

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

KINZO FERNANDO VILELA DE BARROS HONDA

**O RITUAL DE ZÉ DO CAIXÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
ESPECTADOR IDEAL EM DELÍRIOS DE UM ANORMAL (1978), DE
JOSÉ MOJICA MARINS**

CURITIBA

2023

KINZO FERNANDO VILELA DE BARROS HONDA

**O RITUAL DE ZÉ DO CAIXÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
ESPECTADOR IDEAL EM DELÍRIOS DE UM ANORMAL (1978), DE
JOSÉ MOJICA MARINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Carvalho

CURITIBA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

H771 Honda, Kinzo Fernando Vilela de Barros.

O ritual de Zé do caixão: considerações sobre o espectador ideal em Delírios de um anormal (1978), de José Mojica Marins / Kinzo Fernando Vilela de Barros Honda; orientador Prof. Dr. Marcelo Carvalho.

133f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2023

1. Marins, José Mojica. 2. Zé do caixão. 3. Schlegel, Augustus. 4. Espectador ideal. 5. Bordwell, David.
I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens / Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

KINZO FERNANDO VILELA DE BARROS HONDA

**O RITUAL DE ZÉ DO CAIXÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
ESPECTADOR IDEAL EM DELÍRIOS DE UM ANORMAL (1978), DE
JOSÉ MOJICA MARINS**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre no programa de pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP), área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual.

Curitiba, 23 de março de 2023.

Mestrado em Comunicação e Linguagens
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador:	Prof. Dr. Marcelo Carvalho, presidente da banca Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
Membro interno:	Profa. Dra. Sandra Fischer Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
Membro externo:	Prof. Dr. Eduardo Baggio Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Esta dissertação obteve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Particulares (PROSUP).

Dedico esse trabalho a vocês, minha
verdadeira família: três humanos e um
cachorro.

AGRADECIMENTOS

Você,

Você, companheiro,

Você, mãe,

Aos professores doutores,

Aos professores mestres,

Aos professores especialistas,

Aos professores,

Para aqueles que passaram/passarão pela minha vida acadêmica

Ao meu orientador de mestrado,

Para todos AQUELES que eu aprecio, agradeço.

Era um sujeito baixo, magro, vestido de negro da cabeça aos pés. Havia, no entanto, algo de muito peculiar naquela figura: o rosto. Sim, o rosto era familiar. [...] A imagem fez-se mais clara, e Mojica pôde ver o rosto da figura... Não, não era possível! Não podia ser! Olhou fixamente para o homem e confirmou o que temia... Era ele próprio! Mas como podia ser? Existiram dois Mojica?

(ANDRÉ BARCINSKI E IVAN FINOTTI,
2015, p. 140).

RESUMO

Esta dissertação visa compreender a construção do espectador ideal em *Delírios de um anormal* (1978) em relação a noção de espectador ideal trabalhado por David Bordwell (1985) e Augustus Schlegel (1965). Em Bordwell, tomamos o termo *espectador* como uma entidade ideal que possui capacidades cognitivas similares ao ser humano, sendo exterior à obra, havendo assim a compreensão da construção da narração de um filme na interação contínua entre estilo e enredo, enquanto este interage com a estória. Ademais, o enredo controlaria o fluxo de informações para a construção da estória por meio do estilo. Este processo volta-se ao *espectador ideal*, pois ele realizaria constantes inferências no entendimento do que é apresentado. Por sua vez, Augustus Schlegel entende o *coro* da tragédia grega também como o espectador ideal. Do cotidiano, o *coro* diz respeito a um grupo de pessoas que acompanhariam *transações* importantes na antiga Grécia. Nossa hipótese é a de que o espectador ideal em *Delírios de um anormal* seria Zé do Caixão, isto é: não seria exterior ao filme, nem abstrato como o espectador em Bordwell, nem apenas uma espécie de interseção dramática como entende Schlegel. Haveria a convergência das noções de ambos os espectadores, ainda que com peculiaridades próprias do coveiro (Josefel Zanatas, personagem interpretado pelo próprio José Mojica Marins). Nas suas ações em *Delírios*, Zé do Caixão surge na realidade diegética, no sonho e nas cenas de filmes, estes realizados anteriormente por José Mojica Marins e incluídos em *Delírios de um anormal*. Para a análise do espectador ideal, nos utilizaremos da construção do enredo, considerando o estilo e a estória (Bordwell) e, com base na análise, propomos um aprofundamento da composição desses aspectos do filme. Por fim, além de fomentar as pesquisas sobre espectadorialidade e experiência cinematográficas, haveria a possibilidade de deslocamento do termo *espectador* do campo geral, localizando-o como uma possibilidade limítrofe entre filme e cotidiano.

Palavras-chave: José Mojica Marins; Zé do Caixão; Augustus Schlegel; Espectador ideal; David Bordwell.

ABSTRACT

This proposal aims to understand the construction of the *ideal viewer* in *Delírios de um anormal* (1978) in relation to the notion of ideal viewer worked by David Bordwell (1985) and Augustus Schlegel (1965). In Bordwell, we take the term spectator as an ideal entity that possesses cognitive capacities similar to a human being, being the exterior to the work, there would be an understanding of the construction of the narration of a film in a continuous interaction between style and plot, as the latter interacts with the story. Moreover, the plot would control the flow of information for the construction of the story through the *style*. This process turns to the ideal viewer, because it would perform constant inferences in the understanding of what is presented. Schlegel understands the Greek tragedy chorus as the ideal viewer. In everyday life, the chorus refers to a group of people who would accompany important transactions in ancient Greece. The hypothesis is that the ideal spectator in *Delírios de um anormal* is Zé do Caixão, that is, he would not be external to the film, nor abstract as the viewer understood by Bordwell, nor just a kind of intersection between an audience as perceived by Schlegel. There would be a convergence of the notions of both spectators, although with peculiarities peculiar to the gravedigger Zé do Caixão. In his actions in *Delírios*, the gravedigger appears in diegetic reality, in dreams, and in scenes from other films, those previously recorded by José Mojica Marins. For the analysis of the ideal viewer, we will use the construction of the plot, considering the style and the story, and based on the analysis, we propose a deepening of the composition of these aspects of the film. Finally, besides fostering research on spectatorship and cinematic experience, there would be the possibility of displacing the term *viewer* from the general field, locating it as a possibility between the film-commonplace division.

Key-words: José Mojica Marins; Coffin Joe; Augustus Schlegel; Ideal Viewer; David Bordwell.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 – 00:00-15:25.....	31
IMAGEM 2 – 00:00-15:25.....	32
IMAGEM 3 – 00:00-15:25.....	32
IMAGEM 4 – 15:25-17:37.....	33
IMAGEM 5 – 17:37-26:11.....	34
IMAGEM 6 – 26:11-26:58.....	35
IMAGEM 7 – 26:58-28:55.....	36
IMAGEM 8 – 26:58-28:55.....	36
IMAGEM 9 – 28:55-40:39.....	38
IMAGEM 10 – 40:39-48:00.....	39
IMAGEM 11 – 48:00-70:17.....	40
IMAGEM 12 – 48:00-70:17.....	41
IMAGEM 13 – 70:17-84:20.....	41
IMAGEM 14 – HOMENAGEM A ZÉ DO CAIXÃO NO CARNAVAL DE 2018	86
IMAGEM 15 – ZÉ DO CAIXÃO COMO REALIZADOR	105

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – A RELAÇÃO ENTRE O <i>SONHO</i> , A <i>REALIDADE</i> E OS <i>OUTROS FILMES</i>	46
GRÁFICO 2 – A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS E DAS DIMENSÕES DO FILME...	68
GRÁFICO 3 – ZÉ DO CAIXÃO ESTÁ NO FILME E PARA ALÉM DELE	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 OS SISTEMAS DE NARRAÇÃO DE <i>DELÍRIOS DE UM ANORMAL</i>: O	
ESPECTADOR IDEAL ZÉ DO CAIXÃO	22
1.1 SOBRE O ESTILO EM <i>DELÍRIOS DE UM ANORMAL</i>	30
1.2 SOBRE O ENREDO QUE ENVOLVE DR. HAMILTON	42
1.3 O TEMPO-ESPAÇO DE ZÉ DO CAIXÃO	47
2 ZÉ DO CAIXÃO: O ESPECTADOR IDEAL POR ENTRE DAVID	
BORDWELL E AUGUSTUS SCHLEGEL	57
2.1 ZÉ DO CAIXÃO É UM ESPECTADOR IDEAL	63
2.2 ENTRE TRAGÉDIAS E TEATROS	69
2.2.1 O CORO	74
2.3 O CORO E ZÉ DO CAIXÃO	80
3 NOS FILMES E NO COTIDIANO: DE QUAL FORMA ISSO OCORRE, ZÉ DO	
CAIXÃO?	89
3.1 O EXTRAPOLAR DOS <i>OUTROS FILMES</i> EM <i>DELÍRIOS DE UM ANORMAL</i>	90
3.1.1 O LIMIAR DOS <i>OUTROS FILMES</i> E <i>SONHO</i>	96
3.2 NO COTIDIANO, NA VIDA, ENTRE REALIDADES OU NO LIMIAR	100
3.3 O <i>LIMIAR</i> DE PERSONAGEM E ATOR	107
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Considerado um realizador do cinema marginal brasileiro e retratado como o mestre do horror B, o diretor José Mojica Marins¹ construiu a imagem de Zé do Caixão² a partir de seus sonhos. Ele o personificou frente à sociedade em filmes e entrevistas. A validação de mestre do horror iniciou-se em *À meia-noite levarei sua alma* (1963), o que, conforme Laurent Desbois (2016), apenas na atualidade foi consagrado com prêmios internacionais e nacionais. Embora a existência dessa persona venha de um sonho em que Mojica era arrastado por ele mesmo para a cova, Laura Cánepa (2008) mostra de qual forma isso ocorreu no cotidiano: a construção da personagem se deu pelos veículos de comunicação os quais incentivavam a ideia de quem ele seria por completo, o que certamente, também fomentado por Mojica, reforçou a possibilidade de ele ser Zé do Caixão e Zé do Caixão ser ele.

Dentre diversos filmes que produziu a partir da existência dessa persona, o objeto que norteia esta pesquisa é *Delírios de um anormal*³. É uma obra que possui a maior parte de suas cenas provenientes de outros filmes como *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), *O despertar da besta* (1969) e *Exorcismo negro* (1974), as cenas utilizadas foram censuradas⁴ antes do lançamento de cada filme no período de 1964 e 1978. Na biografia realizada por André Barciski e Ivan Finotti (2015), os autores esclarecem que as cenas censuradas compõem os momentos de alucinação do personagem principal, o Dr. Hamilton. Assim sendo, elas fariam parte da própria estrutura de *Delírios de um anormal*.

Em decorrência de uma conjuntura econômica ainda mais desfavorável, essa foi uma forma de economizar na produção do filme, o que incentivou veículos de comunicação a comentar a reutilização dessas cenas.

¹ São utilizadas as abreviações Mojica, José Mojica e termos como cineasta, realizador, diretor e sinônimos. Não propomos uma discussão teórica da utilização desses termos.

² O nome do personagem é Josefel Zanatas, como profissão coveiro, entendido como vilão. Essas nomeações também são utilizadas ao longo da dissertação para referir-se a Zé do Caixão.

³ Utilizamos a abreviação *Delírios* em alguns momentos do texto.

⁴ Ver Giancarlo Couto (2020, p. 34-45). O autor traça um paralelo entre a moral cristã ocidental e o ideal moral do governo militar. Esse paralelo seria uma das justificativas para a censura das produções de José Mojica Marins.

José Mojica Marins, além de inventar que apenas utilizou cenas censuradas, “inventou também uma cascata, dizendo que havia usado no filme um novo processo ‘para-audiovisual’ [...] o processo causava delírios e alucinações nos próprios espectadores” (BARCISKI E FINOTTI, 2015, p. 419). Embora isso não possa ser confirmado, é possível notar a importância da audiência para o realizador José Mojica Marins. Nesse contexto, diferente do processo “para-audiovisual”, e diferente do entendimento de espectador exterior ao filme, a proposta dessa pesquisa é compreender a construção da noção de *espectador ideal* em *Delírios*.

A hipótese é de que o espectador ideal seja Zé do Caixão, sendo, portanto, interior e exterior à obra. Ainda que a noção utilizada seja conforme o *espectador ideal* entendido por Bordwell, abstrato e exterior ao filme, Zé do Caixão também têm características que se aproximam – ainda de acordo com a nossa hipótese – do *espectador ideal* proposto por Augustus Schlegel (1965). Do cotidiano Ático, o coro na Grécia antiga era composto por pessoas que presenciavam momentos importantes das relações humanas, o que no teatro, nas casas e posteriormente no teatro nacional, apresentam a indissociabilidade entre representação e cotidiano. Característica essa empreendida por José Mojica Marins, vestindo-se e portando-se como Zé do Caixão.

Tendo em vista o escopo desta pesquisa, e conforme a hipótese apresentada, cabe-nos discorrer sobre alguns pontos. Em primeiro lugar: o problema do som. É inegável que o som faça parte do universo do cinema – sendo particularmente importante como elemento dramático em filmes classificados nos gêneros de horror e terror –, mas consideramos os aspectos sonoros apenas em momentos específicos de *Delírios de um anormal*⁵. Em consequência, a revisão de literatura do tema (em seu aspecto histórico), pontual e imbricada com o objetivo e com a hipótese da dissertação, foi realizada tendo em vista especificamente o objeto de estudo. Portanto, optamos por considerar o filme em questão fora da chave “horror”, uma opção consciente, mesmo que o filme e o próprio José Mojica Marins sejam considerados emblemáticos do cinema de horror nacional⁶.

⁵ Para um aprofundamento do *universo sonoro no cinema de horror*, ver Rodrigo Carreiro (2011; 2019).

⁶ Sobre a história do horror no cinema nacional e sua relação com o *Expressionismo Alemão*, ver Laura Cánepa (2008; 2012).

O que se descobriu no escopo do resultado da revisão de literatura foi de que o objeto dessa dissertação é utilizado como citação geral das obras de Mojica e o filme de estreia do realizador *À meia-noite levarei sua alma* (1964), o mais estudado. Ainda, o tema norteador desses estudos foi o *horror* como gênero dos filmes do realizador, Zé do Caixão na forma de vilão do horror e desdobramento não muito longe dessas noções iniciais. Utilizamos a coleção oficial de DVDs de Zé do Caixão⁷ para a análise fílmica e cópia digital dessa⁸.

Dadas essas considerações pertinentes, a questão é: de qual forma o espectador ideal é construído em *Delírios de um anormal* (1978)? Com o intuito de explorar essa construção, é importante contextualizar o desenvolvimento teórico do objeto com a noção de *espectador ideal*. A proposta do espectador exterior à obra pode ser observada na noção a que Bordwell se refere, e interior à obra no filósofo do romantismo alemão Schlegel. Ambos utilizam o termo *espectador ideal*: Bordwell no contexto do cognitivismo do cinema, sendo uma entidade abstrata; já Schlegel, trabalha-o no âmbito da tragédia grega, no caso, o *coro* seria o espectador ideal para esse autor.

É neste contexto que tomamos a espetatorialidade na experiência fílmica e a necessidade de compreender a indissociabilidade entre o filme e a audiência nas bases da psicologia do cinema.

A *experiência cinematográfica*⁹, seja de maneira subjetiva do “eu gostei”, numa compreensão do andamento dos eventos no filme, acaba por apontar uma experiência cinematográfica pessoal em razão da expressão ser utilizada como um termo comum por uma massa indefinida de indivíduos. No coloquialismo, uns podem ou não concordar se *filmes trash* seriam mais para o horror ou mais para a comédia¹⁰, poderia ser um pouco de ambos, ou, nenhum deles. A questão é que, mesmo indiretamente, há o posicionamento do – qualquer que seja – espectador da obra assistida. É possível que essa concepção exista desde a passagem de cinematógrafo para o cinema.

⁷ Ver Coleção (2013).

⁸ Os filmes também estão disponíveis na plataforma *Youtube*. Alguma diferença de tempo e cortes devem ser observados.

⁹ Aqui conforme *A psicologia da experiência cinematográfica* de Hugo Mauerhofer (2021, p. 303-308).

¹⁰ A noção de *gênero* se relaciona com o contexto em que Bordwell se insere, ou seja, pode ser uma construção de *como contar algo por meio do cinema* e, uma maneira de vender o filme para um público indiferenciado.

De acordo com Edgar Morin (2014, p. 69), a partir de uma afirmação de Georges Méliès, o cinematógrafo “exibia suas cenas, a espectadores, para espectadores, e implicava assim teatralidade que ele desenvolveria em seguida através da direção, *mise-en-scène*”¹¹. Esta concepção do autor se dá pelo *encantamento da imagem* que o cinematógrafo incitava em quem olhava as imagens, em razão da característica do dispositivo de incitar o movimento a partir do encadeamento rápido dos fotogramas. Morin (2014) nesse contexto apresenta a diferença entre a fotografia naquele período do final do século XIX, com a fotografia em movimento¹² que o cinematógrafo proporcionaria a audiência. Pode-se observar o encanto da imagem na fascinação dos espectadores daqueles trechos em movimento, o impacto que se projetava.

Assim, de acordo com Robert Stam (2013) essa impressão de movimento resultaria na possibilidade do registro da própria vida, e, logo, com a capacidade de contar uma história, o cinema narrativo surgiria.

Embora seja um período do cinema silencioso, mesmo havendo o acompanhamento de música ao vivo e intertítulos nas exhibições, como afirma Stam (2013), Hugo Münsterberg pode ter sido o precursor da sistematização do que seria o cinema utilizando-se da percepção cognitiva da imagem. Era uma tentativa de compreender a atividade do espectador com base na percepção.

O considerado protocognitivista¹³ e psicólogo Münsterberg (1970)¹⁴, realizara um estudo sobre efeitos do cinema no espectador em relação as capacidades técnicas do dispositivo que o afetaria. Em síntese, o que o autor propõe é um processo cognitivo do espectador pelos aspectos mentais enquanto se assiste à uma encenação. Para isso, há a comparação do cinema com o teatro em seus estudos sobre *atenção, memória, imaginação e emoção* no momento da encenação no palco. Embora essa forma de comparação deva ao período do aparecimento do cinema, ele deixa claro que os

¹¹ Esse termo é relativizado de acordo com a nossa escolha metodológica, ver p. 24-29.

¹² É sabido que o movimento se dá pelo rápido encadeamento de imagens, assim o tempo seria o aspecto que provocava o cérebro a acreditar que o conteúdo das imagens planas estaria em movimento.

¹³ Conforme Robert Stam (2013, p. 262).

¹⁴ Conforme nota bibliográfica, a primeira publicação do texto *The Film: A psychological study* tem essa data, entretanto, é uma republicação dos textos de 1916. A edição de 1970 possui uma apresentação de Richard Griffith.

dispositivos¹⁵ utilizados na captura e revelação das imagens são importantes para a construção da *narrativa*.

Estudos acerca do surgimento do cinema nesse sentido são empregados pelos dois autores¹⁶ Robert Desnos (2021) e Jean-Louis Baudry (2021): Desnos apresenta em seus textos de reflexão uma possível relação subjetiva entre aquele que vê e o objeto visto. Como uma nova forma de expressão o cinema, ainda em seu início de vida, afetaria a audiência e afloraria as emoções humanas. Essa relação subjetiva é entendida como *sonho*, quer dizer, a existência do cinema permitiu que o ser humano apresentasse a todos o que se passaria na mente do realizador. Já Baudry se atém ao dispositivo, ou aparelho utilizado para essa apresentação¹⁷.

Se com Desnos as reflexões estariam mais em um processo de criação e possibilidades com o nascimento do cinema, em Baudry já seria a análise do processo de maneira técnica e materialmente possível. A relação mais técnica introduz um elemento oculto em Desnos – não omissos, nem ignorados: o espectador.

Nos dois autores haveria resquícios dos estudos de Münsterberg (1970), não apenas por serem considerados expoentes da psicologia no cinema, mas pela conexão da audiência com aquilo que pode ser visto. Nessa nova forma de expressão, a possibilidade de saber o que um personagem está pensando decorre do dispositivo que emprega as características já entendidas como próprias do cinema. O *Zoom*, o *fade*, os cortes; dentre outros, são possibilidades inexistentes no teatro. Manter a atenção do espectador e o fazer participar da atividade de formular inferências¹⁸ sobre o que acontece na tela por meio da memória são possíveis já naquele período.

Este referencial demonstra em uma sistematização teórica acerca do dispositivo ou da subjetividade do cinema – como uma entidade – que na construção de uma

¹⁵ Dimensionamos esse termo utilizado nesse contexto do autor para as técnicas cinematográficas e a câmera, não toda a sala escura e demais elementos físicos.

¹⁶ Esses autores mereceriam um maior aprofundamento das suas reflexões acerca do cinema, porém os textos citados possuem aderência com o objeto de pesquisa e o próprio realizador José Mojica Marins, no âmbito do processo de criação do personagem Zé do Caixão. Pretendemos demonstrar essa aderência ao longo da dissertação.

¹⁷ Nesse parágrafo, optamos por dimensionar dispositivo à câmera.

¹⁸ Utilizamos esse termo no sentido comum e generalista da palavra nesse contexto.

narrativa haveria, ainda que indiretamente, um espectador, um dispositivo, e ainda o que se quer contar.

As noções apresentadas estão envoltas em como o cinema funciona nos seus aspectos materiais em seu primórdio. O avanço com relação ao entendimento da estrutura de um filme, no como se apresenta uma estória¹⁹ e a relação única entre espectador e obra filmica por meio da entrega de informações, se daria com os cognitivistas analíticos do cinema. Eles não propõem a utilização da subjetividade, e para isso se utilizam em parte de uma psicologia cognitivista, base metodológica da filosofia analítica.

Os autores representantes desta perspectiva utilizam o senso comum de uma massa de indivíduos para compreender de qual maneira a estória é construída, pois o cognitivo trabalha com estímulo e resposta. Não seria uma teoria, e sim uma perspectiva que a partir dos anos de 1980 revisita as teorias do período histórico anterior, a *Screen Theory*. De acordo com Stam (2013), os representantes da perspectiva cognitivista apresentam divergências em suas abordagens. Como princípio em comum, não percebem as perspectivas linguístico-semiológica, a psicanalítica, a semiótica e pós-moderna como teorias do cinema com enfoque em um método científico²⁰.

As operações entre o dispositivo e a construção do filme estariam contidas no estudo de Bordwell. O autor também pode ser localizado em uma *teoria da recepção* no cinema (contradizendo o que os expoentes dessa perspectiva apontam). Embora ele não trabalhe o termo narrativa e sim *narração*²¹, a organização de um filme se apresenta pelos *sistemas de narração*.

¹⁹ Embora desde meados dos anos 1940 a academia de letras tenha eliminado a necessidade de separação entre “história” e “estória”, optamos por recorrer a essa forma de tradução, a explicação para tal pode ser vista na p. 18 em nota n. 24.

²⁰ Esse debate é abordado também por Jorge Santos (2011) em sua dissertação *O cognitivismo no cinema*.

²¹ Há diferenças entre as duas noções. A diferença entre elas é aprofundada no cap. 1.

Bordwell (1985) aponta como parte da narração o *estilo*²², o *enredo*²³ e a *estória*²⁴. Os sistemas seriam o estilo e o enredo, enquanto a estória exerce oposição ao enredo na narração. O termo *estilo* no contexto não diz respeito a localização estética de uma obra fílmica dentro das artes visuais, mas sim da utilização de recursos e aparatos utilizados na construção do filme, engloba a edição, o som, as lentes e demais elementos que fazem parte da filmagem à montagem. Já o enredo organizaria a estória em como ela se apresenta a partir do estilo, portanto, este estaria em constante interação com o enredo, enquanto o próprio enredo lidaria em como o estilo se emaranha na organização da estória.

O que ocorre a partir desses três sistemas pode ser visto como *processo*, e os eventos do filme são fenômenos, pois podem ser observados objetivamente. Assim, cada sistema da narração coexiste, interage e existe a partir da interação do espectador por meio da *schemata*²⁵.

Bordwell (1985) refere-se ao espectador como um *ser*, uma entidade hipotética que possui capacidades cognitivas semelhantes ao ser humano. A percepção do sistema da narração dependeria dele, sendo um processo mental de suposições e inferências no andamento da obra fílmica. O espectador ideal a que o autor se refere percebe a estrutura que formaria o gênero fílmico e o seu sistema de narração, entretanto, não se deve conflitar gênero fílmico e padrão de narração. Nos estudos sobre a narração de filmes

²² Conforme o texto original de Bordwell, o termo em inglês é *style*.

²³ Conforme o autor, o termo original *syuzhet* – tradução para o inglês *plot* – derivaria da escola russa e pode ser compreendido como *o enredo ou padrões que conectam às cenas*, às ações e aos arcos, dentre outros aspectos narrativos de um filme (BORDWELL, 1985, p. 49-50).

²⁴ Embora a escrita se assemelhe ao português, o termo original utilizado do inglês é *fabula*. Pois, de acordo com Bordwell (1985, p. 49) às vezes, é traduzida como *story*, isto é, no próprio idioma inglês haveria uma outra noção de *fábula*, que seria *estória*. Portanto, conforme essa explicação, optamos por utilizar ao longo do trabalho a tradução para o português *estória*, para diferenciar de *História*, a disciplina, e da *fábula* como gênero a qual está associada uma “moral”.

²⁵ Processo cognitivo de inferências a partir informações deixadas ao longo do filme por meio do enredo. Esse termo é esmiuçado por Bordwell (1989) na obra *Making Meaning*. A noção básica de análise dessa dissertação, o *espectador ideal*, está envolta no processo da narração contida no escrito *Narration in the Fiction Film*, portanto, a noção que utilizamos está relativizada pelo próprio autor no contexto desse estudo. O que se deve saber é que, como dimensionamento teórico, em *Making Meaning* Bordwell (1989) demonstra que a *schemata* reside nos *campos semânticos* do espectador, naquele há o arcabouço de sentidos que servem como interpretação dos eventos que observa no filme, postos a testagem de hipóteses no encaminhamento do enredo (formação da estória) num emaranhamento de possibilidades. Este mapeamento que ocorre na testagem de hipóteses depende do campo semântico do espectador.

de detetive ou melodrama, e nos estudos sobre períodos específicos como a narração clássica, Bordwell (1985) observa padrões nos sistemas de narração, aspectos comuns a alguns filmes e, em períodos da história do cinema.

A atividade do espectador, se não for a principal, seria um dos aspectos formadores da própria história da obra fílmica, e o próprio fim da narração de Bordwell. Observamos que o espectador seria a entidade de construção da história, contudo, não deveríamos esquecer que ele estaria no campo do *ideal*²⁶. Deslocar essa entidade *a priori* hipotética e comum a todos os filmes, a compreendendo como elemento do próprio filme para a narração, nos leva a possibilidade de perceber um espectador particular inserido na obra fílmica. Nesse ponto, seria necessária uma delimitação de qual espectador estaríamos nos referindo. Para isso, primeiro, optamos por nos afastar de um termo comum a todos os filmes e localizar na própria obra fílmica o *espectador ideal*.

Isso decidido, nos aproximamos da escolha metodológica dessa análise: os sistemas da narração serão entendidos de maneira interior ao filme para compreender a formação do espectador ideal em *Delírios de um anormal* no intuito de apresentar as suas características conforme a noção trabalhada por Schlegel e assim, comparar as aproximações e tensões entre o espectador ideal Zé do Caixão com as noções de espectador ideal trabalhadas tanto por Bordwell quanto por Schlegel. Para isso, foi feita uma revisão de literatura online e bibliográfica²⁷, utilizada a *teoria de narração* e comparação a todo momento condicionadas ao filme *Delírios*.

Esclarecidas essas noções, os capítulos foram separados de acordo com objetivos específicos para entender de qual forma o *espectador ideal* é construído em *Delírios de um anormal*.

No primeiro capítulo, temos a contextualização teórica e histórica. É a parte de exploração, pois há o estudo do filme *Delírios* com base no exposto por Bordwell, a narração. Há o esforço de compreensão da *teoria dos sistemas de narração* proposta por

²⁶ Bordwell (1985, p. 30) afirma que o seu *espectador* não seria alguém em particular, nem mesmo ele, mas uma entidade hipotética que acompanha o filme na construção da história – aspectos subjetivos podem variar em um espectador.

²⁷ Pesquisa online em indexadores como o *google scholar*, *scielo*, *repositório da capes*, e utilizando-se de buscadores que apontam revistas e periódicos diversos. E a pesquisa bibliográfica, isto é, em livros a partir dos temas convergentes da dissertação e termos utilizados pelos autores.

Bordwell utilizando-se de uma revisão de literatura. A proposta é compreender como os sistemas de narração são formados e de que maneira interagem entre si, não propomos o encaixe do objeto na teoria, mas a partir do objetivo da dissertação, de qual forma os sistemas se apresentam no filme para o aparecimento do espectador ideal a que chamamos de Zé do Caixão. O questionamento desse capítulo seria: de qual forma são construídos e como interagem os sistemas de narração em *Delírios de um anormal*?

No capítulo dois, por meio do processo de comparação, será investigada a razão de Zé do Caixão compartilhar de características do espectador ideal entendido por Schlegel. Esse texto não é uma repetição ou mesmo sistematização dos dados anteriormente encontrados, mas sim pretende uma análise das características encontradas da narração em *Delírios* à compreensão da formação do espectador particular desse filme. A noção do que seria o espectador ideal repousa no que seria o coro no contexto da tragédia grega. A pergunta norteadora dessa sessão seria: quem é o *espectador ideal*?

O último capítulo pretende uma análise das características encontradas da narração em *Delírios* à compreensão da formação do espectador particular desse filme: Zé do Caixão. A partir da convergência entre as noções de Bordwell e Schlegel procuramos demonstrar de qual forma o espectador ideal Zé do Caixão é possível. Há uma revisão de literatura e suporte teórico de autores convergentes, a pergunta seria: quais as características do *espectador ideal Zé do Caixão*?

Nas considerações finais retomamos a hipótese inicial para um entendimento global da pesquisa a fim de evitar compartimentalizações por meio da reflexão acerca das características do espectador ideal Zé do Caixão.

É importante ressaltar que todos os capítulos possuem uma indicação de revisão de literatura, eventual comparação com outros objetos, contextualização histórica pontual, bem como diálogo com teorias convergentes. Propomos a utilização de um compilado de imagens do filme para apresentar planos e cenas com a indicação do tempo. Elas são numeradas e atreladas às partes analisadas para posterior referência ao longo da dissertação e, claro, devida a limitação do texto para esclarecer uma sequência, ou mesmo uma cena, *as imagens elencadas demonstram a ideia na qual consideramos mais pertinente no escopo do dimensionamento da pesquisa.*

Enfim, os sistemas de narração propostos por Bordwell não deveriam ser entendidos como estanques, portanto, digressões são realizadas no entendimento desses sistemas em relação ao objetivo principal dessa dissertação.

1 OS SISTEMAS DE NARRAÇÃO DE DELÍRIOS DE UM ANORMAL: O ESPECTADOR IDEAL ZÉ DO CAIXÃO

Antes de compreender como os sistemas da narração se mostram em *Delírios*, devemos contextualizar os elementos que compõem essa noção de sistemas em Bordwell e de qual forma ocorrem. O primeiro questionamento seria: *sistemas da narração ou da narrativa*? Propomos um esclarecimento ao dimensionar essa primeira dúvida com base nos escritos metodológicos do próprio autor que utiliza e trabalha a noção de narração e o autor que estrutura a noção de narrativa, Marc Vernet.

Em seu livro *Narration in the Fiction Film*, Bordwell (1985) aponta três norteadores da narrativa nos estudos sobre contação de histórias²⁸: a *representação*, a *estrutura* e o *processo*²⁹. A representação nesse contexto diz respeito aos elementos existentes no universo de uma história e que se relacionam com a realidade percebida. Já a estrutura seria uma forma particular de unir as partes dessa história e torná-la uma, para assim, por meio do processo, causar um efeito específico no espectador³⁰. Percebemos que a narrativa se insere na narração, pois essa é a estrutura, enquanto o processo a narrativa. Assim, Bordwell (1985, p.11, grifo do autor) procura como se daria a “*atividade narrativa no cinema de ficção*”³¹. Essa atividade seria a narração que é a estrutura de como uma história é percebida.

É importante salientar que essa procura encara o cinema como um sistema próprio de representar algo, o que propõe aproximações e tensões entre o texto e a imagem em movimento. Isso quer dizer que, para entender como a narração se daria no cinema de ficção, seria necessário, *a priori*, considerar o que seria a narrativa do filme.

[...] A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras,

²⁸ Do termo original, *storytelling* em tradução do autor.

²⁹ Do original em inglês *representation, structure, process* conforme (BORDWELL, 1985).

³⁰ Em inglês o autor utiliza *perceiver*. Frente ao contexto apresentado, seria como *aquele que percebe*, pois os efeitos esperados seriam devido a utilização da percepção por meio da cognição. Assim, conseguir traçar paralelos nas situações apresentadas em um texto.

³¹ Do inglês: I seek an account of the narrative activity in ficcional cinema.

menções, escritas, ruído, música, o que já torna a organização narrativa fílmica mais complexa (VERNET, 2012, p. 106).

A comparação realizada com o romance evidencia o que o cinema consegue abarcar. O texto escrito, embora também utilizado, não está sozinho, ele pode ser inserido na imagem do filme, acompanhando de sons, ao passo que as imagens vêm antes das palavras, mesmo que nessas imagens se possa ter este texto³². Essa característica é apenas para começar a explicar como o cinema tem uma organização narrativa mais complexa.

Tão logo, a afirmação de Vernet de que a construção narrativa do cinema é complexa e o texto escrito não é o único elemento da organização narrativa fílmica, a questão é o autor se utiliza de termos pertencentes aos estudos literários e linguísticos, assim ao iniciar uma transição do entendimento do que seria a narrativa no cinema, afirma que essa expressão artística possui um *leitor-espectador* como objetivo final do que está enunciando. Quer dizer, haveria um discurso³³ na relação *enunciado-enunciador*, o que importaria uma certa organização dessa narrativa. Nesse contexto, o objetivo seria a compreensão tanto dela quanto da estória³⁴ do filme por parte do espectador.

Por consequência, importaria para a identificação dos elementos da organização narrativa fílmica ainda centrados na utilização de aspectos do texto, mesmo ele não sendo um elemento principal no cinema. O ponto de convergência entre características da narrativa que Vernet emprega e a narração a que Bordwell desenvolve está na característica da narrativa dela ser o enunciado material do que se quer contar. Ela contaria a si mesma.

³² Por exemplo, a inserção de letreiros na montagem, registro em imagem de algo escrito no universo diegético em uma cena, dentre outros.

³³ O termo possui meandros e estudos específicos, não seria possível esgotá-lo ou dar a sua devida importância nessa dissertação. Recorremos ao *O discurso cinematográfico* de Ismail Xavier (2008) para um entendimento abrangente dessa discussão. Conforme o autor, por meio da montagem a manipulação da audiência seria uma possibilidade. Aqui diz respeito a montagem de atrações em Sergei Eisenstein. historicamente aqui iniciaram-se os estudos acerca desse tema. Vernet esclarece que o discurso passa uma ideia por meio dos elementos de uma gramática do cinema, em suma, na sua linguagem. Identificamos alguma aproximação com o trabalho de Christian Metz.

³⁴ Termo utilizado pelo autor é *história*.

Esta característica acerca acaba por mostrar um elemento que servirá de análise para a narração no filme de ficção que Bordwell aponta. Pois, a convergência em ambas as noções está na possibilidade de a própria estrutura contar algo de si mesma. Vejamos o entendimento do que seria para Vernet a narração (p. 109-110, grifo do autor):

A narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Essa definição implica pelo menos duas coisas: a narração coloca em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Esta, portanto, não remete a pessoas físicas, a indivíduos [...].

Se a narrativa seria a materialidade do que se quer contar, isto é, o texto que conta a estória, e a narração coloca em jogo o que ocorre no texto (na estória), e a própria estrutura desse texto, entende-se que a estrutura narraria a si mesma. A narrativa se insere na narração. Aqui há indícios da indissociabilidade entre forma e conteúdo do filme.

Complexificando essa noção, há o elemento de dúvida na forma que seria construída a relação entre o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve apontados por Vernet, pois um elemento fundamental da narração indicada por Bordwell seria o *espectador ideal*, e ele não faz parte explicitamente da narração, mas é o objetivo que se encontra em torno dela.

Tão logo, por ainda haver resquícios de um modelo teórico advindo da literatura³⁵ em ambos os autores, entende-se que a partir do cinema o *ato de narrar* se apropriaria de elementos além do texto inseridos na construção da narrativa, não precisariam ser por meio dos personagens nem do próprio realizador. Quer dizer, é possível a estrutura narrar a si própria, ou a narrativa fazer parte do próprio funcionamento da narração. No entanto, ainda que isso seja um ponto de convergência para com Vernet, Bordwell apresenta o *espectador ideal* como parte indissociável da narração. E, embora seja uma entidade hipotética, Vernet e Bordwell se distanciam no enfoque de um *espectador* como um *ser* que estrutura essa mesma narração.

³⁵ Não diz respeito a uma crítica, mas de localização das referências desse autor. Vernet, assim como Bordwell, utiliza o trabalho de Gérard Genette na formulação da noção de narração no cinema. Ver: Genette (2015. p. 51-72).

Bordwell, a partir do cinema, deslocaria elementos dos estudos sobre narrativa do texto. A *narração* é um elemento de importância nesse autor. A *narrativa* citada por Vernet seria o enfoque dado por Bordwell ao *enredo*.

A proposta da narração em Bordwell não seria “tratar as operações do espectador modeladas de acordo com os estudos linguísticos” e “dizer que o espectador enuncia a estória enquanto o filme passa” (BORDWELL, p. 30, tradução do autor)³⁶, há o deslocamento para os estudos do cinema utilizando-se de termos e noções de teorias diegéticas e miméticas acerca da narração³⁷, mas não a consideração de termos como leitor–espectador e enunciar o filme. Portanto, outros meandros teóricos utilizados por Vernet como *discurso* também não são apreendidos por Bordwell³⁸. Assim, o enredo no contexto desse autor é a organização das situações a partir de como a imagem é construída por meio de recursos cinematográficos para formar uma imagem imediata imbuída de trama, seria um emaranhado lógico de causa e efeito das ações realizadas.

Uma introdução acerca desses recursos cinematográficos seria o proposto por Jacques Aumont (2012) o qual demonstra que o cinema é composto por fotogramas em sequência e que o movimento se daria pela velocidade que esses fotogramas passam. E, essa apresentação, se daria por meio de uma imagem *plana* e delimitada em um *quadro*³⁹. Tendo como ponto de partida essa noção, podemos começar a desvelar onde se daria o enredo dentro desse quadro, e mais importante, outra parte que ele envolveria: o *estilo*.

Esse primeiro elemento da narração em Bordwell (1985) não teria relação com o termo *estilo* utilizado para designar um período estético – por exemplo o estilo neorrealista – mas, sim, a relação entre *mise-en-scène*; cinematografia; edição e som⁴⁰. Isto é, abrange da *filmagem à pós-filmagem*. Seriam os dispositivos, os recursos, ainda

³⁶ [...] I do not treat the spectator's operations as necessarily modeled upon linguistic activities. I shall not speak of the spectator's “enunciating” the story as the film runs along [...]

³⁷ No decorrer dos capítulos essas noções serão retomadas.

³⁸ Embora o autor demonstre que Cristian Metz, em *Grande syntagmatique of the narrative film*, tenha realizado uma enorme conquista no contexto da estrutura da narrativa no âmbito do estruturalismo francês.

³⁹ Não podemos deixar de citar Noël Burch (2015) que nos apresenta os dois espaços, o que está dentro e fora do quadro (o espaço-fora-da-tela). Burch demonstraria aqui os limites existentes tanto na filmagem quanto da projeção.

⁴⁰ Não abordaremos o som, como explicado na introdução desse trabalho.

os aparatos técnicos utilizados no cinema para a construção da imagem e, ainda, parte dos elementos que incita inferências. É preciso esclarecer que enquanto num livro há o texto, no filme há a imagem em movimento subordinada ao tempo, assim os ditos aparatos técnicos de construção da imagem vão além de algo mecanicista ou mesmo uma tecnologia que substituiria a intenção do realizador.

O *estilo* engloba tudo o que se pode perceber por meio da visão e audição do filme, logo, a posição das personagens no enquadramento, o movimento que a câmera exerce em um espaço em cena, a disposição dos móveis de acordo com a escolha de iluminação, a predominância do azul ou amarelo em um balanceamento de branco (de maneira proposital, evidentemente), a tecnologia empregada na câmera, seja ela em filme 35mm, ou mesmo 8mm, ainda os aspectos 4:3, 16:9, 21:9 dentre outras. Enfim, todas essas escolhas utilizadas juntas ou separadas, em sequências e/ou cenas são diversas possibilidades na construção da imagem imediata que exerce uma estrutura, ou formato para si mesmo.

O importante é compreender que o enredo também modifica o *estilo* na atividade do espectador ideal, pois, embora o filme possa ser observado objetivamente, quaisquer das características que envolvem a formalização do estilo são relativizados conforme a *schemata*⁴¹ desse.

No tocante do momento da filmagem, a *mise-en-scène* no cinema não se restringe ao que se observa de maneira imediata como produto nos cinemas ou, na contemporaneidade em qualquer lugar com telas. A filmagem é o primeiro momento da *mise-en-scène* no cinema para no contexto do estilo.

De acordo com Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013) o termo *mise-en-scène* se originaria nos estudos acerca do teatro⁴², portanto o *levar à cena*. No âmbito do cinema, além de literalmente mostrar o que se quer mostrar no plano, ela se tornaria atrelada à

⁴¹ Ver p. 19 n. 26 para relembrar o contexto desse termo.

⁴² O autor diz respeito ao teatro como se conhece comumente na atualidade, não há relação com o teatro, espaço ritualístico na Grécia antiga.

decupagem, subordinada ao tempo e propriamente parte de uma construção móvel e variável⁴³. Assim sendo,

Praticar a *mise en scène*⁴⁴ seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um autor, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.28).

Essa proposta do que seria no cinema é importante, pois consideraria as escolhas para construir ou escolher o local de filmagem. E nesse sentido, não se descartaria a possível decupagem com a pré-montagem e depois uma reorganização na montagem. Nesse ponto, o pós-filmagem formaliza o estilo do filme conforme explicamos nos próximos parágrafos.

O *levar à cena* seria de que modo se construiria a imagem considerando todos os elementos que se podem observar imediatamente. Chegamos a essa afirmação ao perceber a *mise-en-scène* subordinada ao tempo como Oliveira Júnior (2013) indica, e em concordância com o que Aumont (2012, p. 53) explica sobre a noção de montagem: ela seria “uma arte da combinação e da organização”. Essa noção não exclui a cinematografia nem o som, pois é a relação dessas técnicas com a edição que forma a *mise-en-scène*, pois o cinema possui o seu próprio *espaço filmico*⁴⁵. Embora esses aspectos possam ser escolhidos na filmagem, ou planejados na decupagem, a montagem (ou edição) não deve ser menosprezada, pois os cortes e escolhas de manipulação da imagem, seja digital ou em uma mesa com o filme, demonstram o estilo.

Compreender a noção de espaço filmico apontado por Aumont (2012) é necessário para entender uma parte do que seria a *mise-en-scène*, pois, de qualquer forma, ele participaria do trabalho constante do enredo para a estória.

⁴³ Entendemos essa “variável” e “móvel” conforme o próprio autor, “devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve [...] (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 28).

⁴⁴ Escrita do autor.

⁴⁵ Conforme Aumont (2012, p. 19-28).

Todas essas considerações sobre o espaço filmico (e a definição correlativa do campo e fora de campo) só têm sentido na medida em que se está diante daquilo que chamamos de cinema “narrativo representativo” – isto é, filmes que de uma maneira ou de outra, contam uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação (AUMONT, 2012, p. 26).

Assim, a *mise-en-scène* possui dois aspectos: é tudo aquilo o que está enquadrado pela câmera e o que não está. Nela se localiza no espaço filmico no momento da filmagem, e na montagem adquire subordinação ao tempo. O espaço filmico a partir disso ganha uma amplitude além do espaço da filmagem. É certo que utilizar denominações como *representação* e *imaginário* possam limitar o que está no espaço filmico, no entanto, a *mise-en-scène* em dois momentos, na filmagem e posteriormente na montagem fazem parte do *estilo* a que Bordwell se refere, pois a construção da imagem se dá literalmente na filmagem e após, essa construção subordinada ao tempo na montagem, abarca já o *espaço filmico enquadrado*.

É certo que no espaço filmico *fora do quadro* estaria o espectador quando se assiste ao filme, enquanto dentro daquele, as técnicas utilizadas englobam o tipo de plano, a profundidade de campo, a movimentação da câmera, os objetos em cena, o que aparece enquadrado, a iluminação, ou seja, os equipamentos e técnicas que formariam a imagem. A noção de tempo por meio da montagem na duração dos planos com cortes, as inserções textuais, também o *voice off*, aliadas a uma intenção na formação da imagem dentro do espaço filmico estabelecido na montagem garante o *enredo*. Portanto, primeiro o estilo englobaria a *mise-en-scène* do momento da filmagem para a construção da imagem. Após isso, na montagem já com a imagem construída, a *mise-en-scène* ganha subordinação ao tempo com a estilística própria do cinema. O espaço filmico nesse momento está no enquadrado ao longo do filme, subordinado ao tempo diante dos cortes. Aqui seria estilo em trabalho com o *enredo*.

A aparente dissolução do estilo no enredo e do enredo no estilo, é a constante comunicação entre esses sistemas da narração. O enredo é início da construção do a partir do estilo, só que no encadeamento das imagens, que se tornam movimento, cenas e sequências.

Por enquanto, tomemos emprestado o entendimento do que seria o enredo e sua relação com a estória a partir dos estudos de Umberto Eco sobre as formulações teóricas

da escola russa. “O enredo [...] é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e flash-back), descrições, digressões, reflexões parentéticas” (ECO, 2011, p.86). Ainda nesse contexto, Eco finaliza a sua explicação acerca do enredo: “num texto narrativo o enredo identifica-se com as estruturas discursivas”⁴⁶ (ECO, 2011, p. 86). Desta forma, pelo cinema ser a imagem em movimento subordinada ao tempo, o estilo é relevante, pois ele diz respeito a construção dessa em específico. Essa é a diferença aparente frente ao texto narrativo, as possíveis estruturas do filme estão no estilo, enquanto o enredo, sendo-o virtual, só é aparente no tempo cronológico da obra fílmica. A *estória* assim só pode ser percebida (por meio do espectador ideal) a partir da concatenação entre o *estilo* e *enredo*.

Apontar o que seria o enredo sem considerar a *estória* e o *estilo* no contexto cinematográfico trariam problemas de relação entre eles. A relativização do que é enredo no texto literário é necessário para o espectador ideal cinematográfico de Bordwell. Todos esses aspectos elencados corroboram para as inferências que um espectador realiza na medida em que o que é mostrado avança no tempo do filme. As inferências constroem a *estória*, no qual é formada por elas, confirmadas ou não pelo enredo.

Portanto, de acordo com Bordwell (2013), a partir do espectador cinematográfico existem inferências (suposições) por meio da *schemata*. Essas inferências, em concordância com as informações diretas mostradas no filme, constroem a *estória*. O enredo no filme necessita do estilo, pois é tudo o que se vê na imagem e se ouve. Logo, a *estória* se mostra de formas diferentes de acordo com a comunicação constante entre estilo e enredo.

É válido considerar que o enredo organiza as informações da *estória*, sem ele os eventos no filme ficariam isolados. E a relação do enredo com o estilo informa de qual forma a *estória* irá se organizar na sua entrega de dados.

⁴⁶ Não é uma noção que será explorada nessa dissertação. Com o intuito de contextualizar, Eco (2011, p.69) se baseia nas noções de Greimas. Eco inicia o texto explicando que a sua análise sobre as estruturas discursivas interessa mais o sentido semântico do que propriamente a gramática das palavras. Na medida em que o texto escrito é lido, certas figuras permanecem no fundo da memória do leitor. Quando necessário, há a recordação dessas figuras.

Para explicar como isso funciona, acrescentamos que, conforme Bordwell (1985), a relação entre o estilo e enredo estaria no âmbito da *lógica narrativa*, incluídos o *tempo* e *espaço*. Essas características estão diretamente inseridas no enredo ao assistir ao filme, isto é, a lógica narrativa é a relação de causa e efeito dada a partir das inferências do espectador ideal em concordância ao deslocamento espaço-temporal (*mise-en-scène e montagem*).

Dada essa introdução teórica, acabamos por delimitar o procedimento teórico-metodológico da análise do filme *Delírios de um anormal*: consideraremos o estilo na relação entre o espaço e o tempo e posteriormente a lógica da narrativa. A proposta é estabelecer de qual forma o estilo e o enredo se imbricam. Embora esses sistemas possuam relação indissociável, o enredo necessitaria de um espectador ideal para o entendimento da história mostrada, portanto, a história só deve ser compreendida na medida da interação entre estilo e enredo para um espectador ideal.

Por fim, em concordância com o método de análise, verificamos esses aspectos dentro do próprio filme para o filme.

1.1 SOBRE O ESTILO EM *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*

O principal acontecimento no filme é de um psiquiatra renomado que sonha com Zé do Caixão. Nesse, Dr. Hamilton é atormentado pela atitude do vilão em roubar a sua esposa Tânia por meio de uma hipnose, assim, utilizando-se de outros momentos que Zé do Caixão vivenciou, ele mostra ao médico um universo em que as obras do cineasta estão presentes. Nesse sentido, o filme apresenta José Mojica Marins como alguém que irá esclarecer ao psiquiatra a inexistência de Zé do Caixão na realidade. Esse, uma criação, aparentemente um personagem estritamente ficcional.

Em sua construção, pode-se perceber no filme três momentos⁴⁷: o *sonho*; a viagem pelos *outros filmes* de Mojica e a *realidade diegética*⁴⁸. Há ao todo oito personagens principais, dos quais quatro deles são psiquiatras, sendo os demais, o Dr.

⁴⁷ Momentos denotam passagem, no entanto ainda que fixos. Em *Delírios* os três momentos se emaranham e há o retorno ou passagem em/para cada um deles.

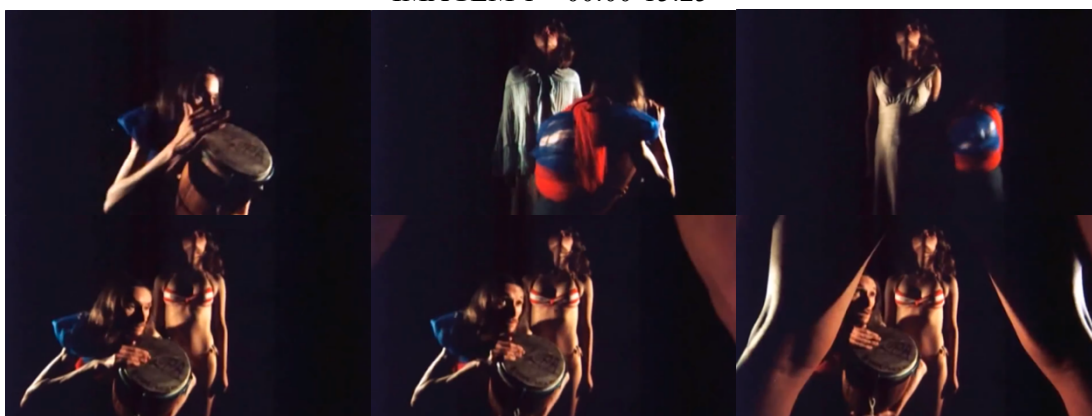
⁴⁸ Termo utilizado para destacar o momento comumente chamado de realidade no filme.

Hamilton, a Tânia, o Zé do Caixão e por fim José Mojica. Essa separação é importante para compreender a maneira em que o estilo do filme interage com o enredo incluindo os personagens e ambientes. Portanto, nesses três *momentos* observam-se ao todo nove interações entre os ambientes em *Delírios* são eles:

1) Sonho/Realidade diegética:

O filme inicia apresentando o sonho do Dr. Hamilton. O primeiro contato de Zé do Caixão e um dos personagens principais é mostrado. Para destacar o local de entrada no sonho não há iluminação no terceiro plano. Ele se mantém como um fundo preto o que dá destaque às ações dos personagens em cena, logo, os retiram de qualquer referência espacial. Além disso, os cortes dos planos são secos e introduzem – ou ainda, retiram – elementos do que é mostrado (imagem 1).

IMAGEM 1 – 00:00-15:25



FONTE: Delírios (2013).

Esse se torna um padrão no decorrer do longa-metragem nos momentos de sonho. O importante é ressaltar que os planos de introdução e término desse podem ser considerados entre geral e americano, há uma limitação e aprisionamento no espaço mostrado. Durante o sonho os planos variam, não só quando há cortes, mas, a progressão de plano geral ao *close-up* é feita utilizando-se o *zoom*. As falas são objetivas, Dr. Hamilton utiliza um tom de desespero “Tânia! Tânia! Não, volte!” ao ver a sua esposa hipnotizada seguindo Zé do Caixão (imagem 2).

IMAGEM 2 – 00:00-15:25



FONTE: Delírios (2013).

A localização espacial dentro da cena é possível após a interação entre Dr. Hamilton e Zé do Caixão. O sonho tem o seu início somente após a introdução de um dos três personagens, o doutor Hamilton, a Tânia ou o Zé do Caixão. Após, Zé do Caixão apresenta onde vive, como vive e de qual forma trata os seguidores. Isso por meio das cenas de outros filmes. A diferença está na cor monocromática utilizada nessas cenas. Há o encadeamento de planos com o Dr. Hamilton observando de longe o que é mostrado, um distanciamento que relembra um espectador de uma peça de teatro (imagem 3).

IMAGEM 3 – 00:00-15:25



FONTE: Delírios (2013).

Esses padrões descritos estão presentes em todos os momentos do sonho no filme. A ideia de aprisionamento a partir do estilo nesse contexto está na câmera estática em Dr. Hamilton no fundo sem luz, pois o que ele assiste ocupa toda a tela e não é possível observar em volta dele os elementos do que é mostrado no local em que Zé do Caixão está. O retorno à realidade diegética e a progressão dos acontecimentos são contados saindo de um plano por entre americano e geral ao *close-up*-geral.

2) Realidade diegética/Consultório dos psiquiatras (15:25-17:37):

O retorno do sonho à realidade se dá no afastamento da câmera de Dr. Hamilton, ainda, nesse trecho, a iluminação não é difusa, pois a sombra de Tânia pode ser

observada nas duas paredes do quarto. A noção do local em que ambos estão se torna explícita com a utilização do *zoom* na placa da clínica, embora a cama em que psiquiatra esteja deitado já remeta a uma enfermaria. No consultório, a iluminação ainda é dura, o plano quase em detalhe mostra o psiquiatra que está falando naquele trecho. Da mesma maneira que a câmera se afasta de Hamilton ao sair do sonho, a câmera se aproxima da cabeça de um dos colegas psiquiatras para a continuação do sonho em que o psiquiatra é afligido por Zé do Caixão (imagem 4).

IMAGEM 4 – 15:25-17:37



FONTE: Delírios (2013).

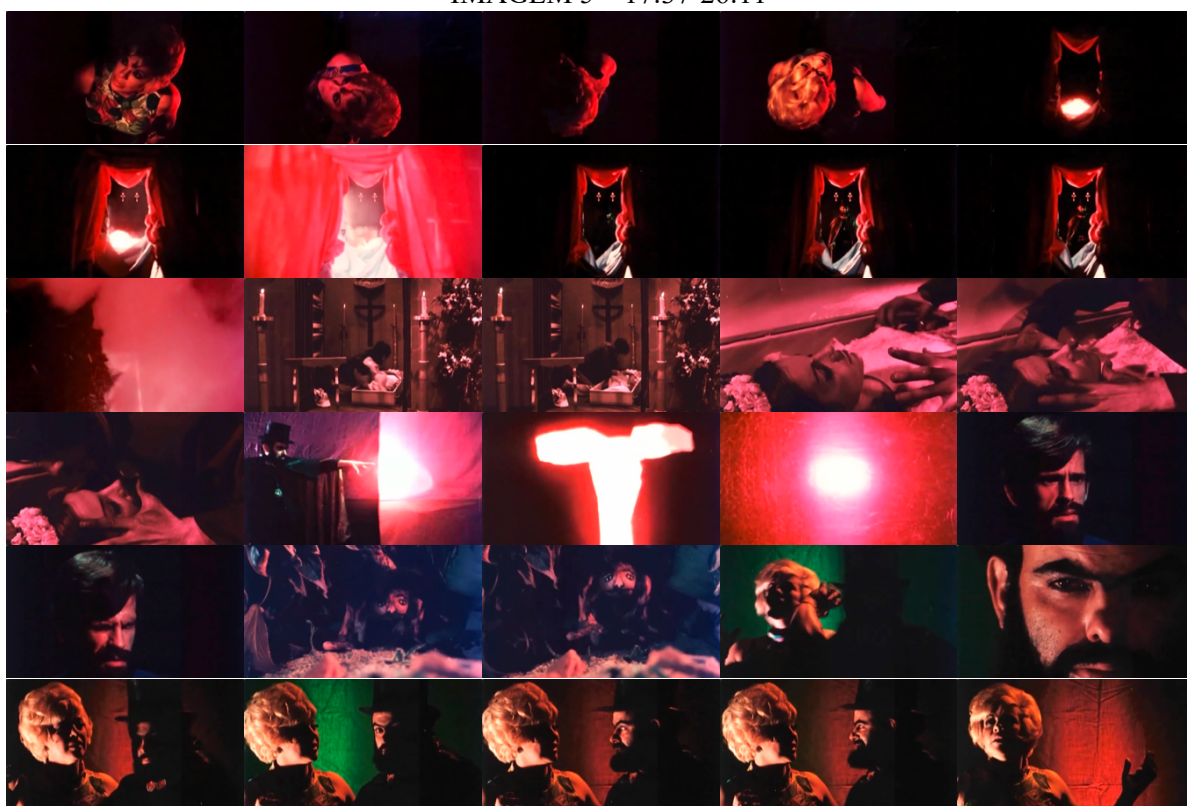
Em conformidade com alguns padrões de cortes e utilização de recursos da lente no momento do sonho, a clínica do Dr. Hansen introduz um local comum, ou seja, o espaço é delimitado por paredes, móveis, decoração em janelas e paredes sem nenhum enfoque especial. Por fim, esse momento dura por volta de três minutos – diferente da primeiro que dura por volta de quinze – logo há o retorno ao sonho do Hamilton.

3) Consultório dos psiquiatras/Sonho/Consultório dos psiquiatras:

A diferença entre o sonho da introdução do longa-metragem em relação a esse está na presença de um cenário no fundo escuro do terceiro plano e na utilização de cenas menos monocromáticas, mesmo àquelas de outros filmes. Ressalta-se que existem inserções de cenas de outros filmes de Mojica em tom monocromático, semelhante ao sépia. A iluminação predominante é composta por feixes de luz nas cores vermelha, verde e azul e, nesse contexto, elas mostram-se frenéticas aliadas aos cortes secos. Essas escolhas técnicas incitam rapidez e desordem no sonho em que Hamilton presencia em comparação com o momento de sonho inicial (imagem 5).

Os efeitos práticos de fumaça, a manipulação da luz e a utilização da cor vermelha trazem coesão e unificam cenas gravadas de outras obras. O estilo do primeiro sonho permanece, somando-se nessa continuação à outras técnicas. A duração desse momento é por volta de dez minutos, isto é, permanece uma maior duração do que na realidade diegética.

IMAGEM 5 – 17:37-26:11



FONTE: Delírios (2013).

4) Consultório dos psiquiatras/Casa do Mojica:

É o primeiro momento em que os psiquiatras, Tânia e Dr. Hamilton estão presentes no mesmo ambiente. A câmera acompanha sem cortes, utilizando-se dos recursos *zoom* e *pan*, a situação externa ao sonho de Hamilton. Enquanto função⁴⁹, esse momento é um conectivo entre o sonho e a realidade diegética, há a introdução do personagem José Mojica Marins. Diferente dos momentos de sonho, o diálogo expõe os próximos acontecimentos da trama (imagem 6).

IMAGEM 6 – 26:11-26:58



FONTE: Delírios (2013).

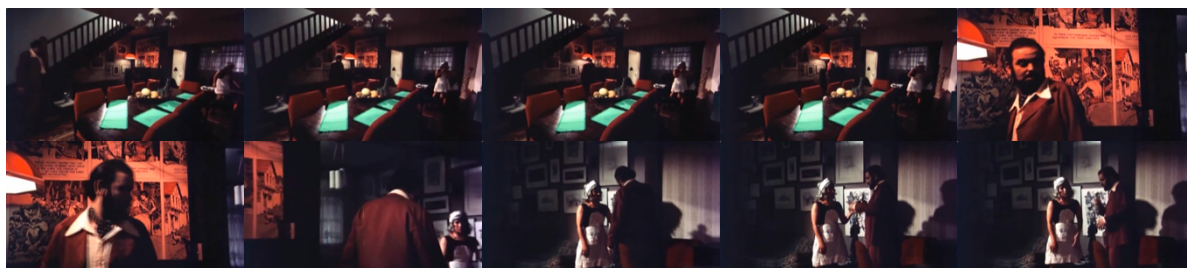
5) Casa do Mojica/Sonho:

José Mojica Marins é contactado por um dos psiquiatras com um pedido de ajuda, conforme o momento anterior do filme, esse também é expositivo por meio do diálogo. O psiquiatra informa a Mojica que o Dr. Hamilton tem pesadelos com Zé do Caixão, assim, o motivo do pedido de ajuda, é de que o próprio criador do personagem consiga explicar para ele que Zé do Caixão não existe, é um personagem ficcional.

⁴⁹ Esclarecemos que o termo utilizado não possui relação com a semiótica nem com as noções de Tzvetan Todorov (2013, p. 27-52) acerca da escola russa. Embora esse seja um referencial teórico presente no autor base dessa dissertação, Bordwell, o último afasta-se dessas noções textuais, de discurso e enunciativas para o cinema como já explicitados no início do capítulo. Esse termo é utilizado na dissertação para demonstrar uma ação, papel exercido do processo de narração.

A introdução do personagem José Mojica Marins, interpretado por ele mesmo, é feita primeiro em um plano geral para localizar o personagem em sua sala de estar. A funcionária de sua casa atende ao telefone enquanto ele desce as escadas. Há um corte e o plano é reduzido para o único ambiente em que há uma iluminação diferente na cor vermelha, semelhante ao tom monocromático utilizado no sonho de Dr. Hamilton (imagem 7).

IMAGEM 7 – 26:58-28:55

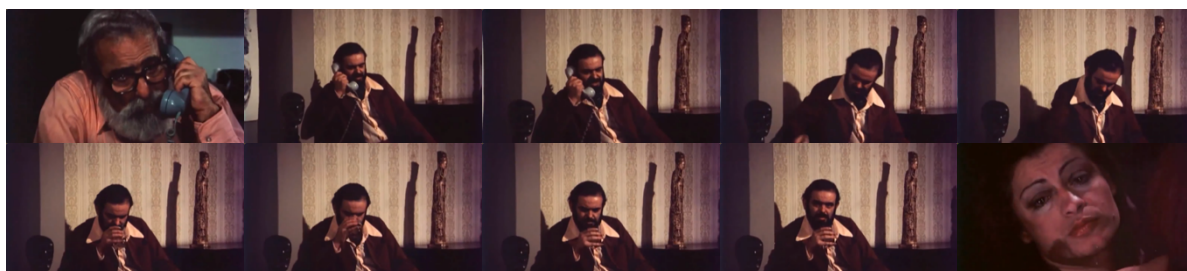


FONTE: Delírios (2013).

O espaço de transição entre as escadas que Mojica desce e a mesa em que o telefone está é contextualizado pela câmera. No canto da sala há um lugar que possui uma tira ampliada de quadrinhos, lá pode-se ver uma mulher aparentemente desesperada e corpos amontoados próximos a uma árvore. Esse canto, é o único local iluminado nessa cor, a câmera acompanha Mojica pelo ambiente. Há sucessão de cortes no diálogo com o colega de Hamilton e novamente a aproximação do aparelho por meio do *zoom*. O momento termina com José Mojica Marins declarando achar interessante o que ocorrera com Dr. Hamilton a partir de Zé do Caixão (imagem 8). O próximo momento do filme é a continuação do sonho de Dr. Hamilton.

IMAGEM 8 – 26:58-28:55





FONTE: Delírios (2013).

6) Sonho/Consultório dos psiquiatras:

Esse é o terceiro momento de sonho que define a personalidade de Zé do Caixão por meio da inserção de ações ampliadas desse mesmo personagem. Embora em planos anteriores do sonho Zé interaja com diversos personagens (inclusive Tânia e Hamilton), os momentos ressaltavam a performance dele com os seguidores. A partir do fundo escuro de alguns ambientes, o *close-up* aliado ao *zoom in* em seu rosto, o contexto em que estava, isto é, em uma caverna, ao lado de seguidores, em meio a rituais sempre acompanhado pelo encadeamento de cortes os quais se unificam com o áudio de risada, do fogo, da gritaria, enfim, esses aspectos conjecturavam a apresentação do que seria a personalidade de Zé do Caixão. Já, a participação nesse terceiro momento, é o início gradual da passagem de Zé do Caixão do sonho para alguém real. Um Zé do Caixão real na realidade diegética.

A iluminação na cor vermelha em alguns ambientes – principalmente em corredores ou lugares escurecidos – e a utilização de um tom monocromático rosado em cenas gravadas de outros filmes permanecem restritos a introdução dessas cenas. Há a mescla de cores, ausência de luz, planos com a câmera estática, grande profundidade de campo e a interação de Zé do Caixão com outro personagem masculino. Esse personagem veste-se de maneira comum ao período da filmagem, meados de 1970, e os locais não estão mais em sua maioria em cavernas ou espaços imaginários e sim espaços concretos do cotidiano urbano. Por fim, dr. Hamilton é apresentado pela primeira vez em destaque em um plano médio longo (imagem 9).

O estilo até então mostra-se como um somatório de aspectos técnicos que encaminham os três últimos momentos do filme.

clara, remete a um rosado pastel, diferente da vestimenta que ele utiliza ao visitar a clínica do Dr. Hansen e de Zé do Caixão. Não há penumbra ou muitas sombras dentro da residência, a iluminação também é *flat* e uniforme, não há diferença de ambientes.

Quatro aspectos podem ser destacados aqui em relação a imagem 7 e o sonho: a oposição entre ambientes internos e fechados; a oposição entre momentos de escuridão e momentos de claridade – noite e dia; a oposição entre a forma de agir e se vestir entre personagem e ator/criador – Zé do Caixão e José Mojica e, enfim, a relação entre esses.

Ao final da cena, a câmera apresenta os dois personagens juntos. Há um corte abrupto entre claro e escuro, mas, nesse escuro um ponto de luz em movimento é mostrado (imagem 10).

IMAGEM 10 – 40:39-48:00



FONTE: Delírios (2013).

8) Sonho/Consultório dos psiquiatras:

O filme se encaminha para o final da trama, esse momento é o mais longo. Com aproximadamente vinte minutos, há uma mescla entre a realidade diegética e o mundo

dos sonhos de Dr. Hamilton. A interação entre José Mojica Marins e o doutor é próxima, não só fisicamente, a câmera inicia-se em plano médio e prossegue até o plano primeiro. O rosto dos dois é enquadrado enquanto há cortes de plano entre os personagens na sala, é importante notar que a noção de espaço em cena é reduzida por essas formas de utilizar o plano. O *zoom* permanece um recurso para adentrar o sonho de Hamilton. Novamente, o sonho possui os mesmos padrões já demonstrados em momentos anteriores, entretanto, diferencia-se na relação entre Tânia e Zé do Caixão (imagem 11).

IMAGEM 11 – 48:00-70:17



FONTE: Delírios (2013).

Essa relação aparece por meio do *close-up* e do *zoom*. A progressão dos planos ignora dr. Hamilton de início, o qual só retorna em cena ao final da sessão de hipnose. O emendo entre o sonho e a realidade ocorre primeiro por meio do spot de luz, e após, uma frase que José Mojica Marins reza (imagem 12). A luz no rosto de dr. Hamilton após a sessão é vívida em comparação ao início.

IMAGEM 12 – 48:00-70:17



FONTE: Delírios (2013).

9) Consultório dos psiquiatras/Bar/Apartamento:

No momento final as características de estilo demonstradas ao longo do filme são utilizadas. Por toda essa obra, personagens principais não estão no mesmo enquadramento, embora isso estivesse implícito. Nesse contexto apresentam-se os médicos colegas de Hamilton, Tânia e Mojica, além da enfermeira da clínica. A iluminação é a mais intensa já utilizada no ambiente interno desse local. O contrário retorna na cena do bar e apartamento (imagem 13).

IMAGEM 13 – 70:17-84:20





FONTE: Delírios (2013).

Esse último momento e a imagem 13 são destaque, pois culmina no encontro de todos os espaços do filme por meio de Zé do Caixão.

Pode-se observar que os momentos de sonhos e da realidade diegética são os principais ganchos dos demais ambientes, pois há uma viagem por outras obras de Mojica, isso existe dentro do próprio momento do sonho tido por Dr. Hamilton. Portanto, declaram-se três possíveis dimensões no filme. Essa inferência é possível por meio da *mise-en-scène* e encadeamentos dos planos e cenas. A aproximação com o estilo presente no sonho de Dr. Hamilton demonstra a possível conjectura com realidade na cena finalíssima do filme.

Há de se entender que, existem padrões, ou um estilo proeminente a todos os momentos do filme, o que o torna não mais plural e sim *uno*. O seu estilo caminha por espaços amorfos, espaços frenéticos e espaços organizados, respectivamente o sonho, os filmes inseridos no sonho e a realidade diegética. A aparência da construção da imagem nesse contexto é de um possível embate em constância entre o sonho e a realidade diegética, com cortes e encadeamentos frenéticos do primeiro e uma menor rapidez dos mesmos recursos do segundo.

1.2 SOBRE O ENREDO QUE ENVOLVE DR. HAMILTON

A partir do que foi delimitado sobre o estilo em *Delírios*, com o intuito de compreender de qual forma o enredo se apresenta, retomamos aspectos importantes da construção desse. Definimos no início do capítulo que *Delírios de um anormal* possui três *momentos*. A partir deles, todos os ambientes no filme são organizados e o *sonho* seria o eixo em que tanto os demais momentos quanto os ambientes se voltam. E aqui se localiza a hierarquia do *sonho* como o espaço organizador dos demais espaços e ambientes. Espaço e momento organizador dos demais, o que o caracteriza como o enredo do próprio filme.

É importante frisar que de acordo com Bordwell (1985) a construção do enredo cumpre a apresentação dos dados da estória por meio do *tempo*, do *espaço* e da *lógica narrativa*. Portanto, por meio desses dados, a percepção do espectador é moldada⁵⁰. É evidente que o tempo, espaço e a lógica podem ser analisados de diferentes maneiras. No entanto, nesse contexto, o tempo total do filme é respeitado de acordo com os eventos que ocorrem. Em suma, ir para frente ou para trás na cronologia em que ele não foi montado, acaba por deslocar as informações da estória e, assim, podendo ignorá-las por completo.

Dentro do enredo, o tempo é o indício de deslocamentos temporais e de temporalidade (s). Respectivamente, o estilo apresenta isso em cortes e sequências e na *mise-en-scène*, a partir das caracterizações das personagens, da passagem do tempo por meio da iluminação, do desgaste de materiais e/ou elementos não vivos, dentre outras formas, ainda que necessária a utilização de cortes e sequências. O espaço engloba a *mise-en-scène*, no entanto a partir do enredo os espaços não são apenas aqueles que aparecem na tela, eles não estariam sendo mostrados, ainda que existam. Há uma vida própria no filme entre o tempo e o espaço, pois assim haveria a perambulação de pessoas que não estão em destaque na tela. A lógica da narrativa é a relação entre os eventos que ocorrem no espaço e tempo, é a cola entre sequências e cortes, dos espaços diversos, de temporalidades diferentes.

Entendemos que, ainda em conformidade com a noção de espectador ideal de Bordwell (1985), a lógica da narrativa como emaranhado de dados que compõe a estória

⁵⁰ Característica da noção de *espectador ideal* a que Bordwell se refere.

faria aquele espectador inferir o que está ocorrendo, de onde se originou o que é mostrado, para onde vai, e se os desdobramentos vistos na tela possuem relação de causa e efeito entre eles.

Podemos melhor apresentar isso por meio do que Vernet (2012) descreve acerca dos *programas*, que são rituais, ou caminhos obrigatórios, que obedecem a dois códigos, o primeiro é a intriga de predestinação e o segundo a frase hermenêutica⁵¹. O primeiro código dá indícios do que vai ocorrer no filme e pode deixar explícito o final (mostrando como chegou a isso) ou apresentando o problema a ser resolvido. O segundo é a interpretação do que é mostrado a partir de pistas (podem ser falsas), são as possibilidades, e a suspensão da dúvida com outros problemas. O autor demonstra que no filme de ficção a história contada seguindo sistematicamente os programas “é também um ritual porque reconduz o tempo todo à história” (VERNET, 2012, p. 125).

Esse papel do enredo a que Vernet se refere poderia ser a interação entre *estilo* e *enredo* em Bordwell. Dada a filiação teórica de ambos os autores, Vernet compreende a estrutura narrativa de um filme⁵² muito próxima da análise das estruturas do texto, o que desconsidera o estilo cinematográfico e a relação com o enredo. Logo, a convergência do que seria o enredo em Bordwell aproxima-se do entendimento de Eco (2011, p. 85-86):

O enredo [...] é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocações temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas. Contudo, poderia também ser entendido como uma primeira síntese tentada pelo leitor com base nas estruturas discursivas, uma série de macroposições mais analíticas que, entretanto, deixam ainda indeterminadas as sucessões temporais definitivas, as conexões lógicas profundas.

A resolução de Eco ao entender o enredo como relacional ao leitor pode ser explorada na *schemata* do espectador ideal que Bordwell empreende e o possível jogo

⁵¹ Roland Barthes (2011, p. 32) afirma que na narrativa o tempo é uma ilusão. O tempo não existe “só existe funcionalmente, como elemento de um sistema semiótico: o tempo não pertence ao discurso propriamente dito, mas ao referente”. Parte dessa noção pode ser comparada aos *campos semânticos* do autor Bordwell. Ver p. 19 em n. 26 dessa dissertação para relembrar essa noção.

⁵² Ver p. 21-24.

com a narração (estilo, enredo e estória). Evidentemente, deve-se observar o estilo e as características do enredo no âmbito cinematográfico, logo, no próprio filme. A razão disso é que a estória progride por meio desses sistemas considerando a percepção do espectador e não leitor. Assim, o leitor do texto e o espectador do filme são diferentes do espectador ideal a partir da noção de Bordwell, pois Eco aponta o leitor como aquele que irá desvelar as estruturas discursivas e assim vincular as situações que finalmente formam o enredo, em Bordwell esse elemento é indissociável do estilo (construção da imagem em movimento), assim, o espectador ideal está envolto da temporalidade do filme de maneira cronológica e em parte, subjetiva.

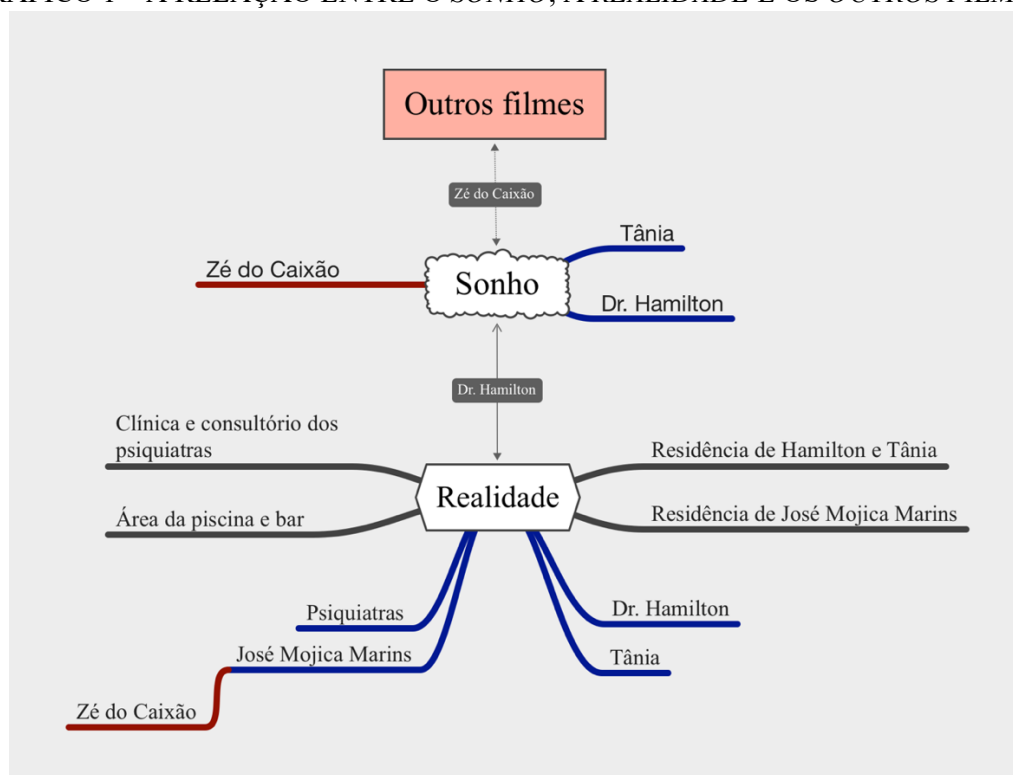
O enredo é formado a partir das cenas e sequências, do encontro dessas, e não menos, das ações e reações na *mise-en-scène* enquadrada, subordinada aos tempos cronológico e subjetivo da realidade diegética. Portanto, em *Delírios de um anormal*, optamos por percebê-lo com base em momentos⁵³, pois o estilo mostra os ambientes e possíveis locais enquanto a organização deles se dá no enredo, só que esse é um apontamento geral e descontextualizado útil para uma análise fílmica que acaba por desconsiderar as especificidades de uma obra em análise.

Seria possível apontar o enredo como a trama na qual contém os desdobramentos de causa e efeito das ações tanto da montagem quanto da *mise-en-scène*. É o que ocorre no *sonho* como organizador, todas as ações dos personagens voltam-se para o espaço em que Dr. Hamilton se localiza.

Não apenas por meio de diálogos e descontentamento com a situação na qual o médico está, mas na capacidade de uma mobilização das ações de todos os personagens envolvidos. O sonho separa e conecta a viagem pelos *outros filmes* e a *realidade diegética* enquanto a mediação a nível dos envolvidos na trama se dá por meio de Dr. Hamilton e Zé do Caixão. Propomos a seguinte estrutura com base nesses apontamentos:

⁵³ Do contrário, usualmente em uma análise fílmica utilizar-se-ia o termo *sequências*.

GRÁFICO 1 – A RELAÇÃO ENTRE O SONHO, A REALIDADE E OS OUTROS FILMES



FONTE: Do autor.

Os saltos que ocorrem entre os três *momentos*, a *realidade diegética*, o *sonho* e os *outros filmes* variam de acordo com o ambiente em que se inicia ou termina. O enredo não se utiliza apenas da câmera e sim da construção deles para a organização do tempo. Ao utilizar cortes secos, o emprego do *zoom in* e *zoom out*, o desfoque nesses movimentos e ainda, a câmera contextualizar o ambiente da cena em um plano geral, diferenciam o sonho da realidade. Ao passo que o sonho em si irrompe a realidade a partir de um corte comum de plano, essa característica colabora para os demais ambientes e espaços orbitarem o sonho de Dr. Hamilton. Nesse sentido, orbitam a realidade diegética e os outros filmes. Os ambientes a que eles pertencem não obedecem a nenhuma ordem necessariamente importante, pois o sonho como enredo e organizador irrompe a realidade diegética e surge na tela.

É ainda no irromper que o tempo de tela a cada espaço é distribuído. Embora não tenha uma relevância que diz respeito a ordem, ou mesmo, a quantidade de vezes que um espaço é apresentado, após irromper a realidade, o sonho permite que a realidade apareça, isso na utilização de um *blur*, desfoque ao foco e uma gradação suave diferentemente do corte seco comumente utilizado (imagens 4, 8 e 9). Portanto, o sonho

tende a priorizar-se ao longo do filme e garante os períodos em que a realidade diegética pode aparecer na tela. A imposição do sonho frente a esse espaço está na relação com os outros filmes. Explica-se: só há acesso aos *outros filmes* por de dentro do sonho do Dr. Hamilton, embora exista o embaralho de cenas que não pertencem exatamente ao filme *Delírios*, a realidade diegética estará constantemente em contato com o sonho para mostrar aquelas cenas.

A capacidade de organizar os espaços e ambientes, bem com o tempo do filme é intrínseca ao sonho, torna-o um enredo interior ao filme. Os desdobramentos das ações dos personagens e do andamento dos acontecimentos se conectam, subordinando-se a ele. A organização por meio dos elementos de construção da imagem do filme exerce esse enlaço, ditando o tempo subjetivo.

Esse tempo é imbricado no sonho, pois o encadeamento de cenas da realidade para ele não possui uma lógica de continuidade, enquanto o contrário ocorre uma lógica de continuidade temporal. Assume-se, portanto, o sonho como enredo organizador do tempo e espaço em *Delírios*.

1.3 O TEMPO-ESPAÇO DE ZÉ DO CAIXÃO

Estabelecido no filme o sonho com uma função de enredo, no qual organiza a temporalidade e os demais espaços, é possível perceber que no encadeamento de planos, de cenas e de sequências há a apresentação das particularidades do estilo em *Delírios*. Os recursos utilizados para isso não são técnicas percebidas de maneira isolada, ou mesmo escolhas propositais do realizador⁵⁴, e sim, na sua existência, prova-se que o sonho seria o organizador do tempo-espaço.

O primeiro aspecto do sonho como enredo diz respeito ao tempo. Nesse contexto, o encadeamento dos planos e sequências advém da montagem que constrói a ação e reação dos espaços a partir do tempo. Esse aspecto vincula a *característica abstrata* que o enredo contém, pois, a construção de ação e reação a partir do encadeamento de

⁵⁴ Entendemos que não haveria com afirmar as escolhas do realizador, nem a partir do discurso que ele utiliza, pois além desse não ser um objetivo a ser alcançado em pesquisa, diz respeito a questões de ordem indefinida e até abstrata.

imagens é apenas possível justamente pelo encaixe de planos, de cenas e sequências no tempo cronológico do filme. Derivaria dele então o *tempo abstrato*, no qual se vislumbra pelo enredo, no qual também é possível inferir conexões de ação e reação entre os personagens, os ambientes e demais aspectos particulares do filme. Recorremos a Jennifer Sijll (2017) para entender de qual forma essa característica é aparente em *Delírios*, pois, a pesquisadora considera os recursos visuais de um filme de maneira similar aos aspectos sugeridos.

De acordo com Sijll (2017) a montagem é capaz de mostrar a maneira em que o tempo é percebido. Diferente de um plano-sequência, o corte entre cenas garante um manejo quase livre da sensação de tempo, avançando ao futuro ou retrocedendo ao passado. Em *Delírios de um anormal* isso pode ser notado nas imagens 2, 4 e 9, pode-se ver que na transição entre o sonho e a realidade a câmera avança ou retrocede ao final de cada cena, utiliza-se o *blur* e mantém-se o corte seco. Esses não são os únicos períodos do filme em que há o sonho na sua interação com a realidade diegética dessa maneira. Ao final da imagem 8 e início da 9 por exemplo, quaisquer recursos de transição suave temporal não são utilizados, assim, inferimos que não haveria um padrão estabelecido para a passagem do sonho à realidade.

Assim sendo, o tempo torna-se maleável, independente do encadeamento das cenas serem com uma transição suave ou não; o que se deve notar nesse contexto é a diferença do encadeamento do sonho-realidade e realidade-sonho, a passagem entre eles mostra a hierarquia presente do sonho. Esse, na maior parte das sequências presentes no filme, não pede licença para a realidade diegética a fim de aparecer na tela, ou seja, o corte seco seria a interrupção e capacidade de mobilização do tempo abstrato. Entre o sonho e a realidade diegética a transição é suave, o que denota o pedido de licença para aparecer na tela. A hierarquia do sonho para com a realidade diegética está na sua intromissão, a capacidade de roubar a tela para ele aparecer além de moldar o tempo abstrato só é reforçado pelo tempo cronológico de *Delírios*, pois a lógica de ação e reação ou causa e efeito no próprio sonho inexistem.

O sonho, portanto, pode até surgir em alguns padrões dentro da realidade diegética, no entanto o padrão de desorganização dos eventos dentro dele indiciam que embora não estivesse aparecendo na tela, ele não parou, o tempo continuou passando.

Para avançar nessa perspectiva, podemos utilizar o que ocorre entre o sonho e os *outros filmes* presentes nele. Aqui existem ao menos duas possibilidades: a dilatação e o contraste de tempo. Acerca da dilatação do tempo, ao longo de todos os momentos de sonho, a intercalação entre o rosto de Dr. Hamilton observando as cenas que aparecem de outras obras de Zé do Caixão, bem como a incapacidade de se mover para outras direções, amplia o desespero do personagem:

Essa técnica dá a entender que o mundo se encontra desarticulado, e de certa forma, fora do eixo. Ela aumenta o suspense sem recorrer ao diálogo [...] isso ajuda a revelar ainda mais sua confusão interna. A mudança de ritmo dentro da cena serve para dividi-la em partes diferentes e/ou os personagens em mundos distintos. (SIJLL, 2017, p. 98).

Esse entendimento da confusão interna converge com o aspecto de sonho, já a diferença de ritmo entre ele e a realidade diegética em *Delírios* garante a separação de noção do tempo. Não apenas a transição entre esses ambientes, mas o ritmo dos momentos de sonho e a realidade as diferencia. Assim, o sonho ocorre concomitantemente com a realidade dos outros personagens, isto é, Dr. Hamilton sonha continuamente independente das ações das demais personagens. É possível observar isso na organização do filme: sonho/realidade diegética/sonho/realidade diegética. O corte seco utilizado ao final das imagens 8 e início do 9 confirmam o caminhar do sonho independente da realidade, pois, não há uma noção explícita de continuidade entre o final do sonho antes dele ser novamente apresentado. Portanto, o tempo não é estático nesse contexto.

Há uma noção de continuidade das ações das personagens na realidade diegética, é possível constatar isso nas imagens 4, 5 e 6: Tânia acode Dr. Hamilton, dialoga com os colegas psiquiatras, todos acodem Hamilton. Entre a segunda e terceira ações o sonho é mostrado – logo, o sonho colocaria em suspensão a realidade e não o contrário. É evidente que a noção de continuidade dita aqui não diz respeito ao que um espectador compreende como lógica de ação e reação, o contrário, apresenta que essa noção existe a partir do sonho como enredo e na sua relação com a realidade diegética e que se há um espectador, ele estaria por trás do sonho, tanto como enredo quanto como espaço.

Isto é, o sonho dentro de todas essas funções elencadas ainda estaria a trabalho de um espectador, no entanto, afirmamos, interior ao sonho.

Em seu estudo de comparação do funcionamento cognitivo de um espectador entre o teatro e o cinema, Münsterberg (2021) demonstra a memória e a imaginação do espectador, como funcionam a partir das técnicas cinematográficas utilizadas *cutback* e *close-up*. Nesse sentido, o autor propõe explicitar exemplos em que essas incitam o trabalho cognitivo de quem assiste a um encadeamento de planos (ou mesmo cenas). Embora o autor esteja interessado no funcionamento cognitivo do espectador, ele não ignora nem omite a função do cinema nessa relação. Ainda, embora o espectador estudado por ele seja exterior à obra fílmica, essa proposta tende a corroborar com o espectador proposto, o espectador ideal no filme, pois, o processo que ele investiga acerca da memória e imaginação ocorre em *Delírios* quando Dr. Hamilton observa Zé do Caixão em seu sonho.

[...] o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente [...] A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização (MÜNSTERBERG, 2021, p. 35).

Enquanto o autor propõe uma apologética do cinema⁵⁵, em um período histórico de transição, ou melhor, inserção do cinema à frente do teatro e como expressão artística (e possivelmente também um avanço da fotografia), ele pontua de qual forma o tempo

⁵⁵ Devemos esclarecer o que seria apologética e a relação que propomos com esse período histórico do cinema em que Münsterberg se insere. A *apologética* está atrelada à doutrina e, portanto, a fé cristã em seus primórdios. De acordo com Bogaz, Couto e Hansen (2008) entre o séc. I e II DC algumas comunidades cristãs estariam dispersas nos ensinamentos e desviando dos rituais cristãos. Com o intuito de unificá-las, a *didaqué* foi o método escolhido para esse fim pelos primeiros padres da Igreja. Enfim, a apologética deriva dos apologistas ou, aqueles que defendem a sua fé, dogma e doutrinas frente a grupos que não aceitam aquela expressão. Ver: Nicole Vorst (2014, p.171-172) para o estudo acerca da apologética ou apologistas. No cinema, Andrew Dudley (2002) sistematiza algumas teorias em períodos históricos, Münsterberg faz parte da tradição formalista que defendia o cinema como arte, assim, estudavam as técnicas e avançavam com teorias. De acordo com Dudley (2012, p.26) Münsterberg “culmina com uma apologia à capacidade narrativa do cinema [...] para ele, o cinema é realmente mera insignificância sem a narração”. Portanto, relativizando esse termo, compreendemos que como parte da tradição de formação do que seria o cinema, poderiam existir apologistas do cinema no início do séc. XX.

funcionaria. A relação técnica entre Münsterberg e Sijl com relação ao tempo está na capacidade do cinema de utilizar o estilo próprio cinematográfico sem recorrer propriamente ao texto (ou indicação de locais, tempo e espaço). Em *Delírios* não há nenhuma indicação textual de tempo e local e sim o enredo *sonho* com indicação técnica da montagem e câmera afim de demonstrar o tempo da realidade. Além do que, nisso demonstrado, há possíveis temporalidades as quais convergem a partir do sonho.

Zé do Caixão manipula o que o psiquiatra observa enquanto está sonhando, tanto lançando imagens que ocupam toda a visão do personagem quanto interagindo com ele naquele próprio espaço. Esse, é o enredo organizador da realidade diegética na medida em que o espectador ideal Zé do Caixão incita as suas memórias (e até em algum ponto imaginação) por meio de sons e imagens para Dr. Hamilton.

O espaço do sonho é amorfo, se encontra em uma penumbra e sob controle de Zé do Caixão na temporalidade indefinida, justamente pela falta da dita lógica cronológica de ação e reação das imagens que o coveiro apresenta ao médico. O sonho ocorre a partir do Dr. Hamilton, no entanto, as imagens são o que Zé do Caixão quer que o psiquiatra deva ver.

Assumir essa subordinação coloca em questão a relação do tempo com o espaço no sonho e os outros ambientes em *Delírios*. A partir desse momento, é importante considerar Zé do Caixão como aquele que manipula o estilo e dita a temporalidade do sonho de Dr. Hamilton, portanto, o sonho é o enredo que organiza os outros ambientes do longa metragem a depender de Zé do Caixão. A questão que se coloca é: de qual maneira o espaço se imbrica a partir dessas características elencadas.

Os personagens estão localizados no tempo ditado por Zé do Caixão, ainda que o espaço seja indefinido no *sonho*. Os agentes de toda a trama estão em algum espaço, interagem com os ambientes e se localizam neles para a construção da história por parte do espectador ideal, aqui considerado o próprio coveiro. Assim, de acordo com Bordwell (1985) a história é feita de eventos, e esses acontecem em um recorte espacial definido. Não é necessário um tipo de recorte objetivo, portanto, o espaço do sonho seria um recorte mesmo que amorfo e indefinido na sua composição material do que aparece.

O sonho como enredo delimita esses dados para os outros espaços além dele mesmo, localiza os personagens e demonstra o avanço dos eventos de ação e reação, os correlacionando a partir do estilo⁵⁶.

Em *Delírios*, o enredo *sonho* organiza os outros espaços do filme (gráfico 1) a partir do encadeamento de cenas, o que também dita o tempo abstrato ou diegético do filme. Nesse aspecto, o tempo e o espaço estão correlacionados a partir do *estilo*. Ao compreender o tempo no filme em conformidade com o enredo *sonho*, podem ser destacados os espaços em que os personagens coexistem: a clínica, a residência de José Mojica, a residência de Tânia e Dr. Hamilton e, por fim, o bar. Esses espaços se inserem na realidade diegética e todos⁵⁷ os personagens existem nela, diferente do sonho e das imagens inseridas de outros filmes.

A *mise-en-scène* que Zé do Caixão prepara ao jogar essas imagens de outros filmes para Dr. Hamilton tem em sua aparência um ritmo, que de forma explícita, deixa médico incomodado. Os espaços também na realidade diegética são definidas por essa *mise-en-scène*, pois a submissão desse espaço para com o sonho acaba por ditar a sua própria temporalidade.

De acordo com Vsevolod Pudovkin (2021) o ritmo que a montagem dita, organiza o tempo e o espaço filmico. O autor compreende que o espaço filmico não é segmentado pelos locais que foram filmados em localizações separadas, ao uni-los em sequência na montagem o espaço filmico se torna *uno*. O tempo também é modificado e se torna diegético, sem conexão com o tempo cronológico do filme. Em suma, o filme possui os próprios tempo e espaço. Essa compreensão da montagem concatena o enredo e a relação com o estilo de Bordwell, pois em Pudovkin a montagem vai além da estrutura

⁵⁶ O autor aponta três diferentes espaços no enredo: o da filmagem, da edição e o sônico (construção do espaço por meio do som, acústica do ambiente) bem como o espaço em que os agentes, ou personagens, agem (BORDWELL, 1985, p. 113-146). Dimensionamos a análise do espaço interior ao filme a partir da *mise-en-scène*. Conforme o objetivo da dissertação, há um espectador ideal que é interior ao filme (Zé do Caixão), no entanto, as noções do espaço estudados por Bordwell estão sempre em jogo com um espectador ideal exterior à obra. Portanto, nesse ponto não consideramos a construção cognitiva do espaço a partir do espectador ideal proposto por Bordwell.

⁵⁷ Zé do Caixão é um caso específico no filme, pois a sua existência se dá primeiro no sonho do médico psiquiatra e posteriormente na realidade diegética.

do material⁵⁸, chega ao *uno* do filme, aprofunda, portanto, a importância para além de uma técnica de edição ou ritmo de cenas. Incute aqui um possível objetivo emocional nalgum espectador.

Pudovkin trabalha as noções de espaço e tempo filmicos como *uno* em relação à dita comumente de realidade cotidiana, não no filme. Independente a isso, compreendemos que o *sonho* em *Delírios* é o enredo que dita o tempo da realidade diegética, assim, nesse aspecto não importaria a relação de espaço e tempo com uma dita realidade cotidiana. Em *Delírios*, a transição entre os espaços e possíveis realidades estão disponíveis para serem observados por Dr. Hamilton e, assumimos, o espectador ideal Zé do Caixão. O sonho embora tenha um tipo de *mise-en-scène* que pode ser considerada amorfa, ela é composta por espaços e tempo filmicos de outros filmes de José Mojica Marins. O sonho como enredo organizador dos outros espaços tem a existência do tempo e espaços que não precisam necessariamente se descolar da noção de montagem em Pudovkin, o psiquiatra vivencia em sue sonho uma temporalidade naquele mesmo momento, tem um aspecto *uno*. Portanto, o estilo subordinado ao enredo e vice-versa no contexto do sonho de Dr. Hamilton não precisaria de um esclarecimento do espaço, pois a falta do esclarecimento é a sua característica, o *uno* da temporalidade e o *espaço amorfo* estão e são tempo-espaço. Ao afirmar que Zé do Caixão manipula o tempo e espaço por meio do sonho, apresentando imagens que ele mesmo escolhe jogar ao psiquiatra, o coveiro detém o encadeamento de planos, de cenas e sequências no espaço do sonho. Ele monta aquilo que chamamos de espaço amorfo e *uno* da temporalidade.

Essas possibilidades que a montagem pode exercer aquém de uma maneira tecnicista de ditar o tempo, pode-se ver na leitura depreendida de Ismail Xavier (2012) sobre Pudovkin. A decupagem é a segmentação das sequências para cenas e por fim das cenas para os planos, é de se entender que o filme é composto por partes menores, o que, unidas o tornam *uno* em tempo e espaço, assim, a montagem é o ato que organizaria a continuidade e função dramática de cada cena. “A filmagem é o lugar privilegiado da

⁵⁸ A montagem dos planos para cenas inicia-se no roteiro. Após a filmagem, no contexto do período dos escritos do autor, havia a utilização exclusiva de rolos de filme (PUDOVKIN, 2021). A montagem era manual e linear, diferente da contemporaneidade que pode ser tanto digital quanto linear.

descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem (XAVIER, 2012, p. 28). Ou seja, a montagem seria a etapa principal na formação de uma continuidade do espaço e tempo, logo, uma organização das funções dramáticas do filme, ou mesmo: o enredo.

Assim como, para Bordwell e Kristin Thompson (2013), o enredo é tudo o que se ouve e vê de forma explícita no filme e “o enredo do filme pode conter material alheio ao mundo da história (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.147). O material alheio é o que está no filme, mas não é considerado diegético, é não-diegético. A razão para essa distinção seria os personagens não conseguirem interagir com esses elementos, por exemplo os créditos ou algum som/música inseridos na edição.

Em suma, Zé do Caixão observa, interage, monta, dirige, manipula o sonho, a realidade diegética, e os outros filmes ao mesmo tempo em que vive ali. É um espaço ou momento não-diegético para diversos personagens, assim, possivelmente esse momento é diegético apenas para Dr. Hamilton que o vive, fisicamente e mentalmente. O viver aqui é a conexão ou transição com o sonho e desdobramento na realidade diegética com os gritos, o reviro na cama, e suor. No espaço do enredo *sonho*, a interação do psiquiatra é como a de um espectador duplo: 1) espectador de uma peça de teatro quando Zé do Caixão e Tânia estão no mesmo ambiente que ele, no espaço escuro e indefinido vistos nas imagens 2 e 12 por exemplo; 2) espectador fílmico quando assiste às cenas dos outros filmes de Mojica. O primeiro tipo define-se pela posição da câmera de contextualizar o espaço em comum entre os três personagens, porém o médico não consegue interagir fisicamente com os outros dois, apenas assistindo e se expressando fisicamente e oralmente similar a um espectador que se encontra sentado na cadeira. O segundo tipo mantém essas características, acrescenta que o espaço dos outros personagens não é contextualizado com o mesmo ambiente em que o médico psiquiatra está. Pela *mise-en-scène*, o doutor estaria assistindo a um filme, com planos, cenas e seqüências de outros espaços e tempo. Ele seria um espectador *do e no* seu próprio sonho do que Zé do Caixão quer lhe mostrar.

Acerca do espectador filmico⁵⁹ que Dr. Hamilton demonstra ser, ele está no filme e assiste ao filme, portanto essas cenas que aparecem no sonho podem ser consideradas diegéticas na medida da interação desse personagem com elas.

Sobre a interação entre espectador e o filme, para Xavier (2012) a preocupação fundamental da vertente teórica em que Pudovkin é inserido é demonstrar a possibilidade da sugestão das emoções por meio do encadeamento dos planos. Isso seria possível a partir da montagem, para o ritmo. Relacionando Xavier e Pudovkin (2021), compreende-se que o último avança a compreensão de montagem e a percebe tanto no roteiro, perpassando a filmagem e indo até a pós-filmagem. Embora o autor segmente o filme para essa análise, *Delírios* demonstra maneiras como a câmera subjetiva e *reaction-shot* ao longo do seu percurso cronológico. A reação de Dr. Hamilton frente ao jogo de cenas e imagens em sequência proferida por Zé do Caixão inicia-se com a câmera dita subjetiva,

[...] quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos. O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem [...] num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. Neste último caso, temos a típica combinação de duas técnicas – *shot/reaction-shot* e câmera subjetiva (XAVIER, 2012, p. 34).

Essa é a situação em que Dr. Hamilton está. Ele é exterior aos outros filmes que o coveiro Josefel Zanatas lança para ele, e, interage com elas conforme a descrição presente na situação e conhecimento de Pudovkin sobre a montagem. Logo, essas evidências confirmam o papel duplo de Dr. Hamilton.

O médico é um espectador dele mesmo, dentro do sonho é um espectador de outros filmes que existem em seus próprios espaços e tempos. Ele adentra os *outros filmes* e ambos interagem em níveis diferentes: Zé do Caixão nos outros filmes, no sonho de Dr. Hamilton e posteriormente na realidade diegética. As imagens dos outros filmes de Mojica não foram editadas e inseridas para ele assistir, elas surgem, emanam e ele as

⁵⁹ Conforme o dimensionamento da pesquisa e norteador dessa dissertação.

vivência. Algo impulsionaria essa viagem fílmica, ou alguém, nesse contexto seria Zé do Caixão. A presença do coveiro no espaço amorfo em que o psiquiatra está e, nas imagens que joga para o psiquiatra confirmam essa inferência.

2 ZÉ DO CAIXÃO: O ESPECTADOR IDEAL POR ENTRE DAVID BORDWELL E AUGUSTUS SCHLEGEL

O que Zé do Caixão pretende ao guiar Dr. Hamilton pelos *outros filmes* não precisa ser explícito, o desdobramento dessa ação surge no doutor tanto na realidade diegética quanto no sonho. As ações do coveiro demonstram o seu ideário⁶⁰ por meio desse tipo de viagem pelas outras obras. Para Dr. Hamilton, Tânia fará parte daquele mundo apresentado. Ao olhar a sua esposa seduzida e conduzida pelo coveiro Zanatas, vivenciado as cenas e imagens em sequência fomentadas por aquele algoz, o efeito da manipulação finalmente se mostra presente fisicamente em Dr. Hamilton. Esse é um espectador duplo como visto, porém, não realmente próximo ao tipo de espectador ideal a que Zé do Caixão é. O psiquiatra evidencia os efeitos das ações de Zé do Caixão por meio do seu corpo, da sua face e da sua voz. A *lógica narrativa* é a da *submissão* para Josefel Zanatas.

Com o intuito de explicar como essa submissão é construída, baseando-nos em Bordwell (1985), a lógica narrativa é a relação de causa e consequência entre os eventos percebidos. A partir do enredo há um reforço de padrões existentes no filme ou uma dificuldade de chegar a esses padrões, o que “conta como evento, como causa, como efeito, uma similaridade, ou uma diferença – tudo será determinado no contexto particular no filme” (BORDWELL, 1985, p. 51, tradução nossa)⁶¹. Portanto, como desdobramento do papel do enredo, essa lógica da narrativa colabora no andamento da trama a partir do estilo. Doravante, a lógica da narrativa é o aspecto que necessita ser

⁶⁰ Um dos filmes se chama *O estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968). É um complicado de três curtas-metragem, na ordem cronológica do filme: *O Fabricante de Bonecas*; *Tara*; e *Ideologia*. *Tara* traz a possibilidade do espectador-testemunha e *Ideologia* do observador-testemunha no teatro. Os curtas foram objeto específico de estudo pelo autor desta dissertação (XAVIER, F., 2021; XAVIER, F., 2022). O primeiro texto propõe a compreensão do espectador ideal em Bordwell, isto é, exterior à obra. No segundo a proposta é compreender o possível observador-espectador já como uma possível parte da própria obra fílmica. As perspectivas social, cultural e estética (no sentido de movimento artístico) desse compilado está em *O Brasil em Trevas: o Estranho Mundo de Zé do Caixão* por Evelyn Mello (2018).

⁶¹ “What counts as an event, a cause, an effect, a similarity, or a difference – all will be determined within the context of the individual film” (BORDWELL, 1985, p. 51).

analisado em conjunto com o espectador ideal que Bordwell fórmula em razão das inferências realizadas. Ela não é a estória.

Portanto, em *Delírios* a *lógica narrativa* pode ser demonstrada da seguinte maneira: Zé do caixão, Dr. Hamilton e Tânia interagem no sonho, mas ela seria uma representação de Dr. Hamilton da Tânia da realidade diegética. A explicação para isso é que o médico sonha, está em transe e chega a um estado catatônico nos desdobramentos finais do sonho que tem. É evidente que ele existe mentalmente naquele espaço enquanto o seu corpo permanece na realidade diegética. O mesmo ocorre com José Mojica Marins que vive na realidade diegética, porém o seu álter ego Zé do Caixão também existe no sonho de Hamilton. “Também existe”, em razão de Mojica aparentar se sentir mal quando Zé do Caixão é materializado no apartamento do casal nos momentos finais do filme, o que, por sua vez, dá a entender que o próprio Mojica poderia ter alguma relação com o transe do médico, bem como as ações no sonho dele. A esposa de Hamilton, diferente dele, só consegue ver Zé do Caixão na realidade diegética. Como ela não está em transe nem sonhando, e não o fez no decorrer do filme, entende-se que a Tânia do sonho é uma *representação* de Dr. Hamilton. Enquanto Zé do Caixão está em todos os espaços e além de interagir com diversos personagens, manipula o tempo e o espaço em que estão inseridos.

O sonho seria o enredo e, portanto, o espaço principal de organização dos demais espaços. Se o sonho tem esta função e Zé do Caixão o manipula enquanto passeia por todos os espaços (realidade diegética e os *outros filmes*), o conteúdo das inferências não precisa estar certo ou errado neste contexto. Não há julgamento moral sobre as ações de Josefel Zanatas, mas sim o processo que o espectador ideal realiza ao referir-se ao que está ocorrendo. Esse processo é a lógica da narrativa que se liga à estória.

Bordwell (1985) reforça que a estória é inferida e em partes materializada no enredo, portanto, é necessário lembrar que a comunicação verbal, o texto, ou ainda o pensamento acerca dos eventos é possível a partir do enredo/estilo. Assim, evidentemente o filme não é um texto, embora mude de formato a partir do espectador ideal com a *schemata*. É assim que se forma a estória em decorrência da lógica da narrativa. Logo, todas as evidências da estória aparecem em Dr. Hamilton, que é um

espectador duplo, porém não o tipo ideal como Zé do Caixão. O médico psiquiatra estaria seguindo nesse sentido o que Zanatas espera.

No âmbito do *espectador ideal* em Bordwell há a *schemata* e a *representação* é uma *noção* da noção da *estória*. Se afirmamos que o *sonho* se torna o enredo dentro do filme, a correlação entre a lógica da narrativa e a *estória* estaria presente no que é *representação*. Esse termo deve ser relativizado antes de explorar essa questão.

Há em Zé do Caixão um tipo de espectador ideal, assim a lógica narrativa bem como a percepção da *estória* de Dr. Hamilton são controladas pelo coveiro. Identificamos no Dr. Hamilton um espectador duplo, enquanto Zé do Caixão seria o guia dos eventos dentro do sonho do médico. Contudo, este interage com os personagens, materializa-se na realidade *diegética* e surge da mente do personagem José Mojica Marins. Assim, embora o psiquiatra seja um espectador duplo, ele não é o espectador ideal, sendo Zé do Caixão o *espectador ideal*.

Esclarecemos primeiramente a noção de representação associada a Dr. Hamilton. Noël Carroll (1999b) em *Philosophy of art* demonstra a partir da filosofia analítica⁶² o que seria representação no contexto da arte. O autor também diferencia arte e expressão; arte e forma; arte e experiência estética. Carroll, por meio do cognitivismo do cinema, propõe quatro tipos de representação que permeiam as artes visuais: *representação incondicional*; *representação léxica*; *representação específica condicional* e *representação genérica condicional*⁶³. Com base nisso, Dr. Hamilton reconhece o que está acontecendo tanto ao especatar o seu sonho, quanto ao especatar os *outros filmes* jogados por Zé do Caixão. Em conformidade com Carroll, a representação nesta situação seria *representação específica condicional*:

⁶² De acordo com Richard Allen e Murray Smith (2005) a filosofia *analítica* não era bem-vista em meados de 1970 e 1980 no âmbito acadêmico de Cinema, sendo considerada tecnicista em sua metodologia de análise e passível de descontextualizar historicamente os objetos de sua análise, esvaziando qualquer observação política. Allen e Smith (2005) acrescentam que em comparação com a chamada filosofia *continental* (teorias a princípio de cunho europeu), o cunho tecnicista de análise não era bem uma verdade, pois existiram teóricos expoentes da chamada *Filosofia Europeia* que também apresentavam a mesma forma de análise.

⁶³ "Unconditional representation; lexical representation; conditional specific representation; conditional generic representation". Para aprofundar em cada uma delas, ver Carrol (1999b, p. 49-54).

Às vezes reconhecemos o que está sendo representado apenas com a condição de que já sabemos o que está sendo representado. É improvável que alguém saiba na peça que o veneno está sendo inserido no ouvido do Rei dentro da peça em *Hamlet*, a não ser que alguém já saiba que é o que a peça dentro da peça deveria representar. Uma vez que sabemos que é essa a intenção a ser representada pela cena, nós facilmente apreendemos o que os outros movimentos ignorados se referem [...] (CARROLL, 1999, p. 51, tradução nossa)⁶⁴.

O psiquiatra reconhece a mulher próxima a ele como Tânia, a sua esposa. Isso é expresso pelos gritos de seu nome. Zé do Caixão também é de conhecimento dele, pois murmura na realidade diegética que o coveiro está tentando roubar a esposa do psiquiatra. Além disso, os outros personagens contatam o criador do personagem Zé do Caixão, ele existe na realidade deles. Assim, o médico Hamilton já sabe o que está sendo apresentado em sua frente, no entanto, Zé do Caixão faz parte do sonho – como na cena do rei envenenado em *Hamlet*, de Shakespeare, que Carroll utiliza como exemplo para explicar a *representação específica condicional*. Está aí o papel de espectador duplo de Dr. Hamilton, ele só compreende o que acontecerá com a sua esposa na medida em que a viagem pelos *outros filmes* ocorre. Como Zé do Caixão aparece em algumas dessas cenas além do espaço em que Dr. Hamilton de fato está, e leva Tânia sempre para fora do quadro, supõe-se que Zé do Caixão a estaria levando para aqueles outros espaços.

É perceptível que o médico não sabe que está sonhando, pois age como se fosse parte da realidade diegética e não só no espaço do sonho. Para além disso, os *outros filmes* presentes no sonho são um espaço *uno*, o que quer dizer que Dr. Hamilton desloca as cenas que assiste no sonho para o seu próprio sonho, e enfim há um desdobramento aparente em sua perturbação física e mental na realidade diegética do que está se passando. O médico psiquiatra não pode ser o *espectador ideal* a que Bordwell se refere, pois ele percebe por meio da lógica dos eventos em seu sonho, ou lógica narrativa, uma história descontextualizada da realidade diegética, ou seja, não é a história e nem tampouco completa, apenas a história que ele percebe por meio do seu sonho.

⁶⁴ “[...]Sometimes we recognize what is being represented only on condition that we already know what is being represented. One is unlikely to realize that poison is being put in the king’s ear in the play within the play in *Hamlet*, unless one already knows that this is what is intended to be represented by the playlet, we easily pick up what. The otherwise obscure gestures stand for [...]”

A função de *espectador ideal*, portanto, é ocupada por Zé do Caixão, pois diferente de Dr. Hamilton, o coveiro é capaz de promover a união de três espaços: as *outras obras* de José Mojica Marins, o *sonho* e a *realidade diegética* (gráfico 1). O ponto culminante dessa resolução se encontra na capacidade dele em manipular os sistemas de narração estando dentro deles mesmo. É um *espectador ideal interior e exterior, um trânsito*, e impõe uma hierarquia de espectatorialidade, pois, mesmo que se aproxime do *espectador ideal* a que Bordwell alude, também possui características que se assemelham a noção de espectador ideal a que Augustus Schlegel aponta – como veremos a diante.

A indissociabilidade entre o estilo, o enredo a estória e o *espectador ideal* se encontra no cerne da noção de narração, assim, mesmo que de maneira metodológica seja possível dimensionar para um, ou mais sistemas da narração, eles devem ser compreendidos como *uno* na medida em que se considera o objeto de estudo. Nesse contexto, no capítulo anterior em *Delírios de um anormal*, verificamos que no filme há o estilo, o enredo, a estória e o *espectador ideal*. A proposta não é considerar um espectador exterior que assiste ao filme, mas compreender o próprio sistema de *Delírios*. Assim, chegamos a algumas considerações:

1. O sonho é um *espaço*, assim como o *enredo* em *Delírios de um anormal*;
2. O estilo torna-se particular a partir da descoberta do funcionamento do enredo;
3. Dr. Hamilton é um espectador diferente do espectador ideal;
4. Zé do Caixão se aproxima de um *espectador ideal*, embora venha a construir a estória não para ele mesmo, e sim para outro espectador, Dr. Hamilton;
5. Zé do Caixão participa da própria estória que manipula para outro espectador, o Dr. Hamilton;
6. O processo de inferência e testagem de hipóteses (*schemata*) é feito por Zé do Caixão no momento do sonho ao exhibir imagens, planos e cenas para Dr. Hamilton;

7. Dr. Hamilton prevê o que acontecerá a partir das ações de Zé do Caixão. Embora também utilize a *schemata* como um espectador, não tem a capacidade de construção unificada de uma história, pois ele está restrito ao espaço do sonho, enquanto Zé do Caixão existe além do próprio enredo nos outros filmes e na realidade diegética;
8. O estilo de *Delírios* é controlado por Zé do Caixão, pois ele maneja o tempo e o espaço do sonho (no qual é o enredo), e assim dita a temporalidade e o espaço aparentes em *Delírios*;
9. Zé do Caixão possui aspectos do *espectador ideal* em Bordwell por observar e construir o *estilo*, o enredo e a história.

Perante tais considerações, é-nos evidente a possibilidade de o *espectador ideal* estar dentro do próprio filme, ser parte dos sistemas e jogar com ele mesmo. No entanto, há algo mais em Zé do Caixão em outra parte, além da sua manifestação nos sistemas de narração em *Delírios*. Referimo-nos ao *coro*, o espectador ideal a que Schlegel manifesta em seus estudos acerca da *arte dramática* que é o *teatro*.

Lançamos um olhar atento à noção de *espectador ideal* amplamente discutido pelo romancista, e assim, podemos acrescentar mais uma consideração acerca do coveiro Josefel:

10. Zé do Caixão possui aspectos do *espectador ideal* que Schlegel afirma ser o coro, o que, em suas origens na tragédia grega, chega à arte dramática, o teatro. O coro é audiência no cotidiano ático no qual presencia relações entre as pessoas em momentos considerados importantes.

Neste capítulo iremos esclarecer a diferença entre a *tragédia grega*, e o teatro. A partir disso, localizaremos Zé do Caixão considerando os fatos já elencados a partir dos sistemas de narração de *Delírios de um anormal*, entre o *espectador ideal* a que Bordwell se refere e o *espectador ideal* que Schlegel esclarece ser o coro. Lembramos que não afirmamos que o vilão seja o coro do filme, nem o espectador ideal em

Bordwell, e sim que estas noções norteariam como *Zé do Caixão* é construído a partir de suas próprias características.

2.1 ZÉ DO CAIXÃO É UM ESPECTADOR IDEAL

A função de *Zé do Caixão* pode começar a ser explicada conforme a estrutura da *schemata* que o espectador ideal em Bordwell realiza. Lembramos que a estória não é explícita no filme, no caso, o enredo é o que normalmente está em evidência. Nesse sentido a estória necessita de um espectador ideal, pois, a partir dele, os eventos de espaço e de tempo podem ser relacionados. Para Bordwell (1985) a estória pode ser dividida em duas formas, a *estória representada* e a *forma em que é representada*. Respectivamente contar e mostrar, ainda diegésis e mímeses⁶⁵. Isso significa que por meio dos elementos de espaço e tempo o espectador ideal compreende padrões de eventos, o que o faz criar inferências, indagações, hipóteses e analogias utilizando-se do campo semântico, ainda por meio da *schemata*. O espectador anteveria a estória, pois ela é adivinhada nesse ciclo.

Ainda, na perspectiva cognitivista, Aumont (2012) descreve a relação entre a imagem e o espectador como semelhante à noção de *schemata*. Para ele, haveria a construção do que se vê por meio da experiência do sujeito, bem como um esquema mental de testagem de hipóteses. Aqui, também é um sujeito exterior ao filme.

No caso, a convergência com a noção de espectador ideal em Bordwell traz o mesmo questionamento que compreendemos estar presente em relação ao espectador

⁶⁵ Baseando-se na *Poética* de Aristóteles e na *República* de Platão, Bordwell compreende uma distinção teórica entre os dois filósofos. Enquanto Aristóteles entende a narração como diegética ou mimética, o enfoque da sua teoria desemboca como parte das teorias miméticas do cinema, ou aqueles teóricos que se baseiam na imagem – por exemplo, Münsterberg e Rudolf Arnheim – o mais importante é saber que tanto se pode utilizar a narração diegética em imagem quanto mimética em texto escrito. Tudo depende da perspectiva de análise. Já Platão é utilizado como parte das teorias diegéticas do cinema, pois ele entende que a narração é fundamentalmente uma atividade linguística. A razão para isso está na indissociável perspectiva do poeta existente tanto no teatro quanto no drama (BORDWELL, 1985). Com base nessa perspectiva, entendemos que Bordwell baseia-se em Aristóteles e se aproxima das teorias miméticas, não apenas pelo posicionamento do autor quanto a afirmar que não mencionará se o filme possui um discurso anunciador de algo. A razão para a aproximação das teorias miméticas pode estar no cerne de seus estudos acerca da atividade do espectador, algo que surge na atividade do teatro.

ideal que há em *Delírios*: “[...] um filme narrativo representa os eventos da estória através da visão de uma testemunha imaginária ou invisível” (BORDWELL, 1985, p. 9)⁶⁶. Este seria o cerne da noção de espectador ideal que a partir da *schemata* prevê a estória do filme: ele está ali, mas é invisível, assim não estaria na estória propriamente. Pode-se pensar que os eventos da estória aparentemente são antevistos por Dr. Hamilton, mas ele permanece na estória e Zé do Caixão norteia o próprio personagem ao utilizar o sonho (enredo no filme).

Nem todos os critérios de espectador ideal demonstrados pelo vilão são os mesmos, em sua totalidade, similares a noção de Bordwell. Ainda nesse posicionamento, alguém fora do enredo que percebe a estória é comum, é parte do referencial teórico de Bordwell na utilização de um espectador externo.

Tal característica ainda nos é importante quando retornamos à teoria da literatura, assim, é importante pontuar que Eco possui proximidades com a estrutura de pensamento do espectador ideal, ainda que externo a alguma obra literária. Vejamos:

Fábula⁶⁷ é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens [...] pode também não constituir uma sequência de ações humanas e pode referir-se a uma série de eventos que dizem respeito a objetos inanimados, ou também a ideias. O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície com as deslocções temporais, saltos para frente e para trás [...]. Num texto narrativo o enredo identifica-se com as estruturas discursivas. Contudo poderia também ser entendido como uma primeira síntese tentada pelo leitor com base nas estruturas discursivas, uma série de macroproposições mais analíticas [...] (ECO, 2011, p. 85-86).

Sabemos que em um filme ou obra audiovisual, certas nomenclaturas ou denominações não condizem com uma análise literária, pois a partir de diferenças de forma e conteúdo, o tempo e o movimento não fariam parte da estrutura textual da mesma forma. No caso de Eco (2011) chama-se de leitor-modelo, esse, por sua vez, identifica espaços no texto em que complementa, sendo essa a estratégia do autor de um texto que antevê um leitor, logo, o leitor-modelo. Essa estrutura de pensamento diz

⁶⁶ [...] a narrative film represents story events through the vision of an invisible or imaginary witness.

⁶⁷ Diz respeito a *estória*. A título de simplificação, fábula = estória = fabula = história. Esclarecemos a utilização do termo *estória* pelo autor desta dissertação. Ver p.19 em n. 26.

respeito a estratégias, ou seja, quando se quer prever algo como em um jogo de xadrez, ou mesmo, em estratégias de guerra⁶⁸. Em suma, um modelo de algo será construído para antever os passos, no caso do texto, a estória. O autor, assim como Bordwell, propõe uma construção da estória a partir de alguém que entra em contato com aquela obra.

Por mais que o tema acerca da espectralidade na qual Bordwell embasa os sistemas de narração, dependa da relação entre estilo, enredo e estória, a justificativa para essa aparente dependência repousa sobre a noção de *schemata* que o espectador ideal tem em sua estrutura cognitiva, pois, por meio dela, o que se está vendo é construído. Ainda que o filme, a obra fílmica, ou um projeto audiovisual possuam o estilo e o enredo em seus aspectos materiais, eles apenas são percebidos e, portanto, dependem exclusivamente de um *ser* similar ao ser humano em suas estruturas cognitivas para apontar o que *ocorre naquilo que se vê*. O campo semântico é utilizado a partir do filme na inferência da estória., as estruturas cognitivas da memória, da atenção etc. são acessadas a partir dos sistemas de narração.

Tal construção é um tanto complexa frente à realização audiovisual, quer dizer, mesmo antes do momento da filmagem há uma interação do ser humano para a construção do estilo, enredo e estória. Isso é evidente a que se refere o senso comum de que *essa estória foi bem contada* ou *essa estória foi bem construída*, e ainda *está tudo bem amarrado no roteiro, faz sentido o que acontece no final com o início do filme* etc. O cerne dessas afirmações está no que se entende do cinema como uma arte da representação ou imitação, o que por vezes pode agregar uma característica única de *contação de estória*, ou a *arte que conta algo*⁶⁹. Assim, os sistemas da narração podem ser apontados por alguém que os percebe e construídos também por esse. Não seria possível a formação deles sem a estrutura cognitiva do ser humano por meio da *schemata*, logo aparece o *espectador ideal* a que Bordwell se refere.

Podemos explicar o seguinte: de maneira isolada o *estilo* é o primeiro contato na percepção cognitiva, pois é o que se observa diretamente, é o fenômeno fílmico. O

⁶⁸ Exemplo utilizado por Eco (2011, p. 39).

⁶⁹ Com base na noção de *storytelling*, ver cap. 1. p. 20-27 desta dissertação.

enredo está presente na passagem dos planos, no encadeamento das imagens, de cenas e sequências. Ele encontra-se presente no tempo cronológico do filme, mas é percebido a partir do *estilo*. De forma não isolada, a construção da lógica de ação e reação, causas e efeitos derivam do enredo e dependem do estilo cinematográfico. A explicação para isso reside no fato de que a própria forma em que os planos estão dispostos afetam a lógica de ação e reação pretendida, não só o que acontece com os personagens e suas relações mostradas.

O *estilo* nesse processo recebe um *status* por diferenciar a tecitura audiovisual (não apenas no cinema, evidentemente) de outras formas de arte como, por exemplo, o emaranhado existente no texto. Em uma matéria realizada para o Jornal da Unicamp *A arte do cinema, quadro a quadro*, Marta Avancini (2014, p. 7) afirma que:

O estilo pode ser definido, então, como as escolhas técnicas⁷⁰ características e recorrentes em um corpo de obras [...] essas técnicas se classificam em domínios amplos: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, além de aspectos relacionados à edição e ao som.

E, a partir do estilo, a espectralidade que emerge das noções de Bordwell pode ser delimitada como uma educação para analisar as camadas de um filme, nesse caso, a importância está no espectador.

Ainda que a espectralidade abordada por Avancini (2014) seja voltada a um público externo que vê o filme, e não necessariamente a noção de *espectador ideal* trabalha por Bordwell e nessa dissertação, o objetivo finalíssimo da teoria de Bordwell recai sobre a espectralidade em um campo ideal, pois

[...] nos ensina a ver um filme, usando como matéria-prima a imagem cinematográfica, ou seja, o filme tal como ele é projetado na tela, a imagem de cena. Difere, então, de boa parte dos autores que estudam o cinema e utilizam como suporte de suas análises as fotografias de cena, produzidas nos estúdios durante a filmagem para divulgação e outros fins - e não os filmes tal como os espectadores o vêem (AVANCINI, 2014, p. 7).

⁷⁰ O termo utilizado por Avancini (2014) pode ser relativizado a depender da forma que se observa a realização cinematográfica. No entanto, conforme a tradução das obras de Bordwell disponíveis em território nacional até a escrita desta dissertação, também, de acordo com Bordwell (1985), as técnicas que constam no estilo são *técnicas a partir do autor* e não devem ser levadas como um termo comum como dito em *técnicas cinematográficas* ou *técnicas do cinema*.

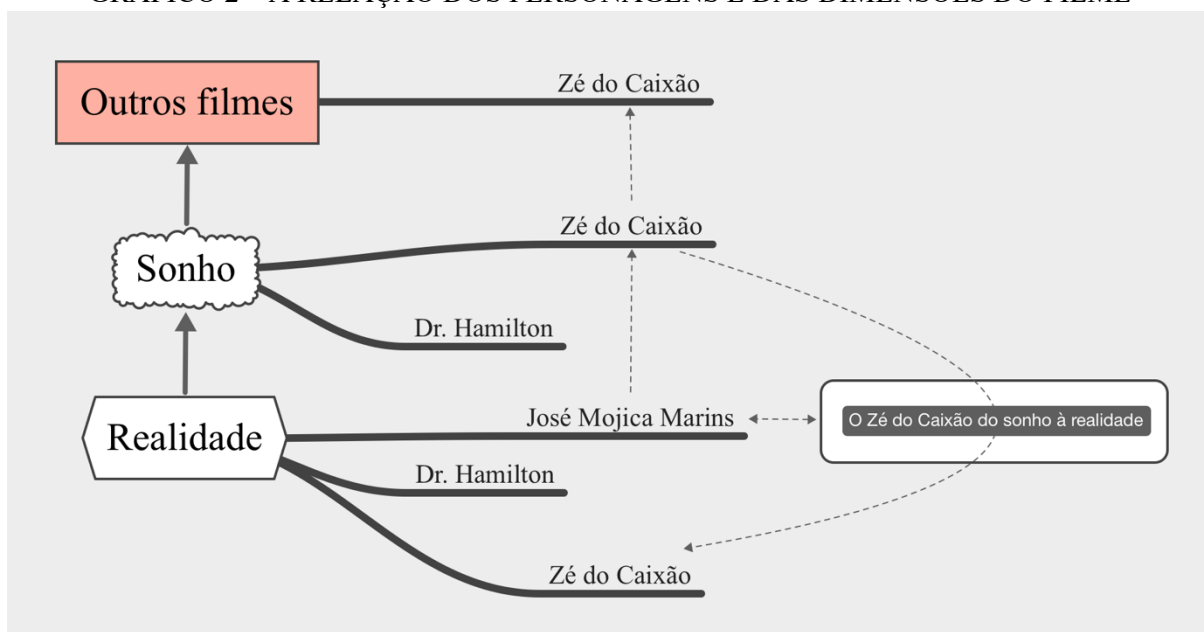
Entendemos que para definir o espectador, mais ainda, que espectador seria esse dentro de bilhões de seres humanos, a utilização da psicologia cognitiva e estudos da percepção trazem as características intrínsecas aos seres humanos ditos como comuns ou mesmo normais. Isto é, a estrutura cognitiva é intrínseca a qualquer ser humano, no entanto a possibilidade de estudos frente à espectralidade acabam por serem dimensionadas a um *espectador ideal* abstrato.

O *espectador ideal* a que Bordwell se refere constrói a história, pois ela não é dada, pode apenas ser inferida. Os dados da história são dados a partir do estilo no qual está atrelado o enredo, no entanto, esse processo depende exclusivamente desse espectador construído pelo autor, tão logo, não haveria história, sem o enredo e o estilo e tão pouco esses sistemas seriam percebidos sem um espectador, no caso, o *espectador ideal*. Lembremos que a proposta desses autores está em torno de um sujeito que interage com uma determinada mídia ou expressão artística, assim, pode ser qualquer pessoa ou algo ideal. Tais posicionamentos questionam o que é Zé do Caixão, pois Dr. Hamilton é um espectador dele mesmo e nem mesmo ideal. Mesmo em *Delírios*, Zé do Caixão é idealizado por José Mojica Marins, que o materializa posteriormente na realidade diegética, participando da própria história. Não há testagem de hipóteses a partir desses dois personagens, ao contrário, Zé do Caixão oferece ao médico dados para ele testá-los.

E o que seria José Mojica Marins? Esse personagem não é o espectador ideal, nem um espectador. Não é espectador, pois permanece apenas na realidade diegética; não é ideal, porque já não é espectador e permanece apenas no nível dos outros personagens colegas de Dr. Hamilton. Pode-se suspeitar que Mojica seja o personagem mais importante, afinal, Zé do Caixão começa a existir na realidade por meio dele (imagem 13). Há indícios de que o personagem Mojica tenha controlado Zé do Caixão no sonho de Dr. Hamilton e nos desdobramentos em outros filmes, porém, é uma conexão mental ascendente apenas da *persona* de Zé do Caixão e aparentemente sem conhecimento por parte de José Mojica. Isto é, Mojica permanece apenas na realidade diegética, enquanto Zé do Caixão desloca-se do sonho para a realidade.

Zé do Caixão é o *espectador ideal* mais próximo das noções de espectador ideal em Bordwell, mas não é exatamente o espectador ideal desse autor. O *espectador ideal Zé do Caixão* existe no filme, para o filme, manipula os dados da estória, permanece no enredo *sonho* e desloca-se para a realidade diegética:

GRÁFICO 2 – A RELAÇÃO DOS PERSONAGENS E DAS DIMENSÕES DO FILME



FONTE: Do autor.

A diferença entre *ideal* e *modelo* em *Zé do Caixão* é da falta de necessidade de considerar um espectador externo à obra e, do papel do autor dos textos e filmes para contar a estória⁷¹. O *espectador ideal Zé do Caixão* ocupa esses papéis e mais, desloca-se entre o espaço e tempo do filme, solapa o possível controle do seu criador-personagem José Mojica Marins, interage com o personagem principal Dr. Hamilton, media outras dimensões⁷² e se intromete nas situações.

Zé do Caixão apresentaria também algumas características do coro que surgiu antes da tragédia grega, assim como interpreta Augustus Schlegel (1965). A presença constante do personagem em todas as esferas do filme, a sua importância para o andamento dos eventos, a maneira com que ele guia Dr. Hamilton na capacidade de

⁷¹ Bordwell e Thompson (2013) entendem que o narrador é o cineasta do filme e que um personagem pode fazer o papel de narrador ao contar a estória para um espectador exterior à obra.

⁷² Os outros filmes que aparecem para Dr. Hamilton possuem o próprio espaço e tempo.

conectar o público externo a entidade Zé do Caixão⁷³. Portanto, consideramos que haveria indícios de que o personagem Zé do Caixão estaria entre o espectador ideal em Bordwell e o espectador ideal da tragédia grega.

Para entender esse posicionamento, propomos demonstrar o contexto do pensamento de Schlegel acerca da tragédia e, posteriormente, indicar no coveiro Josefel Zanatas o que o especificaria como um *entre* duas noções de espectador ideal.

2.2 ENTRE TRAGÉDIAS E TEATROS

Utilizar autores que se baseiam nos escritos da Grécia antiga em suas pesquisas é indubitavelmente uma tarefa complexa. Isso, pois, além da distância temporal, muitos desses escritos necessitam de um estudo do idioma, do contexto histórico em que se inserem e mesmo assim, existem trechos que não serão encontrados ou recuperados. É nesse contexto que foram dadas palestras em *Viena* sobre arte dramática e literatura⁷⁴.

Augustus⁷⁵ Schlegel (1965) apresenta no início do séc. XIX uma teoria que se preocupa em encontrar um tipo de virtude humana, a sensibilidade do belo, o qual ele afirma estar contido nas belas artes. O que apresentaria a capacidade de sentir na relação entre as faculdades cognitivas do ser humano são as manifestações artísticas, em especial o teatro e a literatura, assim, em sua concepção, o teatro seria a mais elevada manifestação do drama trágico. Diz-se aqui *teatro* não como o conhecemos na contemporaneidade, mas como um *espaço ritualístico e parte do cotidiano* de uma cultura na qual não haveria fragmentações em instituições, tal como reconhecemos na atualidade.

No entorno dessas noções, Schlegel (1965) considera a *Poética* de Aristóteles e os escritos de *Horácio* a fim de entender a natureza humana existente na tragédia dramatizada, isto é, na tragédia grega incorporada no que se conhecia por teatro em

⁷³ Esses aspectos serão explorados no cap. 3.

⁷⁴ *Course of lectures on dramatic art and literature*.

⁷⁵ O primeiro nome também pode ser utilizado apenas como *August*, optamos pela tradução em inglês em decorrência da referência.

pleno séc. XIX. Para isso, o autor realiza o questionamento acerca da representação e da imitação, o que é útil em suas próprias investigações acerca da verdadeira arte:

Mas, nas Belas Artes, a mera imitação é sempre infrutífera; até o que pegamos emprestado de outros assumindo ser a verdadeira forma poética, deve, como foi renascer novamente em nós. De que serve toda essa imitação do que está fora? A arte não pode existir sem a natureza, e o homem não pode oferecer nada aos seus companheiros além de si mesmo⁷⁶ (SCHLEGEL, 1965, p. 21, tradução nossa).

É importante salientar que, em Schlegel, há um vínculo entre a natureza humana e a arte, assim, ela não poderia existir apenas como cópia, tampouco a poética se reduziria a esse fenômeno, pois o cerne da arte estaria na natureza em relação aquilo que, da ordem natural, também se encontra no próprio humano.

A acepção do que é natureza humana certamente deve ser relativizada no contexto dos escritos de Schlegel (1965). A educação entre os gregos antigos, na leitura de Schlegel, anteciparia algo do *espírito do romântico*⁷⁷, pois a arte e a poesia eram a expressão da relação que eles tinham com a natureza e com a finitude do humano. O equilíbrio entre a finitude e a relação dos sentidos com a natureza ao seu redor resultava em uma poesia de alegria e prazer. Esta seria uma forma de educação, voltada para a beleza e os sentidos. Os deuses, nesse contexto, eram aspectos deificados da natureza, o que por consequência também mantinham uma relação com a natureza humana por terem se tornado modelos de beleza: “entre os gregos, a natureza humana era em si autossuficiente, não havia senso de defeitos e a perfeição que de fato poderia alcançar seria por meio do exercício da própria força”⁷⁸ (SCHLEGEL, 1965, p. 26, tradução nossa).

⁷⁶ “But in the fine arts, mere imitation is always fruitless; even what we borrow from others, to assume a true poetical shape, must, as it were, be born again within us. Of what avail is all foreign imitation? Art cannot exist without nature, and man can give nothing to his fellow-men but himself” (SCHLEGEL, 1965, p. 21).

⁷⁷ Para o autor, romântico (*romantic* do inglês) seria a união do espírito da arte moderna no período em que ele escreve e a arte da antiguidade. “Spirit of the romantic” (SCHLEGEL, 1965, p. 24).

⁷⁸ “Among the Greeks human nature was in itself all-sufficient; it was conscious of no defects and aspired to no higher perfection than that which it could actually attain by the exercise of its own energies” (SCHLEGEL, 1965, p. 26).

Existiria entre os gregos uma vontade de viver com alegria e prazer, a presença do espírito da tragédia não seria uma incompatibilidade, pois o ideal da natureza grega era a harmonia entre todos os tipos de forças existentes, o que, de acordo com Schlegel (1965), era uma amostra da união entre forma e conteúdo que aparecia em sua poesia. Vê-se, então, a possibilidade de a *poesia* ser uma força que colocaria em movimento aqueles ensinamentos por meio de suas características, por isso, e tal força vai além das estruturas do poema, abarcando todas as possíveis manifestações artísticas.

Por isso que a tragédia grega não pode ser reduzida ao drama teatral, nem os textos de *Ésquilo*, *Sófocles* e *Eurípedes* devem ser percebidos como histórias ou encaixadas em um gênero como conhecemos no séc. XXI.

Ainda nesse contexto, conforme Werner Jaeger (2013), a educação na Grécia antiga tinha um viés artístico, pois os poetas⁷⁹ poderiam ser os educadores da verdadeira natureza humana grega, o que, traçando um paralelo com o que Schlegel entende como natureza na Grécia antiga, nos apresenta a possível relação e imbricamento das formas artísticas como parte do dia a dia grego.

Impõem-se aqui algumas observações sobre a ação educadora da poesia grega em geral [...]. A poesia só pode exercer uma tal ação se faz valer todas as forças estéticas e éticas do homem. Porém a relação entre os aspectos ético e estético não consiste só no fato de o ético nos ser dado como ‘matéria’ acidental, alheia ao desígnio essencial propriamente artístico, mas sim no fato de o conteúdo normativo e a forma artística da obra de arte estarem em interação e terem até na sua parte mais íntima uma raiz comum (JAEGER, 2013, p. 61).

Percebemos que a raiz comum entre o conteúdo normativo e a forma artística da obra de arte, no contexto do pensamento de Schlegel, seja a natureza humana. A esse respeito, o que se entende rotineiramente na contemporaneidade sobre religiosidade não pode ser atrelado a esses aspectos Áticos⁸⁰ que envolvem a natureza, pois enquanto a maior virtude grega seria uma espécie de sinergia com a vida, as virtudes cristãs começam a ser mais bem notadas no cristianismo enquanto religião, o que acaba por

⁷⁹ O autor, além de utilizar a poesia grega como termo geral na forma de educação, especifica a poesia de *Homero* como forma de educação da humanidade grega, isso para Platão. Ver: Jaeger (2013, p. 60-83).

⁸⁰ Forma em dialeto e altamente direcional de onde se localizaria Atenas. Dentro dos limites teóricos utilizados, diz respeito aos gregos, ou cultura grega.

repelir o entendimento de unicidade que havia no possível “espírito romântico grego”. Assim, a sensibilidade à beleza e o comportamento dos Áticos, ao surgirem em alguma forma de criação, não estariam separados. Desta forma, Schlegel (1965) afirma que o pensamento contemporâneo ao séc. XIX⁸¹, é de separar as manifestações da arte em música, em arquitetura e em pintura, e que na arte grega não haveria a noção dessas partes em tipos de expressões, pois, tão logo, as manifestações artísticas seriam percebidas como advindas de uma mesma raiz.

Jaeger tem a perspectiva similar a que Schlegel defende, isto é, as manifestações de arte pertencentes a cultura grega seriam indissociáveis, emergem da mesma raiz. A diferença entre os autores reside na forma em que Jaeger separa e direciona as partes do *fazer grego*, da arte a oratória como resultado, em diversas práticas e escopos de atuação já conhecidas na contemporaneidade:

O estilo e a visão artística dos gregos surgem, em primeiro lugar, como talento estético. Assentam num instinto e num simples ato de visão, não na deliberada transferência de uma ideia para o reino da criação artística. A idealização da arte só mais tarde aparece, no período clássico. É claro que não basta insistir nessa disposição natural e na inconsciência dessa intuição para explicar a razão por que aparecem os mesmos fenômenos na literatura, cujas criações não dependem já da visão dos olhos, mas da interação do sentido da linguagem e das emoções da alma (JAEGER, 2013, p. 9).

A partir dessas considerações, é de se entender que, na Grécia antiga a arte não estaria dividida e deslocada da criação artística. Esse atributo é intrínseco no que se conhece na atualidade por *Tragédia grega*, pois o aspecto fundamental não diz respeito a uma história a ser contada e sim à natureza humana. Ainda que existam nomenclaturas para localizar e dimensionar algum fazer artístico, e por mais que a categorização venha a organizar o conhecimento de uma obra, a importância de se conhecer o que está por trás das definições contemporâneas do que seria a arte, ou o fazer artístico, versa sobre o funcionamento da condição material desse conteúdo. Isso posto, a *Tragédia* seria a natureza humana, ela diz respeito à *poesia* da harmonia. Essa faculdade não pode ser confundida com o *ir ao teatro*, ou mesmo a *representação teatral de uma peça nos*

⁸¹ É possível perceber essa resolução do autor também na contemporaneidade por meio da pesquisa de Werner Jaeger (2013) acerca da cultura Ática antiga.

palcos, pois, como abordado, a *tragédia* não era redimensionada para um exercício artístico como habitualmente se percebe na contemporaneidade.

Aqui escrita, ou falada, ou cantada, mas acima de tudo dramatizada, a *tragédia grega* a que se refere Schlegel (1965) está mais bem transposta na estrutura física do teatro. Nela, a composição arquitetônica é composta de maneira que o público esteja inserido nas situações que estejam ocorrendo, pois o drama seria o essencial no espírito romântico. Nesse caso, o *dramático* conforme o autor, não reside nos diálogos, sendo esse último a superfície de uma base na qual o *poeta*⁸² não se expressa por ele mesmo. Os personagens, no entanto, por meio da interação falada, devem mover um ao outro, ou seja, caso duas pessoas após finalizarem uma conversa permaneçam no mesmo estado em que iniciaram, não há uma perspectiva do dramático. Assim, para haver drama, o *movimento de estado* é necessário. Essa questão não está relacionada necessariamente a um diálogo que fora construído para o palco.

Pode-se afirmar isso, como exemplo, no diálogo entre *Sócrates e Hípias*⁸³:

Quando, em Platão, Sócrates questiona ao arrogante Hípias qual é o valor do belo, Hípias mais uma vez usa de uma resposta superficial, mas após compelido pelos questionamentos irônicos de Sócrates para fazê-lo abandonar a noção que defendia, e aos poucos Sócrates apresenta novas ideias a ele, até que, finalmente envergonhado perante o sábio que o tinha convencido sobre a sua ignorância, Hípias é forçado a abandonar o jogo: esse diálogo não é apenas filosoficamente educativo, mas, rouba a atenção como se fosse um drama em miniatura [...]”⁸⁴ (SCHLEGEL, 1965, p. 30, tradução nossa).

Há no diálogo entre Sócrates e Hípias o movimento que caracteriza o drama. Isso quer dizer que o dramático só seria possível a partir desse movimento o qual invoca uma mudança, o diálogo nessa perspectiva é o meio. Ainda nessa perspectiva, o resultado do movimento é a desistência de um dos envolvidos no debate. O estado em

⁸² O *escritor do texto*, em outros alguns casos, aquele que *produz uma poesia*.

⁸³ O diálogo é *Hípias Maior*.

⁸⁴ “When, in Plato, Socrates asks the conceited sophist Hippias, what is the meaning of the beautiful, the latter is at once ready with a superficial answer, but is afterwards compelled by the ironical objections of Socrates to give up his former definition, and to grope about him, for other ideas, till, ashamed at last and irritated at the superiority of the sage who has convicted him of his ignorance, he is forced to quit the field: this dialogue is not merely philosophically instructive, but arrests the attention like a drama in miniature [...]” (SCHLEGEL, 1965, p. 30).

que Hippias se encontra ao início e ao final demonstram o desdobramento de causa e efeito, ação e reação etc.

Deve-se ter em perspectiva que o diálogo que Schlegel utiliza como exemplo do *movimento dramático*, pode expressar mais acerca de Platão do que os personagens envolvidos⁸⁵. Mesmo assim, o que interessa não seria a estrutura propriamente de um diálogo, mas a percepção de uma mudança de ação. É o que, enfim, Schlegel (1965) compreende como essência da *tragédia grega* na sua *dramatização em um palco*.

2.2.1 O CORO

Por mais que termos como o *drama*, o *dramático*, o *poético*, o *poeta*, a *poesia*, a *tragédia*, o *romance*, o *romântico* etc. possam ter estudos aprofundados independentes a depender do autor, está claro que Schlegel os utiliza conforme um fluxo contínuo, uma noção traz a outra consigo e todas podem ser trabalhadas em conjunto. A perspectiva sobre a *tragédia* envolta do autor necessita do entendimento do que é a *tragédia grega* além da categorização entendida na atualidade, pois ao analisar os primórdios do que ela seria, Schlegel foi capaz de apontar o que é o *espectador ideal* no que ele compreende como *tragédia*, ainda que com base nos primórdios da *tragédia grega*.

Reforçamos que o contexto da *tragédia dramatizada*, referida por Schlegel, difere da *tragédia grega* propriamente, portanto, devemos apresentar a relação entre as duas, partindo do pressuposto de que Schlegel utiliza como base a última para os seus estudos acerca do drama. Começemos demonstrando que a dramatização no teatro é a perspectiva em que o autor se utiliza para afirmar que o movimento existente apenas no drama é condizente com a representação teatral:

[...] o teatro é sem dúvidas o mais agradável. Aqui nós podemos observar outros agirem mesmo quando nós mesmos não podemos agir da melhor maneira⁸⁶. O maior objeto da atividade humana é o humano⁸⁷, e no drama nós vemos humanos mensurando entre si os seus poderes, como seres intelectuais

⁸⁵ Para mais detalhes do contexto dos *Diálogos* de Platão, ver Jaeger (2013, p. 594-622).

⁸⁶ A *maneira* é um termo utilizado pelo autor que tem as suas próprias condicionantes. No momento não tocamos nessas questões por não interferir no dimensionamento dessa pesquisa.

⁸⁷ Optamos pela tradução por *humano* do que *homem*, ou *homens*.

e morais, tanto amigos como inimigos, influenciando um ao outro por meio de suas opiniões, sentimentos, e paixões, e determinando as relações e circunstâncias recíprocas⁸⁸ (SCHLEGEL, 1965, p. 31, tradução nossa).

A relação entre humanos é o fundamento do drama, assim como o movimento que existe entre a reciprocidade advém de características um tanto abstratas como os sentimentos e paixões. A partir disso, o teatro conseguiria mostrar o humano para o próprio humano. Arriscamos afirmar que o movimento do drama não aconteceria apenas na representação, mas em todos os envolvidos, inclusive aos que assistem.

Estaria aqui a noção mais importante. Schlegel (1965) afirma que a representação vista é a essência para o drama, há nesse, portanto, duas perspectivas, a *poética* e a *teatral*. O poético nesse contexto ganha outra forma de entendimento, está atrelada a poesia⁸⁹ do espírito e o plano de construção de uma peça. Ou seja, a composição deve espelhar ideias, pensamentos e sentimentos que são verdadeiros e eternos no personagem, o que iria além da vida terrena. Estaria *encarnado*⁹⁰ frente aos que vêm a representação.

A relação que o *drama* tem com a *tragédia grega* para resultar na *tragédia dramatizada* (a tragédia no teatro) existe ainda na especulação do que seria a ideia da tragédia para os gregos. Em Schlegel (1965) a essência da tragédia perpassa na poesia, isto é, há a poesia da tragédia, o que conforme a noção de espírito romântico, a harmonia entre as forças estaria presente. Nada é dado de maneira desarmonica, quando se ganha, perde-se, as paixões são experimentadas, no entanto há algum sacrifício para tê-las. A corrente de eventos está sempre em harmonia, e neste pormenor estaria a *poesia da tragédia* conforme Schlegel. Assim, a plenitude está no processo de harmonia, o que demonstra o drama, que apresenta a obrigação de escolhas impostas pela natureza humana.

⁸⁸ “[...] the theatre is undoubtedly the most entertaining. Here we may see others act even when we cannot act to any great purpose ourselves. The highest object of human activity is man, and in the drama, we see men, measuring their powers with each other, as intellectual and moral beings, either as friends or foes, influencing each other by their opinions, sentiments, and passions, and decisively determining their reciprocal relations and circumstances” (SCHLEGEL, 1965, p. 31, tradução nossa).

⁸⁹ Ver p. 66 dessa dissertação.

⁹⁰ Do original, *embodied* (SCHLEGEL, 1965, p. 37).

Ainda que a abordagem romântica de Schlegel não venha a tocar na essência da tragédia grega e sim na tragédia como parte de um pensamento que vinha sendo, no contexto do autor, desconectado do que poderia ser tido na antiga Grécia, não há falta de esclarecimento quanto os primórdios da tragédia e o que ela seria para a civilização Ática. Portanto, nessas concepções acerca da tragédia dramatizada (mesmo em seu posicionamento como um romântico do séc. XIX), Schlegel (1965) considera a tragédia como parte do cotidiano dos gregos, assim, o *espaço teatro* era um local não de representação de algo, digamos, inventado. Mas, ali, aconteciam os rituais nos quais ocorriam em templos, em transações, enfim a natureza imbricada no cotidiano acontecia no espaço teatro.

Essas noções, se tornam um método de esclarecimento de algo que era imbricado, a natureza humana. As noções de gênero literário, literatura e de expressão artística como são conhecidas na contemporaneidade, tinham a mesma significação na antiga Grécia. Não há equívoco em categorizá-los na organização do conhecimento, contanto que se tenha a noção de que, pelo menos até o período clássico, o teatro não era um espaço onde se assistiam peças teatrais propriamente, ou o local em que os áticos se deslocavam para assistir a uma história. Ali seria um espaço que fazia parte do cotidiano e, portanto, parte da essência da cultura e da natureza humana.

Existem complicações quanto às leituras feitas acerca da civilização grega antiga. Além do anacronismo histórico, existem divergências e convergências entre esses estudos. O que permanece é a importância da tragédia. Em conformidade com o entendimento da origem da tragédia no germe da natureza humana a que Schlegel defende.

Como Albin Lesky apresenta (2015, p. 68-69):

[...] os costumes rurais áticos das oferendas e da vindima, diversões campestres, com o saltar sobre os odres, haviam-se convertido em coisas dignas de apreço e de conhecimento. E já que nesse ambiente também se tropeçava em Dionísio, a quem sempre pertenceu a tragédia, e, além disso, Téspis, o mais antigo tragediógrafo de que há notícia, também tinha raízes nesse solo campestre, relacionou-se a origem da tragédia com as festas rurais da Ática. *Horácio*, que em sua *Ars Poetica* se estriba em ensinamentos helenísticos, é o testemunho mais conhecido desta teoria [...] segundo a qual o cantor campesino entoava outrora seu canto “trágico” para obter um bode como prêmio [...].

É perceptível a qualidade da natureza no humano a partir da cultura Ática. Assim como a essência da tragédia pertence a Dionísio, no tocante de rituais e hábitos que comumente poderiam ser confundidos como uma sistematização dita religiosa, os gregos viviam o dia a dia sem distinção de matéria, pois tudo estaria conectado. Isto é, a tragédia poderia ser Dionísio e vice-versa⁹¹. Concordando com a noção de natureza humana no romântico em Schlegel, Lesky (2015) também entende que no mundo em que os gregos viviam tudo era percebido como forças da própria natureza. Forças alegres, amáveis, e outras rudes e perigosas. Posteriormente, elas estariam no teatro ático, o que, entendemos, prova não ser uma representação no sentido da cópia e do modelo, mas a possibilidade de coexistência das forças.

Essa discussão tem meandros mais profundos quando se tem a noção de que Aristóteles também definiu o que seria a tragédia. O período em que estudou a *tragédia* e a *comédia*, já não seria o mesmo das origens delas de fato. Tanto que a sua premissa é de o ditirambo ter em seu germe a tragédia. Lesky (2015) joga luz nessas concepções de Aristóteles, quase que organizando a história, pois o filósofo foi um estudioso do fenômeno da tragédia⁹² tanto quanto diversos outros. Logo, há de se questionar se não poderiam ter diversas noções de tragédia.

Peter Szondi (2004) no estudo sobre o trágico em *Versuch über das Tragische*⁹³ apresenta doze⁹⁴ pensadores e as suas respectivas noções sobre o trágico. O autor

⁹¹ O espaço da tragédia tem sua origem como um espaço do altar para o sacrifício a Dionísio. Também, preparado para o clima, pois mesmo completamente aberto, havia abrigos para os espectadores se protegerem. Assim, o “teatro” não é o teatro que se conhece na atualidade, o espaço em que se vai para assistir a uma peça teatral. Essa característica é possível que comece a existir a partir do período helenístico (SCHLEGEL, 1965, p. 52-54).

⁹² É importante deixar esclarecido que não há uma intenção de moralização acerca da *Poética* de Aristóteles, o importante é saber que as categorias de drama, de tragédia, de comédia e as necessidades que têm para um bom enredo já são a categorização de um conhecimento. Nesse contexto, a pesquisa histórica visa ponderar com base nas ações e costumes uma possível origem, ou pelo menos apontar os primórdios de um fazer (tragédia) antes da sua categorização por estudiosos. No caso, expressões artísticas, modelos, gêneros etc. A *Poética* também não é um livro editorial como o conhecemos na atualidade, muito menos conheceu a cientificidade moderna, de acordo com Lesky (2015) o livro que se tem em mãos é uma série de anotações e comentários, sendo inacabado e com um viés de comunicação. Ver: Lesky (2015, p. 57-81).

⁹³ Em tradução de Pedro Süsskind: *Ensaio sobre o Trágico*.

⁹⁴ Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Scheler. Ver: Szondi (2004, p. 27-76).

diferencia historicamente o enfoque desses estudos, isto é, a partir dos pensadores se faz uma reflexão de que a ideia da tragédia, do trágico, mudou da *Poética* de Aristóteles para a *Filosofia do Trágico* em Schelling. Szondi (2004, p. 23) afirma que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. E o pensador continua; “sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia” (SZONDI, 2004, p. 23).

A proposta desse dimensionamento acerca da *Poética* é trazer uma perspectiva filosófica de pensadores modernos. Embora a base sejam os escritos de Aristóteles, há uma ampliação, e não a completa refutação do seu pensamento.

De acordo com Szondi (2004), entendemos que o que haveria em comum na ideia da tragédia entre os autores estudados seria a existência de duas forças, sendo a *liberdade* a ideia do trágico dentro do sistema de pensamento de Schelling. Esta perspectiva dual se faz presente na noção de tragédia de Schlegel, no entanto, a ideia seria o *sacrifício*⁹⁵ e não a *liberdade*, pois, o embate das forças visa o equilíbrio. A perspectiva se volta para as *paixões*, pois para experimentá-las, algo negativo deve acontecer para causar o equilíbrio. Está aí o sacrifício. O embate de forças é para equilibrar a paixão que se experiencia. De acordo com (2004), a ideia de sacrifício está presente no pensamento de Walter Benjamin⁹⁶. Esta ideia se apresenta na construção do herói e nas suas escolhas, algo essencial para o *agon*⁹⁷. Mas, o *sacrifício* não é a única noção em que se pode estabelecer uma relação entre Benjamin e Schlegel: “Na tragédia, primeiramente nós devemos considerar o que mais se diferenciava entre os antigos: a beleza da representação, a ideia predominante do destino e o *coro* [...] (SCHLEGEL 1965, p. 51)”.

Essas características dizem respeito à ideia da tragédia. Certamente elas podem existir em peças ou escritos como fórmulas a serem dramatizadas, no entanto, especificamos termos utilizados pelo autor como a *beleza*, o *destino* e o *coro* como sendo

⁹⁵ Ver p. 71 desta dissertação.

⁹⁶ Ver Benjamin (1984) na *Origem do drama barroco alemão*.

⁹⁷ Na tragédia grega, o *agon* era o combate verbal organizador da ação.

o que haveria em comum na ideia da tragédia. A beleza da representação⁹⁸ consta na noção de romântico (harmonia entre a natureza humana e as forças externas) o que demonstra outro sentido do que uma mera simulação, uma cópia, uma imitação de um modelo. O destino pode ser apreciado como parte do movimento fundamental do drama. Mesmo que em outro período, ou outra roupagem, Benjamin (1984) ao estudar o *drama barroco*, percebe a existência de forças, não mais naturais a que Schlegel agrega a tragédia grega, mas sim na *culpa* como motor fundamental do destino, pois ela existe no pecado original. Isto é, fabricações de ordem não natural montam diversos destinos, nesse caso, a roupagem cristã, que fundamenta a culpa e norteia o destino.

Se em Schlegel a harmonia entre as forças da natureza humana e as forças externas existe para o desfrute das paixões, em Benjamin a culpa toma o lugar das paixões e o destino “[...] conduz à morte. Ela não é castigo, mas expiação, uma expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural” (BENJAMIN, 1985, p. 154). Portanto, historicamente, pouco a pouco, o imbricamento entre naturezas se esvai e a harmonia não diz mais respeito a uma relação, mas subordinação moral de certo e errado.

Por isso, na tragédia grega, em sua diferença com o drama e com o teatro modernos, a representação adquire outra conotação, não mais como imitação, mas como continuidade, pois a relação grega com a natureza seria indissociável das suas expressões artísticas, já que essas não poderiam ser percebidas como segmentos como é muito associado na atualidade. Nesse contexto, chega-se ao *coro* ou, nos termos de Schlegel, ao *espectador ideal*. Dentre os autores aqui apontados, essa seria a peculiaridade que demonstra a diferença quase completa entre a *tragédia assim como ela é para os antigos* e o que se nomeia de tragédia na contemporaneidade.

A partir dessas considerações, se em Schlegel o espectador ideal representa os seres humanos, em Bordwell isso também estaria presente levando-se em conta a ciência cognitiva e física do cérebro. A audiência adquire uma conotação de espectador ideal, ou *qualquer um que assiste ao filme*, o que reforça a noção de representação como separação e imitação de um modelo. Se o dimensionamento do espectador ideal para Schlegel está no teatro (cotidiano), para Bordwell será no filme (cinema).

⁹⁸ Ver p. 70-72 dessa dissertação para lembrar parte dessa característica.

Assim, em *Delírios*, notamos que as noções de natureza humana estariam presentes. O filme, o próprio Zé do Caixão e José Mojica Marins, poderiam ser circunscritos apenas sobre uma metalinguagem do cinema, mas, *Delírios* estaria em outra instância, justamente pela característica de *espectador ideal*, aproximando-se à função do *coro* na tragédia ática tal como Schlegel (1965) relata.

Logo, como parte do cotidiano grego, nos rituais e na tragédia dramatizada no palco, o coro estaria presente para conectar os humanos do cotidiano aos rituais, percebe-se uma diferença crucial na abordagem de espectador ideal a que Bordwell se refere, pois Schlegel nomeia de *audiência* os que estão no teatro grego presenciando os rituais ou mesmo, ainda que acompanhando alguma tragédia dramatizada, enquanto Bordwell localiza esse espectador como uma entidade que possui características em comum a todos os seres humanos. Zé do Caixão estaria *entre* as noções (de mesmo nome) que os autores trabalham.

2.3 O CORO E ZÉ DO CAIXÃO

O *coro* emerge do cotidiano Ático. Não haveria indissociabilidade entre a tragédia e esse componente⁹⁹, pois é evidente a possível raiz da tragédia nas festas rurais, o que, por desdobramento, apresenta os hábitos desses locais em concordância com o cotidiano. O que se fala comumente da tragédia como uma peça teatral, ou gênero, ou mesmo um componente da literatura de *Ésquilo*, *Sófocles* e *Eurípedes*¹⁰⁰, não era um fato por conta da natureza humana da tragédia. Isso quer dizer que a perspectiva do seu afastamento dos rituais ainda não era existente. Todos os elementos no espaço do teatro faziam parte do cotidiano grego, o que se aplica também ao *coro*.

⁹⁹ Ver p. 74 dessa dissertação.

¹⁰⁰ De acordo com Margot Berthold (2014), a origem do teatro se dá nos cultos que ocorriam em festivais rurais. Existem noções importantes como o *teatro sendo o espaço físico* onde aconteciam os rituais; o *teatro o ritual* de conexão com a natureza; a inexistência de espectadores (ou audiência) pelo fato de todos os presentes fazerem parte do ritual teatral. Portanto, “o teatro é uma obra de arte social e comunal [...] a multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal”, Berthold continua “o público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2014, p. 103-104).

Mantendo essa introdução em perspectiva, apontamos o primeiro nível de convergência entre Zé do Caixão e características do coro.

O coveiro surgiu em um sonho em que José Mojica Marins teve. Os dois interpretados pelo próprio Mojica, enquanto o primeiro arrastava o segundo para uma cova. Esse momento é descrito por Barcinski e Finotti (2015) na biografia *Maldito* e no documentário de mesmo nome¹⁰¹, o que, mesmo baseando-se nesse enxerto difícil de ser utilizado como argumentação em um trabalho científico, Laurent Desbois (2016) o apresenta como base contextual do realizador José Mojica Marins no início dos trabalhos em filmes considerados do gênero horror:

O mundo real sempre teria dificuldade de penetrar seu mundo pessoal. Menino, ele começa a fazer filmes, tendo como primeiro estúdio um galinheiro e como primeira externa a marginal Tietê — as margens desse rio, na época terrenos baldios, são definitivamente a entidade tutelar do movimento marginal¹⁰². Sua paixão pelo cinema de horror nasceu de uma anedota real e preocupante que o fez questionar-se a respeito dos limites entre o mundo dos mortos e o dos vivos (DESBOIS, 2016, p. 240).

Embora tenham indícios de uma obra chamada *Filme do Diabo* (1917)¹⁰³ possa ter inspirado o contexto erótico¹⁰⁴ dos filmes de Zé do Caixão, para além disso, a relação que o seu criador Mojica tinha com o público era diferente justamente por causa dessa *persona*. Isso significa dizer que podem existir diferentes estratificações de troca com o público na medida em que Zé do Caixão vem a mediar as produções do realizador Mojica com o público.

¹⁰¹ Ver Maldito (2022) e Roda (2021). Direção do documentário por Barcinski e Finotti (2000).

¹⁰² Há uma proposta de diferenciação entre cinema novo e cinema marginal no ensaio de Jean-Claude Bernardet (2009). Ver Bernardet (2009, p140-141). O cinema marginal é uma categorização de um momento histórico amplo. Fernão Ramos (2018, p.132-134) cita o cinema de José Mojica Marins no contexto de São Paulo – o autor não realiza uma pesquisa dedicada ao cineasta, mas o utiliza para exemplificar o tipo de cinema pós-1964 existente naquela cidade no lugar comumente chamado de Boca do Lixo. Já Desbois (2016, p. 235) afirma que “em 1970, um movimento de reação ao Cinema Novo começa a tomar forma, buscando sua inspiração num estranho e audacioso filme mudo de 1917 (*Filme do diabo*) [...] à margem das demais produções, de que foi o espelho deformante: o cinema marginal”. Perante essas referências, entende-se que haveria marginalização em um cinema já marginalizado.

¹⁰³ De acordo com Desbois (2016), esse filme era experimental e apresentou o primeiro nu feminino em filmagem.

¹⁰⁴ Evidentemente não seria uma estreia desse tipo de produção apenas com esse personagem. José Mojica Marins já incluía em suas produções anteriores como em *A sina do aventureiro* (1959) o tema erótico. Ver: Bernardet (2007, p. 128-132).

Em busca de compreender o cinema de autor no contexto do horror, Laura Cánepa (2008) esboça quem são José Mojica Marins e Zé do Caixão. As semelhanças e diferenciações apontadas estão em constante jogo realizador/personagem/sociedade, o que em um primeiro momento possa transparecer uma trama de uma só direção estaria em constante interação:

Dentre os diversos títulos de horror produzidos no Brasil a partir da década de 1960, os primeiros a ganhar alguma notoriedade foram justamente os realizados por esse cineasta de características autorais marcantes – encontradas não apenas nos seus filmes, mas também na forma peculiar como ele sempre se relacionou com o público e com a imprensa, despertando a atenção de jornalistas, cineastas e cinéfilos, mesmo numa época em que o gênero horror estava muito distante do projeto político, ideológico e estético que movia os diretores e os críticos brasileiros em plena vigência do Cinema Novo (CÁNEPA, 2008, p. 135).

A consideração de Cánepa demonstra a importância do personagem Zé do Caixão fora dos filmes. Está claro que o contexto do período tenha ajudado o cineasta Mojica a ganhar a notoriedade, mas não só direcionada para as suas novas produções, e sim para como ele se dirigia à audiência. A interdependência entre realizador e personagem garante a notoriedade desses filmes, pois há uma retroalimentação do conteúdo fílmico e as peculiaridades exteriores a ele no cotidiano. Está aí o *coro*, no cotidiano e além dele.

Zé do Caixão tem essa relação com o coro na medida em que está no cotidiano, seja por meio dos veículos de comunicação, seja por uma impressão deixada para as pessoas. O mais importante: em *Delírios*, ele está em todos os *momentos*.

Percebermos no estudo de Schlegel (1965) que, em comparação com a forma de se viver em lugares fechados na modernidade, nesse período grego antigo o comum era estar ao ar livre. Muito do que era feito podia ser observado por todos, o que pode ser estranho dada a impressão de privacidade em lugares totalmente fechados. Neste dimensionamento do período grego, por exemplo, o teatro era o espaço que pertencia a casa e não a rua, e ali ficava o altar para sacrifícios e rituais aos deuses que protegiam a residência. Embora parte da moradia de outrem, podia-se reverenciar as deidades e olhar o interior da própria casa¹⁰⁵, e esta normalidade de perambulação em lugares que na

¹⁰⁵ Schlegel para esse exemplo discursa sobre como a mulher no período, mesmo não casada, podia adentrar sem problemas ao teatro das casas.

contemporaneidade não seriam públicos, seria a base da veracidade grega. O que é *público* é observado nesse exemplo, não havendo nada às escondidas. Muitas transações¹⁰⁶ importantes eram realizadas em aberto e o *coro* estaria presente nesses momentos.

Se era um grupo formal que seguia os cidadãos gregos em alguma transação, ou pessoas que estavam observando outras realizando algum tipo de troca, não há como afirmar. O importante é a função que o coro exercia no cotidiano e posteriormente na tragédia dramatizada, mesmo no espaço do teatro quando este deixa de estar nas casas e toma um lugar central na cidade.

Podemos arriscar algumas inferências do que poderia ser o coro na contemporaneidade a título de entendimento didático. Poderiam ser as testemunhas formais no momento da assinatura de algum documento ou mesmo todos os presentes naquele espaço tendo o conhecimento que aquele acordo estaria sendo feito. Ainda, o que se entende como mestre de cerimônias. Tendo como base Berthold (2014), o coro era uma instância dramática (causava o movimento) na tragédia e no teatro. Está além de um mediador ou enfeite, pois estaria em todos os momentos da peça (ou representação), ou seja, tem livre acesso. Relacionando essa função com a noção do coro no cotidiano a que Schlegel (1965) demonstra, o coro teria livre acesso a todos os espaços no cotidiano, por perambulação e mesmo pela cultura de estar ao ar livre. A partir disso, a noção de entretenimento ou mesmo de um tipo de personagem existente em algumas tragédias escritas torna-se um resquício de um contexto vivido e não restrito a alguma obra dita ficcional. Aprofundando-se nessa conjunção entre tragédia, teatro e coro, o último é o *espectador ideal*; pelas características da sua existência no cotidiano grego.

Conforme a análise desse espectador a que Schlegel (1965) se refere, sistematizamos a função do coro em três blocos principais, respectivamente em *personagem poético* e do *cotidiano*. O primeiro bloco de funções diz respeito a um espelho personificado da ação que está ocorrendo. Os sentimentos do poeta estão

¹⁰⁶ O autor não deixa esclarecido os tipos de transações. Assumimos que, no contexto do que se entende por república na Grécia, podiam ser escambos, ainda promessas, também oferendas, enfim, qualquer relação de troca, de relação entre duas ou mais pessoas. Ver: Schlegel (1965, p. 54).

incorporados a partir do coro na representação, pois além de escolhidos pela raça humana para os representar; apresenta a liberdade e independência no drama. O segundo retrata a origem do coro nas festividades locais a Dionísio. É a parte intrínseca do cotidiano grego tão necessário para a concretização de transações importantes, pois representa qualquer posição social importante apreendendo a simpatia da raça humana.

Verificamos que as duas sistematizações apresentadas se imbricam. Ainda que o termo *representação* seja utilizado de maneira contínua pelo autor, entendemos que não diz respeito à noção de cópia e modelo a partir de um original, pois o coro origina-se no cotidiano e mesmo no teatro que deixara de ficar nas casas, não havia separação em instâncias na sociedade. O teatro central ainda era um espaço ritualístico, o que certamente só fomenta mais ainda a natureza humana de sinergia ática (ou romântica). Tanto no cotidiano quanto posteriormente em alguma representação dramática no teatro o coro matinha a característica.

De acordo com Schlegel (1965, p. 70) “[...]com o intuito de não interferir na aparência de realidade que o todo tem que ter, o coro deve se ajustar a todos os tipos de requisitos na exibição de histórias [...]”¹⁰⁷, essa ação de não interferir no que está acontecendo diz mais respeito ao cotidiano, por exemplo nos momentos de negociação entre as pessoas na Ática, pois, embora nos escritos trágicos sejam muito fundamentados cronologicamente em *Ésquilo*, *Sófocles* e *Eurípedes*, há uma regra clara a que nível essa interferência vem a ocorrer na tragédia ao longo desses escritos pelo coro¹⁰⁸. Isso quer dizer que os escritos mostrariam o distanciamento da raiz da tragédia e possível espírito grego de unicidade.

¹⁰⁷ “In order not to interfere with the appearance of reality which the whole ought to possess, must adjust itself to the ever-varying requisitions of the exhibited stories” Schlegel (1965, p. 70).

¹⁰⁸ Nos estudos tanto de Jaeger (2013), quanto de Humphrey Davy Findley Kitto (1961a), em uma distância considerável entre os autores, há comparação entre os expoentes da tragédia, quanto a força religiosa, conteúdo dramático, a fábula (estória), o mito (enredo) e o coro. É perceptível que Kitto (1961a) realiza o seu estudo da tragédia grega a partir da *Poética* de Aristóteles, o que traz um único dimensionamento, de que são uma peça de teatro. No entanto, Jaeger (2013) realiza essa comparação não deslocando da origem cotidiana dos gregos, isto é, mantém a perspectiva cultural. Mesmo que Sófocles seja o ápice da presença do coro e unicidade do espírito grego, foi *Ésquilo*, considerado em ordem cronológica o primeiro grande escritor da tragédia, quem consegue promover os festivais bacantes e sacrifícios nos teatros locais para uma ideia de teatro nacional e central. Porém, *Eurípedes* demonstraria a decadência da unicidade da natureza humana grega que poderia ser vista pela existência do coro. Os dois autores, ao comparar os textos, percebem a presença do coro em importância máxima nos escritos de *Sófocles* e não mais como elemento importante em *Eurípedes*.

Antes dessa decadência, Schlegel (1965, p. 70) afirma ser o coro o *espectador ideal*, pois ele “[...] ameniza a impressão de profunda tristeza ou estória comovente, enquanto leva ao verdadeiro espectador a expressão musical e lírica das próprias emoções, e o eleva a um estado de contemplação”. Isso diz respeito aos escritos trágicos principalmente de Sófocles, e não mais existente na modernidade, sendo Horácio o mais próximo dessa *ideia do coro* (SCHELEGEL, 1965, p.70).

Portanto, faz-se necessário afirmar que o coro é o elemento que separa a tragédia em sua raiz ática, rural e cotidiana das demais tragédias. Mesmo em Aristóteles, já não havia a unicidade daquele período e, por consequência, os estudos sobre a *Poética* versam sobre o entendimento de Aristóteles sobre o seu contexto e muito possivelmente não acerca da tragédia ritualística.

A partir dessas considerações, e em comentário acerca do espectador ideal que Schlegel apresenta, Patrice Davis (2011), de maneira pragmática, localiza o coro na forma do teatro a origem ritualística e a ideia da sua função. Assim, Davis (2011) afirma que no teatro grego¹⁰⁹, o coro seria um grupo de pessoas que cantavam, dançavam, e comentavam as ações, daí as ramificações do que se entende como teatro ocidental e balé se distanciam, já que música se torna predominante no segundo. Em um segundo momento, a autora traça um paralelo nas origens ritualísticas do teatro em que havia o coro, mesmo que nas mesmas funções e a sua relação com o espectador dito “real”:

Para que o espectador real se reconheça no “espectador idealizado” que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente. O coro, portanto, só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia (DAVIS, 2011, p. 74).

Existem vários pontos indicados por Davis que são de igual importância, tanto na qualificação do coro como espectador ideal, quanto da aproximação do espectador ideal

¹⁰⁹ De acordo com os conceitos e localizações históricas apresentadas, entendemos que a autora diz respeito mais ao teatro grego já do período helenístico, no qual a separação de expressão artística e natureza humana já estariam evidentes. Assim, embora nos festivais ritualísticos a máscara fosse utilizada com danças e cantorias, essa característica também estava presente no teatro grego ainda como espaço de rituais e não como um local em que se expressa artisticamente, assim como percebemos na contemporaneidade. Acerca da utilização de máscaras, ver: Lesky (2015, p. 57-81).

(*coro*) de Zé do Caixão. A massa solidificada (público) deve ser caracterizada por um culto, ou ter uma crença em comum, ainda uma ideologia.

Nessa perspectiva, indicamos a *crença* como o fator de ligação entre o espectador ideal a que Schlegel se refere e o espectador ideal estruturado por Bordwell. Se o *coro* tem a sua origem nas festividades locais gregas, mesmo que posteriormente venha a se perder na medida em que a natureza humana estivesse se fissurando com o helenismo e diversas outras convergências culturais, Zé do Caixão no carnaval de 2018 (imagem 14) é homenageado com possibilidades de alcance internacionais¹¹⁰. Evidentemente que a comparação de períodos históricos em tempo e espaços diferentes é um equívoco, já que é inegável o alcance da transmissão desse evento por meio da Internet, da televisão e diversos outros veículos de comunicação que não existiam à época da Grécia antiga. No entanto, a ideia central aqui é o fomento de uma *crença*, não na ordem de um *achismo*, mas na conexão direta entre o cotidiano e os filmes, o que por sua vez eliminaria a aparente separação de “isso é um filme e aquilo não é”.

IMAGEM 14 – HOMENAGEM A ZÉ DO CAIXÃO NO CARNAVAL DE 2018



FONTE: Foto de Ardilhes Moreira/G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2018/noticia/independente-tricolor-estreia-no-grupo-especial-com-filmes-de-terror-e-problemas.ghtml>. Acesso em: 5 ago. 2022.

¹¹⁰ Ao longo do cap. 3 essas considerações serão mais bem exploradas.

Essa constatação não está só explícita em homenagens quase folclóricas de Zé do Caixão no cotidiano, nem apenas no realizador José Mojica Marins que se encarna no coveiro ao manter as unhas naturais compridas, vestir-se como ele e manter o personagem vivo à vista do público, mas também na própria obra *Delírios de um anormal*. A partir do *sonho* que Dr. Hamilton tem a relação com o cotidiano da realidade diegética do filme é estabelecida, apresentando a relação entre a audiência e o espectador ideal nos momentos ritualísticos no teatro ou mesmo em uma peça na sincronia de sentimentos e moções. E só nos *outros filmes* que Zé do Caixão apresenta é que o estabelecimento da ideia se forma, o medo de Dr. Hamilton está ali na sua frente, e essa é a justificativa para o temor do que acontecerá com Tânia.

A crença é retroalimentada em festivais, no cotidiano e o filme é o espaço ritualístico daquilo. Não mais é a via filme-cotidiano, mas sim o inverso.

Se a ideia do coro na Grécia antiga foi se esvaziando na medida em que saía do dia a dia e tornou-se uma identidade nacional, num espaço central do teatro para cair em decadência histórica em escritos trágicos e peças teatrais, o inverso aconteceu com Zé do Caixão. As seguintes constatações de Davis (2011, p. 74) ajudam a elucidar melhor como seria essa inversão de Zé do Caixão perante o coro: “Elevando-se acima da ação ‘terra a terra’ das personagens, o coro substitui o discurso ‘profundo’ do autor; garante a passagem do particular para o geral”. Davis continua, “deve ser aceito espontaneamente como um jogo, ou seja, como um universo independente das regras conhecidas de todos nós, às quais não questionamos, uma vez que aceitamos a elas nos submeter”.

A aceitação do público perante o coro, com base na investigação histórica empregada acerca daquele período, funcionaria na medida em que o distanciamento do cotidiano rural ático não era tão profundo. Quando esse distanciamento se torna evidente, o coro transforma-se em um recurso vazio, a sua ideia não se conecta a escritos e demais peças ou teatralizações que viriam a ocorrer a partir dali até a contemporaneidade, por isso desaparece dando lugar a outros personagens e atores em novelas, em filmes, em séries, na literatura, em peças teatrais dentre outras. Nessa ocorrência, o coro deixa de ser o *espectador ideal*, para se tornar um “espectador idealizado”:

Apesar de sua importância fundante na tragédia grega, o coro logo parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens. Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la, um “espectador idealizado” (DAVIS, 2011, p.74).

Baseando-se nas constatações de Schlegel frente ao que o coro se tornou ao longo da história até o período em que vivia, Davis propõe uma linha ascendente coro–espectador ideal–espectador idealizado. Entendemos que em *Zé do Caixão* seja espectador idealizado–espectador ideal–coro, ou seja, a ideia *Zé do Caixão* é vista nos filmes e posta no cotidiano, o que retroalimenta os filmes, até o momento em que não há mais uma separação necessária entre os dois.

Isso está explícito em *Delírios de um anormal*, pois *Zé do Caixão* tem acesso a todos os *momentos*. Não há diferença entre realidade, sonho e *outros filmes*, todos são livres e abertos para ele transitar e perambular.

Se não há separação ou hierarquia de espaços, no cotidiano material muito se comunica a diferença entre o que seria *real* e *realidade*. A ideia de abertura que pode existir em *Delírios* pode ser vista no cotidiano-cinema ou mesmo cotidiano-filme, no entanto, depende de *Zé do Caixão*. Tão logo a divisão aparente de espaços existentes no filme é eliminada, a divisão entre o espaço do filme (ou cinema) e o cotidiano também o são, evidentemente a partir de *Zé do caixão o espectador ideal*.

3 NOS FILMES E NO COTIDIANO: DE QUAL FORMA ISSO OCORRE, ZÉ DO CAIXÃO?

No capítulo (1.) entendemos as ações dos personagens por meio da narração, o que, por sua vez, posicionou Zé do Caixão como um espectador no filme, em paralelo à noção de espectador ideal que Bordwell trabalha.

No capítulo (2.) analisamos Zé do Caixão em paralelo à noção de espectador ideal a que Bordwell se refere em concordância com a noção de espectador ideal percebida por Schlegel.

Neste último capítulo, propomos demonstrar a construção de Zé do Caixão como um espectador ideal único, na instância fílmica e no cotidiano.

Nessa demonstração, retomamos alguns aspectos importantes do filme *Delírios de um anormal*: o *sonho* como a dimensão organizadora dos demais espaços por meio do estilo, assim, ele, nesse aspecto, é o enredo. Esses sistemas estão para um espectador que possui uma estrutura cognitiva semelhante ao ser humano para inferir a estória, ele, externo a narração, sendo a sua finalidade. Identificamos a possibilidade desse espectador estar no próprio filme, o que reforça os sistemas de narração presentes também nele. Podemos então afirmar que Dr. Hamilton é um espectador no sonho, porém, as cenas que presencia estão em outro espaço e tempo, são os outros filmes, trechos até então inutilizados por um contexto econômico e histórico. O coveiro interfere diretamente nas inferências de Dr. Hamilton quanto ao que ele vê dentro do sonho. Não menos, especta as ações dele enquanto norteia as decisões que o médico deveria tomar.

De acordo com o objetivo dessa dissertação, a saber, que Zé do Caixão ocupa uma função no filme que o aproxima da noção de espectador ideal na tragédia grega, especificamente quanto à presença do coro no cotidiano, como trabalhado por Schlegel (1965), este possui similitudes às ações de Zé do Caixão. Nesse contexto, a partir dos seus deslocamentos espaço-temporais no filme, Zé do Caixão apreenderia a noção de espectador ideal em Bordwell e encarnaria a ideia do espectador ideal em Schlegel.

Algumas relativizações e dimensionamentos são indicados acerca do *espectador ideal* em Bordwell a partir do coro trágico. As sessões desse capítulo abarcam o que foi encontrado sobre as três dimensões em *Delírios*: a *realidade diegética*, o *sonho* e os

outros filmes. A proposta da narração em Bordwell como norteadora teórico-metodológica torna a análise objetiva e imediata, assim, entendemos a função dos *outros filmes* frente ao sonho e a realidade diegética, porém, não as ações de Zé do Caixão nesse espaço. Portanto, propomos analisar o filme e resgatar o que forma a unicidade de Josefel Zanatas, contextualizá-lo primeiramente a partir de categorias internas.

Dado o nosso dimensionamento, a análise do espectador ideal no filme seria transitar entre duas formas, logo, *personagem*¹¹¹ deve ser relativizado conforme o imbricamento dessas duas. A partir do dimensionamento do que é *personagem* e quem é Zé do Caixão, será possível compreender a sua unicidade.

3.1 O EXTRAPOLAR DOS *OUTROS FILMES* EM *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*

Outros filmes de José Mojica Marins fazem parte de *Delírios*, mas a interação com eles só é possível por Zé do Caixão (gráfico 2). A relação de Dr. Hamilton com os *outros filmes* é de cooptação, já que o coveiro possivelmente guia o que ele observa.

Quem na verdade não se terá dado conta do interesse exclusivamente pessoal do sonho? O homem adormecido foi o único a participar de suas peripécias, e sua descrição será sempre insuficiente para transmitir aos ouvintes o interesse terrível ou cômico (DESNOS, 2021, p. 257).

Desnos utiliza-se da comparação com a poesia¹¹² para comentar o *status quo* do cinema no período de 1923¹¹³. Para o autor, a capacidade dessa nova forma de expressão era de poder transmitir o pensamento do próprio realizador à tela, mostrar para uma audiência o que se passava em seus sonhos. Ao nos afastarmos de *Delírios* vemos que é

¹¹¹ Não diz respeito a construção de Zé do Caixão por meio de categorias do horror, para essa perspectiva ver *Zé do Caixão: Personagem de Horror* na tese de Marcelo Melo (2010, p. 109-152). Também, não propõe uma perspectiva utilizando-se de instrumentos da nomeada filosofia ocidental, para essa perspectiva atrelada a estética do horror ver o artigo *Zé do Caixão: Humano, demasiado humano* por Marko Monteiro (2009).

¹¹² Não a poesia como gênero em si, mas as suas capacidades de expressão de emoções, dos pensamentos dentre outros.

¹¹³ Não podemos deixar de citar Luis Buñuel (2021) que também critica o cinema comercial em seu período e afirma que o cinema, como nova expressão artística, possui capacidades além do que estavam sendo propostas. Inclusive, Buñuel também se assemelha a Desnos ao comparar as capacidades do cinema com as capacidades da poesia.

um filme em que essa possibilidade que Desnos aponta é realizada e de acordo com a narração, vai além. Identificamos que José Mojica na realidade diegética insere Zé do Caixão no sonho de Dr. Hamilton e posteriormente o materializa na própria realidade. Isso quer dizer que, Mojica apresenta, diretamente no sonho de outro personagem, o vilão. Essa apresentação traz momentos específicos de outros filmes. Não só o cinema é capaz de demonstrar tudo isso, a mente do médico psiquiatra imbricada com a mente de José Mojica Marins também demonstra, ela rompe *Delírios* e vislumbra as outras obras: *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), *O despertar da besta* (1969) e *Exorcismo negro* (1974). Todas elas encontram-se fora de qualquer ordem, e a possibilidade de identificação dos planos em que cada filme aparece é reduzida dada a intenção de homogeneização com o próprio *estilo* de *Delírios*.

Em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, Zé do Caixão prossegue na busca da mulher perfeita que geraria o seu descendente. As moças pré-escolhidas passam por testes de ordem física e psicológica, e a escolhida final depende desse resultado e da vontade do coveiro. *O estranho mundo de Zé do Caixão* é composto por três curtas-metragem, são eles: *O Fabricante de Bonecas*, *Tara* e *Ideologia*. O próprio personagem não aparece, no máximo surge como Oãxiac Odez. O compilado apresenta situações de estupro, de necrofilia, também canibalismo, ainda perseguição, tortura e religiosidade. Esse compilado seria a síntese de quem é Zé do Caixão. *O despertar da besta* (1969) e *Exorcismo negro* (1974) possuem aspectos em comum com *Delírios*. Ambos possuem José Mojica Marins como personagem e Zé do Caixão como algo a ser combatido em um estado mental alterado da realidade.

Em *Delírios*, Dr. Hamilton observa trechos desses filmes, mas não fica claro se ele assistiu ou não aos filmes anteriormente¹¹⁴. O que se pode afirmar é que José Mojica entra em um estado de suspensão da realidade quando Zé do Caixão surge na realidade diegética, mas Mojica não está em suspensão quando Hamilton ainda sonha com o vilão momentos antes (imagens 11 e 13 respectivamente).

¹¹⁴ Embora fosse possível afirmar, em nada contribuiria para a proposta desse trabalho. Além disso, seria notável um despreparo ao especular a personalidade, a origem ou qualquer razão desconectada aos eventos do filme de Dr. Hamilton.

Nesse estado, o jogo entre realidade e sonho, utilizaremos a noção de *espacialidade nos sonhos* de Francis Sparshott para explorar essas ações do próprio Zé do Caixão. Pois, essas duas instâncias podem ser dimensionadas posteriormente à *unicidade* de Zé do Caixão.

O estudo sobre a espacialidade no cinema de Sparshott (2006) propõe a comparação entre *projeção ideal* e *visão ideal*¹¹⁵. A primeira noção afirma que a imagem registrada por uma câmera é uma projeção da imagem que se vê com o olho. A segunda demonstra que a câmera foi criada para se equiparar a ele, só que alcançou outro status. No cinema, não é a ilusão de movimento – da imagem – que nos faz comparar com a experiência do dia a dia, e sim a falta de contradição da imagem formada pela câmera e a imagem vista pelo olho.

Nesse caso, Dr. Hamilton está no espaço do sonho e vivencia os *outros filmes* à distância. Ele é apresentado fora daquelas imagens enquanto interage com elas de maneira diegética, assim não há continuidade dessa interação a partir do espaço, ou melhor, essa interação é diferente de um espaço construído em que há um personagem e um aparelho que emite imagens, um televisor, até uma tela de cinema (imagens 3, 5 e 9). O médico observa as imagens que passam ocupando completamente o mesmo espaço em que ele está. São presentes as expressões faciais dele enquanto se intercala os planos e cenas dos *outros filmes*. Dr. Hamilton permanece num espaço escuro e sem indicação de onde poderia estar, assim a suspensão dele do sonho ocorre a cada vez em que os *outros filmes* tomam todo o espaço diegético para si e surgem ocupando todo o espaço da tela, logo:

O espaço omitido do filme não é o único espaço experimentado em que o espectador participa sem interação, e que ele observa a partir de uma perspectiva privilegiada a qual se torna de uma vez só exata e ambígua, ou impossível. A espacialidade dos sonhos é de certa forma similar. Ou, talvez, desde que pessoas diferentes pareçam ter percepções diferentes do sonho, eu devo apenas dizer que a minha relação espacial com o mundo dos sonhos não

¹¹⁵ O termo *ideal* utilizado é para afirmar que a imagem fotográfica não é uma imagem do mundo que se enxerga, ela é uma projeção da imagem que se vê com o olho.

é como caminhar na realidade, igual a minha relação com o mundo fílmico¹¹⁶. (SPARSHOTT, 2006, p. 85, tradução nossa).

A situação descrita por Sparshott possui duas formas de entendimento com relação a *Delírios*. A primeira forma seria a desigualdade entre a realidade diegética em que Dr. Hamilton está e a própria existência em seu sonho. O médico está e não está no mesmo local que os *outros filmes*, da mesma forma que ele *está e não está* na realidade diegética, o que, por sua vez, implica na segunda forma. Zé do Caixão, diferente de Dr. Hamilton, existiria na realidade diegética por meio de José Mojica Marins, assim, por meio da sua caracterização, o personagem poderia aparecer. Até então, ele permaneceria omissa na mente do seu criador, o coveiro Josefel Zanatas *não está* na realidade diegética, logo, ele se encontra no mesmo local do sonho do psiquiatra. Nos momentos de suspensão da realidade, as atitudes do médico no sonho são de esfregar os olhos, apertar as pálpebras, olhar em volta apenas com os olhos para em seguida, as imagens dos *outros filmes* aparecerem ocupando toda a visão. No entanto, ele não está naquelas cenas em que observa, e o retorno à realidade é apresentado por uma confusão de ideias do médico ao unir as duas realidades que experienciou. Zé do Caixão está em todas as estratificações de espaços de *Delírios*, porém, é a partir dos *outros filmes* que o personagem interage com Dr. Hamilton.

A situação é que o vilão coveiro, que seria um personagem na realidade diegética em *Delírios*, aparece no *sonho* e nos *outros filmes* desconectado do seu criador José Mojica. Assim, o tempo é indiferente e os espaços imbricados são possíveis pela atitude de Zé do Caixão em atormentar a mente de Dr. Hamilton.

Assim, o espaço dos *outros filmes* deixa de ser delimitado por uma engenharia ou arquitetura de conhecimento do senso comum, torna-se parte das experiências de Josefel para o psiquiatra vivenciar. O tempo é indiferente, pois o sonho rege a organização temporal dos outros espaços em *Delírios*. Logo, o sonho de Hamilton é disforme, é o

¹¹⁶ The alienated space of film is not the only experienced space in which the spectator participates without contact, and which he observes from a vantage point that contrives to be at once definite and equivocal or impossible. The spatiality of dreams is somewhat similar. Or, perhaps, since different people seem to have very different dream perceptions, I should only say that my own spatial relationship to my dream worlds is like nothing in walking reality so much as it is like my relationship with film worlds.

espaço em que Zé do Caixão ocupa e preenche e o tempo que manipula. Dr. Hamilton estaria em uma espécie de *situação cinema*, imposta por um outro espectador que ao mesmo tempo participa da própria experiência criada.

Essa situação cinema é imposta, portanto, modificada. Esse entendimento nos ajuda a aprofundar no que são os *outros filmes* e o que Zé do Caixão é nessa experiência criada. Referimo-nos primeiramente à capacidade das experiências do vilão abarcarem o espaço e o tempo em que Hamilton se insere. E, em segundo lugar, pela incapacidade do médico de desvencilhar-se do que está enxergando.

De acordo com Mauerhofer (2021), a *situação cinema* possui como uma de suas particularidades o escape do dia a dia de maneira voluntária. No entanto, haveria um surrupio por parte de Zé do Caixão da *sensação de espaço* e *sensação de tempo* do médico, assim, o escape voluntário do dia a dia torna-se o furto voluntário do dia a dia por Zé do Caixão. Essa possibilidade existe em razão das experiências em forma de filme apresentadas a Hamilton. Vejamos de maneira específica:

1. A *sensação de tempo* é modificada ao estar em um local escuro. Nesse sentido, sem referências visuais da passagem de tempo, nada acontece. Chega-se a uma sensação de vazio, um estado similar a alguém entediado.
2. A *sensação de espaço* decorre da *sensação de tempo*. Acrescenta-se a incapacidade do olho de criar formas na escuridão, portanto, a incursão no filme acontece pela incapacidade do cérebro em manter-se na realidade.

De acordo com Mauerhofer (2021), esses são os dois critérios para a *situação cinema* existir. O espectador nessa situação é passivo e entregue à experiência cinematográfica em que está, aqui envolvem aspectos da subjetividade. A entrega na situação cinema é comparável ao estado de sono “se, no sono, produzimos nossos sonhos, no cinema eles já nos chegam prontos” (MAUHERHOFER, 2021, p. 305).

A partir dessas considerações, podemos elencar duas possibilidades para a função dos *outros filmes*; a primeira é que sabendo que em *Delírios* existem recortes dos *outros filmes* de José Mojica Marins, a situação cinema é comum, ou seja, Dr. Hamilton assiste a outros filmes. Cronologicamente, cada filme contido nos *outros filmes* foi realizado

em um período próximo, menos *Exorcismo negro*, que tem ao menos cinco anos de separação do filme anterior. A segunda é diferente disso, não há no espaço dos *outros filmes* uma regra cronológica estabelecida além do lançamento, em especial os dois últimos, pois há uma excursão à mente, um passeio ao subconsciente dos personagens diretamente pela dupla Mojica e Josefel. Cruza-se a partir desses aspectos a função em *Delírios dos outros filmes*: unem as experiências de Zé do Caixão com a mente de Dr. Hamilton. O desdobramento disso está na demonstração física tanto dele quanto de José Mojica na realidade diegética.

Por esses dados, é possível inferir que o médico psiquiatra teve algum contato anterior com as obras de Mojica, isso é importante dada a experiência de ver e estar nos *outros filmes* em seu sonho.

Outras deduções também são claras: Dr. Hamilton não está sentado em nenhuma poltrona; o espaço em que ele está mesmo sendo escuro, possui aspectos físicos como fumaça e *spots* de iluminação; o personagem não liga nenhum televisor; ele também não assiste a um telão e muito menos pode-se inferir se o que ele vê está no mesmo espaço e tempo. Assim, as experiências que Zé do Caixão dividem com o médico necessitam desse *estar em estado de sono* como na situação cinema, não para ele assistir algo de maneira comum, mas sim, de maneira receptiva, enxergar com a própria mente as experiências.

Nessa perspectiva, de acordo com Sparshott (2006), há uma diferença entre sonho e filme. O sonho possui a capacidade de envolver o sonhador em um mundo que não se pode controlar, o filme pode ter essa capacidade, mesmo que haja uma falta de continuidade conceitual¹¹⁷ que existiria em um sonho. Ou seja, na medida em que o filme é capaz de envolver o espectador, ele é limitado na forma de envolvimento que o sonho tem. Por exemplo, colocaremos duas pessoas em um sonho: a primeira olha para a segunda e sabe quem ela é, no entanto, a segunda está diferente de quem o primeiro conhece em vigília, ou seja, o corpo, as vestes podem ser de outra pessoa, porém, conceitualmente o primeiro sabe que embora diferente a pessoa que ele vê é a mesma daquela quando se está em vigília.

¹¹⁷ A capacidade de não precisar de uma continuidade para saber uma informação.

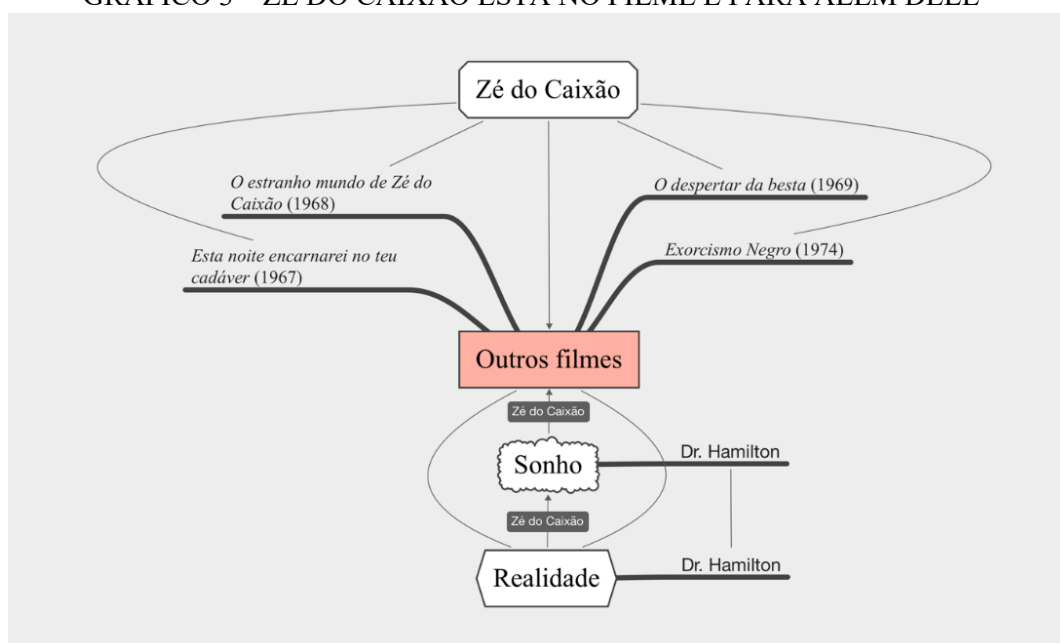
Ao pensar em Dr. Hamilton, percebemos que os *outros filmes* que ele olha no sonho não podem ser desconectados da realidade do próprio filme. A sala escura que Dr. Hamilton permanece é dúbia, pois ele não está em uma sala de cinema e da mesma forma interage com outras imagens como se estivesse. Assim, a sala escura é o próprio espaço do sonho.

3.1.1 O LIMIAR DOS *OUTROS FILMES* E SONHO

Zé do Caixão se porta na realidade diegética e ele se envolve com o médico da realidade para o sonho e do sonho para os *outros filmes*, logo o médico reconhece Zé do Caixão nele. O psiquiatra tinha uma experiência a partir da realidade, não há uma contradição na função do vilão e sim que: os *outros filmes* não necessitam de uma continuidade fílmica comum a um espectador externo assistindo ao filme, haveria a continuidade conceitual do próprio Dr. Hamilton, o que, por sua vez, configura o hibridismo entre sonho e filme.

O encadeamento de imagens afirma que o sonho de Dr. Hamilton e as *outras obras* estariam entrelaçadas por Zé do Caixão. Ele seria o tópico indissociável de passagem entre os três espaços:

GRÁFICO 3 – ZÉ DO CAIXÃO ESTÁ NO FILME E PARA ALÉM DELE



FONTE: Do autor.

Zé do Caixão é o personagem que leva Dr. Hamilton do sonho para os seus filmes anteriores. O caso daquele personagem utilizar o *sonho* como uma espécie de portal traz uma característica que não há no médico psiquiatra: o coveiro Josefel sabe o que está fazendo, isso é reforçado ao final do filme quando ele demonstra desgosto por Tânia e o médico não terem escolhido segui-lo (IMAGEM 13).

Enquanto espectador, Dr. Hamilton é comum, já Zé do Caixão é um *espectador ideal*, semelhante ao psiquiatra na observação, porém, parte intrínseca dos andamentos. Ele também não está em transe, o que por sua vez José Mojica também não, no máximo um desconforto ao levar à realidade Zé do Caixão.

De um lado, Dr. Hamilton faz parte de um sonho, enquanto do outro, Zé do Caixão faz parte do sonho, porém, acordado. A noção de sonhar acordado converge com ele ser espectador e parte do cotidiano ao mesmo tempo e, sobretudo, nortear os eventos de todo o filme, mais precisamente dos outros personagens. O *daydream*¹¹⁸ é diferente do sonho, que também é diferente do filme, porém, diferente de sonhar, tanto o filme quanto o *daydream* não necessitam do ato de dormir, logo, o sonho acordado envolve a indissociabilidade do pensamento e o estar acordado.

De acordo com Sparshott (2006), aquele que sonha acordado mantém os seus sentidos e a capacidade de escolha do que está vendo, a crítica das informações que percebe e atenção para o objeto de interesse. A partir disso é possível entender de qual forma Zé do Caixão compartilha as suas experiências com Dr. Hamilton e de onde o personagem provém, do seu criador Mojica.

Certamente, é verdade que a fundamental ilusão do movimento inerente a qualquer registro fotográfico garante que nós, normalmente, compreendamos o movimento apresentado como contínuo, e levando o mesmo tempo do acontecimento em que nós estamos observando (SPARSHOTT, 2006, p.86-87, tradução nossa)¹¹⁹.

¹¹⁸ Sonhar acordado.

¹¹⁹ “It is certainly true that the fundamental illusion of motion combines with the convincingness inherent in any photographic record to ensure that we ordinarily read the presented motion as continuous and as taking just as much time to happen as it takes us to observe it”.

A presença de Zé do Caixão como espectador e ator que se move livremente nos tempos e espaços existentes no filme demonstra a independência dele em *Delírios*. Zé do Caixão é parte do próprio enredo que manipula e observa – é possível essa hibridez, por isso a proximidade com Dr. Hamilton enquanto se apresenta em outros momentos do tempo e espaço. A relação entre o sonho e Zé do Caixão ganha proporções de espaço e tempo¹²⁰ diferentes caso fossem considerados isolados na narração.

A narração e a interação com o *espectador ideal* trazem uma perspectiva diferente. Não é apenas um espaço e um tempo fílmico, mas são vários. Essa possibilidade existe na medida em que o sonho médico psiquiatra é imbricado com as experiências do próprio Zé do Caixão. Assim, em os *outros filmes*, “O tempo fílmico possui uma qualidade análoga àquela forma de sonho¹²¹, flutuando entre participação e observação, entre relações definidas e indefinidas, que dão ao espaço fílmico a característica penetrante” (SPARSHOTT, 2006, p. 86). Isso significa afirmar que há uma infiltração contrária de Zé do Caixão o qual parte dos *outros filmes*, e encontra-se com a incursão de Zé do Caixão a partir da realidade diegética (gráfico 3).

O encontro deles se dá no sonho, o que torna os *outros filmes* diegéticos, enquanto esses são fatos a partir da experiência do vilão.

Se em Mauerhofer (2021), nas características do espectador na *situação cinema*, ele deixa-se ser abarcado pelo sonho que pode ser o cinema, em *Delírios*, Zé do Caixão age em seu próprio universo diegético de maneira voluntária e irrompe as experiências de Dr. Hamilton. É evidente que o voluntarismo do psiquiatra não iria convergir com a situação desagradável que ele passaria, portanto, o vilão Zé do Caixão detém os aspectos da narração no sonho do médico para além dele. O vilão passeia na realidade diegética conectando esses dois espaços enquanto apresenta trechos de *outros filmes*, esses também existentes na realidade diegética do qual ele insere no *limiar* entre sonho e realidade, parte da característica penetrante que o cinema possui.

¹²⁰ Esses aspectos foram investigados conforme a narração do filme *Delírios*, ver p. 38-44.

¹²¹ O autor faz referência ao *flashback* e *flashforward* e na possibilidade de desaceleração e aceleração do tempo presente no sonho. Acaba por refutar o entendimento de *aqui* e *agora* existente na doutrina da câmera com o olho do espectador, pois é evidente que esses termos denotam alguém fisicamente presente, seria o *sempre será* o *aqui e agora* nesse contexto. Ver Sparshott (2016, p.85-86).

Explica-se que em *Delírios* haveria três possibilidades na relação entre os *outros filmes* e *Zé do Caixão*. A primeira é de o cinema ser o *limiar* entre a realidade cotidiana e a realidade no filme (o sonhar acordado), um processo que considera o envolvimento do que está na tela com o espectador fora dela. A segunda possibilidade é a importância do dispositivo na imersão do espectador no que se passa na tela. Os pontos de partida na imersão do *espectador ideal* são similares a situação dos *outros filmes* em *Delírios* (gráfico 3), ambos convergem de maneira contrária.

Não diz respeito apenas aos *entres* de espaço e tempo presentes em *Delírios de um anormal*, e sim, à possibilidade do *limiar* ser *Zé do Caixão*. Respectivamente, *de dentro para fora* e o *de fora para dentro* no cinema em Spartshott e Mauerhofer podem ser percebidos nele.

Ainda vemos uma terceira possibilidade, pode-se entender também que *Delírios de um anormal* é uma *mimesis*, dos personagens ao enredo, pois mostra o diretor de cinema José Mojica Marins e *Zé do Caixão* como seu personagem, da mesma forma que essa característica fazia parte do cotidiano, no dito cotidiano sensorial, ou material no qual se vive. Utilizar essa perspectiva é pensar que: a representação no filme de José Mojica Marins e o seu altergo na perspectiva da *mimesis* em Aristóteles, noção que não é apenas uma simulação e imitação sem virtudes¹, envolveria a tragédia grega.

Aristóteles demonstra de qual forma a *mimesis* ocorre por meio da *imagem poética*, “que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença” (PAULO PINHEIRO, 2017, p. 8) e enfim na *mimesis trágica* “tão criativa quanto imitativa, ou seja, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético” (PINHEIRO, 2017, p. 9).

O problema dessa perspectiva aplicada em *Delírios* é que desconsideraria esse filme como parte do *limiar* e o espectador ideal, além de destituir o entendimento de natureza humana a que Schlegel denota a tragédia, pois seria simplório apontar José Mojica Marins como o poeta mimético, *Delírios* na forma da tragédia e *Zé do Caixão* executando a função do coro de uma tragédia. Não é esse o caso, o *limiar* é a característica presente em *Delírios de um anormal*, ainda entre o cinema e a realidade do cotidiano, o cinema e o sonho, *Zé do Caixão* e os espaços desse filme, por fim, *Zé do Caixão* e José Mojica Marins fora e dentro do filme.

Se este personagem é o *limiar* em si e demonstrado por meio do filme, essa obra fílmica não poderia existir sem ele, pois faltaria a complementação em José Mojica Marins no próprio filme. Essa característica do *limiar* também pode estar presente no que seria o cinema em Sparshott e Mauerhofer, respectivamente, a sétima arte entre sonho/realidade e dispositivo/espectador.

[...] o filme está refletindo sobre si mesmo ao destacar um momento que pode ser encontrado em quase todos os filmes: a passagem de um mundo para outro, que pressupõe a coexistência de dois mundos, separados e conectados pelo limiar. Para o espectador, é o limiar entre seu mundo e o mundo do filme; para o filme, é o limiar entre mito e realidade, e para o ator, é o limiar entre papel e imagem [...] (THOMAS ELSAESSER e MALTE HAGENER, 2018, p.48).

Não se pode ignorar a dimensão fora do filme desse personagem, pois a noção do *limiar* considera a separação do que se nomeia cotidiano e filme. Além disso, o coveiro Josefel Zanatas, o Zé do Caixão, de fato estão nestas duas possibilidades: dentro do *limiar*, *Delírios de um anormal* decorre de Zé do Caixão em sua dimensão como personagem em duas instâncias, a primeira apresentada até então, ele nos acontecimentos do filme, a segunda, o que se encontra no *limiar* da última. Para isso, devemos retratar ele fora dos acontecimentos do filme.

3.2 NO COTIDIANO, NA VIDA, ENTRE REALIDADES OU NO LIMIAR

Iniciaremos com algo que Bernardet (2007) constatou no filme do cineasta Carlos Diegues, *A grande cidade* (1966)¹²². Nele há uma classificação das ações e personagens por meio de Calunga, o qual é referenciado como aquele que modifica toda a estrutura do enredo: “orienta as personagens, arma situações e comenta a ação, mas sem participar diretamente dela, sem ligar-se a coisa alguma, permanecendo num plano superior colocando-se em uma posição marginal em relação a ação” (BERNARDET, 2007, p. 158). Percebe-se que Calunga permanece em duas posições, pois está tanto em um plano superior quanto marginal. Essa localização no filme apresenta uma possibilidade de

¹²² Para detalhes sobre o realizador e conhecer as suas obras ver o site oficial: <https://www.carlosdiegues.com.br/> acesso em: 20 jul. 2022.

manobra do personagem para com os demais, sendo assim, sem ele não haveria as situações criadas nem o próprio filme¹²³.

Essas características de Calunga podem ser comparadas com Zé do Caixão em *Delírios*, o que adiciona é que ele não está restrito ao espaço diegético do filme, ele encontra-se no cotidiano. Cánepa apresenta de qual forma isso ocorreria:

[...] Zé do Caixão, cujo sucesso popular encobriu totalmente o diretor. De fato, a confusão sempre foi muito grande, e boa parte dela começou com o próprio Mojica, com sua postura tantas vezes circense e representada pelo hábito de vestir-se como o personagem e de deixar crescerem enormes unhas em vez de usar modelos postiços. Essa fusão de autor/ator/personagem pode revelar algo até próximo da insanidade [...] (CÁNEPA, 2008, p. 197).

A base para a existência de Zé do Caixão no cotidiano está na capacidade de José Mojica Marins em fundir três papéis. Essa situação evidentemente é apresentada em *Delírios*, pois tanto Mojica quanto Zé do Caixão estão ligados mentalmente (imagem 13), portanto, a confusão autor/personagem também é reforçada no filme. Na medida em que o realizador demonstra a possibilidade de um personagem fílmico alcançar o cotidiano, o que os espectadores externos à obra presenciavam não é uma mera representação ou *mimesis*, torna-se uma continuidade. Essa evidência é presente no coro a que Schlegel (1965) afirma ser o espectador ideal, pois ele estaria presente na perambulação do dia a dia, em momentos importantes da sociedade Ática, ainda, o que ocorria no teatro seriam rituais em que o coro não apenas representaria uma audiência. A justificativa para isso está na natureza humana de indissociabilidade entre ela e o meio externo. Nomear o coro e entender que a todo o tempo eles estão naquele papel não é possível, da mesma forma que Mojica se portar como Zé do Caixão.

É claro que diversas funções cinematográficas são tomadas por José Mojica Marins, o que complexifica a sua categorização como espectador ideal. Além disso, a figura nacional na qual ele se tornou depende de diversos fatores geracionais e conforme as novas estruturas sociais existentes na atualidade. Portanto, embora pareça uma

¹²³ Não há dúvidas de que o cineasta pode modificar tudo isso que foi apresentado, porém, optamos por considerar a obra acabada em si mesma e a partir dela desvelar as possibilidades no cinema.

contradição ao afirmarmos que ele possui semelhanças com o coro, não devemos esquecer a presença disso em *Delírios de um anormal*.

Partindo dessas complicações, utilizamos as afirmações de Constantin Stanislavski (2018, p. 237) sobre como um personagem é construído: “o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é que faz a arte”. Stanislavski continua: “como veem, essa divisão não prejudica a inspiração. Pelo contrário, uma coisa estimula a outra [...] em nossa vida real, nós levamos uma existência dupla [...]” e finaliza com a afirmação de que “isso, entretanto não nos impede de viver e sentir emoções fortes”.

Diferente da perspectiva de Stanislavski, Renata Pallottini (2015) utiliza a *Poética* de Aristóteles como base de entendimento da construção do personagem. A autora utiliza-se da diferenciação de *mimesis* e a *imitação*. A *mimesis* não seria uma pura imitação, assim, no contexto da criação de um personagem, o ator apresenta por meio de características aparentes – roupas, porte físico, postura, feição, tiques, maneirismos – um ser humano que “*poderia ter sido*, não necessariamente um ser *que é*” (PALLOTTINI, 2015, p. 25, grifo da autora).

Está clara a complicação existente sobre o que é *mimesis*, porém, Zé do Caixão não só *poderia ter sido* como *foi* um ser humano dos filmes à vida cotidiana e da vida cotidiana aos filmes, portanto, é mais uma comprovação da *mimesis* não nortear a forma de construção de Zé do Caixão. A semelhança com uma encenação no âmbito do teatro ou criação de um personagem para além dos filmes está na autoafirmação do realizador José Mojica Marins em vestir-se e manter-se como ele.

Há a aproximação com Stanislavski ao utilizarmos a noção de *limiar* utilizada por Elsaesser e Hagener¹²⁴, nesse ponto, explica assim pelo registro audiovisual de parte do cotidiano do próprio vilão. Independente, Zé do Caixão esteve nas telas e fora delas. Esse personagem é o *limiar* entre filme/Mojica. O que torna o *limiar* da realidade diegética/realidade cotidiana também parte de Zé do Caixão.

¹²⁴ Ver cap. 3.1.1.

As possibilidades são contínuas e sem saída de resolução. Lembremo-nos que conhecer de maneira global a mente de um sujeito não seria possível, apenas riscaria a superfície desse conhecimento ainda a partir de inferências, ou mesmo achismos. Portanto, vamos considerar a primeira aparição de Zé do Caixão no lugar que lhe pertenceria:

Zé do Caixão é um revoltado cujo principal relacionamento com o mundo é o sadismo. É um revoltado raivoso e primário, que bebe a pinga de uma macumba e come vorazmente uma coxa de galinha diante de uma procissão numa Sexta-Feira Santa. Mojica é um cineasta primitivo¹²⁵ (no sentido em que se fala em pintor primitivo), que se entrega inteiramente: seu filme é um jato de libertação. Suas frustrações (lamenta não ter filhos perto de uma estátua representando uma mulher nua) e seu sadismo (por jogo, corta dois dedos de um cara com uma garrafa quebrada) atingem o paroxismo. Quando Zé do Caixão deixa de manter essas relações com o mundo, forças superiores apoderam-se de sua alma, na maior alucinação da personagem (BERNARDET, 2007, p 163).

Essa perspectiva de Bernardet é acerca do filme *À meia-noite levarei sua alma* (1965), o longa-metragem de estreia de Zé do Caixão. O estabelecimento da confusão Mojica/Zé do Caixão, provavelmente tem o seu início, demonstrando, portanto, traços do pensamento, de trejeitos, das ambições, dos preconceitos do vilão, *grosso modo* as características de um personagem. Houve uma escolha autoconsciente do que o cineasta Mojica pretendia ao portar-se das roupas ao pensamento do seu personagem e utilizá-los por meio do filme para posteriormente, voltar-se à realidade cotidiana. Uma retroalimentação iniciada em um filme, porém tornando-se sem barreiras na união das duas instâncias, a fílmica e a do cotidiano.

Nessa vertente, Cánepa (2008) estabelece a autoconsciência do realizador na escolha de um gênero fílmico específico, no caso o horror, para nortear as suas demais

¹²⁵ Dentro do próprio texto, Bernardet (2007) já contextualiza a utilização da noção *primitivo* atrelado ao realizador Mojica. Podemos verificar que o termo original *naïfs*, de acordo com Ernst Gombrich (2012), é decorrente de um meandro histórico que provavelmente exista desde a idade média, contudo, de maneira objetiva os artistas primitivistas afastam-se dos padrões das escolas de arte, assim, primitivo ou primitivista não é um termo de exclusão. A *Pop Art* teria algo de *naïf*, exatamente por deslocar-se do eruditismo das escolas formais de arte. Ver: Gombrich (2012, p. 295-330).

escolhas como cineasta. A questão é que isso ganha proporções, não de troca, mas de influência do personagem com a sociedade:

Se, em sua juventude, Mojica parece ter se apropriado dessas regras e valores específicos do gênero, enxergando-os com olhos livres e conjugando-os com suas experiências pessoais, isso certamente se perdeu à medida em que público, imprensa, cineastas, cinéfilos, pesquisadores e o próprio Mojica assumiram uma visão freqüentemente¹²⁶ deslocada do seu trabalho, tratando sua escolha estética pelo cinema de horror como traço ridículo ou insano. (CÁNEPA, 2008, p. 198).

Zé do Caixão, nesse contexto que Cánepa apresenta, possui duas características: a primeira está envolta dos aspectos cinematográficos do realizador, a segunda está centralizada no que o público entende sobre quem é esse personagem. O resultado é a permanência de algo além dos filmes, esse algo inverteria o processo, isto é, Zé do Caixão utilizaria os filmes para apresentar-se e representar o que o público imaginaria dele, e não mais os filmes apresentá-lo-iam. O segundo está envolto das características de um gênero fílmico, aqui o horror, que eram utilizadas pelo cineasta na formação dos filmes e consequentemente no personagem.

Tanto Desbois e Cánepa quanto Bernadet utilizam características particulares do personagem Zé do Caixão em relação a José Mojica Marins. Uma situação que confirma a existência plena desse personagem para além dos filmes. Nessa possibilidade, se no primeiro filme *À meia-noite levarei sua alma* o personagem de Mojica tinha a sua estreia, após a personificação dele na vida cotidiana haveria a possibilidade de uma inversão, Zé do Caixão para os filmes e não Zé do Caixão para a vida cotidiana. Nesse sentido, podemos pensar que a medida em que os filmes do cineasta foram sendo lançados, e a continua permanência de Zé do Caixão no próprio Mojica, torna os filmes do vilão e não do cineasta (figura 14), mesmo que apenas em três desses o enfoque seja no coveiro¹²⁷.

Assim, em concordância com Cánepa (2008), à época da estreia desse personagem, os veículos de comunicação ajudaram na existência de Zé do Caixão para

¹²⁶ Original do trecho da autora.

¹²⁷ *À meia-noite levarei sua alma*; *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008).

além das telas de cinema, o que, percebemos, permanece até hoje em meados de 2022. O que fomenta esse pensamento é, por exemplo, a declaração do realizador Tim Burton sobre Zé do Caixão. É possível notar que em nenhuma parte da chamada está presente o nome de José Mojica Marins, o que, deixa a entender que “os filmes dele” são os filmes de Zé do Caixão e não propriamente de José Mojica Marins¹²⁸ (figura 1). Dada essa possibilidade, certamente o coveiro Josefel Zanatas começa a existir além do seu apelido Zé do Caixão. José Mojica Marins consegue criar um personagem que está na realidade cotidiana e nos filmes. Josefel Zanatas possui o apelido de Zé do Caixão. Mas, é a partir desse que tanto José Mojica Marins quanto Josefel transitam em qualquer realidade, diegética ou não. Afinal, Mojica encarna Zé do Caixão e isso é demonstrado pelo realizador não se utilizar de unhas postiças e sim das próprias e, em um nível menos material, na entrega do realizador à arte que estava encarnando.

IMAGEM 15 – ZÉ DO CAIXÃO COMO REALIZADOR FANTÁSTICO

O cineasta contou que é fã de um personagem bem paulistano e popular no Brasil: o Zé do Caixão.

"Cresci vendo os filmes dele. E tive a feliz oportunidade de conhecê-lo na última vez que estive em São Paulo", disse.

Exposição na Oca

A exposição em homenagem a Tim Burton ocupa 2,6 mil metros da Oca do Parque Ibirapuera e conta com a presença dos seus filmes mais conhecidos e também de personagens criados quando ele ainda era uma criança e que poucos conhecem, com direito a muitas projeções e interatividade.

FONTE: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/05/08/tim-burton-visita-sao-paulo-e-diz-que-e-fa-de-ze-do-caixao.ghml>. Acesso em: 22/07/2022.

O *coro* também foi considerado um personagem nas análises da tragédia grega por parte de Schlegel (1965). Essa consideração já está entorno do que é entendido por

¹²⁸ No programa Roda (1998), em entrevista, Mojica já tinha falado sobre ele ser o realizador dos filmes e não Zé do Caixão. O diretor demonstra uma espécie de estupefação com esse tipo de pensamento da comunidade à época.

teatro no período do autor evidentemente, porém, a partir das suas análises, o coro tanto é espectador quanto ator, e forma-se personagem nas ritualizações trágicas no teatro central à época. É preciso lembrar que a sua origem no cotidiano não é desconsiderada, o que, enfim, dentro o contexto em que o coro se encontrava¹²⁹, só em meados do período clássico em que a fissura da natureza humana se torna evidente é que o coro vai se esvaindo e sendo substituído por atores específicos.

Diante do conhecimento do processo de criação e manutenção do coro, é possível reconhecer que Zé do Caixão utiliza José Mojica Marins como a sua forma de estar na instância fílmica e no cotidiano seria inverter o processo em que o coro passou:

“O que lhe dá tanta ousadia? A máscara e o traje atrás dos quais se esconde. Em sua própria pessoa ele jamais se atreveria a falar como o faz dentro dessa outra personalidade por cujas palavras não se sente responsável. Assim, a caracterização é a máscara que esconde indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação” (STANISLAVSKI, 2018, p. 60).¹³⁰

Zé do Caixão nesse sentido seria a máscara. É um processo que, embora venha do interior-exterior, é formalizado a partir do exterior-interior. Enquanto havia a fissura entre Zé do Caixão e José Mojica Marins no início da trajetória do realizador, aos poucos isso foi se fundindo:

“A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens¹³¹, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis.” (STANISLAVSKI, 2018, p. 60, grifo do autor).

É importante notar que não há escamoteamento no *encarnar*. E assim, pode-se afirmar que a representação de um papel decorre desse processo. Ao passo que José

¹²⁹ Ver cap. 2.

¹³⁰ A estrutura do texto no livro está em forma de diálogo. Nos momentos em que Stanislavski realiza um comentário, está entre aspas.

¹³¹ Há indícios que esse termo tenha relação com a *imaginação*. Ver: Nair Dagostini (2007, p. 26-57; 68-71).

Mojica Marins promove isso com Zé do Caixão, o Josefel Zanatas, no cotidiano, ele é auto conhecedor da imagem que cria para os outros e do que os outros demonstram.

Zé do Caixão começa a existir de maneira a dominar o criador José Mojica Marins (por exemplo, na imagem 15). Embora esse processo pareça ser subjetivo, considera-se a sociedade como parte do processo de manutenção da imagem do ator. Dadas as referências de Zé do Caixão com o público apontadas por Desbois, Cánepa e Bernardet, ele não deve ser isolado nele mesmo, assim, ainda permanece a dúvida do que é mais relevante saber se Zé do Caixão é mais personagem ou espectador.

A construção como personagem, assim delineado nessa sessão, necessita de um ator, porém, as funções que Mojica incorpora em sua arte de fazer cinema são uma espécie de *referência a si mesmo*. Por meio do personagem *encarnado*, essa é a característica que mantém a possibilidade de o *espectador ideal de Bordwell* ser interior aos filmes e garantir uma *onipresença*¹³² no universo diegético. Zé do Caixão, portanto, encarna em José Mojica Marins.

O personagem Zé do Caixão existe nos filmes e na vida cotidiana por meio do seu criador José Mojica Marins. Josefel, mais conhecido pelo seu apelido referente a profissão exercida por ele, consegue transitar em todas as estratificações da realidade do dia a dia à realidade diegética, tanto em *Delírios* quanto nos *outros filmes*. Nesse contexto, como vimos nas sessões anteriores, a autonomia do personagem é alcançada e pode-se notar que a partir dessa característica a possibilidade de ele ser o *espectador ideal* em *Delírios de um anormal* a possibilidade.

3.3 O LIMIAR DE PERSONAGEM E ATOR

A diferença de espectador e *espectador ideal* pode ser percebida nas atitudes de Dr. Hamilton, esse tido como um espectador comum. Inferir uma diferença não significa

¹³² Conforme a sistematização de Cyrille Michon (2014, p. 1279) “a presença do Criador, como causa primeira, em toda sua criação.” A utilização desse termo, considerado religioso, possui aderência ao universo diegético do próprio personagem, visto e fomentado pelo próprio criador José Mojica Marins. Em todas as obras, nem que seja pela existência de Zé do Caixão, ou Josefel Zanatas (Satanaz ao contrário), há referências ao cristianismo. É evidente na utilização da mitologia cristã. Em um âmbito amplo do que seria a onipresença, ela demonstra a auto referência que existem nos filmes do Mojica, esse (o criador), criou Zé do Caixão, e ele está nos filmes e no próprio personagem (toda a sua criação).

afirmar qualidades de bom ou mau, logo, o *comum* diz respeito a característica da recepção predominantes no campo teórico dos autores Mauerhofer (2021), Münsterberg (2021) e Vernet (2012).

Zé do Caixão percebido como espectador ideal interior ao filme é diferente do espectador ideal em Bordwell (1985) o que por sua vez também o é em Schlegel (1965). Isso se encontra nos formatos analisados pelos autores, e nas funções e processos exercidos: em Bordwell percebe a estória por meio do enredo no processo da *schemata*; e existe na tragédia à encenação, conectando a audiência aos atos públicos, o coro é representante para Schlegel (1965). Embora existam diferenças entre as duas últimas noções, primeiro optamos por estabelecer de qual forma Zé do Caixão é o *espectador ideal* em Bordwell. Afinal, se o espectador interior à obra é o espectador ideal de Schlegel (1965) por ser o coro, o *espectador ideal* em Bordwell (1985) exterior à estória, ao tornar-se interior a ela, não perderia completamente as características da *schemata*.

Propomos a construção do personagem Zé do Caixão. No primeiro capítulo, o estabelecemos como espectador inserido no próprio filme, é possível conjecturar as seguintes qualidades distintas: próximo ao coro de Schlegel (1965), com características cognitivas de Bordwell (1985), no contexto da personagem frente à sociedade, e, provavelmente, a mais importante é a autorreferência, mantenedora de uma *onipresença* de Zé do Caixão interior, exterior e para além dos *outros filmes*. Esse seria o *espectador ideal Zé do Caixão*.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (ERVING GOFFMAN, 2014 p. 29).

A *representação de si* que Goffman (2014) pretende explorar tem como objetivo conhecer o processo que o sujeito tem quando acredita na impressão apresentada aos demais. É evidente que esse processo envolve a noção de realidade que o ator (qualquer sujeito no meio social) pretende passar aos que estão assistindo (o meio social é o palco do espetáculo da impressão apresentada). Valendo-se de expressões advindas do meio

teatral, essa não poderia ter mais aderência com as impressões de Cánepa (2008) sobre a interação social que José Mojica Marins possuía no encarnado de Zé do Caixão.

Tanto Cánepa quanto Goffman consideram o aspecto social que envolve um sujeito. É evidente que Goffman (2014) mostra a necessidade da construção da imagem pretendida em relação ao contexto inserido. Não são as atitudes isoladas do “eu” construído “mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores” (GOFFMAN, 2014, p. 271). E Cánepa (2008) acaba por mostrar que não foram apenas os veículos midiáticos que fomentaram Zé do Caixão como uma espécie de folclore¹³³ nacional, mas, sim, reforçado por ele mesmo. Ou seja, a possível separação do que se diz ficção e do que se diz realidade deixa de existir.

Ao observar que Mojica faz um filme como Zé do Caixão, visto em *Delírios de um anormal*, utilizando-se de diversos cortes censurados de *outros filmes* como a mente do vilão, os quais também abordam ele mesmo e a sua personalidade, é possível questionar se aqui não poderia ser um *cosplay*, ou representação, novamente, de um papel num contexto de *mimesis*.

São diversas as estratificações presentes no filme de realidades possíveis: num primeiro momento, Zé do Caixão é considerado *limiar* entre *Delírios* e a realidade cotidiana¹³⁴. Para isso ocorrer, houve a necessidade de o criador José Mojica Marins *encarná-lo*, o que fez possível o trânsito de Zé do Caixão em todas as estratificações de *Delírios de um anormal* e a realidade cotidiana. Por inserir as próprias ações do criador em perspectiva, o *limiar* volta-se para *Delírios de um anormal*, isto é, o filme afirmaria a autorreferência.

Essas ações são propositais ou conscientes. Nesse contexto, *Delírios de um anormal*, apresenta ações que acontecem com o próprio personagem criado por Mojica no cotidiano. Seria a encarnação e a *consciência* de Mojica para o personagem. O resultado, enfim, não poderia aproximar-se de um *cosplay* ou *imitação* ou mesmo

¹³³ Ver Elisama Correia (2019, p21-23). A pesquisadora propõe paralelos entre o cinema de horror brasileiro e o folclore nacional. Ao citar os realizadores Ozualdo Candeias e Luis Sérgio Person ao lado de Mojica, o folclore inicia-se na relação do imaginário de uma população representadas no filme.

¹³⁴ Ver p. 62-63 dessa dissertação.

mimesis, fala-se aqui na possibilidade de uma continuidade por meio da *consciência*. O entendimento do que é *consciência* não é uma tarefa simples, é possível encontrar no dicionário¹³⁵ pelo menos treze definições do que poderia ser, dentre as quais contraditórias.

Sobre a *consciência*, utilizamos a noção proposta por António Damásio¹³⁶ (2015, p. 32-33), ela “[...] começa com o sentimento do que acontece quando vemos, ouvimos ou tocamos [...] é um sentimento que acompanha a produção de qualquer tipo de imagem”, ou seja, “visual, auditiva, tátil, visceral” e “o sentimento marca essas imagens como nossas e nos permite dizer, no sentido próprio dos termos, que vemos, ouvimos ou percebemos algo pelo tato”.

Zé do Caixão não é restrito às telas do cinema, o início da consciência está ao encarnar o personagem literalmente. Por exemplo, quando José Mojica deixa as unhas crescerem, ao utilizar acessórios que remetam ao coveiro, aparecer em programas de televisão, a interação corpo a corpo com Mojica e, assim, com Zé do Caixão encarnado em Mojica, quer dizer, o coveiro Josefel Zanatas existe. Ele não é apenas um personagem ficcional restrito a um filme, interage no cotidiano e conecta espectadores externos a autorreferência do filme. Nesse contexto, pode-se entender a partir de Goffman e Damásio duas possibilidades de Zé do Caixão: 1) ele é um personagem que existira no cotidiano; 2) ele é um personagem que existira no cotidiano e nos veículos midiáticos. Sendo o cinema a escolha de sua expressão principal a partir de José Mojica Marins. Uma possibilidade não anularia a outra, há a continuidade e reforço entre elas.

De acordo com Goffman (2014), a ideia de que tanto o personagem quanto o ator são similares e a persona aparente faz parte da personalidade do indivíduo não suprem de qual forma a impressão é deixada. A impressão é uma imagem percebida no contexto em que o ator está, e a partir das pessoas nesse espaço a personalidade é percebida no ator. Isto é, o processo não é de dentro para fora e sim de fora para dentro, pois já se sabe que o primeiro existe, a questão é entender a manutenção da impressão deixada

¹³⁵ Dicio, Priberam, Michaelis, e *Oxford Languages*. Todos disponíveis *online* por meio dos buscadores *Google* e/ou *Bing*.

¹³⁶ O autor é referenciado na neurociência e cognitivismo. Dentro da filosofia, da psicologia e também da medicina.

[...] este “eu” não se origina do seu possuidor, mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores. Uma cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição [...] é um “produto” de uma cena que se verificou, e não uma “causa” dela. O “eu” [...] é um efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada, e a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado (GOFFMAN, 2014, p. 271).

O “eu” Zé do Caixão foi aprovado. A partir do cotidiano, o seu retorno aos filmes mantém a imagem passada em constante atribuição por parte do público. Personagem ou não, a imagem torna-se uma possível cola que une o cotidiano e os filmes em Zé do Caixão. Com base em Goffman, é possível observar na relação entre o cotidiano e os filmes do vilão, que a imagem seria o componente importante na manutenção da personalidade do “eu”. Nesse contexto, podemos compreender o que é a imagem além do óbvio, quer dizer, a partir do que é chamado de *impressão* pelo autor.

Em Damásio (2022) a *imagem* é mental e formada por meio da percepção. Primeiro deve-se compreender o que está em torno do indivíduo a partir dos aspectos sensoriais captados pelo cérebro, ou seja, por meio do tato, da audição e da visão. Isso significa dizer que as impressões advêm dos impulsos elétricos e componentes biológicos do cérebro, os neurônios, assim, o resultado é uma ideia, concreta ou abstrata. O importante é saber que por meio da cognição sensorial, o sujeito é capaz de formar mapas de objetos ¹³⁷ que se ordenam e criam uma ideia a partir da *imagem*¹³⁸.

Enquanto Goffman (2014) permanece em uma análise sociológica da construção da *impressão*, do “eu”, ou da imagem de si, de fora para dentro utilizando-se de termos das artes cênicas, e assim em diante, Damásio (2022) pode trazer essa possibilidade

¹³⁷ O autor apresenta os *objetos* como sendo experiências de cunho físico ou abstrato, por exemplo, uma dor ao sentimento, ou mesmo euforia. Ver: Damasio (2014, p.19-21).

¹³⁸ A *imagem* proposta pelo autor não indica a utilização da semiótica e termos afins. É possível que a *imagem* seja o padrão que caracteriza algo do objeto observado. Podem ser de ordem física ou de gosto, por exemplo, pontudo, alto, verde, áspero. A investigação cognitivista é da reação imediata, portanto, não se investiga o *porquê* ou como alguém associa as palavras, isso seria papel da semiótica. Ver Damasio (2014, p.19-20). Com o intuito de compreender essas características, o autor aponta que ‘esse primeiro problema da consciência é o problema de como obtemos um “filme no cérebro”, devendo-se entender, nessa metáfora tosca, que o filme tem tantas trilhas sensoriais quantos são os portais sensoriais de nosso sistema nervoso’ (DAMASIO, 2014, p. 19-20).

apontada por Goffman de uma maneira biológica, uma forma cognitiva de dentro para fora da formação da *imagem*.

Zé do Caixão seria uma *imagem*, ou, uma ideia que transita entre contextos e expressões diversas. Ser uma imagem ou uma ideia não significa dizer que não existe em um mundo dito *real*, ou seja, o cotidiano, o dia a dia que se percebe cognitivamente. A ideia do que é Zé do Caixão se estabelece quando José Mojica Marins o encarna. José Mojica Marins possui a consciência de todo o processo, que de acordo com Damásio, (2022) a *consciência* é dada a partir da formação da *imagem*:

A consciência permite saber que as imagens existem dentro do indivíduo que as forma, situa as imagens na perspectiva do organismo, relacionando-as a uma representação integrada do organismo, e, com isso, permite a manipulação das imagens em favor dele. No processo de evolução, quando a consciência surge, ela anuncia o despontar da antevisão do indivíduo. (DAMÁSIO, 2015, p.31).

O trânsito do coveiro Josefel não depende de cronologia, dadas as possibilidades de passeio entre realidades no e fora dele do filme.

Elsaesser e Hagener (2018) observam a perspectiva de Damásio como parte do embasamento teórico dos cognitivistas do cinema, o que em Münsterberg e Bordwell tentam compreender o que é o tempo e o espaço em concordância com a *mente* dos espectadores e em certos desdobramentos corporais em cognitivistas como Carroll. Para Zé do Caixão, também demonstrado por Cánepa (2008), na contextualização sociológica das atitudes do cineasta perante os veículos de comunicação, é uma possibilidade a possível união e, talvez, a maior força da imagem do coveiro frente ao cineasta (imagem 15).

Damásio (2022) esclarece que a *mente* é constituída do processo (*consciência*) que resulta em *imagens* (padrões de objetos). Não é um desdobramento apenas mental, mas, depende da relação sensorial. A consciência é a possibilidade de reconhecer os padrões que formam o objeto e a partir disso manipulá-los, e, assim, antever as situações. Em suma, reflexos e reações automáticas resultam disso. O resultado de tudo isso é que José Mojica Marins remete a Zé do Caixão e Zé do Caixão remete a ele.

Nesse aspecto, a máscara social delineada em Goffman (2014), primordialmente torna-se aqui Zé do Caixão, encarna em José Mojica Marins. Como uma máscara encarnada, não poderia mais ser uma das máscaras sociais:

Assim, a despeito de tentativas específicas [...] para recolocar a questão do personagem e dos filmes de Zé do Caixão em sua origem de gênero, o que se viu foi a transformação de uma experiência cinematográfica única, agressiva e inegavelmente representativa da cultura brasileira numa obra ainda hoje considerada, pela maioria dos brasileiros, muito mais significativa pelo seu valor anedótico do que por suas possíveis qualidades cinematográficas e culturais (CÁNEPA, 2008, p. 198).

Em concordância com essa citação, podemos observar em outras pesquisas a formação do personagem Zé do Caixão no contexto de uma relação social. As pesquisadoras Ana Acon e Denise Moraes (2017) apresentam que o personagem criado faz parte de uma cultura popular, sendo esse termo utilizado desprovido de uma semântica pejorativa. Portanto, fazer parte dessa cultura corresponde a realidade que se vive, a experiência do dia a dia, o que, por si só no contexto brasileiro implica em apontar uma relação indígena, tradições cristãs¹³⁹ e cresças de matrizes afro e afro-brasileira. O dia a dia se compõe em uma expressão brasileira mística.

Zé do Caixão é sempre confundindo com seu criador, José Mojica Marins, que atua enquanto tal e dirige seus filmes. Em parte, essa confusão é alimentada pelo criador, que já possui um lugar na cultura popular brasileira, como figura pública, apresentador de TV e performer de unhas imensas, no entanto, Mojica preserva sua autoria (ACON e MORAES, 2017, p. 34).

O reforço no discurso do realizador Mojica de Zé do Caixão ser apenas um personagem pode ser visto em diversas entrevistas feitas para a televisão, ou presentes em coleções de DVD como bônus dos filmes. A exemplo no programa Roda Viva¹⁴⁰, ele deixa claro que os espectadores foram aqueles que confundiram os dois.

Dentre essas confusões apontadas pelo cineasta, outra característica que circunda a cultura popular em que ele faria parte é a sua inserção no cinema marginal. Também

¹³⁹ Ver Couto (2020, p. 34-62). Em sua pesquisa, o autor estabelece a interferência da moral cristã predominante no contexto dos filmes de Mojica com início em 1964, desta forma, essa existência norteia as produções do cineasta, como uma forma de contracultura.

¹⁴⁰ Ver Roda Viva (1998, 00:00-10:00 min).

utilizando-se do filme *À meia-noite levarei sua alma*, Ícaro Andrade (2016) emprega que no jogo entre questões metafísicas como a religião e as crenças com aspectos sobre a morte, a vida e seus desdobramentos, o cinema feito por Mojica possuiria uma estética que é resultado do contexto na época:

O Cinema Marginal mantinha, assim como o Cinema Novo, a discussão e construção de suas narrativas centradas na ideia de subdesenvolvimento. Os diretores marginais deixavam esse mal-estar quando ignoravam os cenários rurais, muito utilizados pelos *cinemanovistas*, e buscavam na cidade o cenário onde seus filmes se desenvolviam tendo: a industrialização, exclusão social, aumento das discrepâncias sociais, regime político ditatorial, repressão. Tudo isso estava inserido direta e indiretamente nos filmes que foram classificados como pertencentes a essa tendência (ANDRADE, 2016, p. 315, grifo do autor).

Em conformidade com essas noções do cinema marginal, Andrade (2016) apresenta indícios de que os elementos chocantes, ou chamados de horror aparentes nos filmes do realizador Mojica, seriam uma forma de expressão do que de fato é o cotidiano para aqueles no contexto marginalizado, isto é, para aqueles à margem social.

Nesse ponto, é importante demonstrar que tanto Acon e Moraes quanto Andrade promovem uma leitura de quem foi José Mojica Marins conforme elementos além dos filmes. O resultado, *Zé do Caixão* estaria presente não só como um personagem ficcional, ele é incomodado também por aspectos gerais da sociedade daquele período. Observando o filme de estreia do vilão Josefel Zanatas ou *Zé do Caixão*, ambos os pesquisadores convergem em uma estrutura de alguém real, um personagem não tão ficcional que é impactado socialmente:

Nos 86 minutos de filme, vemos a ascensão de um sujeito guiado pela razão e sua recusa às crenças e tradições, mas que acaba sucumbindo, ironicamente, àquilo que mais rejeitava: o sobrenatural. Apresentando, assim, uma tensão entre elementos próprios da modernidade [...] evidenciando seus limites e demonstrando, através da estética, suas apreensões (ANDRADE, 2016, p. 320).

As considerações sobre *Zé do Caixão* em uma perspectiva social e cultural, reforçam a *representação do eu* em Goffman (2014) e a relação com o processo cognitivo de *consciência* na manipulação das *imagens*, ou padrões dos objetos por parte do próprio realizador. Esse processo proposto por Damásio (2015) coloca em evidência

a rápida relação que é feita ao observar as experiências do coveiro e do realizador. Ambos viveram em um período e passaram por situações similares, não poderiam ser eles mesmos, um seria o outro que seria o outro. Lembrar de Mojica é lembrar de Zé de Caixão, pois Zé do Caixão já estaria encarnado em José Mojica Marins (imagem 14). A alimentação dessa encarnação não se inicia no público, mas na *consciência* do realizador de que o personagem é só um personagem, e da mesma forma o que a sociedade retorna para ele sobre o seu personagem.

A *consciência* formada a partir das *imagens* não estaria mais na *mente* do realizador, ela está nos filmes e no cotidiano. Também, o inverso é uma possibilidade dada a autorreferência dos filmes do cotidiano. A *imagem* de quem é José Mojica Marins está nos filmes, sendo que a *imagem* de Zé do Caixão vem da realidade sensorial. Veremos o seguinte: José Mojica Marins está na *realidade* e é uma imagem nos filmes. Enquanto José Mojica Marins está na *realidade* nos filmes enquanto é uma *imagem* na *realidade*. Isso estaria amostra em *Delírios de um anormal*.

É e não é, está e não está, o que transita em todas as estratificações possíveis em *Delírios* seria Zé do Caixão, pois ele caminha na realidade diegética no filme, passeia no sonho de Dr. Hamilton e está em *outros filmes*, dos quais o coveiro participa e puxa para Dr. Hamilton presenciar. A infiltração de Zé do Caixão a partir dos *outros filmes* e da realidade diegética para o sonho de Dr. Hamilton é possível a partir da autorreferência e padrões dos objetos que existem na realidade, ou seja, a *imagem* da realidade cotidiana. Os padrões podem ajudar a alguém afirmar que aquilo observado é o que se observa, assim, partir do cotidiano, da realidade sensorial que Damasio (2015) apresenta cognitivamente, Dr. Hamilton presencia Zé do Caixão que está na realidade, na realidade diegética, no sonho e nos outros filmes, nos quais possuem os seus universos e assim por diante.

O papel atribuído ao espectador ideal a que Bordwell se refere em consonância com a noção a que Schlegel utiliza acabam por se complementar, pois enquanto o coro era materialmente definido no cotidiano, nos teatros e no teatro central, o espectador ideal a partir das considerações de Bordwell é abstrato e comum, mas restrito a instância do audiovisual, mais precisamente ao cinema. Zé do Caixão transita entre as duas noções, o que fomenta ao cinema a possibilidade de continuidade do cotidiano a partir

dos filmes e não a representação atrelada a imitação de uma cópia na qual muito se utiliza.

José Mojica Marins participa desses contextos a partir de Zé do Caixão. Esse seria o limiar entre personagem/ator e filme/realidade por sua capacidade de existência cognitiva. *Delírios de um anormal*, apresenta isso enquanto extrapola quaisquer isolamentos perante Zé do Caixão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão norteadora da pesquisa foi compreender de que forma o *espectador ideal* em *Delírios de um anormal* é construído. Nossa hipótese foi a de que a função é desempenhada por Zé do Caixão. O personagem seria tanto interior quanto exterior à obra fílmica.

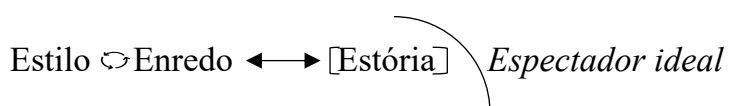
Embora a noção de espectador ideal utilizada como embasamento de análise venha de David Bordwell, a dupla característica de Zé do Caixão de *interior* e *exterior* à obra nos remete a Augustus Schlegel. Logo, Zé do Caixão pode ser visto como o espectador ideal no limiar entre as duas noções, de Bordwell e Schlegel, ou seja, Zé do Caixão estaria no filme e para além dele, no cotidiano. Isso também estaria explícito no próprio filme *Delírios de um anormal* na passagem do personagem do sonho de Dr. Hamilton para a realidade diegética e no transbordar do filme para o cotidiano. Nesse contexto, nos atrevemos a afirmar que a redução de quem seria Zé do Caixão em outra noção de espectralidade não apresenta a ideia do que pode existir em *Delírios de um anormal*.

Logo, pensamos que haveria algo mais no personagem Zé do Caixão do que a redução a um novo tipo de espectralidade. Haveria mesmo uma ampliação da ideia inicial de espectador ideal, da qual provém a estrutura de *Delírios*. Tal ampliação iniciase nos sistemas de narração, diz respeito ao *estilo*, ao *enredo* e à *estória* próprios de *Delírios*. Assim, não diz respeito a uma teoria em que o filme venha a se encaixar, mas sim no desvelamento que este objeto pode promover para a teoria utilizada. Portanto, o coveiro Josefel Zanatas abarca o estilo, o enredo e a estória, os sistemas de narração de *Delírios de um anormal*, particularizando este objeto.

O estilo e o enredo interagem entre si e acabam por serem indissociáveis na medida em que o tempo venha a ser considerado, pois embora o estilo seja a construção, ou materialidade do que se vê na tela, o enredo é aquilo que por meio do estilo garante uma lógica de ação e reação ou causa e efeito entre os planos, as cenas e as sequências. Neste contexto, o enredo é abstrato e repousa sobre a materialidade do estilo. Na compreensão do enredo de maneira mais objetiva, podemos encontrá-lo na montagem, o estilo e enredo estariam imbricados, pois entre um corte e outro, na passagem dos

planos são demonstradas as possibilidades de causa e efeito. A estória neste processo não é dada, ela só pode ser inferida, por isso a relação entre o estilo e enredo oferece dados para um espectador ideal.

A *estória* aproxima-se do *espectador ideal*, para isso o emaranhado de ações que se observa pelo enredo desenvolve-se no tempo, no espaço e pela lógica da narrativa (que nada mais é do que o processo de inferências na relação de causa e efeito). Logo, o *espectador ideal* a que Bordwell se refere utiliza esses dados para realizar inferências sobre a estória, e de maneira reacional construiria esquemas de causa e efeito do que já viu para prever o que acontecerá. Haveria uma constante testagem dos dados e previsões (*schemata*). Esse espectador não é particularizado, é a capacidade cognitiva de fazer relações e testagens de hipóteses a partir de dados. Podemos entender a teorização de Bordwell da seguinte forma:



O estilo estaria em constante relação com o enredo, enquanto a estória desse resultado promove ao espectador ideal dados para a *schemata*. A partir das testagens de hipóteses com base nos dados apresentados, pode-se reparar em padrões, estes resultam em modos de estilo, de enredo etc. O resultado são os padrões de narração de filmes de detetive, de melodrama, ainda narração clássica, narração de cinema-arte, narração materialista-histórica, dentre possíveis outras. Bordwell não trabalha o termo *gênero* quando percebe padrões de narração, portanto, é de se considerar que há uma estrutura que viria das particularidades dos sistemas de narração e que só pode ser vislumbrada com pontos em comum ditos *generalistas*. A questão volta-se ao espectador ideal, já que em princípio é ele quem em última instância norteará o modo de narração e como os sistemas trabalham. Como levar em conta uma entidade ideal/abstrata? A considerando como parte do que se vê, manipulando ativamente os sistemas e transportando para a materialidade.

Em *Delírios de um anormal*, mesmo que seja possível encaixar qualquer personagem no papel de espectador ideal, ao utilizar a noção base dos sistemas de narração é possível encontrar uma subversão entre personagem (ator, narrador,

realidades, temporalidade, espaço e lógica da narrativa) e espectador em Zé do Caixão. Ele pode ser um espectador ideal à sua maneira. Primeiro, é necessário entender a razão de Zé do Caixão ser o espectador ideal e depois investigar o que seria “à sua maneira”.

O estilo engloba os aspectos de construção de imagem, o que em *Delírios* é mais bem demonstrado a partir de *close-ups*, do efeito *blur*, em momentos de transição de ambiente, da câmera estática e do recurso de *zoom in*, além da *mise-en-scène* em constante penumbra. E, por fim, na diferenciação da coloração das imagens dos *outros filmes* do sonho e da realidade diegética. Ao inserir o enredo, esses aspectos, a princípio técnicos, deixam de ser um campo comum, pois qualquer outra obra filmica poderia contê-los, assim, o tempo e o espaço são vistos a partir do enredo no qual diz respeito ao sonho que Dr. Hamilton tem – o enredo não serve apenas para uma descrição totalizante, é um espaço específico. O *sonho* exerce a função do enredo que Bordwell se refere, portanto, ele seria o enredo e um espaço de *Delírios*.

Por meio das abruptas irrupções do *sonho* na realidade diegética (sem parcimônia, nem ao menos transições suaves de som e imagem), a organização das ações de causa e efeito dos demais espaços é manipulada de acordo com o que Zé do Caixão deseja mostrar. Podemos explicar da seguinte maneira: o sonho seria a trilha audiovisual principal e todos os demais espaços aparecem em seu lugar, no entanto, o universo onírico continua acontecendo mesmo que não esteja mais aparente em algum momento: em diversos momentos a realidade diegética solicita licença ao sonho para se mostrar na tela por meio do *blur*, do *fade* e do *zoom in/out* – e sempre ao retornar ao sonho, não há uma continuidade lógica aparente entre o que estava acontecendo antes da aparição da realidade diegética na tela (já o inverso é possível notar de maneira direta).

A realidade diegética nesse contexto apresenta conexões lógicas de ação, propomos a descrição do mesmo trecho ocultando no primeiro a descrição do que ocorre no *sonho* e no segundo a *realidade diegética* (imagens 5-9):

1. Tânia acode o seu esposo que está se debatendo na cama e berrando um “não!”. Ele acorda e ela vai até o consultório ao lado. Conversa com os amigos psiquiatras que estão observando o caso do Dr. Hamilton /SONHO/ Os psiquiatras e Tânia estão ao redor de Dr. Hamilton tentando acalotá-lo, enquanto

o médico ainda se mexe e berra. Um dos amigos psiquiatras contacta José Mojica Marins por telefone. Mojica está em casa e atende ao pedido de ida a clínica para ajudar no caso do Dr. Hamilton, pois ele está tendo sonhos com o personagem criado Zé do Caixão /SONHO/.

2. REALIDADE DIEGÉTICA/ Dr. Hamilton observa imagens de uma noiva no caixão e de Zé do Caixão em um espaço escuro de cor avermelhada (trechos da trilogia *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*). Pessoas podem ser vistas sendo torturadas etc. /REALIDADE DIEGÉTICA/ Mulheres nuas aparecem em quadro na sequência do cemitério (trechos do filme *O Despertar da besta*).

Ao ocultar a descrição do sonho no tópico 1 e a descrição da realidade diegética no tópico 2 é possível compreender a continuidade lógica das ações de causa e efeito no primeiro, o que não é possível no segundo. Isso não quer dizer que estejamos afirmando que não há *sentido* no jogo de imagens no *sonho* e do *sonho* com a realidade diegética, muitos teóricos do cinema certamente encontrariam outras funções norteadoras desse espaço no filme de José Mojica Marins. Porém, de acordo com o enredo e com a proposta do *storytelling* aos quais Bordwell alude, não haveria conexão de causa e efeito no momento do sonho, apenas na realidade diegética, o que por sua vez indica que esse local continua acontecendo mesmo quando está em suspensão – diferente da realidade diegética que entra em uma espécie de pausa quando o sonho irrompe, pois há lógica de continuidade entre o momento antes e pós irrupção.

Esse é o contexto do *sonho* como enredo. Pelo sonho manipula-se o espaço e o tempo. No entanto, pela lógica da narrativa em *Delírios de um anormal*, aqui há o espectador ideal, mais precisamente Zé do Caixão que ordena o *enredo sonho*.

Avançando nessa linha de observação, o coveiro Josefel Zanatas apresenta a intencionalidade do que deseja para Dr. Hamilton a partir dos *outros filmes*. O sonho é a organização imediata de *Delírios* enquanto os *outros filmes* dizem respeito a diversos outros momentos em que o vilão Josefel exercia à sua maneira de viver. Obrigar o médico psiquiatra a presenciar o cotidiano de Zé do Caixão retira quaisquer barreiras entre realidade e sonho que poderiam estar presentes, pois os desdobramentos do que Dr. Hamilton apreende descem ao espaço da clínica psiquiatra em que ele se encontra

em observação. Entende-se esse processo como uma pirâmide¹⁴¹, em que há uma infiltração a partir dos outros filmes por meio do sonho até alcançar o espaço da clínica.

Nesse processo, não há mais uma separação de importância¹⁴² entre momentos e espaços, tudo se torna *uno*, e o único a perambular por entre os personagens, conectando-os, é Zé do Caixão. Podemos dizer o seguinte: Dr. Hamilton conhecia Zé do Caixão por meio de José Mojica Marins, é atingido por aquele e entra em um estado limítrofe entre a vigília e a não vigília. Na outra ponta estão os *outros filmes* e o *sonho*, nos quais o vilão coveiro se encontra e domina completamente o tempo-espaço. Ao fim, são dois Zé do Caixão, aquele que de maneira descendente desloca-se do sonho para a realidade diegética e aquele ascendente, no qual já existiria na realidade diegética.

O psiquiatra é um espectador comum que observa, apreende e demonstra fisicamente as emoções do que vivencia a partir do sonho. José Mojica Marins encontra-se no cotidiano, aquém do sonho de Dr. Hamilton e não seria nem um espectador, muito menos o espectador ideal a que Bordwell se refere. Zé do Caixão está em todos os espaços, no cotidiano (ou *realidade diegética*)¹⁴³, no *sonho* e nos *outros filmes*. O vilão rege o sonho, o torna o *enredo* em que todos os espaços se voltam, controla as informações (estória) que o espectador Dr. Hamilton recebe, o faz inferir o que acontecerá com Tânia, ele é o *espectador ideal* a que Bordwell se refere, só que não exterior ao filme e sim nele mesmo.

Esta última característica traz complicações quanto às resoluções já abordadas: o espectador ideal a que Bordwell se refere assiste ao filme, *Delírios de um anormal* é um filme, mas se esse espectador não precisa estar assistindo a um filme, isto é, ele não é unicamente exterior, localiza-se interior a própria obra filmica, logo *Delírios* não é um filme? Efetivamente é um filme. No entanto, há algo mais tanto em Zé do Caixão quanto em *Delírios de um anormal*. Os *outros filmes* contidos no *sonho* encontram-se com a *realidade diegética*, ou cotidiano, este é o espaço em que o coveiro Josefel se localiza, pois é encarnado por José Mojica Marins. A origem de Zé do Caixão se encontra em sua

¹⁴¹ Ver o gráfico 1, p. 43.

¹⁴² Embora continuemos a utilizar as separações realidade diegética, sonho e outros filmes com o intuito de esclarecimento conceitual.

¹⁴³ Ver p. 40, imagem 13.

passagem para outro segmento entendido como *filme*, e posterior presença em quaisquer formas de separação da realidade, esse é o encontro dos *outros filmes* no *sonho*. O que estaria para além dos *outros filmes* que aparecem no sonho de Dr. Hamilton? Zé do Caixão também advém dos *outros filmes*, não importante se Dr. Hamilton conseguiria acessá-los pelo sonho.

Assim, ao nos afastarmos da concepção de que *Delírios* alude apenas a um filme, ou se restringe a uma representação no sentido comum de cópia da realidade, imitação do cotidiano ou “apresentar de novo”, ele tocava em outra esfera: *Delírios de um anormal é primeiramente o ritual e não o filme*. Isto por conta das características do coveiro similares ao espectador ideal a partir das concepções de Bordwell, mas com a diferença que ele se encontra no próprio ritual. Zé do Caixão seria esse espectador ideal só que dentro do filme, mas também traz a característica de outro espectador ideal: o coro da antiga Grécia. Por isso, *Delírios de um anormal não é apenas um filme*, mas sim o *ritual*. Há essa possibilidade a partir das características do próprio Zé do Caixão ao se encontrar dentro dessa obra.

Schlegel, assim como diversos autores, empreende os seus estudos sobre o que se conhece comumente como expressões artísticas, em especial a literatura e o teatro. Nesse contexto, o esforço ao conceituar o que é *romântico* a partir de categorias de *natureza humana* e *drama* percorrem a noção da tragédia grega, segundo Schlegel. O *romântico* pode ser compreendido como o espírito que já estaria presente na Grécia antiga na relação de equilíbrio entre os sentidos humanos com a natureza exterior. O resultado é a presença do belo, da alegria, ou mesmo da indissociabilidade entre ser humano (finitude) e natureza, o que resulta em prazer e plenitude, ou seja, a natureza humana embora esteja calcada na finitude, a relação indissociável com o exterior da matéria incitava a vontade de viver. Assim, o dia a dia grego estaria pautado na poesia motora, a qual movimenta todas as ações (drama). *A poesia é*, logo não estaria presente apenas em certos momentos ou ditos afazeres, mas diria respeito a uma totalidade no dia a dia ático.

Tais estariam presentes nos escritos ditos trágicos. Fundamentado na comunicação *Poética* de Aristóteles, Schlegel, portanto, demonstra a indissociabilidade entre forma e conteúdo em todo o processo romântico grego em consonância com as

expressões artísticas à época. Não há separação, forma e conteúdo são *unos*. É conhecida na atualidade a separação das artes ou expressões artísticas, no entanto, escultura, arquitetura, pintura, dentre outras ações advinham da mesma raiz: o *espírito romântico*.

A partir dessas considerações, a *tragédia* grega não diz respeito à arte dramática (teatro), à literatura ou a quaisquer elucubrações que desconsideram a sua possível origem no cerne da natureza humana que se encontra em consonância com a natureza extra-humana, sendo a *indissociabilidade* presente no *espírito romântico*.

É importante reforçar que não há moralização na organização de pensamento e categorização de conceitos, noções e/ou categorias. O esforço de Schlegel é perceber a raiz do drama, do movimento, e para isso aprofunda-se na indissociabilidade existente no espírito romântico grego.

Desta forma, o *coro* é o elemento faltante nas *tragédias* e escritos para a arte dramática, na medida em que, em contrapartida, adentra o período clássico grego. A explicação de Schlegel seria a progressão da perda do *espírito romântico*, assim a indissociabilidade começa a ser evidente na comunidade. Isto quer dizer que o *coro* seria o elemento a se observar na identificação do afastamento do espírito *romântico grego* e na separação entre matéria e forma.

Em sua origem, a *tragédia* diz respeito a *Dionísio*, é um ritual que em sua etimologia significa *canto ao bode*. Tal particularidade está na ideia da *tragédia* e que foi transferindo-se para o *theatron* (teatro grego, espaço dos rituais). A *ideia da tragédia* reside nas festividades cerimoniais na área rural da Ática (como era conhecida a localização da Grécia) nas festividades cerimoniais, nas quais havia sacrifícios, isto é, oferendas às deidades, em especial Dionísio. Como parte da cultura, do dia a dia, a *tragédia* seria o ritual, não um gênero.

O coro estaria presente nesses rituais a partir da sua perambulação cotidiana pelas regiões da Ática. Na revisão de literatura não é possível afirmar ele seria um grupo formal que seria enviado a certas localizações para acompanhar transações no papel de testemunha dessas ou se são cidadãos que estariam por acaso presentes ou perambulando e permaneceriam observando de perto acordos importantes sendo realizados. A base para esta dúvida reside no fato de que os assuntos importantes seriam lidados em lugares de livre acesso, no intuito de comprovar que nada precisava ser feito às escondidas. É

de se entender que é possível que seja um imbricamento das duas formas, pois culturalmente os espaços, mesmo de moradia, eram abertos, ao contrário da contemporaneidade. Assim, as pessoas podiam adentrar a residência das demais, prestar agradecimentos no teatro (espaço destinado a deificação) e sair, da mesma forma que outras poderiam acompanhar, mesmo que por acaso, transações realizadas em locais anteriormente especificados.

A relevância da perambulação está no cotidiano das ações de vigília, pois o coro não interferia no que estaria ocorrendo, mas serviria de testemunha para os envolvidos. Nas festividades, o coro era presente, cantava, participava parcialmente dos rituais, mas a sua permanência se deve à audiência.

Ao afirmar que ele representava a audiência, deve-se especificar de que tipo essa representação diz respeito, pois a principal característica de *indissociabilidade* era o germe da cultura grega nesse período, ou seja, não é uma representação de cópia, seria o pertencimento pleno. O coro seria a audiência e a audiência seria o coro, *indissociáveis* na situação, nas emoções e nas sensações a partir do espírito romântico grego.

A indissociabilidade do coro com a comunidade reside no cotidiano. Por meio dessa afirmação, é de se compreender nos escritos trágicos (seja para uma dramatização teatral ou mesmo para a leitura) a decadência da importância do coro que encontraria o auge em *Sófocles* e começaria a se perder em *Eurípedes*. Com a mudança do cotidiano e o distanciamento grego das raízes do interior ático quando se estabelece um teatro nacional, ou seja, no período da Grécia antiga, por volta de 1.500 a.C até 500 a.C o coro se perdera aos poucos e transformara-se num recurso falível.

Entendemos que essa mudança cultural retiraria a *indissociabilidade* do coro nos rituais, coro no cotidiano e coro nos escritos. Justamente pela mudança do espírito romântico grego, a *dissociabilidade* apresentaria a nova forma que se entende comumente na atualidade como representação. E o que Zé do Caixão tem a ver com tudo isso? Os *outros filmes* presentes em *Delírios* são manipulados por Zé do Caixão no sonho, enquanto José Mojica Marins se encontra na realidade diegética bem como o personagem Zé do Caixão. O Dr. Hamilton se relaciona com as cenas e as sequências, as experiencia no sonho e com parte do cotidiano. O elo de passagem entre *Delírios de*

um anormal como filme a *Delírios de um anormal* como um *ritual* se encontra nos outros filmes, pois neles contém momentos de outras obras de José Mojica Marins.

Embora essa seja uma informação que nem todos os que assistem ao filme venham a saber, é evidente que no cotidiano em que Zé do Caixão se faz presente isso pouco importaria, porque a *unicidade* entre o realizador José Mojica Marins e o personagem Zé do Caixão estão além de uma máscara e trejeitos propositalmente pensados¹⁴⁴: as próprias unhas compridas, o sonho que José Mojica Marins alega ter tido para criar o personagem, o agrupamento dos papéis de ator, de realizador, de personagem, de roteirista, a maneira de lidar com os veículos da mídia em se apresentar como Mojica, e estar encarnado por Zé do Caixão a partir das unhas, ou nas vestimentas, nos trejeitos. Um depende do outro para existir no cotidiano e nos filmes.

Poderíamos considerar que a construção dessa *imagem* no cotidiano sensorial seria justificada em homenagens, em festas culturais como o carnaval, na construção textual de notícias nas quais Zé do Caixão faz parte psiquicamente do realizador, até mesmo nas afirmações ligeiras como: “ah, o filme do Zé do Caixão?”, ou em “Zé do Caixão, o alterego de Mojica”. Mojica e Zé do Caixão são dois, porém a imagem do realizador com as unhas, o cabelo, alguns trejeitos que o próprio Zé do Caixão possui imbrica os dois na afirmação de que Zé do Caixão é Mojica e Mojica é Zé do Caixão. A *imagem* reforçada no cotidiano midiático é cognitiva, a memória é capaz de unir mentalmente os dois: na resposta positiva à audiência de que não são dois, mas um. A *schemata* da audiência utilizar-se-ia deste aspecto já incrustado no campo semântico.

Delírios de um anormal estaria além da metalinguagem, da mímeses, representação como cópia ou imitação, mas sim o *ritual*, a *celebração*, a *tragédia de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. Uma ode ao bode sacrificial, em que Dr. Hamilton e Tânia são sacrificados à submissão psíquica de José Mojica Marins perante Zé do Caixão (imagem13). Zé do Caixão, o *espectador ideal de José Mojica Marins*, está no cotidiano, nas celebrações, nas ritualizações, manipula as informações que chegam ao

¹⁴⁴ Para elucidar esse argumento, podemos citar a Elvira, *Mistress of the Dark*. A atriz Cassandra Peterson vestia-se como Elvira para além dos filmes em eventos no cotidiano. No entanto, Peterson não fomenta nem encarna a personagem da mesma forma que José Mojica Marins fez.

espectador comum, constrói um pertencimento que alcança esferas internacionais¹⁴⁵ e ainda permanece parte do cinema nacional, mesmo marginalizado frente a outros realizadores.

O coro, o espectador ideal na tragédia trabalhado por Schlegel e o espectador ideal a que Bordwell se refere, têm características que o *espectador ideal de José Mojica Marins/Zé do Caixão* apreende. No entanto, diferente do coro, a mistura cultural e o afastamento das raízes do espírito romântico grego tornam-se um recurso vazio nos escritos trágicos, também diferente do espectador abstrato que é construído pelo filme e constrói a estória do filme, restrito com o filme: *espectador ideal Zé do Caixão* subverte estas características. Por meio do cinema, *Zé do Caixão*, alcança o cotidiano sensorial e volta-se para o filme rompendo a separação entre essas instâncias, mantendo o filme como parte do cotidiano e o cotidiano como parte do filme.

A celebração de *Zé do Caixão*, em que ele transita nas duas instâncias e reafirma a continuidade e não hierarquia de cópia e modelo, esse é *Delírios de um anormal*.

¹⁴⁵ A produtora cinematográfica de Elijah Wood a *SpectreVision* no final do ano de 2022 realizará o *reboot* dos filmes de *Zé do Caixão* (Coffin Joe). Ver: WWW.screendaily.com/news/elijah-woods-spectrevision-to-reboot-brazilian-horror-icon-coffin-joe-with-uks-one-eyed-films-exclusive/5164259.article. Acesso em 13. Jan de 2023.

REFERÊNCIAS

- ACON, Ana; MORAES, Denise. Zé do Caixão: Surrealismo e horror caipira. *In*: MORAES, Denise; GUIZZO, Antonio (orgs.). **Anais do I Congresso Internacional Humanidades nas Fronteiras: imaginários e culturas latino-americanas, 09 a 11 de outubro de 2017**. 1. ed. Paraná: Foz do Iguaçu, 2017. p. 28-49. Disponível em: WWW.congressohumanidades.files.wordpress.com/2018/08/anais-congresso-humanidades-nas-fronteiras-13-08-18.pdf. Acesso em: 05 jul. 2022.
- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. Teoria do cinema e filosofia. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 1.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.71-112.
- ANDRADE, Ícaro. À meia-noite levarei sua alma: cinema, modernidade e dominação. **Revista Brasileira de Sociologia**, Porto Alegre, v.41, n.08, p. 306-330, jul-dez. 2016. Disponível em: WWW.rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/248. Acesso em: 07 jul. 2022.
- ANDREW, James. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 25-34.
- AVANCINI, Marta. A arte do cinema quadro a quadro. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 17-23 de nov. de 2014. Disponível em: WWW.unicamp.br/unicamp/ju/614/arte-do-cinema-quadro-quadro. Acesso em: 13 jan. de 2023.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 77-134.
- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do caixão: Maldito**. 2. ed. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015. p. 134-159.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. *In*: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 308-324.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 122-160.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140-141.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula v. Zurawski et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 103-138.

BOGAZ, Antônio; COUTO, Márcio; HANSEN, João. **Patrística: caminhos da tradição cristã**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2008. p. 23-72.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. 1. ed. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 3-62.

_____. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. 1. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1989. p. 129-168.

_____; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. 1 ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

BUÑUEL, Luis. Cinema: Instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 267-271.

CÁNEPA, Laura. **Expressionismo alemão**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7.ed. São Paulo: Papirus, 2012. p. 55-88.

_____. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. p. 188-198. Disponível em: WWW.repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159. Acesso em: 3 jan. 2022.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, v.01, n.24, p. 43-53, jul. 2011. Disponível em: WWW.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36853. Acesso em: 07 jul. 2022.

_____. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Revista Ícone**, Pernambuco, v.17, n.03, p. 251-269, ago. 2019. Disponível em: WWW.periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/240271. Acesso em: 07 jul. 2022.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Papirus, 1999a. p. 26-76.

COLEÇÃO Zé do Caixão. Produção: Novodisc Mídia Digital da Amazônia LTDA. São Paulo: Focus Filmes/Rio Negro Audiovisual Ltda, 2013. 9 DVDs. v.1. NTSC, color e pxb.

CORREIA, Elisama. **Do imaginário à ficção: como o folclore é representado no cinema de horror**. Monografia (Bacharelado em Comunicação social com habilitação em Produção cultural) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. p. 21-23. Disponível em: WWW.repositorio.ufba.br/handle/ri/31102. Acesso em: 7 jul. 2022.

COUTO, Giancarlo. **Fragmentos da moral cristã no cinema de horror de José Mojica Marins**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de comunicação, artes e design, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: WWW repositório.pucrs.br/dspace/handle/10923/16699. Acesso em: 7 jul. 2022.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. Tradução de Laura Teixeira Motta. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 13-36.

_____. **Sentir e saber: As origens da consciência**. Tradução de Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2022. p. 39-59.

DAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 37-81.

DELEMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 29-41.

DELÍRIOS de um anormal. Direção: José Mojica Marins. *In: COLEÇÃO Zé do Caixão. Produção: Novodisc Mídia Digital da Amazônia LTDA*. São Paulo: Focus Filmes/Rio Negro Audiovisual Ltda, 2013. 9 DVDs. v.1, cap. 3 (80 min). NTSC, color e pxb.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 235-252.

DESNOS, Robert. Robert Desnos. *In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia)*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 257-265.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Tradução de Mônica de Barros e Zilda Pinto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 117-140.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretative nos textos narrativos**. Tradução de Attílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 85-92.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. Tradução de Mônica Sandy Martins. 1. ed. São Paulo: Papirus, 2018. p. 47-70.

ESTRANHO mundo de Zé do Caixão. Direção: José Mojica Marins. *In: COLEÇÃO Zé do Caixão. Produção: Novodisc Mídia Digital da Amazônia LTDA*. São Paulo:

Focus Filmes/Rio Negro Audiovisual Ltda, 2013. 9 DVDs. v.1, cap. 3 (80 min). NTSC, color e pxb.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 20. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. p. 29-89; 256-273.

GOMBRICH, Ernst; WOODFIELD, Richard (org.). **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Tradução de Alexandre Salvaterra. 1. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 295-331.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p. 1-20; 283-334.

KITTO, Humphrey. **A Tragédia Grega – Estudo literário**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Portugal: Editora Coimbra, 1961. p. 179-221.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldode Souza e Alberto Guzik. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 21-55; 57-90.

MALDITO – O estranho mundo de José Mojica Marins. Youtube. 2021. 77 min. Disponível em: WWW.youtube.com/watch?v=PDxsLU1KbYA&t=1850s. Acesso em: 13 jan. 2023.

MAUERHORFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 303-308.

MELLO, Evelyn. O Brasil em Trevas: O estranho mundo de Zé do Caixão. **Todas as Musas**, São Paulo, n. 6, p. 160-168, jan-jun, 2018. Disponível em: WWW.todasasmusas.com.br/18Evelyn_Caroline.pdf. Acesso em: 7 jul. 2022.

MELO, Marcelo. **Zé do Caixão: personagem de horror**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: WWW.tede.metodista.br/jspui/handle/tede/894. Acesso em: 3 jan. 2022.

MICHON, Cryrille. In: LACOSTE, Yves (org). **Dicionário crítico de teologia**. Tradução de Paulo Meneses et al. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MONTEIRO, Marko. Zé do Caixão: Humano, demasiado humano. **Viso – Revista eletrônica de estética**, Campinas, n. 2, p. 86-99, jan-jun, 2009. Disponível em: WWW.revistaviso.com.br/article/73. Acesso em: 7 jul. 2022.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. Tradução de Luciano Loprete. 1.ed. São Paulo: É realizações, 2014. p. 29-66.

MÜNSTERBERG, Hugo. Hugo Münsterberg. *In*: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 25-50.

_____. **The Film: a psychological study**. 1. ed. New York: Dover Publications, INC., 1970. p. 18-56.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013. p. 15-31.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 15-28.

PINHEIRO, Paulo. Introdução, *Paulo Pinheiro*. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Ediora 34, 2017. p. 7-33.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (Montagem Estrutural). *In*: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 51-65.

RAMOS, Fernão. Apresentação à edição brasileira. *In*: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. 1 ed. São Paulo: Ediora Unicamp, 2013. p. 13-17.

RODA Viva | José Mojica Marins | 1998. Youtube. 2021. 96 min. Disponível em: WWW.youtube.com/watch?v=DElnDHCtCPU&t=465s. Acesso em: 17 jul. 2022.

SANTOS, Jorge. **O cognitivismo no cinema**. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira interior. Covilhã, 2011. p. 14-49. Disponível em: WWW.ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1322. Acesso em: 3 jan. 2022.

SCHLEGEL, Augustus. **Course of lectures on dramatic art and literature**. Translated by John Black. 1. ed. New York: AMS PRESS, INC, 1965. p. 66-77.

SIJLL, Jennifer. **Narrativa Cinematográfica**. Tradução de Fernando Santos. 1. ed. São Paulo: Editora WMF, 2017. p. 85-117.

SILVA, Ana Mélia Brasileiro Medeiros. A experiência do monólogo, Autoria e Construção de Si. **INTRATEXTOS**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 103-122. Disponível em: WWW.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/download/412/495. Acesso em: 25 ago. 2021.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 73-115; 115-124.

_____; Paiva Raquel. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. p. 11-30; 61-68.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2013. p. 261-273.

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 73-115; 115-124.

SPARSHOTT, Francis. Vision and Dream in the Cinema. *In*: CARROLL, Noël; CHOI, Jinhee (org). **Philosophy of Film and Motion Pictures**. 1. ed. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p.82-90.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. p. 23-76.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla-Perrone Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VERNET, Marc. Cinema e narração. *In*: AUMONT, Jacques (et al.). **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 89-155.

VORST, Nicole. Apologistas. *In*: LACOSTE, Yves (org). **Dicionário crítico de teologia**. Tradução de Paulo Meneses et al. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

XAVIER, Fernando. **Tara, de José Mojica Marins, em uma perspectiva da narrativa: o que há para o espectador além da imagem?** *In*: 44º congresso brasileiro de ciências da comunicação, 2021, recife. anais do 44º congresso brasileiro de ciências da comunicação. São Paulo: Intercom, 2021. p. 1-13. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-ci/fernando-de-barros-honda-xavier.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2022.

_____. A participação do espectador na curta Ideologia, de José Mojica Marins: uma compreensão por meio da narrativa cinematográfica. *In*: Marcelo Pereira da Silva. (Org.). **Dimensões estéticas, cognitivas e tecnológicas de comunicação**. 1ed. Ponta Grossa: Atena Editora, 2022, v. 1, p. 169-181. Disponível em: <https://cdn.atenaeditora.com.br/documentos/ebook/202205/943a615989118cc4c271aa2d3de857ff2301a089.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2022.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2008. p. 129-146.