

NARRATIVAS ORDINÁRIAS: QUADRINHOS DE HORROR E CINEMA MARGINAL NOS ANOS DE CHUMBO

GROSS NARRATIVES: HORROR COMICS AND MARGINAL FILM IN BRAZILIAN
MILITARY DICTATORSHIP

André Silva¹

RESUMO: Este trabalho se propõe investigar aspectos de intermedialidade e de multimodalidade no filme de curta-metragem intitulado “O Acordo” (1968), escrito e dirigido por Ozualdo Candeias, e na história em quadrinhos intitulada “Noite Negra”, escrita por Rubens F. Lucchetti e ilustrada por Nico Rosso. Para tanto, serão focalizadas quer as relações entre essas duas obras narrativas, uma vez que ambas são transposições de uma história originalmente veiculada na TV (no programa “Além, muito além do além”), quer elementos intermediários constitutivos de cada uma delas. Serão destacados os aspectos de experimentalismo estético e posicionamento político-social nas duas obras, analisando-as dentro de seu contexto de produção e recepção, que foi o período mais repressor da ditadura militar brasileira. O objetivo será demonstrar a sua relativa independência em relação à obra original que se perdeu, assim como a sua relevância histórico-cultural enquanto produções de oposição ao regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade; cinema marginal; quadrinhos de horror; ditadura militar; José Mojica Marins

ABSTRACT: This paper aims to investigate aspects of intermediality and multimodality in the short film “The Agreement”, written and directed by Ozualdo Candeias, and in the comics “Black Night”, written by Rubens F. Lucchetti and illustrated by Nico Rosso. To this end, we will focus on a number of relations between these two narratives, since both are transpositions of a story originally aired on TV (in the show called “Beyond, Beyond, Beyond”), and on the intermediate elements constitutive of each of them. Aspects of aesthetic experimentalism and social-political positioning will be highlighted and analyzed within their context of production and reception, which was the most repressive period of the Brazilian military dictatorship. The aim will be to demonstrate its relative independence from the original work that has been lost, as well as its historical and cultural relevance as productions of opposition to the military dictatorship.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo- Brasil. E-mail: androsrenatus2017@gmail.com.

KEYWORDS: intermediality; marginal film; horror comics; military dictatorship; José Mojica Marins

1 JOSÉ MOJICA MARINS: INTERMIDIALIDADE E MULTIMODALIDADE

Dentre toda a controvérsia estética e “moral” despertada pelo cineasta José Mojica Marins², em mais de 50 anos de carreira, temos que dar crédito a uma inquestionável competência do diretor: sua robusta disposição em utilizar com desenvoltura – e utilizar-se de – diferentes meios. Neste trabalho, utilizaremos o termo *meio* (mídia) segundo a clássica concepção de Marshall McLuhan: diferentes meios possuirão diferentes estruturas particulares e modos peculiares de *serem* a mensagem (“o meio é a mensagem”, conforme sentenciou o professor canadense). Não fosse tal estratégia, o personagem Zé do Caixão – sua criatura maior, seu alter-ego – provavelmente não teria alçado a esfera quase mítica na qual hoje se encontra, assimilado de tal forma na cultura popular brasileira que lhe redundou em atributos verdadeiramente folclóricos, transcendendo o artista-criador e as obras nas quais primeiro se manifestara.

Os exemplos são muitos e diversificados. Vamos repassar, rapidamente, apenas alguns. No cinema, Zé do Caixão aparece em seis longas-metragens dirigidos por Mojica: *À meia-noite levarei sua alma* (1964); *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967); *O despertar da besta* (originalmente intitulado “Ritual dos Sádicos”, produzido em 1969, mas exibido publicamente só em 1983); *Exorcismo negro* (1974); *Delírios de um anormal* (1978); e *Encarnação do demônio* (2008). Na televisão, destacam-se os programas: *Além, muito além do além* (série com “causos” de horror dirigidos por Mojica, produzida em 1968 pela Rede Bandeirantes); *O estranho mundo de Zé do Caixão* (seriado igualmente composto de histórias macabras encenadas por Mojica, produzida também em

² Nascido na cidade de São Paulo, em 1936.

1968, pela Rede Tupi); *Um show do outro mundo* (pequenas narrativas de horror apresentadas por José Mojica Marins caracterizado como Zé do Caixão, produzidas em 1981 pela Rede Record); *Cine Trash* (sessão de cinema de horror apresentada por “Zé do Caixão”, produzida pela Rede Bandeirantes em 1996); e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (programa de entrevistas comandado por José Mojica Marins devidamente vestido como Zé do Caixão, produzido pelo Canal Brasil – TV por assinatura – entre 2008 e 2014).

Nas histórias em quadrinhos, as produções mais relevantes são: *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1969, revista que saiu em dois momentos, por editoras diferentes: Ed. Prelúdio – números de 1 a 4; Ed. Dorkas – números 5 e 6), contendo histórias em quadrinhos e fotonovelas com roteiros de Rubens F. Lucchetti, a partir de ideias originais de José Mojica Marins; e *Zé do Caixão no reino do terror* (1970, Ed. Prelúdio – números 1 e 2). Na literatura, vale a pena citar: os romances *pulp* “À meia-noite levarei sua alma” e “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, ambos publicados originalmente em 1974 (Ed. Cedibra) e ambos dramatizações dos filmes homônimos, escritas por Rubens F. Lucchetti (parceiro de trabalho habitual de Mojica, conforme veremos neste trabalho), mas creditadas ao próprio José Mojica Marins; e o poema de cordel intitulado “A peleja de Zé do Caixão com o diabo”, escrito pelo prestigiado e prolífico cordelista Manoel D’Almeida Filho, publicado originalmente de maneira autônoma e posteriormente reeditado no formato de história em quadrinhos, com arte de Nico Rosso (1970, Ed. Prelúdio). Este último exemplo, mesmo não sendo creditado diretamente a Mojica, é importante para identificarmos o “derramamento” mítico de Zé do Caixão em diferentes mídias, inspirando artistas dos campos os mais variados. Como se já não bastasse, foi lançado em 1968 um compacto com duas marchinhas de carnaval, interpretadas pelo cineasta-ator na pele de Zé do Caixão: “Castelo dos horrores” (composição de B. Lobo e Roney Wanderley); e “Cheguei em cima da hora” (dos mesmos autores).

Tomando como fontes as obras enumeradas acima e concordando com RAJEWSKY (2012), podemos categorizar Zé do Caixão como um fenômeno *transmidiático*, uma vez que ele é um “motivo” que aparece em mídias variadas. Mas será possível afirmar, igualmente, que existe multimodalidade nas obras assinadas por José Mojica Marins, seus parceiros, seus discípulos? Neste trabalho, iremos investigar os aspectos multimodais em obras associadas – direta ou indiretamente – ao criador de Zé do Caixão, a partir do conceito de *multimodalidade* que significa “compreender o sentido como o resultado da inter-relação entre as linguagens, como um processo de ressemiotização ou ressignificação” (GOMES, 2010, p. 97). Também utilizaremos a noção de *intermidialidade*, conforme se encontra em Rajewsky, na análise da configuração tanto de obras específicas quanto na relação entre obras produzidas em mídias diferentes: a *transposição*.

As obras escolhidas são: a história contida no primeiro número da revista *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1969), intitulada “Noite Negra”, escrita por Rubens F. Lucchetti e desenhada por Nico Rosso; e o episódio chamado “O Acordo”, escrito e dirigido por Ozualdo Candeias, e que faz parte do longa-metragem *Trilogia de Terror* (1968). Ambas são versões de um mesmo enredo, imaginado e primeiramente encenado por José Mojica Marins no programa de TV *Além, muito além do além* (1967-1968). Assim, buscaremos analisar, no filme e na HQ, aspectos intermidiáticos de transposição –, tendo em vista os contextos diferenciais de cada mídia, assim como os diferentes projetos de cada autor; também será levado em consideração o problema do desaparecimento das fitas com o programa originalmente exibido na TV. Em relação à HQ, trataremos igualmente dos aspectos multimodais específicos da obra em questão (mistura de desenhos e fotografias). Ademais, permeando todas as análises, não deixaremos de colocar e discutir o contexto histórico, político e social em que circularam essas obras (a ditadura militar e suas políticas de repressão, como a censura), dado importante nas suas escolhas

temáticas e estilísticas; o objetivo será demonstrar que ambas procuraram, cada uma à sua própria maneira, resistir política e culturalmente ao regime.

Finalizamos esta introdução com alguns apontamentos iniciais a respeito da intermedialidade e da multimodalidade nas obras associadas a José Mojica Marins e (ou) ao personagem Zé do Caixão. O primeiro nos é fornecido por Alexandre Agabiti Fernandez (2000, p. 16-17; 89-90), autor de uma tese de fôlego sobre Mojica. Segundo ele, o cineasta é colecionador de histórias em quadrinhos desde a infância, e estas lhe teriam oferecido um conjunto de temas e recursos de estilo que viriam a ser aproveitados nos filmes com Zé do Caixão. Por exemplo, a figura da bruxa / cigana que, dirigindo-se diretamente ao espectador, avisa-o dos “perigos” do filme que está para começar (em *À meia-noite levarei sua alma*). Esse recurso teria sido extraído das revistas de quadrinhos de horror, comuns nos anos de 1950, como a norte-americana *Tales from the crypt* (“Contos da cripta”). Barcinski e Finotti também identificam, no mesmo filme, algumas escolhas que caracterizariam uma inter-relação entre a linguagem das HQs (particularmente, as pertencentes ao gênero do horror) e a do cinema (também de horror): o alto contraste entre luz e sombra – tanto o filme em questão, quanto o cinema e os quadrinhos de horror são tradicionalmente feitos em preto-e-branco; a passagem abrupta de planos gerais (cenários) para primeiros planos (rostos de personagens / vítimas, armas, etc.); narração com voz em *off*. Em todos os casos, podemos identificar a forma específica de intermedialidade que Rakewsky denomina como “referências intermediáticas” e que consiste, dentre outros fatores, na emulação de técnicas ou estilos específicos de uma mídia por outra mídia diferente.

Como outro exemplo, vale reproduzir uma página (figura 1) retirada da versão em quadrinhos da *Peleja de Zé do Caixão com o diabo*, anteriormente citada.



Figura 1 (MARINS, José Mojica; LUCCHETTI, Rubens; ROSSO, Nico. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.)

Analisando a imagem, mal se pode dizer que se trata – a rigor – de história em quadrinhos, pela ausência da integração típica entre texto e imagem (por exemplo, balões de fala, onomatopeias para efeitos sonoros, etc.). No entanto, ambas as linguagens (visual e verbal) se encontram, aqui, fortemente integradas, em uma relação de complementariedade bastante expressiva, comum em narrativas literárias ilustradas, nas quais as imagens dão a ver (objetivamente) e reforçam os significados expressivos (subjetivos) dos conteúdos manifestados verbalmente. Essa relação integrada e complementar entre texto e imagem (presente nas HQs e nas histórias ilustradas) é o *relay*, segundo Barthes (1977), citado em Gomes. Pensando na categorização dos diferentes modos de intermedialidade defendida por Rajewsky, a página aqui reproduzida pode carregar as três formas propostas pela autora: intermedialidade enquanto “transposição midiática”, se aceitarmos que se trata de uma adaptação do poema de cordel para as histórias em quadrinhos – apesar da ausência de diálogos no formato tradicional dos “balões”, os desenhos são

feitos e organizados, juntamente com as estrofes do poema original, com o propósito de criar o que Will Eisner (2010) definiu tão bem como “arte sequencial”; intermedialidade enquanto “combinação de mídias”, uma vez que vemos as estrofes de um poema devidamente encaixadas nos espaços usualmente dedicados aos elementos verbais de uma HQ; e a já referida intermedialidade enquanto “referência intermediática”: vemos a passagem direta de um plano geral (página da esquerda) para um primeiro plano (1º quadrinho, página da direita), recurso estilístico que circula entre o cinema e os quadrinhos.

2 “ALÉM, MUITO ALÉM DO ALÉM”

Rubens Francisco Lucchetti ³ é um dos mais fecundos escritores brasileiros. É reputado autor de mais de 1.500 livros (romances de *pulp fiction* que variam entre os gêneros policial, suspense, mistério, aventura, horror e ficção científica), além de roteiros de histórias em quadrinhos, filmes e programas de TV. Lucchetti foi roteirista exclusivo dos filmes de José Mojica Marins entre 1967 e 1978, além de assinar, durante esse mesmo período, as histórias de duas revistas em quadrinhos com o personagem Zé do Caixão (“O estranho mundo de Zé do Caixão” e “Zé do Caixão no reino do terror”) e de dois programas de televisão apresentados pelo cineasta (“Além, muito além do além” e “O estranho mundo de Zé do Caixão”).

Em 1967, Mojica começa a realizar os seus “testes macabros” na sinagoga desativada que utilizava como estúdio, localizada no bairro industrial do Brás, na cidade de São Paulo – Lucchetti o conheceu pessoalmente em uma visita a esse estúdio. Os tais testes eram, acima de tudo, estratégia auto-promocional do diretor, que tinha um gosto particular em manter o seu nome constantemente na mídia: os candidatos e candidatas a estrelarem o próximo grande “sucesso”

³ Nascido em 1930, no município de Santa Rita do Passa Quatro, no estado de São Paulo.

de Zé do Caixão tinham que se submeter a “provas” tais quais ingerir insetos, serem colocados dentro de caixões, sofrerem agressões físicas, etc. Tais rituais, abertos ao público, atraíram grande atenção popular, midiática e governamental. Não demorou muito para que os militares, com sua orientação ideológica fundamentalmente conservadora, quisessem impedir a continuidade da realização dos “testes macabros”, o que efetivamente ocorreria com a interdição da sinagoga / estúdio, por problemas de “alvará”. Então, as emissoras de TV começaram a convidar Mojica para apresentar os tais testes em programas de auditório, o que aumentou ainda mais a sua popularidade, chamando finalmente a atenção de um diretor artístico da Rede Bandeirantes (na época, uma emissora pequena e incipiente, com audiência predominante entre as classes mais populares) e redundando no convite para que o cineasta desenvolvesse um programa de terror. O título ficaria sendo o anafórico “Além, muito além do além”. Exibido às sextas-feiras (entre 1967 e 1968), à meia-noite, o programa era apresentado por Zé do Caixão, que introduzia as histórias de horror e mistério baseadas “em fatos reais” (curtas-metragens com aproximadamente meia hora de duração) e simulava uma entrevista com o telespectador que teria enviado o relato a ser filmado (na verdade, escrito por Rubens Lucchetti a partir de ideias do próprio Mojica, o qual também se encarregava da direção)⁴.

A presença da “cor local” é um dos elementos mais importantes nas obras dos pioneiros do horror / terror no Brasil, Lucchetti e Mojica. Analisando a HQ “Noite Negra” e o curta “O Acordo” (ambos, conforme dissemos, versões de um episódio de *Além, muito além do além*), veremos que esse aspecto será respeitado – até intensificado – nos processos de transposição. Fernandez

⁴ O formato da série é tributário de programas de rádio bastante populares entre os anos 40 e 70, como “Teatro da meia-noite” e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, todos no mesmo gênero e proposta (histórias fictícias de suspense e horror apresentadas como se fossem reais). Também vale a pena citar – a alusão já se encontra no próprio título – o seriado de TV norte-americano “Além da imaginação” (*Twilight zone*), igualmente bem sucedido na época.

destaca que as histórias filmadas apresentavam doses de sangue e de violência pouco comuns na televisão daquela época, além de apresentar os mesmos níveis de precariedade material e técnica que faziam o charme das produções cinematográficas de José Mojica Marins. Ainda assim, temos muito pouco para que se possa empreender, com segurança, um estudo de “Noite Negra” e “O Acordo” a partir de relações genéticas com o 4º episódio de *Além, muito além do além*, igualmente intitulado “Noite Negra” e completamente perdido. Será possível tomar apenas a *fabula* como parâmetro para discutir as “transposições”? A questão já colocada (GAUDREULT; MARION, 2012) por trás dessa é: será que existe um enredo que “paire no ar”, desvinculado de qualquer enunciação midiática? Se sim, então poderemos falar mais tranquilamente em noções como transformação, adaptação, transposição, em relação aos objetos de estudo em questão. Se não, talvez caberá melhor nos referirmos às duas obras como *versões* de um mesmo tema, de um mesmo *topos*. De qualquer maneira, a (não-) presença fantasmática de *Além, muito além do além* faz-se premente em um trabalho com tal proposta, para o melhor e para o pior.

3 “O ACORDO”

O sucesso engatado dos “testes macabros” e de *Além, muito além do além* rendeu a José Mojica Marins o contrato para mais um filme de cinema, graças ao interesse do produtor Antônio Polo Galante – o qual se notabilizaria, tempos depois, como um dos grandes executivos do *cinema marginal* e das *pornochanchadas*. Mojica queria filmar *A encarnação do demônio*, parte final da trilogia com o Zé do Caixão, mas o detentor dos direitos do projeto (o produtor Augusto Pereira) vetou. A saída foi fazer um longa-metragem formado por episódios curtos, intitulado *Trilogia de Terror*, aproveitando as histórias que Rubens F. Lucchetti escrevia para *Além, muito além do além*. Para que houvesse mais chances de receber financiamento parcial do INC (Instituto Nacional de

Cinema), os produtores convidaram mais dois cineastas para dividir a direção com Mojica: Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person⁵, nomes jovens já prestigiados pela crítica e amigos de Mojica (quanto a este, costumava ser muito mais impiedosamente atacado do que elogiado pelos especialistas em cinema do período). Cada diretor pôde escolher o episódio do programa que gostaria de adaptar para a tela grande, escrever o próprio roteiro e utilizar a sua equipe técnica de costume, o que garantiu ao resultado final uma grande diversidade estilística e temática. Mojica ficou com “Pesadelo Macabro”, história de um homem atormentado por sonhos em que era enterrado vivo, o que de fato acabará acontecendo; Candeias escolheu “Noite Negra”, sobre um pai pobre que faz um pacto com o diabo para salvar a filha doente (o cineasta / roteirista fará muitas mudanças no enredo original, conforme ainda analisaremos); Person dedicou-se a “Procissão dos Mortos”, que trata, originalmente, de uma criança que vê fantasmas em uma floresta – estes últimos foram transformados, pelo diretor, em guerrilheiros revolucionários, fazendo uma clara elegia a Che Guevara, assassinado pouco tempo antes.

O episódio de Ozualdo Candeias é o único que teve o seu título mudado, em relação à *fabula* original: “Noite Negra” transformou-se em “O Acordo”. Mais tarde, buscaremos uma hipótese interpretativa para tal escolha. De qualquer maneira, é o episódio que abre o filme. Candeias não fará, rigorosamente, um filme de horror. Os gêneros fantásticos nunca estiveram dentre os preferidos do cineasta, e aqui ele não criará exceção. Apenas respeitando, nos limites mínimos, o mote do longa (lembrando que o título é *Trilogia de Terror*), Candeias fará um filme muito à sua própria maneira, mais arvorado nos códigos de um cinema de estética experimental, além de social e politicamente engajado – conforme os movimentos artísticos e cinematográficos mais importantes da

⁵ Candeias já havia feito “A margem” (1967), filme seminal no movimento do cinema “da boca do lixo”, o cinema *marginal*. Person é autor de “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), obra fundamental na cinematografia brasileira.

segunda metade da década de 1960: Cinema Novo, Cinema Marginal e Tropicalismo.

“O Acordo” começa com a apresentação, em planos predominantemente gerais, de um típico e pitoresco vilarejo do interior do Brasil. Vemos chegar à cidade alguns personagens que exercerão papel importante na história: o homem que encarnará uma entidade sobrenatural e o sujeito misterioso com ar de profeta. Na trilha sonora, ouvimos o cadenciado e tranquilizador dedilhar de um violão “caipira”. A ambientação está de acordo com a proposta de José Mojica Marins e Rubens F. Lucchetti para um gênero do horror genuinamente brasileiro: no melhor espírito da *antropofagia cultural*, abandona-se a submissão a índices de medo e ícones sobrenaturais tipicamente europeus, como castelos góticos, florestas temperadas, aldeias bávaras, etc., na busca por elementos mais identificáveis de uma cultura popular local, suas lendas, seu folclore. Não sabemos como são os cenários na “Noite Negra” de *Além, muito além do além*; mas, na história em quadrinhos, mantém-se o ambiente interiorano nacional (conforme ainda veremos). Esse espaço também se encontra próximo do projeto de um realismo social dos cineastas cinemanovistas, com preferência pelos contextos mais rurais – o Brasil “profundo” e suas estruturas arcaicas, pouco permeáveis às contaminações civilizatórias.⁶ Contudo, essa atmosfera bucólica não resistirá à segunda sequência do curta, a qual nos apresentará os protagonistas. Nela, Candeias mostra suas ligações mais íntimas com a representação das “alegorias do subdesenvolvimento”, aspecto também comum ao Cinema Novo; com a violência explícita e enfática que caracteriza a estética de provocação e agressão típica do Cinema Marginal; e, não menos importante, com o tom de sátira e de paródia tropicalistas.

⁶ Glauber Rocha tratou desse tema com maestria, particularmente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Vem à cena a família que protagoniza o episódio: a filha adolescente se encontra de cama. A mãe, sem demonstrar muita preocupação (ela sorri maliciosamente para a filha), chama um médico. O noivo da moça despreza absolutamente o seu estado (os personagens não têm nome, ao contrário da versão em HQ, o que reforça o seu caráter de *tipo* social – personagem estereotipada, caricatural, representando não mais que padrões de comportamento – e o sentido alegórico da narrativa). Aqui, temos o primeiro grande elemento da representação – igualmente alegórica – de uma estrutura social arcaica, portanto, subdesenvolvida, segundo os parâmetros das sociedades industriais nos grandes centros de produção do capitalismo. Quase todos os homens do filme (com a exceção das duas figuras que aparecem no começo) são mostrados como irrepreensivelmente dotados de comportamentos abjetos, seu atributo predominante: na manutenção do poder patriarcal do qual são símbolos e beneficiários, eles se fazem repugnantemente brutos, violentos, mesquinhos, até mesmo um tanto quanto estúpidos, parvos em suas falas, gestos e ações. O noivo tenta violentar sexualmente a moça na cama, agarrando-a com força e procurando roubar-lhe um beijo. Em seguida, sempre com um olhar soberbo e libidinoso, beija a mão da sogra (com uma malícia constringedoramente descabida, a qual é correspondida pela mulher, ao som de uma melodia de conotações eróticas na trilha sonora) e sai. Entra um outro homem (que pode ser o pai, ou algum cliente da mãe, a qual pode ser uma garota de programa – essas ambiguidades são comuns no episódio): ele se dirige até a cama e também tenta violentar a menina. Em seguida, tenta violentar a mãe, sob as gargalhadas da jovem. Finalmente, o médico, após um rápido exame, dispara o “diagnóstico” – que funciona como uma verdadeira sentença: “É manha”. A brutalidade dessa cena, o caráter violento e repressivo das ações dos três homens, fazem parte das estratégias de provocação empreendidas não só pelo cinema (marginal), mas também pelo teatro, pelas artes visuais, pela música e pela literatura no período de maior

recrudescimento da ditadura militar: *Trilogia de Terror* foi lançado em abril de 1968; em novembro do mesmo ano, seria decretado o Ato Institucional n. 5 (AI-5), o golpe dentro do golpe. Tal provocação estética tinha como meta romper com os procedimentos e com a lógica da recepção *passiva* da produção cultural, com o seu consumo de satisfação imediata. Estimulando desconcertos em seu público, esses artistas procuravam arrancá-lo de sua posição meramente *espectadora*, despertando, através do choque, a consciência e a ação mais engajada dentro da realidade social metaforicamente figurada no universo ficcional.

Para resolver a “manha” da filha, a mãe vai até uma região montanhosa e isolada nos arredores do vilarejo, onde assistirá a um ritual religioso de matriz africana, no qual um homem de aspecto maltrapilho incorpora uma entidade e sugere que a mãe consulte uma outra entidade, desta vez localizada em um “grotão”. A cena da incorporação é um dos dois únicos momentos francamente sobrenaturais do filme (o outro será a aparição do “diabo”) e o único que pode ser considerado – se tanto – como provocador de horror: os olhos semi-cerrados, com as pupilas totalmente ocultas, a mandíbula e os lábios inferiores forçosamente protuberantes, a voz aguda e sussurrante, os gestos de dança ritualística. Já tínhamos visto esse homem nos planos iniciais do filme, ao chegar no vilarejo e ser desprezado com repulsão por umas freiras que cruzaram com ele pela rua. Esse é o primeiro indício da forte e afirmativa presença da cultura popular no episódio de Candeias, em seu retrato alegórico das tensões sociais e sua adesão a um princípio de resistência político-social que elege as expressões culturais e religiosas populares, marginalizadas, contra a religião “oficial” da ditadura militar e das elites nacionais (o cristianismo católico): lembremos que os cultos das religiões afro-brasileiras foram sistematicamente reprimidos com violência policial durante muitos anos.

Outros indícios são: o espaço do culto afro-brasileiro em “O Acordo” está localizado fora (à margem) da urbe civilizada, representando metaforicamente

a sua marginalização social, enquanto elemento de cultura “selvagem”, “primitiva”, não-legitimada. Por fim, a trilha sonora também expressa essa mesma tensão (ao longo do filme, os recursos de áudio exercem importante função expressiva, contribuindo para o caráter intermediático do curta-metragem enquanto combinação de mídias, segundo a já citada definição de Rajewsky): no espaço “central” do vilarejo, ouvimos um violão marcando um ritmo sertanejo; assim que a mãe passa ao espaço “marginal”, ouve-se a percussão característica dos ritmos afro-brasileiros.

A *fabula* de “Noite Negra” diz respeito a um pai que, desesperado com a doença letal da filha (um mal efetivamente físico que não é interpretado como “manha”) e sem ter recursos financeiros para o tratamento necessário, aceita a oferta do diabo (cristão), o qual exige, em pagamento, que lhe traga a “donzela mais bela da cidade” ao final de um período pré-estabelecido. Inadvertidamente, esse pai levará a própria filha – já curada – para ser sacrificada pelo demônio: o que de fato acontece, rematando-se a história com uma conclusão trágica e uma mensagem moral. Em “O Acordo”, já se percebem claramente as diferenças de efabulação: no lugar do pai, a mãe; em vez de uma doença física, uma “manha” (a menina não deseja se casar com o noivo que lhe fora provavelmente prometido pelos pais, ou se trata de um pretendente rico – mais um elemento do atraso social representado no filme: os casamentos arranjados, movidos por interesses materiais). A mãe, então, dirige-se à gruta que lhe fora indicada e faz uma prece ao “senhor das profundas”. É importante notar, aqui, que este não se caracterizará, de forma alguma, como nada que remeta ao diabo judaico-cristão. Antes de tudo, o seu título (“senhor das profundas”) sugere atributos ctônicos, os quais podemos relacionar, em chave psicanalítica, aos impulsos do inconsciente – incluindo a libido que faltaria à menina renitente. Tal interpretação pode ser reforçada pelo séquito desse “demônio”, que aparecerá junto com ele, composto exclusivamente por mulheres jovens e muito belas, todas com o tronco despido, como guerreiras

amazonas. Mais uma vez, faz-se presente e enfático o caráter transgressor do cinema marginal de Candeias em plena ditadura: a nudez feminina e referências não só à metafísica afro-brasileira, como também à mitologia pagã greco-romana, notadamente opostas ao puritanismo cristão.

O “senhor das profundas” aparecerá na forma galanteadora que lembra um *dândi*. A trilha sonora, mais uma vez, faz-se significativa: ouve-se o *rock and roll* de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, dois nomes centrais do Tropicalismo. O caráter transgressor desse movimento, muito ligado à contracultura do final dos anos 60, faz com que a música harmonize com o “diabo” que está lá justamente para promover a liberação sexual da moça renitente – apesar de que tal liberação esteja, no caso, a serviço de costumes repressores e arcaicos (o casamento forçado); no entanto, tais contradições fazem parte do discurso problematizador do Tropicalismo e do Cinema Marginal, em seus aspectos de sátira e paródia. Antropofagia tropical, ambígua, contraditória: o “senhor das profundas” (paganismo clássico) ao som das guitarras do *rock and roll* (indústria cultural urbana anglo-americana), indicado por uma entidade sobrenatural (religiões afro-brasileiras) a uma mãe cristã (no início do filme, vemos ícones do cristianismo ao lado da cama da filha) que deseja despertar a libido da filha (liberação sexual, contracultura) apenas para que esta obedeça a planos de vida pré-estabelecidos (patriarcalismo rural).

O “senhor das profundas”, sempre com ar malicioso, promete curar a menina e pede que a mãe, em retribuição, lhe traga uma donzela, ao final de “três luas”. A jovem, de fato, ganha um outro ânimo e começa a sair de casa; mesmo assim, não cede aos avanços do pretendente oficial. Entrementes, aparecem na cidade três jagunços, que vão deixando um rastro de sangue na realização dos seus “serviços”. A trilha sonora que os acompanha parece saída de algum *western spaghetti*, gênero cinematográfico prestigiado no período, revelando-se mais uma vez os aspectos de colagem paródica que define o Tropicalismo e o Cinema Marginal. Ao mesmo tempo, o filme acompanha as

andanças daquela figura meio profética que aparecia já na primeira cena, chegando ao vilarejo. Mancomunada com os jagunços, a mãe finalmente decide levar a própria filha para o sacrifício, uma vez que a “cura” não se realizou; pelo menos, não da forma desejada. Em princípio, esta resiste. Mas, ao ver o diabo dândi, ela como que “se solta” e começa a dançar maliciosamente ao redor dele, até aparecer aquele “profeta” e salvá-la, atacando agressivamente o “senhor das profundas”, seu séquito e também um grupo de moradores do vilarejo (incluindo as freiras que já tínhamos visto no começo) que subira à gruta inconformados com o rapto da jovem. Após, o homem coloca uma coroa de espinhos na cabeça – finalmente identificando-se como um “Jesus Cristo” moderno – e conclui, reiteradamente (concluindo-se também o episódio): “Pai, parece que eu vou ter que fazer tudo de novo...”.

Esse final feliz destoa radicalmente da *fabula* original (e da HQ), dando um outro sentido à história, por completo. Se “Noite Negra” faz uma reflexão eminentemente moral e atemporal, o filme de Candeias traz à tona questões de ordem social bastante complexas e atuais. Não cremos que o curta proponha uma solução “cristã” no sentido conservador, ortodoxo, ou fundamentalista, uma vez que o “Jesus Cristo” que aparece em cena também é colocado como marginal: ele agredirá a todos, não reconhecendo distinções em uma sociedade inteiramente corrupta (incluindo o “diabo” e as freiras católicas), e poupará somente a adolescente, único índice de inocência e “pureza” no lugar, uma vez que ela é joguete nas manipulações e interesses de todos os outros. Isso pode nos dar a chave para a mudança do título: o “acordo” seria uma referência irônica às relações sociais predominantemente hipócritas e interesseiras. Assim, esse “Jesus” poderia ser interpretado como uma mistura entre Antônio Conselheiro e algum guru hippie típico da contracultura (consequentemente, muito distante de qualquer autoridade propriamente eclesiástica), enquanto *deus ex-machina*: não-comprometido com nenhum dos valores, estruturas e

instituições sociais⁷, ele seria um cristão mais “autêntico”, porque primitivo – São Francisco de Assis. Tais ideias não estariam em desacordo com os princípios de rebeldia da contracultura.

4 “NOITE NEGRA”

As décadas de 1950 e 1960 foram assombradas por verdadeiras hordas de revistas de histórias em quadrinhos do gênero horror, principalmente nos EUA: *Vault of Horror*, *Haunt of Fear*, *Tales From the Crypt* (esta última, a mais famosa, vindo a se tornar também uma série audiovisual). No Brasil, esse desenvolvimento era – não surpreendentemente – precário e intermitente, caracterizado, na maioria dos casos, por traduções ou adaptações de histórias, temas e estilo dos gibis estrangeiros, mas tudo iria mudar a partir do encontro entre Rubens F. Lucchetti e Nico Rosso, um desenhista italiano radicado no Brasil desde 1947 e que já assinava parte da pequena produção de HQs de horror nacionais. Lucchetti admirava muito o trabalho de Rosso e desejava uma parceria com ele, o que se concretizaria em 1968, com a revista *A Cripta*: o título já deixa clara a dependência criativa em relação à matriz norte-americana, contudo, também há inovação, pois Lucchetti desejava fazer histórias em quadrinhos de horror genuinamente brasileiras, com folclore e temas sociais especificamente nossos, deixando de lado os elementos góticos de extração europeia. A oportunidade veio com a revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, feita em parceria com José Mojica Marins e utilizando histórias já apresentadas no programa televisivo *Além, muito além do além*. O gibi, publicado primeiramente pela editora Prelúdio, durou apenas quatro números (de janeiro a maio de 1969 – sem edição em fevereiro) e fez um sucesso estrondoso (com polêmica igual): a censura do regime militar obrigou que cada revista fosse

⁷ Apesar de a música que lhe acompanha na trilha ser um hino de igreja típico, mais um sinal possível do comentário satírico que caracteriza as relações audiovisuais neste filme, assim como os movimentos estético-culturais aos quais ele pode ser relacionado.

vendida dentro de um saco plástico de cor opaca (tal como era comum em relação a publicações eróticas e pornográficas), e o preço era bastante alto – 2 cruzeiros novos (os outros gibis custavam, em média, 60 centavos). Porém, nada disso impediu as altas vendas: 15 mil exemplares para o primeiro número; 29 mil para o segundo; 32 mil para o terceiro; e 35 mil para a quarta edição. Cumpre notar que as capas eram coloridas, e a impressão era feita em papel da melhor qualidade, fato raro no mercado nacional de HQs durante o período. A exposição midiática era igualmente alta: durante um programa sensacionalista da TV Record, intitulado *Quem tem medo da verdade?*, em que o entrevistado do dia era José Mojica Marins, um dos entrevistadores convidados – o comentarista esportivo Sílvio Luiz – rasgou em frente às câmeras diversos exemplares da revista, enquanto vociferava contra a publicação⁸.

No entanto, mais uma vez, a impulsividade de Mojica colocará tudo a perder. Sob promessa de uma porcentagem maior nas vendas da revista, o criador de *Zé do Caixão* levará a publicação para outra editora (ed. Dorkas), sem consultar seus parceiros Lucchetti e Rosso. O resultado foi lastimável, ecoando o destino final de *Além, muito além do além*: com muitas imposições editoriais, o gibi acabou sofrendo forte descaracterização e durou apenas mais dois números, com baixa vendagem.

Vamos agora analisar a história do primeiro número de *O estranho mundo de Zé do Caixão*⁹, intitulada “Noite Negra”, adaptação do episódio homônimo de *Além, muito além do além*, o qual já tinha sido adaptado também por Ozualdo Candeias no longa coletivo *Trilogia de Terror*, que discutimos anteriormente. O enredo desta HQ é radicalmente diferente da versão de

⁸ É importante lembrar que vivia-se, na época, o auge da perseguição macarthista às histórias em quadrinhos, taxadas de subversivas e corruptoras da juventude, da moral e dos bons costumes. A “bíblia” de tal movimento era o livro *Seduction of the Innocent*, escrito pelo psicanalista norte-americano Frederic Wertham e publicado pela primeira vez nos EUA em 1954.

⁹ A edição original também trazia a fotonovela “O fabricante de bonecas”, extraída do longa-metragem homônimo da revista, dirigido por Mojica e lançado no ano anterior.

Candeias e mais próximo da *fabula* que restou do programa de TV. Em linhas gerais: Vicente Gusmão é um homem de poucos recursos financeiros, habitante de uma cidade tipicamente interiorana. Sua filha, Marília, prestes a completar dezoito anos, adquire uma doença súbita e letal, que os médicos rapidamente qualificam de incurável. O diagnóstico sumário provoca desconfiança em Vicente: acreditando estar sendo negligenciado por causa de sua pobreza, ele tenta – em vão – fazer de tudo para levantar maiores recursos e pagar outros médicos e tratamentos. Desesperado, acaba recorrendo a um pacto com o diabo, o qual exige, em troca, que Vicente lhe traga para sacrifício a mais bela donzela da cidade, ao final de um ano. No cabo desse período, Vicente, rico e com a filha perfeitamente saudável, delega a alguns jagunços seus a tarefa de encontrar tal donzela e entregá-la à bruxa que intermediou o pacto. Na mesa sacrificial, o diabo exigirá que ele dê o golpe fatal. A vítima está nua, mas com o rosto coberto. Após a consumação do ato, o pobre homem descobre que a jovem é ninguém menos que Marília, sua própria filha, sob as gargalhadas sarcásticas do demônio. A história termina com Vicente, desolado, carregando o cadáver da filha pelas ruas da cidadezinha, ao amanhecer.

No pequeno resumo acima, já podemos identificar alguns elementos do terror “à brasileira” de Lucchetti, que farão com que “Noite Negra” se encontre – por suas próprias vias – com a proposta político-social de “O Acordo”, de Candeias. O próprio escritor esclarece:

O que eu e o Nico fizemos foi apresentar, pura e simplesmente, o painel grotesco de nosso dia-a-dia, no qual crianças morrem de fome ou de enfermidades que podem ser curadas ou evitadas com facilidade ou que, então, são assassinadas por aqueles que as deviam proteger; farrapos humanos dormem embaixo de viadutos; e vícios e degradações de toda a espécie proliferam pelo país, enquanto corruptos e ladrões dos cofres públicos se banqueteam e engordam em suas mansões, semelhantes a porcos no chiqueiro, e têm seus filhos estudando no exterior. (LUCCHETTI, 1993, p. 174).

As tensões sociais se encontram didaticamente representadas, nos diálogos de Lucchetti e nos desenhos de Rosso, em diversos momentos da história. Por exemplo, quando Vicente recebe a visita de um advogado que lhe cobrará a hipoteca da casa (figura 2)¹⁰: impassível em relação à situação do pobre homem e da menina doente, o advogado é retratado com frieza e dureza de expressões faciais, óculos escuros que impedem o acesso visual aos seus olhos – consequentemente, à “janela da alma”, o que também contribui para a desumanização do personagem –, terno e gravata que conotam sua posição elevada na hierarquia social. Sem contar o formato “de roedor” dado ao seu rosto magro, “seco”, expressão visual das metáforas vociferadas contra ele por Vicente: “*verme desgraçado*”, “*parasita de uma sociedade podre*”. É bastante explícito o contraste com as expressões muito mais humanas de Vicente, em que transborda todo o turbilhão de emoções que o personagem sente no momento; o mesmo vale para o contraste étnico-racial: Vicente é um homem aparentemente miscigenado, “caboclo”, símbolo cultural das classes populares brasileiras. Tudo, na arte de Nico Rosso (considerado, na época, um dos melhores desenhistas de quadrinhos do Brasil), ajuda a compôr índices ilustrativos das relações sociais de desigualdade, autoritarismo e exploração que Lucchetti tanto quer enfatizar. Esse advogado retratado de tal maneira não é uma pessoa, um ser humano dotado de livre-arbítrio e capaz de imperativos categóricos, na acepção kantiana. Na verdade, ele não passaria de um autômato, de uma máquina – ou peça de uma máquina – que fala e age apenas segundo a “programação” estrita que lhe é dada por uma estrutura social ou regime político que se abstêm da ideia de emancipação dos indivíduos. Por fim, a forma assimétrica e angular de cada quadro dentro da página também pode ser interpretada em função dos problemas sociais tematizados. A própria

¹⁰ Fonte de todas as imagens que serão reproduzidas até o final deste trabalho: LUCCHETTI; ROSSO; 1987.

linguagem quadrinística de Rosso é agressiva, expressando com poesia melancólica (Fernandez) as duras realidades representadas.



Figura 2

Quando Vicente vai pedir um empréstimo para o seu patrão, este é retratado por Rosso (figura 3) como um daqueles que “engordam em suas mansões, semelhantes a porcos no chiqueiro, e têm seus filhos estudando no exterior”, alvos preferenciais da sátira social corrosiva de Lucchetti.



Figura 3

A obesidade do patrão segue aqui os padrões de representação de um certo grotesco com sentido alegórico a serviço de uma sátira de cunho social, o que encontramos na literatura e em outras mídias (teatro, cinema, TV, quadrinhos) desde a Antiguidade Clássica ¹¹. A sua “gordura” não é simplesmente uma característica física, mas um índice de consumo exacerbado, de comodismo físico e mental, de preguiça, de opulência e negligência cínica, hipócrita. Esses aspectos são reforçados pela fala final e definitiva do “burguês”, no último quadrinho.

O projeto subversivo dos quadrinhos de Lucchetti e Rosso atinge o paroxismo nas imagens abaixo (figura 4), que mostram Vicente no estado da mais absoluta desesperança, entregue à mais irremediável exclusão social, sem

¹¹ O poema “Ode ao burguês”, do nosso modernista Mário de Andrade, é exemplo didático dessa forma de representação: “Morte à gordura! / Morte às adiposidades cerebrais!”

conseguir meios de tratar mais adequadamente a doença da filha e prestes a encontrar-se com a bruxa que lhe ofertará a “solução” final:



Figura 4

O número de estreia da revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, no qual se encontra “Noite Negra”, saiu em janeiro de 1969, cerca de um mês depois de ter sido baixado o famigerado Ato Institucional número 5 (AI-5), o “golpe dentro do golpe”, que deu início ao período mais repressor da ditadura militar brasileira, os “anos de chumbo”. Assim, é muito surpreendente e significativo que Luchetti e Rosso tenham decidido incluir em sua história, no momento desta em que se consolida de modo mais contundente a submissão do caboclo Vicente a um sistema social injusto, desigual, autoritário, cínico e hipócrita, a pichação (ou “pixo”, como preferem os artistas de rua hoje em dia) que vemos no segundo quadrinho da figura: “Viva democracia”. Mais direto, impossível. Chama a atenção, também, o aparente “pedaço” de palavra que se encontra abaixo: “alho”, como se o enquadramento tivesse sido feito por uma câmera fotográfica ou cinematográfica (índice de multimodalidade na HQ), que promove um recorte o qual pode ser mais significativo, muitas vezes, pelo que deixa fora do plano (mas que faz parte inalienável da realidade) do que pelo que inclui dentro do quadro. Quais morfemas comporiam com a terminação “-alho”?

Seria o vocábulo de baixo calão que talvez mais imediatamente venha à mente do leitor pouco ingênuo (“caralho”)? Neste caso, teríamos um enunciado com forte caráter performativo: “Viva (a) democracia, (car)alho”, que expressaria um protesto-grito político franco e direto, coloquial e agressivo, por parte dos autores da HQ, expressão de uma consciência estupefata (desesperançosa?) do momento político, de um senso da história como catástrofe (Xavier), criando aqui mais um ponto de conexão entre “Noite Negra” e o cinema marginal de Candeias – autor de “O Acordo”. Também são expressivas, na mesma linha de interpretação, as marcas que “escorrem” (sangue, lágrimas?) da palavra “democracia” – mais um sinal da consciente multimodalidade em Lucchetti e Rosso; igualmente, o “r” invertido – subversão (política) icônica integrada ao próprio signo verbal, lembrando as experiências da poesia concreta – bastante fortes nos anos 50 e 60.

A primeira história de *O estranho mundo de Zé do Caixão* representa, ao mesmo tempo, uma continuidade e um avanço quanto à proposta de decupagem empreendida em *A Cripta* (e analisada por Fernandez): aqui, os planos mais abertos estão a serviço de uma melhor caracterização do espaço especificamente brasileiro onde se passa a história, de acordo com o projeto de um terror “nacional” por parte de Lucchetti: no segundo quadrinho da figura 4, identificamos com facilidade o estilo da arquitetura colonial portuguesa nas portas e janelas das edificações que vemos ao fundo, mais típica nas pequenas – e pitorescas – cidades históricas do interior. Nesse mesmo quadrinho, destacam-se o claro-escuro bastante contrastado (poucos meios-tons) e a atmosfera sombria da noite, na lua cheia e nas nuvens tenebrosas em aparente movimento: elementos comuns aos quadrinhos e ao cinema de horror, muito bem aproveitados pelo estilo virtuoso de Rosso.

Um último aspecto a ser notado na figura acima – mas não menos importante: de fato, talvez seja o elemento formal mais inovador da arte de Lucchetti e Rosso – é a colagem de fotografias que representam Zé do Caixão no

meio dos quadrinhos desenhados por Nico Rosso. Aqui, o personagem de José Mojica Marins não exerce uma função diegética: aproveitando-se, em 1969, de sua fama já quase mítica, Lucchetti e Rosso fazem do coveiro um mestre de cerimônias das histórias macabras que são o foco temático da revista – cujo título já estabelece uma relação “espiritual” com o imaginário de Mojica (*O estranho mundo de Zé do Caixão*). A figura desse tipo de cicerone já era comum em narrativas de horror nos quadrinhos, cinema e TV: são inesquecíveis os nomes de Vincent Price, Boris Karloff e Rod Serling. Contudo, Lucchetti e Rosso farão algo inédito, até o momento, em escala mundial: o cicerone Zé do Caixão é apresentado , exclusivamente, no formato de fotografias ¹², intimamente integradas ao desenrolar dos quadrinhos desenhados – servindo como um lembrete nítido da origem cinematográfica do personagem. As fotografias eram feitas por Luiz Fidélis Barreira, fotógrafo de cena que trabalhou na produção de diversos filmes de Mojica. Zé do Caixão é retratado em diferentes poses, com variados ângulos, enquadramentos e expressões faciais, segundo a integração mais adequada à lógica narrativa ou à (anti-)lógica poético-expressiva, conforme vemos na figura abaixo:

¹² Cada número do gibi trazia, além da história em quadrinhos principal, uma fotonovela (gênero de sucesso na época) extraída diretamente dos fotogramas de filmes de José Mojica Marins; mas com uma montagem original, ou seja, diferente da versão cinematográfica. Nessa nova montagem, Lucchetti fazia questão de colocar cenas dos filmes que tinham sido eliminadas pela censura. Saiu-se impune: as revistas não sofreram maiores interferências governamentais, além da faixa indicativa para “adultos”, o que fazia com que elas fossem expostas, nas bancas de jornais, ao lado das publicações eróticas e pornográficas.



Figura 5

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perda de uma obra da cultura humana é sempre algo a lamentar com particular sofrimento, independentemente da validação maior ou menor que essa obra receba no panteão rigidamente hierarquizado do patrimônio cultural de uma sociedade (o nome de Mojica nunca foi muito bem aceito pela alta cultura). Especialmente se considerarmos que o produto da expressão de um indivíduo ou grupo não possui a fragilidade biológica dos seres que o produziram: uma obra, bem preservada, pode ascender à imortalidade dos séculos, milênios. E mais especialmente ainda se levarmos em conta as facilidades materiais de conservação na era da cultura de massas e de sua reprodutibilidade técnica. No entanto, não podemos nos esquecer de que a produção industrial, seja de cultura ou de qualquer outro bem, não pode ser pensada deixando-se completamente de lado os pressupostos ideológicos – e econômicos – que lhe são razão e condição de existência. Assim, por um lado, é de se lamentar muito o desaparecimento das gravações do programa *Além, muito além do além*; mas, por outro lado, tal desaparecimento – ou destruição,

para sermos mais exatos – não é de todo surpreendente, dentro do contexto do empreendedorismo selvagem e precário da TV no Brasil em seus primórdios. Resta, para nós, a sombra fantasmática dessa produção pioneira nas obras inovadoras de Candeias, Lucchetti e Rosso.

Inovação que que transpõe a história veiculada em *Além, muito além do além* (cuja *fabula* foi tudo o que chegou ao século XXI), priorizando, em sua estrutura, uma inter-relação muito íntima entre diferentes linguagens. Em Candeias: um cinema de horror tropicalista, em tudo o que apresenta de experiência estética e comentário político-social; em Lucchetti e Rosso, uma HQ de horror igualmente tropicalista – na sua proposta de mostrar a face real e cotidiana do terror social brasileiro –, além da presença de Zé do Caixão, no ato vanguardista de se misturar quadrinhos desenhados e fotografias. Desse modo, ambas as obras, na forma e no conteúdo, subvertem padrões de estilo e de discurso, de temas (*topos*) e de ideologias: uma postura corajosa dentro de um regime de governo cada vez mais autoritário e criminoso, cujo marco maior foi o AI-5. Mas é tal coragem que mantém viva – e livre – a cultura e o espírito (os valores humanos) dos indivíduos e das sociedades.

REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Zé do Caixão: Maldito – a biografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *‘Conversações com R. F. Lucchetti’ revela herói anônimo do pop brasileiro*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 09 mai. 2015.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FERNANDEZ, A. A. *Entre la démence et la transcendance: José Mojica Marins et le cinéma fantastique*. 2000. 400 p. Tese (Doutorado). Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade*. Tradução de Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Luiz Fernando. *Hipertexto multimodal*. In: *Hipertextos multimodais*. São Paulo: Paco Editorial, 2010.

JENSEN, T. G. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras – da desafricanização para a reafricanização. *Revista de Estudos da Religião – REVER*, São Paulo, v. 1, n. 1, jan. 2001. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv1_2001/index.html. Acesso em 06/06/2017.

LUCCHETTI, M. A. *Lucchetti & Rosso, dois inovadores dos quadrinhos de horror*. 1993. 2 v. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MARINS, José Mojica; LUCCHETTI, Rubens; ROSSO, Nico. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Trilogia de Terror. Direção: José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, Ozualdo Candeias. Produção: Antonio Polo Galante, Renato Grecchi. São Paulo (BR). 1968. P&B. 101 min.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em 10/12/2019.

Aceito em 29/05/2020.