

Alegoria de terror: ressignificando Trilogia de terror (1968)

Allegory of terror: resignifying Trilogy of terror (1968)

Alegoría de terror: ressignificando Trilogía del terror (1968)

Felipe do Monte Guerra

Universidade do Porto / Portugal

E-mail: felipemguerra@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5960-2060>

Carlos Gerbase

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: gerbase@pranafilmes.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9215-5840>

RESUMO:

O presente artigo propõe uma análise fílmica de *Trilogia de terror*, antologia nacional de episódios de horror lançada em 1968. A obra traz três histórias independentes ligadas ao universo do cinema fantástico e dirigidas por cineastas paulistas que começavam a receber grande atenção do público e da crítica: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person e José Mojica Marins. Os dois primeiros optaram por usar elementos do gênero para criar alegorias que representassem a sociedade brasileira da época – em anos de ditadura militar e fortes mudanças comportamentais. O resultado é uma experiência cinematográfica bastante peculiar.

Palavras-chave: *Cinema brasileiro. Cinema fantástico. Alegoria.*

ABSTRACT:

This article proposes an analysis of *Trilogy of terror*, a Brazilian horror anthology film released in 1968. The movie has three independent stories linked to the universe of genre cinema and directed by São Paulo filmmakers who were beginning to become popular among audiences and critics: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person and José Mojica Marins.

GUERRA, Felipe do Monte; GERBASE, Carlos. Alegoria de terror: ressignificando *Trilogia de terror* (1968)

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35730>>

The first two chose to use horror elements to create allegories that represented Brazilian society at the time – in years of Military Dictatorship and strong behavioral changes. The result is a very unique cinematic experience.

Keywords: *Brazilian cinema. Horror cinema. Allegory.*

RESUMEN:

Este artículo propone un análisis de *Trilogía del terror*, una antología brasileña estrenada en 1968. La película tiene tres historias independientes vinculadas al universo del cine de género y dirigidas por cineastas paulistas que comenzaban a popularizarse entre el público y la crítica: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person y José Mojica Marins. Los dos primeros optaron por utilizar elementos de terror para crear alegorías que representaban a la sociedad brasileña en ese momento – en años de dictadura militar y fuertes cambios de comportamiento. El resultado es una experiencia cinematográfica única.

Palabras clave: *Cine brasileño. Cine de terror. Alegoría.*

Artigo recebido em: 19/08/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

O horror e a fantasia são utilizados como subterfúgio para comentários socioculturais e políticos desde o surgimento do cinema. Não há necessidade de recapitular estudos históricos como *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer (1947), que via nos monstros do Expressionismo uma alegoria da situação política da República de Weimar pouco antes da ascensão de Hitler. Recentemente, Christopher Sharrett (2014) afirmou que não há gênero mais subversivo que o horror.

O cinema fantástico brasileiro tem usado o artifício com bastante regularidade em filmes como *Trabalhar cansa* (2011, direção de Marco Dutra e Juliana Rojas) ou *Mormaço* (2018, direção de Marina Meliande). Mas disfarçar crítica sociopolítica debaixo do manto da fantasia remonta às origens do cinema de horror no Brasil. Em uma coincidência incrível, nosso primeiro monstro 100% nacional, o Zé do Caixão – criado e interpretado pelo cineasta paulista José Mojica Marins –, chegou aos cinemas no mesmo ano do Golpe Militar de 1964 com *À meia-noite levarei sua alma*. É como se o horror da ficção complementasse o horror real.

Três anos depois, Mojica e sua criatura começaram a assombrar também a televisão brasileira. Na noite de 15 de setembro de 1967, a TV Bandeirantes exibiu o primeiro episódio do programa *Além, muito além do além*, apresentado pelo Zé do Caixão. Durante os nove meses que ficou no ar, o seriado acumulou bons índices de ibope e teve um total de 34 episódios.¹

Isso deixou o produtor Antônio Polo Galante interessado em financiar o novo filme de horror do cineasta, exatamente para explorar sua popularidade crescente. Como os direitos sobre longas-metragens com o Zé do Caixão pertenciam a outro produtor, Galante e Mojica decidiram adaptar para o cinema o formato do programada Bandeirantes, produzindo um filme dividido em episódios que adaptaria algumas das histórias já apresentadas na TV. Mas havia dois grandes problemas: a censura, cada vez mais rigorosa com o sexo e violência tão comuns aos filmes do Zé do Caixão, e a dificuldade para obter um cofinanciamento do Instituto Nacional de Cinema (INC, órgão anterior à Embrafilme e à Ancine), que favorecia diretores consagrados mas odiava o cinema popular de Mojica.

A solução para o impasse foi encontrada pelo coprodutor Renato Grecchi, conforme relataram André Barcinski e Ivan Finotti no livro *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins*. Grecchi sugeriu dividir os episódios do longa entre três diretores: Mojica, Ozualdo Candeias e Luis Sérgio Person.

A escolha dos três não foi casual. Candeias e Person eram nomes bem cotados pela *intelligentsia* brasileira da época e haviam recebido prêmios do INC por *A Margem* e *O Caso dos Irmãos Naves*, respectivamente. A presença dos dois certamente garantiria a bênção do INC. Já Mojica asseguraria o sucesso de público, uma vez que nem Person e muito menos Candeias eram grandes atrações de bilheteria (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 205).

Surgia, assim, *Trilogia de terror*, uma das primeiras e principais experiências do cinema brasileiro no formato de longas divididos em episódios.

Os três realizadores eram velhos amigos e já haviam trabalhado juntos nos bastidores de filmes de Mojica: Candeias foi roteirista não creditado de *Meu destino em tuas mãos* (1963) e diretor de segunda unidade em *À meia-noite levarei sua alma*, enquanto Person ajudou a escrever o faroeste *A sina do aventureiro* (1958). Mas o estilo e o repertório cultural de cada um eram completamente diferentes.

O trio deveria selecionar seus argumentos entre os episódios do programa *Além, muito além do além*, roteirizados pelo prolífico escritor Rubens Francisco Lucchetti. Mojica optou por “Pesadelo macabro” e manteve seu estilo de terror sensacionalista. Candeias e Person decidiram adaptar eles mesmos os enredos originais de Lucchetti para os episódios “Noite negra” e “Procissão dos mortos”:

A partir de enredos bem diferentes, surgiu uma tendência comum aos dois cineastas no filme *Trilogia de terror*: a intelectualização de temas originalmente voltados para o consumo popular. Na direção do politizado Person, os espíritos que assombram a cidade interiorana se transformaram em “guerrilheiros espaciais”, devidamente trajados de boinas e metralhadoras, espelhando semelhança assombrosa e ambígua com o então recém-falecido Che Guevara. Na direção de Candeias, o cotidiano de outra pequena cidade, recriado à moda *western* e tomado por entidades mágicas, é retratado em narrativa fragmentada, distante do modelo cinematográfico clássico e comercial (CARDENUTO, 2005).

Apesar do título do filme e de um cartaz de cinema com o desenho de uma mulher ensanguentada, o resultado ficou distante de um longa de horror convencional. Apenas o episódio de Mojica se encaixa nas convenções do gênero; já Candeias e Person “disfarçaram” crítica social e política sob o verniz do cinema fantástico.

O resultado é um trabalho único na trajetória do cinema de horror brasileiro por unir três realizadores com trajetórias tão distintas, cada qual adaptando elementos do horror ao seu próprio estilo de fazer cinema. Ainda que o resultado financeiro do projeto tenha ficado aquém do esperado pelos seus realizadores, *Trilogia de terror* segue interessante e relevante – talvez até mais hoje do que na época do seu lançamento.

Os episódios de *Candeias* e *Person* traçam um panorama muito rico do Brasil do final da década de 1960, quatro anos depois do Golpe Militar e pouco antes da instituição do AI-5.² Mulheres exigiam direitos iguais, o movimento hippie começava a se popularizar, o rock-and-roll invadia o país, havia o medo dos subversivos, etc. Tais mudanças sociais e comportamentais podem ser vistas no filme.

O objetivo deste artigo é fazer uma análise fílmica de *Trilogia de terror* sob o prisma da alegoria. Etimologicamente, o conceito vem do grego *allegoría*, que significa “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Sua utilização, segundo Ceia (1998, p. 19), remonta à Grécia Antiga quando os mitos de Homero já eram interpretados como personificações de princípios morais. No presente trabalho, adotamos a definição de Ismail Xavier em seu artigo “A alegoria histórica”:

[...] a alegoria opera tanto em filmes experimentais não-narrativos quanto em filmes mais convencionais de gênero. Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. [...] Portanto, a leitura alegórica de filmes é sempre um gesto cultural multifocal que exige a capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais ou dos códigos culturais presentes na trilha sonora (XAVIER, 2005, p. 344-345).

Considerando que os episódios “O acordo” (dirigido por Candeias) e “Procissão dos mortos” (de *Person*) permitem leituras mais diversas, fugindo do objetivo primeiro de contar uma história de horror para provocar medo e repulsa no espectador (como fez Mojica), daremos a eles maior destaque.

Candeias e “o acordo”

Dos três episódios de *Trilogia de terror*, o primeiro, dirigido por Ozualdo Candeias, é o mais indecifrável, o mais aberto a múltiplas interpretações, e também o que mais se distancia da narrativa clássica³ e da proposta de cinema de gênero – neste caso, o horror. Por “gênero” entende-se o conjunto de convenções/clichês, iconografias e formatos narrativos que passaram a determinar a separação de filmes em categorias, como aventura, drama, comédia, etc., “através da repetição e variação, por contarem histórias familiares com personagens familiares e situações familiares” (GRANT, 2007, p. 11).

Entre os episódios do programa de TV, Candeias optou por um chamado “Noite negra”. O enredo original tratava de um homem desesperado em conseguir dinheiro para pagar o tratamento de saúde da filha. Desassistido por todos, ele vende a alma ao Diabo, que exige em troca o sacrifício de uma virgem. O final é trágico: o pai contrata capangas para sequestrarem a futura vítima, mas eles acabam capturando justamente sua filha. A garota é sacrificada pelo próprio pai, que desconhece a identidade da vítima encapuzada até ser tarde demais.

Ao adaptar o argumento para o cinema, Candeias mudou tudo – até o título, que passou a ser “O acordo”. O pai desesperado para salvar a filha enferma tornou-se uma mãe obcecada com a “doença” psicológica da filha. A conclusão pouco ou nada lembra o argumento original de Rubens Francisco Lucchetti. Trata-se de uma reconstrução bastante autoral de uma narrativa de terror que, na essência, já era bastante simples, mas ganha contornos complexos sob o olhar do cineasta. O faustiano pacto com o Diabo, tema de incontáveis histórias, fica em segundo plano; Candeias prefere registrar a rotina do interior brasileiro, com suas figuras folclóricas e credices populares.

“O acordo” já começa de maneira alegórica. Um mendigo vestido como Jesus Cristo caminha por uma estrada de terra em um plano fixo. Logo atrás do “Cristo” vem um homem a cavalo, alheio à figura que segue a pé. O cavaleiro está indo até a vila chamar um médico. A impressão que a cena passa é que a medicina/ciência ganha uma importância maior do que a fé/misticismo, mesmo neste ambiente rural.

Enquanto a câmera apresenta a rotina da vila, duas freiras fazem o sinal da cruz ao passarem por um caipira que, mais tarde, descobriremos tratar-se de um praticante do *catimbó*, uma mistura popular de magia e rituais indígenas.⁴ Já o cavaleiro que passou pelo mendigo com tanta pressa tira respeitosamente o chapéu (duas vezes) diante do médico que foi chamar – respeito que não demonstrou ao passar pela figura que lembrava Jesus Cristo. A cena inicial termina com o caipira praticante de *catimbó* caminhando por uma estrada, imitando a composição do mendigo momentos antes, desta vez seguido não por um homem a cavalo, e sim por um automóvel – no que pode ser compreendido como outra alegoria, agora simbolizando o progresso.

Candeias finalmente nos apresenta seus personagens principais, mas o faz sem lhes dar nomes (ou identidades) e sem explicar quem são ou porque fazem o que fazem. O médico foi chamado pela mãe (Lucy Rangel) preocupada com o estado de saúde da filha (Regina Célia), que, deitada na

cama, resiste aos assédios do seu pretendente – um bem-vestido filho de fazendeiro. O “exame” é simplório: o doutor rapidamente escuta o coração da menina acamada, verifica a garganta da moça e, sem fazer-lhe qualquer pergunta, aproxima-se da mãe e conclui: “É manha”. Ao sair com pressa da casa, o médico não aperta a mão que a mãe lhe estende como gesto de cortesia. Logo entra um capataz da fazenda (Durvalino de Souza), que tenta seduzir a mãe à força. Ele leva um tapa no rosto e muda de alvo, desta vez pulando sobre a filha na cama até ser impedido pela mãe.

Enquanto essas passagens se desenrolam, o espectador fica confuso sobre o grau de parentesco/ relacionamento daquelas pessoas (embora a relação mãe-filha fique mais clara). Candeias opta por uma narrativa fragmentada que não perde tempo com explicações. Ruy Gardnier (2006) comentou essa característica no artigo “O que há para saber sobre Ozualdo Candeias?": “Seus filmes recusam um saber pré-constituído, a especialização, o *savoir-faire* dos críticos. Seus filmes são indescritíveis, como as grandes obras que chamam à ação”.

Embora não traga diálogos expositivos, toda acena do médico está repleta de pistas que permitem traduzir a situação dos protagonistas em duas possibilidades:

- A mãe vive sozinha com a filha numa pequena fazenda, sendo viúva, mãe solteira ou uma esposa abandonada pelo marido. Para sobreviver em um ambiente masculino, ela se entrega ao capataz, a outros trabalhadores do lugar e a um rico fazendeiro local. Por não querer que a filha tenha o mesmo destino, a mãe “arranja” seu casamento com um pretendente rico (o filho do fazendeiro). Uma evidência de que a mulher pode ser mãe solteira é o tratamento agressivo que recebe de todos os personagens masculinos: o médico evita cumprimentá-la, os empregados da fazenda tentam agarrá-la à força, etc.
- Um dos homens da fazenda na verdade é o marido/pai, homem submisso traído abertamente pela esposa. Sendo a infidelidade conhecida dos moradores da vila, a mulher é tratada com desrespeito. O casal vive em propriedade arrendada que pertence ao rico fazendeiro e a mãe usa seu poder de sedução para arranjar o casamento da filha com o herdeiro das terras. Desta forma, garante o futuro da menina e do casal – que se tornaria proprietário do sítio como “dote”. Tal marido seria um dos homens mostrado sempre distante da mulher, mas que em dois momentos assume uma postura violenta de ciúme.

Seja qual for a hipótese correta, fica clara a ideia da repressão à figura feminina no ambiente rural da década de 1960. O drama da mãe em “O acordo” é fazer com que a filha aceite o assédio do pretendente rico simplesmente porque o casamento pode lhe proporcionar um futuro menos sofrido e incerto.

A existência de múltiplas possibilidades de interpretação remete a Ismail Xavier:

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositalmente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. [...] A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber “analogias”, correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas (XAVIER, 2005, p. 350).

A história prossegue com a mãe procurando a ajuda do catimbozeiro, que a leva para participar de um ritual no alto de uma montanha. É outra cena simbólica: se a medicina/ciência falhou em encontrar uma “cura” para a filha, o jeito é apelar para o misticismo – neste caso uma religião popular cujo ritual (pagão) acontece no alto de uma montanha, alegoricamente mais perto do céu do que a pequena capelinha (católica) da vila. Ao som de tambores, o catimbozeiro é possuído por um espírito e passa a andar curvado e falar com voz feminina, dizendo à mãe: “Sinhazinha tem que ir até o grotão fazer pedido pra consertar dificuldade de sinhazinha”.

Do ritual realizado no alto da montanha (mais perto do céu), a cena se desloca para uma caverna subterrânea (mais perto do inferno). A mãe entra sozinha, na primeira situação de “O acordo”, que lembra uma história de horror “tradicional”, seguindo as convenções do gênero. Ela pretende fazer um pacto com o demônio para resolver a indiferença da filha pelo pretendente – e não a cura de uma doença grave, como no argumento original de “Noite negra”.

Criaturas andróginas (mulheres barbadas com os seios à mostra) aparecem e desaparecem através de truques fotográficos, enquanto a mãe inicia uma ladainha: “Senhor das Profundas, vem me ajudar/Te pago bastante, sem rir e sem chorar/Tudo num instante, deixo até me usar”. Completa-se o pacto demoníaco, encenado por Candeias de forma econômica, sem aquele complexo cerimonial místico utilizado pelas histórias de horror –rituais de magia negra ou documentos assinados com sangue, por exemplo.

Em mais uma curiosa brincadeira visual, o Diabo aparece antecedido por um sonoro *riff* de guitarra. Está caracterizado como um hippie ou um roqueiro da época, com calça e camisa justa, cavanhaque bem aparado e cabelo comprido cortado na altura dos ombros, cinto de couro com detalhes metálicos, anéis nos dedos e um medalhão no pescoço. É possível que esta seja a maior das alegorias do episódio: Candeias brincando com a reação do povo do campo ao movimento hippie e ao rock-and-roll, que já seduziam a juventude brasileira nos anos 1960 (vide o sucesso da Jovem Guarda), mas ainda eram vistos como “coisa do Diabo” pela geração anterior. Nada mais natural, portanto, que o Diabo de Candeias seja um “roqueiro hippie” embalado por rock psicodélico (fig. 1).



Fig. 1. As várias faces do Diabo: roqueiro hippie, peão, padre e dançarino de discoteca.
Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

A mãe faz um apelo ao chamado Senhor das Profundas: “Eu queria que desse um jeito na minha filha com o noivo”. O demônio concorda, mas faz seu preço: “Daqui a três luas, aqui, trazendo uma donzela [virgem]”.

Quebrando a narrativa central, a cena seguinte mostra três pistoleiros sendo chamados à propriedade do rico fazendeiro para um “trabalho” (uma morte encomendada). Observando tudo, uma mulher ri descontroladamente. A câmera dá um close na aliança em seu dedo e logo em seguida ouvimos os acordes característicos da Marcha Nupcial⁵ – as únicas informações fornecidas por Candeias para identificar a personagem como a esposa enlouquecida do fazendeiro. Da fazenda bonita e próspera do mandante do crime, o diretor corta para uma casinha humilde e pobre, que os três pistoleiros invadem para matar uma família inteira ao som de trilha sonora típica de *western*.

Não há função narrativa para estes crimes além de, obviamente, mostrar o poder do rico fazendeiro na região, conquistado pelo medo e pela violência –enquanto o Diabo, ironicamente, não aparece cometendo qualquer ato violento em todo o episódio.

Depois do “acordo” firmado pela mãe, o namoro da filha com o herdeiro do fazendeiro avança. Vemos os dois jovens dançando num animado baile, onde também estão os três pistoleiros da cena anterior. Em cena cômica, estes realizam uma série de atos (tiram o cigarro da boca, ajeitam o chapéu, bebem, limpam a boca com o braço) mecanicamente e de forma sincronizada (fig. 2). Alegoricamente, isso simboliza a perda da individualidade e o fato de serem fantoches controlados pelo rico fazendeiro.



Fig. 2. Os gestos mecânicos dos três pistoleiros: fantoches do poder.
Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

No mesmo baile, a mãe dança animadamente com o namorado da filha. Ao olhar para o lado, vê o Diabo dançando com outra garota –sem seu figurino hippie, disfarçado sob roupas rústicas como um autêntico peão de fazenda. Erguendo o dedo, ele diz à mãe: “Uma lua”, lembrando que o prazo para pagar a dívida está terminando. No dia seguinte, a mãe vai à igreja procurar o padre para tentar ajudá-la. Compreensível, pois na época o vigário da paróquia era uma autoridade consultada para as mais diversas ocasiões. Porém, quando o padre se vira, percebe-se que é outra vez o Senhor das Profundas disfarçado. Ele debocha da mãe: “Meia lua”. O tempo se esgota.

A partir de então, desenrola-se mais uma série de episódios aparentemente desconexos: o mendigo vestido de Jesus é expulso de uma fazenda e se encontra com os três pistoleiros; a mãe aparece visitando a casa do fazendeiro; o empregado da fazenda (ou marido, conforme a interpretação de cada espectador) mata o fazendeiro com uma facada no peito após ataque de ciúme, e a esposa louca do falecido se diverte esfregando o rosto na ferida aberta. São imagens que

confundem o espectador acostumado a uma narrativa tradicional, conforme destaca Ângela Aparecida Teles no artigo “Uma estética da precariedade: Migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992)”:

No universo imagético erguido por Candeias os elementos da narrativa clássica foram questionados através de um motivo recorrente: personagens de origem rural são postos em movimento sem que dele resulte a chegada a algum lugar, levando à clássica solução dos problemas enfrentados pelo protagonista. O narrador constantemente abandona o protagonista e passa a acompanhar o caminhar a esmo e sem destino de outros personagens, que não contribuem para a resolução da trama (TELES, 2007).

Na conclusão de “O acordo”, a mãe volta à caverna para pagar sua dívida levando a própria filha como presente para o Senhor das Profundas, por não ter conseguido encontrar outra donzela no vilarejo (algo que lembra muito vagamente o desfecho do enredo original). As mulheres-barbadas com seios à mostra aplaudem, e o Diabo novamente aparece vestido como roqueiro hippie. O curioso é que, a partir desta cena, o Diabo deixa de agir como “demônio” e começa a se comportar como um típico jovem hippie da época, inclusive usando gírias dos anos 1960. Para a mãe, ele diz: “Descarrega a boneca”. A uma das criaturas ao seu redor, ordena: “Meu chapa, despacha a coroa!”.

Ao invés de um sacrifício humano, como acontecia originalmente em “Noite negra”, a filha começa a dançar com o Diabo em ritmo de rock psicodélico. As criaturas andróginas acompanham o casal, confirmando a máxima de que “o rock é coisa do Diabo”. É quando reaparece aquele mendigo sócia de Jesus Cristo. Ele agride as criaturas, salva a garota e, na saída, encontra moradores da vila, incluindo as freiras vistas no início. Os populares, que estavam com medo de resgatar eles mesmos a moça das garras do Diabo, são igualmente expulsos aos berros pelo mendigo: “Fora, sujos, impuros, indecentes!”. Enquanto a garota resgatada sorri, o mendigo pega uma coroa de espinhos e coloca na própria cabeça. Olhando para o céu, ele declara: “Pai, acho que tem que começar tudo de novo. Tudo de novo. Tudo!”.

E assim termina o episódio, deixando qualquer conclusão em aberto: o mendigo era apenas um profeta louco que pensava ser Jesus ou o próprio Cristo reencarnado, que desceu ao mundo para livrar a humanidade do Diabo hippie e seu rock-and-roll, preservando a “pureza da juventude”? São “mistérios” que continuam na cabeça do espectador mesmo após rever “O acordo” diversas vezes.

Candeias nunca se preocupou em explicar suas intenções. Na época do lançamento de *Trilogia de terror*, falando ao jornal *Correio da Manhã*, ele disse apenas que seu episódio era “uma desmistificação do gênero” (CANDEIAS *apud* RODRIGUES, 1968, Segundo Caderno, p. B1). Quando, no mesmo ano de 1968, a revista *Filme Cultura* publicou um especial sobre o cineasta, o artigo mencionava problemas durante a filmagem:

[“O Acordo”] é aclamado por alguns como “obra-prima”, outros acham apenas curioso, desordenado, etc. Na verdade, o diretor contou com poucos recursos de produção e diz que não pôde terminar o filme, tendo solucionado (ou melhor, tentado solucionar) os problemas na hora da montagem (FONSECA, 1968, p. 20).

O próprio Candeias confirmou tais dificuldades em entrevista à revista:

FC – Você se considera satisfeito com o seu episódio em *Trilogia de Terror*?

OC – Sempre fico satisfeito depois de ter feito alguma coisa. Sem querer justificar, mas sim explicar, creio que eu poderia ter conseguido pelo menos completar a “ideia” em torno da qual se apoiava o meu argumento, o que não me foi possível por acidentes e incidentes da produção.

FC – Como você o interpreta? Como você o coloca dentro do espírito geral do gênero “terror”? A pergunta vem do fato de não considerarmos o referido episódio dentro do gênero.

OC – Vocês estão certos. O que proponho no meu episódio da *Trilogia...* não é absolutamente terror, é a vontade de me sintonizar com a ideia original de Mojica e dos produtores. Sendo assim, tentei contar uma história pouco “clara” e um pouco ou mais ou menos estranha, para tentar também ir ao encontro das preferências do grande público (CANDEIAS, 1968, p. 25).

Tendo antes dirigido um único filme (o elogiado *A margem*, de 1967), Candeias apresenta com “O acordo” um média-metragem de 42 minutos ricos em múltiplos significados e em estilo. Cada personagem tem seu pequeno tema musical: há a guitarra psicodélica toda vez que surge o Diabo, um tema de sedução quando o filho do fazendeiro beija a mão da sua futura sogra e o tema de *western* nas cenas com os pistoleiros. Às vezes o tema de um invade o do outro, explicitando que há um conflito entre eles. No final, por exemplo, o “rock satânico” que as criaturas dançam na caverna se transforma em música religiosa (um tema de órgão) no momento em que entra em cena o mendigo/Jesus Cristo.

Outra característica marcante do cinema de Candeias que pode ser vista em “O acordo” é a transição entre cenas com movimento, conforme Ruy Gardnier explicou em artigo na revista virtual *Contracampo*:

A montagem por excelência de seus filmes é aquela que corta de um plano em movimento para outro igualmente em movimento, causando na percepção do espectador um choque e um estranho sentimento de que ele não tem idéia do que está acontecendo. [...] É no corte que ele se mostra ao mesmo tempo dialético e lúdico: dialético na forma com que faz seus planos permanecerem em tensão (Eisenstein) e lúdico na forma com que não monta nem para o plano ficar bonito nem para a seqüência equilibrar-se, mas simplesmente pela necessidade de experimentar, para atender a um imperativo de criatividade e dinamismo não do plano ou da seqüência, mas de todo o conjunto (GARDNIER, 2006).



Fig. 3. Dois exemplos do “corte de planos em movimento”. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Há dois momentos ilustrativos disso no episódio (fig. 3). Quando o capataz tenta agarrar a menina na cama, a mãe se impõe e tenta separá-los; a cena imediatamente corta para o caipira catimbozeiro agarrando porcos no chiqueiro num ângulo semelhante. Depois, uma cena em que o filho do fazendeiro tenta agarrar a namorada à força corta para outra cena em movimento do mesmo casal dançando. São momentos que ilustram conflitos e que comprovam que Candeias, um autodidata, tinha plena consciência de como fazer seu cinema.

Quando *Trilogia de terror* chegou aos cinemas, “O acordo” foi reprovado veementemente pelos mesmos críticos que pouco antes estavam deslumbrados com *A margem*, o filme de estreia do cineasta. Escrevendo sobre *Trilogia de terror* para *A Tribuna da Imprensa*, o crítico José Carlos Monteiro deixou clara a sua decepção:

Dizer que o hermetismo e a indefinição de estilo (sátira narrativa, uma estória de superstições e obscurantismo de uma família do interior ou drama sério?) prejudicam a narrativa do episódio de Ozualdo Candeias, que seria o melhor dos três, é esquecer a fraqueza e insuficiência da *mise-en-scène*. Candeias, limitado pelo orçamento e pela ausência de um roteiro inteligente, apela para a caricatura e busca criticar a indigência dos personagens pela transfiguração erótica e satírica (MONTEIRO, 1968, p. 7).

Um dos poucos a enxergar elementos positivos no episódio foi Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico de cinema do jornal carioca *Correio da Manhã*:

Não se detém Candeias em detalhes supérfluos, consciente de que o apólogo será entregue intacto à platéia. O poderoso fazendeiro, a filha dos pobres arrendatários, prometida ao dono da terra, a inquietação sexual da mãe – oferecida aos peões e ao futuro genro, negando suas obrigações conjugais com o marido –, tudo vem relacionado num encadeamento entrecruzado a exigir atenção. Um silêncio quase total, o diálogo econômico, conciso, mínimo, avaro, de Candeias. [...] Com a recusa da “prometida” aos galanteios do patrãozinho, a crise econômica, o acordo materno com entidades malignas de um terreiro de macumba (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Quase 40 anos depois, Daniel Caetano concluiu que “O acordo” é mais uma sátira à religião do que um “filme de horror”:

O que mais fica evidente no filme é a preocupação ética e moral do cineasta, que, se já estava presente em *A Margem* e estará presente também em seus demais filmes, neste aqui é posto como tema central, em que religiosidade e fé são discutidas com propriedade e, no entanto, um imenso bom-humor, como fica explícito no final. A volta de Cristo à terra para se ver decepcionado com a humanidade é vista com uma certa amargura, mas também com grande ironia (CAETANO, 2006).

Tudo considerado, “O acordo” é uma forma curiosa para iniciar um filme batizado *Trilogia de terror* – e também o mais longo dos três segmentos da antologia, o que pode ter sido um início difícil para muitos espectadores de 1968.

Person e “Procissão dos mortos”

Antes de envolver-se com *Trilogia de terror*, Luis Sérgio Person havia dirigido dois longas premiados: *São Paulo S.A.* (1965), sobre a reação da classe média paulistana diante da crescente industrialização da metrópole, e *O caso dos irmãos Naves* (1967), uma contundente crítica política sobre erro judiciário verídico que ocorreu em Minas Gerais, em 1937, e resultou na prisão de dois irmãos inocentes. Analisando estes antecedentes, já era esperado que “Procissão dos mortos”, o segundo

episódio de *Trilogia de terror*, fosse o mais politizado. De fato, o resultado é uma espécie de fábula que faz alusão à morte do guerrilheiro Ernesto Che Guevara, acontecida na Bolívia em 9 de outubro de 1967.

Em sua versão para a TV, “Procissão dos mortos” tratava de um garoto investigando a sinistra manifestação do título, e ao final realmente havia assombrações. Ao adaptar a história para o cinema, Person substituiu os fantasmas por guerrilheiros – ou espíritos de guerrilheiros, dependendo da interpretação do espectador –, associando a guerrilha que ganhava corpo no Brasil com o medo sobrenatural. Tal associação remete ao filme anterior do diretor, *O caso dos irmãos Naves*, que abordava a arbitrariedade do poder durante outra ditadura (o Estado Novo nos anos 1930).

Em “Procissão dos mortos”, Person faz uso consciente da alegoria, “em parte devido à censura política, e em parte graças à forte inclinação dos cineastas de forjar uma síntese, de produzir uma versão condensada e totalizadora da história nacional” (XAVIER, 2005, p. 376). A exemplo do início do episódio de Candeias, o de Person também começa mostrando uma cidadezinha do interior e a fachada da casa onde vive a família de protagonistas – gente do interior, supersticiosa e trabalhadora. A câmera passa por diversas gaiolas penduradas do lado de fora da casa (o canto das aves é a única trilha sonora até então), em alegoria nada sutil à perda da liberdade em tempos de ditadura.

O garoto Quinzinho (Carlos Romano) sai de casa levando uma arapuca para caçar pássaros no bosque. Sua mãe Isabel (Cacilda Lanusa), que está lavando roupa, repreende o filho: “A Serra é perigosa para criança sozinha”. Em seguida, a mãe vai correndo avisar o marido, Miguel (Lima Duarte), um operário da pedreira local. Se no enredo original os pais temiam o sobrenatural, aqui, em tempos de ditadura, o medo é dos “subversivos”.

Caminhando a esmo pela floresta, o garoto encontra um cadáver decomposto. É um homem segurando uma metralhadora; um close no seu rosto, onde vermes reais se contorcem, dá destaque para o bigode e a barba do falecido – compondo um guerrilheiro à imagem de Che Guevara, ou da imagem estereotipada que convencionou-se dar aos guerrilheiros graças ao visual de Che (fig. 4).



Fig. 4. O cadáver decomposto: fantasma de Che Guevara? Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Ismail Xavier justificou o uso de estereótipos em “A alegoria histórica”:

Visões simplificadas dos problemas sociais ou explicações redutoras da causalidade histórica colocam sobre os ombros de certos personagens a carga de representar toda uma classe, um grupo étnico ou uma nacionalidade. [...] Assim, o leitor e seus preconceitos culturais, ou seja, o eixo de interpretação, tornam-se a principal coordenada responsável pela alegoria (XAVIER, 2005, p. 348-349).

A polícia chega e quebra a rotina da cidadezinha: três viaturas aparecem para levar um único cadáver. Os boatos começam a se espalhar naquele típico encontro de bar de cidade pequena, onde amigos discutem o ocorrido. “O que me encafifa é esse negócio da metralhadora. Existe? Não existe?”, questiona um deles, referindo-se à arma que o cadáver segurava na cena em que foi descoberto, e que aparentemente desapareceu antes da chegada das autoridades. Miguel rapidamente descarta a hipótese: “Ilusão! Eu cheguei logo atrás dos homens da diligência. Não tinha metralhadora nenhuma”. Mas o espectador viu que havia, sim, uma metralhadora junto ao cadáver encontrado por Quinzinho, portanto é levado a concordar com os questionamentos do outro personagem no bar, e não com a “voz da razão” representada por Miguel.

Um dos homens coloca sobre a mesa um recorte de jornal com uma foto de Che Guevara. “E se o sujeito que encontraram lá na Serra fosse como esse aí?”, questiona, dando ares míticos à figura do guerrilheiro ao compará-lo com Guevara – quem sabe fazendo uma associação *sobrenatural* entre os dois. Outra vez o pai de Quinzinho, cético como todo protagonista de histórias de horror, se apressa em retrucar: “Logo o senhor, um homem de instrução, falando besteira?”.

Mas a discussão não cessa. Quando um dos homens questiona o fato de Quinzinho estar levando mantimentos à floresta quando encontrou o cadáver, surge a suspeita de que o garoto pudesse estar ajudando os “guerrilheiros” que o povo julga estarem escondidos pela região – e cuja existência é mencionada de forma meio desconfiada, meio amedrontada, como se os populares esti-

vessem falando de assombrações. A reação de Miguelé de fúria: ele levanta, pega o homem pelo colarinho e dispara: “O que você tá querendo dizer, seu cretino? Que meu filho tava ajudando bandido? Nós é gente direita, minha família não se mete em cumbuca!”

Apesar da briga parar por aí, os frequentadores do bar não mudam de assunto. Um deles repete o refrão de uma música popular na época: “Pra onde vai, valente?/ Eu vou pra linha de frente”.⁶ Outro, bêbado, começa a cantar a “Canção do exército”: “A guerra só nos causa dor/ A paz queremos com fervor”.⁷ Finalmente, surge o boato de que “um bando de gente armada” estaria se encontrando de madrugada nas minas de areia para encontros noturnos até o sol aparecer. Dizem que um dos habitantes da vila teria presenciado a reunião e morreu misteriosamente. Nervoso com aquilo que encara como provocações dos amigos, Miguel ergue a voz: “Vocês acreditam em tudo!”. E aposta “dez rodadas de cerveja” que vai até as minas de areia para comprovar que não existe assombração ou guerrilheiros por lá. “Quem for homem que me segue”, complementa, em tom de desafio.

Esta cena do bar, que começa com boatos inofensivos e evolui para uma tentativa de agressão, reflete a tensão vivida no período da ditadura, quando as pessoas temiam represálias caso fossem associadas a subversivos ou guerrilheiros – caso do protagonista, que se apressa em esclarecer que sua família é “gente direita” (o equivalente ao “cidadão de bem” de hoje).

Naquela mesma madrugada, Miguel se prepara para sua incursão noturna. A esposa lhe dá uma medalha: “Esse aqui é o símbolo da paz, leva com você”. Não uma medalha religiosa ou crucifixo para protegê-lo de assombrações ou demônios, mas um elemento mais contemporâneo, destinado a outro tipo de “ameaça”. Após atravessar o bosque e nadar até as minas de areia, o personagem de Lima Duarte é enquadrado sozinho e cercado pela escuridão. Triunfante, ele grita tentando convencer a si mesmo: “Não existe, não existe, é mentira!”. Mas seus gritos acabam atraindo guerrilheiros que surgem e cercam-no por todos os lados. São dezenas de homens vestidos da mesma forma, todos barbados e levando metralhadoras (fig. 5). Caído no chão, Miguel é morto por um deles – que é visualmente muito parecido com Che Guevara, em nova associação com o revolucionário morto na véspera da realização de *Trilogia de terror*.



Fig. 5. Fantasmas ou subversivos de verdade? Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Na conclusão, amanhece e Quinzinho mais uma vez sai escondido de casa para caçar passarinhos, como na cena inicial. Ele não parece preocupado com o desaparecimento do pai, mas Person também pode ter usado uma elipse que não ficou bem identificada e a cena se passa dias ou semanas após a morte de Miguel. O menino leva consigo alguns mantimentos e sua arapuca, repetindo a prática mostrada no início do episódio. Assim que está distante dos olhares de curiosos, ele pega a metralhadora que tirou do cadáver dias antes – e que ficou escondida no meio do mato este tempo todo – para entregá-la a outro guerrilheiro barbudo, muito parecido com o cadáver mostrado anteriormente (talvez o fantasma do falecido). Este devolve a arma às mãos do garoto e sugere: “Experimenta, Quinzinho”. Ao mostrar que sabe o nome do garoto, fica confirmado que o menino realmente vinha ajudando os guerrilheiros nas suas saídas para “caçar passarinhos”.

O episódio encerra com o menino disparando a metralhadora diretamente contra a câmera (fig. 6). Ou contra o espectador, como escreveu o crítico de cinema do jornal *O Globo* Armindo Blanco (1968): “Vira-se contra o público e mata-nos a todos, sem distinção de classes sociais”. Trata-se da provocação definitiva de Person: sugerir que a guerrilha e a luta armada seduzem até mesmo as inocentes criancinhas!



Fig. 6. Tiros no espectador: “Mata-nos a todos!”. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Embora mais convencional narrativamente do que o primeiro episódio da antologia, “Procissão dos mortos” também permite diferentes interpretações. Cada espectador tirará suas próprias conclusões do papel de Quinzinho na trama e especialmente do desfecho da trama. Os guerrilheiros que se encontram na madrugada são pessoas reais que, na boca do povo assustado, se tornam personagens fantasmagóricos, ou são fantasmas que representam alegoricamente os “subversivos” mortos pela ditadura (daí o título “Procissão dos mortos”)? Person deixa as duas possibilidades no ar.

Voltemos a Ismail Xavier em “A alegoria histórica”:

[...]É necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. (XAVIER, 2005, p. 369)

Por isso é interessante analisar “Procissão dos mortos” em comparação ao Brasil da época da realização do episódio e do filme. O país já estava sob o comando dos militares há quatro anos e, embora o endurecimento da ditadura tenha acontecido apenas no final de 1968, já existia a “caça às bruxas” aos subversivos. Para não escancarar sua crítica política e enfrentar problemas com a censura, Person preferiu disfarçá-la com o uso da alegoria e também da citação, homenageando confessadamente um outro filme brasileiro: *O Saci* (1953, direção de Rodolfo Nanni). Laura Cánepa escreveu o artigo “*O Saci e Procissão dos mortos – Auto-referência fantástica no cinema paulista*”, em que compara cenas dos dois filmes (parecidas até na composição dos *frames*) para analisar as intenções de Person:

“Procissão dos Mortos” talvez possa ser visto como uma “atualização histórica” de *O Saci*, feita num momento particularmente dramático da história brasileira. Aparentemente, na visão de Person, o inocente passeio de Pedrinho, nos anos 1950, em um mundo rural e selvagem no qual podia se encontrar romanticamente com entidades da natureza e com um Brasil idílico, não era mais possível em 1967. Agora, o menino precisava lidar com uma realidade mais urgente, mais violenta e mais adulta, mas podia ter uma conduta igualmente romântica ao unir-se aos guerrilheiros na floresta em busca de um mundo menos autoritário e que não tivesse a paz silenciosa como ideal a ser buscado. Se o *Saci* de Nanni podia ser visto como o divertido e rebelde amigo das crianças, que poderia mostrar-lhes uma nova vida de alegria e fantasia, os fantasmas dos guerrilheiros também traziam uma alternativa mítica de libertação e, ao mesmo tempo, o drama da nova situação (CÁNEPA, 2009).

É curioso que a censura do período, tão atenta ao material “subversivo” nas artes, tenha ficado tão escandalizada com as cenas de sexo e violência do episódio de Mojica, que nem percebeu do que tratava o segmento de Person. Apenas um dos pareceres dos censores federais sobre o filme, assinado por Carlos Lúcio Menezes (1968), trazia uma ressalva: “Atente-se, contudo, para o problema do guerrilheiro, que pode ter implicações políticas que escapam a um estudo superficial do problema”.

Novamente, o crítico do *Correio da Manhã* foi um dos poucos entusiasmados com o segundo episódio de *Trilogia de terror*:

Novamente, premonições, acontecimentos estranhos, um caçador de passarinhos que se perde na floresta e encontra (aparentemente) bandidos. Existiram? Sugestão de ação política ou pura aventura no reino da especulação? O desfecho não será explícito, a conclusão será do espectador (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Por outro lado, José Carlos Monteiro escreveu n’*A Tribuna da Imprensa* que Person desperdiçou o argumento:

[...] querendo forçar as coordenadas de sua estória, dilata a significação social que poderia aferir à narrativa. Em lugar de dirigir sua câmera para o aspecto mais original – a existência de guerrilhas dentro do território nacional, considerada como elemento fantástico, em virtude do acomodamento da população –, Person dispersa o tratamento em um estudo frustrado e supérfluo do medo coletivo (MONTEIRO, 1968, p. 7).

E se na época o aspecto “revolucionário” do filme passou praticamente em branco pelos censores, hoje críticos e pesquisadores identificam claramente o teor político de “Procissão dos mortos”. O crítico Daniel Caetano inclusive considerou o episódio “profundamente subversivo”:

[...] o diretor, aproveitando-se do fato de estar acompanhado de Candeias e Mojica num filme pretensamente de terror, tematiza a luta armada, em pleno ano de 1968, colocando na tela grande o rosto de Guevara morto. [...] Sua última imagem é de uma força inigualável, um desses momentos-marco da cinematografia (CAETANO, 2006).

Com 28 minutos, “Procissão dos mortos” é o episódio mais curto e enxuto de *Trilogia de terror* e sua conclusão prepara o espectador para os horrores mais explícitos que virão a seguir.

Mojica e “Pesadelo macabro”

Enquanto Candeias e Person trabalharam com temas sociais e medos “diferentes” da época, José Mojica Marins optou por contar uma clássica história de gênero. É dele o episódio que encerra o filme, “Pesadelo macabro”, talvez o único da *Trilogia de terror* que faz jus às expectativas do espectador médio seduzido pelo título e pelo cartaz da película. “O acordo” trazia questões religiosas e sociais, como o papel da mulher na sociedade rural dos anos 1960; “Procissão dos mortos” buscou inspiração em subversivos e guerrilheiros, tornando-se um retrato de medos particulares do Brasil sob a ditadura militar. Já “Pesadelo macabro” investe num terror mais universal (como pesadelos e o medo de ser enterrado vivo), tornando-se o episódio mais atemporal. Talvez, até o único que pode ser compreendido pelo espectador contemporâneo sem um mínimo de contexto histórico.

Candeias e Person iniciaram seus episódios com bucólicas cenas da vida rural em plena luz do dia, usando trilha sonora serena e evitando elementos que lembrassem uma história de horror. Por sua vez, “Pesadelo macabro” não tem meias-medidas: começa com uma sequência repleta de truques fotográficos em que o rosto do protagonista Cláudio (Mário Lima) parece flutuar na escuridão entre imagens de animais peçonhentos como cobras, sapos e aranhas. Trata-se de um pesadelo. E, como um pesadelo real, a cena se alonga até o limite do suportável, entre gritos e gargalhadas sinistras.

O rapaz acorda gritando e, quando sua família entra no quarto para ver o que se passa, implora: “Se certifiquem que estou mesmo morto. Os bichos... A terra... O escuro!”. Descobrimos que o pesadelo da cena inicial atormenta Cláudio há muito tempo e ele acredita que se trata de um pressentimento de que será enterrado vivo.

A catalepsia⁸ já era clichê em histórias de horror na época, tendo aparecido em diferentes contos de Edgar Allan Poe (especialmente “O enterramento prematuro”, de 1844). Também era algo recorrente na obra do próprio Mojica devido a um episódio que o cineasta disse ter testemunhado na sua infância nos anos 1940: a “ressurreição” em pleno velório de um vendedor de batatas que sofria de catalepsia.

Cláudio tem casamento marcado com Rosana (Vany Miller) e decide procurar ajuda para lidar com sua obsessão. Um amigo acredita que a solução é ir até uma mãe de santo. Esta dá o seguinte diagnóstico: “Você tem cinco exus. É um trabalho difícil”. Após o pagamento de uma pequena fortuna,

Cláudio e o amigo participam de um ritual que evoca cena semelhante do primeiro episódio, “O acordo”. A diferença é que enquanto Candeias mostrava o sincretismo religioso no interior do Brasil como elemento cultural, de uma forma até poética, Mojica apela para o sensacionalismo: seu “ritual” tem deficientes físicos, pessoas sofrendo convulsões ao “receber” espíritos, e até um homem que come minhocas vivas e pedaços de vidro! Ao fim da cerimônia, cinco virgens são perfiladas para “receber os exus” de Cláudio e um homem arranca as peças de roupa de cada uma delas a chicotadas. Tal cena revela o contraste entre Cláudio e seu amigo, ambos vestidos de terno e gravata, e o ritual macabro de feitiçaria que parece evocar imagens de séculos antes.

Ao saber do acontecido, o pai do rapaz não aprova a busca por uma solução mística: “Macumba? Era só o que me faltava! Como se não tivéssemos um passado e um nome a zelar!”. O diálogo revela o preconceito, ainda hoje existente no Brasil, em relação aos praticantes das religiões africanas como umbanda e candomblé. Os pais de Cláudio representam a típica família de classe média católica apostólica romana, naturalmente avessa a práticas religiosas como a “macumba” – ainda associadas a um público marginalizado ou de baixa renda. O pai então recomenda que Cláudio procure um psiquiatra. Aqui é interessante ressaltar a inversão de valores na busca de uma solução para o tormento do protagonista. Enquanto no episódio “O acordo” (e nas histórias de horror em geral) é mais comum o protagonista buscar antes a opinião médica e somente *depois* uma alternativa mística, em “Pesadelo macabro” recorre-se ao ritual de macumba antes de qualquer coisa, demonstrando um universo popular de superstição e misticismo.

Aparentemente curado após a consulta psiquiátrica, Cláudio leva Rosana para um piquenique no parque. Enquanto visitam um velho casarão, são atacados por bandidos que estupram Rosana e agredem Cláudio. O rapaz sofre uma parada cardíaca e cai, aparentemente morto. A partir de então, concretiza-se o pesadelo (ou premonição) do protagonista. O momento em que Cláudio desperta dentro do caixão e se dá conta da sua terrível situação é o ponto alto do episódio (quicá do filme): ele grita desesperado, mas a cena é apresentada sem som –como um inútil pedido de ajuda que ninguém pode escutar, abafado por sete palmos de terra.

Ao fim do cortejo fúnebre, na saída do cemitério, Rosana passa por uma vendedora que anuncia “cobras e lagartos empalhados”. Ao mesmo tempo, seus pais cruzam o caminho de um vendedor de jornais que anuncia que os bandidos que agrediram o casal foram presos. Os personagens

começam a ligar os “sinais” e concluem que Cláudio foi enterrado vivo, como temia. Uma multidão corre para a tumba e o desenterra usando as próprias mãos. Mas já é tarde demais: o rapaz agora está realmente morto, com os olhos esbugalhados, fulminado pelo pânico de ver seu pesadelo transformado em realidade.

“Pesadelo macabro” não frustra as expectativas do público de Mojica, como escreveu Reinaldo Cardenuto em sua resenha de *Trilogia de terror*:

Dos pesadelos do protagonista, repletos de rostos disformes, gritos, cobras, aranhas e sapos; ao ritual de macumba em que homens comem vidro e um pai-de-santo quase circense chicoteia jovens donzelas em um processo de purificação e nudez, Mojica soube mobilizar o imaginário popular em torno do terror e do erótico, oferecendo um espetáculo grotesco pleno de voyeurismo (CARDENUTO, 2005).

E se a crítica especializada da época divertiu-se reclamando dos excessos – “o *décor* é vulgar, os diálogos são péssimos, a interpretação nula” (MONTEIRO, 1968, p. 7) –, alguns também foram forçados a reconhecer o apuro técnico e visual do diretor.

Pela terceira vez, o crítico do *Correio da Manhã*, Salvyano Cavalcanti de Paiva, foi o mais generoso entre os profissionais da área:

O ataque dos marginais ao jovem casal é brutal, o senso de cinema repontando na intuição de Mojica. Da cena da curra em diante desencadeia-se, em elipses, em cortes diretos, em aceleração de ação interna e fotomecânica, o drama que os apreciadores do gênero deixam em suspenso (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

O mesmo crítico aponta para uma característica “neorrealística” do episódio de Mojica: “Poucas vezes o cinema brasileiro apresentou um funeral com tanto ‘realismo’ dentro de uma obra nitidamente filiada ao expressionismo” (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Realmente, “Pesadelo macabro” é construído, na sua maior parte, por imagens *cinematográficas* e pouco realistas: o ritual de magia repleto de momentos absurdos e chocantes, quase uma sátira dos verdadeiros rituais afro-brasileiros; o paciente deitado no divã do psiquiatra; o passeio romântico do casal em um barco a remo, como nos romances importados de Hollywood. Enfim, imagens que remetem ao universo do cinema, vistas por Mojica em outros filmes e retidas em seu imaginário, mas que não retratam exatamente a “vida real”. Por outro lado, as cenas do velório e do enterro de Cláudio são quase documentais, com um realismo que beira o incômodo em sua

atenção a detalhes mórbidos: os pedaços de algodão cobrindo a boca e as narinas do falecido, o cortejo pelo cemitério passando por lápides e sepulturas *reais* (obviamente não se trata de cemitério cenográfico), e a obsessão do diretor em focalizar a terra.

Mojica mostra os pés dos participantes do velório pisoteando a lama, os coveiros empurrando terra para dentro da cova com suas pás, e, no final, mãos desesperadas tentando libertar Cláudio da sua prisão (fig. 7). Tudo isso para destacar visualmente o elemento que cobre o protagonista e eliminará qualquer chance de que ele possa escapar da dramática situação em que se encontra.



Fig. 7 – O enterro de Cláudio: realismo e ênfase na terra. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

São detalhes que tornam os 31 minutos de “Pesadelo macabro” tão ricos e marcantes quanto os dois episódios anteriores, além do desfecho mais aterrorizante do filme – uma conclusão perfeita para *Trilogia de terror*. Seria tentador identificar alegorias também neste segmento, como interpretar a figura do homem enterrado vivo, sem voz e sem possibilidade de reação, a uma nação submetida aos mandos e desmandos de um regime ditatorial. Mas Mojica parece mais preocupado com os cânones do gênero do que em codificar mensagens ocultas. É irônico, portanto, que tenha sido um dos diretores mais perseguidos pela ditadura militar e pela censura.⁹

O fracasso comercial de *Trilogia de terror* levou Mojica a evitar futuras parcerias com outros diretores.¹⁰ No seu longa seguinte, também dividido em episódios (*O estranho mundo de Zé do Caixão*, de 1968), foi ele mesmo quem dirigiu as três histórias, sozinho.

Considerações finais

Embora tenha sido concebido como um veículo popular para explorar comercialmente a fama de José Mojica Marins e de Zé do Caixão, *Trilogia de terror* acabou se tornando um filme complexo, realizado num período rico em experimentalismo do cinema brasileiro – entre “correntes” como o Cinema Marginal e o Cinema Novo.

Os episódios do filme podem ser vistos simplesmente como histórias fantásticas ou ainda como retratos simbólicos de medos, insatisfações, injustiças e críticas (sociais, políticas, culturais) de um período histórico bem particular. De modo geral, isso foi expresso por meio de alegorias que representamos pensamentos e ideias mais liberais de seus realizadores. E que campo melhor do que o do cinema de horror, com suas ameaças sobrenaturais/fantásticas, para disfarçar de maneira figurada uma carga considerável de crítica social?

Mas o uso da alegoria e a soma de talentos tão diversos quanto Candeias, Person e Mojica parecem não ter sensibilizado uma audiência atraída aos cinemas pelos sustos e horrores que *Trilogia de terror* prometia com seu título e cartaz. O longa estreou no Rio de Janeiro e em São Paulo em 23 de abril e 13 de maio de 1968, respectivamente. Sendo um trabalho difícil de definir, não conseguiu encontrar seu público e, com raras exceções, não impressionou nem a crítica.

Entre os poucos profissionais que gostaram do filme, é interessante destacar mais uma vez as opiniões provocativas de Salvyano Cavalcanti de Paiva, do *Correio da Manhã*. Em março de 1968, antes da estreia do longa, ele elogiou a cópia vista em primeira mão dizendo que tinha “valor artístico muito superior ao que se esperava” e que o episódio de Mojica era “uma obra-prima do terror como há muito não se fazia”, comparando-o ao clássico *Vampyr* (1932), do dinamarquês Carl Theodor Dreyer (DE PAIVA, 1968a, Segundo Caderno, p. B3). Algumas edições depois, em 21 de abril, na véspera da estreia do filme nos cinemas cariocas, o crítico lamentou que a censura tenha exigido cortes e, por conseguinte, criticou outros artistas brasileiros por terem se calado: “Onde estão os que protestam habitualmente contra a Censura? Onde estão os que dizem defender o Cinema brasileiro?” (DE PAIVA, 1968b, Segundo Caderno, p. B3).

Finalmente, nas edições de 23, 24 e 25 de abril, De Paiva publicou uma longa crítica dividida em três partes (talvez numa referência à própria *Trilogia*). Em seu texto, não poupou impropérios a quem não gostou do filme:

A inteligência de *Trilogia de Terror* foge, talvez, à compreensão de apenas duas espécies de cinespectadores: os falsos puritanos, obnubilados por uma neblina de preconceitos intransponíveis [...]; os falsos estetas de um cinema supostamente engajado em inovações formais, a mais importante das quais seria o enclausuramento e o distanciamento do público (DE PAIVA, 1968d, Segundo Caderno, p. B3).

Apesar do deslumbramento do crítico, a recepção à *Trilogia de terror* foi predominantemente negativa. Numa mesma edição do *Correio da Manhã* em que De Paiva fazia elogios ao longa, o tópico intitulado “Trilogia de Morfeu” em coluna social não creditada ironizava: “Na sessão de seis da tarde do Condor, dezoito gatos pingados (contados a dedo) assistiam *Trilogia de Terror*, todos eles cochilando ou roncando assustadoramente” (TRILOGIA de Morfeu. 1968, Segundo Caderno, p. B2).

Colegas de crítica tampouco foram tão generosos quanto De Paiva. Segundo José Carlos Monteiro (1968, p. 7), d’*A Tribuna da Imprensa*, “os desatinos de uma produção tumultuada pela inoperância de seu organizador, Mojica Marins, conduzem a *Trilogia* à vala comum de terror subalterno e irrisório”. Também sobraram farpas para os parceiros de Mojica na empreitada:

Person e Candeias poderiam, inteligentemente, instaurar no cinema nacional uma generosa política do horror nessas suas insólitas incursões. Poderiam lograr, ainda, pequenas abordagens do inconsciente brasileiro. Preferiram, no entanto, o lugar-comum de mediócras aventuras terroríficas que só exalam a quintescência do ridículo (MONTEIRO, 1968, p. 7).

Já o crítico não identificado da revista *Realidade* optou pelo bom humor: “[*Trilogia de terror*] não mete medo, mas cria uma dúvida: saber qual dos três episódios é o pior” (INDICAÇÕES..., 1968, p. 23). Outro periódico carioca, *O Jornal*, buscou o equilíbrio: em 4 de maio, publicou crítica com as iniciais “N.H.S.” e cotação 3 de 10:

Um filme nacional que mereceu, até agora, da crítica, o mínimo e o máximo em matéria de cotação. Já o reduziram a zero, como já lhe atribuíram méritos grandes e qualidades raras aos seus diretores. Uma vez mais, parece, a virtude está no meio (N.H.S., 1968, Segundo Caderno, p. 3).

Com a reavaliação crítica e popular do cinema de José Mojica Marins a partir dos anos 1990, *Trilogia de terror* tornou-se uma espécie de “filme de culto”, ganhando uma nova geração de admiradores e a atenção de pesquisadores e historiadores. É uma pena, portanto, que, passados mais de 40 anos do seu lançamento, *Trilogia de terror* continue inédito no país: nunca foi lançado comercialmente em vídeo, DVD ou Blu-ray,¹¹ sendo esporadicamente reprisado pelo Canal Brasil (de TV por assinatura).

Considerando o recrudescimento do fascismo no país, e um condenável sentimento de admiração confessa pelo período da ditadura por parte da população, os horrores alegóricos de Candeias, Person e Mojica estão mais atuais do que nunca.

REFERÊNCIAS

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

BLANCO, Armindo. Filme o seu monstro e fature os bilhões. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1968. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990350100401.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CAETANO, Daniel. O Acordo. **Contracampo**, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/25/oacordo.htm>>. Acesso em: 10 set. 2010.

CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. Entrevista com Candeias. [Entrevista concedida a] **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1968, p. 23-27.

CÁNEPA, Laura Loguercio. O Saci e procissão dos mortos: auto-referência fantástica no cinema paulista. **Rumores**, São Paulo, v. 1, n. 6, set. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51165/55235>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CARDENUTO, Reinaldo. Trilogia de Terror. **Portal Brasileiro de Cinema**, 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/filmes/03_06.php> Acesso em: 20 jan. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro**: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1978.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, ago. 1998. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga10/matraga10a02.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Cinema. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.018, 21 abr. 1968b. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 1. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.019, 23 abr. 1968c. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 2. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.020, 24 abr. 1968d. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 3. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.021, 25 abr. 1968e. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. De produtores e produções. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.980, 6 mar. 1968a. Segundo Caderno, p. B3.

FONSECA, Carlos. Candeias: na estrada do cinema. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 10, 20 jul. 1968, p. 20-27.

GARDNIER, Ruy. O que há para saber sobre Ozualdo Candeias? **Contracampo**, 2006. Disponível em:<<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>> Acesso em: 10 set. 2010.

GRANT, Barry Keith. **Film genre: From iconography to ideology**. New York: Wallflower Press, 2007.

INDICAÇÕES: Cinema. **Realidade**, São Paulo, n. 27, jun. 1968, p. 23.

MENEZES, Carlos Lúcio. Parecer da Censura sobre "Trilogia de Terror". Brasília, 9 abr. 1968. Disponível em:<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990350C00402.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

MONTEIRO, José Carlos. "Trilogia de Terror", Fantástico grau zero. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 5.555, 26 abr. 1968, p. 7.

N.H.S. Crítica de "Trilogia de Terror". **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 48, n. 14.293, 4 maio 1968. Segundo Caderno, p. 3.

RODRIGUES, Jaime. "A Margem", um filme admirável. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.977, 2 mar. 1968. Segundo Caderno, p. B1.

SHARRETT, Christopher. The horror film as social allegory (and how it comes undone). In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). **A companion to the horror film**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 56-72.

TELES, Ângela Aparecida. Uma estética da precariedade: Migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). **Dossiê: História e Cultura Visual**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 161-181, 2007. Disponível em:<<https://www.scielo.br/j/his/a/WBbBky5jdn36Wq93NCdS85H/?lang=pt>> Acesso em: 10 jan. 2010.

TRILOGIA de Morfeu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.020, 25 abr. 1968. Segundo Caderno, p. B2.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005. v. 1.p. 339-379.

NOTAS

- 1 Atualmente não existe qualquer registro destes episódios, já que as fitas eram reaproveitadas pela emissora.
- 2 O Ato Institucional 5 (ou AI-5) foi decretado pelo governo em 13 de dezembro de 1968. Foi o início dos chamados “Anos de Chumbo”, pois deu plenos poderes aos militares e aumentou a repressão militar e policial no país.
- 3 O conceito de *narrativa clássica* foi definido por teóricos como David Bordwell, Joseph Campbell e André Bazin, e refere-se à forma de narrar uma história de maneira didática e linear para sublinhar o caráter dos personagens e seus conflitos. É uma estrutura formal com começo, meio e fim adotada com sucesso pelo cinema clássico norte-americano.
- 4 Catimbó é o nome popular de um conjunto de atividades mágico-religiosas praticadas popularmente no Nordeste do Brasil, principalmente a partir do século XVIII. Segundo pesquisadores como Luís da Câmara Cascudo (1978), seu surgimento resulta da mistura entre práticas de magia branca trazidas da Europa com rituais que já eram praticados pelos índios brasileiros – como a Pajelança –, muitas vezes introduzindo também toques do catolicismo e das religiões africanas, conforme a região do Brasil.
- 5 Composta pelo alemão Felix Mendelssohn (1809-1847) para a peça *Sonho de uma noite de verão* (1842), e desde então utilizada em casamentos para marcar o momento da entrada da noiva na igreja.
- 6 A música “Pra onde vai, valente?” foi composta pelo pernambucano Manezinho Araújo (nome artístico de Manuel Pereira de Araújo) em 1934. A letra relata sua ida para o Rio de Janeiro para lutar na Revolução de 1930.
- 7 A “Canção do exército”, ou Hino do Exército Brasileiro, foi composta pelo tenente-coronel Alberto Augusto Martins e por Teófilo de Magalhães.
- 8 A catalepsia é uma doença rara em que o paciente fica inconsciente e com os membros flácidos, sem contrações, podendo permanecer durante horas nesta situação. No passado, várias vítimas deste mal foram enterradas vivas, devido à semelhança entre os seus sintomas e a morte.
- 9 Um dos filmes posteriores de José Mojica Marins, *Ritual de sádicos* (1969), foi interditado pela Censura Federal mesmo após inúmeros cortes, por fazer alusão à repressão policial e ao consumo de drogas como LSD. O filme chegou aos cinemas apenas ao fim do Regime Militar, em agosto de 1983, rebatizado como *O despertar da besta*.
- 10 Mojica só voltaria a participar de uma antologia de episódios de horror com outros cineastas quase meio século depois, e desta vez não como idealizador do projeto. Ele foi convidado para dirigir “O Saci”, um dos segmentos do longa independente *As fábulas negras* (2015), produzido por Rodrigo Aragão.
- 11 O episódio “Pesadelo Macabro” foi incluído como extra numa caixa com seis filmes de Mojica lançados há algum tempo em DVD, mas os segmentos de Candeias e Person continuam inéditos em qualquer formato.