

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO  
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

RUAN LEANDRO SOMMER GALVÃO

AS REENCARNAÇÕES DO SOM: RECICLAGENS SONORAS NA *TRILOGIA DE ZÉ  
DO CAIXÃO*

CURITIBA

2026

RUAN LEANDRO SOMMER GALVÃO

AS REENCARNAÇÕES DO SOM: RECICLAGENS SONORAS NA *TRILOGIA DE ZÉ  
DO CAIXÃO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de pesquisa Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Débora Regina Opolski  
Co-orientador: Prof. Dr. Rodrigo Carreiro

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Galvão, Ruan Leandro Sommer  
As reencarnações do som: reciclagens sonoras na Trilogia de Zé do Caixão / Ruan Leandro Sommer Galvão. -- Curitiba-PR, 2026.  
146 f. : il.

Orientador: Débora Regina Opolski.  
Coorientador: Rodrigo Carreiro.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Som no cinema brasileiro. 2. José Mojica Marins. 3. Som no cinema de horror. 4. Estética da reciclagem. 5. Espectrograma. I - Opolski, Débora Regina (orient). II - Carreiro, Rodrigo (coorient). III - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

**RUAN LEANDRO SOMMER GALVÃO**


**AS REENCARNAÇÕES DO SOM: RECICLAGENS SONORAS NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 08/05/2026.


---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente  
 **DEBORA REGINA OPOLSKI**  
Data: 11/05/2026 14:05:34-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

**Profa. Dra. Débora Regina Opolski**  
Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **RODRIGO OCTAVIO D AZEVEDO CARREIRO**  
Data: 11/05/2026 21:20:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

**Prof. Dr. Rodrigo Carreiro**  
(Co-orientador - Membro Titular Externo - PPGCOM/UFPE)

Documento assinado digitalmente  
 **ALEXANDRE RAFAEL GARCIA**  
Data: 11/05/2026 20:36:32-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia**  
Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **LAURA LOGUERCIO CANEPA**  
Data: 14/05/2026 13:31:54-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa**  
Membro Externo (PPGCOM/UNIP)

Dedico este texto à memória e obra do mestre José Mojica Marins e aos ruideiros, sonógrafos, sonoplastas, e aos muitos nomes dos artistas do som do cinema brasileiro.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Professores e Professoras que me acompanharam pelo período escolar e acadêmico e me guiaram para que um dia pudesse sonhar com a pesquisa no ensino superior, em especial aos educadores do curso de Licenciatura em Música da PUCPR do período de 2019 a 2022.

Por esses últimos dois anos, agradeço aos Professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná que tive o prazer de conhecer, criar e estudar junto. Também agradeço aos membros e colegas dos grupos de pesquisa CineCriare (UNESPAR) e do LÁPIS (UFPE) pelas trocas e sugestões que ajudaram a moldar a pesquisa atual.

Durante o mestrado, fui privilegiado com uma dupla de orientação dos sonhos para a pesquisa do som e do cinema de horror no Brasil: Profs. Drs. Débora Opolski e Rodrigo Carreiro.

À Prof.<sup>a</sup> Débora, sou imensamente grato pela orientação cuidadosa, pela paciência para sanar minhas (muitas) dúvidas, bem como por sua generosidade ao compartilhar seu conhecimento acadêmico e dos processos do som comigo. Muito obrigado por ajudar, incentivar e acreditar nas minhas ideias durante o percurso da pesquisa.

Ao Prof. Rodrigo Carreiro, agradeço muito pelas orientações valiosas, tanto em referências específicas quanto em questões norteadoras importantes para este trabalho, assim como pelas conversas instigantes sobre Mojica e som no cinema de horror.

Aos membros da banca avaliadora, muito obrigado pela leitura reflexiva do trabalho e por tantos apontamentos fundamentais para a continuidade da pesquisa.

Aos meus familiares, agradeço o apoio e compreensão nas minhas ausências em muitos momentos. Meu obrigado também à Monique Dias dos Santos pela parceria e, em particular, pela edição da Revista Set que teve um papel importante para o surgimento da pesquisa. Deixo também minha menção especial à Lola, minha amiga canina que foi literalmente a companhia mais presente nos meus processos de escrita e leitura, e que fornece tanta luz aos meus dias.

Noite Sombria... Trovoadas... Um raio rasga o céu escuro... Um pio de coruja... Badaladas de relógio... Morcegos em revoada... Teia de aranha... O espectro de uma figura soturna... Unhas longas e curvas explodem em close... Um frio na espinha... Gargalhada diabólica... Na tela mais um filme de Zé do Caixão.

**Eduardo Giffoni Flório**

## RESUMO

Este trabalho se dedica ao estudo do som na filmografia do cineasta José Mojica Marins, a partir da percepção de uma qualidade sonora singular derivada da chamada *Estética da reciclagem*, e da reflexão acerca de um estilo sonoro do horror nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008). Os processos de reciclagem do som, característicos do local de precariedade das produções iniciais do cineasta, se revelam recursos complexos e inventivos empregados continuamente ao longo de suas trilhas sonoras, sendo nesta pesquisa classificados em categorias de *reaproveitamento e recontextualização sonora*, *citação sonora intertextual* e *motivo sonoro autoral*. Assim, procura-se investigar como as tendências criativas presentes na *Estética da reciclagem* se manifestam em padrões técnicos, narrativos e expressivos na dimensão do horror na *Trilogia de Zé do Caixão*, levando em conta os diferentes contextos em que os filmes foram realizados. A pesquisa investiga os processos segundo a perspectiva do pensamento criativo na linha da Teoria de Cineastas (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015; 2020), em diálogo com os estudos sobre o som no cinema brasileiro e os padrões do gênero de horror (COSTA, 2006; GUERRINI JR, 2009; JÚNIOR, 2023; CARROLL, 1999; CARREIRO, 2023). A análise das trilhas sonoras utiliza ferramentas como as imagens espectrais (OPOLSKI & CARREIRO, 2022) e a FSAF (*Film Sound Analysis Framework*) (BARBOSA & DIZON, 2020). Conclui-se que as categorias da reciclagem sonora na trilogia constituem um padrão estilístico de invenção baseada em referências heterogêneas e com marcas da precariedade que, presente em escolhas recorrentes a nível de efeitos sonoros, diálogos e músicas, resulta na produção de diferentes efeitos sensoriais e associativos nos filmes, reforçando os afetos e temas de um horror peculiar à narrativa do personagem Zé do Caixão. Por fim, espera-se ressaltar a importância da criação sonora de José Mojica Marins e dos colaboradores envolvidos como um objeto de influência para o campo do som no cinema brasileiro independente, bem como expressão de uma abordagem ousada e inovadora no contexto do som no gênero de horror.

Palavras-chave: Som no cinema brasileiro; José Mojica Marins; Som no cinema de horror; Estética da reciclagem; Espectrograma.

## ABSTRACT

This work is dedicated to the study of sound in the filmography of filmmaker José Mojica Marins, based on the perception of a unique sound quality derived from the so-called *Aesthetics of Recycling*, and on a reflection about a sound style of horror in the films *At Midnight I'll Take Your Soul* (1964), *This Night I'll Possess Your Corpse* (1967), and *Embodiment of Evil* (2008). The processes of sound recycling, characteristic of the precarious conditions of the filmmaker's early productions, reveal themselves as complex and inventive resources continuously employed throughout his soundtracks, being classified in this research into categories of *sound reuse and recontextualization*, *intertextual sound citation*, and *authorial sound motif*. Thus, this work seeks to investigate how the creative tendencies present in the *Aesthetics of Recycling* manifest themselves in technical, narrative, and expressive patterns in the dimension of horror in the *Coffin Joe Trilogy*, taking into account the different contexts in which the films were made. This research investigates the processes from the perspective of creative thinking, in line with Filmmaker Theory (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015; 2020), in dialogue with studies on sound in Brazilian cinema and the patterns of the horror genre (COSTA, 2006; GUERRINI JR, 2009; JÚNIOR, 2023; CARROLL, 1999; CARREIRO, 2023). The analysis of the soundtracks uses tools such as spectral images (OPOLSKI & CARREIRO, 2022) and the FSAF (Film Sound Analysis Framework) (BARBOSA & DIZON, 2020). It can be concluded that the categories of sound recycling in the trilogy constitute a stylistic pattern of invention based on heterogeneous references and marks of precariousness which, presented in recurring choices at the level of sound effects, dialogues and music, results in the production of different sensory and associative effects in the films, reinforcing the affects and themes of a horror peculiar to the narrative of the character Coffin Joe. Finally, it is expected to highlight the importance of the sound creation of José Mojica Marins and the collaborators involved as an object of influence for the field of sound in independent Brazilian cinema, as well as an expression of a bold and innovative approach in the context of sound in the horror genre.

Keywords: Sound in Brazilian cinema; José Mojica Marins; Sound in horror cinema; Aesthetics of recycling; Spectrogram.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A <i>Estética da reciclagem</i>: José Mojica Marins e o som no cinema brasileiro da década de 1960.....</b>	<b>14</b>
1.1. O som dublado e as produções “B” .....	18
1.2. Motivos sonoros e as convenções de gêneros narrativos.....	21
1.3. O padrão sinfônico da música para cinema.....	26
1.4. <i>Compilation music</i> e citações sonoras.....	28
1.5. Reaproveitamentos e histórias em quadrinhos.....	34
<b>CAPÍTULO 2 - O som no cinema de horror de Zé do Caixão.....</b>	<b>41</b>
2.1. O horror nos filmes de Zé do Caixão: uma breve conceituação.....	41
2.2. Ferramentas de análise.....	48
2.3. O grito como elemento de subversão narrativa.....	51
2.4. A(s) voz(es) do monstro.....	55
2.5. Efeitos e motivos sonoros.....	58
2.6. A música no cinema de horror.....	62
<b>CAPÍTULO 3 - Análise da trilha sonora na <i>Trilogia de Zé do Caixão</i>.....</b>	<b>69</b>
3.1. Gritos e chicotadas em <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> .....	69
3.2. O isqueiro musical em <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> .....	84
3.3. Ruídos Sagrados em <i>Encarnação do Demônio</i> .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>

## INTRODUÇÃO

A definição de um estilo na filmografia do cineasta José Mojica Marins não é uma tarefa fácil, afinal, consiste em identificar padrões técnicos e temáticos em uma carreira heterogênea, que foi atravessada por muitos fatores, como censura militar, mudanças de colaboradores, transformações da indústria do cinema brasileiro, passagens por diferentes gêneros cinematográficos e, sobretudo, pela precariedade. A falta de recursos foi talvez o condicionante mais determinante e recorrente da trajetória de Mojica, que mobilizou diversas estratégias extremamente inventivas, tanto para financiar quanto para transformar suas ideias em filmes, que preservam fortes tendências estéticas e narrativas. Dessa maneira, compreendemos que os processos e os filmes do cineasta expressam um pensamento criativo singular que o permitiu, junto a colaboradores diversos, produzir uma obra cujo estilo ainda instiga criações e investigações.

Mojica foi um autodidata do cinema. Teve uma formação artística influenciada por mídias populares como gibis, radionovelas, seriados de matinês e filmes - um universo de referências que devorava no período em que viveu no Cine Santo Estevão. Como os biógrafos André Barcinski e Ivan Finotti (1998, p. 121) citam, Mojica possuía um extenso repertório não sistematizado: lembrava de cenas específicas de *O Terceiro Homem* (1949), por exemplo, dirigido por Carol Reed e estrelado por Orson Welles, sem ligar o filme aos nomes dos cineastas. Sobretudo, tinha uma mente altamente artística e inventiva. Filmava desde os 12 anos de idade, recriava o mundo em cinema, misturando e reordenando referências com episódios da vida pessoal. Vários elementos do cinema de horror de Mojica podem ser rastreados à passagens da sua biografia, como as performances intensas do pai toureiro, a violência urbana dos anos 1960, a credice e a superstição popular - como na história do “morto” (um homem com catalepsia) que o pequeno Mojica viu despertar durante um velório, que serviria depois como uma das inspirações para a criação do coveiro Zé do Caixão.

Esse modo de fazer alternativo, iconoclasta e intuitivo, explica um pouco o que distingue o cineasta daqueles que também faziam cinema na sua época. Já no primeiro filme de Zé do Caixão, Mojica impressionava os colaboradores (entre eles veteranos da Vera Cruz) pela ousadia e conhecimento empírico da técnica do cinema, quebrando regras e inventando um estilo próprio de filmar. Com sua equipe, produziu cinema fantástico sem recursos, recorrendo às mais criativas soluções artesanais para produzir efeitos especiais: desenhando e colando purpurina nos negativos para criar fantasmas, desmontando câmera para conseguir dividir um plano em dois (como na cena em que Zé do Caixão encontra a uma versão de si

mesmo no inferno gelado de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*), sobrepondo planos para criar distorções visuais, e assim por diante.

Os métodos inusitados da Apolo (nome da produtora que Mojica tocava com sua equipe no início dos anos 1960) também cativaram Glauber Rocha (que declarou o paulista como gênio no famoso episódio da sessão no cinema Roxy, em Copacabana, de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*) e principalmente os colegas cineastas da Boca do Lixo como Luiz Sérgio Person e Rogério Sganzerla - dentre outros que visitavam as gravações de Mojica e vez ou outra participavam das produções. Contudo, o cineasta sempre se manteve à margem, não se filiando por completo em nenhuma das vertentes mais fortes da época, embora certamente tenha influenciado e eventualmente transitado pelo Cinema Marginal.

Para o cinema de horror a nível mundial, os filmes foram equiparados às produções do italiano Mario Bava pela estilização no circuito de baixo orçamento, e a obra seria considerada pioneira do *gore* (subgênero que se consolidaria na década de 1970), pela crueza na representação da violência, executada com uma autenticidade impactante – inspirada pelos testes macabros reais que o cineasta brasileiro realizava com seus estudantes e com quem pretendesse atuar nos filmes de *Zé do Caixão*.

Essa noção de improviso, da reorganização criativa de referências indiscriminadas em contexto de escassez é o que em parte define nossa concepção da *Estética da reciclagem*, como uma perspectiva sobre o estilo filmico do cineasta que está presente em diferentes instâncias da *mise-en-scène*. Com a trilha sonora não é exceção, como apontam trabalhos acerca dos processos e estilo vinculados à produção de José Mojica Marins, dois dos quais apontaremos a seguir em razão da proximidade e contribuição acadêmica para nosso tema e objeto de pesquisa.

Na dissertação de mestrado *O estilo horrível: Análise dos mecanismos de produção de encanto em quatro filmes de horror de José Mojica Marins* (2008), Klaus’Berg Nippes Bragança apresenta uma análise estilística de um conjunto de filmes dirigidos por Mojica na qual discute, entre outros aspectos, estratégias criativas significativas baseadas no reaproveitamento de materialidades, incluindo na trilha sonora. Em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão - Uma breve análise da narrativa audiovisual* (2021), Gabriela Pereira do Vale faz uma análise do filme de antologia do personagem de Mojica, com ênfase no som. Nesta dissertação, a autora apresenta e organiza padrões específicos da trilha sonora do filme que sustentam aspectos da proposição de nossa pesquisa, especialmente no tema das compilações musicais e como são reconfiguradas no contexto estético e narrativo nos filmes do cineasta brasileiro.

No trabalho atual, nos propomos a investigar especificamente a ideia da reciclagem sonora, enquanto uma forma de pensamento criativo singular dos filmes dirigidos pelo cineasta, a qual organizamos em conceitos, ou técnicas proeminentes que chamamos de *reaproveitamento e recontextualização sonora*, *citação sonora intertextual* e *motivos autorais*. Assim, a partir de uma *Estética da reciclagem* possível à trilha sonora, nos questionamos acerca dos caminhos criativos de Mojica e seus colaboradores, e como estas escolhas se expressam a nível narrativo e afetivo dentro da filmografia de horror do cineasta, em especial, na *Trilogia de Zé do Caixão*: a saga que conta a história do cozeiro Josefel Zanatas nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e *Encarnação do Demônio*.

Em um primeiro momento, apresentamos e investigamos os padrões da reciclagem sonora nos termos do estudo do estilo cinematográfico (BORDWELL, 2013; BORDWELL & THOMPSON, 2013), considerando o contexto tecnológico e comercial do som na década de 1960 - período em que os dois primeiros filmes foram lançados e os processos em questão se consolidaram. Paralelamente, refletimos acerca das referências de Mojica e das colaborações que podem elucidar uma forma de criação singular em torno da reciclagem sonora, norteados pela noção de pensamento criativo proposta na Teoria de Cineastas (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015; 2020).

Em seguida, com base na pesquisa de Rodrigo Carreiro (2023), entramos no tema do som nos filmes de horror, a fim de investigar as principais tendências criativas envolvendo diálogos, música e efeitos sonoros mobilizadas por cineastas para sublinhar ou produzir o afeto que dá nome ao gênero, aproximando o estudo do autor aos exemplos da filmografia pertinente a *Zé do Caixão* e aos processos de reciclagem. Neste tópico, sugerimos que as técnicas proeminentes do som nos filmes que analisamos contribuem com traços estilísticos de transposição, resignificação e subversão de alguns dos padrões típicos do gênero cinematográfico de horror.

Por fim, adentramos às análises filmicas, que realizamos a partir da articulação entre duas ferramentas de análise: a FSAF (*Film Sound Analysis Framework*) (BARBOSA & DIZON, 2020) e as imagens espectrais (OPOLSKI & CARREIRO, 2022). Por meio da combinação e alternância entre as duas abordagens, buscamos investigar nos filmes a dimensão narrativa e estética de horror da trilha sonora da trilogia, tomando como eixo de análise os padrões criativos da reciclagem sonora. Deste modo, para cada filme, propomos uma análise centrada em um dos conceitos, mas que dialogam entre si, com o intuito de

apontar tendências criativas, em diferentes instâncias da experiência fílmica, a partir da reciclagem sonora<sup>1</sup>.

Assim, exploramos a reciclagem sonora na trilogia enquanto um fenômeno estilístico que extrapola as imposições e limitações das produções do cinema sessentista independente brasileiro. Sobretudo, a bibliografia e as análises das trilhas sonoras nos levam a refletir que a *Estética da reciclagem* se trata de uma qualidade sonora singular proveniente de inventividade e experimentalismo técnico, e da apropriação reflexiva de referências multimidiáticas de Mojica e dos cineastas do som envolvidos na criação dos filmes de Zé do Caixão.

---

<sup>1</sup> Os excertos audiovisuais das análises podem ser apreciados nos links ao longo do trabalho, assim como na playlist do YouTube disponibilizada a seguir: [Excertos audiovisuais para apreciação: As Reencarnações do Som](#).

## **CAPÍTULO 1 - A *Estética da reciclagem*: José Mojica Marins e o som no cinema brasileiro da década de 1960**

As ideias para a pesquisa atual surgiram do contato com os filmes da *Trilogia de Zé do Caixão* e certos aspectos da trilha sonora que pareceram se organizar em padrões estilísticos. Nos dois primeiros filmes, em especial, notamos que os diálogos, os efeitos sonoros e a música possuem uma estilização e artificialidade que criam uma estética *hard-edged* (SCHAFER, 2011) do som, qualidade que, de certa maneira, revela os procedimentos criativos característicos das tecnologias da época e do experimentalismo empregado pelos realizadores.

O compositor e pesquisador canadense R. Murray Schafer empresta o termo da arte moderna para descrever sonoridades “agressivas e cortantes”, que se destacam de determinada paisagem sonora. Nos filmes que analisamos da década de 1960, é possível notar aspecto semelhante na trilha sonora, como nos gritos e efeitos sonoros exasperados, nas “combinações forçadas” de gravações heterogêneas, nos cortes abruptos do som e em outros elementos que iremos explorar no trabalho.

Esses padrões correspondem a uma noção geral de criação baseada em coisas já existentes, que pode ser percebida nas sonoridades e em ideias sonoras recorrentes nos filmes, ou cuja origem provém de outras fontes. Por exemplo, nos sons de trovões ou nas vozes fantasmagóricas que ressurgem durante a trilogia, nas faixas musicais claramente retiradas de filmes de horror estrangeiros ou de gravações diversificadas, que vão do popular ao erudito.

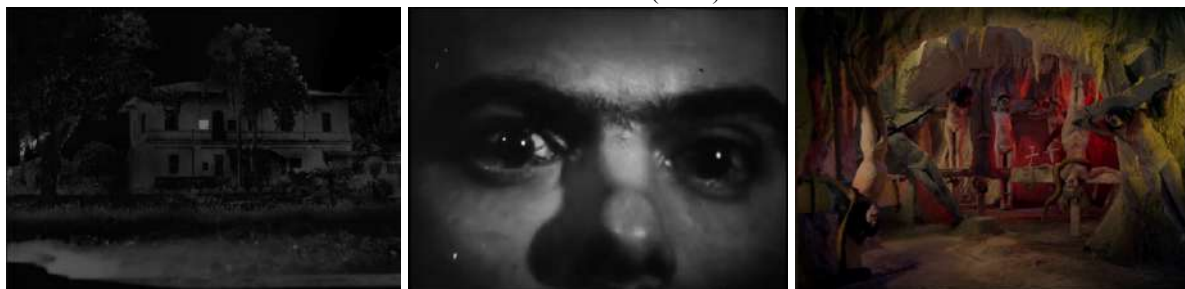
A *Estética da reciclagem*, como se decidiu chamar esta tendência criativa e estilística aqui, está presente em outros elementos da filmografia de Mojica, normalmente como uma solução criativa dos realizadores para contornar limitações técnicas e econômicas das produções.

Bragança (2008), reúne variados exemplos de materiais reaproveitados nos filmes do cineasta da década de 1960, entre eles o uso repetido de planos específicos, como a tomada externa da mansão de Zé do Caixão (figura 1) e o plano detalhe do olhar furioso do vilão (figura 2), que reaparecem ao menos nos dois primeiros filmes do personagem. Ou até excertos de cenas, a exemplo da sequência de abertura de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, que reutiliza trechos do final de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (a cena ganhou nova dublagem para caber no contexto narrativo do segundo filme).

O autor também aponta para a reutilização da equipe técnica e elenco, mantida quase que por completo nos primeiros filmes de horror do cineasta (BRAGANÇA, 2008). O elenco,

em sua maioria formado pelos alunos e familiares de Mojica, não raramente podia ser empregado em mais de um papel, inclusive no mesmo filme, como ocorreu na sequência do “inferno gelado” em *Esta Noite*, com atores e atrizes representando diferentes condenados. O objetivo da estratégia foi possibilitar que, na etapa da montagem, fosse criada a impressão de um número muito maior de figurantes do que a produção dispunha (figura 3) (BARCINSKI; FINOTTI, 1998).

FIGURAS 1, 2 e 3 - Reciclagens de recursos em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

O recurso da reciclagem teve talvez seu uso mais radical em *Delírios de Um Anormal* (1978), longa-metragem feito com sobras de materiais censurados e não utilizados da filmografia de Mojica, que resultou em uma de suas obras de horror mais experimentais e surrealistas. Com exceção de algumas cenas gravadas para encadear a história, o filme foi todo criado na ilha de edição por Nilcemar Leyart - como conta a montadora<sup>2</sup>, foram ao todo 4.800 cortes, incluindo cenas com apenas oito fotogramas, no processo realizado em tempo recorde de quatro meses.

Com relação à trilha sonora, o processo de reciclagem pode ser compreendido a partir do mesmo princípio dos exemplos anteriores: como resultado da condição de escassez primordialmente econômica das produções. Criativamente, contudo, o som “reciclado” se diferencia e extrapola aos outros tipos citados aqui, pois é mais abundante que estes, e pelas possibilidades dos recursos de gravação da época. Assim, foram propostos três conceitos para organizar os processos sonoros em questão, chamados de *reaproveitamento e recontextualização sonora*, *citação sonora intertextual* e *motivo sonoro autoral*. Em linhas gerais, o que significam para este trabalho:

1) *Reaproveitamento e recontextualização sonora*: utilização de materialidades sonoras pré-existentes no mesmo filme ou em filmes diversos. Essas sonoridades podem ser repetidas em cenas similares, potencializando efeitos de sentido semelhantes ou podem ser

<sup>2</sup> O relato de Nilcemar Leyart, montadora e colaboradora longeva de Mojica, foi concedido a Eugênio Puppo e Arthur Autran para o catálogo *José Mojica Marins: 50 anos de carreira* (PUPPO, 2007).

deslocadas de seu contexto original ou primeiro, para produzir novos sentidos. Como exemplo, temos o caso do efeito sonoro de chicotadas que se repete em quatro momentos de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, ou da faixa musical de *Tico-tico no Fubá* (Zequinha de Abreu, 1917), presente em ao menos dois filmes do personagem.

2) *Citação sonora intertextual*: inserção de trechos sonoros oriundos de outras obras audiovisuais, que podem estabelecer diálogos estéticos ou narrativos com a obra de origem. A grande maioria destes exemplos se resumem à músicas oriundas de filmes estrangeiros de horror (principalmente do chamado cinema B<sup>3</sup>), e de composições de diferentes estilos, embora também se tenham identificados efeitos sonoros de natureza semelhante.

3) *Motivo sonoro autoral*: recorrência de ideias sonoras específicas na obra do cineasta, que funcionam como assinatura estética ou elemento estruturante da narrativa. Estas ideias possuem relação com os elementos típicos do imaginário de horror, como gritos, sinos, ventos, trovões e bichos. São elementos às vezes colocados nas chaves do clichê, da sátira e da apropriação.

É importante considerar que os conceitos propostos não são estanques, e podem se confundir em certos aspectos (um efeito sonoro, pode ser tanto um *reaproveitamento*, quando reutilizado mais de uma vez, quanto uma *citação intertextual*, se for extraído de outro filme, por exemplo), sobretudo, são padrões estilísticos, abarcados por um pensamento criativo entendido como *Estética da reciclagem*, que na hipótese atual atravessam, em maior ou menor grau, os filmes de Zé do Caixão.

Um dos objetivos centrais aqui é destacar como estes padrões processuais servem de recursos estéticos e narrativos que contribuem com a sonoridade do horror particular aos filmes dirigidos por Mojica. Para isto, primeiramente é necessário compreender o que é o estilo da trilha sonora no cinema brasileiro e como investigar o pensamento criativo envolvido nas obras – por parte de Mojica e dos artistas que participaram na criação das trilhas sonoras. Deste modo, serão empregados alguns dos conceitos desenvolvidos por David Bordwell em diálogo com as abordagens da Teoria de Cineastas, como base teórico metodológica.

Em linhas gerais, Bordwell define estilo como o “[...] uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. [...] é a textura das imagens e dos sons do filme,

---

<sup>3</sup> É uma categoria de filmes estadunidenses de baixo orçamento, surgida na década de 1930 para abastecer os cinemas periféricos e defasados do país - nas sessões duplas, eram colocados antes dos lançamentos mais aguardados. Eram filmes que seguiam fórmulas práticas de gravação, priorizando gêneros de aventura, ficção científica e horror. Um dos estúdios especializados em horror B foi a Universal, responsável por filmes clássicos do gênero, como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), entre outros do ciclo dos Monstros da Universal (CANÉPA, 2008).

resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). As escolhas técnicas recorrentes de cineastas podem ser traçadas ao longo de um conjunto filmico, formando padrões possíveis de serem tomados como propriedades estilísticas, como temas, assuntos e estratégias narrativas (BORDWELL, 2013).

O trabalho de Bordwell e Kristin Thompson indica caminhos de análise que podemos seguir para identificar as propriedades estilísticas de determinado cineasta ou grupo de cineastas. Em *A Arte do Cinema – Uma introdução* (2013), eles sugerem uma abordagem para análise do estilo de filmes a partir de quatro passos gerais: 1) Determinar a estrutura organizacional; 2) Identificar as técnicas proeminentes usadas; 3) Determinar os padrões das técnicas; 4) Propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam. Para os fins das discussões deste trabalho, tomamos o item 2 como ponto de partida.

Os autores entendem as técnicas proeminentes como aquelas que são mais utilizadas no filme. Contudo, além de se basear em uma percepção puramente qualitativa das escolhas dos recursos técnicos feitos pelos cineastas, Bordwell e Thompson ressaltam que a noção de proeminente “[...] depende em parte do propósito do analista” (2013, p. 477), ou seja, daquilo que se deseja demonstrar ou enfatizar com a análise.

As tendências de *reaproveitamento*, *citação* e *motivos* são o que podemos chamar de técnicas proeminentes, assim como um traço de pensamento criativo dos filmes dirigidos por Mojica, pois são significativamente recorrentes dentro do recorte e problema que definimos aqui: em linhas gerais questionamos como essas técnicas podem configurar um estilo sonoro na *Trilogia de Zé do Caixão*. Embora tratemos de uma série de filmes encerrada no ano de 2008, refletimos sobre como nela se delineia um estilo já estabelecido nos dois primeiros filmes e que, como mencionado anteriormente, decorre em grande parte das possibilidades e limitações tecnológicas do som no cinema brasileiro de meados da década de 1960.

Também dialogamos com os estudos sobre pensamento criativo desenvolvidos no âmbito da Teoria de Cineastas (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015; 2020). Essa abordagem abre espaço para a formulação de conceitos no campo da teoria do cinema a partir da obra e das reflexões dos próprios realizadores. Nesse sentido, busca promover uma “discussão continuada sobre o pensamento dos cineastas” (ARAUJO et al., 2017, p. 31), partindo da premissa de que cada realizador elabora modos singulares de pensar e fazer cinema, com perspectivas diferentes.

Por mais que sejam priorizadas as considerações em torno dos processos de Mojica, o conceito de cineasta segundo esta abordagem nos permite investigar outros artistas envolvidos com a criação do som na trilogia, bem como aqueles que possuam, mesmo em

outras produções, aproximações significativas com sua obra, auxiliando assim com a teorização em torno de um pensamento criativo singular.

Os relatos do cineasta são aproveitados de entrevistas, comentários de filmes em DVD's e afins, também indiretamente de sua biografia (BARCINSKI & FINOTTI, 1998), pois nela se encontram exemplos de episódios da formação criativa de José Mojica Marins que ajudam a delinear seu pensamento com relação às referências populares e como este as assimilava artisticamente desde a infância, característica que persistiu durante a carreira.

Por fim, como suporte conceitual à investigação da criação sonora destes filmes, vamos recorrer aos estudos em torno da produção do Cinema Marginal, ciclo independente do cinema brasileiro, do qual Mojica é considerado um dos precursores. Analisaremos alguns cruzamentos entre as obras marginais e o som nos filmes de Mojica que indicam processos criativos semelhantes, considerando as características de realização que incluem a dublagem, o uso ostensivo de gravações pré-existentes, o ecletismo musical, o sentimento de exasperação no som e a estética da precariedade sonora.

Nossa abordagem acerca das intersecções entre o som dos filmes de Mojica e do Cinema Marginal é voltada para os estúdios da Odil Fono Brasil como um ponto de convergência entre os processos dos cineastas inseridos na Boca do Lixo na década de 1960. Além dos dois primeiros filmes da trilogia, a Odil sonorizou para Mojica *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), o episódio *Pesadelo Macabro* de *Trilogia do Terror* (1968) e *O Despertar da Besta* (1969), também foi responsável pelo som de obras importantes para o Cinema Marginal como *A Margem* (dir. Ozualdo Candeias, 1967), *Hitler IIIº Mundo* (dir. José Agrippino de Paula, 1968) e *O Bandido da Luz Vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968) - os dois últimos lembrados pelo experimentalismo na trilha sonora envolvendo aspectos similares aos que trataremos na sequência.

### 1.1. O som dublado e as produções “B”

Na década de 1960, com a chegada de equipamentos portáteis de gravação, houve um aumento relativo das produções com som direto (com captações de diálogos e efeitos ambientes durante as filmagens), predominante em documentários. Em longas-metragens de ficção, contudo, o impacto desses aparelhos foi menor e a passagem para o som direto foi mais diluída, como ressalta Fernando Morais da Costa (2006).

O som pós-sincronizado e dublado é o que ouvimos na trilha sonora característica dos dois primeiros filmes da trilogia – e em praticamente toda a filmografia de Mojica. A dublagem, segundo Rodrigo Carreiro (2013, p. 106), foi “[...] o padrão mais recorrente e

reconhecível da obra do diretor brasileiro, no que se refere ao uso do som”. O autor também afirma que a sonoridade dublada é um dos elementos que aproxima o estilo dos filmes dirigidos por Mojica às produções italianas de baixo orçamento da década de 1960, em especial de filmes dos estúdios da Cinecittà e, sobretudo, dos longas de horror dirigidos por Mario Bava – com quem Mojica compartilha padrões estilísticos significativos. Sobre o predomínio da dublagem como um todo no contexto de Mojica, Carreiro complementa:

O motivo principal para o descarte do som direto, no cinema popular brasileiro, foi o mesmo do ciclo de baixo orçamento da Itália: financeiro. Gravadores de som sincronizados com películas eram mais caros do que Mojica podia pagar. Na Itália, os diretores vinculados a Cinecittà estavam acostumados a trabalhar com a dublagem. Essa prática era comum no país europeu desde a década de 1940 (CARREIRO, 2013, p. 106).

Sobre a realização de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, André Barcinski e Ivan Finotti (1998) descreveram outras limitações de origem econômica que condicionaram em parte a escolha pelo som dublado. Por razões principalmente orçamentárias, o filme precisou ser rodado em um período de aproximadamente vinte dias, além de contar com somente quinze latas de rolos 35mm (uma metragem extremamente restrita para um longa-metragem, considerando que cada unidade de filme equivale a 10 minutos de filme gravado<sup>4</sup>). Assim, como o filme deveria ser gravado de forma ágil, as filmagens foram rodadas quase inteiramente em estúdio (improvisado no prédio onde Mojica dava aulas de interpretação) e, para evitar repetições de tomadas, foi instruído aos atores que não se preocupassem com erros em falas, por exemplo, contando com a correção na etapa posterior da dublagem (BARCINSKI & FINOTTI, 1998).

A escassez de negativos foi uma dificuldade constante da carreira de Mojica, que como relata, chegou a filmar com rolos fornecidos por produtores ou mesmo com sobras de filmes doadas por colegas cineastas da Boca do Lixo (MOJICA, 2007). A economia de película era levada à risca nas produções do cineasta, fator que condicionou algumas das escolhas criativas que se tornaram padrões de estilo dos filmes de Zé do Caixão, como a reciclagem de planos citadas anteriormente, e ideias mais significativas para o universo do personagem, como os famosos “testes macabros” do coveiro<sup>5</sup> - como veremos no capítulo seguinte.

Em relação à dublagem, Costa observa que estratégias semelhantes eram adotadas por produtores de estúdios de cinema do período. De acordo com os relatos da diretora Tizuka

<sup>4</sup> Vale ressaltar que, dos quinze rolos iniciais, dois foram roubados durante a produção.

<sup>5</sup> O relato de Mojica sobre a origem dos “testes macabros” está disponível na trilha de comentários do DVD de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Ed. Cinemagia, 2002).

Yamasaki e do técnico de som Juarez Dagoberto feitos a Jean-Claude Bernardet em 1981, era comum que produtores não recomendassem o uso do som direto, pois este poderia aumentar o tempo de filmagem, já que problemas com o som, além da imagem, poderiam resultar na gravação de mais tomadas. Seria, assim, “[...] mais prático dublar tudo depois” (BERNARDET, 1981 apud COSTA, 2006, p. 158).

Refletindo sobre o processo criativo, Dagoberto ressalta a importância da captação do som em *set*, mesmo em casos de filmes que eram planejados para serem dublados. O som direto, nesses casos, serviria de som guia<sup>6</sup>, ou seja, como parâmetro para a etapa da dublagem, em termos de semântica, sincronia e entonação vocal do elenco, por exemplo (COSTA, 2006). Na biografia escrita por Barcinski e Finotti, há a descrição de um episódio da produção do documentário de média-metragem *Demônios e Maravilhas* (1976), que confirma a ausência de gravação de som guia nas produções de Mojica. Como relatado, os diálogos, que eram escritos à mão durante as filmagens, foram perdidos antes da dublagem do filme. Com isso, a solução foi inserir uma narração com comentários em cima das imagens.

A Odil Fono Brasil foi a empresa que sonorizou os primeiros filmes de horror de Mojica. O estúdio chega ao Brasil como parte do segmento da dublagem, dentro de um grupo de distribuição e produção de origem italiana. Ele esteve ligado a um dos movimentos que pediam a obrigatoriedade da dublagem de todos os filmes estrangeiros lançados no país. Segundo Costa, houve duas tentativas malsucedidas de implementação de projetos de lei deste tipo na década de sessenta: uma no ano de 1960 (possivelmente a que envolve a Odil) e outra em 1969 (COSTA, 2006). Pereira (1973), citado por Costa, “[...] lembra ainda que a discussão era levada adiante por pressão de parte da classe cinematográfica, dos dubladores, e que tinha precedentes no caso televisivo, veículo para o qual a dublagem já fora instituída” (PEREIRA, 1973 apud COSTA, 2006, p. 99).

O montador e pesquisador Maximo Barro (2017), em um dos poucos estudos que aborda a história da Odil Fono Brasil<sup>7</sup>, aponta que a equipe, ao chegar ao país, tentou adaptar um modelo de dublagem importado descrito como “método italiano”, mas que não obteve sucesso. Em uma notícia sobre o lançamento do filme *Sigfrid* (1957) - primeiro a ser distribuído no Brasil pelo grupo da Odil -, destaca-se o experimentalismo do estúdio na utilização de atores do teatro, estratégia incomum na época (ROCHA, 1961). Por mais que

---

<sup>6</sup> O som guia consiste no uso de determinada faixa sonora provisória como referência para processos filmicos específicos, nesse caso para a dublagem. No cinema contemporâneo é bastante empregado para o elemento sonoro da música (também chamado de “música guia”), quando uma sonoridade é inserida para acompanhar a etapa de edição e para servir de parâmetro e referência para a criação da trilha musical original.

<sup>7</sup> Livro: *Participação italiana no cinema brasileiro* (BARRO, 2017).

não tenhamos a confirmação de que o processo de dublagem empregado em *Sigfrid* corresponde ao método mencionado por Barro, podemos tomar como um indício de algum vínculo estilístico entre os filmes italianos (como as produções de baixo orçamento da Cinecittà) e as obras de horror que a Odil viria a sonorizar para Mojica nos anos seguintes.

Embora Mojica estivesse motivado por questões econômicas e criativas, acreditamos que existia um contexto favorável para a predileção do cineasta e do público pela sonoridade dublada, predominante nos programas televisivos e nos seriados de cinema populares na época. Durante a infância, Mojica foi fascinado pelos cinesseriados protagonizados pelos personagens Tarzan e Flash Gordon, recorrentes nas matinês do Cine Santo Estevão - cinema que foi administrado pelo pai de Mojica, e onde a família Marins viveu durante grande parte da infância do futuro cineasta (BARCINSKI & FINOTTI, 1998). O período foi crucial para a formação criativa de Mojica, que desde cedo começou a realizar os primeiros experimentos cenográficos, inspirado pelas histórias de ficção científica e aventura que assistia no cinema. Sendo importante para a formação do cineasta, o repertório em questão também influenciou o público, que, posteriormente, assistiria os filmes do Mojica.

## 1.2. Motivos sonoros e as convenções de gêneros narrativos

Além da estética da dublagem, outros elementos característicos da trilha sonora dos seriados podem ter influenciado as escolhas criativas de Mojica para os filmes que analisaremos. A ambientação sonora da selva, parte essencial do universo de Tarzan, é cenário de ações importantes na *Trilogia de Zé do Caixão*. Os misteriosos pântanos que o vilão atravessa em momentos dos filmes são sonorizados com toda a sorte de bichos exóticos e perigosos, assim como nas aventuras do Homem-Macaco (figuras 4 e 5).

FIGURAS 4 e 5 - Paisagens de pântano no seriado *As novas Aventuras de Tarzan* (1935) e no filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de *As novas Aventuras de Tarzan* por AdamBMorgan (Wikipedia) e de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* do acervo pessoal em DVD.

Podemos também notar o flerte do cineasta com o gênero de ficção científica, presente nas subtramas dos filmes de Zé do Caixão que sugerem o envolvimento do coqueiro com experimentos químicos diabólicos - o ácido que despeja no rosto de uma das vítimas em *Esta Noite*, ou a droga alucinógena aplicada no ritual de iniciação da aspirante a serva do vilão em *Encarnação do Demônio*<sup>8</sup>. Além disso, na mesma cena de *Esta Noite*, escutamos os efeitos sonoros eletrônicos típicos dos laboratórios na ficção científica, similar ao que ouviríamos do covil do vilão Ming, “o Impiedoso”, antagonista de Flash Gordon (figuras 6 e 7).

FIGURAS 6 e 7 - Engenhocas tecnológicas do vilão Ming em *Flash Gordon* (1936): uma das possíveis inspirações para a câmara dos horrores de Zé do Caixão em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de cópia digital e de acervo pessoal em DVD.

O som peculiar e futurista é gerado pelos primeiros instrumentos musicais eletrônicos como o Theremin e o Ondes Martenot<sup>9</sup>. O segundo foi ostensivamente utilizado em produções de ficção científica e horror hollywoodianas, ao ponto de se tornar um estereótipo dos gêneros (LUCENTINI, 2014). O som desses instrumentos é frequentemente associado à figura do “cientista louco” - sintetizado no famoso Dr. Frankenstein do ciclo de Monstros da Universal (outra inspiração de Mojica para a concepção dos filmes de horror).

Segundo Raymond William Stedman (1971), o parentesco criativo entre os nomes citados é ainda mais próximo. O seriado de Flash Gordon (*Flash Gordon no Planeta Mongo*, no Brasil) foi produzido pelos estúdios da Universal, com um investimento elevado para os padrões do gênero, e ainda se beneficiou ao utilizar o material criado para outros projetos da

<sup>8</sup> O primeiro argumento do filme, escrito ainda na década de 1960 sob o título de *A Encarnação do Demônio*, incluía um segmento envolvendo uma viagem de Zé do Caixão em busca de um suposto elixir que seria capaz de promover a realização do “ser superior”, tal qual o vilão defende em seu discurso ideológico. A ideia foi reciclada e readaptada na produção de 2008.

<sup>9</sup> O Theremin e o Ondes Martenot (ou Ondes Martenot) foram instrumentos eletrônicos criados respectivamente por Leon Theremin, em 1920, e por Maurice Martenot, em 1928. Precursores dos sintetizadores, são instrumentos de manipulação de frequências de rádio, com sonoridade “ululante”. Tiveram pouca aceitação no contexto da música orquestral, mas ganharam popularidade nas trilhas sonoras de cinema a partir da década de 1940, especialmente em filmes de horror ou *sci-fi*.

produtora, entre eles os cenários construídos para o laboratório em *A Noiva de Frankenstein* (1935), bem como as faixas musicais deste (do compositor Franz Waxman) e de outros filmes de horror realizados no estúdio - prática similar ao que investigamos aqui nos filmes dirigidos por Mojica.

Os processos de apropriação, e do “empréstimo” (o *borrowing*, como Stedman coloca) de recursos em *Flash Gordon*, são uma versão prévia da *Estética da reciclagem* de Mojica, e evidenciam uma estratégia comum ao sistema das produções B em geral, embora tenha sido radicalizada no circuito do cinema independente brasileiro.

A reciclagem em seriados hollywoodianos, ainda que resulte de uma situação de economia de recursos (considerando os padrões de orçamento de um longa estadunidense da época), está operando dentro dos limites de um estúdio e do que ele tem disponível de outras obras. No caso de Mojica, um “cineasta do excesso e do crime”, nas palavras de Rogério Sganzerla<sup>10</sup>, a reciclagem decorre sobretudo da escassez e de uma tendência para a apropriação do estrangeiro, assim como fizeram seus sucessores do Cinema Marginal. Nos filmes do diretor, encontramos inclusive “empréstimos” das produções baratas do exterior, como nos exemplos citados antes – uma espécie de cópia da cópia.

Os sons do mundo selvagem e dos aparelhos futuristas são exemplos do que consideramos *motivos sonoros autorais*, pois envolvem elementos típicos de gêneros incorporados ao universo sonoro de *Zé do Caixão*. Durante as análises, enfatizaremos os motivos derivados do imaginário do horror (sons de tempestade, bichos, sinos e afins), embora também contemplem outras referências do âmbito das narrativas fantásticas - como dos seriados de ficção e aventura que utilizamos como ponto de partida. Podemos então refletir que são escolhas criativas feitas pelos realizadores a partir de convenções de gênero, mas que são transformadas pelo contexto narrativo particular do personagem de horror brasileiro.

A partir de Bordwell e Thompson, em linhas gerais entendemos as convenções do cinema como resultado das relações que o artista e o audioespectador<sup>11</sup> fazem entre arte e os diferentes aspectos da experiência histórica e cultural do ser humano. Assim, são elementos de comum entendimento presentes em diferentes obras de arte, como: tradições, estilos dominantes ou formas populares (BORDWELL & THOMPSON, 2013).

---

<sup>10</sup> A descrição feita por Sganzerla foi retirada do prefácio escrito pelo cineasta para a primeira edição da biografia de Mojica, dos autores Barcinski e Finotti (1998).

<sup>11</sup> O compositor e teórico do som Michel Chion propôs o termo audioespectador para se referir ao receptor da obra audiovisual segundo uma “atitude perceptiva” que o autor chama de *Audiovisão* (CHION, 2008): a experiência de ver e ouvir de forma simultânea e não hierarquizada.

Os gêneros cinematográficos são em grande parte formados por convenções, que são reforçadas pelas associações repetidas e numerosas que encontramos em certos estilos de filmes, com base em aspectos de nossas experiências reais. Os *motivos autorais* encontrados na trilogia seriam então convenções sonoras do gênero de horror que contribuem com a imersão do espectador segundo as expectativas do gênero, mas que ao mesmo tempo promovem o tensionamento desta relação, justamente pelo deslocamento cultural e pelo aspecto da estilização sonora com marcas da precariedade. O último é uma qualidade do som comumente associada às produções do Cinema Marginal e à chamada “estética do lixo”, estilo que, como entendemos, foi influenciado e fez convergência com o cinema realizado por Mojica. A ideia de precariedade sonora neste contexto decorre de diferentes fatores, muitos deles aspectos técnicos para os quais não caberia o aprofundamento no contexto deste trabalho. Diante disso, a partir das referências dos autores Guerrini Jr. (2009) e Júnior (2023), podemos resumir esta noção como o resultado de limitações financeiras e tecnológicas das produções do período.

Francisco Júnior (2023), a partir de entrevistas com técnicos de som da época, discute alguns dos condicionantes que contribuíram com a sonoridade dos filmes de baixo orçamento realizados na Boca do Lixo, incluindo a defasagem dos materiais disponíveis nos estúdios e a bastante discutida questão da precariedade das salas de cinema e dos aparelhos de reprodução sonora da época<sup>12</sup>. Uma estratégia adotada pelos profissionais para contornar essas limitações e favorecer a compreensão dos diálogos consistia em acentuar as regiões médio-agudas do som (para compensar o que se perderia na projeção), produzindo assim um efeito “metalizado” - que associamos ao estilo do período. Júnior também comenta o processo de telecinagem (conversão de película para vídeo), no qual a qualidade de imagem e do som é reduzida, portanto muitas das cópias originais destes filmes, reproduzidas na televisão, em fitas VHS ou nos DVDs, apresentavam perdas na resolução sonora.

A ideia do *motivo autoral* enquanto meio de criação a partir da transposição ou ressignificação de símbolos de origem estrangeira pode ser iluminada pelas reflexões feitas por Bernardet no texto “Nós Invasores” - publicado na *Revista Movimento* em dezembro de 1975. Como contextualiza Guilherme Furutani (2024), o texto de Bernardet aborda o pertinente debate da época acerca da identidade cinematográfica brasileira e da relação

---

<sup>12</sup> As considerações em questão foram extraídas da entrevista de José Luiz Sasso a Francisco Júnior - Sasso foi um técnico de mixagem proeminente nas produções do Cinema Marginal, atuante na empresa Arte Industrial Cinematográfica - AIC entre 1968 e 1976.

“dicotômica dos colonizadores versus colonizados”, discutida pelo crítico a partir da comédia brasileira e a “nossa incapacidade de copiar”.

Mas copiar, pura e simplesmente, não é possível. Seria necessário que tivéssemos os mesmos meios de produção. Não temos. A nossa cópia passa de imitação artesanal do produto industrial. Além disso, há sempre um certo efeito de aculturação. - pois de vez em quando a comédia brasileira procura se inserir no contexto local e, quer ela queira quer não, acaba refletindo comportamentos locais para se adaptar ao consumidor brasileiro. Mas essa aculturação pode ser, às vezes, mais ou menos planejadas. (BERNARDET, 2009, p. 158-159)

O autor se refere às vertentes da comédia brasileira inspiradas pelas chanchadas, e a um movimento específico que observou em filmes da Boca do Lixo no início da década de 1970, como ilustra, pela substituição do cangaceiro pela “imitação dos Gringos e dos Djangos”. Assim, Furutani compreende que Bernardet expõe um tipo de consequência da condição do subdesenvolvido, “onde o produto cultural estrangeiro é internalizado” (FURUTANI, 2024, p. 35), concluindo com as palavras do crítico: “A invasão cultural não é portanto apenas um movimento de fora para dentro, a invasão pelos produtos estrangeiros. Não é apenas Gringo nos invadindo; somos nós também produzindo Gringo. [...] Mas é também um movimento interno à nossa sociedade” (BERNARDET, 2009 apud FURUTANI, 2024, p. 35).

Enquanto manifestações de um cinema popular do mesmo contexto de subdesenvolvimento, podemos transpor o pensamento de Bernardet a algumas das referências ou cópias do estrangeiro inseridas nos filmes de horror com *Zé do Caixão*, mais precisamente na utilização dos *motivos autorais* e nos aspectos da “imitação artesanal” e de “um certo efeito de aculturação”, como chama o crítico.

Considerando as questões técnicas do período sessentista, podemos apontar outro aspecto sonoro derivado da escassez, relacionado ao processo artesanal de manipulação das gravações pré-existentes. Como exemplifica Irineu Guerrini Jr. (2009), a dependência excessiva de material compilado no cinema independente brasileiro tinha um impacto na etapa da montagem, por vezes ocasionando cortes bruscos, de trechos sonoros que não combinavam com a duração ou com o contexto acústico das cenas, produzindo a característica estética fragmentada da trilha sonora. Nos filmes de *Zé do Caixão*, esta qualidade do som fica evidenciada pela inserção de trechos musicais distintos em justaposição, bem como nos efeitos sonoros destacados timbristicamente, causando o efeito *hard-edged* mencionado antes.

Já o efeito da aculturação, em relação aos *motivos autorais*, pode ser identificado pela presença predominante desses elementos na forma de efeitos sonoros ambientes – de modo geral, os sons que indicam ao audioespectador a localização sonora geográfica e

espacial de determinado ambiente filmico (OPOLSKI, 2009). Assim, ouvimos uma ambientação sonora discordante, anacrônica, por vezes na chave do clichê ou do pastiche, justamente por colocar sonoridades associadas às tradições anglo-saxônicas em cenários característicos do rural brasileiro. Contudo, conforme a sonoridade artificial é repetida durante os filmes, percebemos que estão sendo atribuídos novos significados para elas, relacionados com o universo narrativo de *Zé do Caixão*, extrapolando o mero uso do clichê sonoro de horror. Será o caso em especial dos *motivos autorais* de trovão e sinos que analisaremos ao longo do capítulo 3 na capacidade de condutores narrativos envolvendo os conflitos do coveiro com as forças religiosas ou sobrenaturais.

### 1.3. O padrão sinfônico da música para cinema

Já os “empréstimos” musicais encontrados em *Flash Gordon* se aproximam das estratégias criativas, ou de uma das técnicas de Mojica e seus colaboradores, que chamamos de *citações intertextuais* - o termo busca remeter ao processo analógico de manipulação das fitas magnéticas, quando excertos eram recortados de um local e colados em outro. Como mencionamos, a reciclagem sonora no cinema de Mojica se diferencia em parte do que Stedman identificou no cinesseriado estrangeiro, uma vez que o último se restringe ao material de acervo original do estúdio. Nos filmes dirigidos por Mojica, por outro lado, foram empregadas faixas sonoras (não somente musicais) já existentes, em sua maioria de outros domínios autorais. O processo de apropriação que caracteriza a *citação sonora* foi favorecido pelo contexto comercial da década de 1960, sendo adotado por diferentes vertentes do cinema brasileiro da época, ajudando a fortalecer uma tradição importante que é o uso de canções pré-existentes em produções nacionais.

A música que Mojica escutava nas sessões do Cine Santo Estevão era baseada quase que inteiramente no que se chama de padrão sinfônico ou orquestral. Como explica Irineu Guerrini Junior (2009), a música sinfônica foi o modelo de composição para cinema consolidado por produções de Hollywood e da Europa, dominante mundialmente durante as décadas de 1930 e 1950. Fazer música orquestral nos moldes da indústria estadunidense e europeia era um processo custoso para os estúdios, pois “[.] pressupõe a contratação de dezenas de músicos e a existência de estúdios de gravação de som com tamanho e equipamento adequados a um grande número de executantes” (GUERRINI JR, 2009, p. 25). O autor continua:

Estilisticamente, a música sinfônica de uso extradiegético, feita para os filmes de longa metragem americanos e europeus, em geral transitava entre o romantismo e os

nacionalismos de cada país produtor. Só raramente adentrava pela Segunda Escola de Viena e seus descendentes, ou pelo universo eletroacústico. Nos filmes de longa metragem dos grandes estúdios americanos, trilhas musicais que utilizavam linguagens mais contemporâneas só apareceram nos anos cinquenta. (GUERRINI JR, 2009, p. 25)

O estilo romântico no cinema adaptava muitas das regras da música de ópera do século XIX que encontramos nas composições dos filmes clássicos de horror, incluindo os que fizeram parte do ciclo de Monstros da Universal, entre eles filmes que Mojica assistiu no Santo Estevão, como *Drácula* (dir. Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (dir. James Whale, 1931) - inspirações assumidas do cineasta. Nosso exemplo de *Flash Gordon* também conta com músicas recicladas de filmes de horror B do estúdio<sup>13</sup> - todas de tradição clássica hollywoodiana.

Mesmo nos sistemas dos estúdios europeus e de Hollywood, algumas produções de menor orçamento dependiam de estratégias para economizar nos custos de gravações com orquestras. A maioria delas (até as que contavam com investimento mais robusto), tinha seções de instrumentos reduzidas, em outros casos (projetos paralelos ou experimentais), a manutenção do modelo sinfônico se tornava inviável (GUERRINI JR, 2009). O contexto nos ajuda a compreender as decisões tomadas em produções B, como no seriado de *Flash Gordon*, de se aproveitar composições de produções mais abastadas.

As questões econômicas e logísticas estão entre as razões que levaram à redução de composições sinfônicas por parte das grandes produtoras estrangeiras - processo que começa na década de cinquenta, e se acentua nas décadas seguintes, somado por motivos como as transformações no gosto do público, o enfraquecimento de grandes estúdios e a ascensão de produtoras independentes (GUERRINI JR, 2009).

No cinema brasileiro, a tradição musical sinfônica foi dominante até o surgimento do Cinema Novo na década de 1960. As gravações então buscavam replicar o modelo estadunidense e europeu, com adaptações econômicas (na redução do número de músicos, por exemplo), mas mantendo padrões fiéis aos estrangeiros em termos composicionais e de produtividade. Estamos falando principalmente do padrão atingido nas produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz<sup>14</sup>, que oferecia estrutura tecnológica de alta qualidade para gravações de trilhas musicais nos moldes sinfônicos internacionais.

---

<sup>13</sup> Além da música de Waxman para *A Noiva de Frankenstein* (1935), foram utilizadas as composições de Heinz Roemheld para os filmes de horror *O Homem Invisível* (1933), *O Gato Preto* (1934) e *O Lobisomem de Londres* (1935).

<sup>14</sup> Em atividade entre 1949 e 1954, a produtora paulista Vera Cruz investiu alto em equipamentos modernos e na contratação de técnicos estrangeiros, almejando a implementação de uma indústria de cinema brasileira nos moldes hollywoodianos.

As primeiras incursões de Mojica no cinema de horror vão ocorrer após o fim da era do estúdio Vera Cruz, entre a consolidação Cinema Novo e o surgimento do Cinema Marginal. Como comenta Guerrini Jr. (2009), os dois cinemas de vertente independente vão abandonar o modelo sinfônico/orquestral de composição musical, em função de formações com menos instrumentistas. Contudo, parte do repertório musical dos filmes de Zé do Caixão é composto por obras do estilo clássico-hollywoodiano, sobretudo de gravações extraídas dos chamados filmes B.

Como tratamos antes, o interesse de Mojica pela sonoridade orquestral/sinfônica possivelmente provém dos filmes e cinesseriados que assistiu durante a juventude e que mais tarde contribuíram com suas escolhas estilísticas. Ainda, uma das raízes do pensamento criativo da *Estética da reciclagem* pode ser identificada nas produções estrangeiras de baixo orçamento que inspiraram o cineasta.

#### 1.4. *Compilation music* e citações sonoras

Guerrini Jr. descreve o contexto estético da música que condicionou as produções independentes brasileiras dos anos sessenta: do Cinema Novo no início da década, ao Cinema Marginal, iniciado por volta do ano de 1967. Acreditamos que sua pesquisa serve também à criação dos filmes de Zé do Caixão, dada a proximidade histórica (*À Meia-Noite Levarei Sua Alma* foi lançado em 1964) e estilística, especialmente com relação às produções marginais. Ainda, podemos refletir sobre como os filmes de Zé do Caixão podem ter antecipado aspectos criativos do som muitas vezes associados a estes dois momentos do cinema brasileiro.

Um ponto levantado pelo autor é bastante pertinente aqui: quanto à tendência para o uso de gravações já existentes nas trilhas musicais brasileiras. O uso de música já existente (*compilation music*), ocorria desde o cinema sem som sincronizado, quando normalmente não era gravada, mas executada ao vivo (GUERRINI JR, 2009). No cinema brasileiro da década de sessenta, o autor ressalta que gravações pré-existentes passam a ser bem mais utilizadas, “[...] como a música erudita e sinfônica dos grandes mestres – especialmente Villa-Lobos - jazz e canções populares” (GUERRINI JR, 2009, p. 32).

A música do compositor Villa-Lobos esteve sobretudo ligada aos filmes dirigidos por Glauber Rocha, e se diferencia do repertório no geral estrangeiro empregado por Mojica. As escolhas do cineasta paulista podem ter um vínculo maior com as tradições das décadas anteriores, como complementa Guerrini Jr.:

Vale observar que, nas décadas anteriores, o uso de gravações já existentes era freqüente em programas de ficção do rádio e da televisão, mas era incomum a sua

utilização como música extradiegética nos longas metragens de ficção. Já nos anos sessenta, essa prática se torna muito comum. As gravações em LP para uso doméstico (lançadas no mercado pela gravadora norte-americana Columbia em 1948, com sua apregoada ‘alta fidelidade’) já apresentavam uma qualidade técnica suficiente para esse uso, considerando-se a precariedade da pós-produção nos estúdios e laboratórios e da reprodução sonora na maioria das salas de exibição brasileiras nessa época. Assim, tudo concorria para que a qualidade de uma gravação em LP doméstico fosse suficiente para o seu uso num filme. (GUERRINI JR, 2009, p. 33)

Além da estética musical, podemos encontrar alguns paralelos entre o som de filmes dirigidos por Mojica com as narrativas populares como das radiodramaturgias. O estudo de Barcinski e Finotti sobre o estilo de *À Meia-Noite* resalta a qualidade dos efeitos sonoros do filme, cuja trilha sonora poderia ser “[...] inteira transmitida como radionovela, sem que a compreensão da história ficasse comprometida” (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 125). A estrutura sonora de radionovela é um dos aspectos que os autores citam como motivo para a fácil assimilação do filme entre o grande público brasileiro.

Cabe considerar que o setor do som no cinema brasileiro da época possuía vínculo direto com o rádio, sendo constituído em parte por profissionais da área e procedimentos que foram transpostos e adaptados do meio radiofônico (DIAS, 2017; JÚNIOR, 2023). Além dos aspectos estilísticos, incluindo a gravação de diálogos em estúdios e efeitos sonoros compilados, a confluência entre as mídias pode ser notada na terminologia das funções do cinema do período, a exemplo dos créditos de sonoplasta, ruideiro, contrarregra e outros nomes típicos das produções do rádio.

As séries ficcionais de televisão são outras das narrativas populares citadas por Guerrini Jr., e que podem ter influenciado o uso de gravações já existentes por Mojica e seus colaboradores. Inclusive, os filmes podem ter herdado as técnicas de tradições televisivas da empresa Odil Fono Brasil, que esteve associada aos serviços de dublagem de diversos seriados desde o final da década de 1950, incluindo a sonorização da produção *Águias de Fogo*<sup>15</sup> (1967-1968).

Mojica também se beneficiou das possibilidades do LP descritas por Guerrini Jr. para a criação de trilhas musicais – o uso das gravações de discos de vinil é uma das bases das citações sonoras realizadas pelo cineasta. Economicamente, a alternativa era viável aos cineastas independentes dos anos sessenta, pois estes, assim como Mojica, quase nunca creditavam as composições, evitando assim o pagamento de direitos autorais. Guerrini Jr.

---

<sup>15</sup> Segundo o site “vigilante rodoviário”, o crédito de Efeitos Sonoros é atribuído para Plínio Ferreira, de Técnico de Som para Júlio Cabalar e de Editor para Luiz Elias – o último fez a edição dos três primeiros filmes de horror com Mojica, e sabemos que em muitos casos a função também incluía edição de som e outras atividades em trilha sonora. Fonte: <https://www.vigilanterodoviario.com.br/retro/creditos/>.

reflete, explicando um pouco do pensamento criativo de cineastas com relação às apropriações:

Era uma atitude de apropriação, que dispensava o pagamento de direitos, barateando a produção, e que não deixava de estar coerente com a postura política dos realizadores, de questionamento do modo capitalista de produção. A estética da fome também se manifestava na trilha musical. (GUERRINI JR., 2009, p. 33)

De fato, os processos de reciclagem de Mojica se alinham em parte às ideias da “estética da fome” da primeira fase do Cinema Novo. Segundo Alexandre Agabiti Fernandes, a *mise-en-scène* do cineasta paulista antecipa os preceitos da precariedade e da miséria propostos no manifesto cinemanovista de Glauber Rocha. Por outro lado, entendemos que Mojica e seus colaboradores foram primeiramente motivados pela escassez de recursos, não necessariamente pela postura política como fizeram os cinemanovistas, sobretudo, o cineasta paulista “[...] estabelece uma representação original de certos aspectos da cultura e da realidade brasileiras da época. Trata-se de uma representação intuitiva, dotada de poesia em estado bruto na qual sublime e grotesco se misturam” (FERNANDES, 2007, p. 41).

Dado o contexto, o uso de músicas pré-existentes extraídas dos discos de vinil foi uma prática recorrente do cinema de Mojica, que exemplifica as 3 categorias de reciclagem propostas aqui, pois é uma prática de *citação sonora intertextual*, de *reaproveitamento e recontextualização* do som e também, em algumas situações, um *motivo sonoro autoral*, como no caso dos efeitos sonoros extraídos de discos de compilação ou de trilhas musicais de filmes específicos que combinam passagens experimentais com sons figurativos, como serão mencionados no capítulo das análises. Para rastrear a origem das citações investigadas nos filmes, adotamos a tecnologia de captação do programa Shazam, recorrendo também à nossa percepção e repertório prévio. Com o aplicativo Shazam (utilizado aqui na versão móvel), é possível identificar os créditos de determinada sonoridade musical por meio do microfone do dispositivo, embora a efetividade da busca dependa de certas condições de audibilidade e da correspondência com o catálogo da empresa.

Citamos as gravações sinfônicas, oriundas de filmes B, que ouvimos no filme do vilão brasileiro e que podem ter sido extraídas de faixas de discos, mas a prática foi adotada com outros estilos ao longo dos filmes de Zé do Caixão. A eclética compilação musical dos filmes dirigidos por Mojica é ressaltada por Carreiro (2013), ao discutir o estilo heterogêneo da obra do cineasta:

Por fim, a música utilizada nos filmes de Mojica também reflete fortemente o sistema de produção da Boca do Lixo. Ela era caracterizada pelo ecletismo, pela fusão despreocupada entre o erudito e o popular, funcionando como uma espécie de

cadinho musical de um Brasil multicultural. Mojica usou música eletrônica de vanguarda (*À meia-noite levarei sua alma*), melodias de candomblé (*O estranho mundo de Zé do Caixão*), ópera (*Perversão*), música sacra (*Esta noite encarnarei no teu cadáver*), canções populares românticas, música orquestral de câmara (*Finis hominis*) e até trechos de programas radiofônicos. (CARREIRO, 2013, p. 103)

A Boca do Lixo foi o núcleo das produções do Cinema Marginal, surgido na região paulista onde antes operavam grandes distribuidoras de filmes, falidas no início da década de sessenta. Guerrini Jr. comenta a diversidade na compilação musical de outros cineastas da Boca como Júlio Bressane, e reflete sobre a tendência para a metáfora e citação no uso das faixas – principalmente nos filmes realizados a partir de 1968. No cinema deste contexto, as músicas interagem de forma complexa com a imagem e narrativa, criando novos significados. “As letras das canções populares podem formar uma narrativa que reforce ou contraste com o significado da imagem, e a própria qualidade sonora precária de gravações antigas pode estabelecer um paralelo com a qualidade da imagem [...]” (GUERRINI JR. 2009, p. 34).

Voltando à Mojica, conseguimos notar a irreverência do cineasta para combinar faixas musicais conhecidas com situações imagéticas para diferentes efeitos - embora as canções não instrumentais não sejam tão comuns (ao menos nos primeiros filmes de horror do cineasta). Por exemplo, há o uso de música sacra de forma irônica: quando o profano Zé do Caixão come carne durante a procissão de Sexta-Feira Santa em *À Meia-Noite*, ou quando escutamos “Aleluia” de Händel na cena em que o cozeiro recebe a notícia da gravidez de Laura (Tina Wohlers) em *Esta Noite* (figuras 8 e 9).

FIGURAS 8 e 9 - Presença de repertório cristão em momento de heresia e de realização Zé do Caixão em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Outra peça de estilo sacro com teor subvertido nos filmes de Zé do Caixão é *Ave Maria*, embora a ironia se deva a razões de certa maneira externas à narrativa, assim concluímos a partir de pelo menos dois casos de bastidores das produções de Mojica. O primeiro episódio foi na produção de *Esta Noite*, quando censores da Ditadura Militar

impuseram mudanças na cena final do filme - que originalmente traria o coveiro derrotado sem abandonar seu ceticismo moral/religioso -, ditando que o personagem deveria demonstrar arrependimento, deixando uma mensagem positiva ao fim do longa. O diálogo adicional foi então gravado por Laércio Laurelli (primeiro ator a dublar o coveiro), e sobre a voz a música sacra foi inserida, reiterando a súbita redenção de Zé do Caixão (BARCINSKI & FINOTTI, 1998). A outra história, como descrita por Carlos Primati (2020), ocorreu no filme *O Despertar da Besta*, que seria vetado pela censura por mais de dez anos. Como conta Primati, havia a crítica dos censores, nos relatórios que acompanhavam a liberação das obras de Mojica, acerca das escolhas musicais dos filmes do cineasta, que esses militares consideravam “feias”. A resposta de Mojica, pensando no que para ele seria uma ideia do belo na música, foi abrir seu filme justamente com *Ave Maria*, embora a música seja violentamente interrompida e substituída pelo conteúdo audiovisual de horror e exasperação contrastante que dá a tônica do longa.

Há também a presença de sonoridades até então atípicas na *mise-en-scène* do horror, como os ritmos afrobrasileiros ou a melodia inofensiva de caixinha de música de *Tico-tico no Fubá* (retornaremos a esta faixa algumas vezes).

FIGURAS 10 e 11 - Música de horror brasileiro: toque de capoeira nos créditos iniciais e *Tico-tico no Fubá* justaposta a imagens de morte em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

As escolhas musicais do cineasta também anteciparam outra tendência do cinema de horror: do uso das sonoridades texturais para evocar os afetos de medo e repulsa (padrão que sinalizava para procedimentos do cinema moderno, como iremos explorar a partir do capítulo seguinte). A estética em questão vem de nomes da música eletroacústica, como o compositor de vanguarda Edgar Varèse, e foi empregada significativamente por Mojica nos filmes de horror. Barcinski e Finotti revelam um pouco do processo na Odil Fono Brasil com relação às citações musicais de Varèse:

A música - quase toda surrupiada de discos do compositor francês Edgar Varèse, um dos pais da música eletrônica (Mojica não tem a menor ideia de quem seja; simplesmente achou o disco no estúdio de sonorização, gostou e passou a usá-lo sempre) – acentua dramaticidade das cenas. (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 125)

Após a descoberta do trabalho de Varèse, o repertório eletroacústico entra de vez no vocabulário da trilha sonora de Mojica a partir do segundo filme de Zé do Caixão. Em *Esta Noite*, é possível identificar trechos de diferentes compositores e discos de compilação de música de vanguarda<sup>16</sup>. No trabalho de colagem sonora deste filme, é notável a experimentação com um método particular de criação baseada em material apropriado, às vezes de pequenos fragmentos musicais reordenados para efeitos puramente afetivos, sobretudo em articulação à representação do horror no filme – como trataremos em alguns momentos da análise do capítulo 3.

Em entrevista ao crítico de cinema Marcelo Miranda<sup>17</sup>, o pesquisador Carlos Primati apresenta uma investigação semelhante no quesito musical, na qual ressalta aspectos do pensamento criativo de Mojica em relação à criação baseada na *citação intertextual*. Uma das qualidades que destaca do processo de compilação dirigido por Mojica é justamente como as faixas, incluindo as gravações de outros filmes, eram ressignificadas para enfatizar ou potencializar o impacto das cenas, denotando uma sensibilidade do cineasta na escolha de gravações condizentes com o horror “delirante” dos filmes de Zé do Caixão, como coloca o pesquisador.

Como ressalta Primati, o cineasta participava ativamente na criação da trilha musical desde suas primeiras obras, e chegou a desenvolver um estilo a partir da limitação econômica que inviabilizava o trabalho com composições originais. Desta maneira, o cineasta aperfeiçoou, ao longo da carreira, algo como um método de “inventar trilhas” a partir de coletâneas de discos. Como analisa a partir da própria pesquisa, Primati reflete que o processo criativo coordenado pelo cineasta denota um trabalho intrincado de reorganização e ressignificação de gravações musicais de estilos variados, chegando a compilações complexas, com dezenas de faixas distribuídas em partes da trilha sonora, a exemplo do processo do filme *Exorcismo Negro*<sup>18</sup> – objeto de pesquisa de Primati.

<sup>16</sup> Até onde conseguimos identificar neste trabalho, a trilha musical de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* contém trechos de dois discos de compilação de música eletroacústica (às quais retornaremos no capítulo de análise): *Electronics – Music for the Ballet / Five Improvisations on Magnetic Tape* (Remi Gassmann / Oskar Sala, 1961) e o álbum *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (vários artistas, 1964).

<sup>17</sup> SACO DE OSSOS 26: Mojica inventor de trilhas sonoras, com Carlos Primati. Entrevistado: Carlos Primati. Entrevistador: Marcelo Miranda. 08 jun. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0pjexKDKSd4KRDrW4ohYl>. Acesso em: 04 mar. 2026.

<sup>18</sup> O resultado da pesquisa de Primati pode ser conferido no link da página de Facebook “Filmoteca do Horror Brasileiro” criada pelo pesquisador: <https://www.facebook.com/share/p/1DGeJmah74/>.

FIGURAS 12 e 13 - Capas dos discos com as músicas eletroacústicas citadas em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Discogs.

Deve ser considerada, também, a influência dos colaboradores de Mojica no aspecto técnico e criativo das trilhas musicais compiladas, e exemplo da Odil, com o acervo da biblioteca e os processos de pós-produção do som, ou mesmo de nomes específicos como do compositor Herminio Gimenez, que aparece vinculado aos dois primeiros filmes da trilogia, assim como o montador Luiz Elias. Como ressalta Primati, era comum, em particular, a colaboração próxima do cineasta com os montadores, que, como sabe-se, desempenhavam muitas vezes a função de edição de som, antes do setor ser inventado como parte da cadeia produtiva do som no cinema. Sendo assim, como reconhece o pesquisador, é difícil precisar com clareza um papel individual em cada uma das escolhas técnicas e estéticas que contribuíram com o estilo analisado da década de 1960. Assim, por mais que os padrões e relatos indiquem uma direção bastante específica de Mojica, que é a qual nos baseamos, entendemos também que a constituição do estilo perpassa as escolhas de diferentes artistas envolvidos com o processo fílmico.

### 1.5. Reaproveitamentos e histórias em quadrinhos

A *citação intertextual* da música de Varèse, por ser utilizada mais de uma vez, torna-se também o que chamamos do *reaproveitamento e recontextualização sonora* (emprestando os termos de Bordwell e Thompson, é uma das técnicas proeminentes do estilo que analisamos): a reutilização de materialidades sonoras específicas ao longo de um ou mais filmes. Um dos reaproveitamentos mais expressivos é o da faixa musical de *Tico-tico no*

*Fubá*. O som diegético do isqueiro musical<sup>19</sup> de Zé do Caixão é reproduzido em quatro momentos de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, e reaproveitado extradiegéticamente no filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968) (figuras 14, 15 e 16).

A técnica, em alguns casos, cumpre as funções normalmente empregadas em trilhas musicais originais, seja para sublinhar os afetos do gênero de horror ou para estabelecer conexões entre as cenas, servindo de temas e motivos musicais - iremos analisar estes aspectos com maior detalhamento no capítulo 3, a partir da reciclagem de *Tico-tico no Fubá*.

FIGURAS 14, 15 e 16 - Reaproveitamento da faixa sonora de *Tico-tico no Fubá* em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968): A música remete à obsessão do vilão com a infância e a obsessão pelo filho perfeito (nos dois primeiros exemplos) e sugere a presença do vilão como narrador filmico (na terceira imagem).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Encontramos também citações e reaproveitamentos de efeitos sonoros, aparentemente extraídos de outros filmes e/ou de compilações de efeitos sonoros em vinil. Existiram linhas de LPs voltadas para efeitos sonoros de gêneros cinematográficos, das quais conseguimos citar somente o clichê *Castle Thunder* (clássico som de trovão criado para o filme *Frankenstein*, que detalharemos no capítulo de análise), pois a identificação de outras faixas desse formato se torna um pouco mais difícil para fazermos uma confirmação, dada a ausência de evidências suficientes.

Contudo, podemos apontar alguns casos específicos de reciclagem de discos de trilhas musicais que contém passagens ou mesmo experimentações com efeitos sonoros. Dos exemplos que conseguimos rastrear estão os efeitos sonoros de gritos e chicotadas criados pelo compositor Mario Nascimbene para o filme *Barrabás* (dir. Richard Fleischer, 1961) e as vozes fantasmagóricas de *O Solar Maldito* (dir. Roger Corman, 1960), presentes em diferentes partes da composição de Les Baxter, ambos citados e reaproveitados em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*.

<sup>19</sup> O personagem carrega um modelo dos chamados *Musical Lighters*: uma linha de isqueiros que traziam mecanismo de caixinha de música, popularizado como item colecionável entre a década de 1940 e 1950.

FIGURAS 17 e 18 - O efeito sonoro de chicotadas foi recortado do álbum do filme *Barrabás* (1961) e reaproveitado mais de uma vez em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>20</sup>.



Fonte: Capturas de cópia digital e de acervo pessoal em DVD.

Outra mídia importante entre as referências de Mojica e que também assimilou o reaproveitamento em seus processos são as histórias em quadrinhos. A prática foi bastante comum, sobretudo em épocas mais flexíveis nas leis de direitos autorais, quando quadrinistas, por razões de economia de tempo e recursos, por exemplo, reutilizavam quadros prontos ou os readaptavam em edições diferentes. A pesquisadora Laura Loguercio Cánepa descreve que a estratégia foi utilizada de maneira significativa e criativa na história do quadrinho de horror brasileiro, especialmente por meio da reciclagem da mídia produzida fora do país.

Como contextualiza Cánepa, em capítulo de sua tese sobre a história do horror no cinema brasileiro, os quadrinhos do gênero nacionais e estrangeiros surgem ao mesmo tempo, na primeira metade do século XX. Após a Segunda Guerra, o lançamento da influente revista *Vault of Horror* (1950), publicada pela EC Comics, inspirou no Brasil a criação de séries como *Terror Negro* (La Selva, 1951), com traduções das histórias norte-americanas, seguidas de outras na mesma linha. Como cita a autora:

Os leitores brasileiros aprovaram o novo tema, e o êxito da publicação motivou o surgimento de inúmeras revistas no mesmo formato – todas reproduzindo histórias importadas: *Sexta-feira 13* e *Casa Misteriosa*, da Orbis; *Sepulcro* e *Horror*, da Júpiter; as cinco publicações da Novo Mundo (*Estranhas Aventuras*, *O Mundo das Sombras*, *Gato Preto*, *Noites de Terror* e *Medo*), entre outras. (CÁNEPA, 2008, p. 91)

Então, em 1954, é implementado nos Estados Unidos o código de censura<sup>21</sup> que levou ao encerramento de muitas das populares publicações de horror que chegavam ao Brasil. A reação das editoras nacionais foi relativamente rápida: “elas aproveitam o hábito (já comum) de redesenhar historinhas importadas para acrescentar-lhes mais páginas e passaram

<sup>20</sup> O excerto audiovisual, com as duas cenas em sequência pode ser apreciado no seguinte link (excerto 1): <https://youtu.be/VkX51FjMAUM>.

<sup>21</sup> O *Comics Code Authority* foi um selo de censura direcionado aos quadrinhos norte-americanos, influenciado pelo livro *Seduction of the Innocent* (Fredric Wertham, 1954) que apontava a violência das HQs como a principal causa da delinquência juvenil estadunidense (CÁNEPA, 2008).

a incentivar os artistas nacionais mais talentosos a criarem suas próprias histórias” (CÁNEPA, 2008, p. 91).

Esse movimento nos quadrinhos nacionais, possível de ser entendido enquanto uma expressão do pensamento criativo da reciclagem, desencadearia um ciclo importante de gibis de horror feitos no Brasil, entre os quais destaca-se a importância da série *Drácula*<sup>22</sup>, de 1966, que adaptava o vampiro clássico em histórias diferenciadas, trazendo um tom anárquico e por vezes debochado ao personagem de Bram Stoker. A publicação de sucesso foi seguida de outras HQs na mesma linha, incluindo títulos com os monstros *Lobisomem*, *Frankenstein* e *A Múmia*. Logo, o Brasil também criaria seus próprios monstros para os gibis de horror, incluindo *Mirza: A Mulher-Vampiro*<sup>23</sup>, bem como o vampiro Nosferatu, criado para o gibi *A Cripta* (dentro da coleção *Seleções de Terror*, da editora Taika) pelo escritor Rubens Francisco Lucchetti e pelo artista italiano radicado no Brasil Nico Rosso - dois nomes que se associariam a Mojica para as histórias em quadrinhos de Zé do Caixão.

Sabemos que, desde a infância, Mojica foi um aficionado do formato e ávido colecionador de títulos como *Globo Juvenil*, *O Guri* e *O Mirim*. E mais, como os autores continuam:

Também não perdia um número das Coleções King, álbuns de luxo com histórias de Walt Disney, Mandrake, Príncipe Valente e Flash Gordon e que traziam na borda de cada página um ‘cineminha’ com desenhos que pareciam movimentar-se quando as páginas eram folheadas rapidamente. (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 42)

Curioso o detalhe editorial das revistas, mimetizando o efeito do movimento gerado nos fotogramas acelerados da imagem cinematográfica, que devem ter trazido ao futuro cineasta algumas de suas primeiras lições sobre filme, e suas associações com as histórias em quadrinhos. Inspirado pelas revistas e seriados (que comentamos antes), Mojica criava suas versões das aventuras, organizando pequenos shows de marionetes e encenações teatrais, com direito a fantasias de *Buck Rogers*, índios e caubóis, criadas por ele mesmo.

Sabe-se da predileção do cineasta pelos quadrinhos de horror, incluindo as coleções do gênero popularizadas nos anos 1950. Em 1969, seu personagem Zé do Caixão ganharia os próprios títulos em quadrinhos através da parceria com o roteirista Rubens F. Lucchetti<sup>24</sup> e

---

<sup>22</sup> Criada pelo editor Miguel Pentead, escrita inicialmente por Hélio Porto, e posteriormente por Helena Fonseca e Francisco de Assis (CÁNEPA, 2008).

<sup>23</sup> Primeira personagem “monstra” das HQs brasileiras, criada por Eugênio Colonnese e Luís Meri em 1967 (CÁNEPA, 2008).

<sup>24</sup> Além dos quadrinhos, a colaboração entre Mojica e Lucchetti compôs uma das fases mais criativas com o personagem Zé do Caixão, com passagens por séries de televisão, programas de rádio e produções cinematográficas, entre elas *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *O Despertar da Besta* (1969) e *Exorcismo Negro* (1974).

com o italiano Nico Rosso, responsável pelos desenhos. A primeira passagem do personagem Zé do Caixão nos quadrinhos ocorreu em dois ciclos editoriais: com a Prelúdio, no título *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, e, na sequência, *Zé do Caixão no Reino do Terror*, pela editora Dorkas. As revistas traziam o coveiro como um anfitrião de diferentes contos de horror, e foram características por um formato híbrido de colagens no estilo de fotonovelas, técnica que se descobriria inédita na história do quadrinho mundial. Como prossegue Cánepa, as histórias tinham mais inovações:

As revistas tinham alguns aspectos inovadores, sobretudo por suas histórias se passarem em cenários brasileiros, deixando para trás o ambiente ‘gótico’ que ainda dominava os quadrinhos de horror nacionais. Como Lucchetti não cansava de dizer, Zé do Caixão era, para ele, o primeiro personagem de horror genuinamente brasileiro, o que possibilitava a re-ambientação das histórias. (CÁNEPA, 2008, p. 93)

A sobreposição de mídias expressa na colagem de fotografias de Zé do Caixão nas páginas dos gibis denota um pensamento transversal entre quadrinhos e cinema que permeia as produções do cineasta em diferentes sentidos. As intersecções entre a obra cinematográfica de Mojica e a linguagem das histórias em quadrinhos é um tema de interesse na literatura sobre o cineasta, e algumas análises apontam a transposição de diferentes elementos estilísticos das revistas em seus filmes. Algumas delas cabem ao som, e interessam para nossa pesquisa. Mencionaremos brevemente algumas dessas, e outras que propomos aqui:

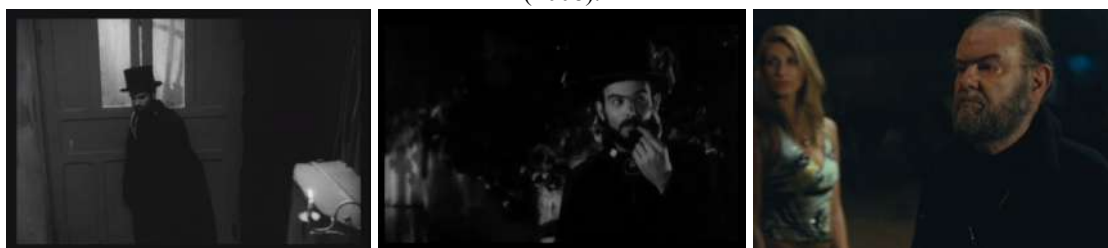
A narração, um recurso clássico dos quadrinhos, é aplicado diretamente nos filmes de Zé do Caixão. Barcinski e Finotti lembram da figura do anfitrião dos quadrinhos de horror, que fala na direção do leitor e dá o tom das histórias de cada edição: arquétipo representado na personagem Bruxa (Eucaris de Moraes), que alerta o espectador antes do início de *À Meia-Noite* (que se assemelha a personagem *Old Witch* da EC Comics) (figuras 19 e 20), papel que o próprio Zé do Caixão também desempenha nos filmes. Sobretudo, a narração em *off*, bastante utilizada por Mojica, remete ainda mais à linguagem das revistas em quadrinhos (BARCINSKI & FINOTTI, 1998). Em alguns casos, as narrações expressam as reflexões literais do coveiro, como em “balões de pensamento com som”, a exemplo das cenas de *À Meia-Noite* e *Esta Noite* quando escutamos a voz interior do personagem enquanto toma uma decisão importante para os rumos da história, ou em *Encarnação do Demônio*, quando o pensativo Zé reflete sobre a mulher perfeita (figuras 21, 22 e 23).

FIGURAS 19 e 20 - Anfitriões de histórias de horror: *The Old Witch*, da série *Haunt of Fear* (EC Comics) e a Bruxa (Eucaris de Moraes) de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964).



Fonte: Site [butsartbooks](http://butsartbooks) e captura de acervo pessoal em DVD.

FIGURAS 21, 22 e 23 - A voz do pensamento de Zé do Caixão ao estilo “balões de pensamento” nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Também mencionamos as onomatopeias, que são, *grosso modo*, formas miméticas de representação de sons que se dão a partir de símbolos universais e genéricos, utilizados de modo cartunescos e caricatos, especialmente nas mídias dos quadrinhos e dos desenhos animados. A qualidade “onomatopeica” dos efeitos sonoros foi por vezes atribuída em análises dos filmes de Zé do Caixão: Bragança (2008) descreve assim as sonoridades de uma cena de *O Despertar da Besta*, destacando a comicidade do efeito que o remete à linguagem de desenhos animados. Janaina de Jesus Santos (2014), usa o mesmo adjetivo com relação aos efeitos sonoros de “socos e gritos” dos créditos iniciais de *À Meia-Noite* – ela se refere aos sons de chicotadas e gritos de *Barrabás*, reaproveitados em diferentes momentos do filme.

Outra semelhança que apontamos é com relação aos diálogos nos quadrinhos e a performance vocal do elenco da trilogia, bastante característica, em alguns casos, pelo tom declamatório, algo que nos gibis tradicionais é sugerido pelo uso recorrente de exclamações nas falas dos personagens. Devemos considerar também que a intensidade na fala dos filmes pode resultar, entre outros motivos culturais e estilísticos, de limitações técnicas de gravação e

reprodução do som, sendo um dos recursos empregados para não comprometer a inteligibilidade dos diálogos nas precárias salas de cinema dos anos sessenta.

Ainda, uma manifestação diferente da reciclagem dos quadrinhos culmina em *Encarnação do Demônio*, no episódio relatado por Carlos Primati (2024) a Dimitri Kozma<sup>25</sup>, de quando trabalhou como supervisor musical na produção do filme de 2008. Também pesquisador do cinema fantástico e entusiasta da obra de Mojica, Primati conta que, ciente da obsessão do cineasta pelo personagem dos quadrinhos, sugeriu a música de *Conan, O Bárbaro* (dir. John Milius, 1982) para servir de guia para a montagem do filme. Consequentemente, a faixa criada por Basil Poledouris foi referência para o tema musical composto por André Abujamra e Marcio Nigro.

Refletindo sobre os processos de reciclagem abordados neste tópico, consideramos que há um modo de pensamento criativo nas estratégias de Mojica e dos seus colaboradores que interage, em diferentes sentidos, com os meios de produção da mídia dos quadrinhos de horror no país, demonstrando uma versão radicalizada dos métodos de produções B mundiais, como ponderamos antes. De modo similar, enquanto quadrinistas se voltaram ao reaproveitamento das HQs estrangeiras para suprir o mercado brasileiro, Mojica o fez com as gravações pré-existentes para compilar suas trilhas sonoras de horror. Em ambos os cenários, entretanto, os materiais foram apropriados para fins específicos, e ressignificados no contexto estético e narrativo dessas produções. Um exemplo que iremos abordar na análise de *À Meia-Noite* é o da faixa *The Whipping Of Christ*, composta por Mario Nascimbene para o filme *Barrabás*. Trata-se de uma sonoridade horrorífica (embora extraída de um épico bíblico), que, por meio do reaproveitamento ao longo do filme brasileiro, promove a codificação de sentidos expressivos e temáticos específicos aos conflitos do personagem Zé do Caixão.

---

<sup>25</sup> PODCAST SEM FREIO 256: Dentro da mente de Zé do Caixão. Entrevistado: Carlos Primati. Entrevistador: Dimitri Kozma. 01 fev. 2024. Podcast disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVH8EpinGGs>. Acesso em: 05 mar. 2026.

## CAPÍTULO 2 - O som no cinema de horror de Zé do Caixão

### 2.1. O horror nos filmes de Zé do Caixão: uma breve conceituação

Historicamente, o horror é um gênero cinematográfico no qual o som mantém um papel de relevância estética e de destaque nos processos fílmicos. Como menciona Rodrigo Carreiro, há uma potencialidade própria do gênero para uso criativo do som enquanto “artifício narrativo ousado e *fora da caixa*” (CARREIRO, 2023, p. 15).

Sobre as razões que podem explicar o fenômeno que coloca o som em um lugar de importância no horror, o autor ressalta o papel do público jovem, interessado no gênero e mais receptivo às experimentações e inovações estilísticas, além de mencionar as qualidades do som em mover os afetos e gerar reações fisiológicas que podem ser exploradas em filmes de horror, como explica: “Isso faz do horror um gênero em que editores, mixadores e *sound designers* possuem maior latitude para trabalhar criativamente. É por isso que alguns dos usos mais interessantes do som como recurso narrativo podem ser encontrados em filmes de horror” (CARREIRO, 2023, p. 15).

A abertura criativa que os filmes do gênero oferecem aos artistas do som é importante para pensar nos filmes de Mojica enquanto obras que trabalharam o som de forma heterodoxa e com bastante experimentalismo, especialmente considerando as produções da década de 1960 e as tendências da época.

Partindo do exemplo da sequência icônica do filme *Poltergeist* (dir. Tobe Hooper, 1982), na qual a família suburbana que protagoniza a história é acometida por uma série de eventos sobrenaturais simultâneos, Carreiro menciona alguns dos principais padrões e convenções do som de horror ali presentes: “ruídos inesperados e fora do quadro, música dissonante e atonal, gritos, vozes guturais e respirações ofegantes” (CARREIRO, 2023, p. 24). Interessante pontuar que quase vinte anos antes do clássico de Tobe Hooper, boa parte desses exemplos sonoros podem ser identificados nos minutos iniciais do primeiro longa de horror dirigido por Mojica, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*<sup>26</sup> – um atestado da força e da universalização destes elementos associados ao gênero como primários.

Dos fundamentos teóricos apresentados por Carreiro (2023), um deles sugere que os padrões do som no gênero de horror são: os eventos sonoros que buscam produzir ou representar as sensações relacionadas ao afeto que dá nome ao gênero. Com relação ao trabalho de Mojica, este perfil da trilha sonora ganha um ingrediente em particular: o uso desses afetos para compensar as limitações das produções, sejam elas econômicas (a

---

<sup>26</sup> O excerto audiovisual pode ser apreciado no seguinte link (excerto 30): <https://youtu.be/FDDGc4wX2aA>.

dificuldade em se criar certos efeitos visuais com os recursos da época), ou até a nível de censura (a impossibilidade de mostrar, graficamente, certos tipos de representações de violência explícita).

Entre os primeiros filmes que têm reconhecimento oficial como obras do gênero de horror estão *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), curiosamente, duas obras dos primórdios do cinema de som sincronizado (ciclo que tem início em 1927) - por sinal, a primeira produção do cinema brasileiro com elementos de narrativa fantástica, o filme musical *O Jovem Tataravô* (dir. Luiz de Barros, 1936), ocorre justamente na transição para o cinema sonoro (PRIMATI, 2009). Peter Hutchings (2004) entende que esta relação não se dá por acaso, e sim por algo intrínseco entre o horror e às potencialidades do som. Os Monstros da Universal foram influências claras para Mojica, sendo que traços do personagem Conde Drácula são identificados na caracterização do vilão Zé do Caixão.

Segundo Noël Carroll (1999), um filme pode ser listado na categoria de horror a partir do momento em que as pessoas passam a entendê-lo como tal, pois isto implica que certos aspectos essenciais do estilo ou da narrativa estão presentes na experiência fílmica. Dentre os elementos recorrentes, Carroll cita dois como componentes fundamentais para delimitar o filme de horror: em primeiro lugar, como explica Carreiro, deve “provocar o afeto que empresta seu nome ao gênero” (CARREIRO, 2023, p. 28), sendo que a criação sonora nestes filmes consiste do mesmo objetivo; em segundo, precisa conter a presença de criaturas que Carroll chama de “monstros”.

Não é muito difícil notar o primeiro componente na *Trilogia de Zé do Caixão*, já que os filmes são cheios de situações perturbadoras e que causam todo tipo de desconforto: torturas, pesadelos, violência física e psicológica, assombrações e afins. Ainda, muito da encenação chocante dos filmes são recriações dos chamados “testes de coragem”: uma série de atos teatrais que Mojica realizava, colocando pessoas em situações de terror, quase sempre envolvendo contato com animais peçonhentos, tal qual os métodos sádicos de Zé do Caixão.

Mojica relata que a ideia para os “testes de coragem” (ou “testes macabros”) surgiu na produção de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, com problemas que tivera com performances e, logo, com gastos dos valiosos negativos de filme. Segundo o cineasta (em comentário ao DVD do filme), parte do elenco encontrou dificuldades para contracenar com as centenas de aranhas e as cobras utilizadas nas cenas de tortura de Zé do Caixão - uma das razões que levou ao atraso na finalização da produção. Assim, Mojica pensou nos testes para garantir que os atores e atrizes em potencial teriam condições para enfrentar as situações horríficas de seus próximos filmes. Os eventos logo viraram atração entre jovens

interessados em participar das produções do diretor, como no episódio noticiado no jornal *Cidade dos Santos*, em publicação de agosto de 1967, durante a produção do então chamado “A Encarnação do Demônio” (figura 24):

FIGURA 24 - Recorte da página do jornal *Cidade de Santos* (1967, p. 10).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Considerando a importância da opinião do público para se mensurar o grau de medo gerado por um filme de horror, localizamos algumas das reações aos filmes da trilogia na época dos lançamentos. As considerações mostradas a seguir foram encontradas em críticas jornalísticas disponíveis nos acervos da Hemeroteca Digital Brasileira.

José Carlos Oliveira, impactado com sua experiência em *À Meia-Noite*, menciona em sua crítica no *Jornal do Brasil* (RJ, 1966): “O público reagia maravilhosamente, ululando, rindo, fazendo comentários em voz alta” (OLIVEIRA, 1966, p. 23). Na crítica bastante positiva de Salvyano Paiva, também para *À Meia-Noite*, o jornalista relata as impressões mais cáusticas causadas pelo filme, algumas bastante reforçadas pelo uso do som, como ressalta o último parágrafo do seguinte trecho (figura 25):

FIGURA 25 - Recorte de página do jornal *Correio da Manhã* (DE PAIVA, 1966, p. 18).

O temor que Zé do Caixão inspira aos demais personagens na tela projeta-se aos assistentes na sala semi-obscura onde o drama se exhibe. Zé consegue ser odiado; a tragédia do médico assassinado comove; causa horror e decepção a morte do sujeito dentro da banheira, afogado num mar de sangue e espuma. Zé debocha dos símbolos cristãos, pois é pagão até a alma. Zé é impiedoso e detestável: chicoteia alguém que ousa enfrentar-lhe a prepotência. Irado, Zé do Caixão será muito engraçado para intelectuais sofisticados, mas sua imagem atinge, pura e com a seriedade desejada, o espectador comum.

Demais, a sucessão de cenas é perfeita. O uso do som é inteligente, caprichado na seqüência da perseguição final, quando se aproxima a hora da alma danada do agente funerário ser levada por Satã. Em matéria de construção, é digna de um grande cineasta, de um grande especialista em filmes de terror, o clímax no túmulo do casal sacrificado. Também a aparição dos espíritos, em negativo, é prova sobeja de que, afinal, Mojica Marins não é um débil mental irrecuperável como se diz, porém um artista autêntico. Sua concepção de Mefistófeles é wagneriana, estupenda! E que dizer do cenário da choupana da feiticeira, repleta de bugigangas, a respeitar, talvez, descrições de Sax Rohmer?

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Um relato feito pelo censor Constâncio Montebello, extraído de relatório sobre *Esta Noite*, contém algumas considerações sobre o tipo de horror causado pelo filme. Ironicamente, o documento que pede pela não liberação do filme endossa a eficiência da obra em causar reações que caracterizam o gênero, como mostra o seguinte trecho:

[...] O filme deseja, e consegue, impressionar pelas suas cenas de terror, de sadismo sexual, de asco etc. Inclusive finalizando com a morte do agente funerário negando a existência de Deus e da religião que procurava, por intermédio de um padre católico, salvar sua alma [...] Pelo exposto acima, não vejo condições para a liberação do filme. (BARCINSKI & FINOTTI, 1998, p. 165)

A pesquisadora Laura Cánepa, no capítulo de sua tese destinado ao cineasta e sua filmografia de horror, destaca a questão da violência como um dos aspectos que colocam o cinema realizado por Mojica a nível de relevância internacional. Como explica a autora: “[...] Mojica foi um dos pioneiros mundiais na produção de filmes de horror explícito, sendo, hoje, considerado um dos ‘pioneiros’ do *gore*<sup>27</sup>, juntamente com os cineastas [...] Hershel Gordon Lewis e Nobuo Nakagawa” (CÁNEPA, 2008, p. 137). Como prossegue Cánepa:

O pioneirismo de Mojica na exploração do *gore* causou furor entre a crítica internacional quando seus primeiros filmes foram divulgados de maneira mais massiva nos EUA e na Europa nos anos 1990. Os historiadores e fãs ficaram impressionados com o grau de violência presente nas obras do cineasta tupiniquim, e também com seu aspecto lúdico e artesanal, reconhecendo nele um estilo único de narrativa e *mise en scene*. (CÁNEPA, 2008, p. 137)

<sup>27</sup> Um subgênero do horror, o *gore* pode ser traduzido como “‘furado com chifre’, sinônimo de filmes que privilegiam e violência extrema e dirigida geralmente à sexualidade” (CÁNEPA, 2008, p. 63).

A autora chama a atenção para o elemento da autoconsciência na representação da violência explícita como um dos diferenciais estilísticos que consolidaram o *gore* realizado nos filmes de Mojica. A encenação das torturas de maneira exibicionista, com caráter performático são representadas com autenticidade chocante em sequências que reproduziam os testes macabros reais feitos por Mojica e seu elenco. Dessa maneira, a encenação dos atos cruéis do vilão é caracterizada por uma ideia do olhar, de “ver e ser visto”, como destaca Carlos Primati<sup>28</sup>, como uma demonstração do poder de Zé do Caixão a partir do conteúdo gráfico, marcado por toques de *voyeurismo* e sadismo.

Compreendemos a ideia de “ver e ser visto” como uma percepção sensorial no audiovisual, que inclui a experiência da escuta. Assim, o contato com o conteúdo violento e explícito por meio de uma noção daquele que observa, é também fortalecida pela trilha sonora, especialmente com o uso insistente e intensificado de sons não verbais produzidos pelas vítimas de Zé do Caixão (e eventualmente do próprio vilão), como abordaremos nos capítulos seguintes. A noção de autoconsciência e do poder discursivo de Zé é também demonstrada por meio do som, na forma colocada por Primati: convidando o espectador a “[...] testemunhar as crueldades do vilão através da mais *voyeurística* das artes - o cinema” (PRIMATI, *Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins*). Podemos relacionar o padrão de estilo à cena importante e provocativa de *Esta Noite* que se beneficia do artifício sonoro, na qual o vilão se dirige à câmera, destacando a sonoridade afetivamente indiferente de sua caixinha de música, enquanto testemunhamos a morte cruel de uma de suas vítimas.

Os dois primeiros filmes da trilogia também impressionaram pelo radicalismo no comportamento afrontoso e iconoclasta de Zé do Caixão em relação às crenças religiosas e aos valores morais da sociedade. O posicionamento agressivo do personagem diante do cristianismo é inserido de modo chocante no discurso fílmico, combinando o elemento do horror ao religioso, ao que citamos: a clássica cena na qual Josefel decide comer carne na Sexta-Feira Santa diante da procissão, no conteúdo explicitamente anticristão do texto que o vilão profere ou em sugestões audiovisuais vinculando religião à violência, como na cena em que Zé atinge uma das vítimas com uma coroa retirada da imagem de Cristo. Na mesma toada, podemos incluir a *citação e reaproveitamento* da gravação de *The Whipping Of Christ*, motivo sonoro que, em um nível intertextual, aproxima o coveiro dos torturadores de Jesus do filme *Barrabás*.

---

<sup>28</sup> Fonte: PRIMATI, Carlos. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. *Revista Carcasse*. Arte e Cultura Obscura. São Paulo.

O filme de 2008 investiu no incômodo sensorial gerado por imagens de violência extrema. *Encarnação do Demônio* resgata os métodos de tortura clássicos do vilão, combinando o *gore* dos anos setenta com o estilo “realista” de produções mais recentes do horror, como de filmes do subgênero chamado *torture porn*<sup>29</sup>. O teor mais gráfico de cenas do filme causou reações viscerais, com casos de pessoas “passando mal” e abandonando a exibição do filme, como o ocorrido numa das sessões de pré-estreia realizada no Festival de Paulínia (GOBBI, 2008).

O segundo requisito do horror é a presença do monstro, que na perspectiva de Carroll estaria atrelado ao sobrenatural. Carreiro propõe uma versão ampliada deste conceito concordando com mais autores, assim, define o monstro como um “[...] ser que pode ou não pertencer à realidade física do mundo que habitamos, mas de uma forma ou de outra precisa ser capaz de cometer atos de violência que provoquem o horror” (CARREIRO, 2023, p. 29). Sendo o horror, mais precisamente, o afeto que combina medo e repugnância (CARROLL, 1999).

Zé do Caixão, ao mesmo tempo protagonista e vilão na trilogia, pode ser considerado um monstro. Os atos de sadismo e violência correspondem com a descrição proposta por Carreiro, uma vez que é o coveiro o maior responsável pelas atrocidades presentes nos filmes – com menor recorrência talvez em *Encarnação do Demônio*, cujos antagonistas em certos momentos dividem as atitudes monstruosas com o vilão. Embora seja um personagem mortal, em alguma medida é possível atribuir certa carga sobrenatural à representação filmica de Zé, mais explicitamente nas obras nas quais o coveiro surge em sonhos ou alucinações, como ocorre em *Delírios de um Anormal* (1978), *O Despertar da Besta* (1970) e *Exorcismo Negro* (1974). Na trilogia, este elemento surge envolto nas contradições do personagem, na medida em que este parece demonstrar aquilo que nega em seu ceticismo perpétuo - por Deus, o Diabo, e pela ideia da vida após a morte. O som, inclusive, é parte importante na construção dessa dicotomia, como será abordado em análise posterior.

Aqui, é oportuna a reflexão de Carlos Primati (2009), que faz uma interessante associação do nascimento de Zé do Caixão com os Monstros da Universal:

Surgido de um pesadelo de seu criador, Zé do Caixão teve a mesma origem de outros protagonistas importantes do horror, pois os personagens de *Frankenstein*, *Drácula* e *O médico e o monstro* também são frutos do inconsciente atormentado de seus autores. A exemplo de outros ‘monstros’ clássicos, Zé é um emissário da morte e espalha temor por onde passa. Sua atividade como agente funerário, no convívio constante com defuntos, torna-o não somente um iconoclasta descrente do

<sup>29</sup> Ciclo de filmes com exploração da violência explícita em tramas voltadas a situações de tortura. Dentre os expoentes, se destaca a série cinematográfica *O Albergue*, criada por Eli Roth.

sobrenatural e da imortalidade do espírito, como também consciente da finitude de sua existência. Se, por um lado, ele zomba dos supersticiosos e age com indiferença durante os enterros, por outro, torna-se obcecado em perpetuar sua linhagem. (PRIMATI, 2009, p. 116)

A relação com o citado Drácula é reforçada com a *Estética da reciclagem*, por meio da música empregada na cena de abertura de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* - tema extraído do filme *O Filho de Drácula* (dir. Robert Siodmak, 1943), composto por H. J. Salter. Este é um dos exemplos de *citações intertextuais* de gravações extraídas de outros filmes na trilogia, neste caso contribuindo para a caracterização do personagem nos moldes de vilões clássicos do horror hollywoodiano.

A referência aos famosos Monstros da Universal foi até utilizada na propaganda de lançamento de *À Meia-Noite*, que compara (e eleva) o filme de Mojica com as produções do renomado estúdio cinematográfico, como mostra o anúncio encontrado em uma edição do ano de 1966 do *Diário de Notícias* (figura 26). Interessante como o conteúdo do letreiro coloca Zé do Caixão na mesma categoria dos vilões citados:

FIGURA 26 - Recorte de página do jornal Diário de Notícias (1966, p. 17).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Sobre a concepção de Zé do Caixão, Cánepa reflete acerca de outros aspectos que dão singularidade ao personagem dentro do repertório canônico dos monstros de horror. Como resume, na criação do vilão “[...] Mojica parece ter absorvido referências tanto da tradição do cinema de horror internacional quanto do folclore nacional, trazendo também elementos de sua própria biografia” (CÁNEPA, 2008, p. 136).

Como ressalta Cánepa e outros autores que dedicaram estudos ao personagem de Mojica, o vilão se destaca como uma criação do horror autenticamente brasileira: “um personagem universal saído de uma aldeia”, como reflete Rubens Francisco Lucchetti. Zé do

Caixão pode ser entendido como o coveiro obsessivo, um homem sem poderes sobrenaturais, mas que tem “[...] uma raiz brasileira, supersticiosa, religiosa, que preenche as lacunas que você poderia supor que fossem um problema na criação de um personagem brasileiro de horror” (FERREIRA apud CÁNEPA, 2008, p. 136). Ainda, o próprio personagem eventualmente se instaura no tecido imaginário popular brasileiro, alçado à figura mítica por sua presença midiática ao longo das décadas.

## 2.2. Ferramentas de análise

A partir de agora traremos alguns exemplos específicos do som nos filmes, e para isso empregaremos duas ferramentas de análise de trilha sonora: as imagens espectrais e a FSAF.

O emprego das imagens espectrais segue a abordagem metodológica proposta por Opolski e Carreiro (2022). Esta ferramenta permite materializar visualmente a composição sonora de determinada obra de maneira tridimensional ao mostrar informações de tempo, frequência e intensidade. Sobretudo, os autores complementam:

[...] é uma ferramenta que permite ‘prender’ ou ‘pausar’ o som – uma informação expressiva que se movimenta no tempo – em uma representação visual que permite realização da análise em um nível de minúcia que, há poucos anos, era tecnicamente inviável. (OPOLSKI & CARREIRO, 2022, p. 390)

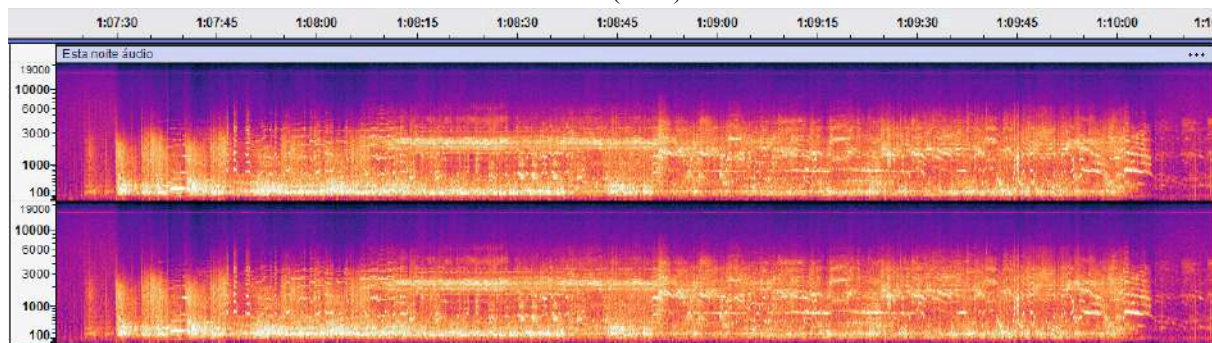
As imagens espectrais oferecem informações sonoras detalhadas e complexas, obtidas através de gráficos produzidos por diferentes *softwares* como o *Audacity* – serviço escolhido para o trabalho atual. Já as faixas de áudio dos filmes provêm de cópias pessoais em DVDs, digitalizadas das edições com som restaurado do ano de 2002 dos dois primeiros filmes da trilogia, e da edição de 2009 de *Encarnação do Demônio*.

Um dos diferenciais do espectrograma em comparação a outras abordagens de análise é como este representa de forma precisa os elementos sonoros simultâneos e os resultados de sua interação. Os elementos, ou as propriedades do som, são, de modo geral: altura (relação entre sons graves e agudos), duração (noção de tempo, ritmo, relação entre sons curtos ou longos), intensidade (sons fracos e fortes) e timbre (qualidade particular de determinado som, por vezes entendido como “cor do som”). Um último elemento formador do som é a densidade sonora, que resulta da combinação de eventos sonoros simultâneos.

A densidade é por vezes aproximada com a ideia de intensidade (ou volume), sendo uma das propriedades que enfatizaremos da análise da *Trilogia de Zé do Caixão*, pois entendemos que muitas vezes a sobreposição e o excesso sonoro foi um dos recursos

utilizados pelos realizadores para gerar e reforçar os afetos de horror em determinadas cenas e sequências. Retiramos o exemplo abaixo da cena do pesadelo de Zé do Caixão em *Esta Noite*, no momento em que o vilão é arrastado para o cemitério por um ser misterioso (figura 27):

FIGURA 27 - Imagem espectral da cena de abdução de Zé do Caixão no filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>30</sup>.



Fonte: Audacity.

No espectrograma, podemos ter uma visão ampliada das propriedades do som a partir da interpretação das formas coloridas. A gradação dos níveis de intensidade do som, por exemplo, é representada pelo aumento ou diminuição da claridade da cor laranja (as partes escuras são silêncios). As frequências são mostradas verticalmente, dentro do espectro da audição humana, e o tempo de cada evento sonoro corresponde ao comprimento das linhas e manchas alaranjadas. No exemplo em questão, podemos observar o adensamento da trilha com sons simultâneos de gritos, música e efeitos sonoros, em diferentes frequências e níveis de intensidade.

Deste modo, buscamos explorar as possibilidades desta ferramenta para investigar o som em sua potência formal e expressiva, em diálogo com outros elementos da obra audiovisual e com os processos criativos que temos analisado.

A *Film Sound Analysis Framework* (FSAF), é uma ferramenta criada por Barbosa e Dizon (2020) para a análise crítica do som no audiovisual, feita com base em formas de percepção sonora e categorias do som aplicadas em filmes. Em resumo, a FSAF “[...] é uma ferramenta para compreender a relação entre som, música, visuais e a dimensão narrativa no cinema” (BARBOSA & DIZON, 2020, p. 84, tradução nossa).<sup>31</sup>

A proposta foi elaborada a partir de dois tipos gerais de escuta, conforme teorizados por estudiosas e estudiosos do som, que, em linhas gerais, compreendem: a escuta relativa à

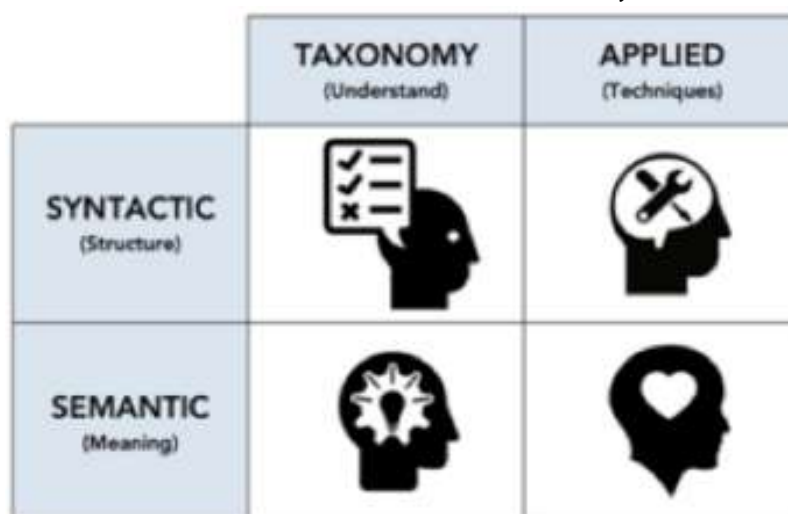
<sup>30</sup> O excerto audiovisual com parte da cena mostrada na imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 17): <https://youtu.be/VPtWdEbo02U>.

<sup>31</sup> Texto original: “[...] is a tool to understand the relationship between sound, music, visuals and the narrative dimension in film” (BARBOSA & DIZON, 2020, p. 84).

*estrutura do som*, relacionada à *sintaxe do som fílmico*; e a escuta voltada ao *significado do som*, como parte da *semântica do som fílmico*.

A partir das duas categorias de escuta, os autores propõem critérios para oferecer uma estrutura de análise da trilha sonora. Primeiro, sugerem a *taxonomia*, para a compreensão dos aspectos estruturais e significantes da trilha sonora como um todo. Em complemento, outra dimensão de análise é adicionada, com a finalidade de expandir o uso da ferramenta para realizadores em geral, baseada na *aplicação* prática das técnicas de criação do som no audiovisual e que impactam nos aspectos semânticos e sintáticos do som.

FIGURA 28 - Modelo conceitual da ferramenta *Film Sound Analysis Framework* (FSAF).



Fonte: Barbosa e Dizon (2020).

O campo *aplicação*, além de dialogar com praticantes e profissionais do som, dá oportunidade para estudarmos os processos criativos e as técnicas presentes nas análises em estilo. Assim, utilizaremos a FSAF para investigar, em paralelo, tanto as questões taxonômicas de estrutura e significação do som na narrativa fílmica, quanto as técnicas e estratégias empregadas pelos realizadores dos filmes.

Entendendo a tabela FSAF na forma de uma matriz para a classificação e conceituação, é possível empregá-la na análise do som fílmico em seu aspecto estrutural e no significado gerado (análise sintática *versus* análise semântica) e/ou para a compreensão da dinâmica entre as estratégias implícitas no som dos filmes, com relação às técnicas e métodos já estabelecidos (análise taxonômica *versus* análise aplicada). Barbosa e Dizon (2020, p. 84) complementam: “A combinação dessas quatro abordagens analíticas proporcionam uma estrutura na qual pode-se compartimentalizar e encaixar conceitos existentes da pesquisa na Teoria do Som no Cinema [...]”.

Assim, balizados por estudos do som no cinema, os autores propõem classificações para a análise sistemática da trilha sonora na FSAF, algumas das quais utilizaremos e explicaremos no decorrer do trabalho - especialmente as que tratam do uso do som metadieético, dos sons interiores subjetivos (batimentos, respirações) ou objetivos (vozerios e outros) e dos tipos de manipulação do som.

Também iremos propor classificações específicas que consideramos necessárias para a análise da trilogia, tendo em vista o cenário técnico e criativo na década de 1960, pois como mencionamos, por vezes escapa das tipificações convencionais em técnicas que hoje estão solidificadas – como é o caso das estratégias oriundas das radiodramaturgias e das histórias em quadrinhos, como os sons onomatopeicos, por exemplo. Além disso, traremos conceitos e funções específicos(as) do som no cinema de horror (como *efeito-surpresa*, sonoridades vocais não semânticas etc.), e a aplicação das técnicas proeminentes (*reaproveitamento*, *citações* e *motivos*) no contexto narrativo dos filmes.

### 2.3. O grito como elemento de subversão narrativa

Entrando nos padrões específicos do som no cinema de horror, cabe começar com o uso das vozes, uma das três categorias da trilha sonora (junto com efeitos sonoros e música). A voz no cinema contempla tanto diálogos como os chamados vozerios (sonoridades vocais de conteúdo não semântico), é a categoria na qual se insere uma marca estilística essencial do horror: o grito - elemento colocado por Carreiro (2023, p. 31) como “o mais frequente e reconhecível padrão de som no horror”. Como explica o autor, é um som que representa de maneira mais concreta o sentimento ligado ao gênero, além de ser uma fonte geradora deste afeto em quem experiencia os filmes – importante critério para a categorização ao estilo.

O grito é tão fundamental ao cinema de horror que levou à consolidação da categoria das *scream queens*, ou as “rainhas do grito”. Popularizado na década de 1970, o termo é empregado para se referir às atrizes que se consagraram interpretando vítimas de monstros do gênero, famosas por suas capacidades vocais. Contudo, a origem da expressão foi primeiro utilizada na década de 1930, continuando uma tradição de gritos que remonta aos primórdios do cinema, antes do som sincronizado, quando imagens de personagens gritando eram capazes de produzir nos espectadores a mesma reação vocal (CARREIRO, 2023).

A primeira das “rainhas do grito” foi Fay Wray, reconhecida pela atuação em *King Kong* (1933) e em outros filmes com os característicos gritos. Entre outros exemplos do horror contemporâneo estão atrizes emblemáticas tal qual Jamie Lee Curtis (“rainha do grito”

de *Halloween*, de 1978) e Neve Campbell (da série *Pânico*, criada na década de 1990) (CARREIRO, 2023).

Carreiro (2023) ressalta que o grito tem um papel cognitivo importante ao proporcionar a identificação entre o espectador e o personagem vítima. Sons de gritos povoam a *Trilogia de Zé do Caixão*, muitos deles são gerados pelas vítimas do agente funerário ao longo dos filmes e se encaixam perfeitamente na definição de Carreiro: são gritos que promovem a empatia do espectador diante dos horrores sofridos pelos personagens. Entretanto, no que se trata dos filmes de Mojica, a compreensão acerca do grito merece ser ampliada e até colocada em diferentes modalidades, considerando as especificidades de sua obra.

Nos filmes de Mojica, o grito está sendo empregado radicalmente para potencializar os efeitos dramáticos e afetivos das cenas em que é utilizado. Isso se nota pela qualidade excessiva das sonoridades, que resulta em grande parte da forte intensidade empregada na mixagem, das potentes performances vocais e nos tipos de timbres selecionados, muitas vezes explorando frequências agudas que beiram o estridente, sensação também reforçada com o tratamento sonoro enfatizando a região médio-aguda (especialmente nos filmes da década de 1960) – o que eleva o desconforto a nível considerável, resultado que talvez não se conseguisse sem a exasperação sonora.

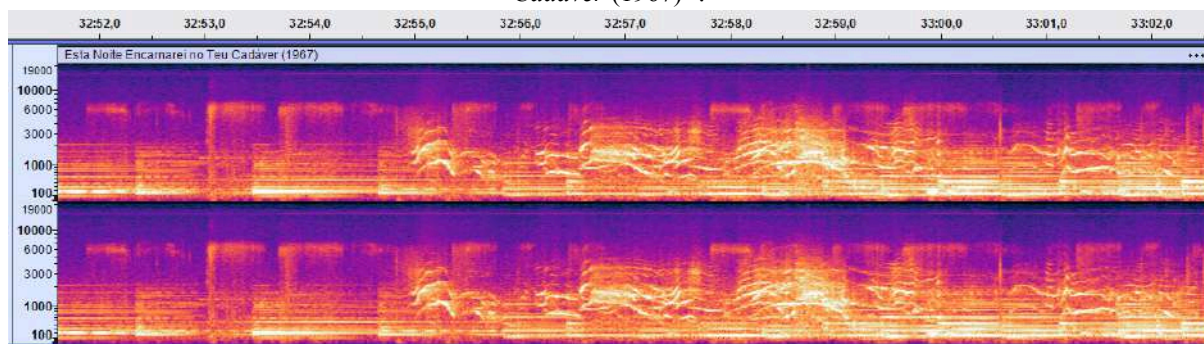
Uma interpretação estilística que fazemos aqui é que os sons de gritos (e outros sons não verbais que povoam a trilha sonora) estão a serviço da violência que o cineasta não poderia expressar explicitamente em imagens na época da feitura de seus primeiros filmes, mesmo que estes contem com um tipo de material gráfico bastante chocante para os padrões da época. Ou seja, a hipótese levantada é que os gritos hiper-realistas<sup>32</sup> foram colocados assim, em parte, para compensar as limitações de censura e/ou econômicas na representação da violência nas obras do cineasta.

A seguir, um trecho da trilha sonora de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* que exemplifica o destaque dado às vozes na mixagem do filme – no espectrograma (figura 29), as frequências observadas nas linhas onduladas representam os gritos das vítimas de Zé, durante uma sequência de tortura com bichos silvestres:

---

<sup>32</sup> Resumindo com base no capítulo da tese de Costa (2006, p. 217), o hiper-realismo sonoro consiste em uma escolha estética baseada no exagero em comparação à uma representação “fiel” de eventos sonoros (como estabelecido no modelo do cinema narrativo/comercial dominante), com o objetivo da busca pelo impacto sensorial no audiospectador.

FIGURA 29 - Imagem espectral com destaque para os gritos das vítimas no filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>33</sup>.



Fonte: Audacity.

Neste breve recorte, é possível identificar algumas características sonoras que contribuem para a qualidade exasperada das vozes. Primeiro, o registro em sua maioria agudo, quase todo acima da casa dos 1000 hertz. Segundo, a forte intensidade indicada pelas cores mais luminosas das ondas. Terceiro, o emaranhado de vozes que aumenta a densidade da trilha. Por último, a duração e a constância dos sons, que são como longas e insistentes sonoridades, separadas por poucas pausas. A combinação desses elementos está presente em outros momentos da trilogia, mas nesse caso há o uso da música que adiciona uma dinâmica extra. A música consiste em um *ostinato*<sup>34</sup> em região grave do piano (observada nas linhas retas na parte de baixo do espectrograma), ela gera um contraste e acentua as propriedades sonoras desses gritos.

Além dos gritos das vítimas de Zé do Caixão, são igualmente ou até mais recorrentes os gritos do próprio coveiro. Eles estão nos seus discursos febris e momentos de fúria e, sobretudo, quando o próprio vivencia seus momentos de horror. Este grito tem um forte papel narrativo durante a trilogia, pois simboliza a inversão da dinâmica esperada no cinema de horror, ao colocar o monstro no papel da vítima.

Esse tipo de subversão do som de grito pode ser encontrado em exemplos mais recentes de filmes do gênero. Em *À Prova de Morte* (dir. Quentin Tarantino, 2007), o assassino em série chamado “Dublê Mike” (Kurt Russell) usa um carro como arma para matar mulheres incautas. No terço final do filme, contudo, é surpreendido por um grupo de jovens que o confrontam e mudam os rumos dos eventos - resumindo, Mike é açoitado e espancado até a morte pelas mulheres. Um ponto importante na reviravolta da ação é quando o vilão é atingido por um disparo de uma das garotas, e dentro do carro, grita escandalosamente com a

<sup>33</sup> O excerto audiovisual com parte ampliada da cena mostrada na imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 2): [https://youtu.be/WrTCgJM\\_2qw](https://youtu.be/WrTCgJM_2qw).

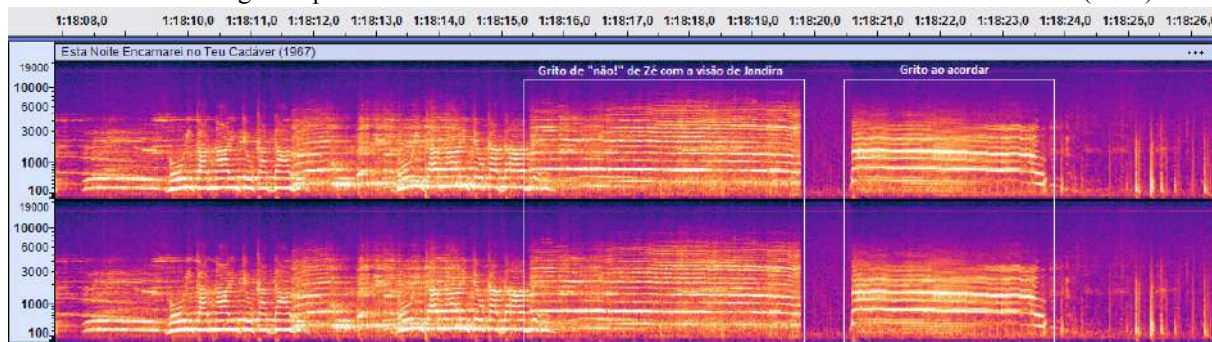
<sup>34</sup> *Ostinato* é uma sequência musical que se repete em um formato circular (começa onde termina, como em um *loop*).

dor do ferimento da bala. Seus berros histéricos continuam por toda a sequência de perseguição.

Os gritos exagerados do dublê são narrativamente similares aos do agente funerário, especialmente pelo tom irônico em que são colocados. Os gritos nesses casos não parecem querer evocar empatia, mas algo próximo da distorção do afeto esperado com o estímulo sonoro, já que o audiespectador não sabe ao certo como se sentir com a situação da vítima, uma vez que se trata da figura do agressor. Entretanto, diferente do que ocorre com Mike, a causa do sofrimento de Zé não é exatamente física, mas psicológica.

Em determinados pontos dos filmes, Zé do Caixão é assombrado por lembranças, visões e pesadelos que remetem aos seus crimes, especialmente os que cometeu contra as mulheres que o amaldiçoaram, como Terezinha e Jandira. Em leituras possíveis, estes eventos servem como representação dos sentimentos de culpa reprimidos por Zé, assim como fazem alusão ao tema da maldição que percorre a trilogia. Nesses momentos, o vilão vivencia o horror psicológico que causara em outros, e seus gritos são a manifestação da inversão narrativa que é potencializada pelo som. Em outro trecho de *Esta Noite*, a imagem espectral mostra as ondas sonoras dos gritos de Zé do Caixão, ao final da sequência do pesadelo, quando vê Jandira clamando por vingança (figura 30):

FIGURA 30 - Imagem espectral da trilha sonora do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>35</sup>.



Fonte: Audacity.

Assim como no recorte com a cena das mulheres torturadas por Zé do Caixão, nota-se aqui o destaque do grito na composição sonora, se sobrepondo aos demais elementos da trilha. Como se percebe aqui e na maioria dos casos em que o personagem é punido por assombrações, os gritos são carregados de exclamações de negação, expressando a relutância do vilão em lidar com a existência do sobrenatural, o que de certo modo reflete seu conflito com questões morais reprimidas. Em certas cenas, os berros do agente funerário parecem

<sup>35</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 3): <https://youtu.be/mVvutb3Jgwg>.

representar uma tentativa de “espantar” as visões indesejadas, ideia que a imagem espectral ilustra, no modo como a voz do personagem se impõe sobre as outras camadas do som.

Além dos gritos, outras sonoridades vocais de conteúdo não semântico são potencializadas como gatilhos sensoriais no cinema de horror. Esses sons, também chamados de vozerios, possuem papel de destaque na sonoridade de horror de Mojica: gargalhadas, vozes fantasmagóricas e lamentos ininteligíveis. Uma das sequências que mais explora este tipo de estética vocal não verbal é a do pesadelo no inferno gelado de *Esta Noite*: após descobrir que foi responsável pela morte de uma mulher grávida, Zé tem o pesadelo em que é levado ao inferno, onde é confrontado pelas almas condenadas à tortura eterna. A trilha é composta por camadas de vozes lamuriantes, pedidos de misericórdia e gritos de dor, formando uma densa textura de sonoridade vocal.

Sons semelhantes são reciclados durante a trilogia, e se enquadram dentre os *motivos autorais*, pois são símbolos típicos do gênero, ressignificados no contexto das narrativas de Zé do Caixão. No caso da sequência do pesadelo, são provenientes do ponto de escuta de Zé do Caixão, evocando as aflições do vilão por meio de elementos sobrenaturais. Assim, com a subjetividade sonora em jogo, o audioespectador novamente é conduzido para emoções distorcidas das convenções do gênero, ao compartilhar dos afetos que o monstro da história está vivenciando.

Um dos aspectos característicos do universo sonoro da trilogia é o uso extradiegético de sonoridades vocais não verbais. Nesse caso, sons típicos dos padrões de horror, como os gritos, as gargalhadas e vozerios são ressignificados na forma de efeitos sonoros, alguns deles funcionando como espécie de motivos na narrativa dos filmes. Assim se percebe logo na cena de abertura de *À Meia-Noite*, na qual os sons convencionais do gênero são artificialmente colados durante os créditos e narração inicial da obra. O uso excessivamente estilizado e repetido dos sons faz com o que audioespectador tenha consciência da materialidade sonora que está sendo apropriada e subvertida por Mojica e seus colaboradores. Atribuímos esta característica ao processo de reciclagem sonora, uma das chaves para a análise do estilo sonoro presente na trilogia como um todo.

#### 2.4. A(s) voz(es) do monstro

Quanto às sonoridades vocais geradas pelos monstros do filme de horror, compreendem-se duas categorias. Nos vilões de origem humana, como é o caso de Zé do Caixão, “[...] é comum que sua voz tenha textura gutural, profunda, com timbre próximo ao limite da audição para baixas frequências percebido pelo ouvido humano” (CARREIRO,

2023, p. 35). Os valores vocais são compartilhados por atores que se tornaram clássicos intérpretes de vilões, como Vincent Price, que viveu o Dr. Phibes, gênio vingativo dos filmes *O Abominável Dr. Phibes* e *Dr. Phibes Ressurge!* (dir. Robert Fuest, 1971, 1972), e Christopher Lee, que representou o Conde Drácula entre os anos 1950 e 1970 na versão do personagem pelos estúdios *Hammer Films*, cultuada produtora inglesa de filmes B.

Ambos os atores seriam classificados como baixos ou barítonos no contexto musical, devido à extensão e densidade vocal abrangendo regiões mais graves. Essa característica na representação da monstruosidade dos vilões é normalmente buscada na escalação e interpretação de personagens do tipo, como exemplifica o caso recente do ator Bill Skarsgård para o filme *Nosferatu* (dir. Robert Eggers, 2024). No processo de preparação para interpretar o clássico vampiro, o ator trabalhou com a cantora de ópera Ásgerður Jónúsdóttir em técnicas para abaixar uma oitava na voz e ampliar o alcance vocal a níveis extremos de baixas frequências.

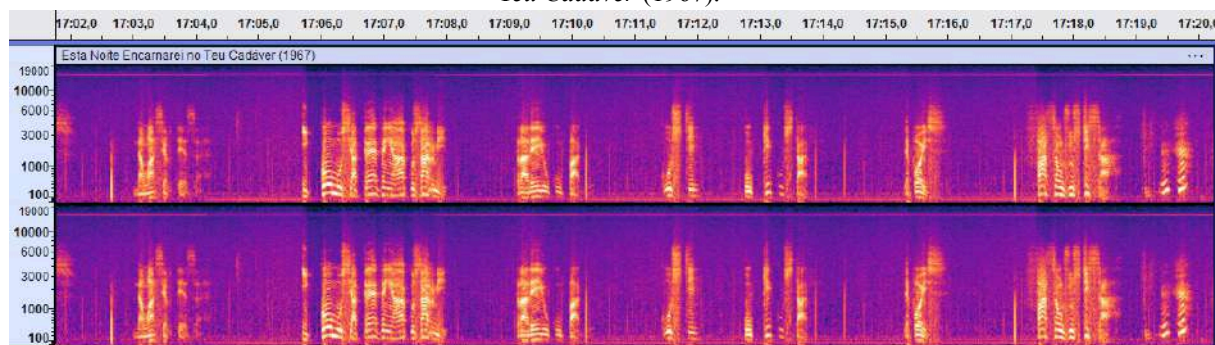
Já nos vilões de natureza não natural (como demônios, fantasmas e criaturas sobrenaturais), o emprego de sonoridades vocais guturais costuma ser adotado, muitas vezes envolvendo manipulação em pós-produção sonora com efeitos como alterações digitais ou eletrônicas, ou sobreposição de vozes com rugidos de animais (CARREIRO, 2023). A densa composição sonora da voz da personagem Reagan (Linda Blair em *O Exorcista*, 1973), possuída por uma entidade demoníaca, é um dos notáveis exemplares neste quesito. Também podemos citar as sonoridades vocais das assombrações de *Encarnação do Demônio*, que são modificadas com distorções guturais e efeitos de movimentação nas extremidades do espaço estéreo do som (assunto que iremos retomar na análise do filme).

Para tratar da voz de Zé do Caixão em sua trilogia, é preciso distinguir dois momentos. Primeiro, em *À Meia-Noite* e *Esta Noite*, quando o personagem foi dublado pelo ator Laércio Laurelli. E segundo, com o uso da voz de Mojica em *Encarnação do Demônio*. Na revisão que fizemos sobre os contextos criativos dessas produções, percebemos que, comumente, nos estudos que tratam do tema da dublagem de Mojica, a dimensão estética da voz do vilão brasileiro não é aprofundada. Contudo, podemos dizer que as escolhas vocais de Zé combinam com os padrões do gênero mencionados antes.

Durante a pós-produção de *À Meia-Noite*, Mojica escolheu Laurelli depois de ver diversos filmes nos estúdios da Odil Fono Brasil e ficar impressionado com a voz da versão brasileira performada para substituir a voz do ator italiano Mario Carotenuto (BARCINSKI & FINOTTI, 1998). O registro grave e a potência vocal do dublador devem ter atendido às intenções de Mojica para criação do vilão. Como bem descreve Silva (2021, p. 65), sobre o

trabalho de Laurelli em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*: “A voz deste artista dá um tom sério e sóbrio para o personagem, principalmente durante seus discursos longos e pomposos”. Para demonstração na ferramenta espectral, destacamos uma cena do primeiro terço do filme, na qual Josefel se dirige à desconfiada população do vilarejo em um dos típicos discursos messiânicos do personagem, proferidos com a performance vocal imponente de Laércio Laurelli (figura 31). A fala completa segue no excerto audiovisual correspondente<sup>36</sup>:

FIGURA 31 - Trecho da fala precisa, sinuosa e cadenciada de Zé do caixão em cena de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Audacity.

Em *Encarnação do Demônio*, Zé do Caixão não é dublado. Mojica utiliza a voz que criou para o personagem, que é reconhecida das inúmeras aparições midiáticas que fez ao longo da carreira, principalmente na televisão. Ao vilão, Mojica emprega técnicas de registro vocal que tornam sua voz gutural e forte, evocando a autoridade e ameaça de Zé do Caixão. Cabe lembrar que Mojica se inspirou em personagens clássicos do horror interpretados por nomes como Bela Lugosi e Boris Karloff, cujas performances vocais muito provavelmente serviram de referência na concepção do coveiro – mais um exemplo do pensamento da *Estética da reciclagem* envolvido nos processos de criação do som.

A questão da imitação na voz do vilão é também importante narrativamente, pois o modo de falar “pomposo” e declamado do coveiro reforça o contraste do personagem com o ambiente onde as histórias transcorrem. Em *À Meia-Noite*, Barcinski e Finotti (1998) apontam para o estilo formal, do português correto falado por Josefel, como um dos elementos que o distancia do povoado - de fala simples e “medrosa” -, aspecto que também lhe confere superioridade. Em *Encarnação do Demônio*, a fala peculiar de Zé se torna ainda mais deslocada, ganhando o elemento do anacronismo quando colocada no cenário urbano do filme

<sup>36</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 4): <https://youtu.be/nW9OuVSWAzk>.

de 2008, ao mesmo tempo em que evoca um estilo de fala “antiquado” do cinema, resgatado dos filmes clássicos do vilão para a produção contemporânea.

Por último, por mais que não se tenha notado o uso de efeitos explícitos de modificação no timbre de *Zé do Caixão* (o caso mais próximo disso talvez seja na narração do prólogo do filme de 2008), há o uso de reverberação intensa em determinadas falas do personagem, que contribuem para que seu discurso seja retumbante e assustador.

## 2.5. Efeitos e motivos sonoros

No cinema de horror, os efeitos sonoros possuem lugar de destaque na trilha sonora, sendo um dos principais recursos a estimular os afetos associados ao gênero, além da repulsa e do medo, Carreiro (2023, p. 37-38) cita “[...] tensão, suspense, náusea, arrepios, e daí por diante [...]”. O autor explica que, com a criação de sistemas de som multicanais na década de 1970, realizadores passaram a explorar a movimentação do som em diferentes direções, criando experiências audiovisuais mais imersivas. Consecutivamente, no cinema de horror, os sons fora de quadro - aqueles cuja fonte não é identificada pelo audioespectador ou pela vítima -, foram cada vez mais utilizados para potencializar os afetos do gênero.

As inovações dos sistemas favoreceram o aumento da ênfase nos efeitos sonoros e na valorização de técnicas como o *foley* (da criação dos sons produzidos pelos personagens), fatores que afetaram a percepção sobre o papel da música no cinema. Sobre o último ponto, cabe complementar que os dois elementos (efeitos sonoros e música) estão cada vez mais integrados com as colaborações próximas entre *sound designers* e compositores musicais (KASSABIAN, 2003; PEREIRA & MIRANDA, 2016). O filme *Encarnação do Demônio*, produzido justamente neste contexto tecnológico, é um caso em que as fronteiras entre a música e efeitos sonoros por vezes se confundem.

Gianluca Sergi (2006) cita aspectos cognitivos que ajudam a explicar o interesse crescente por efeitos sonoros no cinema de horror. Segundo o autor, estes sons são processados de forma sensorial pelo espectador, sem que passem por filtros intelectuais. Como reflete Carreiro (2023), cineastas perceberam, intuitivamente ou não, que poderiam gerar reações afetivas diversas com a manipulação sonora, especialmente com o uso dos sons fora de quadro – característica potencializada com os novos recursos do Dolby Digital<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Disponibilizado no ano de 1992, o Dolby Digital foi o sistema de reprodução de som que sucedeu o Dolby Stereo (1975), adicionando um segundo canal *surround*. Como explica Carreiro (2019, p. 252), os “[...] canais *surround* têm sons reproduzidos por alto-falantes posicionados ao lado e atrás da plateia. Reproduzem, portanto, sons cujas origens diegéticas estão fora do campo visual”.

Embora a tecnologia do Dolby Digital tenha colocado os efeitos fora de quadro em um novo patamar da trilha sonora, não se pode deixar de ressaltar a importância estética e narrativa dos efeitos sonoros ao longo da história do cinema, em particular nos filmes de horror. Carreiro menciona exemplos de uso criativo dos sons fora de quadro que datam dos primórdios do cinema sonoro, como *Drácula* (1931), passando por décadas seguintes em obras como *Sangue de Pantera* (dir. Jacques Tourneur, 1942) e *Assim Estava Escrito* (dir. Vincente Minnelli, 1952). Do mesmo modo, cabe passar pelos filmes de horror dirigidos por José Mojica Marins na década de 1960, sobretudo os dois primeiros da trilogia, que fazem uso ousado dos efeitos sonoros, tensionando a estética sonora do gênero a partir de experimentações com as tecnologias analógicas da época.

O uso expressivo de efeitos sonoros é talvez a característica estilística mais marcante da trilha sonora dos filmes que analisamos. Os efeitos sonoros fora de campo são abundantes durante a trilogia, mas particularmente destacados nos dois primeiros filmes, pois contam com um tipo de estilização particular das tecnologias de som da época e em decorrência dos processos de reciclagem do som, como temos discutido. Na estética sonora dos filmes de Zé do Caixão, poderíamos também incluir a voz fora de quadro como um elemento da categoria de efeitos sonoros. Em diferentes momentos da trilogia, podemos perceber sonoridades vocais não semânticas, como gritos, lamúrias e grunhidos, inseridas para gerar o impacto sensorial e horrorífico, extrapolando a representação visual. Podemos citar as sequências de torturas, com a qualidade textural exasperada dos gritos das vítimas, bem como as sequências dos tormentos de Zé do Caixão, a exemplo do pesadelo em *Esta Noite*, e em *Encarnação do Demônio*, quando gravações de vozes recicladas surgem na mata durante a fuga do coveiro, “acenando” para símbolos sonoros dos outros filmes da trilogia (este som peculiar, que também chamamos de “procissão dos mortos”, será mencionando novamente durante as análises).

Assim, por mais que se perceba a intenção dos realizadores em gerar emoções próprias do horror, há uma certa artificialidade que provoca a atenção do audioespectador às materialidades sonoras do filme e do gênero que estão ali ressignificadas. Deste modo, o som desses filmes parece tensionar um pouco a concepção de Sergi (2006), no sentido de escapar da percepção (quase que) totalmente sensorial aos efeitos sonoros.

Nos filmes que analisamos, a consciência sonora é em parte resultante das técnicas proeminentes da *Estética da reciclagem*, como o emprego de gravações extraídas de outras obras: quando estas apresentavam qualidades acústicas contrastantes com o contexto sonoro no qual foram reinseridas, sensação reforçada pela montagem por vezes “brusca” do som. O último ponto é analisado por Guerrini Jr. (2009) justamente como uma das consequências

técnicas causadas pela dependência da citação de discos no cinema independente brasileiro da década de 1960, quando a prática levava os montadores a fazer cortes “forçados” para encaixar as sonoridades em cenas para as quais não foram originalmente pensadas. Esta característica do som é colocada pelo autor como um dos sintomas estilísticos da precariedade característica do Cinema Marginal, que pode também ser encontrada nos filmes dirigidos por Mojica. Esta característica criativa e de escuta está mais próxima do conceito de Michel Chion para o modo “ativo” de uso do som fora de quadro. Segundo o autor, este tipo de som provoca o espectador a levantar questões e procurar a fonte geradora no campo: “incitam o olhar a ir ver” (CHION. 2008, p. 70), sendo assim um recurso particularmente eficiente no contexto do horror.

São apontados aqui exemplos de efeitos sonoros que instigam o espectador, nos termos de Chion, especialmente os elementos apropriados das histórias estrangeiras de horror - como ventos, trovões, bichos e afins – que ajudam na criação da atmosfera ameaçadora da trilogia. A sequência do “Castelo dos Horrores” em *Encarnação do Demônio* também é lembrada por fazer uso dos sons fora de quadro para provocar tensão e outros dos afetos de maneira mais próxima aos padrões do gênero propostos nos trabalhos de Rodrigo Carreiro.

Estes e outros efeitos sonoros pontuados até aqui tratam do modo “ativo” de escuta a nível diegético, ou seja, dos eventos sonoros que acontecem na realidade do filme e que podem ser ouvidos pelos personagens em cena. Contudo, os efeitos mais característicos da trilogia são extradiegéticos - aqueles que não têm correspondência direta com as ações filmicas - ou os que se confundem entre as duas categorias, como é o caso dos sons ambientes típicos do horror mencionados antes. Neste caso, alguns dos eventos podem ser considerados metadieéticos, pois representam aspectos subjetivos de Zé do Caixão, como as vozes que o somente o vilão parece escutar, ou os sons de trovão que refletem seus estados de ânimo.

A associação dos efeitos fora de quadro com aspectos do personagem Zé do Caixão é reforçada com os processos de repetição e reaproveitamento sonoro no contexto imagético dos filmes (ou o que chamamos de *reaproveitamento e recontextualização sonora*). Esta é uma característica em parte similar ao uso do *leitmotiv*: conceito disseminado por Richard Wagner no século XIX, que “[..] consiste em associar determinado som, musical ou não, a um personagem (ou grupo), sentimento ou situação dramática” (CARREIRO, 2023, p. 43). No horror, o *leitmotiv* é uma ferramenta narrativa muitas vezes empregada para indicar a presença do monstro, sem precisar mostrá-lo – acentuando assim o desconforto do audioespectador.

Segundo Carreiro (2023), o *leitmotiv* pode ser inserido na trilha a nível diegético e extradiegético. Para o segundo caso, o autor oferece o exemplo do filme *Suspíria* – pertinente ao objeto de pesquisa deste trabalho:

Já em *Suspíria* (Dario Argento, 1977), sempre que a heroína - uma bailarina americana (Jessica Harper) que estuda numa cidade alemã - está perto da bruxa, o espectador ouve uma série de sussurros, suspiros e gemidos. Essas vocalizações (no filme, a própria voz pode ser considerada uma espécie de efeito sonoro) denunciam a antagonista, mas a personagem não as escuta. Apenas a plateia sabe do perigo que ela enfrenta. Ruídos não diegéticos aumentam a tensão e o suspense, preparando afetivamente o público para o horror. (CARREIRO, 2023, p. 44)

A aplicação do *leitmotiv* em *Suspíria* se aproxima em parte ao uso dos efeitos fora de quadro na trilogia. Nos filmes de *Zé do Caixão*, são comuns os eventos sonoros extradiegéticos, muitas vezes compostos por sons figurativos. Assim como no exemplo do filme de Dario Argento, os filmes de Mojica contém sons representativos (como os vozerios) como efeitos sonoros extradiegéticos. Em grande parte desses casos, são sons presentes no imaginário de horror (gritos, vento, trovões), transpostos para o universo sonoro do vilão brasileiro. Narrativamente, contudo, os sentidos são invertidos, pois as sonoridades fora de quadro não servem necessariamente para remeter à ameaça do vilão sobre a vítima, mas sim para materializar os medos do monstro. Este é o efeito provocado pela peculiar faixa com vozes ululantes (ou da “procissão dos mortos”) que é reaproveitada nos três filmes, que pode ser tanto manifestação de assombrações fantasmagóricas, quanto produto da mente torturada do coveiro<sup>38</sup> (figuras 32, 33 e 34).

FIGURAS 32, 33 e 34 - Reaproveitamento do *motivo autoral* da “procissão dos mortos” na *Trilogia de Zé do Caixão*.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

A recorrência de certos efeitos sonoros nos filmes da trilogia indica que se tratam de *leitmotifs*, embora acreditemos que não servem para representar ou substituir coisas necessariamente concretas na narrativa (como a presença da bruxa, por exemplo). Nos filmes de *Zé do Caixão*, os efeitos em questão são, em sua maioria, abstratos e possibilitam outras leituras, além da sugestão da ameaça do monstro. Como mencionado antes, são sons

<sup>38</sup> Os excertos audiovisuais com o *motivo autoral* da “procissão dos mortos” na trilogia podem ser apreciados no seguinte link (excerto 5): <https://youtu.be/nACfGaCAw7k>.

ambíguos, por vezes metadieгéticos, que refletem as perturbações subjetivas do personagem - ao mesmo tempo em que ironizam a situação do vilão, invertendo o uso dramático dos símbolos clássicos do horror.

Por último, o uso do som para gerar ou acentuar o chamado *efeito-surpresa* (Baird, 2000): um recurso com função similar à da técnica musical conhecida como *stinger*<sup>39</sup> (CARREIRO, 2023). No cinema de horror, é uma forma de se aumentar o impacto do susto, normalmente por meio do contraste do silêncio seguido de som forte e súbito. Embora encontremos a utilização do *stinger* nos dois primeiros filmes, o *efeito-surpresa* é de fato mais proeminente no filme que encerra a trilogia, utilizado tanto no contexto “invertido”, para os momentos de sustos do coveiro, e no modo convencional, ao pontuar o medo das vítimas - apontaremos alguns destes momentos na análise do capítulo 3.

## 2.6. A música no cinema de horror

A seguir discutiremos como a música do cinema de horror contribui com a criação ou reforço dos afetos do gênero, por meio do manejo das propriedades sonoras: altura, intensidade, duração, timbre e densidade. Além de expressar sentimentos e ideias que contribuem para a fruição de camadas da narrativa filmica.

Dos efeitos básicos da música no horror, cabe começar com a música utilizada para produzir os chamados *efeitos-surpresa*, mencionados antes. A alternância das dinâmicas musicais (a variação entre partes com maior e menor intensidade) é um recurso eficiente para amplificar o susto no audioespectador e, assim como se faz com efeitos sonoros, se obtém o efeito por meio de contrastes sonoros - em diálogo com as imagens e com a expectativa da aparição do monstro ou de algum acontecimento assustador no filme.

Os *stingers* são colocados com certa frequência na trilogia, muitas vezes apenas para demarcar a presença ou chegada de Zé do Caixão no ambiente e o "mal-estar" que o personagem representa para as pessoas ao redor – sem que haja necessariamente o susto. O padrão é mais perceptível em *Esta Noite*, a exemplo da cena em que a população se reúne em frente à delegacia para manifestar suspeitas contra o agente funerário. Eles são surpreendidos pelo próprio Zé, que se apresenta imponente diante do povoado – a imagem do coveiro é acompanhada de um retumbante som de gongo<sup>40</sup>. Este efeito, que poderia até ser considerado

<sup>39</sup> Momento musical intenso e súbito, comumente associado a acontecimentos de grande impacto dramático. No horror, pode surgir em função do *efeito-surpresa*.

<sup>40</sup> A aplicação do *stinger* pode ser conferida no início do excerto audiovisual a seguir (excerto 4): <https://youtu.be/nW9OuVSWAzk?si=XoGFd5-r4JteU0Xd>.

um clichê do gênero, é também atingido com o *cluster*: o empilhamento de muitas notas musicais sem uma referência tonal.

Outras técnicas musicais recorrentes são os *crescendos* e *glissandos*, mais identificados no horror do que em qualquer outro gênero fílmico (CARREIRO, 2023). Na execução musical, o *crescendo* é o aumento gradual de intensidade, e o *glissando* seria algo como o “deslizar” de uma frequência a outra. Carreiro lembra do exemplo clássico da “cena do chuveiro” em *Psicose* (dir. Alfred Hitchcock, 1960), na qual o compositor Bernard Herrmann utilizou o *glissando* dos violinos para mimetizar o som de gritos e facadas, além de concretizar o *efeito-surpresa*<sup>41</sup>.

O autor também destaca o uso atípico do *glissando* no tema de abertura de *O Iluminado* (dir. Stanley Kubrick, 1980), e ressalta a importância da música do filme como um todo para as obras de horror que a seguiram. O filme combina peças vanguardistas do compositor polonês Krzysztof Penderecki e a música eletrônica da compositora estadunidense Wendy Carlos. Carlos foi uma das pioneiras no uso de sintetizadores para compor músicas eletrônicas notadamente texturais, sem o uso convencional de melodia ou harmonia – “[...] muitas vezes sequer reconhecidas como tal” (CARREIRO, 2023, p. 49).

A descrição feita à música de Wendy Carlos remete à composição de André Abujamra e Marcio Nigro para *Encarnação do Demônio*. A sonoridade textural e atonal da música do filme resultou das sugestões de Mojica, que indicou os próprios filmes como referência aos compositores. Eis o relato de Abujamra sobre as impressões da música criada por Mojica:

Eu estava bem, minha vida estava boa –, e tudo que eu fazia ‘musical’ no filme, ele [José Mojica Marins] não gostava. Eu e o [Márcio] Nigro. Aí eu comecei a ver os filmes antigos dele, em que ele fazia a música, e era tudo ‘wréeeeeeee prrrrrrrrr crrr shhh’ [faz ruídos graves com a boca] e não era música, era ruído. E eu comecei a entender que não era que ele não estava gostando da música, ele não queria música. Então eu peguei os instrumentos e a gente fez ruído com os instrumentos, aí ele começou a amar. Foi um pouco diferente, eu não estava mal, no *Encarnação* eu tive que entender a cabeça do diretor (ABUJAMRA, Entrevista a SOUZA, 2018, p. 131).

A sonoridade ruidosa identificada por Abujamra possivelmente remete às composições eletroacústicas, de nomes como Edgar Varèse e Otto Luening, recicladas por Mojica nos filmes de Zé do Caixão. Como mencionamos antes, as citações musicais de vanguarda, reconfiguradas em partes da trilha sonora de Zé do Caixão para potencializar afetos de medo e repulsa, sugerem que o cineasta e colaboradores estariam sinalizando para

---

<sup>41</sup> A cena com a imagem espectral de *Psicose* pode ser apreciada no vídeo produzido pelo pesquisador Rodrigo Janiszewski para a dissertação *Música original para filmes: uma música sem forma?* (JANISZEWSKI, 2024, p. 28): <https://www.youtube.com/watch?v=jOK4NHonUXs>.

tendências modernas da música no cinema de horror que só mais tarde seriam cristalizadas por outros realizadores consagrados do gênero.

Pode-se dizer que há ao menos uma característica musical atravessando as ideias composicionais identificadas até aqui para o cinema de horror: as dissonâncias (CARREIRO, 2023). De modo geral, dissonância é a qualidade sonora atribuída a determinados intervalos (distância entre uma nota musical e outra) cuja combinação de frequência gera a sensação auditiva entendida no ocidente como dissonante. Esses intervalos podem ser tanto melódicos (uma nota seguida da outra) quanto harmônicos (com notas simultâneas). No horror, “[...] as constantes dissonâncias demarcam uma atmosfera de desequilíbrio, incompletude, instabilidade e estranheza” (CARREIRO, 2023, p. 49).

De acordo com Mark Brownrigg (2003), as sensações evocadas com as dissonâncias explicam o atonalismo – outra característica das composições para o horror. Na música atonal, evita-se o uso de cadências convencionais e outros aspectos da música baseada no tonalismo (BAPTISTA, 2007), removendo-se assim o que se chama de eixo tonal. Deste modo, “[...] a música atonal apresenta uma ausência de direção perceptível” (BAPTISTA, 2007, p. 25) e a sensação de imprevisibilidade harmônica e melódica é uma das qualidades importantes na música do gênero de horror.

A música tonal, contudo, não deixa de estar presente nos filmes de horror. Em grande parte dos casos, há predominância do tom menor (BROWNRIGG, 2003), muitas vezes presente nas composições completas. Ocorrem também exemplos em que há alternância do modo maior e menor: na música de Roy Webb para *Sangue de Pantera*, o tom maior é colocado nos momentos de tranquilidade e estabilidade, já o tom menor é presente nas cenas de violência e de ataque do monstro (CARREIRO, 2023).

O princípio da dissonância pode ser expressado com diferentes estratégias musicais, por exemplo: com técnicas não ortodoxas de execução instrumental (as técnicas estendidas), por meio da manipulação eletrônica de timbres e com fragmentação melódica acentuada (CARREIRO, 2023). Os processos composicionais de “fazer ruídos com instrumentos” descritos por Abujamra (Entrevista a SOUZA, 2018, p. 131) para *Encarnação do Demônio* sugere o uso de técnicas não usuais na criação da sonoridade do filme, que também parece contar com modificações eletrônicas.

Outra forma de conseguir dissonâncias está em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* e em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. Nesses casos, o efeito muitas vezes é atingido por meio da sobreposição de músicas, efeitos sonoros e vozes. A técnica pode ser entendida como uma expressão da bricolagem, definida Marcelo Birck e Gisela Biancalana como uma “prática

que conecta métodos e materiais díspares em configurações imprevistas [...]” (2024, p. 433), ideia encontrada nos filmes com as combinações “forçadas” de materialidades de fontes distintas. Como abordaremos sobretudo na análise de *Esta Noite*, as gravações recicladas e colocadas em atrito produzem texturas heterogêneas e adensadas, por vezes demarcando os pontos dramáticos dos filmes e realçando os sentimentos de horror, a exemplo das sequências das cenas dos “testes macabros” de Zé do Caixão e da sua abdução ao inferno no mesmo filme.

É preciso também mencionar a inversão de gravações como um recurso para causar estranhamento musical e efeitos dissonantes no contexto do horror. A prática da manipulação de música pré-existente já era demonstrada como um produto da escassez ainda no cinema sem som sincronizado, seja para diversificar o material disponível e encaixá-los em contextos narrativos específicos, ou para driblar cobranças de direitos autorais (CARRASCO, 2003). Efeitos de inversões literais passam a ser mais explorados posteriormente, a partir da utilização das fitas magnéticas e do som digital.

A modificação de direções musicais estava entre as técnicas da música concreta<sup>42</sup>. O gesto é descrito por Stefan Kotska (2006) como a reprodução de um som gravado ao contrário, que resulta na inversão do seu envelope dinâmico, ou seja, de um som cujo movimento normal seria “decair”, para um som que cresce em intensidade. Essa sonoridade está presente em alguns trechos das citações musicais de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, justamente nas faixas eletroacústicas e possivelmente por meio de manipulações diretas em gravações existentes, como iremos pontuar na análise do filme no capítulo 3.

No final da década de 1990, a compositora Jocelyn Pook utilizou do recurso no filme *De Olhos Bem Fechados* (dir. Stanley Kubrick, 1999), adaptando sua música prévia chamada *Backwards Priests*, que insere cânticos romenos invertidos. No filme dirigido por Kubrick, surge com o título de *Masked Ball* na sequência de orgia - como ressalta Claudia Gorbman (2006), a sonoridade invertida de Pook contribui com a atmosfera onírica e estranha, interpretada até como satânica por seu conteúdo religioso “do avesso”. Na obra de Mojica, a estratégia foi aplicada de modo mais expressivo em *Delírios de Um Anormal*: ao que consta, o cineasta teria ficado insatisfeito com a música original encomendada a Clayber de Souza, decidindo reproduzi-la inteiramente ao contrário (fato que o compositor só veio a descobrir na

---

<sup>42</sup> Uma das vertentes da música eletroacústica, a música concreta usa sons naturais como fonte para a criação musical eletrônica, incluindo instrumentos, vozes, motores, “gotas de água” ou “o que mais o compositor queira usar” (KOSTKA, 2006, p. 246).

estréia do filme). De modo semelhante ao exemplo de Pook, a música “de trás pra frente” de Souza contribui com o surrealismo ritualístico do filme experimental brasileiro.

No percurso da concepção da trilha musical de *Encarnação do Demônio*, Abujamra relata à pesquisadora Geórgia Cynara Coelho de Souza (2018) que incrementou o procedimento de inverter sonoridades no processo composicional com Márcio Nigro, citando inclusive o precedente de Mojica nas colaborações musicais que possivelmente remete ao caso mencionado antes, além de descrever outros detalhes importantes da estética musical do filme:

E daí a gente soube que o Mojica, nos filmes antigos, quando não gostava da trilha, botava ao contrário. Então a gente começou a pensar: ‘Ah, vamos botar as coisas ao contrário, vamos botar a mão no teclado, fazer uns acordes esquisitos’. Então foi uma trilha pouco cerebral e muito primitiva, cheia de instinto, que era uma coisa da estranheza. Então as percussões podiam ser cadenciadas, mas tinham que ser mais pro primal, não podia ter uma ‘batera’, um ritmo. Não podia soar nada do tipo Hollywood. Isso é um desafio também, você pegar alguma cena como as cenas de tortura, procurar o timbre mais ‘perfurante’, o timbre mais cortante, ali. Parecia que a gente estava lá tocando tenso, porque você tava tentando traduzir, na própria sonoridade, a tensão. (ABUJAMRA, Entrevista a SOUZA, 2018, p. 246-247)

A fragmentação melódica acentuada, mencionada anteriormente como outra forma de expressar dissonâncias musicais, provém de uma opção comum de realizadores do gênero por melodias com ritmo por vezes irregulares ou com fórmulas de compasso menos usuais<sup>43</sup>, tal qual os temas de *Halloween*, do compositor e diretor John Carpenter (1978) e de *O Exorcista* (Dir. William Friedkin, 1973). A emblemática melodia ao piano de *Tubular Bells* (Mike Oldfield), obra utilizada em *O Exorcista*, possui uma estrutura rítmica composta por grupos de compassos com tempos distintos, o que pode gerar incômodo e impressão de incompletude para o ouvinte (MORRELL, 2013).

Carreiro também pontua a recorrência de certos acordes no gênero em razão da conotação associada aos afetos do horror, segundo as sensibilidades do ocidente. Entre eles: acordes de tríade menor, acrescidos da sétima maior (conhecido como “Acorde Hitchcock”), com quarta aumentada (o trítone) e quinta diminuta (associado a sentimentos negativos e malignos). Além dos acordes, certos timbres carregam conotações ligadas ao terror. Nos filmes da trilogia, se sobressaem àqueles com associação religiosa, como as celestas, o canto gregoriano e corais góticos - normalmente colocados com sentido irônico, realçando a natureza iconoclasta de Zé do Caixão. E, claro, as melodias infantis de caixinhas de música,

---

<sup>43</sup> O ritmo corresponde à relação de duração entre as notas e pausas (silêncios) - no modelo de notação musical tradicional, os ritmos são organizados em estruturas chamadas de compassos.

comumente associadas a personagens crianças que “[...] podem incorporar ou personificar monstros” (CARREIRO, 2023, p. 52).

Não há como não lembrar da icônica *Tico-Tico no Fubá*, reproduzida do isqueiro musical que Zé do Caixão carrega consigo em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. No filme, a canção serve como um dispositivo para remeter à obsessão do vilão em ter o “filho perfeito” e à noção romântica que ele tem do mundo infantil (as crianças são as únicas pessoas “puras”, segundo próprio diz no começo do longa). O caráter lúdico e sensível da faixa contrasta com os atos terríveis de Zé do Caixão e gera confusão afetiva, por isso mostra mais uma vez o tipo de pensamento não convencional de Mojica com relação aos padrões do gênero. Na análise do capítulo seguinte, falaremos mais sobre a codificação narrativa e o efeito do horror pela indiferença com relação à *Tico-tico no Fubá* no segundo filme do coveiro.

Canções populares são comuns nos filmes de horror, especialmente das vertentes do *Rock n' Roll* e do *Heavy Metal*. Carreiro (2023) argumenta que isso se deve à proximidade da faixa etária de ambos os públicos, à estética agressiva muitas vezes presente nos gêneros musicais e aos elementos de horror colocados na caracterização de várias dessas bandas.

O apelo de Zé do Caixão aos artistas do gênero, principalmente os derivativos do *Heavy Metal*, é notável. Nomes como *White Zombie* (do cantor e cineasta de horror Rob Zombie), *Ramones* e *Sepultura* são famosos admiradores do personagem de Mojica. A banda brasileira *Sepultura* ainda ofereceu uma de suas canções para o filme *Encarnação do Demônio* - a faixa é ouvida pela Maíra (Thaís Simi), a jovem e rebelde admiradora de Zé do Caixão, o que não deixa de ser um comentário sobre o perfil do público do personagem.

Conforme Carreiro menciona, a presença de canções aumenta no cinema na década de 1960, o mesmo ocorre nas produções brasileiras, com a disseminação e barateamento dos discos de vinil, cujas gravações ofereciam uma alternativa às custosas composições originais (GUERRINI JR, 2009). Como temos discutido, a estratégia da *compilation music* (também uma forma de *citação intertextual*) foi ostensivamente empregada por Mojica e seus colaboradores no período em questão, sobretudo voltada ao repertório instrumental. Ao menos nos filmes que analisamos, a canção popular é pouco inserida - excetuando alguma música diegética e a própria *Tico-tico no Fubá* - embora a versão utilizada seja de uma caixinha de música.

Por fim, a tendência criativa da convergência entre música e efeitos sonoros, tema cada vez mais abordado nos estudos de trilha sonora. É uma tendência que ganhou força na medida em que realizadores passaram a se interessar menos por composições do tipo

sinfônicas, do estilo clássico hollywoodiano, em função de estéticas texturais de obras de vanguarda, como da música concreta e eletrônica. O filme *O Massacre da Serra Elétrica* (dir. Tobe Hooper, 1974) é um marco na fusão “música - efeitos sonoros” no horror, mas é curioso reiterar como Mojica, no início da década de 1960, ousou experimentar com a mistura de música de vanguarda e horror, ao empregar faixas eletroacústicas nos dois filmes de Zé do Caixão. Ainda, é possível identificar técnicas da música concreta na bricolagem sonora dos filmes, com as inversões, sobreposições e outras manipulações de gravações distintas.

Já na música de *Encarnação do Demônio*, como acompanhamos da entrevista de Abujamra, os compositores investiram em sonoridades texturais e sensoriais para sublinhar os afetos do horror adotando uma estética mais próxima da produção do cinema contemporâneo, ainda assim, sinalizando para os efeitos intencionados nas trilhas musicais artesanais da década de 1960.

### CAPÍTULO 3 - Análise da trilha sonora na *Trilogia de Zé do Caixão*

#### 3.1. Gritos e chicotadas em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*<sup>44</sup>

No relato concedido a Eugênio Puppo e Arthur Autran para o catálogo em homenagem aos 50 anos de sua obra, Mojica relembra a mítica história por trás da origem do marco do horror do cinema brasileiro: o cineasta, até então com uma carreira profissional de dois filmes, tem um pesadelo no qual é arrastado por um vulto até um cemitério e posto diante da lápide que mostra a sua data de nascimento e morte. A família, preocupada com o homem, chega a chamar um Pai de Santo, temendo uma possessão demoníaca de Mojica, que desperta aos berros.

Em um momento de epifania, Mojica concebe, a partir do episódio, os principais elementos de seu próximo filme: o clima de horror e o personagem Zé do Caixão, criado por uma espécie de colagem de referências e associações da mente do cineasta. Nas palavras do próprio:

O cemitério me deu o nome; completavam a indumentária do Zé a capa preta da macumba e a cartola, que era o símbolo de uma marca de cigarros clássicos. Ele seria um agente funerário. Eu fui achando um nome: Josefel – ‘fel’ por ser amargo – e achei também o Zanatas legal, porque de trás para frente dava Satanás. Quando cheguei no escritório, já estava com o personagem formado. Chamei a minha secretária, às seis da manhã. Ela se assustou, e eu expliquei que precisava dela porque queria fazer o resumo da história de *À meia-noite levarei sua alma* (MOJICA MARINS, Entrevista a PUPPO & AUTRAN, 2007).

O projeto foi realizado pela Indústria Cinematográfica Apolo, a produtora independente e escola de interpretação que Mojica empregou nos filmes anteriores: o faroeste *A Sina do Aventureiro* (1958) e o drama musical *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963). A equipe organizada para *À Meia-Noite* foi um misto de novatos e veteranos do cinema, que além dos alunos e familiares de Mojica (os últimos podem ser vistos em papéis pequenos ao longo do filme), incluía nomes prolíficos do cinema independente como o montador Luiz Elias e o diretor de fotografia Giorgio Attili – este em sua primeira colaboração com Mojica.

A Odil Fono Brasil ficou responsável pela parte sonora do filme, creditada nas etapas de “regravações” e “mixagens”. O termo “regravações”, do inglês *re-recording*, remete ao modelo de produção de trilhas sonoras proposto em Hollywood nos anos 1930. Como explica Carreiro (2024), o sistema estruturou os processos de criação a partir de um princípio que predomina até hoje: as dublagens, músicas e efeitos sonoros são feitos em momento posterior

---

<sup>44</sup> Uma análise com objeto e temas similares a esta foi publicada pelo autor do trabalho em um dos capítulos do livro *Cinema em fluxo: diálogos e dissidências em imagens e sons*, organizado por Rodrigo Carreiro (2025) para o grupo de pesquisa Lápiz (UFPE).

às filmagens, em adição ao diálogo captado nos *sets* (etapas que, como sabemos, foram todas transpostas para a pós-produção nos filmes que analisamos do período sessentista). Já a mixagem corresponde, *grosso modo*, à “mistura” de todos os elementos da trilha sonora em relação ao conteúdo narrativo e estético do filme, e como estes serão percebidos pelo público.

Na ficha técnica individual consta o nome de Índio (José Lopes, no IMDB) como contrarregra – função que envolvia diversas atividades de uma produção, mas como levantou Júnior<sup>45</sup> (2023), essa denominação por vezes era sinônimo de *foley* (da criação dos sons produzidos por personagens). Nas bases da Cinemateca Brasileira, encontramos os nomes adicionais de Antonio S. Gomes, na função de sonografia (nome também atribuído ao técnico de mixagem ou mixador) e Herminio Gimenez na seleção musical, ambos repetindo a parceria com Mojica.

A produção de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* foi precária. Mojica dispunha de pouco negativo e tempo de gravação, fato que, como mencionamos antes, estava entre as principais justificativas para o predomínio do som dublado nas produções de baixo orçamento da época. A questão da escassez e um pensamento de economia se aplica às demais escolhas no setor do som do filme, caracterizado pela compilação e reaproveitamento. Estilisticamente, as escolhas sonoras de Mojica e da Odil para o primeiro filme de Zé do Caixão poderiam ser descritas como um misto do popularesco e do expressivo.

Por um lado, temos materialidades reminiscentes das narrativas clássicas de horror, como a música de tradição sinfônica extraída dos filmes B e as gravações de efeitos sonoros típicos das ambientações góticas (os *motivos autorais*), tudo isso conduzido por uma linguagem familiar das radiodramaturgias de horror famosas da época. Por outro, há um senso de experimentalismo bastante peculiar à trilha sonora do filme, como nas escolhas musicais de vanguarda, na estilização e qualidade hiper-realista dos efeitos sonoros, na tendência para o uso criativo e inusitado do som fora de campo (por vezes confundido o discurso diegético e extradiegético), e uma estética com momentos de fragmentação e de combinações “forçadas”, resultado do processo de bricolagem sonora.

A análise a seguir será conduzida em torno do padrão da *Estética da reciclagem* que chamamos de *reaproveitamento e recontextualização sonora*, exemplo que de certo modo reitera a filosofia do “não-desperdício” adotada na produção do filme. Estamos falando da gravação extraída da trilha musical de *Barrabás* (1961), filme italiano do subgênero “Espada

---

<sup>45</sup> A descrição e a explicação de cada nomenclatura do som da década de 1960 contida neste trabalho foi feita a partir da importante pesquisa realizada na dissertação de Francisco José Pereira da Costa Júnior, publicada no livro *A sonoridade no cinema moderno brasileiro* (JÚNIOR, 2023).

e Sandália” dirigido por Richard Fleischer. A obra de Mario Nascimbene para o épico bíblico demarca o trabalho inovador do compositor com seções que combinam música e efeitos sonoros criados por processos experimentais, algo que mais tarde poderia ser descrito como um trabalho de *sound design* (departamento ainda não existente na época). A gravação mais explorada no filme brasileiro foi retirada do início de *The Whipping Of Christ*<sup>46</sup>, nome da faixa que contém uma ambiência sonora e os *sound effects* inseridos originalmente para o impactante episódio bíblico do Flagelo de Cristo. Já no filme dirigido por Mojica, o trecho foi reciclado em quatro momentos da história, explorando ao máximo a qualidade expressiva e associativa da sonoridade para potencializar uma narrativa de horror particular de Zé do Caixão.

Uma característica destacada até aqui tem relação com o uso do som para inverter as dinâmicas narrativas típicas do gênero de horror, no tratamento dado ao personagem Zé do Caixão. Como apontado no capítulo anterior, os elementos sonoros são colocados não apenas para gerar ou acentuar o medo do espectador com relação à integridade da vítima, mas possuem uma vinculação significativa com a subjetividade e o risco ao próprio monstro da história.

A subversão dos papéis do monstro e vítima é um tema chave na trilogia, uma vez que todos os filmes intercalam momentos em que Zé do Caixão é o agressor, com outros no qual é torturado. Contudo, a natureza do horror gerado e sofrido pelo vilão é de instâncias distintas: uma física, outra psicológica. O uso experimental dos efeitos sonoros parece reforçar esta hipótese, como sugere o exemplo de *À Meia-Noite*, analisado na sequência.

Após o sinistro discurso introdutório de Zé do Caixão, aparece na tela o letreiro com o nome de José Mojica Marins, interpretando o vilão e protagonista do filme. A informação é precedida por sons de gritos desesperados, e sincronizada com um peculiar efeito sonoro: uma espécie de onomatopéia de chicotadas, que se repete com variações ao longo dos créditos iniciais (figuras 35, 36 e 37).

Intercalada por sons de gritos também reaproveitados, a faixa é editada em sincronia à imagem de Terezinha (Magda Mei), sendo golpeada por uma mão com luvas escuras. O trecho visual é mais um reaproveitamento, de uma cena posterior do filme, na qual se descobrirá que de fato é Zé do Caixão quem agride a jovem, antes de violentá-la sexualmente. O efeito onomatopéico é escutado novamente no crédito seguinte, durante a apresentação de Antônio (Nivaldo de Lima), marido de Terezinha, e outra vítima do coveiro.

---

<sup>46</sup> O trecho mencionado pode ser apreciado no primeiro minuto do vídeo disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=CrAvmDOJqKc&list=RDCrAvmDOJqKc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CrAvmDOJqKc&list=RDCrAvmDOJqKc&start_radio=1).

FIGURAS 35, 36 e 37 – Primeiras incidências da faixa de gritos e chicotadas em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>47</sup>.



Fonte: Capturas do acervo pessoal em DVD.

A sonoridade reciclada do exemplo contribuí para o que pesquisadores entendem como escuta híbrida, que ocorre em diferentes níveis. Apesar do som de gritos existir a nível de *escuta sintática*, o efeito de chicotadas não produz uma identificação imediata, considerando suas propriedades materiais. Somente com a sincronia à imagem de Terezinha é que se estabelece uma primeira associação do tipo de *escuta semântica* - de golpe, de agressão. Contudo, a insistência no uso da mesma faixa sonora em um período curto, contribuí para uma *escuta reduzida* (CHION, 2008) pois o audiespectador é levado a tomar consciência do material sonoro e suas qualidades acústicas, independentemente de vinculação a ações específicas, ou seja, deve reconhecer que o efeito sonoro em questão opera em diferentes camadas de entendimento no filme. Ainda, a repetição excessiva contribui para a memorização de um motivo, que deve ser importante no decorrer do filme.

O efeito da escuta reduzida, ou estrutural, é bastante empregado nos filmes de Zé do Caixão, especialmente durante as montagens dos créditos iniciais, e servem sobretudo para situar o audiespectador com relação às sonoridades típicas do horror que estão sendo ressignificadas pelos realizadores no universo sonoro do personagem (esta ideia será retomada posteriormente).

Aplicando a faixa sonora isolada à classificação da ferramenta FSAF (figura 38), é possível reforçar a dupla natureza do som onomatopeico, agora a nível sintático (estrutura) e semântico (sentido):

FIGURA 38 - Inserção dos sons de gritos e chicotadas na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
SINTÁTICO	Vozes; <i>Sound effect</i>	<i>Citação intertextual</i> (Barrabás, 1961); <i>Reaproveitamento e recontextualização sonora</i> ; Função acessória (acompanhamento de títulos e créditos)

<sup>47</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 6): <https://youtu.be/ySODgyMmVbU>.

<b>SEMÂNTICO</b>	Não diegético; Diegético	<i>Leitmotiv</i> sonoro; Onomatopeia
------------------	--------------------------	--------------------------------------

Primeiro, há o uso do grito, combinado aos sons de chicotes, na forma de *sound effect*. No nível sintático, a aplicação se dá por meio dos processos da *citação* e do *reaproveitamento*, uma vez que a sonoridade se trata da mencionada faixa extraída da trilha musical do filme *Barrabás*<sup>48</sup>, sendo que trechos da mesma gravação são reutilizados ao longo do filme com variações na etapa de edição.

Semanticamente, o sentido do *sound effect* varia entre o diegético e não diegético (ao sugerir a sincronia à imagem de Terezinha, em meio ao uso do efeito fora de quadro). Já a aplicação pode ser entendida dentro das funções acessórias do *sound effect* propostas por Opolski (2013), que inclui sublinhar títulos, cartelas e créditos, e reforçar o impacto acústico e emocional de efeitos sonoros referenciais (OPOLSKI, 2013, p. 50), além de servir para situar o audioespectador no universo sonoro do filme (com gritos de sofrimento, elementos primordiais de horror, seguidos de sons violentos de ataque de chicotes). Paralelamente, ocorre a elaboração de um *leitmotiv* sonoro, indicado por meio da repetição e da associação entre o agressor (Zé do Caixão) e às vítimas (Terezinha e Antônio).

A confusão entre o sentido diegético/não diegético presente no uso do *leitmotiv* sonoro nos créditos iniciais é uma das características do recurso quando aplicado aos efeitos sonoros, outro aspecto que o diferencia dos *leitmotivs* musicais. Segundo a pesquisadora Roberta Coutinho (2021), por estar normalmente associado a coisas, personagens ou objetos, “[...] o *leitmotiv* sonoro, mesmo se movimentando no trajeto ‘dentro-fora’ de quadro, deixa um forte rastro de referencialidade que dificulta o alcance dessa dissolução de fronteiras entre a instância diegética e não-diegética” (COUTINHO, 2021, p. 61). Esta ambiguidade continuará nas próximas incidências do efeito onomatopeico.

A próxima ocorrência da faixa sonora se dá na primeira cena ambientada na taberna, onde o vilão interage com a comunidade local. Depois de uma sequência de provocações e abusos de Zé, um dos fregueses se revolta e o enfrenta. A briga entre os dois culmina com Zé do Caixão açoitando violentamente o homem, até ser interrompido por Antônio.

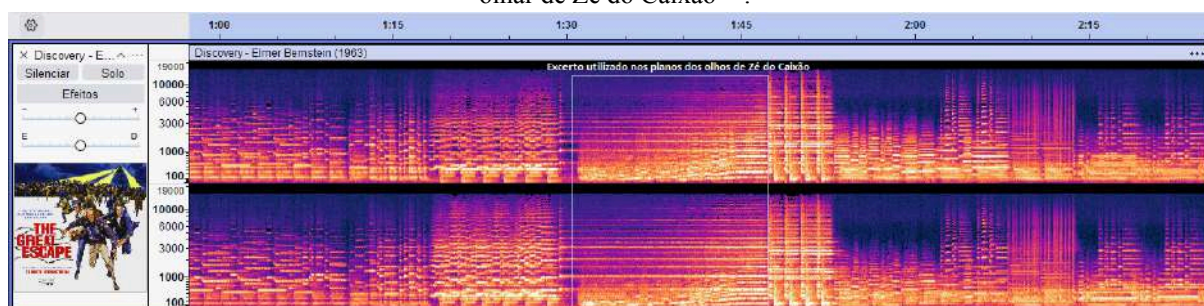
A trilha sonora da briga é concentrada nos efeitos de *foleys*, *hard effects*, sons vocais, com ênfase na música e nos *sound effects*. A trilha musical orquestral, marcada por um

<sup>48</sup> O excerto audiovisual com as cenas dos dois filmes em sequência pode ser apreciado no link a seguir (excerto 7): <https://youtu.be/NGuGO4JDdq0>.

*crescendo* de violinos trêmulos, ajuda a criar a tensão da cena e a acentuar a agressividade nos movimentos de Zé do Caixão.

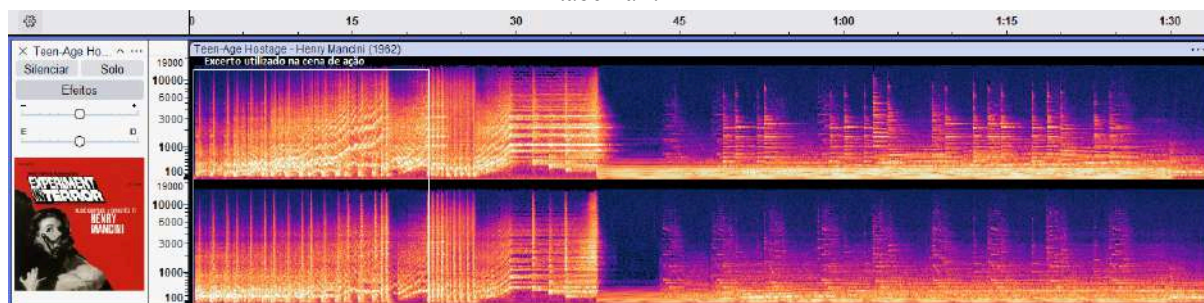
A trilha musical é uma combinação de trechos de duas *citações intertextuais*: a faixa *Discovery*, de Elmer Bernstein para o álbum do filme *Fugindo do Inferno* (dir. John Sturges, 1963), e *Teen-Age Hostage*, do compositor Henry Mancini, extraída do disco de *Escravas do Medo* (dir. Blake Edwards, 1962). A composição bricolada é reaproveitada em outros momentos, servindo como uma espécie de tema para os ataques de fúria do personagem, normalmente colocada junto aos planos em detalhes dos olhos de Zé - utilizado quando este é ameaçado ou desafiado (figuras 42 e 43).

FIGURA 39 – Imagem espectral da música de Elmer Bernstein, destacando o excerto utilizado nos planos do “olhar de Zé do Caixão”<sup>49</sup>.



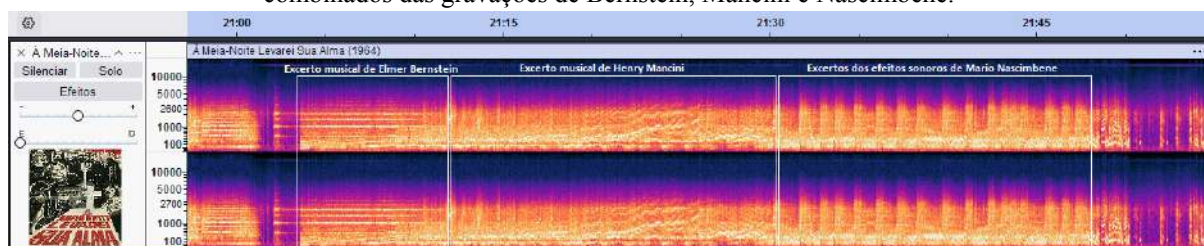
Fonte: Audacity.

FIGURA 40 – Imagem espectral da música de Henry Mancini, destacando o excerto utilizado durante a briga na taberna<sup>50</sup>.



Fonte: Audacity.

FIGURA 41 – Imagem espectral da sequência de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), destacando os excertos combinados das gravações de Bernstein, Mancini e Nascimbene.

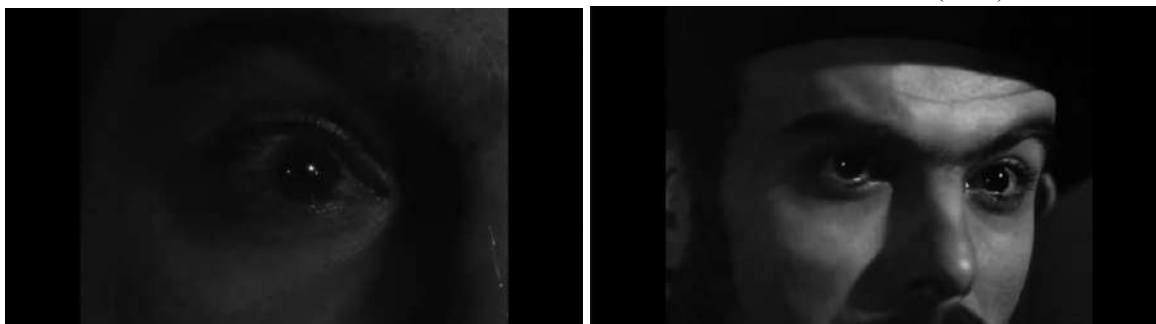


<sup>49</sup> O trecho mencionado pode ser apreciado a partir da minutagem 01m30s da faixa original de Elmer Bernstein: [https://www.youtube.com/watch?v=gK5x18Dkda8&list=RDgK5x18Dkda8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=gK5x18Dkda8&list=RDgK5x18Dkda8&start_radio=1).

<sup>50</sup> O trecho mencionado pode ser apreciado nos primeiros 20 segundos da faixa original de Henry Mancini: [https://www.youtube.com/watch?v=COWhQXe25xk&list=RDCOWhQXe25xk&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=COWhQXe25xk&list=RDCOWhQXe25xk&start_radio=1).

Fonte: *Audacity*.

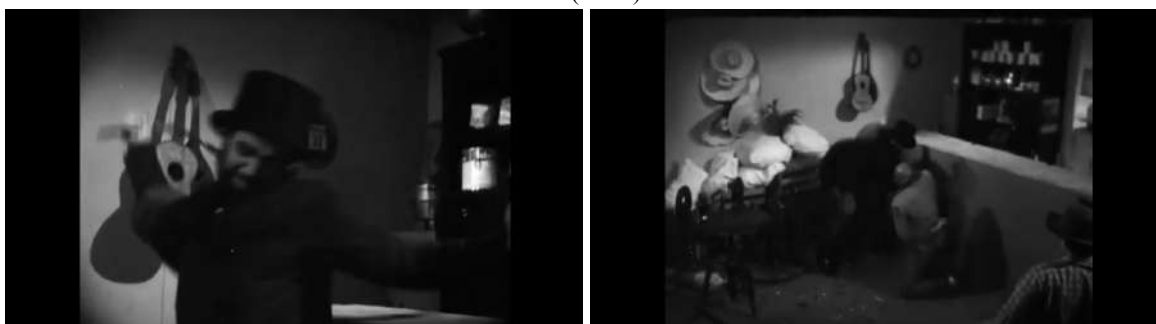
FIGURAS 42 e 43 – Música tensa de Elmer Bernstein, acompanhando os olhos de Zé do Caixão: elementos que antecedem surtos violentos do vilão em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Ao final do embate, a música é silenciada, então escutamos novamente a faixa sonora onomatopeica, junto aos ataques de chicote de Zé do Caixão (figuras 44 e 45). O efeito sonoro é agora empregado com caráter diegético: sincronizado aos golpes e sem os gritos do exemplo anterior. Contudo, a artificialidade e a repetição do som assinalam novamente o uso do motivo, aqui associado ao horror físico causado pelo vilão. Ao fundo, ainda é possível ouvir uma forte sonoridade de vento, contribuindo com a atmosfera densa e surreal do ápice da cena, abruptamente interrompida com a intervenção de Antônio.

FIGURAS 44 e 45 – Fotogramas de Zé do Caixão açoitando o homem na taberna em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>51</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 46 – Inserção do efeito sonoro na proposta FSAF.

	<b>TAXONOMIA</b>	<b>APLICAÇÃO</b>
<b>SINTAXE</b>	<i>Sound effect; Hard effect</i>	<i>Citação intertextual; Reaproveitamento e recontextualização sonora</i>
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético	<i>Leitmotiv sonoro; Onomatopeia</i>

<sup>51</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 8): <https://youtu.be/XZjP7GnqqmE>.

A cena seguinte se inicia próxima do minuto 55 do filme, e se passa imediatamente após a morte do médico Rodolfo pelas mãos de Zé do Caixão. Agora, em seu casarão, Zé contempla da janela uma forte tempestade que se anuncia com estrondosos trovões. Logo, os sons de tempestade são somados por música e vozes fora de campo, com reaproveitamento dos diálogos de Lenita, Terezinha e Antônio. Zé reage às falas como se as estivesse ouvindo, e os efeitos de reverberação e *delay* reforçam o caráter irreal das vozes. O sentido metadieético predomina na composição sonora da cena.

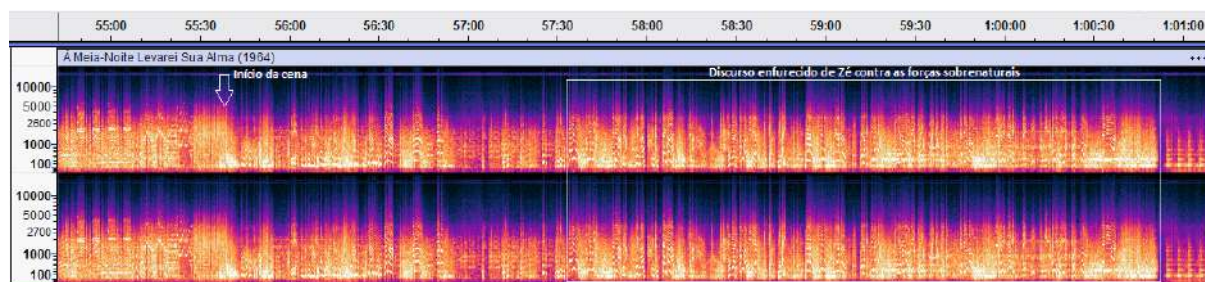
Por um breve momento, no início da sequência, Zé parece tranquilo ao ouvir (ou lembrar) uma fala de Lenita, dizendo: “Como você me faz feliz, não consigo conter meus ciúmes. Como quisera fazê-lo feliz...”. Mas um raio irrompe no céu e assusta Zé, como que o despertando de seu estado de racionalização. O teor da cena muda com a entrada das vozes de Antônio e Terezinha, evocando os sentimentos de culpa de Zé do Caixão com relação às vítimas: as falas tristes de Antônio, reaproveitadas da cena em que é assassinado, e as ameaças de Terezinha, reminiscentes da praga lançada contra o coveiro após o estupro - frases com o conteúdo da maldição que dá nome ao filme são repetidas algumas vezes ao longo da cena, enquanto Zé reage com expressões de horror.

As vozes cessam, mas a atmosfera fantasmagórica permanece com a ambiência de temporal e a música lúgubre - a origem da faixa musical não foi identificada, mas a textura de coral gótico com sinos remete a filmes bíblicos e cerimônias fúnebres, além de evocar a chegada da meia-noite, anunciando o destino do personagem. A voz predominante passa a ser a de Zé do Caixão, primeiro gritando pelos nomes das vítimas Lenita, Antônio e Rodolfo, como que acometido por um resquício de culpa, depois lamentando a morte de Terezinha. Contudo, é tomado pela ira e esbraveja revoltado contra a mulher morta, provocando-a para que cumpra sua maldição.

Junto à alteração do estado de ânimo do vilão, é possível perceber o adensamento da trilha sonora, com a intensificação e a adição de novos elementos, entre eles os *sound effects* de chicotadas. A seguir, o trecho da imagem espectral da cena, demonstrando as mudanças dinâmicas e texturais do som (figura 47):

FIGURA 47 - Imagem espectral de trecho do filme *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> O excerto audiovisual (encerrado pouco depois do adensamento da trilha, na minutagem 00h57m51s) com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 9): <https://youtu.be/1TSP5UsqQ3o>.



Fonte: Audacity.

Neste ambiente de densa sonoridade, fica mais evidente o conflito de Zé do Caixão com os pensamentos de culpa ou com as assombrações manifestas no som fora de campo: os gritos do vilão em provocação à maldição de Terezinha são seguidos por trovões e pela faixa sonora de chicotadas, novamente com os gritos de sofrimento dos créditos iniciais. Conforme o discurso cético de Zé prossegue, há a intensificação dos sons de trovão e ocasionais recortes musicais, compondo o efeito de crescendo dramático até o clímax da cena.

Como o adensamento da trilha sugere, é predominante na cena o sentido metadieético som, refletindo o estado mental conflituoso do vilão, como se percebe especialmente no *sound effect* e nos sons ambientes. Assim ressurge o *leitmotiv* das chicotadas de *Barrabás*, não mais em relação ao gesto físico como nos casos anteriores, mas em um nível de sugestão psicológica ou sobrenatural.

O *leitmotiv* sonoro é colocado em reação às falas específicas do vilão, sugerindo a ideia de punição, seguido de frases como “... venha do nada, e puna o crime de minha paixão... torture a minha carne... leve a minha alma!” (figuras 48 e 49). Deste modo, a cena cristaliza o sentido insinuado com o *leitmotiv* anteriormente, que já trazia o motivo da tortura, embora conectado aos atos do vilão: primeiro com as imagens de Antônio e Terezinha, depois com a agressão ao homem na taberna. A conexão com as duas primeiras vítimas não é por acaso, uma vez que elas são centrais no drama da cena e no momento de crise do vilão, inclusive sendo conjuradas nas falas deste e nas vozes fantasmagóricas. A presença dos caixões atrás do vilão pode reiterar o tema do casal como fonte do tormento de Zé, como indicado na composição fotográfica dos momentos de ocorrência do *sound effect*:

FIGURAS 48 e 49 – O *sound effect* das chicotadas retorna quando o descrente Zé do Caixão desafia o fantasma de Terezinha em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 10): <https://youtu.be/ppD-9E6bSDI>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 50 – Inserção do *leitmotiv* sonoro na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	<i>Sound effect</i>	<i>Citação intertextual; Reaproveitamento e recontextualização sonora</i>
<b>SEMÂNTICO</b>	Metadieético	<i>Leitmotiv sonoro</i>

A partir desta cena, podemos refletir que a onomatopeia de chicotadas é um elemento do horror fílmico que simboliza a complexa relação entre monstro e vítima, codificando uma espécie de inversão de papéis narrativos que se dá em diferentes níveis de análise. Psicologicamente, há a indicação de que os sons refletem algum tipo de remorso reprimido do personagem – por meio da metáfora ou da representação das alucinações do vilão. Em paralelo, é possível compreender o *sound effect* em uma capacidade de fato sobrenatural, como manifestação literal de forças do além que torturam o vilão.

Não fica ainda esclarecida a natureza do *leitmotiv* sonoro (se é sobrenatural ou psicológica), sobretudo pelo caráter ambíguo dos eventos desta sequência, uma vez que o discurso cético de Zé entra em contradição com as materialidades sonoras. Contudo, o uso do recurso sonoro no contexto estético e narrativo do filme parece engendrar uma ideia dramática: de colocar o monstro na posição da vítima, ou o torturador na figura do torturado. Tem-se então o *leitmotiv* como recurso expressivo de horror, e que, de certo modo, ironiza e subverte a condição deste personagem no gênero.

A faixa sonora não é mais reaproveitada nesta cena, mas outros elementos da trilha sonora contribuem com a mesma análise, pois também colocam a figura do monstro em uma situação clássica de horror, em meio a gritos e sons de tempestade.

O grito, um elemento primordial do gênero e um dos vínculos afetivos entre espectador e vítima (CARREIRO, 2023), é um importante elemento sonoro e performático da cena. Além dos gritos de sofrimento presentes na faixa sonora das chicotadas, a sonoridade vocal mais expressiva é a do próprio coveiro, presente em praticamente todo o seu monólogo

de negação. A voz de Zé oscila entre o desespero e a megalomania, ganhando intensidade junto aos demais elementos da trilha sonora. Efeitos de *reverb* e *delay* são adicionados em um momento climático da cena, amplificando ainda mais a voz do agente funerário, também a sensação de loucura, ou da monstruosidade do personagem, como este tipo de modificação vocal por vezes proporciona no cinema horror. Sobretudo, o uso deste padrão do gênero está distorcendo a relação do espectador com a fonte geradora do grito, uma vez que se trata de um som que cognitivamente reforça a empatia com a personagem vítima.

Junto aos gritos, os sons ambientes complementam a sonoridade típica de horror da sequência. Efeitos sonoros de ventania e trovões predominam na camada de *background*, alternando em dinâmica ao longo da cena, conforme os conflitos de Zé do Caixão se desenvolvem. Além de gerar a atmosfera de medo, comum nas histórias góticas do gênero, a tempestade aqui ajuda a elaborar o horror particular do filme, como a ambiguidade da natureza sintática/semântica parece sugerir.

Em uma camada, há a aplicação do efeito de *background* (também chamado de BG) que, como explica Opolski (2009, p. 31): “[...] nada mais é do que o som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar”. Nesse sentido, é a sonoridade constante de vento e trovões de temporal como pode ser ouvida dos aposentos de Zé do Caixão.

Em outra instância, tais efeitos sonoros podem ser considerados *background-effects* (o BG-FX): efeitos isolados que servem para situar o espectador no ambiente em que ocorre a sequência (OPOLSKI, 2009). Como complementa Opolski, os BG-FX surgem normalmente no início da cena, como uma informação sonora para a localização do espectador na trama. É a função que se percebe especialmente com os trovões, que abrem a cena, reiterados pela imagem de relâmpagos atravessando os céus. São elementos que dão o contexto ameaçador deste trecho do filme, e continuam a reforçar os sentimentos no decorrer dos eventos.

A sonoridade de ventania e trovões é o que temos chamado de *motivo autoral*, pois são símbolos típicos do horror clássico transpostos ao filme de Zé do Caixão. O efeito sonoro do raio que abre a sequência é justamente um clichê famoso do cinema, apelidado por realizadores do som de *Castle Thunder* – o som foi criado para o filme *Frankenstein* (1931), e reaproveitado ostensivamente ao longo de várias produções de gênero, principalmente até a década de 1980<sup>54</sup>. Nesse sentido, se trata também de uma *citação intertextual*, e de um

---

<sup>54</sup> Fonte: <http://www.hollywoodlostandfound.net/sound/castlethunder.html>. Um vídeo com algumas das recorrências do efeito sonoro no audiovisual pode ser apreciado a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=IQJXYMTasAo>.

*reaproveitamento*, reiterando mais uma vez o pensamento e a *Estética da reciclagem* presente na criação do universo sonoro em questão. A aplicação dos motivos nesta cena em especial ainda ilustra o tipo de ressignificação dos tropos do horror nos filmes de Zé do Caixão.

FIGURA 51 – Comparação da imagem espectral de *A Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) com o efeito sonoro *Castle Thunder*<sup>55</sup>.



Fonte: Audacity

Conforme a cena prossegue, notamos a intensificação dos efeitos de *background*, sublinhando os conflitos do personagem. Sobretudo, começamos a perceber associações semânticas entre certas falas do vilão e a ocorrência de trovões que sugerem a ligação do símbolo com forças ou temáticas religiosas. Esta ideia fica mais explicitada quando Zé grita as palavras “Céus” e “Inferno” com sons de trovão sincronizados, como se esta relação estivesse sendo sinalizada. Neste sentido, a encenação como um todo (o ambiente sonoro e a postura do vilão, que se dirige ao além) cria uma situação de confronto entre o personagem e forças de alguma natureza bíblica ou sobrenatural - a sonoridade e o elemento do trovão como um símbolo religioso ou místico é explorada em outros momentos da filmografia de Zé do Caixão, como iremos retomar nas análises seguintes. Sobretudo, percebemos nessa sequência mais um exemplo do uso criativo de materialidades existentes e dos clichês do gênero, aqui envolvendo sons de ambientação de caráter gótico, mas que engendram diferentes significações no contexto diegético do vilão.

A última aplicação dos efeitos sonoros de gritos e chicotadas ocorre na cena que faz parte do clímax do filme, quando o atormentado Zé do Caixão encontra seu destino em uma cripta.

<sup>55</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 11): <https://youtu.be/VzzDvNmSuzc>.

Nos momentos anteriores, acompanhamos o vilão escapar ileso dos crimes que cometera, e descobrimos que está tramando retomar seus planos de continuidade do sangue com outra jovem recém-chegada na cidade. Depois de acompanhá-la da taberna até sua casa, o coveiro caminha pelo pântano e começa a notar os sinais da maldição de Terezinha, tal qual foram anunciadas pouco antes pela Bruxa (Eucaris de Moraes). O vilão, aterrorizado por visões e sons de assombração, busca então refúgio na cripta que leva ao desfecho da história.

Na sequência da mata, temos um detalhe sonoro discreto que adiciona outro elemento ao aspecto ambíguo do tormento de Zé. Em determinado momento, o coveiro avista o fantasma de Terezinha clamando por vingança, emitindo gargalhadas macabras. O riso da mulher é acusticamente descolado do restante de sua fala, com um timbre muito próximo da voz da Bruxa, especialmente do que ouvimos na sua fala de abertura do filme. Poderia se tratar de uma intervenção criativa na edição dos diálogos para aludir à desconfiança do personagem sobre a natureza das visões e a possível influência da feiticeira na percepção do coveiro.

A composição sonora desta cena é semelhante à última que analisamos, mas com todos os elementos intensificados e adensados, reforçando o horror filmico e o estado mental de Zé do Caixão. A ambientação surreal de vento e trovões retorna, assim como os gritos com bastante reverberação do coveiro e as mesmas faixas musicais: a música fúnebre não identificada e as duas faixas musicais de Mario Nascimbene para *Barrabás*<sup>56</sup>. E claro, voltam os efeitos sonoros do *leitmotiv*, também citações do épico bíblico italiano.

Na cripta, Zé do Caixão se esgueira assustado pelas paredes, numa delas surge uma iluminação em forma de crucifixo, ao que Zé reage assustado, se apoiando em um dos caixões ao centro do túmulo. Ao se virar, vê que sobre o caixão há uma placa com o nome “Antonio de Andrade”, a imagem é acompanhada de um toque de tambor e seguida dos gritos de horror do *leitmotiv* sonoro, junto ao plano com a reação assustada do vilão (figuras 52 e 53). Com expressões de negação, Zé se move pelo local, e com o movimento de câmera que o acompanha, podemos ver que se tratam de dois caixões. Na trilha sonora, escutamos os sons de chicotadas, alternados com os característicos gritos do *leitmotiv* – ambos com destaque na mixagem.

FIGURAS 52 e 53 – Efeitos sonoros dos gritos fora de campo com a reação do vilão ao nome de uma de suas vítimas no caixão em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> As faixas são *The Mines* (característica pela combinação de ritmos percussivos com efeito sonoro de vento) e *Rome Afire* (o tema apoteótico e textural utilizado no início de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*).

<sup>57</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 12): <https://youtu.be/OkSW4oINVmc>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

O vilão se debate pela cripta, parecendo em alguns momentos ser atingido por golpes invisíveis, e se dirige até o segundo caixão, que traz o nome “Terezinha de Oliveira” - com a revelação, Zé salta com um susto sincronizado ao efeito de chicotada (figuras 54 e 55). O *leitmotiv* se repete com insistência no decorrer da cena, enquanto o cozeiro grita frases de negação como: “Eles estão mortos!”, “Eu sei... Tenho que vê-los” e “Não acredito!”. Por fim, Zé abre os caixões, confirmando os cadáveres de Antônio e Terezinha, visão que o leva ao ápice da loucura expressado em um longo e intenso grito. Na breve cena final que segue, o povoado encontra o corpo de Zé supostamente morto com olhos esbugalhados, em uma expressão clássica de horror.

FIGURAS 54 e 55 – Sugestão de sincronia entre os efeitos sonoros de chicotadas e os movimentos de Zé do Caixão em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)<sup>58</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 56 – Inserção do *leitmotiv* sonoro na proposta FSAF.

TAXONOMIA	APLICAÇÃO
-----------	-----------

<sup>58</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 12): <https://youtu.be/OkSW4oINVmc>.

<b>SINTAXE</b>	<i>Sound effect</i>	<i>Citação intertextual; Reaproveitamento e recontextualização sonora</i>
<b>SEMÂNTICO</b>	Metadieético	<i>Leitmotiv</i> sonoro

Analisando os sons de chicotes e gritos na proposta FSAF, notamos que o *leitmotiv* é utilizado na mesma configuração da cena da crise de Zé do Caixão em sua casa: sintaticamente, há a reciclagem do material sonoro em forma de *sound effect*; semanticamente, persiste o caráter metadieético do som. Nesse sentido, compreendemos que a cena final reforça a codificação do *leitmotiv* sugerida nos exemplos anteriores, que propomos tratar-se de um elemento da narrativa do castigo de Zé do Caixão, que pode ter origem psicológica ou até sobrenatural - o final do filme aponta para a segunda hipótese.

Novamente a sonoridade fora de campo surge no plano metadieético, pois parece refletir um estado mental do personagem e dialogar com suas ações ou falas. Contudo, na cripta, o caráter ambíguo do *leitmotiv* é mais proeminente devido à aproximação dos sons com a narrativa visual - sensação reforçada com o destaque aos sons em questão na mixagem. A insinuação da interação entre efeito sonoro e imagem é significativa na reação de Zé do Caixão às placas com os nomes de Antônio e Terezinha (figuras 53 e 55) - primeiro com gritos, depois com as chicotadas -, e com a associação dos golpes com os movimentos do coveiro (figura 54). Deste modo, a sonoridade reforça a ideia de um horror infligido ao vilão, em contraponto ao horror gerado por este anteriormente no filme.

Com a presença dos dois caixões na fatídica cena, temos novamente a figura dos três personagens centrais conectados ao *leitmotiv*. Nos créditos iniciais, Zé do Caixão é apresentado com os efeitos sonoros, o mesmo ocorre com Terezinha e Antônio. O casal é mostrado como vítima, sofrendo agressão do vilão em momentos cruciais da história, já nos últimos exemplos, o *leitmotiv* retorna em situações nas quais o vilão está em posição de oprimido.

Como temos analisado, o horror de Zé não se origina de lugar físico, e sim de uma consequência moral de seus crimes contra o casal - ambos estão conjurados nas cenas em questão: primeiro nas vozes que assombram o coveiro e nas imagens dos caixões em sua casa (figuras 48 e 49), segundo, na presença propriamente dita dos cadáveres de ambos na cripta. Lembramos ainda que, entre os dois eventos, a cena da taberna demarca o *leitmotiv* sonoro como manifestação do horror gerado pelo vilão, situação que reforça o engendramento da

inversão narrativa que compõe este aspecto do horrorífico do filme – ao colocar o monstro no lugar da vítima.

Com a revelação dos cadáveres do casal ao final do filme, entendemos que é concretizado o tema da praga de Terezinha, que leva à ruína do vilão. Assim, o *leitmotiv* também contribui com esta linha narrativa ao longo de suas inserções no filme, sobretudo ao conectar-se aos personagens envolvidos. Do mesmo modo, devido ao caráter ambíguo dos efeitos sonoros e aos elementos diegéticos a que está atrelado, o *leitmotiv* pode ser percebido em outras camadas: como sinal de tormento psíquico gerado pelo próprio vilão, ou até da punição de dimensão divina – todos os elementos que compõem as contraditórias mensagens morais dos filmes de Zé do Caixão.

### 3.2. O isqueiro musical em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*

“êste filme começa onde ‘A MEIA NOITE LEVAREI TUA ALMA’ parou!...” - Assim anuncia o primeiro intertítulo de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, segunda parte da *Trilogia de Zé do Caixão*. O filme não apenas é uma continuação direta da história anterior do personagem, como também foi o projeto cinematográfico seguinte de Mojica - o cineasta iniciou de fato o longa após a distribuição problemática do primeiro filme, e da participação como ator e diretor substituto no paranaense *O Diabo de Vila Velha*.

A produção de *Esta Noite* manteve a base da equipe técnica do primeiro filme, composta por nomes como o diretor de fotografia Giorgio Attili e o montador Luiz Elias, além da parceria com os estúdios da Odil Fono Brasil, agora com outros nomes adicionados aos créditos, entre eles Carlos Alberto Leal Etéocles<sup>59</sup>, como técnico de som, Júlio Perez Caballar de assistente e Salatiel Coelho na sonoplastia.

Sobretudo, em consequência do grande sucesso de público que foi *À Meia-Noite*, o novo projeto contou com aumento relativo de recursos e da qualidade nas condições de produção, incluindo um orçamento três vezes maior que o anterior, mais tempo de filmagem e “negativo à vontade” (BARCINSKI & FINOTTI, 1998). Além disso, Mojica mudou sua escola e estúdio para a famosa sinagoga do Brás, e aproveitou da estrutura do espaço para construir cenários maiores e rodar o máximo sem recorrer às locações - opção que sempre foi preferida pelo cineasta.

Entendemos que o impacto desses avanços no grupo de Mojica pode ser notado no resultado do filme: a continuação da série é ambiciosa, eleva a escala do primeiro em todos os sentidos e apresenta níveis de complexidade e detalhamento técnico consideráveis. Podemos

---

<sup>59</sup> Creditado como “Eteócles Leal” na Cinemateca Brasileira.

notar exemplos de inspiração e domínio estilístico em diferentes contextos do filme, como na cena teoricamente simples de diálogo entre os irmãos Laura e Cláudio, que parece comum, até que o movimento ágil de câmera revela que víamos suas imagens refletidas em um espelho. Em relação ao som, cabe destacar a impactante sequência do pesadelo no inferno gelado, momento que traz uma composição sonora densa, formada por camadas de gritos, lamentações e efeitos sonoros que sustentam o horror por oito longos minutos. Esta sequência exemplifica um certo grau de experimentalismo sonoro do filme, demonstrado em outros momentos de sobreposições e manipulações do som magnético, como o uso de trechos invertidos e distorcidos.

Há de se mencionar também que a trilha sonora do filme parece conter composições originais, algo atípico nos filmes dirigidos por Mojica, que poderiam ser atribuídas a Hermínio Gimenez, que está creditado com “Trilha Sonora” na base da Cinemateca Brasileira.

Apesar das condições razoavelmente melhores de realização, o filme ainda foi feito em contexto de limitações, recorrendo ao recurso da reciclagem característico das produções B - a própria limitação de negativos volta a ser um problema na reta final das gravações em virtude dos atrasos nas filmagens, como o próprio cineasta relata<sup>60</sup>. A *Estética da reciclagem* sonora de *Esta Noite* é demarcada pelo uso de gravações e sonoridades extraídas de lugares diversos, especialmente de efeitos sonoros típicos do gênero (*motivos autorais*) e músicas pré-existentes (*citações intertextuais*), muitos deles reutilizados durante o filme (*reaproveitamento e recontextualização*). No entanto, não é tão presente a inserção de trechos extraídos de filmes estrangeiros como se fez em *À Meia-Noite*, aqui, as gravações enfatizam um ecletismo musical, por meio do uso expressivo e narrativo de composições de diferentes estilos e regiões: combinando música sacra, eletroacústica e brasileira.

Nesse sentido, o som do filme está mais próximo do estilo em grande parte associado ao Cinema Marginal: no uso eclético e indiscriminado de músicas compiladas e pelo caráter por vezes irônico/satírico dessas escolhas nas narrativas (GUERRINI JR, 2009). É possível apontar ao menos duas conexões diretas entre o contexto da criação de *Esta Noite* com o início do ciclo em São Paulo. Naquela época, Mojica virou uma espécie de mestre para jovens cineastas que passaram a visitar as gravações na sinagoga para assistí-lo dirigir, ao mesmo tempo, a Odil Fono Brasil começou a despontar nos créditos de sonorização dos filmes na Boca, incluindo *A Margem* - marco das obras marginais dirigido por Ozualdo Candeias, lançado no mesmo ano de 1967. Assim, a produção do segundo filme de Zé do Caixão parece

---

<sup>60</sup> Mojica comenta o caso em entrevista disponível no catálogo organizado por Eugênio Puppo (2007) em comemoração dos 50 anos da carreira do cineasta.

indicar um momento de convergência entre as gerações de cineastas brasileiros, que compartilham dos aspectos sonoros que abordamos.

Na análise a seguir, iremos nos ater justamente a uma das citações musicais mais memoráveis do filme: a faixa *Tico-tico no Fubá*, reproduzida do isqueiro musical de Zé do Caixão em quatro momentos do longa. A presença da versão do popular choro composto por Zequinha de Abreu é sintomática do ecletismo musical característico de *Esta Noite*, ao mesmo tempo, a música é catalisadora do horror fílmico que sinaliza para tendências que seriam exploradas de forma intensa no gênero (no uso de sonoridades infantis para efeito irônico e macabro), além de manifestar aspectos contraditórios e peculiares do monstruoso no personagem Zé do Caixão. Ao longo da análise, traremos também outros momentos do filme que consideramos necessários para a construção das reflexões em torno do objeto sonoro de Zé do Caixão. São cenas de impacto narrativo e dramático, para as quais dedicamos alguns comentários a respeito da trilha sonora.

Após a tradicional narração de abertura de Zé do Caixão, temos uma elaborada sequência de créditos que intercala fragmentos de sons e imagens de horror com cenas curtas que explicam o que ocorreu com o vilão após o desfecho de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Em suma: Zé não morreu na cripta, mas sofreu uma espécie de colapso nervoso causado pelo trauma, que o deixou cego. Depois de hospitalizado, o coveiro é julgado e absolvido pelo júri por insuficiência de provas. Por fim, em liberdade e com a visão recuperada, Zé do Caixão retorna ao vilarejo indefinido onde a narrativa é ambientada.

A canção *Tico-tico no Fubá* é empregada pela primeira vez na sequência que abre a história do filme, com a chegada de Josefel Zanatas em sua funerária, onde ocorre a primeira interação com o criado Bruno (personagem interpretado por José Lobo, não mostrado no filme anterior). Da janela no interior do recinto, Zé avista um grupo de crianças (que escutamos fora de campo), pelas quais demonstra afeição, quando sorrindo diz para Bruno: “Eis a mais perfeita obra da natureza, a criança”. Como explica em um breve discurso, o apreço de Zé pela infância reitera seu desprezo pelo adulto e suas crenças baseadas na espiritualidade.

Ele sai para apreciar as crianças brincando, quando sua atenção é tomada por uma figura sobre uma moto desenfreada, que desce a ladeira em direção aos garotos. A visão do motociclista é precedida pelo som de motor, surgindo fora de campo no plano de Zé, e acompanhada por uma trilha musical dissonante. A música, o som da moto e das vozes infantis, e os cortes rápidos ajudam a dilatar o suspense desta breve cena, conforme a

motocicleta se aproxima de um menino vendado, ao que Zé corre e salta para salvá-lo da colisão.

A cena analisada acontece logo após o incidente, com os dois personagens no chão. O garoto está chorando e diz ter medo, o coveiro então remove do bolso o curioso isqueiro que reproduz a melodia do famoso choro. Com a intenção de acalmar o menino, diz “Veja, gosta de música?” (figura 57) - No corte seguinte temos um plano detalhe do isqueiro musical enquanto escutamos a canção no timbre particularmente delicado do instrumento (figura 58).

FIGURAS 57 e 58 – Zé reproduz a canção da caixinha de música ao menino que acabara de salvar em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>61</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 59 – Inserção do som do isqueiro musical na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Música	<i>Citação intertextual: Tico-tico no Fubá</i> (Zequinha de Abreu, 1917)
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético; <i>Source music</i>	Tema ou <i>Leitmotiv</i> ; Música anempática

Enquanto a melodia está sendo apreciada pelos personagens (e por nós, audioespectadores), uma mulher (possivelmente a mãe) surge e puxa o garoto para fora do plano, deixando Zé sozinho por uns instantes no quadro, até que o motociclista aparece para oferecer ajuda. Zé se levanta e devolve a caixinha de música ao bolso, encerrando a execução da melodia. Aliviado, o homem agradece a Deus pela intervenção de Josefel, que se enfurece com sua credence e rebate com uma lição ameaçadora: "Uma criança, seja ela qual for, é a coisa mais preciosa do universo. Cuide dela. Senão, nem teu Deus te livrará do inferno!". A situação com o motociclista fortalece a tese defendida por Zé do Caixão pouco antes quando

<sup>61</sup> Excerto audiovisual com imagem espectral disponível para apreciação no seguinte link (excerto 13): <https://youtu.be/2KGBJtyzIqo>.

falava com Bruno, confirmando no discurso filmico que as crianças são puras, e o homem é irresponsável, transferindo o peso de seus atos para instâncias religiosas.

A relação de Zé do Caixão com a infância é um dos temas aprofundados no filme, conforme o vilão dá seguimento na sua busca pelo filho perfeito. Em certa medida, a música em questão vai evocar ou simbolizar a obsessão do protagonista, e também ajuda a atribuir uma camada emotiva na representação do personagem, muito em função de sua inserção diegética. O uso de *Tico-tico no Fubá* neste filme é um dos raros exemplos da trilogia da categoria de *source music*, ou seja, de música executada ou reproduzida no mundo ficcional, e que pode ser ouvida pelos personagens. Neste caso, é uma sonoridade gerada pelo vilão por meio de um artefato pessoal, que parece destacar certas facetas do coveiro ao longo das repetições durante o filme, por isso também poderia ser compreendida como uma espécie de tema ou *leitmotiv*.

No exemplo analisado, uma ideia de desconstrução se destaca na representação deste aspecto do vilão, a começar pelo gesto altruísta do personagem para salvar o garoto, e depois, quando oferece a música para consolá-lo - a generosidade do coveiro ao menino que “tem medo” é de fato uma configuração distorcida na representação do sádico vilão até então. A composição visual, conectada pela música diegética, reforça os elementos de desconstrução: a imagem de Zé do Caixão, caído e desajeitado ao chão, com a cartola jogada ao lado, contrasta com a postura ativa normalmente adotada no retrato do vilão. O timbre lúdico da melodia ainda adiciona um quê de fragilidade ao personagem, sensação composta pela música em relação aos planos de Zé do Caixão com o garoto, e depois sozinho e com semblante triste. Este sentimento logo se esvai quando Zé se levanta e recolhe o isqueiro, retomando sua postura habitual.

Paralelamente, podemos investigar a música a partir dos efeitos empáticos e anempáticos, conforme propostos por Michel Chion (2008). Segundo o autor, os termos se referem às duas maneiras como a música cria emoção no cinema, uma por meio da correspondência, e outra pela indiferença em relação à ação mostrada. Como esclarece Luíza Alvim (2025), são conceitos bem gerais, mas que se aplicam em alguns casos específicos, especialmente falando do efeito anempático (voltaremos a ele depois), embora a noção de empatia musical pareça se adequar em algumas das situações que encontramos no filme.

A música empática é aquela que reitera determinada emoção proposta na cena, “[...] dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais de tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2008, p. 14). O efeito empático é o que explica algumas convenções e até clichês musicais surgidos ainda na era do

cinema sem som sincronizado, quando empresas passaram a fornecer partituras com repertório clássico e os tipos de emoções e situações específicas para ajudar os instrumentistas (em sua maioria pianistas), que tinham o desafio de musicar cenas ao vivo, muitas vezes recorrendo à improvisação. Segundo Ney Carrasco (2003), as práticas de compilação musical do período ajudaram a constituir o que o autor chama de “inventário associativo” (CARRASCO, 2003, p. 89): um conjunto de aspectos musicais atrelados a situações fílmicas que se consolidaram ao longo da história do cinema. Uma das composições que figurava nas coletâneas da época era *Marcha Fúnebre*, parte do terceiro movimento da Sonata para piano Nº 2 de Frédéric François Chopin, música quase indissociável de encenações ligadas a velórios e afins. A peça do compositor francês é inclusive empregada em *Esta Noite*, justamente para enfatizar mais de um momento de luto no filme, além de combinar com a morbidez da obra do vilão como um todo, sendo inclusive reaproveitada com propósito semelhante em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Esta aplicação bastante literal de música como efeito empático está presente em parte das faixas compiladas para o filme, e pode ser resultado das motivações por trás da produção, já que Mojica entendia que as mensagens do filme deveriam ser transmitidas da forma mais abrangente possível.

Por outro lado, a música anempática de Chion é aquela que “[...] manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, [...] que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico” (2008, p. 14-15). Dentre os exemplos recorrentes, o autor cita a presença de músicas de “[...] piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile [...]” em situações dramáticas nas quais, ao negligenciar a emoção encenada no filme<sup>62</sup>, a música justamente acaba por reforçá-la aos personagens e audioespectadores.

Alvim compreende que a “indiferença ostensiva” da descrição de Chion condiz em maior grau com as características da música diegética, quando está inserida no ambiente e não pode ser controlada pelos personagens, “[...] porém, acaba atuando como um contraste com a emoção que esses personagens experimentam no momento” (ALVIM, 2025, p. 28). A autora menciona o caso típico das músicas de pianolas de *saloon* nas cenas de brigas em faroestes, e lembra do momento específico de *Os Pássaros* (dir. Alfred Hitchcock, 1963), quando se

---

<sup>62</sup> Como discorre Chion, a música anempática, apesar de ter precedentes na Ópera, por exemplo, é peculiar no cinema ao desvelar o funcionamento “robótico” envolvido na mídia: é ela que “faz aparecer a trama mecânica desta tapeçaria emocional e sensorial”.

escuta um coral de crianças enquanto a protagonista observa o aumento das aves em cada frase da música, intensificando o medo e o suspense.

Claudia Gorbman (1987), sobre a relação entre a música diegética e o conceito do Chion, chama a atenção para o efeito de ironia, por ser mais "naturalmente" atingido pela música inserida na diegese. A autora cita outros exemplos da filmografia de Hitchcock em que a música diegética se opõe afetivamente à ação mostrada, produzindo a sensação de indiferença. Entendemos que este efeito se aplica a alguns momentos do filme de Zé do Caixão, se estendendo à capacidade de um afeto do horror fílmico, como iremos propor na cena seguinte.

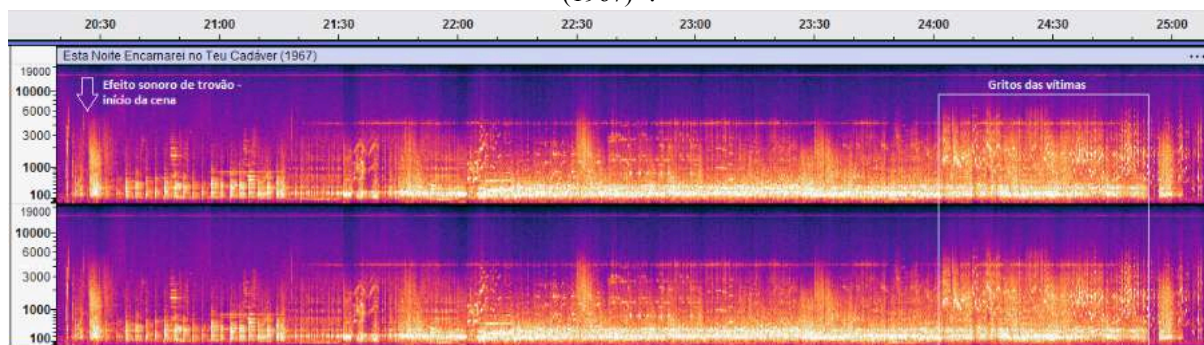
Partindo das definições dos autores, entendemos que a música analisada na cena de *Esta Noite* pode ser categorizada como anempática: por sua sonoridade "mecanizada", pelo uso diegético e por uma sensação de indiferença com o contexto da ação, especialmente por ocorrer logo após um momento de apreensão e tensão dramática. Ainda, se pensarmos que Zé do Caixão é quem está sonorizando a cena com seu isqueiro musical, é como se o fizesse justamente para servir uma função anempática: para acalmar o garoto assustado. Nesse sentido, nos interessa como a mesma música, reproduzida pelo coveiro em outros momentos do filme, evoca sentimentos ligados ao horror, afetos que ficam mais expressos nas ocorrências seguintes de *Tico-tico no Fubá*.

Depois dos atritos iniciais do recém liberto Zé do Caixão com o povoado desconfiado, o vilão coloca em ação um elaborado plano para expor a hipocrisia da comunidade ao mesmo tempo em que busca o tão sonhado filho. O coveiro sequestra uma série de jovens que são submetidas a um de seus já mencionados "testes macabros" ou "testes de coragem", meio pelo qual a mulher que se provar superior poderá conquistar a sobrevivência, a fortuna prometida por Zé do Caixão e, por fim, as condições para gerar o filho idealizado do coveiro.

No experimento, que se passa durante uma noite de tempestade, o grupo de mulheres adormecidas é surpreendido por aranhas que invadem o quarto e caminham sobre suas camas, enquanto Zé do Caixão observa perversamente através da porta – a angustiante cena possui uma densa trilha sonora composta por camadas sobrepostas de sons horríficos, entre eles: raios e trovões, música percussiva e de textura eletrônica, *sound effects* que remetem a gritos de animais e outros elementos não representativos, além de insistentes frequências em região aguda (na casa dos 4000Hz) semelhantes ao som de estática e interferências de rádio. Ao final, os gritos das vítimas desesperadas somam-se à esquizofrenia sonora. Vale observar que, com exceção dos gritos, a composição sonora da cena é totalmente baseada nos sons fora de

campo, colocados em sobreposição para acentuar o sentimento de horror, resultando em uma demonstração bastante radical desta potência da trilha sonora do gênero. A seguir, observamos o trecho correspondente na sua representação espectral, que nos mostra a ideia do adensamento sonoro crescente (figura 60):

FIGURA 60 – Imagem espectral do teste macabro com aranhas em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>63</sup>.



Fonte: Audacity.

Na cena, foram identificadas duas citações musicais de vanguarda: *Gargoyles*<sup>64</sup>, obra feita pelo germano-americano Otto Luening e *Leilya and the Poet*<sup>65</sup>, do compositor egípcio Halim El-Dabh. As composições integram o álbum *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (1964), disco que é resultado da gravação de um concerto realizado por nomes vinculados à música eletroacústica do período, de onde algumas faixas foram recicladas ao longo do filme.

A personagem que se mostra impassível ao ataque das aranhas é Márcia (Nadia Freitas), por isso atrai a atenção de Zé do Caixão, e as demais, como vemos na cena seguinte, são levadas ao laboratório subterrâneo do vilão, lá são torturadas pelo cozeiro e seu criado Bruno. Esse cenário, como comentamos no capítulo 1, traz os elementos da ficção científica evocados neste filme, como os BG-FX genéricos do cinema B do gênero - no contexto, servem de *motivos autorais* que em sua artificialidade reforçam o tom pseudocientífico do discurso do vilão.

Zé deixa as mulheres trancadas em uma outra sala do laboratório e, na cena seguinte, vemos que Márcia aguarda-o em seu quarto. O corte entre as cenas é demarcado por um efeito sonoro trovão (possivelmente o famoso *Castle Thunder* – sons semelhantes pontuam vários momentos da sequência na mansão do vilão, acentuando a ambientação ameaçadora do lugar). Depois de um breve diálogo, Zé leva Márcia à cama para a realização do último ato de seu

<sup>63</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 14): <https://youtu.be/krd1h0WZumE>.

<sup>64</sup> Timbres de violinos distorcidos a partir do minuto 22m37s.

<sup>65</sup> Sonoridades eletrônicas por volta do minuto 23m57s.

“teste de coragem”, e então, com o vilão puxando uma corda, vemos abrir um alçapão onde estão as outras prisioneiras, em seguida, cobras saem de uma abertura do calabouço e atacam as mulheres.

Em montagem alternada, vemos os planos de Zé e Márcia, justapostos às imagens das mulheres agonizando entre as serpentes, criando uma relação entre sexualidade e morbidez. A trilha sonora que dá unidade a esta incômoda cena é novamente marcada pela densidade, tal qual no “teste macabro” anterior, com músicas, gritos, sons de bichos e outros efeitos sonoros com intensificação e em sobreposição.

A música predominante é um tema caracterizado por um motivo de duas notas graves ao piano, que no decorrer da cena é transposto para uma região mais aguda, ficando depois com andamento mais acelerado. O intervalo melódico (a distância entre uma nota e outra) empregado no motivo é o da terça menor, intervalo característico dos modos e tons menores. Como mencionamos a partir de Brownrigg (2003), o uso de tonalidades menores é predominante na música do cinema de horror, normalmente conectada a sentimentos ou significados negativos. A terça menor também é um dos intervalos percebidos na ressonância do toque de sinos de igrejas. Essa associação é reforçada pelo caráter repetitivo dos motivos, o que acrescenta ao sentimento de ansiedade no contexto narrativo - como se os motivos fossem representações musicais de um intenso badalar de sinos, anunciando ou enfatizando algum evento de grande importância. O sino, por sinal, é um dos símbolos ligados às maldições na história de Zé do Caixão, ideia bem central no filme anterior, e que vai retornar no restante da trilogia.

A música cessa depois que Márcia, perturbada com o sofrimento de uma das mulheres que permanece consciente, exclama para Zé: “Pare! Pare! Não posso suportar esta crueldade!”. O coveiro não parece surpreso, e provoca Márcia para salvar Jandira (Tânia Mendonça), que do calabouço roga a praga contra Zé do Caixão. Enquanto Jandira profere a maldição que remete ao título do filme, uma outra música surge na trilha, acompanhada de sonoridades percussivas e fortes relâmpagos. Há um estranhamento neste trecho musical em particular, a música possui uma textura orquestral e soa como se estivesse invertida, possivelmente uma citação que passou por manipulações na pós-produção (mas que não foi possível identificar, mesmo com a seleção e reversão da faixa em programas de edição de áudio). Junto há uma sonoridade percussiva com batidas regulares, como se produzida por um mecanismo de madeira e que pode ou não fazer parte da música original.

A música é suprimida na mixagem, permitindo a ênfase na fala de Jandira, que agonizando diz: “Jamais terás o filho que ambicionas. Em todas as reencarnações, viverás à

procura do teu sonho louco e impossível, e mais cedo do que juras, voltarei para reclamar a vida de...”. Estas são as últimas palavras de Jandira, porém não é possível identificar o final da frase, pois, além de estar com a voz enfraquecida, sua fala é sobreposta com os soluços de Márcia, pelo som do isqueiro musical de Zé do Caixão, e com o retorno da trilha musical anterior, justamente ao final do texto. Há algo de “suspeito” na difícil compreensão de parte tão importante da fala de Jandira, justamente pela clareza nos diálogos dublados durante o filme, e pelo trabalho demonstrado na mixagem da cena em questão - que dá ênfase na fala da personagem e depois a “enterra” sob outros sons. Ficamos com a impressão de que o conteúdo semântico da fala de Jandira foi omitido por razões narrativas, para produzir um sentimento de incompletude no audioespectador – o recurso pode ser justificado com a revelação posterior de uma informação drástica sobre a vítima Jandira.

Um dos sons que impede Zé do Caixão de escutar a possível fala de Jandira provém da melodia de *Tico-tico no Fubá*, reproduzida do isqueiro musical que o vilão deliberadamente leva para perto do ouvido (figura 61). Escutamos o som da caixinha de música junto aos planos de Jandira que agoniza e morre envolta em cobras (figura 62), intercalados com os planos de Zé do Caixão, distraído com seu isqueiro, primeiro em um plano médio, ao lado de Márcia, depois em primeiro plano, detalhando o ouvido e o objeto que o vilão move, apontando-o em direção ao audioespectador (figura 63). É no mínimo um gesto provocador, que sugere uma possível noção de ponto de escuta compartilhado (ou uma cumplicidade) entre o personagem e o público, ou para que se dê atenção ao artefato sonoro em particular.

FIGURAS 61, 62 e 63 – Zé do Caixão escuta a melodia do isqueiro musical, indiferente à morte de Jandira em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>66</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 64 – Inserção da música *Tico-tico no Fubá* na proposta FSAF.

TAXONOMIA	APLICAÇÃO
-----------	-----------

<sup>66</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 15): [https://youtu.be/k7H0Tb\\_cfAg](https://youtu.be/k7H0Tb_cfAg).

<b>SINTAXE</b>	Música	<i>Citação intertextual;</i> <i>Reaproveitamento e</i> <i>recontextualização sonora</i>
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético; <i>Source music</i>	Tema ou <i>Leitmotiv</i> ; Sonoridade infantil (padrão do horror); Efeito anempático; <i>Foreshadowing</i>

Seguindo a leitura da tabela, temos a sintaxe sonora da música, agora aplicada a nível de *reaproveitamento e recontextualização* de uma materialidade já utilizada, mantendo o perfil semântico diegético da *source music*. Como mencionado antes, o gesto de Zé do Caixão dá um indício de um ponto de escuta subjetivo ou compartilhado, que pode nos levar a tensionar um pouco a noção diegética do som da caixinha de música.

De maneira bem sucinta, podemos entender o ponto de escuta como a localização do receptor dos eventos da trilha sonora – concepção análoga a do ponto de vista em relação à imagem. Embora seja difícil de confirmar com precisão um ponto de escuta subjetivo na cena em questão, o movimento de “quebra da quarta parede” de Zé do Caixão parece sinalizar um tipo de interação entre o personagem, audioespectador e a sonoridade em específico - algo semelhante ao que foi explorado no filme anterior com as situações de fontes sonoras ambíguas e metadieéticas. É um gesto estilístico complexo que pode indicar vários significados, mas optamos por interpretar como uma forma de ressaltar a importância do objeto que produz o som como um símbolo no filme, e também como um artifício fílmico para envolver o público - como exemplo de demonstração da autoconsciência do personagem e de seu poder sobre o discurso narrativo.

Enquanto aplicação semântica, a sonoridade evoca o momento anterior (com o menino) e a temática da infância, ou da obsessão de Zé do Caixão com a continuidade do sangue. Com a “fraqueza” demonstrada por Márcia e o fracasso de seus testes macabros, o vilão recorre à melodia de seu isqueiro musical – como se este fosse um dispositivo para a busca incessante do coveiro pelo filho perfeito.

Podemos entender que o uso da música nesse contexto dramático sugere a ideia de que o personagem está em uma espécie de transe induzido ou simbolizado pela música, e isto é suficiente para que ele fique impassível ao sofrimento e – mais importante para o enredo -, ao conteúdo da praga de Jandira. Em adição à análise da cena com o garoto, agora o audioespectador é convidado pelo coveiro a experimentar o efeito de indiferença produzido pela música, tanto com relação aos horrores sensoriais da morte da Jandira, quanto ao próprio conteúdo de sua fala.

Deste modo, sugerimos que a cena explora o efeito anempático da música de forma mais assertiva para a potencialização do horror. Como elabora Chion (1985), a música é anempática quando, em sua condição mecânica e de lógica própria, é posta em oposição a sentimentos humanos intensos (normalmente em situações de morte, crise e loucura) e acaba por acentuá-los, pois exprime a indiferença do mundo em relação à emoção do indivíduo. Gorbman, retomando a proposta de Chion, salienta ainda para as sonoridades similares ao isqueiro musical de *Zé do Caixão*, empregadas especificamente para aproveitar este tipo de dicotomia entre música e emoção:

Não surpreende, portanto, que esta dicotomia – musical, regular, da lógica interna vs. humano, da lógica representacional dramática, ligada ao real aleatório - seja frequentemente evidenciada com ainda mais clareza no cinema pelo uso, precisamente, da música *mecânica*: o toca-discos, o *hurdy grudy*, a caixinha de música, o piano mecânico, uma vez em movimento, mesmo com seu agente humano eliminado pela catástrofe, ainda continuam tocando, agradável e (*aparentemente*) inocente. (GORBMAN, 1987, p. 160, tradução nossa)<sup>67</sup>

O aspecto da indiferença inexorável com o uso da música de *Zé do Caixão* é notável na *mise-en-scène* de catástrofe representada na ação, efeito obtido com a suposta inocência (praticamente literal) da melodia mecânica de *Tico-tico no Fubá*. O *aparentemente* (grifo nosso) na citação de Gorbman na verdade sugere um quê de perversidade pontuado pela “falta de empatia” musical, ou como a própria autora considera, de um certo sadismo na “[...] justaposição audiovisual irônica do musicalmente agradável e o acontecimento catastrófico” (GORBMAN, 1987, p. 160, tradução nossa),<sup>68</sup> qualidade pertinente à cena que analisamos, sobretudo pensando no seu contexto horrorífico, já que a “sádica indiferença” musical é duplamente reforçada pela postura do vilão, justamente o responsável pela execução da melodia mecânica.

Embora o gênero ou os afetos do horror não sejam necessariamente mencionados por Chion ou por outros dos autores que citamos, os efeitos da música anempática condizem e talvez expliquem em algum nível a razão para o uso de músicas com caráter contrastante no gênero, a exemplos mais recorrentes das sonoridades infantis ou religiosas, muitas vezes encontradas em situações medonhas do gênero. Isto posto, no texto que Chion apresenta os conceitos de empático e anempático, ele aponta para o interesse pelo segundo em filmes de

---

<sup>67</sup> Texto original: “No surprise, then, that this dichotomy-musical, regular, internal logic vs. human, dramatic representational logic, tied to the aleatory real-is often borne out all the more clearly in film with the use of, precisely, *mechanical* music: the record player, the hurdy-gurdy, the music box, the player piano once set in motion, even with its human agent eliminated by catastrophe, can still play on, agreeable and (seemingly) innocent”. (GORBMAN, 1987, p. 160)

<sup>68</sup> Texto original: “[...] ironic audiovisual juxtaposition of the musically pleasant and the catastrophic occurrence” (GORBMAN, 1987, p. 160).

horror, contudo se refere ao uso de efeitos sonoros, não à música, dando como referência o som do chuveiro na morte de Marion Crane na clássica cena de *Psicose*. É possível supor que efeitos semelhantes a nível de horror possam ser obtidos com a música, principalmente quando está inserida diegeticamente.

Por último, identificamos na tabela a função do *foreshadowing*, ou como coloca Carrasco (2003), da clarividência musical: o modo como uma música pode aludir a algum evento futuro do filme. Isto ocorre pela relação sugerida entre a melodia do isqueiro musical e o tema da infância, ou mais precisamente da busca de Zé do Caixão pelo filho perfeito, pois a morte de Jandira vai implicar diretamente nesta motivação do personagem, como se revela nos eventos que analisaremos na próxima parte.

Após a sequência dos testes macabros, a trama prossegue com a busca da comunidade pelo paradeiro das jovens desaparecidas, com Zé do Caixão fingindo colaborar enquanto manipula as opiniões a seu favor, tendo Márcia como aliada. Logo, chega na cidade a personagem Laura (Tina Wohlers), filha do Coronel (Roque Rodrigues) que está prestes a anunciar um noivado, e por quem Josefel Zanatas demonstra interesse. No primeiro contato entre os dois, Zé é desafiado por Truncador - um tipo lutador de *telecatch*<sup>69</sup> e capanga/segurança do Coronel -, a tensão entre os dois ocasiona uma cena de briga, que é precedida pelo plano do olhar furioso de Zé do Caixão reaproveitado de *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* (figura 26). Curiosamente, não há a repetição das músicas de Henry Mancini e de Elmer Bernstein utilizadas no filme anterior, e sim uma trilha musical de textura peculiar, que parece combinar uma gravação invertida com trechos percussivos semelhantes aos que escutamos na cena com as aranhas (essa ideia de rufar de tambores, junto a arranjos orquestrais executados ao contrário, ou de trás para frente, se repete em diferentes cenas).

Muito rapidamente, nas poucas cenas que seguem à briga, descobrimos que Laura está atraída por Zé, e que apresenta as qualidades da mulher superior idealizada pelo vilão: é rebelde (não parece se importar com os receios de seu pai), não teme a morte ou superstições, demonstra devoção ao coveiro e ao objetivo da continuidade do sangue através do filho perfeito. Assim como as outras seguidoras de Zé do Caixão, Laura fala com um tipo de impostação vocal impassível e de linguajar excessivamente formal - o mesmo padrão vocal que perceberemos nas esposas do vilão em *Encarnação do Demônio*.

---

<sup>69</sup> Nome dado no Brasil às apresentações de luta profissionais que combinavam artes performáticas, tal qual o *Wrestler* estadunidense e as *Luchas Libres* mexicanas. O personagem Truncador se assemelha ao famoso ator/lutador sueco Tor Johnson, famoso por suas colaborações com o cineasta de horror B Edward D. Wood. Jr na década de 1950.

Cláudio, irmão de Laura (interpretado por Antônio Fracari), oferece a Zé uma quantia para comprar suas propriedades, em troca, exige que o coveiro saia da cidade, este aceita a proposta e aproveita a situação para colocar em prática um complicado plano para eliminar seus adversários. Em suma, o vilão e Bruno capturam Cláudio durante o pagamento, simultaneamente, Márcia seduz Truncador e o induz a conseguir dinheiro. Diante disso, Truncador se envolve em um jogo de pôquer e fica devendo a Zé do Caixão. Ao sair do bar, o capanga é atacado por Bruno, e seu corpo é encontrado ao lado do cadáver do irmão de Laura, junto ao dinheiro. Por fim, com o testemunho de Márcia, Truncador é preso, culpado pela morte de Cláudio.

Nos eventos seguintes, Laura foge com Zé do Caixão, e seu pai a expulsa da família. A cena da sugestão sexual entre o coveiro e a mulher ocorre durante o velório de Cláudio, e o teor profano da cena fica acentuado pelo canto fúnebre dos enlutados que soa fora de campo junto às imagens erotizantes (em mais uma cena erótica com caráter mórbido, agora reforçado pelo uso do som). Logo, descobrimos que Truncador está fora da cadeia, e que foi incumbido pelo Coronel a matar Zé do Caixão, que, nas palavras do próprio, é “o autor de todos estes crimes”.

Na próxima cena, somos transportados para o ambiente festivo da típica taberna, onde Zé possivelmente celebra suas recentes conquistas. Vemos de início o vilão em segundo plano, atrás de três frequentadores no meio de uma conversa, um deles é Miguel, o viúvo de Jandira, que lamenta com arrependimento o sumiço da mulher. Lembramos que, antes de ser sequestrada, Jandira saiu de casa após discutir com o marido, retratado como uma pessoa negligente e alcoólatra. No bar, o homem diz com remorso: “... Ela estava desesperada quando saiu, e o que me deixa mais triste é saber que ela estava grávida”. Vemos Zé reagindo intrigado à última frase, depois, interrompe o homem que está mostrando a foto da mulher aos colegas. O funerário toma a foto, mostrada em sua mão no plano seguinte: com um efeito de montagem, o retrato de Jandira se transforma na imagem da mulher envolta em cobras (figura 65), enquanto na trilha sonora ouvimos a sua fala fora de campo com os dizeres da praga rogada contra o coveiro antes de sua morte.

FIGURA 65 – O retrato de Jandira sob a perspectiva de Zé do Caixão, ao descobrir da gravidez da vítima em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Captura de acervo pessoal em DVD.

O momento dramático e o emprego da voz em *off* remete às crises do coqueiro no filme anterior, assombrado pelas falas fantasmagóricas das vítimas Terezinha e Antônio. Aqui, é utilizado o mesmo efeito de reverberação na voz da mulher, comum em falas vindas do além, ou mesmo que correspondem à memória de determinado personagem. A revelação em questão vai desencadear os tormentos do vilão neste filme, assim como os eventos de natureza ambígua, expressos também no uso do som metadieético - no discurso do filme, a cena é como um ponto de ruptura com a realidade a partir da percepção de Zé do Caixão, como sugere a dissolução da fotografia e a entrada da voz da personagem morta.

No começo da cena, predomina o som dieético da taberna: o vozerio dos locais, um canto feminino e outros efeitos sonoros do ambiente. A partir do momento da revelação sobre a gravidez de Jandira, são inseridas músicas em sequência, que acompanham Zé do Caixão até sua casa. Há de início uma melodia de poucas notas ao piano, sublinhando o momento trágico, seguida de um trecho com textura de coral e elementos eletrônicos (uma *citação intertextual* da faixa *Creation - Prologue*, do compositor Vladimir Ussachevsky<sup>70</sup>). A faixa eletroacústica segue, somada por sons de vento do plano de transição do exterior da mansão de Zé, e sobreposta depois por *Marcha Fúnebre*, que acompanha o caminhar atônito do vilão pela casa. Em seu quarto, Zé se enfurece com a preocupação de Laura e a derruba, seu humor é sublinhado pelo crescendo percussivo (uma das sonoridades recorrentes do filme) e por mais uma seção musical que contém outra das faixas eletroacústicas: *Electronics*<sup>71</sup>, uma

<sup>70</sup> Audível a partir da minutagem 1h03m22s (O trecho da faixa original pode ser apreciado a partir do minuto 2m46s, no seguinte link: [https://www.youtube.com/watch?v=-D0rPYE2PIU&list=RD-D0rPYE2PIU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=-D0rPYE2PIU&list=RD-D0rPYE2PIU&start_radio=1)).

<sup>71</sup> Audível a partir da minutagem 1h04m58s do filme - o trecho correspondente na gravação original apreciado no link a seguir, a partir do minuto 7m47s: [Remi Gassmann \(Electronic Music to the Ballet\)](#).

composição do estilo *tape music*<sup>72</sup> de Remi Gassmann para o LP *Music To The Ballet* (1961). Estilisticamente, este segmento simboliza perfeitamente a tendência para a compilação e o ecletismo característico das escolhas musicais do filme, enfatizadas por combinações forçadas e esteticamente discrepantes - a junção literal do clichê fúnebre com a composição de vanguarda é um exemplo das forças discursivas abrasivas colocadas no filme<sup>73</sup>. Em termos de drama, a concentração musical serve para intensificar a reação do personagem ao saber que foi responsável pela morte da mulher grávida, assim como o impacto da reviravolta na narrativa com um todo.

A reciclagem de música eletroacústica é significativa neste segmento do filme, adicionando à atmosfera de confusão e loucura, sobretudo na antológica sequência que sucede: do pesadelo de Zé do Caixão e sua passagem pelo “inferno gelado” - comentamos algumas vezes durante o texto a respeito da segunda parte, especialmente sobre o trabalho elaborado com as camadas vocais dos condenados no inferno. Vale ressaltar novamente que predomina na sequência a textura do adensamento sonoro, como adiantamos no subcapítulo 2.2, iniciando com a abdução de Zé do Caixão pela criatura misteriosa em forma de vulto (figura 66). O vilão é arrastado aos gritos pela casa até um cemitério, seu desespero intensificado por sonoridades sobrepostas de música, *sound effects*, bichos, trovões, gritos e outros efeitos sonoros horríficos que espelham a trilha sonora dos testes macabros do vilão. Deste modo, o adensamento de sonoridades recicladas reitera o padrão do horror invertido, colocando o vilão na posição de vítima, tal qual notamos no filme anterior. A seguir, na imagem espectral, a sequência completa da abdução e viagem de Zé do Caixão ao inferno:

FIGURAS 66 e 67 – Pesadelo em que Josefel Zanatas é levado por um vulto até o “inferno gelado” de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).

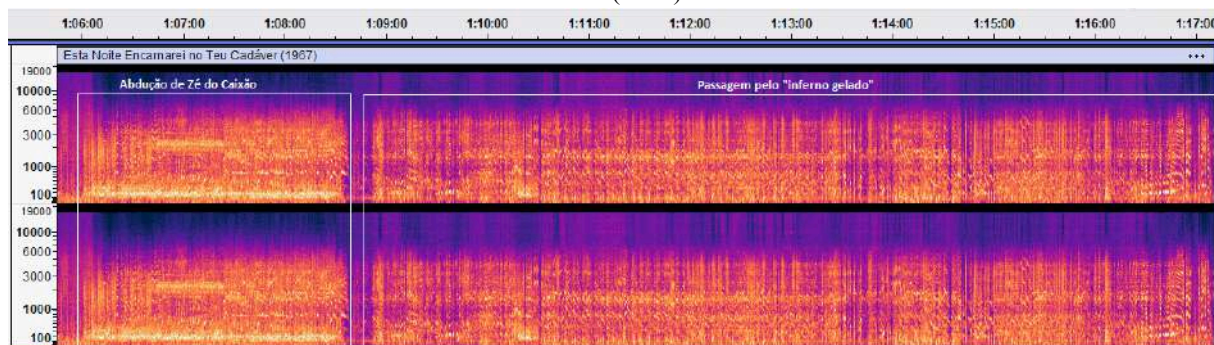


Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

<sup>72</sup> Uma das vertentes da música eletroacústica, baseada na gravação e posterior manipulação em fita magnética de instrumentos musicais acústicos.

<sup>73</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 16): <https://youtu.be/PXoWTIAId7k>.

FIGURA 68 – Imagem espectral da sequência do pesadelo de Zé do Caixão *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>74</sup>.



Fonte: Audacity.

Importante mencionar que a cena do inferno culmina com Zé encontrando a si mesmo, em um trono, caracterizado como Nero, e com a aparição de suas vítimas da tortura com cobras - entre elas Jandira, que entoava os dizeres da praga repetidamente para o cozeiro. O fantasma da personagem ressurgiu em mais uma cena ao final do filme, porém o impacto maior está nesta sequência, justamente pelo conteúdo sensorial imagético e sonoro que faz mergulhar no estado mental do personagem, logo após a revelação drástica. Podemos analisar o segmento no inferno e os episódios que levam até o pesadelo como um grande reflexo ou eco da sequência de testes macabros que levaram à morte da personagem. Além da presença visual de Jandira tal qual foi vista pela última vez, percebemos que os horrores dos testes macabros são também replicados por meio de diferentes elementos sonoros, como citamos e comentamos antes: sublinham e sugerem o tormento do vilão gerado por culpa e/ou castigo.

FIGURA 69 e 70 – As vítimas de Zé do Caixão ressurgem no poço em pesadelo do cozeiro em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Refletindo sobre os momentos da morte de Jandira e do pesadelo como pontos interligados da narrativa, compreendemos que o segundo momento é potencializado pelos

<sup>74</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 17): <https://youtu.be/VPtWdEbo02U>.

dois aspectos sonoros que analisamos antes: o trecho inacabado da fala de Jandira, juntamente à melodia do isqueiro musical de Zé do Caixão. A “desconfiança” em torno da supressão do discurso final da vítima é supostamente confirmada, e a questão é resolvida com a informação de sua gravidez. Já a canção, além de ajudar a esconder o discurso da jovem, faz associação com a narrativa da busca de Zé do Caixão pelo filho perfeito e sua percepção idealizada da infância, como bem sugerida na cena em que o coveiro reproduz a música de seu isqueiro musical ao garoto. Relembramos ainda o sermão de Zé ao motociclista imprudente: "Uma criança, seja ela qual for, é a coisa mais preciosa do universo. Cuide dela. Senão, nem teu Deus te livrará do inferno!". Deste modo, apesar de não escutarmos a melodia durante a sequência envolvendo a descoberta sobre Jandira, a música está imbricada no engendramento da temática no filme e, consecutivamente, no impacto dramático que a revelação acarreta ao personagem Zé do Caixão.

No terço final do filme, ainda temos duas cenas com a presença de *Tico-tico no Fubá*, contudo, entendemos que a reciclagem da canção nesses casos contém o mesmo sentido dos exemplos que analisamos anteriormente, acompanhando a estrutura da narrativa que se desenvolve em círculos, ou numa espiral de eventos. Após o trauma com a reviravolta de Jandira, Zé do Caixão logo se recupera e retoma os planos da continuidade do sangue junto a Laura, que algumas cenas adiante, anunciará a gravidez. Nesse sentido, o toque do isqueiro musical reitera a repetição do ciclo obsessivo do vilão e a mecânica da mente do personagem. Por fim, o reaproveitamento da melodia do choro nos exemplos finais ajuda a corroborar, sucessivamente, com as duas instâncias principais como propusemos nas análises: a nível temático e afetivo.

No primeiro caso, Zé retorna da taberna embriagado, após celebrar a gravidez de Laura. A rua está deserta pois se espalhou a notícia de que Truncador e outros capangas, a mando do Coronel, estão no encalço do agente funerário. Enquanto caminha, Zé coloca o isqueiro musical próximo ao ouvido, reagindo de forma contente à melodia (figura 71). Paralelamente, a música extradiegética de caráter sombrio e o *motivo autoral* do sino (ecoando ao fundo) parecem sinalizar para a ameaça que segue, pois Truncador e seus homens estão prestes a encurralar o coveiro.

FIGURAS 71, 72 e 73 – O satisfeito Zé do Caixão se depara com Truncador em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 18): <https://youtu.be/hyDI2cSGKU8>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 74 – Inserção da música *Tico-tico no Fubá* na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Música	<i>Citação intertextual; Reaproveitamento e recontextualização sonora</i>
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético; <i>Source music</i>	Tema ou <i>Leitmotiv</i>

No decorrer da mesma sequência, escutamos pela última vez no filme a melodia de *Tico-tico no Fubá*: no desfecho do confronto de Zé do Caixão com Truncador e seus capangas. Em suma, Zé escapa dos perseguidores e os atrai até o pântano, tirando vantagem de sua familiaridade com o ambiente perigoso para enganar os homens, que acabam afundados na areia-movediça. O vilão então reproduz seu isqueiro musical, evocando a indiferença afetiva frente à agonia das vítimas, ao mesmo tempo, há a citação extradiegética de *Marcha Fúnebre* - além de repetir o efeito esteticamente peculiar das gravações em atrito, a justaposição das sonoridades afetivamente opostas reitera a conotação anempática da caixinha de música em relação ao conteúdo da ação.

FIGURAS 75 e 76 – Os capangas são sugados pela areia movediça enquanto Zé escuta com indiferença sádica o som de seu isqueiro musical em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>76</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 77 – Inserção da música *Tico-tico no Fubá* na proposta FSAF.

<sup>76</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 19): [https://youtu.be/BVt\\_agkKnZ4](https://youtu.be/BVt_agkKnZ4).

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
SINTAXE	Música	<i>Citação intertextual; Reaproveitamento e recontextualização sonora</i>
SEMÂNTICO	Diegético; <i>Source music</i>	Tema ou <i>Leitmotiv</i> ; Sonoridade infantil (padrão do horror); Efeito anempático

Nos eventos seguintes, Márcia, sofrendo em culpa, se envenena e, antes de morrer, confirma Zé como responsável pelos crimes, ao mesmo tempo, Laura adoece e morre, sem que o filho seja salvo. A tragédia desencadeia a crise do vilão e o drama do ato final da história, espelhando a estrutura de *A Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Em ações paralelas, Zé é acossado pelos membros da comunidade local, é atormentado pela assombração da vítima Jandira (que anuncia a concretização da praga), e confronta a existência das forças sobrenaturais, em meio aos sons de tempestade como *motivos autorais* de conotação religiosa: em resposta a uma de suas provocações aos espíritos, um raio atinge uma árvore que cai sobre o cético coveiro, que toma o fenômeno como mero acaso da natureza (figura 78); em outro momento, o som de trovão coincide com a imagem da cruz (dada pelo padre que tenta convertê-lo) arremessada por Zé na direção da multidão (figura 79).

FIGURAS 78 e 79 – O motivo *autorais* do raio em alusão à fúria divina no clímax de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

O vilão finalmente é encurralado e alvejado por disparos do viúvo de Jandira. Depois de cair em um lago, Zé persiste em negação até que esqueletos submergem ao seu redor, causando a mais autêntica reação de horror no personagem, que grita diante dos restos mortais de suas vítimas (figura 80). O teor de sua fala muda e Zé se arrepende, exclamando a crença em Deus até afundar no lago. A trilha musical de *Ave Maria* reitera a suposta redenção do personagem, junto à imagem da cruz projetada na superfície da água (figura 81). Um texto

encerra a obra com a mensagem moralizante: “O homem só encontrará a verdade quando êle, realmente, quiser a verdade!...”

FIGURAS 80 e 81 – Zé do Caixão afunda em meio aos esqueletos e a mensagem ao final de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)<sup>77</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

A citação musical ao final exemplifica o processo de reciclagem significativo do filme, marcado pelo ecletismo das músicas pré-existentes e pelas experimentações com sobreposições e combinações estéticas. A citação e o reaproveitamento de *Tico-tico no Fubá*, centro de nossa análise, reitera o princípio da reciclagem sonora como estratégia criativa de impacto temático e afetivo. Por um lado, por meio da associação com o contexto imagético e textual do filme, é sugerida a codificação da canção diegética com a temática da infância e sua relevância para o personagem Zé do Caixão, servindo como um lembrete da missão obsessiva do personagem pelo filho perfeito, bem como um símbolo de sua percepção romantizada da figura da criança. Quando inserida em encenações violentas ou mórbidas, entendemos que a melodia infantil produz o efeito da música anempática, representando a indiferença do vilão ante o sofrimento de suas vítimas, em diálogo com os padrões do horror e a tendência para o uso de sonoridades de afetos contrastantes no gênero. Ao final, a música *Tico-tico no Fubá* dialoga com a narrativa central do filme, sobretudo envolvendo a personagem de Jandira, nesse sentido, ajudando a potencializar o impacto dos momentos mais dramáticos do filme.

### 3.3. Ruídos Sagrados em *Encarnação do Demônio*

Em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, Cláudio, preocupado com a irmã Laura, a alerta sobre o casamento com homem a quem chama de “a encarnação do demônio” - a frase já sinalizava para o próximo filme de Zé do Caixão que deveria ser realizado na sequência do

<sup>77</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 20): <https://youtu.be/Lxbx2qR44Gk>.

lançamento de 1967, mas que só foi concretizado depois de quarenta anos, sob o título de *Encarnação do Demônio*, de 2008.

Ainda na década de 1960, o personagem continuou vivo em diferentes mídias e em aparições especiais em filmes dirigidos por Mojica (no longa de antologia *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e no filme contracultural *O Despertar da Besta*), contudo, o próximo capítulo da saga protagonizada por Josefel Zanatas custou a ser produzido, passando por várias tentativas frustradas ao longos dos anos em projetos que foram atravessados por diversas circunstâncias, entre elas: impasses contratuais (entre Mojica, pessoas interessadas na realização do filme e o produtor Augusto de Cervantes - responsável por *Esta Noite*), transformações da indústria do cinema brasileiro independente, problemas pessoais do cineasta e até tragédias envolvendo a morte de nomes ligados às produções - situações que deram ao projeto uma reputação de amaldiçoado.

Deve ser lembrado também o impacto da Ditadura Militar na carreira do cineasta, que sofreu com censuras que pesavam a cada produção lançada, lidando com imposições sucessivas sobre o conteúdo dos filmes. Considerando somente os filmes da década de 1960, há o já mencionado caso do final de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, cujo tom da conclusão foi deturpado para obter liberação da censura, seguido de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, que além de ter seu desfecho modificado visando uma mensagem moralizante, teve diversas cenas cortadas em razão do conteúdo considerado ofensivo. O caso mais grave, porém, ocorreu com *O Ritual dos Sádicos*, filme seguinte com a participação do cozeiro que foi interdito pelos censores e retido por 14 anos, quando foi lançado com o título de *O Despertar da Besta*.

A proibição de *O Despertar da Besta* atenuou as dificuldades na carreira do cineasta, que sem conseguir financiar os próprios filmes, passou a trabalhar em projetos encomendados. Na década de 1970, Mojica prossegue com novas colaborações com diferentes produtores, realizando um conjunto heterogêneo de obras, boa parte sem Zé do Caixão, como os experimentais *Finis Hominis* (1971) e *Quando os Deuses Adormecem* (1972), o faroeste *D'Gajão Mata Para Vingar* (1972) junto a Augusto de Cervantes que na sequência produziu para a direção de Mojica filmes do popular estilo das pornochanchas, como *O Machão e a Virgem* (1974) e *Como Consolar Viúvas* (1976).

Apesar de não conseguir rodar a terceira parte da trilogia, Mojica ainda inseriu seu personagem em dois longas no anos setenta: em *Exorcismo Negro*, sucesso *exploitation* na esteira do fenômeno *O Exorcista*, realizado em parceria com Rubens F. Lucchetti, inserindo o próprio Mojica como personagem do filme numa trama de possessão demoníaca envolvendo

o coveiro; por fim, *Delírios de Um Anormal*: já citada obra de bricolagem feita quase inteiramente na ilha de edição por Nilcemar Leyart, com reciclagem de materiais inutilizados e censurados das direções prévias de Mojica - a última aparição do coveiro nas telas do cinema até a concretização de *Encarnação do Demônio*, 30 anos depois.

A década de 1980 é um período dominado pelas produções eróticas ou os chamados filmes de sexo explícito - como consta no catálogo organizado por Eugênio Puppó (2007), Mojica aceitou dirigir os filmes pornográficos com a expectativa de que lhe renderiam recursos para tocar a produção de *Encarnação do Demônio*. Nos anos 90, a carreira de Mojica dá outra guinada com a renovação do interesse pela obra do cineasta, incluindo reconhecimento internacional e a consagração de *Coffin Joe*. Neste movimento, é importante o trabalho de André Barcinski, jornalista e cineasta próximo a Mojica, que ajudou na divulgação de seus filmes no exterior, além de co-escrever sua biografia<sup>78</sup> com o jornalista Ivan Finotti - o livro gerou um documentário premiado que levou Mojica ao Festival de Sundance. Na mesma época, voltam as menções do cineasta ao projeto de conclusão da trilogia, desta vez cancelado em virtude da morte do produtor associado ao projeto.

Como bem resume a matéria publicada pela Revista SET acerca do lançamento de *Encarnação do Demônio*, no período posterior à última aparição cinematográfica de Zé do Caixão, o personagem sobrevive não apenas no imaginário brasileiro por sua influências nas narrativas de horror, mas pelo esforço do próprio Mojica em suas participações como o personagem na mídia popular: “[...] em eventos em parques de diversões pelo Brasil<sup>79</sup> [...], ou como atração em shows de rock, ou ainda na televisão, apresentando a sessão de filmes *Cine Trash*” (SADOVSKI, 2008, p. 31). Acrescentamos também as intervenções de Mojica como Zé do Caixão em programas de variedades da rede de televisão aberta brasileira, que fortaleceu o status folclórico do personagem para o grande público e às gerações que desconheciam sua origem cinematográfica.

Finalmente, em 2008, a produção de *Encarnação do Demônio* tem início, por intermédio do produtor Paulo Sacramento, que também assumiu a montagem, e do roteirista Dennison Ramalho. Como apurado na matéria da Revista Set, o cineasta Dennison Ramalho - nome do horror contemporâneo brasileiro, à época reconhecido pelo curta-metragem *Amor Só de Mãe* (2003) -, participou da reformulação do argumento de Mojica e atuou como assistente de direção no filme. Uma das principais mudanças na premissa do roteiro surgiu da

---

<sup>78</sup> O livro intitulado *Maldito - A vida e a obra de José Mojica Marins* (1998) é uma das principais referências para este trabalho e possivelmente para muitas das pesquisas realizadas em torno da filmografia de Mojica.

<sup>79</sup> A exemplo da atração Noites de Terror do parque Playcenter de São Paulo, que foi integrado à narrativa do filme de 2008.

necessidade de lidar com a passagem do tempo entre os filmes, o que culminou na ideia da prisão de Josefel Zanatas e na transposição da história para a periferia paulista dos anos 2000, alterando a ambientação rural e indefinida dos primeiros longas. Além disso, estima-se que o recurso levantado pela equipe chegou na casa dos 1,8 milhões, de longe o maior orçamento da carreira do cineasta.

O diferencial econômico do projeto nos leva a falar do contexto técnico do filme, e, consecutivamente, ao setor do som. Além das transformações da tecnologia de gravação e reprodução expressivas desde o lançamento do filme de 1967, há de se ressaltar um aspecto determinante em termos técnicos e estéticos para um filme dirigido por Mojica, que é a dublagem. Não apenas o filme é realizado no modelo comercial contemporâneo com o uso do som direto, mas foi o primeiro filme da trilogia em que Mojica coloca a própria voz na interpretação do covão. O contexto propiciou também a adição da música original, assinada por André Abujamra e Marcio Nigro, outro elemento atípico das realizações de Mojica.

De acordo com o IMDB, a equipe de som do filme foi composta por Daniel Soares Pedroso como assistente de captação de som direto, Louis Robin como técnico de som direto, Raul Jooken Baptista, Babi Bork e Débora Morbi como editores de som, William Lopes como editor de som e editor de Sound effects, Miriam Biderman e Ricardo Reis como Supervisores de edição de som, Simone Alves, como assistente de mixagem e Armando Torres Jr. como mixador.

Com tantas mudanças históricas, comerciais e tecnológicas desde o lançamento dos filmes sessentistas até o momento da realização deste filme, surgem algumas questões importantes: o que resta do estilo “clássico” de Mojica em *Encarnação do Demônio*? Como o pensamento da reciclagem pode ser identificado na trilha sonora do filme de 2008? Em resposta, propomos que a análise de uma *Estética da reciclagem* possível no terceiro filme é justificada por uma questão conceitual específica da conclusão da trilogia, baseada em uma relação de intertextualidade com a obra do próprio cineasta José Mojica Marins. Deste modo, a investigação da reciclagem sonora em *Encarnação do Demônio* não tem como pano de fundo o ambiente de escassez e artesanato das produções anteriores, mas sim, decorre de uma proposta de assimilação ou transposição dos elementos estilísticos que resultaram das circunstâncias em questão.

Conceitualmente, compreendemos que *Encarnação do Demônio* existe em duas chaves: em parte, como uma história de conclusão de trilogia, ao mesmo tempo, um “filme-evento” e “obra-síntese”, como descreve Carlos Primati<sup>80</sup> (2020, p. 13). Na segunda

---

<sup>80</sup> No catálogo *macaBRo* - horror brasileiro contemporâneo (LIRA GOMES; PRIMATI, 2020).

capacidade, é onde sugerimos que se insere o pensamento criativo da reciclagem em *Encarnação*, nos processos de criação e do discurso filmico acionados para evocar uma filmografia do cineasta e do personagem de horror, seja por meio da citação, homenagem, referência e ideias semelhantes que tensionam os limites narrativos.

Como compreende Constantin Gondallier de Tugny (2021), em artigo sobre a intertextualidade na concepção do personagem Zé do Caixão, no filme *Encarnação do Demônio* os cineastas recorrem ao recurso da citação como um mecanismo para lidar com a distância temporal entre os filmes da saga. Segundo o autor, no roteiro do filme as citações ocorrem em diferentes formas: através de referências aos filmes de Mojica por nome, por meio de reelaborações de sequências de obras prévias do cineasta, e por uma ideia de transposição do material, como numa técnica de colagem. Acerca do último recurso de citação, o autor elabora:

A instância mais comum de citação empregada em *Encarnação do Demônio*, no entanto, é o uso ‘de um texto estrangeiro ao texto, sua *collage* ou superposição à superfície do mesmo, forma elementar do diálogo’ [...], que ocorre com os diversos *flashbacks* que a personagem tem dos acontecimentos de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*. O material original dos filmes aparece aqui remasterizado em mais uma instância do contraste no uso de película colorida e preto e branco na obra de Mojica [...]. (TUGNY, 2021, p. 159)

Além do choque estético do encontro entre cenas de *flashback* e a materialidade do filme contemporâneo, o autor destaca outra abordagem empregada nas citações do filme, que nos interessa especificamente em relação aos processos criativos do som, pois envolve o ato de transpor uma obra prévia por meio da réplica estilística:

Em um momento impressionante, o diretor extrapola as imagens de arquivo que rememoram o final de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, empregando um sócio seu (Raymond Castile, o Coffin Ray, um entusiasta norteamericano do coveiro brasileiro que se empenha tanto na semelhança com Zé do Caixão a ponto de gravar seus próprios curtas com a personagem, que interpreta em português fonético) para dar continuidade imediata à cena. Da mesma forma, a imagem do suicídio de Terezinha de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* é revista, com a personagem em seguida cortando a corda pela qual pende seu pescoço e se arrastando em direção ao coveiro, um contraste marcante entre a fantasma preto e branco e o cenário colorido onde se encaixa. *Encarnação do Demônio*, para além de representar o muito aguardado encerramento da trilogia anunciada ainda em 1967, demonstra da consciência de Mojica acerca da história filmica de sua personagem, que é reinvestida de significado na conclusão da jornada do coveiro. (TUGNY, 2021, p. 159)

Seguindo as abordagens expostas acima, faremos a análise das técnicas proeminentes da reciclagem sonora em *Encarnação do Demônio* entendendo que se expressam, na maioria dos casos, em duas linhas gerais: como exercício autorreferencial, ao reaproveitar materialidades sonoras da trilogia ou mimetizar uma estética relativa ao “antigo”; por meio da

atualização dos processos de reciclagem através de técnicas modernas e/ou condizentes com o contexto econômico e cultural de produção do filme de 2008.

Em relação à escolha temática, daremos ênfase nos *motivos autorais*, um dos três conceitos da *Estética da reciclagem* sonora, como sonoridades típicas do horror difundidas ao longo da trilha sonora de *Encarnação do Demônio* - na voz, na música e nos efeitos sonoros. Para análise a nível expressivo e narrativo, vamos nos dedicar aos efeitos sonoros do sino e do trovão, *motivos autorais* recorrentes na trilogia, que são como símbolos dos conflitos de Zé do Caixão enquanto personagem de horror, e da temática da continuidade do sangue ou da imortalidade do coveiro proposta ao final da obra.

O filme abre em um prólogo com uma nova versão da tradicional apresentação de Zé do Caixão, agora somente por meio da narração, que ouvimos sobre uma elaborada sequência de animação feita por técnicas mistas, incluindo computação gráfica<sup>81</sup>. Como de costume, o conteúdo da fala do vilão remete à sua ideologia da continuidade do sangue e à natureza do filho perfeito, um ser livre, que desconhece limites e vive pelos instintos primais. As imagens em tons avermelhados e alaranjados acompanham o conteúdo abstrato da fala de Zé, incluindo elementos como glóbulos vermelhos, texturas e formas de órgãos internos, criaturas disformes e padrões geométricos como espécie de mandalas psicodélicas. As ideias visuais se transformam e mesclam de forma gradual, sugerindo uma narrativa que conclui com a imagem de um indivíduo, representado por vasos sanguíneos em um fundo escuro (figura 83).

A composição sonora da introdução é marcada por uma atmosfera hiper-realista, com predomínio de sonoridades texturais e não representativas combinadas por passagens associativas e sensoriais, como sons líquidos e pulsantes que sugerem os movimentos do interior do ser humano - impressão reforçada com a acentuação de sons graves e com forte reverberação. A estética geral da hibridação persiste com relação à música e os efeitos sonoros, com uma parte mais melódica que se mescla ao ambiente sonoro de forma orgânica.

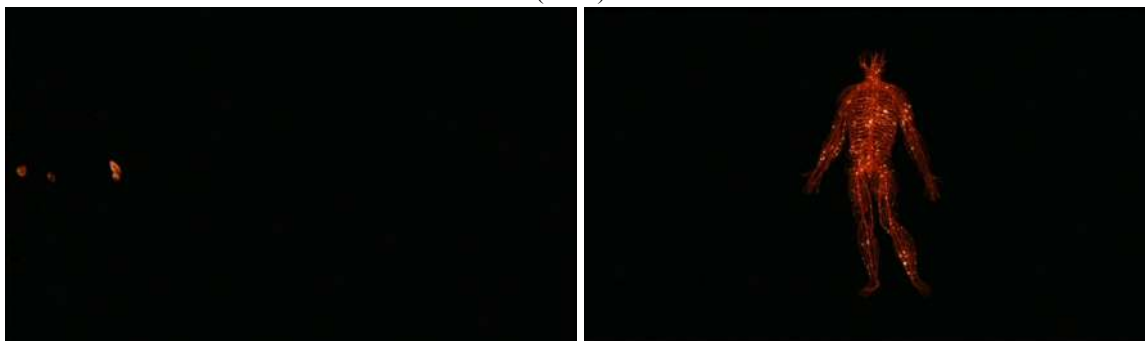
A dissolução de fronteiras entre música e *sound effects* insere no filme o padrão sonoro do horror contemporâneo explicado por Carreiro (2023), e será retomado ao longo do filme como um elemento associado à produção dos sentimentos derivados do horror. Outra tendência de estilo do gênero presente na introdução é a manipulação da voz, que conseguimos perceber em camadas de distorções guturais na fala de Zé do Caixão, enfatizando o aspecto monstruoso no personagem.

---

<sup>81</sup> A sequência foi dirigida e animada por Guilherme Marcondes, em colaboração com os artistas gráficos Alex Ceglia e Andy Lyon. André Abujamra está creditado no Som. O trabalho pode ser conferido no site do realizador através do link: <https://www.guilherme.tv/encarnacao>.

Destacamos mais uma sonoridade associada ao horror, o som do trovão - um primeiro exemplo da reciclagem sonora na forma de um *motivo autoral* (no decorrer da abertura, ainda é possível escutar o pontual som de sino). O efeito sonoro é um dos primeiros elementos que conseguimos identificar no filme (além do vento, outro *motivo autoral* e de certa maneira inseparável ao trovão), com discrição na silenciosa mixagem do início da cena (figura 82), também o som que demarca o final da sequência de animação, ecoando com forte reverberação ao término da fala de Zé do Caixão, quando a figura humanóide está se desvanecendo (figura 83). O *motivo* se diferencia do todo por ser um dos poucos sons representativos da sequência, além da voz e dos batimentos cardíacos.

FIGURAS 82 e 83 – Elementos da continuidade do sangue na animação da abertura de *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>82</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 84 – Inserção do efeito sonoro de trovão na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Efeito sonoro	<i>Motivo autoral</i> (trovão, raio, tempestade etc); Função acessória (créditos e títulos)
<b>SEMÂNTICO</b>	Extradiegético	Efeitos do horror (símbolo de medo ou assombro); Ruído Sagrado (SCHAFER, 2001)

O caráter limítrofe do som condiz com o teor da narração de Zé do Caixão e da paisagem visual que coloca as ambiguidades, contradições e extremos opostos em uma mesma dimensão: dentro e fora, cósmico e físico, inferno e céu, bem e mal e assim por diante. As ideias de certo modo sintetizam a noção do ser perfeito como aquele que vive entre os domínios do instinto e da razão - esse pensamento em particular está nos discursos prévios de Zé do Caixão, e se desdobra no conceito da “terceira força”, inserido ao término do filme. Sugerimos que o trovão, enquanto um *motivo autoral* sinalizado na introdução do filme, será

<sup>82</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 21): <https://youtu.be/1cknphn1Seg>.

reutilizado em momentos chave da história para conduzir ou representar a narrativa da imortalidade de Zé do Caixão, a partir de interseções com a iconografia do personagem.

Podemos tecer conexões entre alguns dos *motivos autorais* na trilogia com as reflexões de R. Murray Schafer (educador e compositor canadense) inseridas no seu livro *A Afinação do Mundo* (2001). Schafer elabora acerca da simbologia do trovão enquanto um elemento associado ao divino, noção que remonta às crenças antigas em torno das manifestações da natureza como atos milagrosos, assim contam as mitologias que vinculam terremotos e tempestades aos dramas dos Deuses - como Schafer descreve na passagem de Teogonia, na qual uma “[...] forte tempestade parecia aproximar-se. Quando Zeus enviou os Deuses gregos contra os Titãs” (SCHAFER, 2001, p. 47). O autor prossegue:

É possível compreender Donner e Zeus ainda hoje. O trovão e os raios estão entre as mais temíveis forças da natureza. O som que produzem é de grande intensidade e cobre uma extensão extrema de frequências, muito além da escala humana de produção de sons. O abismo entre homens e deuses é grande, e muitas vezes parecia que um forte ruído era necessário para estabelecer uma ponte entre eles. (SCHAFER, 2001, p. 47-48)

A associação entre medo e divino na natureza pode ser verificada nas reflexões do filósofo irlandês Edmund Burke<sup>83</sup> que abordam o sentimento do assombro. Segundo o autor, o afeto intensificado diante do grandioso e do sublime da natureza produz o assombro: “[...] aquele estado da alma em que todos os movimentos são suspensos, com algum grau de horror” (BURKE, 2024, p. 110). O autor coloca que o sentimento de suspensão causado pelo sublime pode ser equiparado à experiência do medo, “uma apreensão da dor e da morte”, capaz de atribuir uma dimensão elevada à fonte causadora do assombro. A exemplo dos animais que, mesmo pequenos, suscitam ideias do sublime “[...] porque são considerados objetos terríveis, como serpentes e animais venenosos de quase todos os tipos” (BURKE, 2024, p. 110). A mesma ideia é atribuída às coisas de grandes dimensões, ao que poderíamos também incluir o trovão pela sua capacidade destrutiva e amplitude acústica ressaltada por Schafer. Como elabora Burke, a afinidade entre a ideia de assombro (admiração ou sublime) e terror<sup>84</sup> é evocada em diferentes línguas, dentre os exemplos, cita o verbo romano *stupeo*, que

---

<sup>83</sup> As ideias foram retiradas do influente texto de Burke *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, publicado originalmente em 1757, relançado em excertos na compilação *As Artes do Mal* (ZANINI; FRANÇA; NESTAREZ, 2024).

<sup>84</sup> Para os fins dessa análise em especial, trouxemos um conceito filosófico da vertente do terror, ressaltando que a distinção entre esta ideia e o horror é tema de discussão na literatura do gênero. Assim, nos baseamos na perspectiva de Cánepa e Carreiro para o livro *Cinema de Horror: Uma Introdução* (2025): os autores compreendem os conceitos como convergentes e os incluem na concepção geral do *horror artístico* - as formas narrativo-ficcionais em que os afetos do gênero são concretizados (onde se inserem as obras de José Mojica Marins aqui analisadas).

corresponde ao estado de uma mente assombrada, ou sob efeito do medo e do assombro - relação compartilhada pela expressão *attonitus*, que significa “atingido pelo raio”.

Simbolicamente, percebemos a incidência do raio como instrumento do assombro nas narrativas de horror, normalmente vinculado aos ambientes ameaçadores e à figura do monstro. Nos filmes de *Zé do Caixão*, o *motivo autoral* é, na sua superfície, inserido como uma convenção do gênero (pelo simples fato de remeter a um signo já assimilado ao horror), mas entendemos que também reverbera com o sentido proposto por Schafer e Burke, sobretudo quando associado a um estado mental assombrado (ou atônito) do personagem: assim podemos interpretar das situações dos filmes anteriores com os episódios de crise moral do vilão, manifestas nos fantasmas de suas vítimas sob pesada tempestade. Em outra capacidade, raios ou trovões são representados por meios sonoros ou físicos em associação aos conflitos religiosos do personagem, sendo o raio por vezes incluído como expressão de fúria ou punição divina, como sugerido durante a crise de *Zé do Caixão* em *À Meia-Noite* e no clímax de *Esta Noite* - momentos abordados nas análises anteriores.

Esta conotação também não foge dos estudos de Schafer sobre o simbolismo sonoro do trovão. Ao discutir as relações entre religião e guerra, o autor reflete que o som empregado nas batalhas, ao longo da história, é uma “[...] imitação direta dos amedrontadores sons da natureza já estudados, pois eles também tinham origens divinas. O trovão foi criado por Thor ou por Zeus, as tempestades eram combates divinos, os cataclismos, punições divinas” (SCHAFER, 2001, p. 82). Deste modo, o trovão é uma das manifestações originárias do que Schafer chama de “Ruído Sagrado” - conceito inspirado no estudo do antropólogo Claude Lévi-Strauss, que parte da noção de “ruído” (aqui entendido apenas como um som forte) como expressão do religioso, em contraposição ao que o canadense chama de “Silêncio Profano”. Como elabora na teoria, os Ruídos Sagrados são expressões de poder de conotação divina que foram transformados pelas sociedades ao longo do tempo - assim ocorre com o sino, como veremos mais adiante.

O *motivo autoral* do raio é inserido de modo semelhante na representação do inferno ou do Diabo, como na imagem de Nero disparando raios na sequência de pesadelo do vilão em *Esta Noite*. Em certa medida, esta escolha no discurso reitera a percepção do personagem em relação à crença no mundo espiritual, ou nas leis de ordem moral/cristã, representadas nas forças dicotômicas de Deus e Diabo. Outro aspecto ambíguo e contraditório, característico da narrativa de *Zé do Caixão*, fica mais exposto quando o discurso estabelece conexões entre o vilão e a figura do demônio. Em *Encarnação do Demônio*, como o próprio título do filme sugere, entendemos que essa relação é reforçada à moda sincrética pelos elementos da

*mise-en-scène*, contudo, ao longo do filme parece se desenhar a ideia de uma força intermediária (entre divino e diabólico) em relação ao *motivo autoral*.

A sequência de abertura do filme prossegue com os créditos iniciais, já intercalados com o início da narrativa - com a introdução da voz fora de campo do diretor da prisão em que Josefel Zatanas está encarcerado. Estilisticamente, uma montagem de abertura por vezes serve para apresentar os elementos cinematográficos que compõem o tom do filme, e que serão retomados de modo significativo ao longo da narrativa. A tradição foi herdada das óperas, com as aberturas que já apresentavam os motivos e temas musicais importantes, e a ideia foi transposta para o cinema de modo semelhante com a trilha musical, se estendendo também às escolhas técnicas da linguagem audiovisual, incluindo os efeitos sonoros e afins. Em *Encarnação do Demônio*, tanto a abertura em animação quanto a sequência no presídio cumprem este mesmo propósito de estilo.

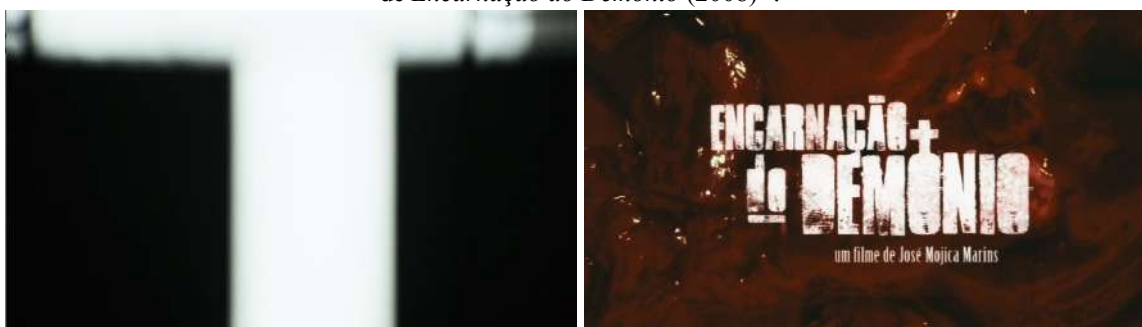
Sobre a paisagem visual abstrata, escutamos a voz estressada de Seu Américo (Luís Melo) conversando ao telefone com alguém a quem chama de “Doutor”: o homem está preocupado com o laudo médico que pede a soltura do detento Josefel Zanatas, alguém que certamente voltará a cometer crimes, como alerta a voz. Ouvimos o diretor da prisão se dirigir aos funcionários, em seguida, vemos no interior do presídio os homens descerem por uma escadaria. Junto aos efeitos sonoros de ambientes da cadeia, é possível escutar uma sonoridade textural metalizada e com bastante reverberação. O som ameaçador se acentua quando os homens chegam no corredor onde estão os detentos e se aproximam da cela de Zé do Caixão - um sinal eletrônico grave surge em crescendo até vermos o vilão pela abertura da porta de metal que o tranca.

A sonoridade contínua que mencionamos está descrita dessa maneira justamente por não ser necessariamente musical, ou ficar em um “meio-termo” entre música e *sound design*, algo difícil de compartimentalizar auditivamente. Na cena em questão, a sonoridade se integra ao ambiente da prisão, por vezes mesclada aos sons de grades e com a acústica de reverberação peculiar das paredes de concreto do local. Em um nível sensorial, o som evoca a presença do monstro no espaço narrativo, sublinhando o temor dos homens que vão ao seu encontro.

A tensão dos guardas e de Seu Américo é ironizada por Josefel em sua primeira fala - “Senhor Diretor, para que tantos homens para resgatar um simples doente mental?”. Na sequência, o vilão desfere um dos provocativos discursos cheios de crítica ao sistema e às leis daqueles que considera inferiores, mostrando que mantém o mesmo pensamento radical que defendia antes do encarceramento. Vemos o diretor o chamar de demônio em um plano

próximo de seu rosto. O som de portões se abrindo antecipa o corte ao plano seguinte que mostra a silhueta do vilão frente a um feixe de luz, caminhando em direção à câmera. Em *off*, a voz do diretor da prisão oficializa a liberação do detento e apela para que este renegue Zé do Caixão e que o assassino não mais habite a mente de Josefel Zanatas. A câmera sobe para focalizar o rosto envelhecido do coveiro, que ao sair do plano, revela ao fundo a imagem borrada da luz em forma de crucifixo (figura 85). Escutamos então o badalar de um sino, seguido do tema musical de *Encarnação do Demônio*, junto ao letreiro do filme (figura 86).

FIGURAS 85 e 86 – Símbolos da cruz em espaço negativo (no momento da soltura de Zé do Caixão) e no título de *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>85</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 87 – Inserção do tema musical *A Encarnação do Demônio* com o efeito sonoro de sino na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Efeito sonoro; Música	<i>Motivo autoral</i> (sino); Função acessória (créditos e títulos); <i>Citação intertextual</i> ( <i>Conan, O Bárbaro</i> )
<b>SEMÂNTICO</b>	Extradiegético	Ruído Sagrado (SCHAFFER, 2001); Tema musical; <i>Foreshadowing</i>

Como mencionamos, o tema do filme, fazendo parte de uma trilha musical original, é uma das novidades estilísticas pensando nas produções de Mojica, uma exceção ao método de compilação musical predominante na década de 1960. Até onde pudemos confirmar, houve ao menos uma colaboração anterior do cineasta com compositor para um filme com o personagem: com o músico Clayber de Souza, em *Delírios de Um Anormal*, mas como sabe-se, as circunstâncias e o resultado foram bastante inusitados. Segundo os relatos, o processo entre Mojica e os compositores André Abujamra e Marcio Nigro foi de criação conjunta. Uma das sugestões fundamentais do diretor, como conta Abujamra, foi para que os

<sup>85</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 22): <https://youtu.be/O3yDZMcoVT0>.

músicos tomassem como referência as trilhas musicais dos filmes antigos, e ao que supomos, com ênfase nos dois primeiros da trilogia.

Retornando à proposta de Tugny, podemos compreender que, mesmo em uma situação incomum para o estilo sonoro que analisamos, o processo de criação musical teve como princípio uma ideia de citação, ao referenciar ou copiar uma estética consolidada em obras anteriores - assim, uma manutenção do pensamento da reciclagem, em outro contexto criativo. Propomos então que parte da criação musical e sonora em *Encarnação do Demônio* passa por um processo de atualização das técnicas proeminentes da *Estética da reciclagem*, seja pela utilização de procedimentos e tecnologias modernas ou por meio de escolhas criativas baseadas em uma relação de citação ou referência ao que se compreende como um estilo prévio do cineasta e da filmografia do personagem.

Retomemos o assunto do tema musical de *A Encarnação do Demônio* para trazer o exemplo da atualização da reciclagem sonora, que contém ao menos duas das técnicas proeminentes. Pode-se dizer que a composição é baseada em um padrão de cinco notas, com um acompanhamento em andamento lento. Seu timbre possui várias camadas, mas sobressai a sonoridade orquestral, possivelmente de sintetizadores emulando seções de trompas, violoncelos e outras vozes com timbres graves, incluindo um coral masculino. A melodia, tocada em uníssono, remete à textura monofônica<sup>86</sup> da música medieval, estética reforçada pelo acompanhamento percussivo e com pulso bastante demarcado, preenchido com sons de pratos.

O tema retumbante é reminiscente do estilo musical de fantasias medievais, mais especificamente, se assemelha à música de Basil Poledouris para *Conan, O Bárbaro*, que, como trouxemos antes, serviu de referência para a montagem e composição da dupla Abujamra/Nigro. Assim, a música alude à uma das principais influências do cineasta que foram as histórias em quadrinhos, e também toma como parâmetro os elementos musicais de uma obra já existente, deste modo se inserindo como uma *citação intertextual* (é perfeitamente possível imaginar que, em uma situação clássica de precariedade das produções anteriores de Mojica, fosse utilizada uma gravação de outro filme extraída diretamente do disco).

O outro tipo de reciclagem sonora empregada na música é o *motivo autoral*, inserido por meio do efeito sonoro de sino. Em um primeiro momento da apreciação no filme, o sino

---

<sup>86</sup> Monofônico/Monofonia: uma das texturas musicais (como as vozes, ou instrumentos musicais, interagem entre si), a monofonia é caracterizada por uma única linha melódica, comum aos Cantos Gregorianos e à música medieval profana. As outras texturas mais comuns na música ocidental são a homofonia (melodia acompanhada ou com textura de acordes “em blocos”) e a polifonia (melodias simultâneas e independentes).

parece cumprir uma função acessória (OPOLSKI, 2013), por ser inserido para sublinhar o título do filme, fato que ocorre, mas além disso, podemos notar no decorrer do tema que o efeito sonoro está integrado à estrutura musical, coerente com o padrão rítmico e acústico da composição. Deste modo, compreendemos que há a manutenção da reciclagem na forma do *motivo autoral* por meio de uma assimilação do som típico do horror pela trilha musical.

Relembrando da transposição que fizemos da reflexão de Jean-Claude Bernardet para o assunto dos *motivos autorais*, nos apropriamos daquilo que o crítico chama de incapacidade de copiar de cineastas brasileiros em relação ao produto estrangeiro, condição explicada pela falta de meios e de um certo efeito de aculturação. Em *À Meia-Noite*, o elemento do sino não somente surge como uma tentativa de evocar a ambientação do gótico estrangeiro, sobretudo, se ressignifica na narrativa do filme, conectando-se à trama da maldição de Terezinha e sua concretização no horário fatídico (ou “na hora da alma danada”) anunciado no título. Então, quando ressurgir no tema musical ou como efeito sonoro na conclusão da trilogia, o *motivo sonoro* sugere a retomada da temática da maldição conforme estabelecida no primeiro filme. Assim, a reapresentação do personagem na nova história já vem acompanhada de um elemento que sinaliza para seu possível destino (*foreshadowing*).

Como mencionamos antes, o sino é para Schafer uma continuação da ideia de Ruído Sagrado expressa nos trovões e outras manifestações divinas na natureza. Para elucidar a ideia inicial de Lévi-Strauss, Schafer dá como exemplo um estudo sobre o clima acústico de um povoado pacato no Sudão, feito com a medição dos decibéis dos eventos na paisagem local durante certo período, levando à conclusão de que os “[...] sons mais fortes (cerca de 100 decibéis) foram encontrados quando os habitantes do povoado estavam cantando e dançando, o que ocorria, para a maior parte deles, ‘num período de cerca de dois meses, durante a celebração da colheita da primavera’ (isto é, um festival religioso)” (SCHAFFER, 2021, p. 83). O sino seria então uma demonstração tardia dessa mesma necessidade do clamor (expressa antes pelo canto e pelo estrondo), como um meio da cristandade para sinalizar acusticamente o divino.

Como explica Schafer (2021, p. 86), o sino é o “[...] sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã”, nesse sentido, tem a função de atrair e unir a comunidade, e aproximar o homem a Deus. Como adiciona o autor, por vezes, no passado, o sino “[...] adquiria também uma força centrífuga, quando era utilizado para expulsar as forças do mal”. Com a invenção do relógio e a eventual união com o sino da igreja, passa a existir uma noção cristã embutida na percepção sobre a passagem do tempo em si, com isso, algumas implicações que poderíamos colocar como problemáticas, como exemplifica Schafer: uma ideia retilínea do

tempo como progresso espiritual, baseada na lógica bíblica da Criação, do Cristo, ao Apocalípse. Nessa linha, prossegue o educador do som:

Já no século VII, foi decretado em uma bula do papa Sabiniano que os sinos dos mosteiros deveriam ser tocados sete vezes por dia, e essas pontuações eram conhecidas como horas canônicas. O tempo está sempre se esgotando no sistema cristão, e a batida do relógio pontua esse fato. Seus carrilhões são sinais acústicos, mas mesmo em um nível subliminar o ritmo incessante de seu tique-taque forma uma tônica de significado inevitável na vida do homem ocidental. Os relógios penetram o recesso da noite para lembrar ao homem a sua mortalidade. (SCHAFER, 2021, p. 89)

Podemos transpor um pouco essas ideias para o universo narrativo de *Zé do Caixão* - sincrético mas muito pautado por questões de ordem moral-cristã (e mesmo por um viés moralista, como implícito no discursos dos filmes, elemento apontado em diversas análises), e temos algumas formas de discutir o impacto do sino na obra do personagem. O sino pode ser tratado como um símbolo de uma vontade divina sobre o destino das coisas, ou mesmo como um sinal, ligado à percepção do tempo e ao sentido de inevitabilidade, conectado especificamente ao cumprimento da maldição de Terezinha, mas também a uma ideia geral da mortalidade segundo uma perspectiva cristã, conceitos que ferem a filosofia da eternidade defendida pelo coveiro.

Após a apresentação do título, temos uma sequência de montagem centrada no contato de *Zé do Caixão* com a modernidade após os anos de encarceramento, que também introduz alguns dos personagens pertinentes à nova história. Em resumo, o coveiro é recebido por um emocionado Bruno (agora interpretado por Rui Rezende) na saída da prisão, mas logo se defronta com animosidade ao ser atropelado por um carro e receber ofensas do co-piloto Capitão Oswaldo Pontes (Adriano Stuart) - personagem que retorna depois como um dos principais antagonistas do coveiro. Os planos seguintes acompanham *Zé* e Bruno caminhando pela cidade paulista em direção ao covil do vilão. Percebe-se a ênfase no choque do ex-detento com um mundo urbano contemporâneo, retratado como um lugar decadente e hostil, com imagens de trânsito intenso e crianças usando drogas. O ambiente é contrastante ao cenário rural e tranquilo dos filmes anteriores, então perturbado pela presença do sinistro *Zé do Caixão*. O sentimento de estranheza é também reforçado pelos efeitos de *background*, antes mais bucólicos e discretos (sons vocais e da natureza, com automóveis pontuais), agora agressivos e caóticos (repleto de veículos e sirenes). Entretanto, quando os dois chegam na comunidade onde agora reside Bruno, a sonoridade ambiente do tráfego fica mais distante, e passamos a escutar elementos mais familiares ao universo do personagem, como grilos, cachorros e sons produzidos por pessoas.

No beco, Zé vê as pessoas se dispersando com a sua chegada, e se depara com as figuras de duas ciganas, ou as feiticeiras cegas, interpretadas por Débora Muniz (como Lucrécia) e Helena Ignez (Cabíria), em imagens acompanhadas pela sonoridade textural expressiva, sugerindo uma tensão entre os personagens, que se cumprimentam em silêncio. Há nesse trecho velhos resquícios dos tropos do horror de Zé do Caixão, sobretudo no elemento do supersticioso, com o medo da comunidade diante do coveiro e na presença do misticismo brasileiro com o arquétipo da Bruxa, tão evocado no primeiro filme - e certamente, pela presença em cena das duas atrizes emblemáticas do cinema independente brasileiro.

Bruno apresenta Zé à sua morada: o aposento subterrâneo é uma espécie de masmorra, com decoração de caixões, cruzes jogadas, caveiras, e outros itens macabros. Chama a atenção de Zé um espaço com instrumentos de tortura e uma urna negra - a reação do vilão ao local é pontuada pelo *motivo autoral* do sino, seguido do tema musical executado por violoncelo. Logo, chegam ao aposento quatro pessoas, que se apresentam como súditos ou servos do coveiro. Com revólveres trazidos por Bruno, Zé realiza uma espécie de teste de coragem com os seguidores, que se provam seres realmente livres. Ao final da cena, Zé mostra para Bruno uma adaga de aspecto rudimentar (a faca de dois gumes<sup>87</sup>), que diz ser a única lembrança que quer guardar da prisão, então a deposita na urna, aparentemente cheia de bens valiosos, como um cofre.

Na outra cena, Zé é despertado por um som sugestivo a uma porta sendo bruscamente fechada. O coveiro está alerta e pergunta por Bruno, então ouve mais sons metálicos, rangentes e algumas goteiras. Logo, escutamos efeitos sonoros de grades percutidas e o elemento musical ambíguo, remetendo à ambiência da cadeia no início do filme. Os efeitos sonoros e a música ficam mais destacados na medida em que Zé caminha pelo lugar, parando em frente à urna. Há um som percussivo, aparentemente musical, que se transfere para o caixão, de onde sai a figura de um homem com o punhal de Zé introduzido na boca aberta (figura 89). O espectro caminha na direção do coveiro, até que este acorda aos gritos. A representação do homem tem uma estilização produzida por efeitos especiais que lhe confere um aspecto de filme antigo: em preto e branco e com textura granulada (o mesmo estilo será empregado nas próximas aparições fantasmagóricas da história).

---

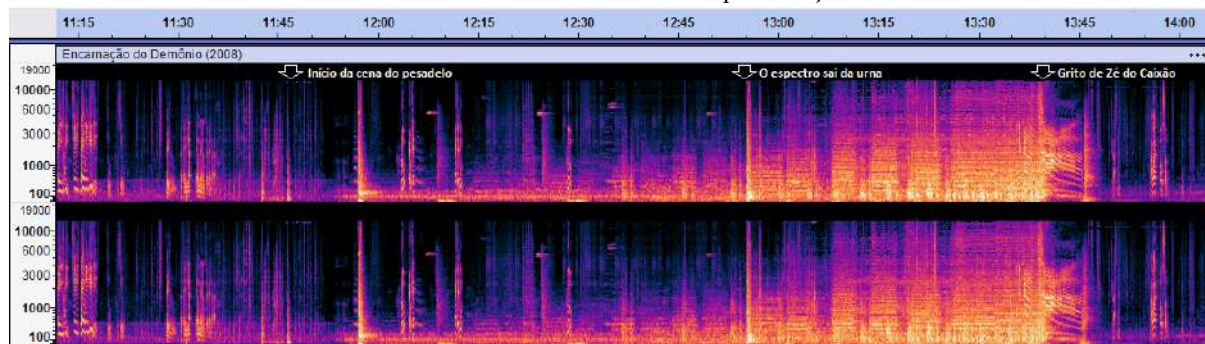
<sup>87</sup> No contexto da Umbanda, a “faca de dois gumes” é uma metáfora atribuída à entidade Exu, como um alerta acerca de sua natureza ambígua (QUEIROZ, 2008). Neste trabalho, toma-se a liberdade de chamar a arma de Zé do Caixão desta forma, em virtude da ênfase no objeto ao longo do filme e de algumas sugestões reiteradas entre o coveiro e a figura religiosa, incluindo nas temáticas narrativas relacionadas à dualidade e à liminaridade.

FIGURAS 88, 89 e 90 – A primeira das assombrações de Zé do Caixão com uma de suas vítimas em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>88</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 91 - Imagem espectral do pesadelo de Zé em *Encarnação do Demônio* (2008), com ênfase no crescendo em intensidade e densidade com a aproximação do fantasma.



Fonte: Audacity.

Acusticamente, a trilha sonora se torna mais ruidosa com os avanços da figura, se movimentando entre os canais direito e esquerdo do espaço estéreo, composta por sons estridentes, alguns revertidos, em sobreposição. A movimentação no espaço estéreo é uma marca do sobrenatural na trilha sonora do filme, ampliando o desconforto e a desorientação. A cena é a primeira de *Encarnação do Demônio* a resgatar outra tendência do horror dos filmes de Zé do Caixão: quando os afetos de medo e repulsa são transferidos para o monstro, colocado na condição de vítima. Dentre os padrões do som mobilizados para produzir os sentimentos de medo e repulsa (CARREIRO, 2023), cabe citar o uso criativo do som fora de campo (sobretudo no início, para sugerir ameaça), as dissonâncias (musicais ou não) e a intensificação dos efeitos sonoros sinestésicos (*sound effects* perfurantes e cortantes) e dos sons vocais não verbais (grunhidos, respiração, gritos etc), provocando empatia.

Há ainda alguns elementos que consideramos específicos ao estilo da trilogia nos momentos de horror: o adensamento sonoro, uma ideia de soma de sons distintos e intensos durante um período significativo de tempo, gerando incômodo audiovisual; uso de elementos sonoros invertidos, remetendo às técnicas eletroacústicas das citações prévias; o caráter metadieético do som, cuja fonte remete a um estado mental alterado, ou de pesadelo, como ocorre com Zé na cena em questão; uma estética sonora com marcas das precariedade, o som

<sup>88</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 23): <https://youtu.be/MCUtLIDtJJI>.

rangente e envelhecido, aludindo ou imitando a qualidade sonora dos filmes antigos. O último aspecto abordaremos em outro episódio delirante do vilão, quando for mais proeminente na trilha sonora.

Na sequência, temos uma cena importante de exposição narrativa, na qual Zé discursa sobre a missão da continuidade do sangue e rememora os acontecimentos que antecederam sua prisão. Em *flashbacks*, revemos trechos de *À Meia-Noite* que destacam os crimes do vilão, e os momentos finais de *Esta Noite* com a derrota do coveiro e sua suposta morte no lago. Contudo, uma nova cena é inserida, continuando a ação do ponto onde a história anterior foi encerrada. O novo final de *Esta Noite* traz Zé do Caixão (Raymond Castile) submergindo no lago, atacando o padre com a cruz e um dos policiais, perfurando um de seus olhos com a unha (figuras 92 e 93). A cena foi criada para corrigir o tom do desfecho original imposto pela censura, e ajuda a conectar ideias narrativas exploradas no terceiro filme, justamente com relação às duas vítimas do coveiro. Estilisticamente, o material repete a estratégia da citação e da intertextualidade adotada em *Encarnação do Demônio*, reconstituindo os padrões sonoros da década de 1960 em um novo contexto, com o característico som dublado e a performance vocal impostada do elenco (figura 94).

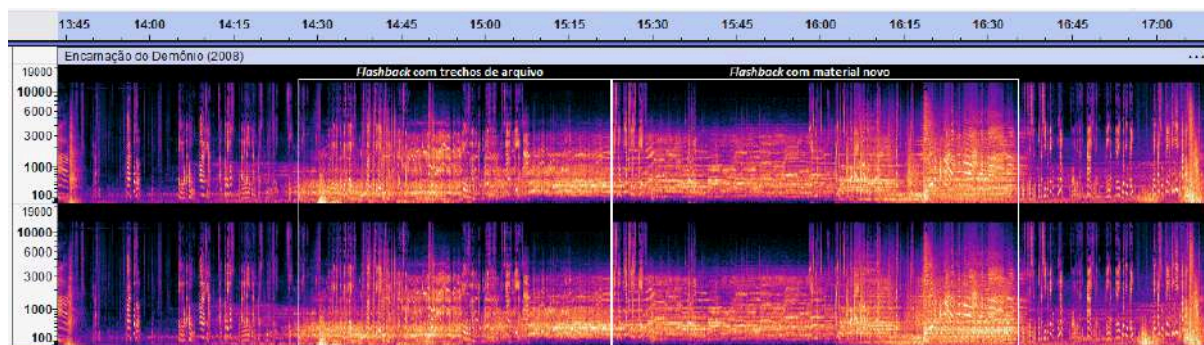
FIGURAS 92 e 93 – No *flashback* com reconstituição estilística do filme anterior, Zé do Caixão volta à vida e ataca as autoridades em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>89</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 94 - Imagem espectral da montagem de *flashback* em *Encarnação do Demônio* (2008): é possível visualizar o contraste acústico da estética envelhecida (das cenas de arquivo e da cena adicional) em relação às partes que transcorrem no “tempo presente” narrativo.

<sup>89</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 24): <https://youtu.be/6v57E5suhOw>.



Fonte: Audacity.

O *motivo autoral* do trovão será bastante enfatizado em um velório - outro momento clássico das narrativas de Zé do Caixão repetido em *Encarnação do Demônio*. O funeral é consequência do episódio anterior, o qual crianças da comunidade são assassinadas pelo Capitão da P. M. Oswaldo Pontes (o mesmo que tentou atropelar Zé), e outro menino é salvo pela intervenção do coveiro e um de seus servos - logo antes da aparição dos homens, soa na trilha um *sound effect* criado com o *motivo autoral* do sino, reproduzido ao contrário. No confronto, Zé é interrompido com a chegada de viaturas, mas acaba ferindo o militar no pescoço com sua inseparável faca. A sequência com as crianças remete ao incidente com o garoto, salvo por Josefel de ser atropelado no seu filme anterior, retomando o tema do afeto idealizado que nutre pelas crianças.

A cena do enterro abre com Zé, acompanhando um dos caixões junto aos enlutados, enquanto Bruno prepara uma cova. A trilha musical conduz o cortejo fúnebre, com uma melodia lenta com sonoridades de violoncelos soturnos e vozes de coral, acompanhados de batidas percussivas, como uma marcha. O padre começa a discursar e o pai de uma das crianças o interrompe (Mário, interpretado por Giulio Lopes), questionando o conteúdo conformista de sua fala, sugerindo que a natureza da tragédia não foi vontade divina, mas culpa “da capa preta do Zé do Caixão”, nas palavras do próprio. O homem tenta mostrar as unhas do coveiro como algo diabólico, mas este o impede e o empurra ao chão. O clima da cena muda com o discurso de Zé, mostrado com ar de superioridade em um plano *contra-plongée*, enquanto critica a passividade e a credence do povo diante da morte dos entes queridos, encerrando com a fala - “O que é o homem? Um ser para ser dominado? Enquanto negociam com seu Deus! Eu cuido dos meus cadáveres...”.

Durante esse diálogo entre padre, Mário e Zé, os efeitos de *background* são inicialmente discretos, com algum vozerio dos presentes chorando, e uma sonoridade de ventania. Na fala do padre, um trovão distante indica sutilmente a tempestade. Ouvimos outros relâmpagos com baixo volume na vez de Mário, sublinhado por uma movimentação

maior do vento. Já no discurso intenso de Zé irrompe um forte relâmpago, seguido de um aumento abrupto de trovões, com a formação de uma tempestade na trilha sonora e com alguns sons de vento modificados em pós-produção.

FIGURAS 95 e 96 - No velório, Zé discursa, pontuado por trovoadas, em reação à credence e à superstição do povo em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>90</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 97 – Proposta FSAF, com a inserção do efeito sonoro do trovão no velório das crianças em *Encarnação do Demônio* (2008).

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Efeito sonoro; <i>Background Effect</i>	<i>Motivo autoral</i> (trovão)
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético; Metadiegético	Efeitos do horror (símbolo de medo ou assombro); Ruído Sagrado (SCHAFER, 2001)

A nível sintático, podemos compreender o trovão como um *motivo autoral* na forma de um *background effect*, pois é um efeito sonoro que contribui com uma atmosfera específica da cena, evocativa de uma ambientação gótica. Na interpretação semântica, a localização do som flutua entre as fronteiras do diegético e do metadiegético, uma vez que os relâmpagos, embora sejam sons literais e representativos de uma manifestação climática, não são confirmados, ou pouco condizem com a informação visual. A sonoridade dos raios atua em parte em uma camada narrativa, sublinhando a tensão crescente entre os personagens, ou do próprio Zé do Caixão, que acompanha a conversa com visível irritação, até explodir ao final com um discurso histriônico. Apontamos esse padrão com relação aos efeitos sonoros de trovões nos filmes anteriores, com momentos que combinam a sonoridade tempestuosa com as mudanças de humor de Zé do Caixão - em especial, um momento de irritação do vilão com as mulheres sequestradas no segundo filme, remete bastante à cena do velório (figuras 98 e 99).

<sup>90</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 25): <https://youtu.be/8PwxAqKNmU>.

FIGURAS 98 e 99 - Associações entre sons de trovões e a fúria de Zé do Caixão em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Seguindo as investigações de Schafer e de Burke, podemos também compreender a sonoridade do trovão como um elemento gerador do sentimento de assombro, capaz de engrandecer os objetos ou seres que provocam medo. Nesse sentido, se o som é associado à Zé do Caixão, estaria, de certo modo, contribuindo com um efeito de amplificação da ameaça gerada pelo vilão na cena. Este pode ser mais um exemplo da ideia de autoconsciência ressaltada por Cánepa ou da demonstração de poder do personagem sobre os elementos formais do cinema, como sugere Primati no trecho citado antes, quando falamos da capacidade do personagem em induzir ou forçar a percepção do audioespectador para aspectos específicos de crueldade, por meio da manipulação do olhar ou da escuta, como lembramos no exemplo de *Tico-tico no Fubá*.

Em nossas análises, reconhecemos que o símbolo do trovão está sendo tratado na chave do subjacente e do ambíguo, mas é preciso também pontuar que existem outras situações cinematográficas que trazem os raios como demonstrações de poder literais de Zé do Caixão, sobretudo em cenas surrealistas de *Exorcismo Negro*, ou mesmo em *Esta Noite*, com o duplo de Zé do Caixão na forma de Nero na cena do inferno (figuras 100 e 101).

FIGURAS 100 e 101 - Motivo do raio ligado ao sobrenatural e ao castigo em cenas surreais de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Exorcismo Negro* (1974).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Voltando aos estudos de Schafer e Burke, resgatamos outra conotação atrelada ao trovão: como símbolo do assombro diante do elemento divino, ou do sobrenatural. Reparando nos aspectos semânticos da cena, destacam-se algumas associações entre as inserções dos relâmpagos com o conteúdo religioso. No final da fala tranquila do padre, notamos um trovejar discreto quando este diz que “Deus tira, e Deus dá”, logo antes de ser interrompido por Mário, que questiona a sua fala e acusa Zé do Caixão de ter parte com o Diabo, junto com sons distantes e com frequências baixas de trovão. No discurso grandiloquente de Zé os trovões são intensificados, com destaque acústico para um raio que soa logo após sua menção à Deus - momento reiterado com a posição do personagem, que dirige o olhar aos céus (figura 96).

Esta dinâmica é bastante demarcada nos filmes anteriores, especialmente durante os confrontos de Zé do Caixão com a ideia do religioso, normalmente com a sonoridade de raios pontuando as falas mais blasfemas do vilão - quando fala as palavras Deus, Diabo, céu ou inferno. Ou de maneira não verbal, indicando uma expressão de fúria divina, como na forte sequência final do segundo filme, em que Zé arremessa a cruz e o gesto é acompanhado de um estrondoso trovão, ou quando um raio atinge a árvore na frente do cético coveiro.

Entretanto, por mais que nos filmes anteriores a sonoridade seja, nesse sentido, utilizada para expressar o confronto, a punição e o assombro de Zé com a crença ou com as forças divinas suscitadas pela tempestade, em *Encarnação do Demônio* este conflito é amenizado. A exemplo da cena analisada, o afeto demonstrado pelo personagem ao invocar a religiosidade está mais próximo da ironia do que necessariamente assombro - o medo relativo ao sublime. Assim, por mais que ainda seja mantida a sugestão da relação trovão - forças divinas, a sonoridade funciona na mesma medida para atribuir ameaça/imponência ao vilão, algo que poderia ser entendido como uma escolha narrativa/expressiva em associar, ou mesmo transferir, o efeito do *motivo autoral* para Zé do Caixão.

Na sequência, temos outra cena com uma das visões de Zé do Caixão com os fantasmas de suas vítimas, agora trazendo uma personagem específica do filme prévio: Terezinha, a mulher violentada por Zé em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. O mesmo acontece em momento posterior do filme, com o retorno de Laura e Lenita - duas personagens centrais dos dois filmes anteriores. Como são cenas semelhantes dentro do padrão estilístico de *Encarnação do Demônio*, mas que trazem figuras importantes da saga de Zé do Caixão, optamos por juntá-las em uma única análise da trilha sonora.

Na primeira aparição, o coveiro caminha por um lúgubre cemitério (possivelmente ao retornar do enterro das crianças), quando é acometido pela imagem de Terezinha,

enforcada em uma árvore. Entra uma montagem de *flashbacks* de *À Meia-Noite* com cenas dos abusos de Zé que levaram ao suicídio da mulher. De volta ao presente, o fantasma rompe a corda (com a “faca de dois gumes” do coveiro) e caminha na direção do homem, anunciando o cumprimento de sua praga - evocando os temas do primeiro filme. Terezinha então o força a beijá-la, recriando o gesto repulsivo de Josefel ao violentar a mulher. A cena acaba com Bruno encontrando o mestre no cemitério, desorientado e apavorado, dizendo que está vendo coisas malditas. É mostrado na perspectiva de Zé o plano da árvore com galho vazio, junto com sons de trovoadas.

O outro fantasma aparece em uma cena urbana, com Zé caminhando pelas ruas enquanto reflete em *off* (como no típico recurso dos quadrinhos) sobre Dra. Hilda (Cléo de Páris) - uma das adeptas da ideologia do sangue -, e se pergunta se seria ela perfeita como Laura, que aparece em seu campo de visão com uma criança no colo. No *flashback*, é lembrada a tragédia com a personagem e o filho que almejavam em *Esta Noite*. Zé segue o espectro até um gazebo, então confronta a mulher que se transforma em Lenita - a esposa e primeira vítima de Josefel (citada em novo *flashback*). O cadáver de Lenita tem as entranhas expostas, de onde saem aranhas, que caminham sobre o aterrorizado Zé. O coveiro grita em negação até “despertar” com a chegada de um de seus servos.

FIGURAS 102, 103 e 104 - Os espectros de Terezinha, Laura e Lenita em *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

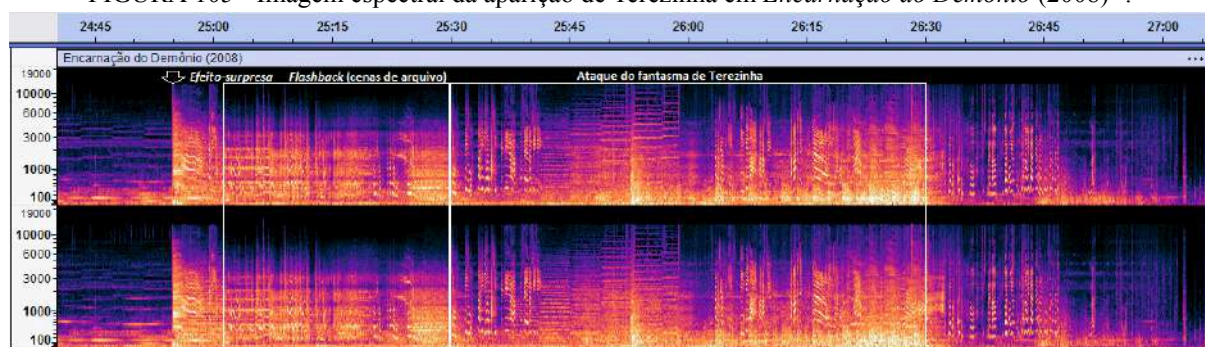
As duas cenas mantêm o padrão estilístico da representação dos fantasmas, como apresentado na aparição do homem saindo da urna. Sobretudo, com a evocação das personagens extraídas diretamente dos filmes anteriores, fica cristalizado o recurso autoconsciente do discurso fílmico, que materializa o passado de Zé do Caixão por meio da intertextualidade, tecendo assim relações entre assombração e a obra cinematográfica além da narrativa.

Na trilha sonora, esta ideia de materialização do passado poderia ser pensada também como uma aplicação da estética *lo-fi* (de baixa qualidade) ao som do cinema: resultado estilístico de um conjunto de técnicas reunidas para mimetizar ou evocar mídias antigas. Junto à figura das mulheres, é possível identificar uma alusão aos processos de som

característicos da década de 1960, como a voz dublada e com forte reverberação, além de um tipo de tratamento sonoro que remete ao som envelhecido e com marcas da precariedade, imitando uma textura ruidosa e metalizada - aspectos associados em parte ao cinema brasileiro independente do período, como vimos anteriormente. Este último elemento, em especial, também recicla uma das características que adicionamos aos padrões de horror dos filmes de Zé do Caixão, resultado da justaposição de sonoridades heterogêneas e das combinações “forçadas”, produzindo dissonâncias que atenuam os afetos relacionados ao gênero.

Na imagem espectral correspondente à aparição de Terezinha, é possível notar, nas regiões que parecem borões alaranjados, o aspecto acústico envelhecido das cenas de arquivo e durante o ataque do fantasma. Também podemos perceber visualmente o resultado do que os técnicos chamavam de timbre metalizado, com a concentração de energia nos agudos (entre 2.000 Hz e 3.000 Hz).

FIGURA 105 - Imagem espectral da aparição de Terezinha em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>91</sup>.



Fonte: Audacity.

Além dos padrões citados agora e na cena com o homem que Zé matou na cadeia, cabe mencionar mais duas tendências do som no cinema horror que ajudam a “punir” o vilão, atormentado pelos crimes do passado: o exemplo do *efeito-surpresa*, com *sound effect* ou efeito musical abrupto e estridente antecipando e pontuando o *jumpscare* do coveiro com as almas penadas (indicado na imagem espectral); a manipulação da voz com ênfase em sonoridades guturais, animais, sobretudo durante o ataque de Terezinha, conferindo à assombração mais um elemento sonoro relacionado ao monstro.

Outro momento que investe na camada fantástica do universo do personagem é a sequência de alucinação, ou da visão de Zé do Caixão com o purgatório. Este segmento mantém uma tradição narrativa dos filmes anteriores, na qual o coveiro é absorvido ou faz contato com alguma dimensão da liturgia cristã, como em *À Meia-Noite* na cena dos embates

<sup>91</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 26): <https://youtu.be/9E8jLAF-Bhk>.

com o divino durante a tempestade, ou em *Esta Noite* com o pesadelo no “inferno gelado” - ambos trechos abordados nesta pesquisa. Manifestando a natureza sincrética e contraditória do horror na trilogia, as visões do mundo sobrenatural de Zé do Caixão são negadas pelo coveiro, e podem ser interpretadas como expressão de sua mente torturada ou mesmo fruto de estados alterados de consciência por razões exógenas. No exemplo de *Encarnação do Demônio*, fica a sugestão de que Zé começa a ter sua percepção modificada depois que consome uma das bebidas (o elixir) do terreiro, onde foi encontrar Elena (Nara Sakarê) - sobrinha das feiticeiras cegas e uma das “mulheres perfeitas” desejadas por Zé.

No pesadelo, o coveiro aparece em um lago de sangue, como em um ambiente “uterino”, com estruturas que remetem a tecidos e órgãos internos. No lugar abstrato, é recebido por Mistificador (Zé Celso), uma entidade sobrenatural, como um guia, que o conduz até o espaço exterior, que se revela o purgatório. Segundo Mistificador (que começa a falar com uma voz cuja espacialidade se desloca de forma flutuante entre os canais direto/esquerdo), a paisagem surrealista representa a própria essência do coveiro, um lugar de natureza limítrofe, entre o bem e o mal e outras forças dicotômicas da existência. Há somente o instinto, representado pelo comportamento canibal e masoquista encenado por pessoas desnudas que se dilaceram e martirizam - os chamados “rituais de purificação”. Antes de despertar, o horrorizado Zé do Caixão é apresentado à figura da Morte.

Esteticamente, a trilha sonora do início da sequência remete ao prólogo do filme, com um sentimento de imersão ou de “ouvir por dentro” de um organismo, com um pulsar de batimentos em frequências graves e com distinta reverberação dos sons no espaço. Quando no ambiente externo, há a inserção de um tema musical com tambores e um *riff* de guitarra, já na camada dos efeitos sonoros prevalece o som ambiente de vento e de trovoadas, somado com o som das lamúrias, gritos e toda expressão física dos desencarnados. Em certa medida, a composição sonora também sugere a ideia da liminaridade, que permeia toda a narrativa pois é parte constituinte do personagem do Zé do caixão, por meio da justaposição de sons dos raios (Ruídos Sagrados ou expressões de poder divino) e o vozerio do sofrimento das almas no inferno (conjurando as cenas de pesadelo/alucinação dos filmes anteriores).

FIGURA 106 - Acima os trovões e abaixo os gritos dos desencarnados no purgatório em *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Captura de acervo pessoal em DVD.

Entrando no ato final de *Encarnação do Demônio*, abordaremos duas cenas noturnas em que chama a atenção o trabalho detalhado de *sound design* e a importância do som na condução narrativa e na construção da tensão dramática que leva ao desfecho da história. Em resumo, são momentos que se passam após a chegada das autoridades no covil de Zé do Caixão - de onde o vilão escapou, deixando para trás a carnificina horrenda das sessões de tortura mais pesadas do filme. Na estrutura dramática da trilogia, é o ponto onde a comunidade se mobiliza para caçar o coveiro assassino. Em *Encarnação do Demônio*, estão representados pela figura dos irmãos policiais Claudiomiro e Oswaldo Pontes e do Padre Eugênio, interpretado por Milhem Cortaz (os três buscam vingança pelos crimes cometidos por Zé no filme anterior).

Os homens se separam para buscar Zé do Caixão que fugiu pelo matagal, com cenas intercaladas entre eles. A ambiência sonora é composta por camadas de sons fora de campo, incluindo sons da natureza, como aves e grilos, e outros que chamamos de sobrenaturais: na estética do filme, são estilizados e flutuam de um lado a outro do espaço estéreo. Nos planos da fuga de Zé do Caixão, escutamos vozerios fantasmagóricos, incluindo a clássica gravação da “procissão dos mortos”<sup>92</sup>, reciclada dos filmes anteriores para manifestar as assombrações do personagem. Destaca-se também o trabalho de mixagem, criando uma espacialização vasta e confusa, com eventos sonoros que mudam de direção entre um personagem e outro,

<sup>92</sup> Também descritas ao longo do texto como vozes fantasmagóricas ou ululantes. Bem presentes no ato final de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* e na sequência do pesadelo em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. Na cena de *Encarnação*, podemos escutar a partir do minuto 0m07s do excerto audiovisual disponível no link (excerto 27): <https://youtu.be/XkD3JawcZQo>.

indicando que estão perdidos e que podem ser atacados a qualquer momento (o Coronel Miro é surpreendido e morto por Zé).

Vemos que Zé foge rumo ao parque de diversões abandonado, e os perseguidores se dirigem ao mesmo local - neste momento a trilha sonora fica perceptivelmente mais quieta, servindo de base para a ação nessa parte da perseguição, bastante centrada na percepção auditiva dos personagens. O Capitão ouve os passos de Zé, e vemos ambos entrarem na atração abandonada do Castelo dos Horrores. O lugar é escuro e silencioso, salvo a sonoridade textural ameaçadora ao fundo, e os efeitos da movimentação do homem, que prepara para o *jumpscare* com o autômato da criatura de Frankenstein ativado bruscamente (figura 107).

A cena prossegue de fato como uma atração de horror, com Zé do Caixão no papel do anfitrião que ecoa dos alto falantes, pregando peças e dando sustos no público - é bastante curioso como o vilão recorre a alguns dos recursos criativos e expressivos do som que se associaram ao gênero. Há na sequência novamente a aplicação do *efeito-surpresa*, agora com o susto do boneco da Múmia, e o uso criativo da espacialidade sonora para desorientar a vítima - em certo momento, a voz em *off* surge no canal direito, e o policial dispara na direção onde na verdade estava o reflexo de Zé do Caixão no espelho. Por último, em um cenário onde esperamos ver Drácula (seguindo a lógica temática dos Monstros da Universal) aparece Zé e golpeia o Capitão, que dispara, acertando o coveiro. Na sequência, o horror ilusionista se mistura com o sobrenatural, pois Oswaldo vê os fantasmas das crianças que havia assassinado, no que Zé aproveita para esfaquear o rival - o impacto do golpe é reforçado por um *sound effect*.

FIGURAS 107, 108 e 109 - *Efeito-surpresa* com monstros no Castelo dos Horrores em *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

Chegamos às cenas finais do filme, que entendemos se tratar do clímax, seguido de um epílogo. Nos momentos em questão, há a culminação dos *motivos autorais* que analisamos durante a trilogia, que supomos, contribuem com as temáticas da maldição e da ideia de imortalidade de Zé do Caixão, ou da continuidade do sangue.

Na saída do Castelo dos Horrores, o ferido Zé do Caixão é aguardado por Padre Eugenio, o homem se apresenta como filho de uma das vítimas de Josefel. Os dois homens iniciam um duelo: o Padre com uma enorme cruz transformada em lança, e Zé com sua faca de dois gumes. Os dois se digladiam como duas figuras arquetípicas ao som da música no estilo de fantasia medieval (uma variação do tema principal do filme, com maior atividade rítmica que sublinha a emoção da batalha).

Zé é eventualmente derrubado pelo Padre, que antes de dar o golpe final, profere um texto condenando a alma do vilão ao inferno - neste momento, batimentos cardíacos acelerados surgem na trilha sonora. Zé rebate em descrença diante da morte, ressaltando sua imortalidade pela continuidade do sangue. Os batimentos ficam intensificados, e em um plano de dentro do peito de Zé do Caixão vemos o coração sendo perfurado pela lâmina - fora de campo, o Padre exclama “demônio!”, seguido do grito final de Zé do Caixão. O Padre termina com os dizeres de uma praga, postando a mão sobre o livro de São Cipriano<sup>93</sup>. O conteúdo da danação envolve as almas do coveiro e de seus descendentes.

O sino soa para marcar o início da batalha de Zé e do Padre (figura 110), acrescido da música percussiva - de modo similar à abertura, o *motivo autoral* é inserido na estrutura do tema musical, tocando mais uma vez durante a luta. O efeito sonoro, um Ruído Sagrado, sinaliza para a proximidade do evento fatídico da história e do destino do vilão, ao conjurar o tema da praga que persegue o coveiro desde o primeiro filme, agora representado na figura religiosa do Padre. Depois do golpe no coração, o *motivo autoral* toca mais uma vez para demarcar a morte do coveiro, junto ao plano de seu rosto em agonia (figura 111), sugerindo o cumprimento da maldição da trilogia.

FIGURAS 110 e 111 - A batalha final entre o coveiro e o padre e a morte de Zé do Caixão em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>94</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

<sup>93</sup> O título do livro, mostrado antes pelo Padre Eugênio, é *O Capa Preta de São Cipriano - Danação Excomunhão e Condenações*.

<sup>94</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 28): <https://youtu.be/flweWD0h6Rs>.

FIGURA 112 – Inserção do efeito sonoro de sino na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Efeito sonoro	<i>Motivo autoral</i> (sino)
<b>SEMÂNTICO</b>	Extradiegético	Ruído Sagrado (SCHAFER, 2001)

Há alguns elementos audiovisuais na cena que fazem uma relação de presságio entre o prólogo e o término do filme. Além do do *motivo autoral* do sino, temos o som dos batimentos cardíacos e a textura visual de órgãos internos, motivo repetido na cena do purgatório e ao final, com o plano gráfico do coração de Josefel Zanatas.

A partir desse momento, o filme adquire um forte tom de ambiguidade e abstração, com eventos narrativamente contraditórios e abertos à interpretações, desta maneira, sugerimos que as três cenas finais recorrem ao discurso alegórico para apontar desfechos possíveis nos quais o personagem Zé do Caixão atinge a imortalidade.

No primeiro momento, o Padre Eugênio, ao se afastar do corpo de Zé, é tocado por uma presença, e escuta vozes fantasmagóricas (um sussurro estilizado e com movimentação espacial na mixagem), em seguida vê a silhueta do coveiro em uma sombra que projeta atrás de si. A outra cena enigmática vem em seguida, com a personagem Maíra, que surge junto ao corpo de Zé do Caixão, remove a lâmina de seu peito, e com o homem tem uma relação de necrofilia. A montagem com *flashbacks* sugere a associação entre Maíra e as mulheres superiores dos outros filmes, então Zé do Caixão começa a se mover e participar do ato, como se revivido em alguma capacidade simbólica. Ao final, escutamos novamente o sino, junto da melodia do tema do filme - indicando a ideia de recomeço e talvez da perpetuação da praga como foi lançada por Eugênio antes, direcionada ao coveiro e seus sucessores.

O epílogo é ambientado em um cemitério sob um céu nublado, mostrado em planos gerais de sepulturas e esculturas com imagens sacras. Vemos sete mulheres enlutadas, entre elas Hilda, Elena e Maíra - todas carregando uma rosa. Entra um tema musical lento com timbres graves de violoncelo embalando o caminhar das jovens, que se postam diante do túmulo de Josefel Zanatas. Surge na trilha sonora a *voz over* de Zé do Caixão, em uma narração que fala em dualidades e no polo de tensão entre as forças, como um entre-lugar onde reside a essência e outros conceitos ligados à noção de superioridade defendida pelo coveiro, então prossegue: “Ali respira a criação, o desconhecido, o mistério, o instinto e o terror. Elementos da terceira força, espaço do sonho e do pesadelo, os domínios de minha imortalidade. Aqui, reinarei eternamente, para além do bem e do mal!”. Durante a fala é

revelado que as mulheres estão grávidas. Elas depositam as rosas sobre a lápide, que no plano seguinte é atravessada por um raio, se abrindo com rachaduras. Em sobreposição, aparecem várias faces com diferentes encarnações de Zé do Caixão ao longo do tempo, junto, escutamos a gargalhada vilanesca.

FIGURAS 113 e 114 - Uma tempestade se forma no cemitério e um raio atinge a lápide de Josefel Zanatas em *Encarnação do Demônio* (2008)<sup>95</sup>.



Fonte: Capturas de acervo pessoal em DVD.

FIGURA 115 – Inserção do efeito sonoro de trovão na proposta FSAF.

	TAXONOMIA	APLICAÇÃO
<b>SINTAXE</b>	Efeito sonoro; <i>Background effect</i>	<i>Motivo autoral</i> (trovão)
<b>SEMÂNTICO</b>	Diegético	Efeitos do horror (símbolo de medo ou assombro); Ruído Sagrado (SCHAFER, 2001)

De modo similar à cena do velório das crianças, o *motivo autoral* do trovão, além de representar a tempestade, contribui com a atmosfera gótica do ambiente. No epílogo, contudo, a sensação diegética está mais proeminente pois há o reforço visual de tempestade, em alguns planos que mostram folhas se movendo ao vento e os céus com nuvens escurecidas se agrupando. Há o sentimento de crescendo com as trovoadas ao fundo no início, com pontos de intensificação sugestivos às falas mais impactantes da narração de Zé do Caixão, sobretudo na parte que envolve o chamado “ponto de tensão” e a dimensão da “terceira força” - nesse momento a ideia de tempestade é reforçada na trilha sonora e visual, com forte ventania e a formação de nuvens carregadas, e segue em intensificação até o final do texto citado antes.

Temos, ao final, o *motivo autoral* de forma concreta audiovisualmente, com o raio dilacerando a lápide de Zé do Caixão. O efeito sonoro denota uma composição complexa e detalhada de *sound design*, com uma ideia de começo, meio e fim - com momentos de

<sup>95</sup> O excerto audiovisual com a imagem espectral pode ser apreciado no seguinte link (excerto 29): <https://youtu.be/h1KD1czt-yA>.

antecipação, ataque e prolongamento, possivelmente resultado de uma criação em camadas de *sound effects*, no sentido de reforçar o impacto acústico e dramático do raio.

Para concluir com a análise a nível semântico, é importante reiterar que se trata de um fechamento bastante aberto para a história de Zé do Caixão, que aciona a mitologia ligada ao personagem para propor uma ideia de imortalidade em termos narrativos, mas também por meio da homenagem ao legado cinematográfico de José Mojica Marins para o cinema de horror. Diante disso, sugerimos que o *motivo autoral* do trovão representa a ideia da continuidade de Zé do Caixão como uma força existente na trilogia, assim como um símbolo expressivo do gênero de horror.

Nos filmes anteriores, o trovão é apresentado como uma força punitiva, ligada a Deus, ao Diabo e ao próprio Zé do Caixão, expressando as ambiguidades dos conflitos morais do personagem, sempre na fronteira entre o psicológico e o sobrenatural. Em *Encarnação do Demônio*, o espaço do meio, o entre-lugar, a questão da liminaridade fica sugerida como um lugar concreto, uma dimensão criadora baseada nas crenças do coveiro (a chamada “terceira força”) - assim analisamos no prólogo narrado pelo vilão, onde já estão inseridas as trovoadas.

Com os estudos de Schafer e Burke, trouxemos a origem mitológica do trovão como uma manifestação dos Deuses, um Ruído Sagrado que se conecta ao sentimento de assombro, contribuindo com a sugestão narrativa do trovão como uma expressão do horror e do sobrenatural. No decorrer da história, fica a sugestão de que o personagem demonstra poder ou controle sobre o trovão enquanto elemento do discurso fílmico, como analisamos no trecho do velório a partir da noção de autoconsciência do personagem, como uma demonstração do padrão estilístico ressaltado por Cánepa e Primati.

Por fim, no epílogo, há a culminação das ideias ligadas ao *motivo autoral* em função do tema da imortalidade proposto no final do filme: o trovão como uma representação sobrenatural da “terceira força” e um motivo do gênero narrativo de horror ligado ao sentimento de assombro. Assim, em uma leitura possível, o discurso de Zé do Caixão afirma que o personagem atingiu um estado de transcendência nessa dimensão limítrofe, sendo que a atividade dos raios cresce nesse trecho da fala, fortalecendo a hipótese de que o *motivo autoral* é uma manifestação da força sobrenatural desse lugar que o coveiro passa a dominar/integrar após sua morte. Em paralelo, essa dimensão é descrita pelo próprio como pertencente ao terror. Entrando no campo da citação ou da metalinguagem presente no conceito do filme, podemos interpretar que o personagem está se referindo ao gênero

cinematográfico do horror<sup>96</sup> no qual o próprio está eternizado. Sendo assim, o trovão, como um símbolo universal conectado ao gênero, é um dos elementos pelo qual o vilão se manifesta no discurso fílmico.

Deste modo, entendemos que é possível sugerir que o plano final do raio destruindo a lápide do coveiro está reafirmando o *motivo autoral* como uma manifestação da imortalidade de Zé do Caixão em pelo menos duas leituras: como uma força da dimensão sobrenatural em que o personagem passa a existir, e/ou como expressão formal de um motivo estilístico do horror resignificado pelo coveiro, indicando por meio da metalinguagem a eternização de Zé do Caixão enquanto personagem cinematográfico - a sobreposição imagética com várias encarnações do vilão de certo modo corrobora com essa interpretação.

FIGURA 116 - Sobreposição de imagens de arquivo de Zé do Caixão no plano final *Encarnação do Demônio* (2008).



Fonte: Captura de acervo pessoal em DVD.

Neste subcapítulo, propomos a análise da reciclagem sonora do filme *Encarnação do Demônio*, com ênfase nos *motivos autorais* do sino e do trovão. Entendendo as mudanças econômicas e tecnológicas dos dois primeiros filmes da trilogia, sugerimos que, para analisar uma continuidade de estilo no filme de 2008, é preciso compreendê-lo em duas chaves: como uma conclusão narrativa e como um filme-legado ou obra-síntese. Deste modo, analisamos que os processos criativos sonoros são baseados em parte na citação à obra filmográfica relacionada ao personagem. Dessa maneira, a *Estética da reciclagem* em *Encarnação do*

<sup>96</sup> Nesse contexto, o termo “terror” proferido por Zé do Caixão condiz com a maneira como o gênero de horror é normalmente descrito no Brasil (inclusive pelo próprio cineasta José Mojica Marins).

*Demônio* é encontrada por meio da atualização das técnicas ou pela transposição/imitação de um estilo previamente assimilado.

Nessa linha, analisamos a reciclagem sonora na forma dos *motivos autorais*, também em outros momentos que consideramos importantes ao propósito estilístico/dramático do trabalho. Nos concentramos nos motivos do sino e do trovão, como símbolos que preservam associações expressivas e temáticas dos filmes anteriores, e que contribuem com o fechamento narrativo da trilogia em *Encarnação do Demônio*, sobretudo na linha da continuidade do sangue ou da imortalidade de Zé do Caixão.

O sino, por um lado, reforça o tema da maldição que persegue Zé do Caixão desde o primeiro filme, sinalizando para o destino do personagem no confronto derradeiro com o Padre, além disso, demarcando que a praga não se encerra com a morte do personagem, que continua a existir como assombração. O trovão, em adição ao conteúdo indicado nos filmes anteriores, está conectado ao conceito da “terceira força” (a dimensão limítrofe da criação do ser superior, segundo o vilão) e como uma expressão do assombro, poder em algum nível dominado por Zé do Caixão.

Ao final, sugerimos que os dois *motivos autorais* contribuem com as diferentes noções de imortalidade postas no filme. O sino surge para fortalecer a ideia da praga como algo que se estende à alma de Zé do Caixão (transformada em assombração) e de seus sucessores. Já o trovão é inserido para expressar a imortalidade em uma dupla conotação: como expressão sobrenatural dessa dimensão habitada por Zé, ou como recurso da metalinguagem pelo qual o vilão perdura enquanto figura do gênero narrativo cinematográfico do horror.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, investigamos a trilha sonora nos filmes dirigidos por José Mojica Marins a partir de um padrão estilístico que chamamos de *Estética da reciclagem*: um conjunto de técnicas e escolhas criativas feitas a partir de materialidades e ideias existentes, as quais organizamos em técnicas proeminentes chamadas de *reaproveitamento e recontextualização sonora, citação sonora intertextual e motivo sonoro autoral*.

Com base nos trabalhos de Bordwell e Thompson, investigamos os processos e estéticas da trilha sonora em relação ao contexto comercial e tecnológico do cinema brasileiro da década de 1960. Deste modo, consideramos que os processos de reciclagem resultam em grande parte das limitações impostas às produções de baixo orçamento como as de Mojica, que, dentre outros fatores, dependiam do som do dublado e da criação em pós-produção. Diante disso, recorriam a estratégias econômicas como compilações de música e de efeitos sonoros e sua reutilização sistematizada, opções criativas viabilizadas com o barateamento e qualidade da mídia do vinil.

Acerca das escolhas criativas de Mojica e dos colaboradores, propomos que resultam, esteticamente, de referências das mídias populares consumidas pelo cineasta ao longo de sua formação, incluindo os cinesseriados, as histórias em quadrinhos, as radiodramaturgias e o cinema, além de repertório encontrado na biblioteca da Odil Fono Brasil - a exemplo das músicas eletroacústicas que entraram para o vocabulário sonoro do horror realizado por Mojica. Além disso, a criação por meio da reciclagem denota um pensamento criativo singular, pautado na economia de recursos (simbolizado na escassez de negativos), princípio que o cineasta sistematizou e dominou ao longo da carreira filmográfica por meio de estratégias experimentais e soluções artesanais.

Em um contexto mais amplo, refletimos que a tradição da reciclagem faz intersecções com o som do Cinema Marginal, ao que atribuímos em certa parte à influência de Mojica entre os cineastas da Boca do Lixo, e aos processos específicos da Odil Fono Brasil - o conjunto de estúdios que sonorizou grande parte das produções de Mojica e do ciclo marginal da década de 1960. Em uma dimensão internacional, podemos considerar também que a reciclagem encontrada no cinema independente brasileiro remete ao modelo de produção dos filmes B estrangeiros, mas em um contexto de subdesenvolvimento, voltado à apropriação de forma ostensiva e radicalizada.

Adentrando o capítulo do som no cinema de horror, reconhecemos nos filmes da trilogia estratégias para produção ou potencialização dos afetos do gênero condizentes com os

padrões apontados por Rodrigo Carreiro (2023), com relação ao uso da voz, da música e dos efeitos sonoros. Bem como sugerimos algumas peculiaridades da estética sonora do cinema de Mojica em relação ao horror: na forma como os padrões por vezes são subvertidos ao colocar o vilão Zé do Caixão na condição de vítima, e de tendências sinalizadas nos filmes da década de 1960, entre elas o uso irônico de música infantil e das sonoridades texturais para efeito expressivo, seja por meio de música de vanguarda, por modificações análogas do som ou pela bricolagem de materialidades sonoras heterogêneas.

Por fim, analisamos os filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e *Encarnação do Demônio*, com ênfase nas reciclagens sonoras enquanto elementos narrativos e expressivos associados ao horror. Nos dois primeiros filmes, destacam-se os processos artesanais da bricolagem sonora, pautados na reorganização de materialidades em contextos narrativos específicos, com ênfase no uso de música marcada pelo ecletismo e de efeitos sonoros - que incluem vozes -, hiper-realistas e texturizados. Em *Encarnação do Demônio*, tomamos o aspecto citacional e autorreferencial do filme para investigar os padrões de reciclagem, os quais propomos que se dão por meio da imitação de um estilo prévio (a exemplo da sonoridade envelhecida dos fantasmas) e da atualização das técnicas para o contexto comercial e tecnológico contemporâneo (como na *citação intertextual* escondida de *Conan, O Bárbaro* na música tema do filme) - ainda que ocorram reciclagens materiais, entre elas a narração de Zé do Caixão e o som da procissão dos mortos. Deste modo, sugerimos que os processos intertextuais do filme de 2008 reafirmam os padrões estilísticos de uma obra prévia, incluindo as técnicas proeminentes da reciclagem sonora.

A partir da análise formal da trilogia, consideramos que é possível compreender a reciclagem sonora como um importante recurso criativo empregado pelos cineastas, que cabe em diferentes abordagens de estudo do som: um *reaproveitamento* de materialidades de outro filme pode servir de *leitmotiv* sonoro, condutor de temas e fonte do horror do personagem Zé do Caixão; a *citação intertextual* de uma canção popular que comunica as obsessões do vilão e promove os afetos do gênero pela indiferença; os *motivos autorais*, sons típicos do horror, recontextualizados para simbolizar os conflitos do coveiro com o religioso e o sobrenatural, ao mesmo tempo, para conduzir temas da trilogia como a imortalidade do sangue.

Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, a reutilização de fragmentos da faixa *The Whipping Of Christ*, criada por Mario Nascimbene para o filme *Barrabás*, promove o engendramento da narrativa ligada ao tema do castigo de Zé do Caixão enquanto um evento horrorífico de natureza ambígua: quando associados aos gestos do coveiro, os gritos e as chicotadas expressam dor e violência física, por outro lado, nos momentos de crise do vilão, a

fonte da sonoridade se confunde entre o psicológico e o sobrenatural, refletindo os conflitos do personagem e as ideias de culpa e punição presentes na história. Em *Esta Noite Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, analisamos como a melodia de *Tico-tico no Fubá*, reproduzida do isqueiro de Josefel Zanatas, serve de tema musical ligado à percepção do personagem sobre a infância e de sua obsessão pelo filho perfeito, também como um dispositivo do horror filmico causado pelo sentimento de indiferença - uma melodia mecanizada e afetivamente contrastante ao sofrimento das vítimas. No filme *Encarnação do Demônio*, consideramos que o trovão e o sino são duas sonoridades simbólicas do gênero de horror com significados específicos na trilogia que reforçam as noções de imortalidade sugeridas na conclusão da saga de Zé do Caixão: o trovão como um elemento do poder divino e do assombro, e uma extensão do coveiro enquanto personagem de horror; o sino, como um sinal da praga que acompanha o vilão e da maldição que o leva à condição de assombração.

Assim, a revisão bibliográfica e as abordagens de análise nos ajudam a refletir um pouco mais sobre a dimensão criativa da trilha sonora na obra de Mojica em relação ao contexto de precariedade das produções, deste modo, levando-nos a contemplar a reciclagem sonora enquanto opção estética em situações de escassez de recursos.

Por meio das imagens espectrais (OPOLSKI & CARREIRO, 2022), podemos visualizar o resultado acústico da reciclagem e o impacto dos processos do som na experiência audiovisual dos filmes dirigidos por Mojica, sobretudo para produção e acentuação dos afetos do horror. A sonoridade reciclada - com as marcas da precariedade que incluem o som metalizado, fragmentações e combinações forçadas -, tem como um de seus maiores efeitos a intensificação e o adensamento que contribui com a sensorialidade exasperada, característica das encenações horríficas do cinema de Mojica.

Com a aplicação da proposta *Film Sound Analysis Framework* - FSAF (BARBOSA & DIZON, 2020), acompanhamos a reciclagem de sonoridades específicas ao longo dos filmes e notamos como estas ressaltam um pensamento criativo coerente a nível estrutural e simbólico no transcorrer da trilogia. A recorrência de materialidades e ideias sonoras, além de expressar a capacidade de economia e inventividade dos realizadores, revela potência cinematográfica ao longo de diferentes configurações dramático-narrativas, contribuindo assim com a constituição de um universo sonoro particular aos filmes de Zé do Caixão.

Com este trabalho almejamos discutir alguns dos processos criativos do som em torno da obra de José Mojica Marins, buscando enfatizar as estratégias encontradas pelo cineasta e colaboradores para fazer trilha sonora em um cinema de precariedade, transformando as limitações de recurso em uma forma de expressão artística singular.

Esperamos, por fim, que os assuntos aqui discutidos contribuam com desdobramentos e novos aprofundamentos relacionados ao tema do som a partir do cineasta, seja no estudo da trilha sonora de sua rica filmografia ou da criação dos artistas do som e de estúdios ainda pouco investigados como a Odil Fono Brasil e de suas contribuições para o estilo do sonoro do cinema independente brasileiro.

## REFERÊNCIAS

À MEIA-NOITE Levarei Sua Alma. Direção de José Mojica Marins. Brasil: Cinemagia, 2002 (1964). 1 DVD (81 min.)

ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. *A música no cinema: aspectos históricos, teóricos e estéticos*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2025.

AOS SENHORES Produtores Cinematográficos. *Diário da Noite*, São Paulo, ed. 11380, 1 mar. 1962, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/093351/68258>. Acesso em: 27 jan. 2025.

ARAUJO, Denise Correa; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Nota Dos Editores. *Revisitar a Teoria do Cinema - Teoria dos Cineastas*, v. 3, p. 29-38, 2017.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan/jul, 2015.

BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo; LEITES, Bruno. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas. *Intertexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan/abr, 2020.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 2, p. 67-71, 2020.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música e Tecnologia) - UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BARBOSA, Álvaro; DIZON, Kristine. The Film Sound Analysis Framework: A Conceptual tool to Interpret the Cinematic Experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*, v. 12, n. 2, p. 81-96, 24 jul. 2020.

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

BARRO, Maximo. *Participação italiana no cinema brasileiro*. São Paulo: SESI-SP, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. O som no cinema brasileiro. In: *Filme e cultura*, Embrafilme, Rio de Janeiro, n. 37, p. 2-34, jan/fev/mar. 1981.

BERNARDET, Jean-Claude. Nós, invasores. In: BERNARDET, Jean-Claude (org.). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: editora da Unicamp, 2013.

BIRCK, Marcelo de Campos Velho; BIANCALANA, Gisela Reis. Uma poética bricolista entre o visual e o audível. *Paralelo 31: Pelotas*, ed. 22, p. 432-455, jun. 2024.

BRAGANÇA, Klaus' Berg Nippes. *O estilo horrível: Análise dos mecanismos de produção de encanto em quatro filmes de horror de José Mojica Marins*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - UFBA, Salvador, 2008.

BROWNRIGG, Mark. *Film music and film genre*. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Stirling, Stirling, 2003.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (excertos). In: ZANINI, Claudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (orgs.). *As artes do mal: textos seminiais*. Tradução: João Pedro Bellas. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado em Multimeios) - UNICAMP, Campinas, 2008.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013.

CARREIRO, Rodrigo. Por uma teoria do som no cinema de horror. *Revista Ícone*, Recife, v. 17, n. 3, p. 251-269, 2019.

CARREIRO, Rodrigo. *O Som no Cinema de Horror*. Curitiba: Ed. UFPR, 2023.

CARREIRO, Rodrigo. *O Som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR, 2024.

CARREIRO, Rodrigo (org.). *Cinema em fluxo: diálogos e dissidências em imagens e sons*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2025.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. *Cinema de Horror: uma introdução*. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e imagem no cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.

COSTA, Fernando Moraes. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - UFF, Rio de Janeiro, 2006.

COUTINHO, Roberta Ambrozio de Azeredo. A potência subjetiva do som: um estudo do sound effect como leitmotiv no cinema. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*. Paraíba: Marca de Fantasia: Paraíba, 2021.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. À meia-noite levarei sua alma. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 22444, 7 jun. 1966, p. 18. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842\\_07/72162](http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/72162). Acesso em: 17 jun. 2025.

DE TUGNY, Constantin Gondallier. Paródia barroca: reminiscência e citação na construção da personagem de Zé do Caixão. *Revista Barroco Digital*, n. 1, p. 150-167, 2021.

DIAS, Fabiana Quintana. *Do rádio para as telas: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José*. Tese (Doutorado em Múltiplos Meios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DO VALE, Gabriela Pereira. *O Estranho Mundo de Zé do Caixão: uma breve análise da narrativa audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

ENCARNAÇÃO do Demônio. Direção de José Mojica Marins. Brasil: 20th Century Fox, 2008. 1 DVD (94 min.)

ESTA Noite Encarnarei no Teu Cadáver. Direção de José Mojica Marins. Brasil: Cinemagia, 2002 (1964). 1 DVD (107 min.)

FERNANDES, Alexandre Agabiti. Um arranjo prosaico e extravagante. In: PUPPO, Eugênio (org.). *José Mojica Marins: 50 anos de carreira*. São Paulo: CCBB, 2007.

FERREIRA, Cid Vale. *Depoimento do pesquisador sobre a obra de José Mojica Marins*. Transcrição de Laura Cânepa. In: Coleção Zé do Caixão. 50 anos do cinema de José Mojica Marins. Direção e produção: Paulo Duarte; Carlos Primati. Jundiaí: Cinemagia, 2002. 6 DVDs (521 min.), vols. I, II, III, IV, V, VI, son/color.

FURUTANI, Guilherme de Oliveira. *Cenas Malditas: 2008 e os horrores do cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

GUERRINI JR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Imagem, 2009.

GOBBI, Nelson. Morte em Veneza. *Jornal do Brasil*, Ed. 00113, p. 57, 2008. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_12/260759](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/260759). Acesso em: 17 jun. 2025.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press. London: BFI Publishing, 1987.

GORBMAN, Claudia. Ears Wide Open: Kubrick's Music. In: POWRIE, Phil; STILWELL, Robynn (orgs.). *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.

HUTCHINGS, Peter. *The horror film*. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

JANISZEWSKI, Rodrigo. *Música original para filmes: uma música sem forma?* Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024.

JÚNIOR, Francisco José Pereira da Costa. *A sonoridade no cinema moderno brasileiro*. Belo Horizonte: Fafich, Selo PPGCOM, UFMG, 2023.

KASSABIAN, Anahid. The sound of a new film form. In: INGLIS, Ian (org.). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.

KOTSKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 2006.

LIRA GOMES, Breno; PRIMATI, Carlos (orgs.). *macaBRo: horror brasileiro contemporâneo*. São Paulo: CCB, 2020.

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. Incurções da música eletroacústica no cinema. *Revista Novos Olhares*, v. 3, n. 2, p. 212-225, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/view/90216/92924>. Acesso em: 15 mar. 2026.

MOJICA PRECISA de licença para seus testes de terror. *Cidade de Santos*, São Paulo, ed. 00046, dia 15 ago. 1967, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/896179/529>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MORRELL, Brian. *How film and TV music communicate – vol. 2*. University of South Wales, 2013.

OLIVEIRA, José Carlos de. À Meia-Noite. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 00126, 1 jun. 1966, p. 23. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_08/84978](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_08/84978). Acesso em: 17 jun. 2025.

OPOLSKI, Débora Regina. *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPR, Curitiba, 2009.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: editora da UFPB, 2013.

OPOLSKI, Débora Regina; CARREIRO, Rodrigo. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12,

n. 24, p. 388-414, jan-abr. 2022. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36118>. Acesso em: 15 mar. 2026.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

PEREIRA, Kira. MIRANDA, Suzana Reck. *Tão longe é aqui* e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. *Rebeca*, v. 5, n. 1, Rebeca 9, p. 170-188, Jan/Jun 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/265/200>. Acesso em: 15 mar. 2026.

*PODCAST SEM FREIO 256*: Dentro da mente de Zé do Caixão. Entrevistado: Carlos Primati. Entrevistador: Dimitri Kozma. 01 fev. 2024. Podcast disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVH8EpinGGs>. Acesso em: 05 mar. 2026.

PRIMATI, Carlos. Sexo, sangue e riso: espectros do horror nos filmes brasileiros. PUPPO, Eugênio (org.). *Horror no cinema brasileiro*. São Paulo: Heco Produções, 2009.

PRIMATI, Carlos. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. *Revista Carcasse*. Arte e Cultura Obscura. São Paulo. Disponível em: [http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os\\_olhos/index.php](http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/index.php). Acesso em: 05 mar. 2026.

PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro*. São Paulo: Heco Produções, 2004.

PUPPO, Eugênio. *José Mojica Marins: 50 anos de carreira*. São Paulo: CCBB, 2007.

QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. *Os exus em casa de catiço*: etnografia, representações, magia. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

ROCHA, Walter. *Sigfried*. *Correio Paulistano*, São Paulo, ed. 32384, p. 5, 17 out. 1961. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972\\_11/10204](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_11/10204). Acesso em: 29 jan. 2025.

*SACO DE OSSOS 26*: Mojica inventor de trilhas sonoras, com Carlos Primati. Entrevistado: Carlos Primati. Entrevistador: Marcelo Miranda. 08 jun. 2020. Podcast disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0pjesxKDKSd4KRDrW4ohYl>. Acesso em: 04 mar. 2026.

SADOVSKI, Roberto. Renascido do Inferno. *Revista SET*, São Paulo, ano 21, ed. 254, p. 26-33, ago. 2008.

SANTOS, Janaina de Jesus. *Produções discursivas no horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão*. Tese (Doutorado em Ciências e Letras) - UNESP, São Paulo, 2014.

SERGI, Gianluca. In defense of vulgarity: the place of sound effects in the cinema. *Scope*, Nottingham, v. 5, n. 1, 2006. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/?id=129&issue=5>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2ª ed, 2011.

SILVA, Nize Regina do Amaral E. *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1966): Zé do Caixão e o horror nos trópicos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) - UFJF, Juiz de Fora, 2021.

SOUZA, Geórgia Cynara Coelho de Souza. *Para ver e ouvir: A música de André Abujamra no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

STEDMAN, Raymond William. *The serials: suspense and drama by installment*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.