



## Jogos horríficos: o horror como performance em *À meia noite levarei sua alma*

Lucas Procópio Caetano<sup>1</sup>  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

### Resumo

O presente artigo analisa o longa-metragem *À meia-noite levarei sua alma* (1964) sob a luz dos estudos atorais com o intuito de identificar, a partir da atuação de José Mojica Marins como o protagonista Zé do Caixão, os recursos utilizados na construção performática do ator, e de que maneira estes dialogam com o gênero horror, ao qual o filme se filia.

**Palavras-chave:** Zé do Caixão; José Mojica Marins; Estudos Atorais.

**Abstract:** This work analyzes the feature film *À meia-noite levarei sua alma* (1964) through the acting studies perspective, aiming to identify, from the performance of José Mojica Marins as the protagonist Zé do Caixão, the tools used in the performatic construction of the actor and the way they dialogue with the horror genre, with which the film affiliates.

**Keywords:** Zé do Caixão; José Mojica Marins; Acting studies.

---

<sup>1</sup> E-mail para contato: caetano.procopio@gmail.com

## O despertar da besta

*O medo é uma das emoções mais antigas e poderosas da humanidade, e o medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido.*

H.P. Lovecraft

Josefel Zatanas, mais popularmente conhecido como Zé do Caixão, foi um personagem criado a partir de imprevistos e improvisos. Imprevisto porque Dráusio de Oliveira, ator contratado para interpretá-lo, desistiu do papel dias antes do início das filmagens de *À meia-noite levarei a sua alma* (1964), fazendo com que o diretor do filme, José Mojica Marins, tomasse a decisão de encarnar o temível coveiro. E de improvisos porque uma de suas características mais marcantes, as pragas rogadas aos seus rivais, surgiu em um programa de auditório, antes mesmo da estreia do filme nos cinemas, onde Mojica havia sido chamado para divulgar a produção e, ao ser indagado a respeito de como Zé do Caixão reagiria a uma praga, respondeu que rogaria outra – e assim o fez, em direção a plateia (BARCINSKI, FINOTTI, 2015, p.148-150).

Contudo, ainda que contratempos e surpresas tenham direcionado a criação de Zé, sabe-se que Mojica era norteado por uma visão muito específica e clara de como o personagem deveria ser apresentado diante da câmera. A decisão de interpretá-lo foi motivada pela frustração que sentira durante os testes de elenco, nos quais os candidatos não o convenciam na pele daquele que deveria ser “pior que o diabo” (Ibid, p. 149). Em seguida, foram adicionadas as longas e ameaçadoras unhas, a cartola e a capa preta, responsáveis por destaca-lo em qualquer cenário.

Na trama, o coveiro se encontra ávido por trazer ao mundo um herdeiro legítimo, e para atingir seus objetivos ele comete uma série de crimes, incluindo assassinatos, estupros e tortura, desafiando e zombar do poder divino que, segundo o personagem, não passava de um instrumento de alienação do povo de sua cidade.

Violentada por ele, uma de suas vítimas se suicida jurando que se vingaria regressando do mundo dos mortos com o intuito de levar a alma de Zé para o inferno - o que ele responde com gargalhadas. Apesar de seu desdém, a moça retorna dos mortos para cumprir sua promessa, fazendo com que seu algoz literalmente morra de medo.

Além da óbvia filiação do filme ao horror, a criação imagética do personagem possui paralelos com dois animais noturnos, ambos associados com os tropos do gênero em sua acepção mais clássica: o morcego e a coruja. Quando filmado com distância suficiente para que seu corpo apareça integralmente na

tela, Zé assemelha-se a um morcego, com a capa simulando a membrana escura que lhes serve de asas e que remete imediatamente ao Drácula de Bela Lugosi. Já seu rosto pálido, contrastado pela fotografia em preto & branco adotada no filme e delimitado pela barba espessa, a cartola e a monocelha delineada, alude a face de uma coruja. Tal comparação se faz ainda mais evidente quando já no fim dos créditos iniciais o título do filme é sobreposto pelo desenho da ave, que olha para o espectador fixamente, da mesma forma que Zé encarara a câmera alguns segundos antes.

Tais associações compõem parte do campo da fisionognomia, desenvolvida em grande parte nas ciências biológicas por Della Porta, e que basicamente trata o corpo humano como sistema homogêneo, no qual o externo é responsável por expressar e representar o interno - Charles Darwin complementaria esta teoria notando que animais também contam com potências expressivas similares às humanas. E, naturalmente, o meio cinematográfico, por sua vez, há muito se apropriara do conceito de homem-animal através da montagem como elemento ontologicamente criador de tais analogias (GUIMARÃES, 2016, p.90).



**Imagem 1 e 2: A coruja e Zé do Caixão se espelham**

É importante observar que este espelhamento se revela proposital, com Mojica informando desde os minutos iniciais do filme a natureza de seu protagonista. Na cultura popular as corujas são compreendidas como símbolos ambivalentes, pois, elas tanto representam sabedoria e intelectualidade como também são tidas como mensageiras de mau agouro e até mesmo de morte (LIMA, LIMA, SILVA, COSTA, MOURA, 2016, p.44). Da mesma forma, Zé se destaca dos demais moradores de seu vilarejo, os quais ele acusa de ignorância e alienação, considerando-se superior por renegar os dogmas religiosos e acreditar que tudo o que há na vida é a matéria e nada mais. Além disto, ele é por excelência um símbolo funesto, inicialmente por conta de sua profissão e, em um segundo momento, por conta dos assassinatos que passa a cometer.

Completando sua composição animalesca, Mojica ostenta unhas longas e ligeiramente atrofiadas, com as quais ele simula os movimentos de garras, inclusive as utilizando para executar uma de suas vítimas. Esta opção estende o diálogo com o repertório visual do cinema de horror que o antecede, novamente assinalando uma ambivalência crucial.

Ainda que análogo aos morcegos, a capa preta (e a cartola) opera mais como um indício de civilidade ou até mesmo de erudição, o relacionando novamente com o Drácula de Lugosi (e em menor grau com o Nosferatu de Max Schrek), o que torna ambos os personagens mais humanizados e, de alguma forma, sedutores. Tanto que Mojica optou por não dublar a si próprio (o som direto ainda não era uma prática comum no Brasil na década de 1960), e escolheu cuidadosamente o dublador que o faria, de modo a apagar seus erros de português e reforçar a polidez de Zé do Caixão (BARCINSKI, FINOTTI, 2015, p.150). Por também ser o diretor de *À meia-noite levarei sua alma*, Mojica acaba refinando seu jogo a partir desta intervenção externa na pós-produção, criando, assim, uma performance híbrida.

Entretanto, tal sofisticação se dá em oposição a certa selvageria que se faz aparente nas explosões de violência do personagem. E então Mojica transita de um polo ao outro rapidamente, investindo em um gestual mais expansivo e expressões faciais exageradas, que revelam o caráter bestial do personagem. Drácula é um personagem igualmente condenado a esta lógica ambivalente, não só por ser um morto que sai de sua tumba para se alimentar do sangue daqueles que ainda vivem, mas por habitar um interregno entre o refinamento elitista proveniente de seu título de Conde e o instinto predatório com o qual domina suas vítimas. Os paralelos entre a interpretação de Lugosi e Mojica se tornam ainda mais claros através desta perspectiva, como o olhar vidrado que antecede um ataque e que parece misticamente imobilizar suas vítimas e, novamente, o uso das mãos como garras, porém articuladas controladamente, como uma besta sociabilizada.



**Imagens 3, 4, 5 e 6: o olhar assassino e as garras animais de Lugosi e Mojica**

O que afastam as duas performances, no entanto, são os propósitos que guiam seus personagens. Embora ambos sejam obcecados por sangue, Drácula necessita do líquido que corre nas veias de suas presas para que possa sobreviver, ao passo que Zé deseja a todo custo passar o seu sangue adiante na

forma de um herdeiro, pois, segundo ele, esta seria a única maneira de continuar existindo após a morte. Também os diferencia que a ambivalência de Drácula vai além, o fazendo invariavelmente sofrer com o dilema da dor consciente por ceifar uma vida, oposta ao prazer inconsciente por saciar sua sede de sangue (MORETTI, 1988, p.101). Já Mojica opta por despir Zé de qualquer traço de remorso enquanto comete seus crimes. Ao invés disso, ele sorri e até mesmo gargalha enquanto presencia a agonia causada em suas vítimas. E talvez isto se dê porque Zé é e se orgulha de ser fundamentalmente humano.

De fato, suas ações podem ser consideradas monstruosas, mas Mojica se distancia de Lugosi e da ideia clássica de monstro quando opta por deixar com que a crueldade prevaleça, as justificando racionalmente através da moral do personagem, conforme aponta Marko Monteiro:

Mojica escapa, dessa forma, de um clichê comum em tantos filmes de terror posteriores aos seus: a do protagonista doente mental, psicopata ou zumbi, monstro e extraterreno. Zé do Caixão é humano, e suas ações não se explicam narrativamente a partir de fatores externos como doença ou magia. Mojica, dessa forma, não se vê obrigado a fornecer ao espectador uma saída interpretativa para as ações de Zé do Caixão que confirmem as nossas noções de bem e mal. Pelo contrário, tais noções são o tempo todo colocadas em xeque em favor de um elogio aos instintos (MONTEIRO, 2009, p.96).

A racionalidade e a defesa de uma moral própria e consciente, ainda que condenável, também se verificam no jogo de Mojica como ator. Já na primeira cena, ele se apresenta como detentor do controle diegético, desconstruindo o jogo clássico através da reflexividade, verbalizando diretamente para o público sua filosofia. Logo após sua fala, surgem os créditos iniciais, nos quais os demais atores são apresentados nas cenas do filme em que seus personagens sofrem nas mãos de Zé do Caixão, reafirmando a agência do protagonista sobre a narrativa. Sua única correspondente, ou seja, a outra personagem / atriz cujo jogo também é reflexivo, é Eucaris Moraes, que no papel de uma feiticeira alerta e zomba do público que presenciará os horrores vindouros da trama. Não por acaso, os dois únicos atores de jogo reflexivo são aqueles cujos personagens sumarizam o mote principal do filme, que é a racionalidade versus as crenças populares, a materialidade em oposição ao misticismo.



**Figuras 7 e 8: o jogo clássico e o jogo reflexivo em contraste**

Considerando as devidas ressalvas, a definição de horror proposta Noel Carroll (1999), não se consoma apenas pela figura do monstro, mas sobretudo pelo medo e abjeção que este causa nos demais personagens. E no caso de *Zé do Caixão* suas ações não causam pavor apenas por sua violência e crueldade, mas, sobretudo, por conta da filosofia que as motivam serem incompreensíveis para seus pares. O horror em *À meia-noite levarei sua alma* é em grande parte proveniente da incapacidade de quem o vivencia ou presencia em concordar com sua amoralidade (MONTEIRO, 2009, p.98). E é esta a questão que norteia a natureza do jogo do elenco.

Se há, por um lado, claros paralelos visuais com o *Drácula* de Lugosi na composição imagética de *Zé do Caixão*, por outro as encenações de violência estão mais distantes da contenção causada pelo Código Hays na Hollywood da década de 1930 e mais próximas do Grand Guignol francês do início do século XX. A saber, o Grand Guignol foi um teatro inaugurado em 1897 por Osar Méténier, na região de Pigalle, em Paris. Ao longo de 65 anos o teatro se especializou em espetáculos de horror, nos quais eram comuns a encenação de crimes bárbaros e violentíssimos, simulações de cirurgias chocantes e até mesmo aparições fantasmagóricas. E assim como Mojica, sabe-se que Méténier tinha o costume de entrar no palco antecedendo as atrações principais para falar diretamente com a plateia, por vezes lhes alertando sobre o que estava por vir e também lhes narrando histórias assustadoras (BISCAIA FILHO, 2012, p.15).

Segundo Cánepa e Piedade (2016), a obra de Mojica como um todo é bastante ligada a influência que o Grand Guignol exerceu no cinema de horror após o fim do Código Hays, sendo *À meia-noite levarei sua alma* precursor desta tendência não só em relação aos demais filmes do diretor, mas também exercendo um impacto mundial.

*À meia-noite levarei sua alma* tem sua estrutura dividida em uma sequência de episódios de cerca de dez minutos, cada uma delas encerrada por um assassinato ou momento de violência espetacular – tendo sempre *Zé do Caixão* como figura central, paramentado com seu figurino de capa e cartola, que destoa dos moradores da cidade e remete tanto à sua origem vagamente aristocrática quanto ao ambiente circense e de teatro popular. Com isso, o filme produz um curioso amálgama de vários tipos de espetáculos e histórias de horror (CÁNEPA; PIEDADE, 2014, p.101)

Os autores apontam que um aspecto que reforça o caráter espetacular e episódico destas cenas é sua autoconsciência a respeito de seu conteúdo violento e explícito, influenciando também a performance dos demais atores e, sobretudo, de Mojica, cuja encenação seria sempre exibicionista, realizada diante de plateias diegéticas e ainda mais claramente endereçadas de maneira performática à plateia do cinema (Ibid, 2014, p.101). O impacto seria ainda maior porque Mojica, que na época tinha uma escola de atores para cinema, utilizava a metodologia aplicada aos alunos como inspiração para a direção do elenco nestas sequências: com o intuito de registrar reações autênticas, ele submetia os atores a situações reais de violência, reforçando sua agência / a agência do personagem em um jogo que se baseava em uma lógica

de dominação e submissão.

Neste sentido, Zé se aproximaria do que Loïselle (2012) denomina de vilão teatral, figura típica nos espetáculos do Grand Guignol. Segundo o autor, mais que “ser” ou “pertencer”, o vilão teatral é aquele cuja essência está no “fazer”, pois não há interesse por parte dele em provar o valor de identidade, uma vez que identidade é para ele um mero instrumento a ser usado contra aqueles que ainda acreditam em “ser” e “pertencer”. Não obstante, é importante enfatizar que trata-se de uma aproximação apenas em termos performáticos, os quais se tornam evidentes nas sequências de violência desempenhadas com requintes de crueldade frontalmente para a câmera e, por consequência, para o espectador. Pois, se Mojica performa a vilania frontalmente para o público e assim pune os demais personagens cujas morais são incompatíveis com a sua, ele o faz de maneira a legitimar a ideologia de Zé.

## **O vilão se torna vítima**

Contudo, há uma troca radical no registro da atuação de Mojica no desfecho do filme. Durante uma noite sombria, a qual os munícipes acreditam ser marcada pela visita dos fantasmas, uma jovem chega na cidade em busca de algum cavalheiro que possa lhe acompanhar até a casa de uma tia. Mesmo temendo pela sina da moça nas mãos do agente funerário, os homens da região não atrevem se opor a Zé quando ele se oferece para atender o pedido da jovem. Ignorando o alerta da feiticeira que encontra no trajeto, ele se aventura pelas ruas desertas após deixar a forasteira em seu destino (não sem antes tentar seduzi-la). É quando ele passa a encontrar os espíritos de suas vítimas pelo caminho, colocando em xeque sua descrença. Conforme as sinistras aparições se intensificam, ele corre em direção ao cemitério, onde se depara com os corpos em decomposição de suas vítimas, algo que o leva a um estado de extremo pavor. A trama se encerra com os moradores, intrigados pelos gritos no local, encontrando o cadáver de Zé com os olhos saltados para fora, em uma expressão de pânico.

Todo o gestual predatório e animalesco, bem como a sofisticação que lhe conferia um certo ar de superioridade em relação aos demais atores com os quais contracenava se esvaem em uma escalada de desespero. Afinal, para além do pavor típico que os personagens sentem ao se deparar com aparições fantasmagóricas nos filmes de horror, Zé está sendo confrontado com a antítese do que guiou todos os seus atos até então: de repente, ele se vê confrontado ao mesmo tempo com a lógica de punição cristã e com a continuação da vida em um plano extraterreno.

A forma exagerada e expansiva com a qual Zé reage ao encontro com os fantasmas de suas vítimas e a eventual síncope nervosa que culmina em sua morte definitivamente bebe da fonte do horror tanto no cinema quanto no teatro, mas também possui raízes na tradição melodramática.

Mesmo que em um primeiro momento pareçam distantes, o melodrama e o gótico (e, conseqüentemente, o horror) compartilham diversas características, como aponta Peter Brooks (1976). Segundo o autor, ambos têm preocupação igual com o “estado de pesadelo”, com sufocamento e fugas frustradas, com a inocência enterrada e o mal como uma força real e irredutível, constantemente ameaçando se irromper (BROOKS, 1976, p.20). O que os separa, no entanto, é que o melodrama não busca no horrífico um fim como faz o gótico, mas sim um meio de reiteração de sua moral oculta: a personagem não deve sofrer pelo sofrimento em si, mas sim para que assim seja reestabelecido certo ideal de pureza, sua inocência perdida, por assim dizer.

Uma síntese interessante deste diálogo entre os dois modos é a performance de Lilian Gish em *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, D.W. Griffith, 1919). Analisada por Linda Williams (1998) como uma espécie de epítome da heroína melodramática no cinema, o desfecho de sua personagem no filme passa primeiramente por um momento de extremo pavor para finalmente encontrar o fim de seu infortúnio na morte, que surge não pela via do choque e do horror, mas sim como uma grande catarse melodramática. Quando ela morre, leva os dedos até os lábios, forçando um sorriso como seu último ato de nobreza e pureza, recusando sucumbir por completo as amarguras de sua vida. Tal momento jamais rompe o pacto perceptual com o espectador, pelo contrário, conclui a jornada da protagonista de acordo com o modo dominante da narrativa, o melodramático.

Porém, o momento que precede sua morte apresenta uma breve quebra dos termos negociados com o público: trancada no armário, ela suplica ao pai que não a mate, enquanto ele destrua furiosamente a porta. Durante alguns segundos, o registro da atriz se altera para um desespero descomunal, como se fosse morrer não pelas mãos do algoz, mas sim pelo medo que está vivenciando. Para Laurent Guido (2016), a troca de registro no jogo da atriz dialoga imediatamente com um imaginário horrífico, que seria posteriormente incorporado nos *slashers*<sup>2</sup> dos anos 1970 e 1980 e por suas *scream queens*<sup>3</sup> (GUIDO, 2016, p.88).

---

<sup>2</sup> Popularizado entre o fim da década de 1970 e início dos anos 1980, o *slasher* se configura como um subgênero do horror centrado em filmes nos quais um assassino persegue e executa suas vítimas de forma brutal e sanguinolenta. Filmes como *Halloween* (Idem., John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980) são frequentemente apontados como os grandes precursores do *slasher*.

<sup>3</sup> Em tradução literal “rainha do grito”, é a forma como ficaram conhecidas as heroínas dos filmes *slasher*.





**Figuras 9, 10, 11 e 12: o horror operando em dois modos distintos**

## Conclusão

Considerando a performance de Gish como epítome do modo melodramático no cinema, torna-se atraente pensar na performance de Mojica como também como uma súpula da moral horrífica. Tendo em perspectiva o apontamento de Marko Monteiro, de que o que causa o horror nos personagens não é o choque, mas a inaptidão de assimilá-lo, compreende-se que o algoz de Zé do Caixão é justamente esta incapacidade de dar sentido ao que presencia.

Corroborando com tal hipótese o autor Eugene Thacker (2010), empenhando-se em elaborar um “horror da filosofia” em seu livro *In the dust of this planet* - o oposto, uma “filosofia do horror”, inexoravelmente seguiria a tendência das configurações genéricas em criar modelos rigorosos e limitantes. Ao invés disso, o horror da filosofia seria composto por momentos nos quais a filosofia revela suas próprias limitações, “momentos nos quais pensar enigmaticamente confronta o horizonte de sua própria possibilidade – o pensamento do impensável que a filosofia é incapaz de pronunciar a não ser através de uma linguagem não-filosófica” (THACKER, 2010, p.6). O autor sugere uma compreensão do gênero horror como um modo não-filosófico, no qual temos que nos confrontar com a ideia de um mundo que independe de nossa existência, e no qual estes enigmas tomam a forma não de conceitos abstratos, mas através de um completo “bestiário” de formas de vida “impossíveis”.

Quando este bestiário assume sua materialidade, ou seja, a única crença de Zé do Caixão, ele sucumbe a um desespero ainda mais extremo que aquele que provocara em suas vítimas. Para além do que Mojica constrói narrativa visualmente na posição de roteirista e diretor, é ainda mais instigante observar como na posição de ator ele desconstrói seu jogo e vai ao extremo oposto, como uma pequena presa acuada. Seus gestos não são mais expansivos e elaborados, mas restritos, de maneira a tornar sua

corporatura menor diante da câmera. A capa e a cartola também já não fazem parte de seu visual enquanto ele rasteja e se suja por entre os túmulos do cemitério, bradando a plenos pulmões: - “Não acredito! Eu não acredito!”.

A performance responsável por dar vida a uma das mais célebres figuras do cinema brasileiro talvez carregue em si o que pode ser, afinal a essência da moral horrífica: o mais humano dos seres humanos não sucumbe por uma lógica moral cristã de pecado e punição, mas justamente pela limitação irremediavelmente humana em compreender os horrores do mundo.

## **Bibliografia**

- BARCINSKI, A.; FINOTTI, I. *Maldito: a biografia*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015. 666p.
- BISCAIA FILHO, P. *Palcos de Sangue*. Belo Horizonte: Estronho, 2012.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- CÁNEPA, L. L.; PIEDADE, L.F.R. *O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 28, p. 95-107, 2014.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999. 320p.
- GUIDO, Laurent. *De l'art mimique à la scream queen: Fay Wray et les canons gestuels de l'horreur au cinema*. In: DAMOUR, Christophe. *Jeux d'acteurs. Corps et gestes au cinema*. Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, Formes cinématographiques. 2016. 208p.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel. *No rosto lê-se o homem. A fisionomia no cinema*. In: Significação v.43, n.46, 2016. pp. 85-105.
- LIMA, J. M. A.; LIMA, L. N.; SILVA, W. A.; COSTA, E. M. A.; MOURA, G. J. B.. *Representações socioculturais das corujas*. Revista IberoAmericana de Ciências Ambientais, v.7, n.1, p.42-48, 2016.
- LOISELLE, André. *Cinéma du Grand Guignol: Theatricality in the Horror Film*. In: LOISELLE, André; MARON, Jeremy. *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2012, p.55-80. 240p.
- LOVECRAFT, Howard. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. 160 p.
- MORETTI, F. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres: Verso. 1988. 324p.
- PIEPADE, Lucio F. Reis. *O pasteleiro: um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro*. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 122-139. 442p.

THACKER, E. *In the Dust of this planet* (Horror of Philosophy – Vol.1). Winchester e Washington: Zero Books. 2011.

TUDOR, A. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell. 1988. 239p.

WILLIAMS, L. *Melodrama* Revised. In: BROWNE, N. (org.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Pr, 1998: 42-88.