

RELAÇÕES DE HIBRIDIZAÇÃO ENTRE LINGUAGEM DOS QUADRINHOS E CINEMA NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE JOSÉ MOJICA MARINS

CINEMA, HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, HIBRIDIZAÇÃO E LINGUAGEM

Luciano Henrique Ferreira da Silva – CEFET/PR¹

Gilson Leandro Queluz - CEFET/PR²

Este trabalho tem por finalidade promover uma abordagem preliminar sobre hibridismo³ e os vínculos temáticos, técnicos e de linguagem, compartilhados entre a produção cinematográfica o editorial gráfico de histórias em quadrinhos nacionais. O hibridismo corrente nos dois meios de produção poderá ser demonstrado em algumas obras precursoras, do chamado “ Cinema Marginal “, especificamente dentro do conjunto da obra cinematográfica de José Mojica Marins, criador do personagem Zé do Caixão e de uma filmografia marcada pela popularidade e pela perseguição da censura. Nessa abordagem, observaremos a relação de linguagem híbrida que filmes como “ A Meia-Noite Levarei a sua Alma” (1964) e “Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver” (1966) mantiveram com as histórias em quadrinhos nacionais, publicadas à partir da década de 50, por editoras paulistanas, como La Selva, Novo Mundo e Outubro, e a influência que os primeiros filmes de “ horror nacional” receberam das publicações de quadrinhos brasileiros.

PRODUÇÃO DE QUADRINHOS E CINEMA NO BRASIL À PARTIR DOS ANOS 40

No início da década de 50, surge a primeira tentativa de produção cinematográfica nacional em escala industrial baseada nos moldes do cinema norte-americano, através da fundação da Companhia Vera Cruz. A tentativa da companhia era romper o bloqueio de um mercado dominado por produtoras estrangeiras que imprimiam em seus filmes a marca da boa qualidade técnica e características temáticas médias próprias para o entretenimento familiar.

A companhia Vera Cruz entra no mercado adotando o mesmo tipo de modelo usado por Hollywood, onde o domínio da técnica torna-se essencial para efeito de concorrência no mercado. Pode-se observar através da estratégia da Vera Cruz, que a introdução dos modelos hegemônicos pautados na qualidade técnica da produção e na estética permeável ao público médio, demarcam tendências ao domínio de valores estéticos e técnicos que predominarão a partir do regime militar instalado em 64. A iniciativa da Vera Cruz produziu 18 filmes até tornar-se inviável pelas dificuldades de distribuição de suas obras, finalmente fechando suas portas em 1957. Com o fim da experiência cinematográfica da companhia, parecia estar aberto o campo para a discussão dos possíveis rumos do cinema nacional sob perspectivas diversas do modelo industrial norte-americano⁴.

Sob essa perspectiva é que jovens cineastas como Glauber Rocha, Carlos Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, procuram uma nova identidade para o cinema nacional. Dessa iniciativa surge o chamado Cinema Novo, uma nova forma de cinema, com produção desvinculada da indústria cinematográfica convencional, centrada em autores engajados e comprometidos com a realidade social brasileira.

Filmes como *Terra em Transe* (Glauber, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) já marcam essa tendência de ruptura no cinema brasileiro, que irá percorrer os anos imediatamente seguintes ao endurecimento do regime. A denúncia da pobreza e da submissão ao sistema adquire o aspecto de agressão através da “estética do lixo”, do “Cinema Marginal”. Segundo Ismail Xavier:

“Esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero do horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gíbi e circo-teatro, cuja figura-símbolo é o Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins (Mojica é o protagonista de *O Profeta da Fome*, – Capovilla, 1970 – filme que se aproxima do Cinema do Lixo, em suas metáforas, em seu passeio pela disformidade).”⁵

Já no editorial de histórias em quadrinhos, há um forte impulso na produção nacional à partir da década de 40, também em virtude da importação de modelos norte-americanos. A existência de um mercado nacional para quadrinhos pode ser constatada desde o início

do século com publicações importantes e duradouras como o Tico-Tico e o Malho. Mas a intensificação da importação de modelos estrangeiros por meados dos anos 30, causou uma grande explosão no editorial e no consumo de quadrinhos no país que se manifestou por toda a década de 40. A publicação de histórias estrangeiras tornou-se a nova sensação no mercado brasileiro e elas já consolidavam sua posição em espaço majoritário nos suplementos de jornais ao final dessa década – *A Gazetinha* já os publicava desde 1929 e *O Suplemento Juvenil* em 1934. Esses suplementos tinham publicações geralmente semanais, seguindo os modelos tradicionais das publicações americanas, em formato tablóide, apresentando aventuras divididas em episódios.⁶

O surgimento e a importação de um novo modelo de publicação, o comic book⁷, alimentou ainda mais o desenvolvimento do processo editorial e a expansão do mercado de histórias em quadrinhos no Brasil. O formato tablóide é praticamente aposentado, devido a introdução dessa novidade no editorial, e o modelo comic book ganha grande popularidade no Brasil, difundindo-se principalmente através de publicações como as da revista Gibi, editadas pela Rio Gráfica de Roberto Marinho em 1939⁸.

Seguindo um caminho alternativo e encaixando-se um nicho de mercado promissor e não explorado pelos impérios editoriais construídos por Chateaubriand, Aizen e Marinho, observaremos também à partir da década de 50, a proliferação de pequenas editoras e gráficas paulistas, especializadas em revistas de histórias policiais e de horror. Esses gêneros são introduzidos ao editorial nacional pela compra de direitos de publicação de histórias estrangeiras, por editoras como a La Selva, Outubro e Novo Mundo. As norte-americanas Fawcett, Beyond e EC Comics⁹, fornecem ao editorial paulistano, um material novo, relativamente barato, de crescente popularidade, onde histórias policiais recheadas de violência e temas de horror trazem à tona criaturas descarnadas, que progressivamente, tomam a cena dos heróis corretos e destemidos. Editoras como EC Comics revelam roteiristas e artistas talentosos, que remodelam a linguagem e forma de fazer quadrinhos nos EUA, e aos poucos começam a incomodar à “saudável conduta moral”, vigente na

família americana média. Não tardam as críticas inflamadas e os embasamentos teórico-científicos, à respeito da nocividade dos quadrinhos que resultarão no posterior questionamento e perseguição pela censura nos EUA, imposta pela política Macarthista, através de órgãos reguladores do editorial como o CMMA¹⁰. As revistas de temáticas populares como o horror, o sexo e a violência, são praticamente banidas do mercado norte-americano, e os reflexos do esgotamento forçado da produção dessas revistas se convertem na falta de originais estrangeiros para a publicação no Brasil. A estratégia de editoras paulistas como a La Selva - para suprirem a escassez desse material num mercado em plena ascendência - foi o investimento em histórias produzidas por artistas e roteiristas nacionais

O segmento dos quadrinhos de “horror nacional” formaria um público fiel até o início dos anos 70 e encontraria em meados da década de 60, uma peculiar reciprocidade de influências com a produção cinematográfica de José Mojica Marins (o Zé do Caixão), não somente quanto a proximidade temática, como também na associação de linguagens entre os meios gráfico e cinematográfico.

O HORROR HÍBRIDO DE JOSÉ MOJICA MARINS: REFLEXÕES E REFRAÇÕES DAS MENSÁGENS MIDIÁTICAS CORRENTES NA DÉCADA DE 60.

Podemos encontrar alguns elos de ligação marcantes entre as origens do Cinema Marginal e a produção de quadrinhos, desde a própria inspiração do horizonte estético dos filmes de José Mojica Marins, assim como na estreita relação de linguagem que suas obras compartilham com as histórias em quadrinhos¹¹.

É interessante observar, na obra de um cineasta considerado autodidata, como José Mojica Marins, como a influência estética e ideológica de alguns de seus filmes como *A Meia-Noite Levarei a sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1966)¹² -, fizeram-se importantes à concepção de um novo estilo marcado pela forma

intencionalmente política que os cineastas do Cinema Marginal, usaram como estratégia de crítica e resistência ao regime autoritário, em filmes como *O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1970), que desenvolvem um passeio pelo universo de transgressão, crime e violência do submundo urbano, da realidade *underground* adaptada ao apelido “*udigrudi*”¹³.

Observaremos a ocorrência de um paralelo entre cinema e quadrinhos, à partir do período anterior ao surgimento do estilo agressivo do Cinema Marginal e das obras precursoras de Mojica. À respeito dessa influência, encontramos vestígios apontados por Barcinsky, na biografia de José Mojica Marins:

“Nem bem aprendera à ler e começou à colecionar gibis. Comprava diariamente revistas como Globo Juvenil, O Gury e O Mirim. Também não perdia um número das incríveis 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 movimentadas rapidamente. José resolveu criar uma “gibiteca” em casa, cobrando uma bolinha de gude ou figurinha de cada criança que quisesse passar algumas horas folhando suas revistas.”¹⁴

Desta forma a familiarização de Mojica com os elementos semânticos da linguagem dos quadrinhos é algo que pode ser atestado desde a infância. Mesclados aos fragmentos visuais dos filmes que assistia, quase todas as tardes num pequeno cinema do Braz, onde seu pai era zelador, podemos ter uma pista das influências que constituíram os valores estéticos de sua filmografia¹⁵. Outro fator a ser considerado é que a mesma periferia paulistana que é o local de origem de Mojica, da produção e exibição de seus filmes, - assim como em seguida os da Boca do Lixo, do Cinema marginal – também é o berço do horror nos quadrinhos brasileiros, por volta da mesma época, com a proliferação de pequenas editoras através da popularidade crescente de suas publicações com conteúdos não alinhados com os padrões hegemônicos vigentes no momento. Toda essa conjuntura de evidências centradas num único local, parecem nos apontar para muito além de uma pontual análise estética da obra Mojica, ou de qualquer outra forma de expressão artística do período. Muito além disso, nos fazem procurar na expressão do horror, do sexo e da violência, alegorias que compõe uma espécie de carnavalização¹⁶ quanto a representação de poder e de classe na estrutura de uma sociedade com características

predominantemente operárias. Nesses casos, a importação de temas estrangeiros circunscritos à indústria cultural¹⁷, transforma-se em mais do que simples imitação ou reflexão de valores externos à esse meio. Haverá sim, a constituição de uma identidade própria de expressão na arte, determinada pela refração imposta pelos valores culturais locais¹⁸. Assim a temática importada é traduzida à forma local, hibridizando-se e constituindo estéticas e narrativas de peculiar originalidade¹⁹. Na velha bruxa que apresenta o prólogo de “A Meia-Noite”, ocorre a mesma estratégia narrativa utilizada pelas revistas de horror da EC Comics na década de 50, porém sua realidade é traduzida de um modelo anglo-saxônico de horror, para uma realidade brasileira, onde a monstruosa e sobrenatural criatura converte-se numa velha castigada e maltrapilha, igualando-se a realidade de qualquer outra mulher feia e miserável que vive entre as bugigangas de um casebre.

A construção do personagem Zé do Caixão é igualmente híbrida. Em seu aspecto visual, identificamos claramente a inspiração clássica de personagens como Drácula, seja das versões cinematográficas de 1930, - na figura de Bela Lugosi em trajes negros e elegantes – ou nas produções contemporâneas de terror inglês da Hammer, onde Christopher Lee cede ao personagem a expressão de seu rosto. Zé do Caixão incorpora esses aspectos visuais clássicos e acresce-lhes os traços psicológicos característicos, para que melhor se adaptem à realidade local. Características como o oportunismo desmedido, já são notadas na própria profissão de Zé. Assassino e coveiro, leva vantagem duas vezes sobre as suas vítimas. Sua postura é superior e ele se coloca a distância em relação aos que com ele tentam conviver. Tem a fala rebuscada, portando-se como um homem “culto” em meio a vizinhança simples e ignorante, à quem oprime e maltrata, cometendo suas atrocidades impunemente, sem que ninguém o enfrente ou levante-se contra sua maldade²⁰. Na construção do personagem Zé do Caixão existe uma síntese de todos os medos de uma população operária que convive com os elementos da opressão social e da violência. Tais elementos são facilmente identificáveis no horror de Mojica, em seus filmes o público se vê

e reconhece fragmentos próprios de sua realidade. Dessa forma, o povo passa a odiar Zé do Caixão, mas curiosamente assiste os seus filmes.

Dos pontos de vista técnico e de linguagem, podemos observar claras semelhanças entre as obras de Mojica e as histórias em quadrinhos. Veremos isso no aproveitamento exacerbado da fotografia em preto e branco com poucos meios-tons. Esse recurso era a tônica visual dos quadrinhos de terror da década de 50, e pelos mesmos motivos, desde facilidades técnicas e a economia de recursos, imprimem um visual semelhante aos filmes de Mojica. Em “Esta Noite”, Mojica chega a quebrar essa linha visual, acrescentando uma sequência colorida, onde Zé do Caixão é condenado ao inferno. Essa quebra permite uma maior intensidade à ação, tornando a sequência um dos pontos altos do filme.

O uso freqüente *closes* para dar suspense e dinamismo às seqüências é outro paralelo importante com a linguagem dos quadrinhos. No quadrinho, esse é um recurso básico para se identificar uma ação de forma bastante rápida. Através da inserção de um *close*, temos um corte brusco na seqüência que centra a atenção do espectador de uma única vez na ação²¹. Tanto em “A Meia-Noite”, quanto em “Esta Noite”, os *closes* são repetidamente utilizados para dar ênfase a intensidade da interpretação e das cenas, como nos olhos penetrantes de Zé, gestos enérgicos de mãos e aranhas caminhando sobre partes dos corpos de mulheres.

Podemos perceber, à partir dessas diversas considerações, relações bastante claras de hibridismo entre meio gráfico e cinematográfico na obra de José Mojica Marins. Em “A Meia-Noite” e “Esta Noite”, o cineasta coloca em prática um repertório de elementos de linguagem comuns a ambos os meios, adaptando-os à sua obra cinematográfica e construindo novas possibilidades narrativas.

1 Licenciado em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Professor do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial do Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE – CEFET/PR. Email: lucferreiras@ig.com.br

² Bacharel em História-UFPR, Mestre em História Social-UFPR, Doutor em Comunicação e Semiótica-PUCSP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia-PPGTE e do Departamento de Estudos Sociais - CEFET/PR

³ Utilizamos o conceito de hibridismo conforme Canclini In: CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997 (pp. 255-281).

⁴ Informações retiradas de: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁵ XAVIER, Ismail. **Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor**, In: XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (pp. 51-126).

⁶ GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁷ Gonçalo Junior nos dá uma idéia do impacto do surgimento do modelo comic book quando afirma: “O comic book nasceu de uma idéia simples, porém revolucionária, pela praticidade de manuseio e também do ponto de vista comercial. Bastava dobrar o tablóide a meio e grampeá-lo para ter uma revista com o dobro de páginas, mas com o custo quase igual – somente algum tempo depois, adotou-se uma capa impressa em papel de melhor qualidade.” GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁸ Informações retiradas de: GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁹ Informações retiradas de: GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁰ Teorias como as do Dr. Frederick Wertan – em A Sedução dos Inocentes – reforçam o cerco moralista em torno desses tipos de publicações que passam a ser sistematicamente proibidas pela censura nos EUA, imposta por uma linha de política guiada pelo Macarthysmo, tendo como instrumento o CMMA, que elabora as diretrizes morais para “orientação” de editorial de quadrinhos baseada no Comics Code. Ver: GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹¹ Em 1969 Mojica Marins chega a publicar pela editora prelúdio a revista O Estranho Mundo de Zé do Caixão, com histórias em quadrinhos roteirizadas por Rubens F. Luchetti (importante roteirista de quadrinhos de horror e roteirista de filmes de Mojica Marins) e com os desenhos de Nico Rosso. Informações retiradas de: BARCINSKY, André, e FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo, Editora 34, 1998.

¹² XAVIER, Ismail. **Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor**, In: XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (pp. 51-126).

¹³ BARCINSKY, André, e FINOTTI, Ivan. **Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁴ BARCINSKY, André, e FINOTTI, Ivan. **Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁵ BARCINSKY, André, e FINOTTI, Ivan. **Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁶ Nesse sentido de carnavalização, Carlos Alberto Faraco recorre a citação de Bakhtin: “as leis, as proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida ordinária, não carnavalesca, são suspensas durante o carnaval: o que se suspende antes de tudo é a estrutura hierárquica e todas as formas correlatas ao terror, reverência, piedade ou etiqueta – isto é, tudo aquilo que resulta da desigualdade sociohierárquica ou de qualquer outra forma de desigualdade entre as pessoas.” In: FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo: As Idéias Lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2003.

¹⁷ Para melhor compreensão do conceito de indústria cultural ver: ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 (pp. 7-80).

¹⁸ Sobre o conceito de refração ver: VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. São Paulo: Annablume, 2002.

¹⁹ CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997 (pp. 255-281).

²⁰ BARCINSKY, André, e FINOTTI, Ivan. **Maldito: A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

²¹ Com a discussão não pretendemos estabelecer um local de origem para recursos como os closes, tanto no cinema quanto nas histórias em quadrinhos. Enfatizaremos o uso comum de tal recurso pelos dois meios e suas possibilidades de aproveitamento.