

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

**JOSÉ AGUIAR OLIVEIRA DA SILVA**

**“O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO”  
POR R. F. LUCCHETTI: DIÁLOGOS MULTIMÍDIA  
E HIBRIDISMO NO TERROR BRASILEIRO**

**DISSERTAÇÃO**

**CURITIBA  
2019**

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

**JOSÉ AGUIAR OLIVEIRA DA SILVA**

**“O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO”  
POR R. F. LUCCHETTI: DIÁLOGOS MULTIMÍDIA  
E HIBRIDISMO NO TERROR BRASILEIRO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Marilda Lopes Pinheiro  
Queluz

CURITIBA  
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

---

Aguiar, José

O estranho mundo de Zé do Caixão, por R. F. Lucchetti [recurso eletrônico] : diálogos multimídia e hibridismo no terror brasileiro / José Aguiar Oliveira da Silva.-- 2019.

1 arquivo texto (252 f.) : PDF ; 51,6 MB.

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 8 out. 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 233-238

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Lucchetti, R. F. (Rubens Francisco) - O estranho mundo de Zé do Caixão - Crítica e interpretação. 3. Contos de terror brasileiros. 4. Literatura e tecnologia. 5. Ficção brasileira. 6. Marins, José Mojica, 1936-. 7. Personagens literários. 8. Contos de terror. I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 – 600

---

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba  
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

---

**TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 555**

A Dissertação de Mestrado intitulada "O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO" POR **R. F. LUCCHETTI: Diálogos Multimídia e Hibridismo no Terror Brasileiro** defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **José Aguiar Oliveira da Silva** no dia **06 de setembro de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilda Lopes Pinheiro Queluz - (UTFPR) - *Orientadora*  
Prof. Dr. Nobuyoshi Chinen - (UFRJ)  
Prof. Dr. Rodrigo Otávio dos Santos - (UNINTER)  
Prof. Dr. Luciano Henrique Ferreira da Silva - (UTFPR)  
Prof. Dr. ()

Curitiba, **06 de setembro de 2019.**

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.



Para meus filhos Heitor e Violeta. Para que eles vivam num mundo onde os terrores sejam ficcionais. Em tempos em que a diversidade de pensamento prevaleça sobre a censura de monstros ignorantes e mal-intencionados.

## **AGRADECIMENTOS**

Marilda Queluz por ter me aceito, por seus conselhos e paciência.

Os professores da banca: Luciano, Nobu e Rodrigo, cujas leituras e conselhos acertaram meu caminho.

Minha esposa, Fernanda Baukat, que por anos me incentivou a ingressar no Mestrado.

Claudia, Jasmine, Ismael, Cecília e Liber que também me incentivaram.

Paulo Biscaia Filho que me abriu os olhos para Lucchetti.

Márcio Emilio Zago que me abriu seu acervo particular.

José Mojica Marins por sua obra imortal.

Rubens Lucchetti por sua generosidade, disponibilidade e obra.

Zé do Caixão por ser mais que ficção.

## RESUMO

Silva, José Aguiar O. "O Estranho Mundo de Zé do Caixão" por R. F. Lucchetti: Diálogos Multimídia e Hibridismo no Terror Brasileiro. 2019. 257 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

Entre 1967 e 1969 Mojica e Lucchetti formaram uma parceria criativa que resultou em um diálogo multimídia sem precedentes até então no país. O roteirista escreveu, sob o título de "O Estranho Mundo de Zé do Caixão" três diferentes produtos culturais: um filme, um seriado televisivo e uma série de quadrinhos. A partir da reflexão do diálogo entre as linguagens e técnicas audiovisuais com a narrativa visual dos quadrinhos, pode-se traçar de que maneira se alterou a concepção original do Zé do Caixão a partir do momento em que seu novo roteirista lhe trouxe uma nova abordagem. A análise técnica dessa convergência de mídias que permitiu ao personagem se massificar, bem como do discurso e contexto histórico-social dessas obras escritas por Lucchetti, expõe uma visão sobre a forma como o desenvolvimento tecnológico interage com atores-sociais dentro da indústria cultural. O objetivo desta dissertação é estudar como a versão do Zé do Caixão feita por Rubens Francisco Lucchetti contribuiu para sua manutenção junto ao público do gênero terror. Experiência que transcendeu esse nicho e transformou o personagem em um ícone também no imaginário popular brasileiro. Um produto cultural polêmico e contestador que encontrou sua maior reverberação multimidiática justamente no período conservador e repressivo da Ditadura Militar no Brasil.

**Palavras chaves:** Terror no cinema brasileiro. Terror e quadrinhos. Rubens Lucchetti. Zé do Caixão.

## ABSTRACT

Silva, José. "The Strange World of Coffin Joe" by R. F. Lucchetti: Multimedia and Hybridism in the Brazilian Terror. 2019. 257 f. Dissertation. (Dissertation in Technology) - Postgraduate Program in Technology, Federal Technological University of Paraná, Curitiba, 2019.

Between 1968 and 1969 Mojica and Lucchetti formed a creative partnership that resulted in a multimedia dialog without precedent until then in this country. The screenwriter wrote under the title of "The Strange World of Coffin Joe" three different cultural products: a film, a television serial and a series of comic books. Through the reflection of the dialog between the languages and audiovisual technology with the visual narrative of comic books, you can trace that way if you have changed the original design of Coffin Joe from the moment in which his new scriptwriter brought him a new approach. Technical analysis of the convergence of media that allowed the character to massify, as well as the speech and historical context and social development of those works written by Lucchetti, sets out a vision of how technological development interacts with actors and social resources within cultural industries. The objective of this dissertation is study how the version of Coffin Joe made by Rubens Francisco Lucchetti has contributed to his maintenance with the audience of the genre of terror. Experience that transcended this niche and transformed the character into an icon also in the popular imagination. A controversial and contradict cultural product who found his greatest multimedia reverberation precisely in the conservative and repressive period of military dictatorship in Brazil.

**Keywords:** Terror in brazilian cinema. Terror and comics. Rubens Lucchetti. Coffin Joe.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O ator Charles Ogle como a criatura de Frankenstein .....	32
Figura 2 – Filme colorido à mão do curta <i>Little Nemo</i> .....	33
Figura 3 – Cartaz promocional de <i>Gertie</i> .....	34
Figura 4 – Cartaz promocional da primeira série animada de Superman nos cinemas.....	35
Figura 5 – Detalhe de uma HQ de <i>Buster Brown</i> .....	37
Figura 6 – Edições da série Seleções Juvenis com HQs de comediantes nacionais .....	46
Figura 7 – Os primeiros heróis de seriados televisivos adaptados para quadrinhos.....	47
Figura 8 – As versões em quadrinhos e audiovisual da radionovela O Anjo.....	48
Figura 9 – Segunda capa e primeira página da revista <i>Juvêncio – o Justiceiro</i> n. 10 .....	49
Figura 10 – Narrativa transmídia nacional do grupo Vigor Mortis – peça, HQ e filme.....	51
Figura 11 – Manifesto Antropófago .....	53
Figura 12 – Capa de CD reproduzindo a capa original do LP .....	55
Figura 13 – Detalhe da segunda capa da revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	58
Figura 14 – Cartazes das versões cinematográficas dos estúdios Universal para os monstros arquetípicos .....	62
Figura 15 – Cena de <i>Chegada do trem à estação</i> ( <i>L'Arrivée d'un Train à La Ciotat</i> ), o primeiro filme a causar medo nas plateias.....	64
Figura 16 – Fascinação e medo em cenas de <i>Viagem à Lua</i> ( <i>Le voyage dans la lune</i> ) e <i>O Grande Roubo de Trem</i> ( <i>The Great Robbery</i> ) .....	65
Figura 17 – Lon Chaney como O Corcunda de Notre Dame.....	66
Figura 18 – Algumas das mais populares publicações da EC Comics.....	68
Figura 19 – Cartazes de produções da Hammer Films .....	69
Figura 20 – Rubens Francisco Lucchetti e José Mojica Marins.....	73
Figura 21 – Capa da primeira edição de <i>Sedução do Inocente</i> e o selo do Comics Code .....	75
Figura 22 – Matéria atacando quadrinhos nacionais de terror no jornal <i>Tribuna da Imprensa</i> .....	77
Figura 23 – Fotograma do crédito de abertura do filme <i>À Meia Noite Levarei sua Alma</i> .....	79
Figura 24 – Folha de rosto da antologia <i>Garra Cinzenta</i> (1937-1939) .....	82
Figura 25 – O covil da Garra Cinzenta reunindo elementos de terror e ficção científica .....	83
Figura 26 – Capas das primeiras edições das duas fases da revista <i>Terror Negro</i> .....	85
Figura 27 – Levantamento de revistas em quadrinhos de terror publicadas no Brasil entre 1950 e 1977 em <i>O Grande Livro do Terror</i> .....	86
Figura 28 – As primeiras influências de literatura <i>pulp</i> .....	90
Figura 29 – Radionovela, animação experimental e literatura de bolso .....	91
Figura 30 – Cartazes de filmes roteirizados para o diretor Ivan Cardoso.....	98
Figura 31 – Livros publicados pela Editorial Corvo .....	99

Figura 32 – Duas séries de sucesso em O Jornalzinho .....	101
Figura 33 – Quadrinhos históricos de Rosso.....	102
Figura 34 – Revistas da editora Outubro com colaboração de Rosso .....	103
Figura 35 – Primeira página da nova fase de Drácula .....	104
Figura 36 – Capa de publicação on-line e independente dedicada a Nico Rosso... 107	
Figura 37 – Referências didáticas .....	110
Figura 38 – Publicidade publicada em 29 de novembro de 1964.....	112
Figura 39 – O imponente coveiro em cena no filme <i>À Meia Noite Levarei sua Alma</i> .....	113
Figura 40 – Cartazes dos dois primeiros filmes do Zé do Caixão .....	115
Figura 41 – Anúncio publicado na quarta capa da revista <i>Zé do Caixão no Reino do Terror n. 2</i> .....	117
Figura 42 – Dois títulos e cartazes para o mesmo filme.....	118
Figura 43 – Filmes autorais durante a década de 1970 .....	119
Figura 44 – Anúncio do programa publicado no jornal <i>Folha de S.Paulo</i> em 26 de fevereiro de 1996 .....	121
Figura 45 – Imagens do programa Além, Muito Além do Além .....	126
Figura 46 – Os personagens narradores da EC Comics.....	132
Figura 47 – Cigana e bruxa.....	133
Figura 48 – Cartaz do filme <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> .....	137
Figura 49 – Página de abertura da fotonovela na página 38 da revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 1</i> .....	139
Figura 50 – Detalhe da fotonovela na página 38 da revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 2</i> .....	140
Figura 51 – José Mojica Marins como Oaxiac Odez .....	141
Figura 52 – Página 50 da revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 4</i> .....	143
Figura 53 – Fotograma do letreiro de abertura do filme <i>À Meia Noite Levarei sua Alma</i> .....	148
Figura 54 – Algumas inserções fotográficas na HQ <i>Noite Negra</i> na revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 1</i> .....	149
Figura 55 – Alunos de Mojica vendendo exemplares da revista <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 1</i> .....	151
Figura 56 – Capas dos catecismos de Zéfiro .....	153
Tabela 1 – Dados gerais das revistas <i>O Estranho Mundo do Zé do Caixão</i> .....	155
Figura 57 – Capa da edição n. 1 .....	156
Figura 58 – Capa da edição n. 2 .....	157
Figura 59 – Capa da edição n. 3 .....	158
Figura 60 – Capa da edição n. 4 .....	159
Figura 61 – Capa da edição n. 5 .....	161
Figura 62 – Capa da edição n. 6 .....	162
Figura 63 – Capas das edições n. 1 a 4 de <i>A Cripta</i> .....	163
Figura 64 – Estreia de <i>Nosferatu</i> na edição n. 1 de <i>A Cripta</i> .....	166
Figura 65 – Exemplos de diagramação fora do convencional em <i>Nosferatu</i> .....	167
Figura 66 – Exemplos de paginação arrojada por Maccay e Eisner .....	168
Figura 67 – A tentativa frustrada de retorno na Editora Prelúdio.....	177
Figura 68 – Cordel em HQ .....	180
Figura 69 – A HQ alterada.....	181
Figura 70 – Anúncio da primeira republicação e capa da reedição de <i>Noite Negra</i> .....	182
Figura 71 – Edições em livro .....	183

Figura 72 – Página 4 de <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	185
Figura 73 – Página 3 de <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	193
Figura 74 – Comparação entre detalhe da página 4 e a tela <i>Saturno devorando um de seus filhos</i> (1820-1823), de Francisco de Goya.....	195
Figura 75 – Página 5 de <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1, o início da trama de <i>Noite Negra</i> .....	197
Figura 76 – Páginas 16 e 20 de <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	199
Figura 77 – Páginas 34 e 37 de <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	199
Figura 78 – A primeira fotonovela de Mojica .....	205
Figura 79 – Novo texto e soluções narrativas em detalhe da fotonovela <i>O Fabricante de Bonecas</i> .....	207
Figura 80 – Gibis com fotos nas capas .....	208
Figura 81 – Satanik em ação.....	209
Figura 82 – Detalhes de fotonovelas de El Santo .....	210
Figura 83 – Garras em comum.....	211
Figura 84 – Caligari, Garra Cinzenta, Mandrake e Zé do Caixão.....	212
Figura 85 – Detalhe da história <i>Noite Negra</i> em <i>O Estranho Mundo de Zé do Caixão</i> n. 1 .....	225

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
1.1	OBJETIVOS	20
1.1.1	Objetivo Geral	20
1.1.2	Objetivos Específicos	20
1.2	METODOLOGIA DE PESQUISA	21
1.3	PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	25
<b>2</b>	<b>MÍDIA, CULTURA E MASSA</b>	<b>27</b>
2.1	CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL	27
2.1.2	Arte, Imprensa e Espetáculo	31
2.1.3	Primórdios da Indústria Cultural	37
2.2	HIBRIDISMO	38
2.2.1	Traduções e Convergências	40
2.2.2	Entre Multimídia e Transmídia	43
2.2.3	Narrativas Nacionais em Trânsito	45
2.3	ANTROPOFAGIAS E TROPICÁLIAS	52
<b>3</b>	<b>O SUBGÊNERO TERROR</b>	<b>57</b>
3.1	FANTASIA, HORROR E TERROR	58
3.2	TERROR PARA AS MASSAS	63
3.3	IDENTIDADES DE SEU TEMPO	70
3.4	TERROR E CENSURA	73
3.5	O TERROR NOS QUADRINHOS BRASILEIROS ANTES DE <i>A CRIPTA</i>	81
<b>4</b>	<b>PARCEIROS NO ESTRANHO</b>	<b>88</b>
4.1	O ESCRITOR	89
4.2	O DESENHISTA	99
4.3	O CINEASTA	108
<b>5</b>	<b>OS ESTRANHOS MUNDOS DO ZÉ DO CAIXÃO</b>	<b>122</b>
5.1	O ESTRANHO MUNDO DA TV	126
5.2	O ESTRANHO MUNDO DO CINEMA	137
5.3	O ESTRANHO MUNDO DOS GIBIS	146
5.3.1	Estranha Demanda	150
5.3.2	Estranho Conteúdo	154
5.3.3	A Fase na Editora Prelúdio	155
5.3.3.1	Edição 1	156
5.3.3.2	Edição 2	157
5.3.3.3	Edição 3	158
5.3.3.4	Edição 4	159
5.3.4	A Fase na Editora Dorkas	160
5.3.4.1	Edição 5	161
5.3.4.2	Edição 6	162
5.3.5	Herdeiros de <i>A Cripta</i>	163
5.3.6	Como Construir e Rasgar um Estranho Mundo em Papel	170
5.3.7	A Estranha Edição n. 1	183
5.3.7.1	A história em quadrinhos <i>Noite Negra</i>	185
5.3.8	A Fotonovela	202
<b>6</b>	<b>POR BAIXO DA CARTOLA</b>	<b>211</b>
6.1	À FRENTE OU EM SINTONIA?	217
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>222</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>230</b>

<b>ANEXOS</b>	<b>238</b>
ANEXO A – Entrevista telefônica com Rubens Lucchetti	238
ANEXO B – Entrevistas via Facebook com Rubens Lucchetti (2017-2019)	253

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo objeto desta dissertação é reflexo da trajetória profissional de José Aguiar, o autor desta dissertação, como artista de histórias em quadrinhos e idealizador de eventos culturais. O entendimento da linguagem das HQs como narrativa imagética-textual, seus processos de comunicação e interação com leitores sempre fez parte, mesmo sem rigor metodológico, de sua pesquisa autoral. Vivência prática extrapolada quando estreitou laços criativos com a companhia teatral curitibana Vigor Mortis em uma parceria que rendeu dois projetos transmidiáticos: o *Cena HQ*, com a realização de encenações de leituras dramáticas de quadrinhos apresentadas no Teatro da Caixa em Curitiba entre 2012 e 2016; e a criação das HQs *Vigor Mortis Comics*, publicadas em 2011 e 2014, uma expansão em quadrinhos das peças e filmes escritos e dirigidos por Paulo Biscaia Filho<sup>1</sup> que pode ser compreendida como consequência da iniciativa pioneira no terror audiovisual criada pelo cineasta José Mojica Marins na década de 1960.

Participar dessas iniciativas evidenciou a percepção da porosidade das fronteiras quando há a interação tecnológica de linguagens tradicionais com novas. O estudo do impacto dos diálogos promovidos por essas mediações e suas implicações culturais, tensões e contradições na sociedade, são tópicos relevantes às pesquisas da linha de Mediações e Culturas do PPGTE. Em vez de abordar o próprio trabalho prático em diversos suportes, optou-se por estudar processos semelhantes a partir de uma iniciativa pioneira e pouco investigada dentro e fora meio acadêmico: analisar o universo ficcional de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, não somente pelo olhar do cineasta/ator que deu vida ao personagem, mas também pelo viés de seu roteirista para buscar compreender o que resultou culturalmente da interação de ambos.

O primeiro contato com o personagem Zé do Caixão foi assistindo, ainda adolescente, a uma reprise num sábado à noite de *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, na TV Bandeirantes. Num tempo em que a maioria da produção brasileira acessível na televisão eram pornochanchadas ou filmes do grupo humorístico *Os Trapalhões*, esse foi o primeiro filme nacional que despertou fascinação. Buscando em videolocadoras

---

<sup>1</sup> Mestre em estudos teatrais, professor de teatro e cinema na Faculdade de Artes do Paraná. Premiado por suas peças teatrais e pelos longas *Morgue Story: Sangue Baiacu e Quadrinhos* e *Nervo Craniano Zero*. Fonte: <[https://www.imdb.com/name/nm3287020/?ref\\_=nv\\_sr\\_1?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/name/nm3287020/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1)>. Acesso em: 28 maio 2019.

pelos poucos títulos de José Mojica Marins disponíveis, foi possível assistir a alguns dos seus filmes mais importantes. Em duas ocasiões houve a oportunidade de encontrar pessoalmente o cineasta. A primeira, em 1998, no evento realizado na Cinemateca de Curitiba para o lançamento da primeira versão de sua biografia *Maldito*, cuja versão revista faz parte desta pesquisa, ocasião em que alguns de seus filmes foram exibidos. O segundo encontro aconteceu em 2008, no Museu Oscar Niemeyer, com a pré-estreia de *Encarnação do Demônio*, a tardia conclusão da saga do Zé do Caixão. Ainda na época de garimpagem nas locadoras, notou-se que havia outro nome recorrente na maioria dos créditos: o do roteirista Rubens Francisco Lucchetti. Com o passar dos anos, houve contato com algumas HQs também escritas por ele. Mas, o aprofundamento em sua obra veio a partir do convite de Biscaia para participar do projeto multimídia *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* que, em 2017, homenageou o conjunto de sua obra.

A problematização e retomada de uma produção específica de Lucchetti, um artista que, mesmo não sendo completamente ignorado, é pouco explorado academicamente, permite evidenciar esse recorte de maneira a compreender como seu trabalho em três diferentes mídias foi capaz de redefinir um dos personagens mais famosos da cultura popular brasileira surgido na segunda metade do século XX. Sucesso nem sempre creditado a ele, que reinventou e expandiu os conceitos originais de Mojica no período entre 1967 e 1969. Após escrever o roteiro do filme episódico *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e ter escrito 13 novas histórias para a série de TV do mesmo universo, foi dele a ideia de criar os quadrinhos adaptando o filme em desenhos de autoria de Nico Rosso e também em fotonovelas (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 300).

O modelo de terror proposto pelo escritor inspira-se na criação original de Mojica, que utilizava o embate entre o racional e o sobrenatural e não criaturas clássicas que habitam um castelo ou laboratório ancestral europeu. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 301). Nela, o terror vem embasado no discurso pseudocientífico que serve à desconstrução social, do racional *versus* a credence dos valores religiosos e tradicionais. Com o texto de Lucchetti se acrescentou a esses elementos um misto do realismo dos noticiários policiais com o imaginário popular (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 303). Dividido em três histórias, o filme de 1968 escrito por Lucchetti fala sobre crime, pedofilia e instinto de sobrevivência, desafiando normas sociais de maneira a provocar incômodo no espectador (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 276-

279). É uma obra que inaugura uma estética de terror com elementos inspirados nos clássicos literários e cinematográficos, porém, antropofagizada em um sincretismo e linguagens críveis para o espectador brasileiro.

Trata-se de um artista com uma obra de envergadura rara e influente no nicho do subgênero do horror que, segundo cineasta Rogério Sganzerla<sup>2</sup> é “inimaginável não ser em quadrinhos ou folhetins” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 18). Esses fatores e a falta de uma aproximação científica do seu trabalho justificam a relevância desta dissertação que busca recuperar parte de um acervo raro composto também de uma série de revistas em quadrinhos e um seriado televisivo que, à exceção do longa-metragem *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, permanece praticamente desconhecido desde 1969. Esta investigação apresenta como tema os diálogos na tradução do personagem cinematográfico Zé do Caixão, através da ótica de Lucchetti. Sendo que aqui o problema da pesquisa se ramifica em três questões:

1. Em que medida, mesmo tendo sido gerada visando a inserção num modelo de indústria cultural, havia intenção de resistência política, social ou cultural na obra artística de José Mojica Marins escrita por Rubens Lucchetti?
2. A migração do personagem para as mídias audiovisuais e impressas gerou um produto cultural multimídia ou transmídia?
3. De que forma o hibridismo cultural foi capaz de gerar um personagem como Zé do Caixão e seus desdobramentos além do cinema?

Conforme descreve Silva (2012), o gênero do terror conquistou significativa emancipação criativa dos seus referenciais oriundos do exterior a partir da década de 1950. As revistas de histórias em quadrinhos amadureceram o mercado ao dar espaço a autores nacionais que popularizaram esse tipo de leitura no Brasil. Em paralelo, no cinema nacional, o modelo seguido pelos grandes estúdios era contestado por jovens cineastas alternativos surgidos fora desse circuito. Nesse contexto, iniciou carreira o

---

<sup>2</sup> Rogério Sganzerla (1946-2004) dirigiu *O Bandido da Luz Vermelha* de (1968), filme considerado clássico do chamado Cinema Marginal brasileiro. Entre outros longas ficcionais dirigiu documentários, dentre os quais se destacam *Nem tudo é verdade* (1986) – “que estuda/reproduz/reimagina a passagem do cineasta americano Orson Wells pelo Brasil em 1942 - e *Tudo é Brasil* (1997). Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/rogerio-sganzerla-cineasta-maldito-por-tras-de-bandido-da-luz-vermelha-23351736#ixzz5pGqX9zpP>>. Acesso em: 28 maio 2019.



diretor José Mojica Marins, que viria a se consagrar com o filme de terror de baixo orçamento *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), onde apresentou ao público o personagem Zé do Caixão, cuja narrativa teve continuidade no filme *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967). A receptividade do público levou não a uma continuação direta dos filmes anteriores, mas a uma reinvenção criativa do conceito do personagem quando o roteirista Rubens Francisco Lucchetti, vindo dos quadrinhos da revista *A Cripta*, tornou-se o escritor responsável por todos os projetos sob o título de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* criados até 1969.

Segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 303), após o sucesso nos cinemas, vieram as ramificações na televisão e bancas de jornal. Publicada em janeiro de 1969, a primeira edição da revista em quadrinhos homônima, além de uma HQ convencional, trazia um dos segmentos do longa-metragem adaptado para a linguagem de quadrinhos. Nele, Lucchetti abriu mão do recurso do desenho pela opção do formato de fotonovela que utilizava imagens da película na composição dos painéis das páginas. Essa transposição da imagem em movimento oriunda do cinema para o espaço “estático” da página impressa, pode ser associada às reflexões sobre hibridismo cultural em que Peter Burke define cultura “em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações” (BURKE, 2003, p. 16).

Nessa perspectiva, é importante analisar a tradução do personagem Zé do Caixão, criado originalmente para a película cinematográfica e posteriormente transposto para as mídias televisiva e impressa. Transposições nas quais se observa a porosidade do personagem que se adapta a novos formatos diversos daquele para o qual fora anteriormente concebido, o que contribuiu para a massificação de sua imagem na indústria cultural, via a reprodução técnica e conseqüentemente permitindo a democratização do acesso à obra original e suas ramificações em qualquer circunstância. O que Walter Benjamin (1994, p. 171) corrobora quando alega que “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida”.

Esses diálogos midiáticos são outro conceito presente no *corpus* desta pesquisa que busca refletir como a adaptação, ou tradução, do personagem Zé do Caixão feita pelo escritor R. F. Lucchetti ressignificou uma narrativa brasileira que já era inovadora para sua época, quando o cinema de terror era inexistente na filmografia

nacional. Trata-se de processos de um contexto multimídia da produção cultural que Júlio Plaza define:

No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reproduzível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (Tradução Intersemiótica). As artes decorrentes destes processos se combinam, atravessam-se contradizem-se e retraduzem, organizando a produção da subjetividade e espontaneidade sob a dominância do eletrônico que performatiza tudo. (PLAZA, 2003, p. 207).

O produto cultural resultante dessa espiral multimídia cinema/quadrinhos/televisão, toda escrita por Lucchetti, também será estudada pelo viés do paradigma de convergência de Henry Jenkins (2009). Nele, o autor estabelece que a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação fazem das narrativas transmidiáticas uma experiência mais rica em termos de entretenimento, pois a narrativa exige maior envolvimento do público. A obra de Lucchetti criada a partir do Zé do Caixão, no contexto nacional, seria um proto-universo ficcional, antevendo na prática a definição de que "A narrativa transmidiática é a arte da criação de um universo" (JENKINS, p. 47) onde é preciso interagir com o conteúdo disperso em diferentes tipos de mídias.

Com base nos conceitos acima, esta dissertação tem como objetivo estudar essas narrativas ficcionais brasileiras realizadas entre 1967 e 1969 a partir da visão concebida nos textos do roteirista Rubens Francisco Lucchetti que deram origem a diferentes produtos culturais sob o título *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Narrativas formadas por três diferentes produtos culturais de mesmo título: um longa-metragem, dividido em três segmentos, que foi lançado em circuito comercial nos cinemas em 1968; um seriado televisivo exibido em 1968 pela TV Tupi de São Paulo e uma série de quadrinhos publicada pelas editoras Prelúdio<sup>3</sup> e Dorkas em 1969. Como os registros filmados da série televisiva foram perdidos (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 589), o enfoque principal será na análise da revista em quadrinhos, cujo conteúdo incluía histórias desenhadas originais ou adaptadas do seriado televisivo, além de fotonovelas adaptando o filme de 1968. Melhor delimitando questões temporais e geográficas, será realizada também a contextualização da produção

---

<sup>3</sup> Editora fundada em junho de 1952, especializada em livros de cordel, modas de viola e piadas. Em 1973 tornou-se Luzeiro Editora e posteriormente Editora Luzeira, ainda em atividade durante a elaboração desta dissertação (LUCCHETTI, 1993, p. 233).

cinematográfica, televisiva e das editoras de quadrinhos na época sediadas na cidade de São Paulo.

Com o passar das décadas, o personagem Zé do Caixão escapou do esquecimento e chegou ao século XXI como um ícone do imaginário brasileiro. Parte pela qualidade dos primeiros filmes que difundiram sua imagem, mas, também, devido à tênue fronteira entre o intérprete e a “criatura”. Zé do Caixão parece transitar livremente entre os mundos da película, impresso e da realidade, confundindo o espectador menos versado na história do cinema nacional. Com o tempo, foi se tornando mais caricato, na medida em que José Mojica Marins envelhecia, mas não deixou de ser uma presença constante, principalmente na TV, onde além de participações em vários programas populares, foi apresentador em outros. Longeva performance midiática que fez a manutenção de sua imagem e fama por gerações, conforme atesta o ator Matheus Nachtergaele<sup>4</sup>: “Ele é uma lenda, habita uma região do nosso imaginário que é a mesma onde moram o lobisomem, o Saci Pererê, o Lampião e a Xuxa. São coisas que a gente não vai poder esquecer, para o bem ou para o mal.”

A problemática desta pesquisa reside no curto período na trajetória do artista Rubens Francisco Lucchetti em que se fez a sua interpretação do Zé do Caixão, refletindo sobre o modo como reconstruiu e reinventou um personagem que já atravessou mais de cinco décadas. Constitui um caso singular no Brasil para o estudo dos conflitos que os processos de tradução e transposição entre diferentes mídias trazem, principalmente ao se considerar que se tratava de uma obra de conteúdo subversivo, evidenciando tensões vindas de valores morais tradicionais em pleno período de golpe militar, quando a censura ditava as normas. Trazer tal trabalho à tona em 2019, quando se completam 50 anos da publicação da série em quadrinhos, se imbuí de outros significados simbólicos. Num presente em que o Brasil se encontra em novo período de conservadorismo e instabilidade política, traça-se uma ponte direta entre dois tempos em que a liberdade de expressão artística se vê diante dos terrores da censura.

Portanto, a questão principal que se coloca é: De que maneira a recriação/adaptação do personagem Zé do Caixão feita por Rubens Francisco Lucchetti, 50 anos depois, ainda dialoga com o Brasil?

---

<sup>4</sup> Intérprete de José Mojica Marins na minissérie “Zé do Caixão” do canal Space. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/11/matheus-nachtergaele-fala-sobre-a-serie-ze-do-caixao-4901900.html>>. Acesso em: 10 maio 2019.

Partindo dos diálogos midiáticos como forma de repensar a obra escrita por Rubens Francisco Lucchetti em diferentes suportes tecnológicos é possível determinar de que maneira eles reforçaram a presença do personagem Zé do Caixão e seu universo ficcional no imaginário do leitor/espectador brasileiro. Mesmo sem a produção periódica de novas HQs e filmes nele inspirados, sua figura tem se mantido no imaginário nacional desde sua criação. Tanto que permanece a dificuldade em separar a figura do ator e cineasta José Mojica Marins de seu personagem. Zé do Caixão é reconhecido principalmente no circuito cinéfilo e *underground* dentro e fora do país. Mas, também se tornou “icônico” entre as pessoas sem ligação com seus filmes que o confundem com o personagem que interpretou como se fossem a mesma pessoa. Determinar as relações entre a obra original de Mojica com a versão de Lucchetti possibilitará compreender como cada um deles construiu o personagem, assim como se dá a relação dessas visões distintas representadas simultaneamente no cinema, televisão e quadrinhos. Ao analisar essas obras do gênero terror e a maneira como dialogam com os formatos de narrativa próprios de cada uma das mídias compreendidos pelo universo ficcional de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* pode elucidar o discurso inerente a cada uma e a forma como estas se contradiziam ou somavam de forma a estruturar uma obra maior.

## 1.1 OBJETIVOS

### 1.1.1 Objetivo Geral

Analisar a relação de hibridização entre a concepção original de José Mojica Marins e a obra de Rubens Francisco Lucchetti na concepção de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, considerando a primeira edição da revista em quadrinhos escrita por ele e publicada em janeiro de 1969.

### 1.1.2 Objetivos Específicos

1. Analisar a história da indústria cultural brasileira da primeira metade do século XX e como esse contexto sociocultural propiciou, ao se valer da mistura de referenciais clássicos de terror importados com a realidade

brasileira, o cenário para o hibridismo sintetizado no personagem Zé do Caixão.

2. Identificar e confrontar os olhares de Rubens Francisco Lucchetti e José Mojica Marins sobre essa construção para compreender se o personagem Zé do Caixão seria um novo olhar sobre o ser humano ou sobre o sobrenatural.
3. Avaliar se houve alguma conotação de crítica nessa obra devido ao contexto sócio-político do Brasil em 1968.
4. Identificar no conteúdo do acervo analisado e suas ramificações culturais.

## 1.2 METODOLOGIA DE PESQUISA

Nesta seção são descritos os procedimentos metodológicos utilizados para o levantamento de dados nesta pesquisa, que tem como um dos seus eixos a análise de conteúdo e de discurso com dados triangulados. Para esta dissertação optou-se por técnicas de pesquisa e coleta realizadas primeiramente via observação direta, utilizando pesquisa documental de fontes primárias e também de determinadas memorabilias que expressam externalidades da produção na forma de gibis e DVDs. A coleta de dados partiu de uma primeira entrevista telefônica realizada em 2017 com o autor R. F. Lucchetti sobre sua história de vida e que foi complementada por vários contatos por meio do aplicativo *Messenger* na mídia social *Facebook* até 2019. Esse material foi acrescido de outra entrevista concedida ao editor independente Paulo Ricardo Kobielski, que cedeu ao autor deste trabalho esse material parcialmente inédito<sup>5</sup> que traz depoimentos importantes para esta pesquisa. Tanto na análise da entrevista exclusiva ao pesquisador, como na fornecida por Kobielski, bem como nos depoimentos de José Mojica Maris vindos de outras fontes, levou-se em consideração as ponderações levantadas por Paul Thompson (1992, p. 149) a respeito da história oral no que se refere a entrevistas que abordam um período de tempo remoto quando “existe a possibilidade adicional de distorções influenciadas pelas sucessivas mudanças de valores e normas que podem, talvez, inconscientemente, alterar as percepções”.

---

<sup>5</sup> A entrevista foi parcialmente publicada em capítulos nas edições 02 e 03 do fanzine *Mundo Gibi* em 2017 e 2018, respectivamente. Até a conclusão desta dissertação o restante do material cedido tinha previsão de publicação na edição 04, prevista para novembro de 2019.

Qualquer pessoa que faça entrevistas conhece a riqueza desta fala, a sua singularidade individual, mas também a aparência por vezes tortuosa, contraditória, “com buracos”, com digressões incompreensíveis, negações incômodas, recuos, atalhos, saídas fugazes ou clarezas enganadoras. Discurso marcado pela multidimensionalidade das significações expressas, pela sobredeterminação de algumas palavras ou fim de frases. (BARDIN, 2011, p. 94).

Partindo-se do pressuposto que não é aconselhável confiar somente na memória do entrevistado, pois esta depende do processo cultural da percepção, que pode ser afetado inclusive por questões bioquímicas atuantes no cérebro que podem desencadear o descarte ou reconstrução de informações (THOMPSON, 1992), buscou-se outras fontes que corroborassem ou não a consistência dos relatos tanto orais como obtidos em trocas de mensagens por meio eletrônico. Sendo assim, evitando-se um comprometimento com um viés único, focado na visão particular de Lucchetti sobre os eventos históricos e pessoas aqui mencionados, procurou-se em outras fontes bibliográficas, fossem elas depoimentos em impressos ou em vídeo, testemunhos de José Mojica Marins e outros envolvidos nos bastidores das obras aqui abordadas. O que demonstra que nos processos aqui abordados existem também pontos de vista capazes de se hibridizar de forma a permitir ao leitor ter uma visão mais ampla e menos pessoal dos processos sociais, políticos, artísticos, particulares e passionais que envolvem o esforço coletivo cultural que compõe o corpus desta dissertação.

Os materiais de fonte primária foram complementados com entrevistas disponíveis nos extras dos 06 DVDs que compõem o box *Coleção Zé do Caixão – 50 anos do cinema* de José Mojica Marins e também através de documentários em vídeo disponíveis tanto em DVD como no sites *Youtube* e *Vimeo*: *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* de Paulo Biscaia Filho, *R.F. Lucchetti: As dores e delícias de viver como escritor no Brasil*/ADM Talks #66, *A Animação de Lucchetti e Vaccarini* de Maurício Squarisi, *O Universo de Mojica Marins* de Ivan Cardoso, *Fogo Fátuo* de Gofredo Telles Neto, *Demônios e Maravilhas* de José Mojica Marins, *Maldito: O Estranho Mundo de José Mojica Marins* de André Barcinski, *Zé do Caixão: O Pai do Terror Brasileiro* de Max Valarezo e também a minissérie *Zé do Caixão* de Vitor Mafra, que dramatiza a biografia do cineasta.

Outras bases de pesquisa foram as teses *O Gênero de horror nos quadrinhos brasileiros: linguagem, técnica e trabalho na consolidação de uma indústria* –

1950/1967 (SILVA, 2012), que contribuiu para a melhor compreensão das bases que fomentaram o momento do mercado dos quadrinhos nacionais em que se insere esta pesquisa e *Os Trapalhões e a comunicação midiática: a concepção de uma narrativa transmídia made in Brazil* (Bona, 2016) que ajudou a repensar o conceito de transmídia dentro de uma perspectiva nacional. As dissertações Lucchetti & Rosso – dois inovadores dos quadrinhos de horror (LUCCHETTI, 1993), *Hibridismo Cultural, Ciência e Tecnologia nas Histórias em Quadrinhos de Próton e Neuron: 1979-1981*/Editora Grafipar (SILVA, 2006), *Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967* (SENADOR, 2008), *O Diabólico Zé do Caixão* (Viviani, 2007), *Representações sociais do cinema de horror: um estudo de recepção* (SILVA, 2011), foram fundamentais para construir um olhar sobre o tema e aprofundar o contexto das produções de horror no Brasil. Também foram consultados textos disponíveis no site oficial de Rubens Lucchetti, as revistas em quadrinhos da série *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e outras fontes bibliográficas sobre as obras, seus respectivos autores e o contexto histórico em que se inseriam ao realizá-las.

Como a família do já falecido desenhista Nico Rosso não disponibilizou acesso ao que restou de seu acervo, as informações sobre o artista se restringiram às outras fontes que, infelizmente, não contribuíram com relatos do próprio artista. Durante a realização do levantamento de dados, José Mojica Marins estava hospitalizado devido a problemas graves de saúde, e não lhe permitiram conceder entrevista. Assim como ele, Rubens Francisco Lucchetti, devido à sua idade avançada, também se encontrava com saúde debilitada, mas pôde contribuir substancialmente com depoimentos exclusivos conforme discriminado abaixo. Para essas entrevistas estabeleceu-se um protocolo no formato de diário de bordo de maneira a ordenar cronologicamente o trabalho de pesquisa direta em fonte primária:

#### Entrevistas:

1. Entre 02 de abril de 2017 e 29 de agosto de 2017, foram realizadas conversas informais via rede social *Facebook* com Rubens Francisco Lucchetti que forneceram os primeiros dados para a formulação das questões que geraram a estrutura específica de uma primeira entrevista. Conversação interrompida durante o mês de junho, quando o entrevistado foi submetido a uma cirurgia.

2. Entre os dias 29 e 30 de agosto, em conversas via *e-mail* com Cláudio Rosso e Luiz Rosso, os netos do desenhista Nico Rosso, levantou-se que seu acervo foi destruído em uma enchente.
3. Em 31 de agosto de 2017 foi feita entrevista telefônica estruturada a partir dos contatos anteriores e leituras preliminares. Em razão de novos dados levantados em decorrência da entrevista, posteriormente foram feitas outras conversas virtuais com Lucchetti.
4. Em 06 de setembro de 2017, via *Facebook*, Rubens Francisco Lucchetti esclareceu algumas questões referentes a autoria das fotonovelas publicadas na revista em quadrinhos.
5. Em virtude de nova cirurgia realizada em 18 de outubro de 2017, uma segunda entrevista foi descartada devido à longa convalescência do entrevistado. Outros internamentos no período que se estendeu até 2018, fizeram com que o contato se restringisse a conversas rápidas, via internet, em respeito à sua condição delicada.
6. Em 08 de novembro de 2017, via *Facebook*, Rubens Francisco Lucchetti esclareceu algumas questões sobre o fim da parceria com José Mojica Marins e alegou não ser possível dar acesso aos roteiros da série televisiva pois as cópias não foram bem preservadas, prejudicando sua leitura.
7. Em 31 de março de 2018, via *Facebook*, Rubens Francisco Lucchetti esclareceu algumas questões políticas ligadas aos seus quadrinhos.
8. Em 10 de outubro de 2018, via *Facebook*, Rubens Francisco Lucchetti esclareceu questões sobre sua biografia.
9. Em 17 de maio de 2019, via *Facebook*, Rubens Francisco Lucchetti esclareceu questões sobre a série *Além, Muito Além do Além*.

As entrevistas realizadas com Rubens Lucchetti foram o ponto de partida para a construção da pesquisa e obtenção dos resultados alcançados. Mas, reconhecendo que a fonte primária vinda do relato oral é carregada de subjetividades e contaminada por outros fatores que o distanciamento do tempo também proporciona, o autor desta pesquisa buscou não somente dar voz a esse entrevistado, confrontando e questionando seus testemunhos através de relatos de outras pessoas envolvidas nos processos aqui analisados e fontes bibliográficas que corroborassem ou apresentassem outras perspectivas dos mesmos eventos.



### 1.3 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

A fonte documental primária dessa etapa de pesquisa são as obras contidas na revista número 1 de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* de 1969 e sua reedição de 1982, levantadas junto ao acervo Gibiteca de Curitiba e dos colecionadores Márcio Emilo Zago e Sebastião Oliveira que forneceram cópias fotográficas e digitais das demais edições que completam a série de 06 revistas e também das duas edições das revistas *Zé do Caixão no Reino do Terror*. Em abril de 2019, em visita a Márcio Emilo Zago, foi possível manusear essas edições e também a primeira edição de *A Cripta* e exemplares das revistas *O Homem do Sapato Branco* e *Juvêncio - o justiceiro*, publicações do mesmo período escritas por Lucchetti e importantes na compreensão do contexto editorial em que se situa esta pesquisa. A essas edições raras se somam o DVD do filme *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, que é acrescido de material extra importante para esta pesquisa como entrevistas e textos sobre o filme e seus autores. Também foi realizado um levantamento de livros, teses e dissertações que tratam especificamente das obras dos artistas José Mojica Marins, Rubens Francisco Lucchetti e Nico Rosso.

Para satisfazer o objetivo geral serão discutidas tecnologias na intermediação de atividades artísticas na espiral multimídia cinema/ televisão/ quadrinhos considerando os conceitos de convergência midiática de Jenkins (2009), Bona (2016), Habert (1974) e Plaza (2003). As reflexões sobre arte partirão de Andrade (1972), Costa (2004), Genette (2005), Guinsbug (2006), Martín-Barbero (1987), Napolitano (2008), Pavis (2007) e Soares (2007). Serão utilizados conceitos de indústria cultural e reprodutibilidade técnica de Adorno (2002), Benjamin (1994) e Horkheimer (1985). As relações de hibridismo e identidade cultural terão Burke (2003), Canclini (1997) e Hall (1992) como referencial teórico. Buscando atender aos objetivos específicos sobre as obras dos autores, seus históricos de vida e seus contextos sociais, estes tópicos serão estudados a partir de trabalhos de Oliveira (1987), Lucchetti<sup>6</sup> (1993 e 2001), Júnior (2004 e 2010) Barcinski e Finotti (2015), Cardoso (2013), Silva (2006 e 2012), Ferreira (2008), Oliveira (1987), Piper (1978) e Viviani (2007). O gênero do horror, seu conceito e sua função político-social serão abordados através das ideias

---

<sup>6</sup> Marco Aurélio Lucchetti é filho de Rubens Francisco Lucchetti e sua produção acadêmica foi de extrema importância na elaboração desta dissertação.

de King (2003), Magalhães (2003), Silva (2011 e 2018) e Silva (2006 e 2012). O cinema será discutido através de Noboa (2010), Solomon (1994), Thomson (2004) e Xavier (2011). Os quadrinhos serão estudados por meio de Eisner (1989), Gordon (1998), Gubern (1980), Habert (1974), Lucchetti (1991) Souza (2011), McCloud (1996), Moya (1977), Vergueiro (2017) e Ramos (2009).

Esta dissertação é composta de sete capítulos abordando os seguintes conteúdos: O Capítulo I apresenta o tema, problema, objetivos, justificativa, procedimentos metodológicos, embasamento teórico e estrutura do trabalho. O Capítulo II discute o conceito de indústria cultural e suas origens no Brasil e exterior. Coloca-se a discussão do que é hibridismo na cultura para então determinar as diferenças entre multimídia e transmídia de forma a se estabelecer onde se situa *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. No capítulo III, são estabelecidas as diferenças entre o gênero horror com relação ao terror, seu papel nas mídias de massa na primeira metade do século XX, o papel da censura diante do terror e de que forma, nas telas e nos quadrinhos, ele foi influência na trajetória de Mojica e Lucchetti. No Capítulo IV são abordadas as biografias e carreiras dos artistas Lucchetti, Mojica e Rosso. No Capítulo V serão analisados os três produtos culturais sob o título de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*: seriado, filme e HQ. Sendo os conteúdos dos gibis esmiuçados, com especial atenção à edição número 1. No Capítulo VI há uma análise aprofundada do personagem Zé do Caixão. No capítulo VII apresentam-se as considerações finais relacionadas aos objetivos da pesquisa.

## 2 MÍDIA, CULTURA E MASSA

Para a melhor compreensão do impacto que *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* teve em sua época e definir porque passado meio século o trabalho de Mojica e Lucchetti continua reverberando culturalmente no Brasil, é necessário compreender não somente o momento histórico culturalmente prolixo em que essa dupla de artistas trabalhou intensamente em conjunto. Além de olhar para as mudanças na sociedade e cultura brasileiras daquele tempo, é importante entendermos a indústria cultural que aqui se estruturava na década de 1960. Inclusive aquela que lhe serviu de modelo, cujas raízes foram definidas ainda no início do século XX. Indústria cultural que não apenas massificou o entretenimento, mas difundiu arte e cultura através da hibridação de linguagens e culturalidades.

### 2.1 CRÍTICA À INDÚSTRIA CULTURAL

O cinema ilustra como a normatização da mídia de massa foi capaz de preencher a vida dos trabalhadores nos seus momentos de lazer pois também propicia aos indivíduos a percepção de que a vida dentro da tela seria um prolongamento de suas vidas reais. O que, segundo Adorno (2002), ocorre sem que eles se deem conta de que suas vidas estariam sendo modeladas de acordo com as ideologias da indústria cultural que, disfarçada de diversão, na verdade mercantiliza, padroniza e racionaliza as formas culturais. Conseqüentemente atrofiando o pensamento crítico e a autonomia dos indivíduos. Ao que Adorno emenda que “o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte” pois “a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem.” (HORKHEIMER, 1985, p. 57). Para ele, a indústria cultural incentiva o individualismo visando não somente a acumulação de recursos, mas também a de audiência com fins econômicos. Princípios que são racionalmente planejados em ambos os polos desse projeto: a produção e o consumo. Mecanismo que Habert (1974, p. 68) assim sintetiza ao afirmar que “A qualidade de um produto industrial vai depender da capacidade da empresa de manter um sistema, uma organização, autofinanciada, que possa competir com outros semelhantes. O produto da indústria cultural existe na medida de sua reprodução e da capacidade de gerar riqueza (lucro).”

Entre as décadas de 1920 e 1930, vários personagens de quadrinhos já geravam lucro a seus criadores por meio de merchandising, tanto que esses seres ficcionais passaram a ser celebridades, mais reconhecidos até do que seus próprios autores, que em muitos casos sequer eram creditados, pois suas criações eram de propriedade de empresas que gerenciavam essas marcas rentáveis. O que gerou diversas batalhas por *copyright*<sup>7</sup>, a exemplo de várias que existem até hoje, em que famílias de artistas disputam judicialmente os créditos e participação nos lucros de importantes personagens da cultura de massa. Um de seus maiores exemplos é o caso de Jerry Siegel e Joe Shuster, criadores do *Superman* que, durante décadas, tentaram sem sucesso reaver seus direitos<sup>8</sup> sobre sua criação, pela qual receberam dinheiro apenas por serviços prestados, sem participação alguma em lucros de vendas de gibis, derivados ou merchandising. Essas tensões entre os interesses pessoais dos artistas e comerciais das empresas que intermediam e gerenciam seus trabalhos com o público vêm da relação entre o executor e objeto, em que as normas de produção geralmente desconsideram as qualidades pessoais dos “técnicos” que executam tal objeto, aqui caracterizado como obra.

O fenômeno da comunicação para a indústria cultural tem significado enquanto permite assegurar rentabilidade do capital. Importa muito mais a quantidade sem que se atente para a qualidade da comunicação, o que seria a de informar e enriquecer as experiências do receptor. A possibilidade de repetição e venda de um mesmo efeito tem importância. A comunicação é um valor implícito como fenômeno: uma revista deve agradar para vender bem. (HABERT, 1974, p. 77).

Mas, para Habert mesmo dentro do complexo mecanismo de “linha de produção”, onde a qualidade artística tem menor prerrogativa do que atender a demanda, os “técnicos” com maior experiência e sensibilidade geralmente alcançam resultados que se destacam do padrão medíocre que a velocidade de produção estabelece em sua ânsia de abastecer a demanda imediata. Já Adorno (2002) não acredita ser possível mediar as contradições de uma arte “séria” com outra “leve”.

---

<sup>7</sup> São os direitos autorais que asseguram a propriedade intelectual de um autor sobre uma obra original e que lhe garantem o direito legal sobre as condições para que outros possam imprimir, reproduzir ou comercializar tal obra.

<sup>8</sup> “Este material foi comprado pela *National* para a sua nova revista, *Action Comics*, que foi lançada em 18 de abril de 1938. Siegel recebeu pelo correio um cheque de 130 dólares, e devolveu à editora um documento assinado por ambos os autores garantindo à editora os direitos perpétuos do personagem.” Disponível em: <[https://web.archive.org/web/20100117004038/http://universohq.com/quadrinhos/2008/n31032008\\_04.cfm](https://web.archive.org/web/20100117004038/http://universohq.com/quadrinhos/2008/n31032008_04.cfm)>. Acesso em: 11 jun. 2019.

Para ele, a Arte produzida dentro desse contexto industrial, que considera não democrático, possui uma falsidade ideológica que a faz perder sua verdade e gerando uma cultura sem conteúdo que precisa dos melhores recursos técnicos possíveis para oferecer algo capaz de envolver o público. Este é alienado por meio de uma arte popular que leva o indivíduo a um estado de resignação diante de sua condição de vida.

[...] uma vez que os standards da indústria cultural são os mesmos dos velhos passatempos e da arte menor, congelados — ela domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e inconsciência daqueles aos quais se dirige e de cujo gosto ela procede, desde a era liberal. Além disso, há motivos para admitir que a produção regula o consumo tanto na vida material quanto na espiritual, sobretudo ali onde se aproximou tanto do material como na indústria cultural. (ADORNO, 2002, p. 68).

Como as ideias de Theodor Adorno ilustram, o avanço dos meios de comunicação e o fortalecimento de indústrias voltadas ao entretenimento nos Estados Unidos que espalhavam seus produtos culturais mundo afora não gerou apenas o fascínio das audiências que desejavam cada vez mais consumir livros, filmes seriados e quadrinhos que exportavam aquela cultura de consumo de massa. Esse fenômeno despertou o interesse de estudiosos que teceram severas críticas à forma como a arte se tornara um meio de padronizar ideologicamente a sociedade por meio da técnica. Desenvolvidos durante o pós-guerra, os conceitos de Indústria Cultural e de massificação da cultura definidos pelos teóricos da Escola de Frankfurt<sup>9</sup>, trabalham sob a perspectiva de que o intenso avanço científico-tecnológico que se vivenciava naquele momento não desenvolveria de fato as democracias emergentes. Nesta lógica os meios de comunicação e produção cultural seriam meios de elites dominantes obterem poder de dominação através da massificação da cultura, legitimando assim estruturas de poder econômico via razão técnica e instrumental traduzidos num modelo de produções de bens culturais que uma violência simbólica e ideológica dos costumes. A indústria cultural resultaria então numa sociedade profundamente alienada, dominada econômica e socialmente por meio de uma padronização estética.

---

<sup>9</sup> A Teoria Crítica Social de Theodor Adorno e Max Horkheimer se fundamenta numa interpretação histórica marxista, filosófica da cultura e ética da psicologia na busca de ferramentas para a compreensão da modernidade. Ver: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Apesar do conceito de indústria cultural de Theodor Adorno ser essencial para a compreensão do contexto sócio produtivo da década de 50, a adoção de sua visão unitária sobre o caráter de dominação social, inviabilizaria qualquer discussão mais aprofundada sobre os dialogismos e as hibridizações contidas nestes processos dinâmicos de desenvolvimento cultural. Neste sentido, o pensamento de Walter Benjamin conduziria a reflexão, se não por caminhos diferentes, por direcionamentos alternativos às concepções teóricas monolíticas de Adorno. (SILVA, 2012, p. 32).

Adorno e Horkheimer são autores que compartilham dessa visão pessimista onde o indivíduo não possui saída para esse modelo de opressão fundamentado no entretenimento. Mas, embora compartilhe da mesma crítica, Walter Benjamin (1994) apresenta uma perspectiva diferente daquela apresentada por Adorno na qual, para tentar resgatar o valor da arte, se enaltece o objeto artístico original, banalizado e esvaziado de sentido pela massificação industrializada. Em vez de abraçar a santidade do objeto, Benjamin aponta que a interferência da técnica sobre a arte apresenta novas possibilidades estéticas dos artefatos pois suas concepções da modernidade e dialógicas sobre a arte e sua reprodutibilidade técnica envolvem a ideia de destruição da “aura” original da obra. Para ele, retirar o objeto do seu invólucro é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Nessa perspectiva, ao percorrer diferentes mídias por meio de transposições ou traduções, nas quais se observa a perda do “invólucro” que atribuía a autenticidade à forma como originalmente concebida, a obra tem sim a massificação de sua imagem. Mas se por um lado pode haver um esvaziamento da obra original, na indústria cultural, via a reprodução técnica, lhe é permitido o acesso em muitas circunstâncias. Deixando a obra de ser um objeto de culto de poucos e, de certa forma, a democratizando e a “atualizando” via reprodução. O que Benjamin (1994, p. 171) corrobora quando alega que “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida.” Essa concepção permite uma compreensão mais ampla das mudanças estéticas e dialógicas ocorridas a partir da década de 1950, onde a reorganização tecnológica das indústrias de entretenimento do cinema, imprensa e televisiva, que começava a se estabelecer, intensificou a massificação cultural e que iria a gerar, na década seguinte as obras aqui em análise.

O conceito de indústria cultural é útil para se pensar não só sobre as tensões e deslocamentos suscitados pelas obras que levam o título de *O Estranho Mundo de*

*Zé do Caixão*, mas também para compreender como ele fomentou no Brasil um contexto em que foi possível criar um produto de massa pertencente a um gênero narrativo tão específico. Especialmente porque o trabalho desenvolvido por José Mojica Marins e Rubens Lucchetti exemplificam as possibilidades de usos mais democráticos das mídias que Benjamin (1994) aponta, de modo sutil, como a via alternativa ao consumismo alienante, individualismo e manipulação ideológica. Ao longo desta dissertação esses serão fatores evidenciados, pois as trajetórias dos artistas aqui enfocados demonstram que, nas diferenças de classe, raça e culturas não existem apenas conflitos. Que, mesmo operando dentro da indústria, essas tensões levam ao questionamento e, conseqüentemente, a posturas nada passivas ou manipuláveis. Resistências na forma de bens culturais. Na forma, inclusive, de histórias de terror.

### 2.1.2 Arte, Imprensa e Espetáculo

O romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, obra de Mary Shelley de 1818 ligada às raízes do terror moderno e uma das grandes influências do objeto de estudo desta dissertação, é um bom exemplo do diálogo/trânsito entre a literatura, o teatro, o cinema e os quadrinhos. Esta obra foi adaptada às telas ainda nos primórdios do cinema mudo num curta metragem dirigido por J. Searle Dawley em 1910 (Figura 1). O que não deixa de ser uma metáfora interessante ao hibridismo cultural, pois a criatura do livro é por natureza, híbrida, feita de fragmentos de outros seres costurados, ou integrados, graças aos avanços da ciência. Em parte, por meio da arte cinematográfica, nascida em consequência do surgimento de novos aparatos técnicos, as fronteiras entre linguagens começavam um processo de interação que passou a constituir a chamada indústria cultural, em que nos encontramos inseridos atualmente. Antes de conceituá-la, como será feito mais adiante, será estabelecido o contexto histórico que propiciou seu surgimento.

Figura 1 – O ator Charles Ogle como a criatura de Frankenstein



Fonte: Thomson (2004, p. 82).

Tal processo de se fabricar entretenimento em larga escala pode ter se iniciado, já fazendo uso da transposição de personagens ficcionais entre mídias, num palco mais tradicional: os teatros de *vaudeville*<sup>10</sup>, também chamados de teatro de variedades, que eram espetáculos formados por uma sucessão de atos sem conexão entre si com canto, acrobacias, monólogos, entre outras atrações. Tratava-se de um formato de espetáculo na época muito popular nos Estados Unidos, onde as transformações sociais e as novas mídias começavam a mudar não só as formas de entretenimento, mas a maneira como o público se relacionavam com a arte através delas (THOMSON, 2004).

Especialmente no século XIX, com o aprimoramento da revolução industrial, surgiram aparatos técnicos como cilindros de cera, negativos em chapas de vidro, filmes em celuloide ou mesmo impressos em papel junto com novas linguagens híbridas que se desenvolviam praticamente ao mesmo tempo em diversas partes do

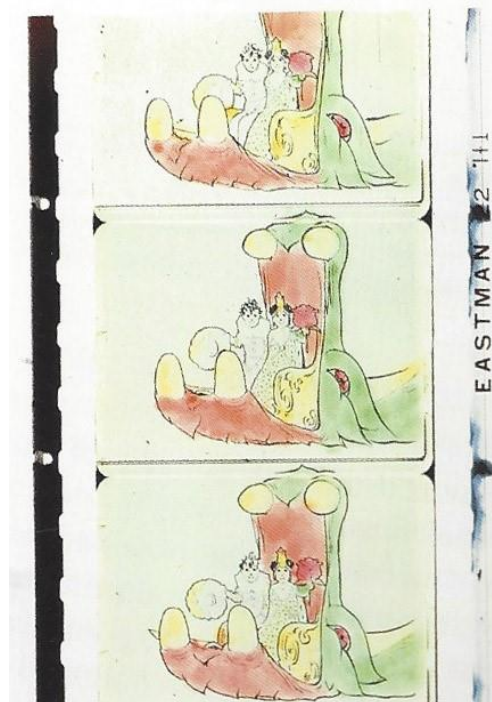
---

<sup>10</sup> “Palavra francesa que designa comédia musicada” como as que os feirantes na Paris do século XVIII organizavam para o público (não os atores) cantarem paródias sobre a realeza. Popular nos Estados Unidos, mas pouco difundido no Brasil, “o gênero vaudeville conhecido entre nós, baseia-se no quiprocó e no equívoco, nos quais são frequentes as burlas, os enganos, os golpes... o espírito vaudevillesco está muito presente nas paródias de operetas francesas feitas por brasileiros no século XIX [...]” (GUINSBURG, 2006, p. 306).

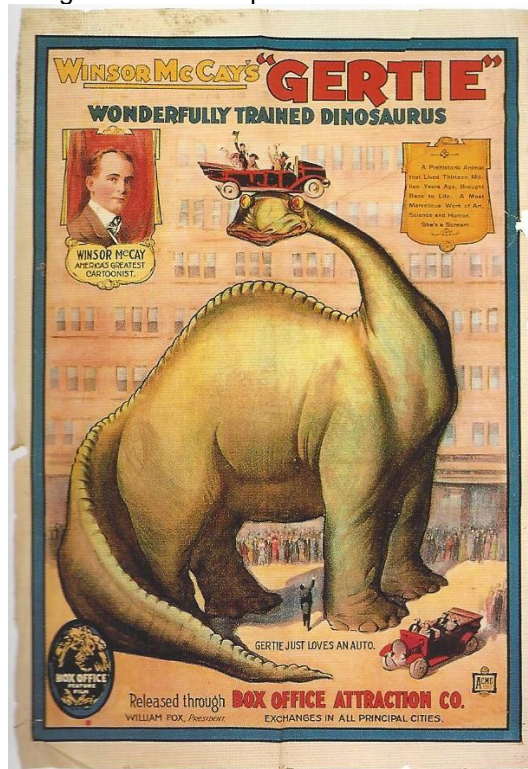


mundo. Paralelamente à invenção e desenvolvimento da indústria do cinema, mais especificamente entre o final do século XIX e início do XX, as histórias em quadrinhos já estavam se consolidando enquanto linguagem dentro da grande mídia de massa da época: a imprensa. Entre os vários artistas populares nos jornais estadunidenses na década de 1900, Winsor McCay (1867-1934), que é considerado um dos grandes mestres tanto dos quadrinhos como dos desenhos animados, é o provável precursor que buscamos para entender como tudo iniciou. Antes do seu reconhecimento histórico ser consolidado ele já era um autor de sucesso pois também se enquadrava no perfil do que hoje poderia ser definido com um artista multimídia. Segundo Solomon (1994), desde 1906 ele era uma celebridade que se apresentava nos teatros de vaudeville com grande sucesso, e retorno financeiro, em performances onde exibia sua velocidade no desenho para o entretenimento de plateias. Um ano antes ele havia criado uma série semanal de quadrinhos chamada *Little Nemo in Slumberland* publicada no jornal *Herald Tribune*, cujo sucesso o levou a transpor Nemo para os palcos em 1908 numa opereta apresentada 111 vezes em Nova Iorque e que gerou inclusive *merchandising* derivado do seu personagem, que estampou relógios de bolso e sandálias.

Figura 2 – Filme colorido à mão de *Little Nemo*



Fonte: Thomson (2004, p. 14).

Figura 3 – Cartaz promocional de *Gertie*

Fonte: Thomson (2004, p. 14).

A popularidade de Nemo motivou o próprio McCay, que naquele momento também já realizava desenhos animados, a criar uma versão em movimento e cores, feita manualmente. O curta metragem (Figura 2) batizado apenas de *Little Nemo*, que estreou em 12 de abril de 1911 no *Colonial Theater* de Nova York, foi uma iniciativa que pode ser considerada a primeira adaptação de um personagem de quadrinhos para as telas. Outro projeto híbrido que o artista desenvolveu, misturando os palcos com filme e performance foi *Gertie, o dinossauro* (Figura 3), animação de 1914 em que ele “interagia” com o dinossauro em animação projetado em tela e com o público (THOMSON, 2014). Ao criar entretenimento multimídia, McCay foi um dos pioneiros num processo de hibridização de antigos formatos de espetáculos ao vivo com novidades tecnológicas. Extrapolando as limitações técnicas de sua época (a animação ainda era uma arte experimental no início do século XX) ele estabeleceu um diálogo inovador ao reunir as jovens mídias do cinema e quadrinhos com o teatro de variedades, o que, de certa maneira, antecedeu o papel que o rádio e a televisão viriam a desempenhar décadas mais tarde. Essas iniciativas de McCay apontaram um caminho promissor e lucrativo no diálogo entre audiovisuais e quadrinhos, iniciando um diálogo bilateral do qual ambas as linguagens se alimentam até o presente (SOLOMON, 1994).

Figura 4 – Cartaz promocional da primeira série animada de *Superman* nos cinemas



Fonte: Thomson (2004, p. 159).

Nas décadas seguintes várias outras animações baseadas em quadrinhos como Popeye e *Superman* (Figura 4), ambas produzidas entre as décadas de 30 e 40 pelo *Fleisher Studios*<sup>11</sup> tiveram grande sucesso num momento em que a indústria de entretenimento norte-americana já estava estabelecida. Após sua estreia nos quadrinhos em 1938 *Superman*, foi um fenômeno de popularidade que se estabeleceu tão rápido que, em 1940, já era personagem também de novelas radiofônicas, ganhando um seriado animado em 1941 e outro com atores em 1948. Esse trânsito se realiza até hoje por diferentes filmes, seriados e animações feitas para o cinema e televisão além de peças teatrais e videogames. O movimento contrário, feito com criações originalmente cinematográficas também aconteceu, a exemplo de Mickey Mouse, que surgiu no curta *Steamboat Willie*, dirigido por Ub Iwerks e Walt Disney em 1928, e que depois seguiu para os jornais<sup>12</sup> onde estreou em 13 de janeiro de 1930

<sup>11</sup> O estúdio dos irmãos Max e Dave Fleisher foi um dos mais importantes na primeira metade do século XX. Sua série *Superman* é relevante não apenas por ser a sua primeira versão para as telas, mas por influenciar esteticamente artistas de várias gerações e também pelo uso da técnica de rotoscopia, onde atores eram filmados como referência para a animação (SOLOMON, 1994)

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.universohq.com/materias/os-85-anos-dos-quadrinhos-disney/>>. Acesso em: 8 jun. 2019.

em suas tiras desenhadas por Iwerks e Win Smith. O camundongo, a exemplo do super-herói, também possui inúmeras versões em diferentes plataformas desenvolvidas por gerações de artistas através de quase um século. Mais do que personagens de narrativas ficcionais, tornaram-se marcas lucrativas mundialmente graças aos produtos licenciados que utilizam seus nomes e imagens. Tratam-se de apenas dois de inúmeros exemplos dessa relação fomentada pelo ambiente da produção cultural voltada ao consumo em massa e que, até o momento, segue sem perspectiva de esgotamento pois, segundo Ian Gordon (1998), diferente do modelo de mercado nacional unificado que existia no início da exploração de personagens pelas mídias de massa, atualmente as estratégias de marketing corporativas demandam uma massiva audiência também internacional com licenciamentos de personagens para todas as idades.

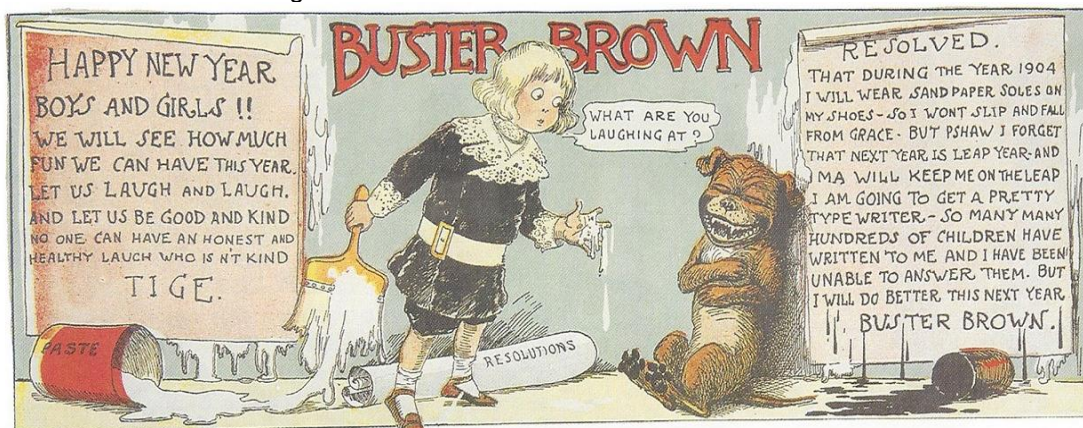
Além do esforço individual de cada indústria em promover o seu produto individualmente, a série de rádio, a revista ilustrada, o gibi, o filme, o programa de televisão, os interesses se uniam em torno dos personagens populares. Era comum que a convergência dos esforços de venda e promoção em torno de um produto cultural encabeçado por um personagem popular originasse indústrias periféricas, tais como na produção de álbuns de figurinhas, brinquedos ou roupas. Numa via de mão-dupla, muitas das relações estreitas principalmente entre o rádio, o cinema e os quadrinhos “[...] trouxeram ideias para os produtores de filmes, radialistas e autores; filmes por vezes, produziam o livro ou o ‘gibi do filme’ ”(FUCHS; REITBERGER, 1972, p.166, tradução nossa, apud SILVA, 2012, p. 166).

A pesquisadora Cristina Costa (2004, p. 46) resume o conceito de Indústria Cultural como sendo a “produção em série de bens culturais realizada através de tecnologia e por iniciativa de um empresário” que imprime um ritmo à produção cultural que fideliza e cativa o público que a consome. Mas ela também aponta que, mesmo que nela as relações com a arte sejam conflituosas, seu estabelecimento também “promoveu a alfabetização da população desejosa de ler jornais e de acompanhar em suas páginas o que acontecia na vida pública e nos folhetins. Muitos artistas empregaram-se na nascente indústria, que passou a ser vista como uma alternativa importante para sua inserção na sociedade e para sua sobrevivência” (Costa, 2004, p. 47). Justamente nesse aspecto democratizante da Indústria Cultural é que tanto Mojica como Lucchetti tiveram acesso a bens culturais importantes em suas formações pessoais como profissionais e artistas que tentaram, ao mesmo tempo integrar e inovar dentro dos moldes da cultura de massa de seu tempo.

### 2.1.3 Primórdios da Indústria Cultural

Por meio dos exemplos acima contemplados é possível ter noção de como se iniciou, ao menos para o triângulo quadrinhos-cinema-televisão que é objeto desta dissertação, uma indústria alimentada pela demanda de entretenimento popular. Mas na construção desse cenário, segundo Ian Gordon (1998, p. 12, tradução nossa), os quadrinhos “desempenharam um papel definitivo na criação da cultura massificada de consumo” norte-americana por “servirem como propaganda dos valores e práticas de uma cultura emergente.” Nesse contexto, desde o início de sua publicação nos periódicos da década de 1890, as histórias em quadrinhos eram encaradas como produto comercial que, mais tarde, por meio dos *syndicates*<sup>13</sup> passaram a ser vendidas aos jornais e licenciadas para serem utilizadas por empresas no anúncio de seus produtos. Gordon ainda conclui que, ao divulgar outros tipos de mercadoria, as HQs também se tornaram mercadoria que promovia novos valores de consumo para uma classe-média predominantemente branca.

Figura 5 – Detalhe de uma HQ de *Buster Brown*



Fonte: Clark (2004, p. 49).

Nesse contexto o primeiro personagem (Figura 5) de tiras a ter um licenciamento ostensivo foi Buster Brown<sup>14</sup>, criado por Richard Fenton Outcault em

<sup>13</sup> Desentendimentos entre autores e os proprietários dos grandes jornais que veiculavam quadrinhos propiciaram o “surgimento da legislação americana a respeito do *copyright* do personagem em *comics*” de onde surgem os *syndicates*, que se tornaram com o tempo “poderosos grupos econômicos internacionais, cujas cabeças são *King Features Synducate* e *United Features Syndicate*” (MOYA, 1977, p. 38). *Syndicates* foi peça fundamental no estabelecimento da indústria dos *Comics*, pois gerenciavam a distribuição das obras em periódicos nacionais e internacionais.

<sup>14</sup> No Brasil suas HQs foram publicadas desde o início da revista *O Tico-Tico* em 1905. Nela foi chamado de Chiquinho e “por muitos anos foi considerado, erroneamente, como “típico quadrinho

1902. “Figura típica do menino burguês de então” (MOYA, 1977, p. 37) que a partir de 1910 já vendia brinquedos, roupas, sapatos, café, entre vários outros produtos, ajudando a criar uma “cultura nacional de consumo”.

Uma era moderna não constituída simplesmente por um aumento universal de consumo de bens e serviços, mas que envolvia além de mercadorias de status, entre outras coisas, ideais, símbolos e o desenvolvimento de propriedade intelectual. Tiras de quadrinhos não apenas como arte em quadrinhos que, difundidos, são transformados com o valor de mercadoria mas também transformando a cultura. O simples, repetível, facilmente reconhecível na forma das tiras de quadrinhos fizeram uma estética moderna geralmente disponível. Em meados de 1910 americanos por todo o país podiam abrir seus jornais e ver as mesmas tiras, mas também podiam comprar uma variedade de produtos com a imagem de um dos personagens mais populares das tiras de quadrinhos. Aos poucos os americanos começaram a reconhecer essas tiras e seus personagens como parte de suas vidas diárias. (GORDON, 1998, p. 58, tradução nossa).

Era a intenção de José Mojica Marins fazer de seu Zé do Caixão um personagem capaz de gerar não somente assombro nas plateias, mas de gerar lucros além dos ingressos vendidos nas salas de exibição. O modelo norte-americano, que supõe uma obra artística como meio de divulgação de produtos derivados gerou uma indústria internacional altamente lucrativa em que o conteúdo ficou subordinado ao lucro. Modelo que no Brasil nem sempre obteve o mesmo retorno financeiro, mas que, conforme será abordado adiante, tratava-se de um ideal que o cineasta perseguiu especialmente no período abordado nesta dissertação.

## 2.2 HIBRIDISMO

Toda a discussão entre cultura de massa e indústria cultural só é possível porque tais conceitos rompem, deslocam ou exigem a reformulação de uma visão hegemônica sobre o capitalismo e progresso. Por outro lado, o conceito de hibridismo abre outros debates, especialmente para pensar os processos de intercâmbios entre sociedades. Segundo Peter Burke (2003, p. 53), esse “Termo originalmente cunhado por botânicos para ser referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente selecionado pela seleção natural” acabou por se adequar aos estudos de interações culturais. Trata-se de um “conceito escorregadio, ambíguo, ao mesmo

---

brasileiro” (MOYA, 1994, p. 34). Erro que pode ser atribuído ao fato de que, após o esgotamento do material original, a série continuou sendo produzida com sucesso por artistas nacionais.

tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo”, porém, muito útil na compreensão da “ideia de “tradução cultural” usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (BURKE, 2003, p. 55).

A hibridização acabou por mudar a forma de falar de identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e, particularmente, dos conflitos de tradição-modernidade. Processos suscitados pelo surgimento da indústria cultural que, segundo Adorno, não teria condições de mediar uma arte “séria” com outra que fosse “simples” por seu direcionamento ao consumo das massas. Entretanto, para Nestor García Canclini (2006), o hibridismo seria um fenômeno em que linguagens cultas e populares sempre coexistiram pois os processos socioculturais que existiam de forma separada se combinam de maneira a gerar novas estruturas, objetos e práticas que nos permitem descrever importantes diferenças nas questões envolvidas na temática desta dissertação: fusões, diálogos, adaptações e transformações de várias linguagens artísticas.

Como “encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (BURKE, 2003, p. 55), particularmente nas metrópoles, a heterogeneidade cultural propicia encontros e convivências de práticas sociais discretas que geram novas estruturas e práticas não planejadas e com resultados imprevistos não só no desenvolvimento tecnológico, mas também na vida cotidiana, também por meio das artes que promovem a “[...] quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 1997, p. 284). Dentre esses gêneros, Canclini (1997, p. 336) entende os quadrinhos, assim como o grafite, como sendo práticas artísticas híbridas que sempre foram “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular”, particularmente as HQs, mantendo estreita relação com o cotidiano por exprimir em suas narrativas as contradições da sua própria contemporaneidade. Mais em sintonia com a visão plural de Benjamin do que do pessimismo de Adorno, o conceito de hibridismo enxerga no acesso à maior variedade de bens uma democratização da capacidade de combiná-los por meio da criatividade individual e coletiva.

A hibridização, com seus processos de intersecções e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite a segregação e o individualismo, convertendo-se, assim, em interculturalidade. Esses conceitos são importantes para pensar o contexto da primeira metade do século XX, que propiciou a criação de todas as ramificações englobadas pelo título *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* aqui em

estudo. Obras que são exemplos de produtividade realizados por meio do poder de inovação de misturas interculturais, conforme será melhor abordado nos próximos capítulos, onde será possível verificar que tanto a obra de Lucchetti quanto a de Mojica, seja em separado ou em conjunto, são produtos de um contexto hibridizador em que tradições culturais coexistiam com uma modernidade não consolidada no Brasil.

Para Burke (2003, p. 41), desde a antiguidade clássica a interação cultural é discutida por meio da “imitação criativa” cuja alternativa “era a ideia de apropriação”. Esta abordagem de troca cultural pode ser aproximada do que aqui rima com o conceito do modernismo brasileiro de antropofagia que, em linhas gerais, propunha que se apropriasse de coisas estrangeiras para “digeri-las” e “domesticá-las” em algo novo. A dupla de artistas aqui em estudo são frutos dessa intersecção no contexto brasileiro dos anos 1960, o qual lhes forneceu condições para que suas visões pessoais sobre arte, entretenimento e identidade nacional se encontrassem num processo de fusão artística expresso na figura do personagem Zé do Caixão, cheio de conflitos, rupturas e deslocamentos na cultura popular nacional.

### 2.2.1 Traduções e Convergências

Para Júlio Plaza (2003) o século XX foi rico em manifestações em busca de “uma maior interação entre as linguagens”, época em que no Brasil se desenhava um diálogo entre os meios audiovisuais e impressos até então nunca visto no país, com obras culturais transitando entre as mídias graças ao aperfeiçoamento das tecnologias de comunicação: “[...] no movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia” (PLAZA, 2003, p. 12).

Para esse autor a sociedade atingiu um estágio em que opera um universo de conhecimentos em alta velocidade que tende à “descentralização e à troca simultânea de informações” onde “não é mais possível uma visão histórica linear e hierarquizada, mas cada povo, país ou lugar fornecem-nos informações constantes a partir das quais se pode elaborar uma história (PLAZA, 2003, p. 12). Logo, o conceito de Tradução Intersemiótica se aplica no entendimento das questões culturais envolvidas na criação da obra original e sua tradução para outras mídias, sendo este:



Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescrita da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14).

A tradução intersemiótica torna possível múltiplas interpretações sobre os significados dos signos gerados nesse processo. Na obra de Mojica e Luccheti, que transita por três mídias distintas, essa tradução interartes transpõe o *Zé do Caixão* de um sistema de signos para outros equivalentes, sempre reconhecendo as especificidades dessas diferentes linguagens abordadas nesta dissertação, levando em consideração o receptor da obra aqui representado por três tipos: público das salas de cinema, audiência televisiva e leitor dos quadrinhos. Provavelmente em alguns casos, se tratava de um mesmo receptor alternando entre essas três mídias em busca de complemento à sua experiência diante desse universo brasileiro de narrativas ficcionais de terror.

No caso de nosso objeto de estudo, ao compararmos o conteúdo dos quadrinhos, especialmente abordando as fotonovelas que adaptam as histórias do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, notaremos a grande semelhança entre essas duas versões do mesmo material. Isso porque, para contar a mesma narrativa ambas foram moldadas de acordo com as especificidades de cada suporte utilizado. Na revista em quadrinhos não é possível traduzir todas as complexidades da linguagem cinematográfica, mas sim, adaptá-las dentro dos seus recursos próprios. Estes são igualmente complexos quanto aos da linguagem para a qual essa narrativa foi originalmente concebida, mas que, por outro lado, proporcionam ao leitor uma experiência de fruição imersiva distinta daquela que o audiovisual oferece. E como cada mídia contribui na formação dessas narrativas de acordo com suas particularidades na produção de sentidos. Por meio da tradução intersemiótica, a arte não se perde no processo de transmutação, mas se completa, gerando obras independentes onde em “[...] relação com o original a tradução aparece como apropriação reconfiguradora da tradição” (PLAZA, 2003, p. 09).

Foram justamente os estudos interdisciplinares de mídia de produtos

televisivos, impressos e audiovisuais voltados para a convergência midiática<sup>15</sup> como os aqui estudados que levaram ao surgimento de um fenômeno transversal na indústria cultural chamado de narrativa transmídia. Como atestam os exemplos abordados neste capítulo, desde os primórdios da indústria cultural no início do século XX, eram criadas narrativas ficcionais utilizando os mesmos personagens ou enredos, mas desenvolvidas em múltiplas plataformas visando expandir uma história original. Henry Jenkins (2009, p. 170) reconhece que narrativas são fundamentais na cultura humana em todas as suas esferas sociais e que as muitas alterações nas formas de se consumir e narrar histórias nas últimas décadas têm contribuído na manutenção de nosso interesse nelas porque “estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidade ao expandirem a extensão das possibilidades narrativas, em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim”.

Neste estudo em particular sobre *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* se aborda um universo em que se forma um ciclo com obras surgidas (em grande parte) na inspiração nos quadrinhos, que se tornam filme para cinema e televisão e, após todo esse percurso, terminam se tornando uma das suas fontes primárias: as histórias em quadrinhos. Trata-se de uma espécie de espiral multimídia que ressoa na definição de Júlio Plaza (2003) para tal contexto multimídia da produção cultural em que o meio eletrônico combina, justapõe e traduz as artes

Tais universos autônomos, apesar de vinculados a diferentes contrapartes dos mesmos personagens, permitem outros voos criativos a seus autores, de acordo com as possibilidades do suporte midiático utilizado para executar suas narrativas ficcionais. Sendo assim é importante estabelecer que, ao transitar entre recursos ou restrições técnicas/orçamentais de cada mídia, os autores podem criar obras independentes que dialogam com os produtos culturais originais, mas que trazem também seu valor individual como obras artísticas. Tratam-se de obras que podem também ser usufruídas pelos espectadores/leitores independentemente ou num conjunto que forma uma narrativa maior.

---

<sup>15</sup> Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da convergência* propõe uma teoria em que surge um novo tipo de narrativa graças à convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva: “onde as velhas e novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29).

### 2.2.2 Entre Multimídia e Transmídia

Em outros países é comum a realização de projetos de narrativas transmídias que envolvam histórias em quadrinhos, especialmente derivados de filmes e séries com o fim de manter um conceito, ou “marca”, ativo no imaginário popular. Basta pensar em universos fictícios como os de *Star Trek*, *Star Wars*, *Doctor Who*, entre tantos outros que, entre os intervalos de produção de seus audiovisuais, por meio de narrativas derivadas em outros suportes como gibis, livros, animações, *games* ou audiodramas se mantêm no imaginário dos fãs. Graças a essas novas histórias que podem ou não ser consideradas parte do cânone da série oficial alimenta-se uma demanda que se renova a cada geração de consumidores, permanecendo como componente ativo da indústria cultural ao longo dos anos. Demanda que poderia estar reprimida sem a existência de tais derivados.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida para a televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em *games* ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do *game*, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. (JENKINS, 2009, p. 138).

Mas, como classificar a obra de Mojica e Lucchetti? Trata-se de um projeto realmente transmídia? Estabelecido aqui que a transmídia pressupõe obras em diferentes plataformas que em conjunto formam uma narrativa maior, é possível afirmar que o escopo das obras intituladas como *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* não se enquadra nessa definição mesmo coexistindo nas telas e impressos. Por mais que exista um mundo coerente, onde o real e o sobrenatural se misturam, unindo esses produtos culturais, não se trata de um projeto concebido com a finalidade de gerar uma narrativa em que cada peça contribui para a compreensão do todo. Como veremos adiante, tanto o filme, como cada episódio do seriado televisivo e as histórias em quadrinhos funcionam independentemente como histórias fechadas. Existe sim uma ideia de unicidade por meio da estrutura de histórias contadas pela presença de seu apresentador/personagem onipresente. No entanto, não se repetem outros personagens, nem há referências de que eles habitem exatamente o mesmo tempo e

lugar. Fica implícito que essas histórias se passam no Brasil da década de 1960, época em que foram criadas essas ficções, mas não há datas exatas ou nomes de localidades que corroborem ligação maior que isso. Somente o sobrenatural e o macabro interferindo na vida cotidiana narrado sob o ponto de vista de Zé do Caixão conecta essas ficções.

Quando Jenkins (2009, p. 138) alega que “A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência [...]” ele define outra característica transmidiática que também não é contemplada no trabalho de Mojica e Lucchetti. Afinal, todas as histórias aqui em questão tratam de contos independentes, variantes de um mesmo conceito, em que usufruir de uma história aleatória ignorando qualquer uma das outras não compromete a experiência do espectador/leitor. Obviamente a ideia de serialização leva o público a querer consumir mais daquele universo, porém, sem exigir dele um esforço de compreensão do todo como as modernas narrativas transmídias, onde elementos dispersos contextualizam personagens e elementos do enredo, ou oferecem referências chamadas *easter eggs*, surpresas escondidas que ampliam a cumplicidade de quem usufrui dessas histórias em mídias diversificadas. Essas experiências narrativas que tornam o espectador/leitor cúmplice não só da história em si, mas da experiência de montar um quebra-cabeças narrativo que se estende além do tempo despendido para assistir ou ler uma peça única desse jogo interativo. O conjunto de narrativas de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* não se enquadra ao que representa, por exemplo, a narrativa de convergência moderna representada pelo filme *Matrix* e seus derivados e sequências, que entretêm o público “integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia” (JENKINS, 2009, p. 138).

Dessa maneira é mais coerente classificar o triângulo cinema-televisão-quadrinhos de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* como uma narrativa multimídia. Na qual os criadores se valeram de três diferentes suportes para propagar um conceito não para constituir um universo narrativo coeso e conectado. Como será exposto nos capítulos a seguir, ainda não havia em seus criadores o planejamento necessário ou a intenção de se contar uma narrativa maior formada por obras independentes que formassem um mosaico completo de entretenimento. De maneira “espontânea” eles atenderam a demandas profissionais para criar num curto espaço de tempo uma obra conjunta de grande relevância no amadurecimento da indústria

cultural brasileira, especialmente por se tratar de uma iniciativa deslocada dos gêneros narrativos mais explorados nas mídias de massa de então. De qualquer forma, se trata de uma experiência de tradução simultânea de um conceito feito entre mídias distintas que antecedeu em décadas fundamento que levariam à concepção atual de narrativa transmídia que Jenkins (2009) estabelece como sendo uma das inovações das formas narrativas surgidas ainda no século XX. Ainda assim, uma experiência que foi possível graças ao momento peculiar pelo qual passava o desenvolvimento das mídias voltadas ao consumo das grandes massas no Brasil na década de 1960. Um processo iniciado anos antes enquanto a indústria cultural brasileira ainda estava se estabelecendo.

### 2.2.3 Narrativas Nacionais em Trânsito

A exemplo do modelo importado da América do Norte, onde a interação entre mídias já trabalhava a popularização de personagens de modo a aumentar a sua demanda em outras plataformas, o Brasil, movido pelo sucesso de artistas vindos do rádio para o cinema e posteriormente, para a televisão, iniciou um processo similar em que personagens genuinamente brasileiros começaram a estar “disponíveis” em mais de uma mídia ao mesmo tempo. Entre as décadas de 1950 e 1960 artistas de grande apelo popular como os palhaços Arrelia (1905-2005) e Pimentinha (1926-1992), a dupla de comediantes das chanchadas Oscarito (1906-1970) e Grande Otelo (1915-1993) e também o humor caipira de Mazzaropi (1912-1981) se fizeram presentes nas bancas de jornais em diversos gibis (Figura 6) publicados pelo selo *Seleções Juvenis* da editora La Selva (OLIVEIRA, 1987).

Figura 6 – Edições da série *Seleções Juvenis* com HQs de comediantes nacionais



Fonte: Guia dos Quadrinhos (2019).

Poucos anos após a primeira transmissão da TV brasileira, em 1950, na época dos programas exibidos ao vivo, havia produções que, segundo Napolitano (2008, p. 75) ainda eram “dramalhões passionais ambientados em cenários exóticos ou distantes, com falas e gestos teatrais”. Porém, dentro desse modelo semelhante a um teatro filmado já começava a surgir uma certa produção de gênero com seriados nacionais de aventura (Figura 7) dos quais restam apenas registros fotográficos. Um dos pioneiros foi a aventura de capa e espada do mascarado *Falcão Negro*, que estreou na Tupi em 1954 e ganhou gibi em 1958 pela editora Galimar. Na mesma época surgiu o super-herói *Capitão 7*, exibido no Canal 7 (Rede Record) entre 1954 e 1966 e adaptado para os quadrinhos pela editora Continental entre 1959 e 1965 numa série que teve entre seus artistas nomes como Jayme Cortez<sup>16</sup>, Julio Shimamoto<sup>17</sup> e

<sup>16</sup> Jayme Cortez (1926-1997) foi um imigrante português considerado um dos mestres do quadrinho nacional. Além de ilustrar para gibis de celebridade da La Selva, ilustrou cartazes de filmes como os do comediante Mazzaropi e do Zé do Caixão. Foi um dos fundadores da editora Outubro, que priorizava material nacional e integrou em 1951 a pioneira Exposição Internacional de Quadrinhos de SP. Foi no lançamento de um de seus livros que R. F. Lucchetti e Nico Rosso se conheceram. Disponível em: <<http://jaymecortez.blogspot.com/>>. Acesso em: 19 out. 2018.

<sup>17</sup> Julio Shimamoto, nascido em 1939, também é considerado um dos mestres do quadrinho nacional e um dos precursores do estilo *mangá* no Brasil, tendo colaborado com as principais editoras nacionais de quadrinhos. Também desenhou roteiros de Rubens Lucchetti. Fonte: <[http://www.julioshimamoto.com.br/?page\\_id=35](http://www.julioshimamoto.com.br/?page_id=35)>. Acesso em: 7 jul. 2019.

Gedeone Malagola<sup>18</sup>. Já o Vigilante Rodoviário<sup>19</sup> foi a primeira série filmada em película no Brasil e estreou em 1961 na TV Tupi. Ao todo foram exibidos 38 episódios, contando as aventuras de um policial rodoviário cujo sucesso também levou suas aventuras ao cinema em três filmes que compilavam episódios do seriado acrescidos com cenas extras: *O Vigilante Rodoviário*, *O Vigilante e os Cinco Valentos* e *O Vigilante e o Mistério do Taurus Trinta e Oito*. Sua versão em quadrinhos foi publicada em 1962 pela editora Outubro com roteiro de Gedeone Malagola e desenhos de Flávio Colin<sup>20</sup> e Osvaldo Talo, que também roteirizou algumas edições (KOBIELSKI, 2018).

Figura 7 – Os primeiros heróis de seriados televisivos adaptados para quadrinhos



Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2019.

Mas não somente o cinema e a televisão forneceram material de base para quadrinhos nacionais. Especialmente antes do advento da televisão o rádio era um importante veículo de comunicação cujas radionovelas tinham enorme apelo popular gerando derivados em outras mídias. Em 1959, o quadrinista Flávio Colin adaptou o

<sup>18</sup> Gedeone Malagola (1924-2008) foi colaborador recorrente da editora Outubro. Um de seus principais trabalhos foi a série *O Lobisomem* em parceria com Sérgio Lima e Nico Rosso. Autor também do super-herói brasileiro Raio Negro. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/gedeone-malagola/1620>>. Acesso em: 7 jul. 2019.

<sup>19</sup> Dos seus episódios apenas um não conseguiu ser restaurado, conforme matéria na revista TV Séries, número 23, de 1999. Disponível em: <<http://revistatvseries.blogspot.com/2009/03/estreia-o-vigilante-rodoviario.html>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

<sup>20</sup> Flávio Colin (1930-2002) é conhecido como um dos mais importantes autores nacionais de quadrinhos de sua geração, com trabalhos que retratam folclore, tipos e paisagens brasileiras. Também desenhou roteiros de Rubens Lucchetti. “Militante pela consolidação de mercado para artistas brasileiros, desenhista, dominava como poucos todos os gêneros de quadrinhos” (JÚNIOR, 2002, p. 52).

seriado radiofônico *As Aventuras do Anjo* numa série de quadrinhos com mais de 70 edições publicadas. Ao contrário da série de rádio surgida em 1948, nos gibis as aventuras desse detetive milionário não se passavam nos Estados Unidos, mas no Rio de Janeiro. Somente décadas mais tarde, em 1990, o personagem ganharia um filme para o cinema chamado *O Escorpião Escarlate*<sup>21</sup> dirigido pelo cineasta Ivan Cardoso com roteiro escrito por Rubens Lucchetti (Figura 8) numa trama onde uma fã do personagem misturava a ficção das radionovelas com a realidade.

Figura 8 – As versões em quadrinhos e audiovisual da radionovela *O Anjo*



Fonte: Guia dos Quadrinhos (2019).

Outro sucesso a migrar das radionovelas foi *Jerônimo - o Herói do Sertão*, levado aos quadrinhos pela Rio Gráfica Editora (RGE) ainda da década de 1950 pelo seu criador Moysés Weltman e pelo desenhista Edmundo Rodrigues. Posteriormente, geraria, também, um seriado televisivo em 1972, mas, um pouco antes, iria competir em popularidade nas rádios e bancas com o concorrente *Juvêncio - o justiceiro*. Ambos eram parte dos inúmeros clones do personagem *Lone Ranger*, também

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200302.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2019.



chamado de *Zorro* no Brasil, que mundo afora emulavam as fórmulas dos ferozestes norte-americanos. Juvêncio teve vida editorial mais curta e sua revista em quadrinhos foi publicada entre 1968 e 1969 pela Editora Prelúdio, série que também teve roteiros escritos por Rubens Lucchetti. Curiosamente, essa publicação que durou 15 edições, veiculou, em alguns números peças promocionais como a da Figura 9, divulgando a nova revista da editora *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, que será analisada mais adiante.

Figura 9 – Segunda capa e primeira página da revista *Juvêncio: o justiceiro* n. 10



Fonte: Acervo Márcio Emilio Zago.

Entre 1966 e 1979, a TV Tupi exibiu o programa infantil *As aventuras do Capitão Aza*<sup>22</sup> no qual, durante o regime militar, um herói patriótico inspirado nos pilotos da Força Aérea Brasileira apresentava uma variedade de desenhos animados. Em 1973, esse autoproclamado “Comandante-em-chefe das forças armadas infantis” se tornou personagem de quadrinhos na revista *Cruzeiro Infantil* com roteiros e desenhos e Ari Moreira. Com o fim da sua revista e programa de TV, o personagem

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=19NA0hB-RvA>>. Acesso em: 9 jun. 2019.

encerrou carreira ao promover o fã-clubes oficial dos leitores dos super-heróis Marvel chamado Clube do Bloquinho, nos gibis da Editora Bloch.

Indo mais além da temporalidade em estudo nesta pesquisa também é importante citar os personagens adaptados dos livros infantis do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato e *O Menino Maluquinho*, de Ziraldo que tiveram diversas versões audiovisuais e também em quadrinhos nas décadas seguintes. Na década de 1970 o enorme sucesso do programa televisivo *Os Trapalhões* gerou uma série de filmes para cinema que durou até meados dos anos 2000, além de duas séries em quadrinhos: a primeira, mais fiel ao programa original, publicada pela Bloch Editores e a segunda, com versões infantis dos comediantes na década de 1990 na Editora Abril. Sem o mesmo sucesso dos Trapalhões outros apresentadores de programas televisivos populares como Xuxa, Fausto Silva, Gugu, Angélica e Sérgio Malandro também protagonizaram, além de filmes, suas próprias séries de quadrinhos nas décadas de 1980 e 1990.

Todos os exemplos aqui enumerados mais do que estabelecer uma linha cronológica de uma saudável relação entre mídias de artistas e personagens ficcionais brasileiros, demonstram que desde a década de 1950 existe no Brasil uma grande demanda por narrativas que transitem por diferentes mídias. Mesmo sem o mesmo aparato técnico ou suporte de uma indústria cultural tão poderosa quanto a norte-americana os realizadores locais não se furtaram de realizar, dentro de suas limitações, iniciativas de naturezas variadas que lograram maior ou menor êxito do ponto de vista comercial. Porém, todas com sua relevância nos processos de incorporação de valores ideológicos, conhecimento técnico, formatos e linguagens inspirados no modelo estrangeiro, uma jornada necessária de ser percorrida na formação de conteúdos multimídia com uma identidade cada vez menos decalcada das suas fontes de inspiração.

Num âmbito mais contemporâneo e regional, cabe a menção da experiência da companhia teatral curitibana Vigor Mortis que, ao longo de sua trajetória, criou projetos de transmídia dentro do escopo do estudo desta dissertação: o terror. A partir da adaptação da peça *Morgue Story – Sangue Baiacu e Quadrinhos* em 2009 para um longa-metragem dirigido por Paulo Biscaia Filho e exibido em festivais de vários países e em circuito alternativo no Brasil. Experiência extrapolada a partir de *Vigor Mortis Comics*, série de histórias em quadrinhos em dois volumes publicada pela editora Quadrinhofilia.

No primeiro volume, de 2011, os autores desenvolvem um “universo expandido” (Figura 10) a partir de personagens do repertório de peças escritas e dirigidas por Biscaia. Foram criadas oito histórias inéditas com personagens oriundos de várias peças, tendo como eixo principal o espetáculo *Morgue Story – Sangue, baiacu e quadrinhos*, de 2004. No segundo volume da coleção, publicado em 2014, com o título *Vigor Mortis Comics 2: Sangue, suor e nanquim*, a experiência foi aprofundada, com a criação de uma história longa, capítulo intermediário de uma trilogia. Essa obra cronologicamente é antecedida pela peça *Seance - as algemas de Houdini* e concluída pelo longa-metragem *Nervo Craniano Zero* de 2012. Uma experiência transmídia em que cada capítulo da “saga” dos personagens era ambientado em uma década diferente: as décadas de 1960, 1970 e 1980. Assim, ao se usufruir das três obras consolida-se uma narrativa transmídia plena que, diferente de uma adaptação, não conta uma mesma história em suportes diferentes, mas sim uma história maior que é narrada através de múltiplas mídias.

Figura 10 – Narrativa transmídia nacional do grupo Vigor Mortis: peça, HQ e filme



Fonte: Acervo do autor.

### 2.3 ANTROPOFAGIAS E TROPICÁLIAS

Durante esta pesquisa, como será abordado no capítulo 4, ficou evidenciado que não houve por parte nem de Mojica ou de Lucchetti uma preocupação acadêmica ou engajada política ou intelectualmente na concepção das obras derivadas do personagem Zé do Caixão por eles concebidas. Porém é possível encontrar nelas pontos em comum com conceitos oriundos de importantes movimentos artísticos brasileiros. Tê-los em mente demonstra o quanto a obra aqui em análise era, por meio do filtro da informação massificada via indústria cultural, produto do choque de culturas elitizadas com outras populares. Sendo assim, à primeira vista, o Modernismo não parece ter afinidade com o terror popular. Mas é em seu canibalismo que reside um diálogo que os une, mesmo separado por quatro décadas e diferentes camadas sociais.

Em seu sentido mais literal a antropofagia se remete ao ato de se alimentar da carne humana. Ação que, sob a perspectiva dos povos civilizados, é imbuída de cargas negativas que vão da selvageria até a obscenidade, passando inclusive pelo terror, tema onipresente nesta pesquisa. Os viajantes que visitaram o Brasil logo após o seu descobrimento oficial travaram contato com vários povos que tinham no canibalismo um elemento ritual de simbolismo importante em suas culturas guerreiras: ao devorar as carnes dos inimigos capturados assimilavam suas habilidades e sua força. Simbolicamente é essa a proposta artística do movimento antropofágico surgido no Brasil da década de 1920. Seus conceitos se fundamentam no trabalho do escritor e dramaturgo Oswald de Andrade (1880-1954) que em seu Manifesto Antropófago (Figura 11) publicado em 1928<sup>23</sup> propunha debater a apropriação e desconstrução de técnicas vindas de culturas estrangeiras num processo capaz de criar uma arte própria, autônoma, mas ainda possível de exportação.

---

<sup>23</sup> MANIFESTO Antropófago. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em: 14 jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 11 – Manifesto Antropófago

Revista de Antropofagia

3

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypoerisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vive-mos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tarcia 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tinhamos o comunismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2019).

Esse interesse inclusive reforça a ideia de que o referencial vem de fora, do estrangeiro, “norteando” o que pode vir a ser utilizado na produção de novos sentidos aplicáveis em obras voltadas ao público brasileiro. Todavia apesar desse alicerce, a arte gerada por meio da antropofagia não é submissa, mas uma forma ativa e consciente de transculturação em que se “devora” uma cultura estrangeira para em seguida “recriá-la” num novo contexto. Essa atitude também é uma postura crítica sobre nossa cultura, que até então, prioritariamente, apenas reproduzia os moldes

consagrados, especialmente os importados da Europa. Atitude bem ilustrada quando Andrade (1972, p. 13) subverte a célebre frase de língua inglesa “*To be or not to be that is the question*”, extraída da peça *Hamlet* de William Shakespeare, substituindo o verbo estrangeiro *to be* pela palavra Tupi (diminutivo de tupiniquim termo que remete a uma das principais etnia indígenas que originalmente habitavam o Brasil). Mais do que fazer um trocadilho através de um falso cognato, ao criar a frase “Tupi, *or not* tupi *that is the question*”, Andrade liga seu Brasil modernista como os antropófagos ancestrais, estereótipo selvagem que o olhar colonizador muitas vezes lançou sobre nós. Ao mesmo tempo que critica nosso passado colonial, propõe uma forma de quebrar esse paradigma de submissão cultural pois segundo o próprio, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1972, p. 13).

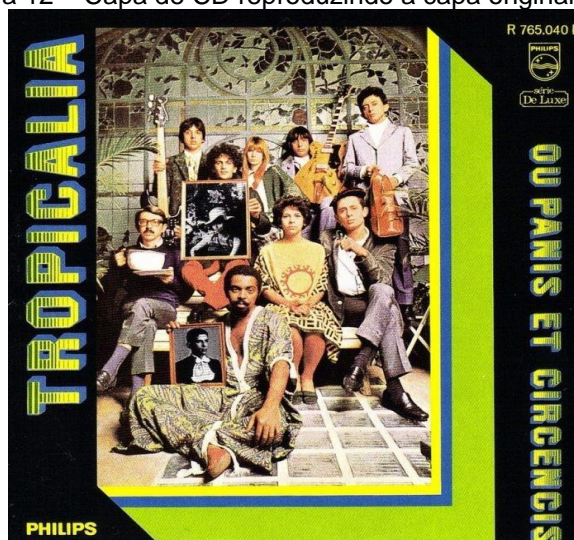
Esses conceitos são importantes na compreensão dos processos que ajudaram a constituir as obras aqui em estudo pois, conforme forem analisadas, ficará mais evidente que no fluxo das suas narrativas ficcionais existe uma polissemia de elementos que, inclusive remete ao conceito de palimpsesto<sup>24</sup> de Genette (2005, p. 13) onde “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, o que irá evidenciar que as narrativas que deram forma ao personagem híbrido Zé do Caixão derivam de outras, feitas a partir transformações construídas de forma antropofágica. Outro movimento artístico brasileiro que, segundo Napolitano (2008), “pode ser considerado uma síntese do radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira, sobretudo da juventude” e que pode fornecer elementos para compreender um pouco mais as tensões artísticas pertinentes a este estudo, é o movimento musical Tropicalista, surgido em 1967. Sua sincronidade histórica com o período focado nesta pesquisa (1967-1969) faz com que sua menção caiba aqui por fazer parte do *Zeitgeist* dessa época em que barreiras comportamentais e sociais eram questionadas por meio da arte diante de um regime militar em vias de aumentar sua repressão às liberdades individuais, especialmente a de artistas questionadores ou polêmicos. Por meio da popularidade dos *Festivais da Canção* realizados a partir

---

<sup>24</sup> “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2005, p. 05).

de 1965 a televisão chegara a 1968 consolidada como a grande mídia popular. Nesse período programas musicais como *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* divulgavam diferentes vertentes musicais protagonizadas por artistas opostos como Elis Regina ou Roberto Carlos, mas foi o imenso sucesso dos festivais que ajudou a popularizar a sigla MPB (Música Popular Brasileira) e a revelar outros nomes relevantes da música nacional. Alguns deles como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa, entre outros, tinham o objetivo de inovar a cena musical brasileira a qual consideravam por demais elitizada. O movimento, que teve seu nome inspirado na obra *Tropicália*<sup>25</sup> do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), e misturou diferentes estilos musicais brasileiros como bossa nova, baião e samba com as guitarras elétricas do *rock n'roll*. O LP *Tropicália ou Panis et Circensis* de 1968 (Figura 12) foi seu marco por ser um “mosaico cultural saturado de crítica ideológica: “Danúbio azul”, Frank Sinatra, “A internacional”, “Quero que tudo vá pro inferno, Beatles, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha, etc.” foi uma “colagem de gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais” (NAPOLITANO, 2008, p.69).

Figura 12 – Capa de CD reproduzindo a capa original do LP



Fonte: Acervo do autor.

<sup>25</sup> Instalação exposta originalmente em abril de 1967 no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) que se assemelha às “quebradas” de um morro de favela onde “O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional - tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística -, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela “devoração” dos símbolos da cultura brasileira. A ideia da “devoração”, nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica.” TROPICALIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 16 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

À sua maneira deu continuidade à antropofagia, através da “carnavalização”<sup>26</sup> da arte que, assim como o carnaval, “identifica-se pela inversão de valores, pela subversão cultural, por uma atitude de dessacralização, ou seja, pela apresentação do mundo às avessas” (SOARES, 2007, p. 71). Conceito se ramificou no cinema e teatro da época, fomentando ainda em 1967 com obras engajadas na crítica política como o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e a peça *O Rei da Vela*<sup>27</sup>, de José Celso Martinez Correa. Diretores que Napolitano (2008, p.68) aponta, ao lado de Caetano Veloso, como sendo os “ícones máximos da ruptura tropicalista”. Apesar da repercussão alcançada, tratava-se de uma aproximação de artistas heterogêneos tanto estética quanto ideologicamente que não perdurou muito após a prisão e exílio de Veloso e Gil.

O fim do movimento em 1969 coincide com o fim do ápice de Zé do Caixão quando seu filme *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta* foi proibido por parte dos censores federais, o que deu início à derrocada de José Mojica Marins que será abordada mais adiante. Mas, apontar essa “coincidência cronológica” é atentar também que, por mais que o primitivismo do cineasta e o Tropicalismo não dialoguem entre si, ambos são manifestações culturais contemporâneas dentro de um contexto político e social único. Nele o terror de Mojica pode ser indiferente, enquanto que a “Tropicália” é assumidamente inspirada nos conceitos antropofagistas. Mesmo assim ambas as obras seguem tais princípios para criar, a partir da síntese de contrastes, obras híbridas capazes de evidenciar tensões das mais diversas naturezas para dialogar com as massas.

---

<sup>26</sup> “No livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), o pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) desenvolveu o conceito de carnavalização e o identificou intrinsecamente à cultura popular, pois esta, ao valorizar a dimensão corporal da vida, tende a ridicularizar, parodiar e subverter a seriedade, os rituais fechados e as transcendentais pompas legalistas dos poderes instituídos.” Fonte: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/ed672-a-carnavalizacao-da-cultura-popular/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

<sup>27</sup> Peça escrita por Oswald de Andrade em 1937, foi encenada em São Paulo pelo Grupo Oficina em outubro de 1967. Em seu “programa-manifesto” defende que “a única forma de expressar o surrealismo brasileiro é assumir a “estética do mau gosto como parte dos procedimentos da vanguarda” (NAPOLITANO, 2008, p. 67).



### 3 O SUBGÊNERO TERROR

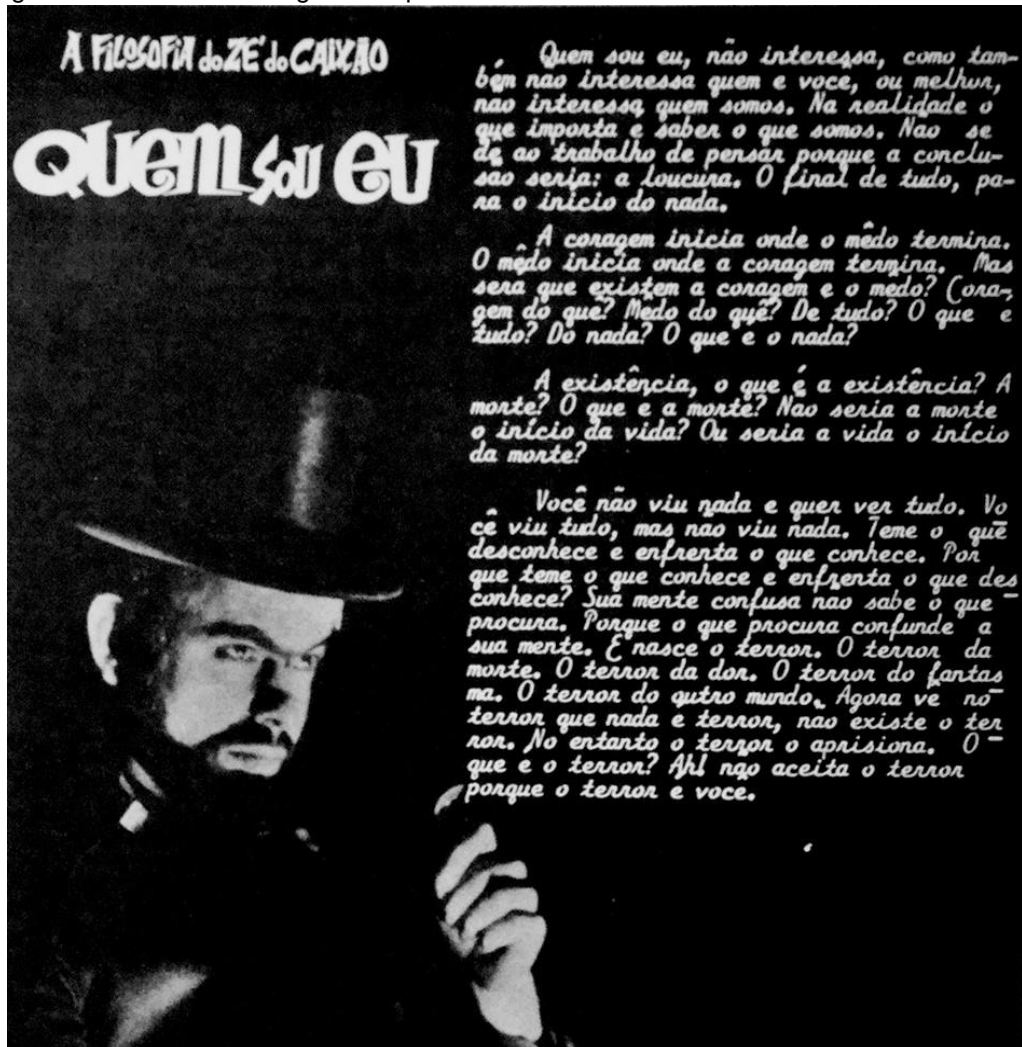
Segundo Soares (2007), a palavra gênero vem do latim *genuseris*, que pode significar tempo de nascimento, origem, geração, espécie ou classe. Sendo assim, ao denominarmos gêneros como o faz a literatura (epopeia, romance, novela, tragédia, comédia, drama, etc.) estamos organizando obras em diferentes classes descritivas caracterizadas por regras capazes de determinar em quais grupamentos elas se encaixam. Porém ao longo do tempo essas denominações têm se modificado e ramificado de acordo com os contextos de cada época.

Em defesa de uma universalidade da literatura, muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela sua "pureza". Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros. (SOARES, 2007, p. 8).

É justamente nessa hibridização de gêneros que transitam as categorias horror e terror. Palavras cujo conteúdo evocam sentimentos igualmente desagradáveis e, ao mesmo tempo em que fascinam leitores e espectadores do mundo todo, também os confundem quanto aos reais significados de cada uma dessas formas de narrar histórias. Para melhor conduzir este estudo é necessário estabelecer critérios que possam fornecer ferramentas para melhor diferenciar as histórias de terror das de horror. Compreensão necessária para melhor analisar as obras de Mojica e Lucchetti. Sendo assim, além de consultar referenciais teóricos, buscou-se conhecer as concepções de ambos os artistas sobre o tema, construídas ao longo de décadas não somente consumindo obras com tais elementos. Mas principalmente atuando dentro de um modelo de indústria cultural onde se destacaram como duas das vozes mais ativas e relevantes no período em se tratando de narrativas brasileiras de horror e terror.

### 3.1 FANTASIA, HORROR E TERROR

Figura 13 – Detalhe da segunda capa da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1



Fonte: Acervo do autor.

A Figura 13 reproduz o discurso que introduz o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, onde o personagem, em texto escrito por Rubens Lucchetti, dá a sua concepção particular do que é o terror, demonstrando como pode ser confuso o trabalho de defini-lo. Para Lucchetti, o horror é “subjetivo, uma sensação. Agora o terror é uma coisa explícita, vulgar... a mesma coisa que o cinema erótico e o cinema pornô.”<sup>28</sup> Em sua visão como escritor, o terror é o sangue à mostra, sendo que o mais desafiante seria criar uma sensação de angústia, essa sim exemplo de horror. Ideia

<sup>28</sup> Entrevista concedida a Marcelo Miranda no podcast *Saco de Ossos*, publicada em 4 de maio 2019. Disponível em: <<https://www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos/03-rubens-francisco-lucchetti-escritor>>. Acesso em: 27 maio 2019.

que se aproxima do conceito de objeto formal da emoção elaborado pelo filósofo Noel Carroll<sup>29</sup> que distingue dois tipos de horror: o natural e o artístico.

No horror natural, tal objeto tem impacto direto na realidade em que vive o sujeito da emoção (em um violento acidente de carro que vemos na televisão, nos horrorizamos por sabermos que as vítimas envolvidas realmente morreram). No horror artístico, a consciência do sujeito da emoção de que o objeto formal é falso/ficcional torna-se essencial para a existência do próprio sentimento (quando assistimos a adaptação de Whale<sup>30</sup> para “Frankenstein” e nos sentimos horrorizados, há certo conforto quando lembramos que o monstro vivido por Boris Karloff não é real. (SILVA, 2011, p. 23).

Partindo apenas dos conceitos acima, já é possível demonstrar que as diferenças entre terror e horror são, usando uma metáfora visual apropriada ao tema, o mesmo que se ver perdido num terreno pantanoso e, ao mesmo tempo, enevoadado. É complicado definir onde começa um e termina o outro. Um ponto de partida interessante pode ser a opinião de outro escritor, o norte-americano Stephen King, um dos mais renomados e populares autores de romances de terror mundiais. Em seu livro-ensaio *Dança Macabra* ele trabalha com o seguinte raciocínio para tentar diferenciar o horror do terror: “... no topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa” (KING, 2003, p. 58).

Ao fazer essa declaração, ele estabelece uma “hierarquia” que nos permite ponderar sobre os limites entre conceitos que são tanto tangentes como intercambiáveis entre si. Para sintetizar a questão, tomaremos como princípio a declaração do mesmo autor que afirma: “fantasia é o gênero, e terror é somente um subgênero.” Nesse sentido, fantasia deveria ser tudo aquilo que é produto de algo encantado, oculto, profano, orgânico, místico, mágico, enfim, misterioso e inexplicável. Terreno onde é fácil encaixar tanto o horror quanto o terror. Enquanto que a ficção científica: racional, matemática, contestadora, fria, enfim, crível e passível de comprovação. Mas, segundo o raciocínio proposto por King (2003), a ficção científica, por mais embasada em fatos, teses, ou teóricos acadêmicos, não deixa de ser também um subproduto da fantasia. Afinal, ela também é uma projeção de nossos

---

<sup>29</sup> Em sua obra *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* discute como as pessoas se sentem atraídas por narrativas que lhes provocam horror e medo e por que sentimos medo em obras ficcionais desse gênero

<sup>30</sup> O ator e diretor James Whale (1889-1957) se notabilizou no gênero horror, tendo dirigido três filmes considerados clássicos: *Frankenstein* (1931), sua sequência *A Noiva de Frankenstein* (1935) e também *o Homem Invisível* (1933). Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0001843/>>. Acesso em: 27 maio 2019.

sonhos. Inclusive de nossos temores, com os quais fantasiamos o amanhã distante ou próximo pelo viés de uma sociedade tecnológica, sejam nossos sonhos utópicos ou distópicos. E, ao sonhar possíveis futuros sombrios, o que estamos fazendo de fato? Alimentando nossos medos e borrando a fronteira desse subgênero fantástico com outro: o terror. Trabalhar o terror com o conceito de “subgênero” proposto por King não desabona a visão de Lucchetti, que via no horror algo mais “elevado”. Mas, simplifica a compreensão de suas sutis diferenças.

O terror é acima de tudo versátil: pode ser experimentado por qualquer pessoa em qualquer tipo de situação e ser entendido como democrático e acessível, muitas vezes sem pretensões elitistas já que o medo é “universal”. Talvez por isso mesmo tenha por muito tempo sido tratado como literatura de segunda mão ou cinema “Classe B” aos olhos de críticos e estudiosos. Porém ele sempre esteve no foco de interesse de diferentes públicos. Abrigado sob o manto da fantasia humana, o terror pode acontecer em qualquer tempo e lugar, pois tem como fundamento nossos temores mais fundamentais. Em particular o medo do desconhecido. Se na ficção científica o desconhecido é um desafio a ser domado e desvendado de maneira a ser encarado como parte de uma ordem natural que ainda nos escapa à compreensão, o terror nos oferece uma abordagem distinta. E é justamente a forma de se relacionar com o desconhecido que define as diferenças entre os subgêneros fantásticos. Segundo Noboa (2010), “no geral, o filme de terror contesta e complementa o que é considerada a lei natural”, pois “seu foco está na destruição de mundos e identidades”. Nesse intento o terror se vale das mais variadas ferramentas na construção de suas narrativas, seja da magia, tecnologia ou quaisquer elementos folclóricos que possam desestabilizar nossa noção de realidade por meio da exacerbação do bestial e irracional que reprimimos, mas que nos permitimos extravasar por meio da ficção. Seria como um exercício catártico que serve na busca da compreensão das relações do indivíduo com a sociedade. A ficção de terror desempenha um papel importante em nossa reflexão coletiva e catártica da temporalidade.

Os filmes e livros de terror sempre foram populares, mas a cada dez ou vinte anos eles parecem desfrutar um ciclo de maior popularidade e interesse. Estes períodos parecem quase sempre coincidir com épocas de grande tensão política e/ou econômica e os filmes e livros parecem refletir esta ansiedade à flor da pele (na ausência de termo mais apropriado) que acompanha estes sérios, mas não fatais, deslocamentos. Eles parecem se sair pior nos períodos em que o povo americano enfrentou exemplos verdadeiros de terror em sua própria vida. (KING, 2003, p. 64).

Aproveitando esse gancho geográfico, tomemos como exemplo um período específico da história da cultura popular norte-americana, o período após a quebra da bolsa de valores americana em 1929, a chamada Grande Depressão. Nesse momento, particularmente nos quadrinhos, literatura *pulp* e cinema, eram as histórias escapistas passadas em selvas e planetas distantes ou as aventuras policiais que permitiam uma fuga barata de horrores diários como o desemprego e a fome. A partir da década de 1930, o cinema de *Hollywood* abraça os monstros de eras e lugares distantes para oferecer catarse por meio de sustos que custavam apenas o valor de um ingresso barato. Trata-se de produções que ramificaram e ecoaram ao longo dos anos, impactando não somente seu país de origem, mas outras sociedades periféricas, ainda mais distantes desses referenciais. Foi um movimento de propagação cultural que se intensificou com o Brasil especialmente com a “política de boa vizinhança”, firmada a partir da Segunda Guerra Mundial.

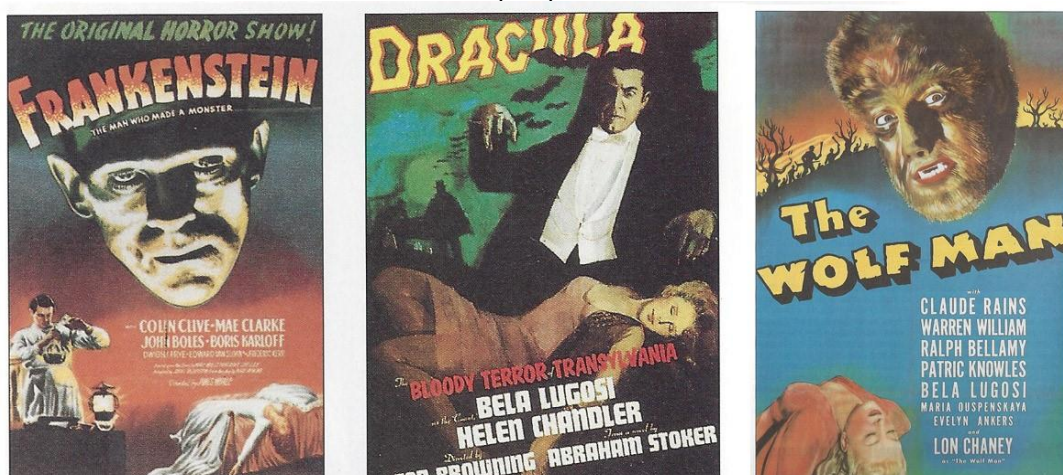
Durante o pós-guerra mundial, na década de 1950, os heróis fantasiosos começaram a perder seu apelo na cultura popular. Nos quadrinhos desse período o terror não vinha só de fora, do espaço ou outro país, pois o monstro também começou a ser retratado como sendo o cidadão comum, integrado aos ideais da sociedade. Histórias de terror costumam tratar de assuntos que, superficialmente, parecem ser outra coisa. Sempre é interessante encarar a criatura que destrói, mata e apavora como algo mais que uma força primal e unidimensional. Geralmente, monstros são alegorias de elementos reais na forma de extrapolações de terrores mundanos, mas que nos são apresentados de forma simbólica por meio de atos que subvertem as normas sociais: desde o desejo mesquinho de possuir poder sem medir suas consequências até os mais odiosos atos de violência gratuita. Ao nos rendermos aos nossos medos diante de ficções assustadoras nos sentimos à vontade para falar de coisas que não teríamos outra maneira de expressar ao mesmo tempo que nos permitimos experimentar emoções reprimidas socialmente. Entretanto, essa liberdade ofertada pela alegoria proporcionada na imersão em emoções “viscerais” é uma catarse orquestrada. Tanto as histórias nas quais o ato de fazer o mal é decisão consciente ou como aquelas em que o mal é deflagrado por agente externo, todas são redigidas por um autor que, ao mesmo tempo em que nos libera para nos confrontarmos com nosso medos mais covardes, nos lembra que suas histórias vão contra as normas socialmente aceitas. Nessas histórias, leis e práticas sociais acabam reforçadas nelas mesmas, pois o terror “observa que nossos desejos pessoais e o

conhecimento empírico não são conciliáveis” (NOBOA, 2010, p. 29). Sendo assim, mesmo quando desafia nossa noção de realidade, o terror traz alguma estabilidade social por promover cultural ou ideologicamente as mesmas leis e práticas da sociedade.

Por meio de mundos e criaturas que fogem ao domínio do racional e do real, o terror lida com os limites dos nossos conhecimentos. Segundo King (2003) os arquétipos do monstro, vampiro e lobisomem “dão conta de uma ampla parcela da ficção de terror moderna” por serem moldes que se ramificam em qualquer direção que a história necessite. Mesmo reconhecendo a existência de outros modelos, esses três arquétipos seriam os protótipos de infindáveis variantes de formas de incutir o medo em sucessivas gerações de leitores/espectadores até o presente. Esses arquétipos têm suas raízes oriundas entre o fim do século XVIII e início do século XX. Foi o período em que a chamada literatura gótica, surgida em consequência das transformações sociais, políticas e econômicas decorrentes da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, fundamentou as bases do horror moderno, bem como suas ferramentas de contestação social.

Deste período histórico da literatura gótica, serviram-se de temas as novas mídias de entretenimento da cultura massificada do século XX, abastecendo-se na popularidade de romances como *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818 Mary Shelley), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886, Robert Louis Stephenson) e *Drácula* (1897, Bram Stoker) entre outros. Sendo que a partir do final do século XIX, a influência das características góticas se estenderia muito além da literatura, encontrando lugar nas diversas mídias de produção da indústria cultural e se cristalizando nas sociedades globalizadas ao fim do século XX, ainda como forma de manifestação de subversão da ordem social. (SILVA, 2006, p. 22).

Figura 14 – Cartazes das versões cinematográficas dos estúdios Universal para os monstros arquetípicos



Fonte: Thomson (2004, p. 229; 322).

King (2003, p. 165) estabelece que a extrapolação da realidade nos leva a ver esses três grandes monstros (Figura 14) “não como figuras do mito, mas sim como figuras próximas à realidade”, o que se torna mais palpável quando procuramos compreender suas alegorias. A criatura de Frankenstein representa o monstro, um ser único, solitário, perseguido e incompreendido e cujo poder se volta contra nosso medo. O vampiro Drácula é o morto-vivo, isolado e sedento pelo calor que corre nas veias humanas. Já o lobisomem, lenda ancestral presente em muitas culturas, não é somente um homem-lobo, podendo assumir outras formas, de maneira a representar o homem que se despe do verniz social, a exemplo da dicotomia do Dr. Jekyll e Mr. Hyde. São todas criaturas fundamentais para entender a formação do imaginário dos artistas estudados nesta pesquisa, pois foi a partir dessa “importação cultural” que foram dados os elementos que José Mojica Marins e Rubens Lucchetti usaram para construir suas carreiras como grandes mestres do terror brasileiro. Além de que contribuirão para a análise do ícone do terror nacional em que ambos trabalharam.

### 3.2 TERROR PARA AS MASSAS

É possível dizer que a relação entre terror e o cinema possui data e local de nascimento: dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café em Paris, local da primeira exibição cinematográfica oficial onde a plateia, assombrada, se levantava das cadeiras com medo de serem atropeladas pelo trem (Figura 15) projetado em tela e que vinha em sua direção. O filme dos irmãos Lumière<sup>31</sup> trazia uma experiência sensorial nova, para a qual os presentes, atraídos pela novidade da engenhoca tecnológica capaz de reproduzir a realidade em movimento, ainda não dispunham de repertório para compreender em sua totalidade.

[...]o sentimento do público diante da perspectiva de ser atropelado pelo trem em 1895 era do campo do horror natural – pois não se tratava de uma narrativa ficcional com um elemento ameaçador e repulsivo. Esse tipo de horror, baseado em representações altamente realistas, era um sentimento muito procurado nas atrações de Paris das últimas duas décadas do Século XIX. (SILVA, 2011, p. 30).

---

<sup>31</sup> Os irmãos franceses Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) foram empresários e inventores entusiastas da fotografia. Inspirados no kinetoscópio de Thomas Edison, criaram um sistema mais moderno de captação e projeção de imagens capaz de representar o movimento de maneira realista. Mesmo não considerando sua invenção como mais que uma mera curiosidade científica, são oficialmente os pais do cinema. Fonte: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/irmaos-lumiere-luzes-camera-acao/>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

Figura 15 – Cena de *Chegada do trem à estação (L'Arrivée d'un Train à La Ciotat)*, o primeiro filme a causar medo nas plateias



Fonte: Thomson (2004, p. 19).

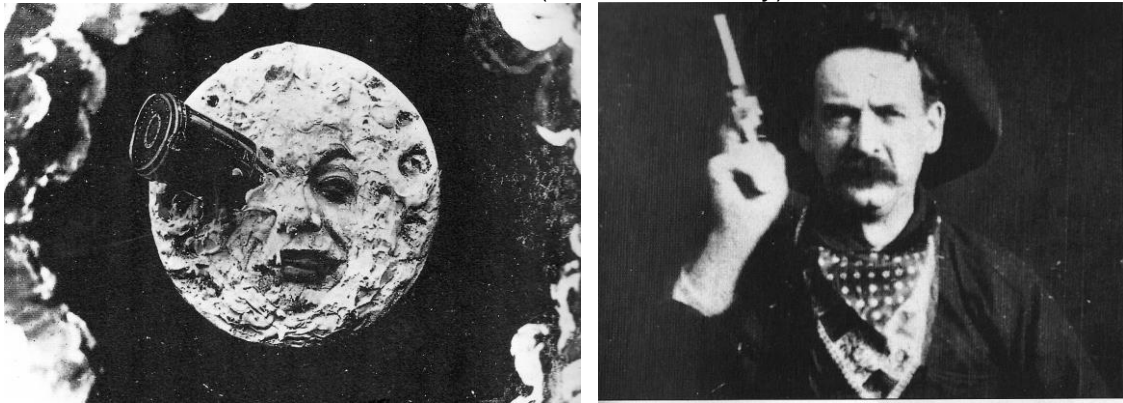
Passado o susto das primeiras sessões, o público foi se habituando com a novidade, passando a frequentar pequenas salas de exibição. Mas, ainda levaria um bom tempo até que a linguagem cinematográfica se aprimorasse, deixando de registrar apenas cenas da realidade, para experimentar a ficção, fantasia e o terror como expressões artísticas. Entre os presentes na sessão estava o mágico George Méliès<sup>32</sup> (1861-1938), que viria a ser considerado o “pai” do cinema fantástico (SILVA, 2011) que, ao contrário dos Lumière, considerava aquela invenção mais que um aparato para filmar o cotidiano sem o uso de narrativas. Por iniciativa própria, criou equipamentos e um estúdio, tornando-se um dos pioneiros a extrapolar fronteiras do que era possível filmar, explorando as possibilidades da edição na criação de efeitos práticos que materializavam imagens antes só possíveis na mente ou desenhadas no papel. Em suas obras, misturou figurinos e cenários teatrais para transpor para as telas não somente as mágicas dos palcos, mas, também, seres imaginários como monstros e alienígenas, demonstrando o potencial da linguagem do cinema na criação de narrativas fascinantes ou mesmo assustadoras (Figura 16).

---

<sup>32</sup> Antes de ser cineasta Marie Georges Jean Méliès atuava como ilusionista em teatros. Em seus filmes usou várias técnicas inovadoras que iam desde o uso de *story boards* no planejamento das cenas, a coloração manual sobre acetato, exposição múltipla, *time-lapse*, corte e troca de ordem de frames do filme manipulando a noção de passagem de tempo. Produziu cerca de 500 filmes, uma parte permanece perdida. Sua obra mais conhecida é *Viagem à Lua (Le voyage dans la lune, 1902)*, adaptação do romance de Júlio Verne e marco do cinema de ficção científica. Disponível em: <[https://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)>. Acesso em: 20 jun 2019.



Figura 16 – Fascinação e medo em cenas de *Viagem à Lua* (*Le voyage dans la lune*) e *O Grande Roubo de Trem* (*The Great Robbery*)



Fonte: Thomson (2004, p. 45; 49).

Nos Estados Unidos, o inventor Thomas Edison, que já havia criado o kinetoscópio, uma máquina que projetava poucos segundos de filme numa tela menor que o rosto do espectador, percebeu o potencial mercadológico do cinema e criou a Edson Manufacturing Company, estúdio criado com o objetivo de explorar comercialmente esse novo mercado de entretenimento que viria a se tornar uma indústria cultural. Dentre os vários curtas-metragens que produziu estão *O Grande Roubo de Trem* (*The Great Robbery*), de 1903, dirigido por Edwin S. Porter, considerado o primeiro *western*, em que se emulou a experiência da sessão do Grand Café de incutir medo com uma cena em que um bandido disparava o revólver em direção à plateia (THOMSON, 2004). Mas, o marco do cinema de terror que realizou foi a primeira adaptação para as telas do romance *Frankenstein*, em 1910, dirigida por James Searle Dawley (1877-1949), num curta-metragem de 16 minutos. Edison foi apenas um dos vários produtores que enxergaram o valor comercial que a crescente demanda por filmes apresentava no começo do século XX. Entretanto, a exemplo de outras de suas iniciativas como empresário e inventor, suas agressivas práticas comerciais visando o monopólio levaram vários produtores a deslocarem o eixo de produções, que antes ficava na costa leste dos Estados Unidos, para o estado da Califórnia. Lá surgiu Hollywood, que viria a ser “um dos principais polos (se não o principal) de produção de cinema de horror” (SILVA, 2011, p. 31).

Pouco antes do advento do cinema falado, surgiram os primeiros longas com elementos de terror do cinema norte-americano, em 1925, ambos protagonizados pelo ator Lon Chaney (Figura 17): *O Fantasma da Ópera* (*The Phantom of the Opera*) e *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*).

Figura 17 – Lon Chaney como O Corcunda de Notre Dame



Fonte: Thomson (2004, p. 165).

Porém, esse subgênero só iria engrenar após o *crack* da bolsa de Nova York, em 1929, evento que levou o país à chamada Grande Depressão. Com a economia em crise, os estúdios precisaram se adaptar à situação produzindo filmes mais baratos, capazes de gerar lucro. Foi nessa época que o estúdio *Universal* se especializou em filmes de monstros de baixo orçamento, com influências estéticas vindas do cinema expressionista alemão.

O terror teve um boom nos anos 1930. Quando as pessoas oprimidas pela Depressão não estavam mais fazendo fila na bilheteria para ver uma centena de garotas dançar e buscavam refúgio de seus problemas cotidianos através de um ingresso barato em salas de cinema onde estavam talvez se livrando de suas tensões de uma outra forma – assistindo a Boris Karloff andar cambaleante pelos pântanos em *Frankenstein*, ou Bela Lugosi mover-se lentamente na escuridão, com sua capa sobre a boca, em *Drácula*. (KING, 2003, p. 64).

As interpretações que Lugosi e Karloff deram a esses personagens arquetípicos do terror foram tão impactantes que consolidaram visualmente no imaginário popular as figuras do vampiro aristocrático criado por Bram Stoker e, contrariando a criatura inteligente do romance de Mary Shelley, a do monstro semi-mudo e desengonçado de cabeça chata. Sendo traduções que ainda no século XXI são constantemente revisitadas dentro e fora das telas de cinema em variações e homenagens a essas versões consideradas clássicas. Inclusive ambos os atores tiveram suas imagens marcadas indissociavelmente por seus respectivos monstros,

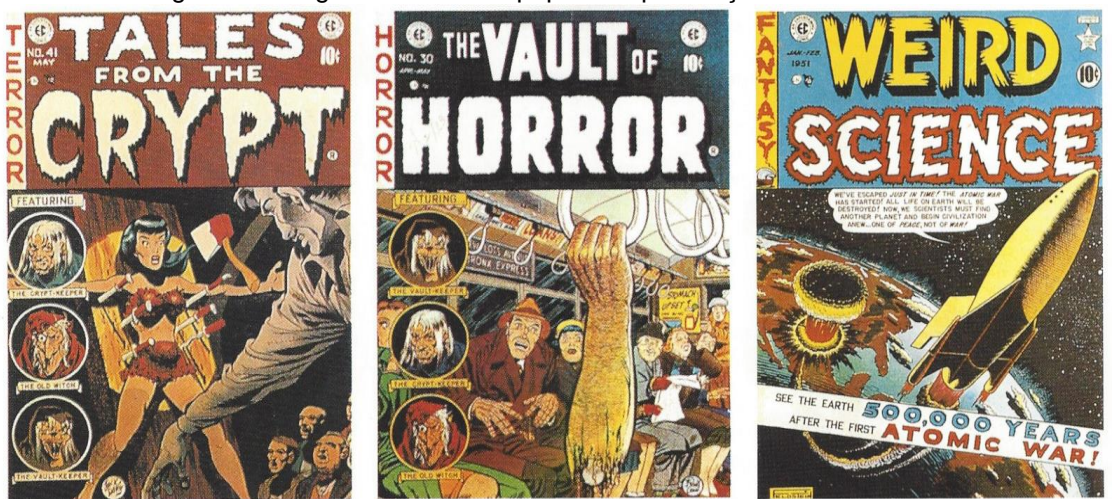
mesmo tendo atuado em outras produções do gênero ao longo de suas carreiras. Segundo Silva (2011), a principal inspiração para esses filmes que rapidamente caíram no gosto popular veio originalmente de obras da literatura gótica inglesa, rendendo grandes bilheterias ao estúdio e a liderança absoluta nesse segmento. Seus maiores êxitos de público e crítica foram *Drácula* (1931) de Todd Browning e três filmes dirigidos por James Whale: *Frankenstein* (1931), sua sequência *A Noiva de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935) e *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, 1933, EUA). Outros filmes importantes desse primeiro ciclo cinematográfico de terror foram *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), *O Lobisomem* (*The Wolf Man*, 1941, EUA) e posteriormente a refilmagem de *O Fantasma da Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1943), ambos dirigidos por George Waggner.

Enquanto a maioria dos estúdios disponibilizava uma fuga da realidade através de aventuras em cenários exóticos protagonizadas por pessoas atraentes, a *Universal* ofereceu o medo por meio de seres repulsivos, assassinatos e violência, que simbolizavam os temores mais básicos que as plateias sentiam naqueles anos de total insegurança vinda do desemprego, violência e incerteza quanto ao futuro. De certa maneira, os monstros davam forma a esses pesadelos pois, como sugere Stephen King (2003, p. 93) “é impossível a um povo de barriga cheia sentir o terror verdadeiro.” Consequentemente, com o reaquecimento da economia na década de 1940, essa fórmula de catarse por meio de criaturas góticas em produções rodadas integralmente em estúdios já dava sinais de desgaste. Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando o clima da sociedade norte-americana era outro e o desenvolvimento científico e a racionalidade ocupavam o lugar dos temores pós crise de 1929. O “eclipse do terror na ficção”, segundo King, aconteceu quando os monstros que há poucos anos inspiravam gritos de horror, amargaram o papel de coadjuvantes em filmes de comediantes populares como *Os Três Patetas* e *Abbot & Costello*.

Os grandes monstros do tempo da Depressão dos Estúdios *Universal* — o monstro de Frankenstein, o Lobisomem, a Múmia e o Conde — foram morrendo daquela forma ridícula e embaraçosa que o cinema reserva para os doentes terminais: em vez de se aposentarem com honrarias e serem decentemente enterrados no solo bolorento dos cemitérios europeus, *Hollywood* resolveu utilizá-los para o riso, espremendo até a última gota cada centavo de bilheteria possível, antes de deixarem as pobres e velhas criaturas descansar em paz. (KING, 2003, p. 64).

Ainda de acordo com King (2003), na década de 1950 um novo tipo de narrativa tomou espaço na ficção, o “horror mundano”. Com as campanhas contra uma suposta ameaça comunista, agora o inimigo poderia ser qualquer um, numa atmosfera de paranoia. Um parente, um vizinho, uma autoridade. Qualquer um poderia ser um espião disfarçado. Ao mesmo tempo, o grande avanço tecnológico deu impulso a outro subgênero de histórias, a ficção científica, que encontrou na iminente ameaça de uma guerra nuclear o diálogo com as narrativas de terror, hibridizando-se em obras com elementos desse subgênero aparentemente em decadência. Elementos que foram ricamente explorados nas revistas em quadrinhos, especialmente naquelas produzidas pela editora EC Comics. A EC (Entertainment Comics) era propriedade de William Gaines, editor antes dedicado a quadrinhos educacionais que em 1950 publicou os populares gibis de ficção-científica *Weird Science* e *Weird Fantasy*. No mesmo ano, criou uma linha de títulos de terror com as revistas *The Haunt of Fear*, *Tales from the Crypt* e *The Vault of Horror*, ocupando a preferência na popularidade (Figura 18) no lugar dos super-heróis que, a exemplo dos monstros clássicos do cinema, começaram a decair no gosto do público com o fim da guerra.

Figura 18 – Algumas das mais populares publicações da EC Comics



Fonte: Clark (1991, p. 72).

Foram publicações que assumiram a liderança do mercado de quadrinhos naquela década e revelaram uma nova geração de autores influenciada tanto pelo cinema *noir* quanto pela literatura *pulp*, graças ao trabalho de artistas como Al Feldstein, Harvey Kurtzman, Basil Wolverton, Joe Orlando, Jack Davis, John Severin, Wallace Wood, Al Williamson, Frank Frazetta, Will Elder, entre outros (SILVA, 2012).

Também foi nessa década que o estúdio britânico *Hammer Films* apresentou sua releitura dos monstros góticos da *Universal*, numa roupagem mais sintonizada com as tensões sociais da época. Foi um ciclo que durou até a década de 1970, iniciado com filmes como “A Maldição de Frankenstein” (*The Curse of Frankenstein*, 1957) e “Horror de Drácula” (*Horror of Dracula*, 1958) que se valeram de cores intensas para realizar um terror mais explícito (Figura 19). Segundo Silva (2011, p. 39), essas produções deram origem aos *exploitations films*, feitos por produtoras menores em que, na contramão dos sombrios e “comportados” clássicos do terror, as plateias eram expostas a fortes cenas de sexo, violência e sadismo.

Figura 19 – Cartazes de produções da Hammer Films



Fonte: Thomson (2004, p. 478); IMDB (2019a).

### 3.3 IDENTIDADES DE SEU TEMPO

É em meio a esse período fértil para as ficções de terror que se inicia o ápice das carreiras conjuntas de Mojica e Lucchetti, que foram alimentados por esses materiais que chegavam ao Brasil para suprir uma crescente demanda por narrativas de terror entre as décadas de 1950 e 1960. Momento em que a indústria cultural brasileira passava por transformações que criaram o cenário propício para que ambos se estabelecessem como dois mestres do terror no país. Portanto, para compreender os processos que levaram a tal resultado, é importante ponderar sobre o impacto desses produtos culturais na formação de seus imaginários e também na construção das suas obras autorais, individuais e conjuntas, que são objeto desta dissertação. Como será contextualizado a seguir, até a popularização dos quadrinhos de terror norte-americanas no Brasil pouco se produzia desse gênero aqui. Sendo assim, foi necessário um período para que essas narrativas pudessem ser apreciadas e incorporadas ao imaginário da geração de leitores e autores locais em formação entre as décadas de 1930 e 1950. Um deles foi o escritor Rubens Lucchetti, que se trata de um aficionado não somente do terror, mas particularmente da literatura *pulp* e seu subgênero mistério-policial. O impacto dessa cultura em sua pessoa foi tão intenso que ele confessa uma familiaridade com as ficções de língua inglesa que chega a contaminar sua própria autoimagem.

[...] eu não me considero um brasileiro. Eu acho que sou um inglês, eu não sei, aqui dentro do Brasil. Porque eu já comecei na igreja protestante. Não fiz nenhuma viagem ao exterior, não conheço nada, mas está muito enraizado em mim esse tipo de coisas ... Quando eu vejo um beco, umas escadarias, aquela coisa meio úmida, aquilo me traz uma lembrança que eu não sei de onde. Isso desde garoto. (FERREIRA, 2008, p. 83).

Nesse depoimento, dado à jornalista Jerusa Pires Ferreira em 1999, o roteirista já se encontrava num momento da carreira em que revisitava por meio de novas versões alguns de seus trabalhos anteriores. Obras que escrevera sob encomenda protagonizadas pelos monstros clássicos e pelo detetive Sherlock Holmes, entre outras referências que foram parte de sua formação enquanto apreciador de cultura vinda de fora. Ao longo desta dissertação esse “Lucchetti de identidade estrangeira da década de 1990” é alguém que pode soar contraditório com o discurso do “Lucchetti da década de 1960”, empenhado em criar um terror genuinamente brasileiro, que será abordado no capítulo 5. Contradição que se enquadra dentro das questões

sobre a identidade cultural dentro da pós-modernidade<sup>33</sup> propostas por Stuart Hall.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas... A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2016, p. 13).

Justamente essa constante falta de identificação do artista com o contexto em que se encontra inserido serve de ponte para um diálogo com o Zé do Caixão, personagem que também não se sentia encaixado no mundo que habita. Segundo os modelos de identidade propostos por Stuart Hall essa crise de identidade do roteirista o definiria como um “sujeito pós-moderno”, com identidade “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2016, p. 13). Dentro desses conceitos é possível conceber que no caso específico de Lucchetti a influência por ele recebida por meio da globalização é o que gera a sua concepção de nacionalidade fragmentada. Uma identidade deslocada construída via hibridismo cultural.

Sensação de deslocamento que Lucchetti justifica em seus relatos biográficos ao dizer que não encontrava em seu ambiente familiar reciprocidade quanto à sua afinidade com literatura, gibis e cinema pois recorda que, “quando menino eu gostava de viver isolado e era um pouco egoísta” (LUCCHETTI, 2001, p. 10). Atitudes provavelmente motivadas pela falta de interesse por parte dos pais e maior parte dos amigos em compartilhar seu fascínio pela cultura de massa e também por seus primeiros escritos. Seus relatos pessoais também atestam que encontrou identificação no refúgio proporcionado pela crítica, agressão e estranhamento que são inerentes ao terror anglo-saxão que, para King (2003), traz embutido também um código moral forte. Ler e escrever sobre esses temas era uma atitude de “resistência cultural” possível para um menino criado em um ambiente religioso de cidade de

---

<sup>33</sup> Segundo Stuart Hall (1992), na segunda metade do século XX, quando passa a prevalecer o pensamento racional e científico, iniciou-se uma modernidade tardia onde o sujeito foi deslocado de sua identidade e o indivíduo descentralizado, o que o liberou de tradições e estruturas estáveis. Esse processo de globalização provoca a sobreposição e deslocamento de identidades nacionais, sendo impossível mantê-las intactas.

interior, fato que refletiria em toda sua carreira nos livros, quadrinhos e cinema, moldando sua visão sobre como criar narrativas de terror.

Criado num ambiente oposto ao isolamento cultural vivido por Lucchetti, o outro protagonista desta dissertação cresceu num ambiente familiar onde, mesmo sem recursos financeiros, a arte e o espetáculo faziam parte do cotidiano familiar. José Mojica Marins era filho único de pais que se empenhavam para que ele realizasse seus sonhos de ser cineasta desde a infância. Ao estudar a biografia de ambos transparecem perfis diversos: o da introspecção do futuro escritor em contraste com o cineasta que buscava sempre ser o centro das atenções por onde passasse. Apesar de suas diferenças fundamentais, ambos seguiram artisticamente caminho paralelos propiciados pela indústria cultural acessível nos impressos e pelo cinema. Acontece que, mesmo consumindo materiais similares aos de Lucchetti, Mojica, apresenta um discurso mais comedido quanto a sua fascinação pela cultura estrangeira. Tanto que, apesar de confessar sua admiração particular pelos intérpretes dos monstros da *Universal*, prefere atribuir o resultado do *Zé do Caixão* mais a méritos próprios.

Eu não vejo influência na realidade, no personagem. Nem pelo cinema que eu vivia, vendo fitas de grandes ícones do nosso cinema que é Bela Lugosi, Lon Chaney, Boris Karloff. Mas eu não vejo que nada disso que tenha me sugestionado. Eu acho que eu, realmente eu, quando parti para o cinema de terror (veio através de um sonho, de um pesadelo) eu acho que isso já tava dentro de mim porque eu, já de garoto, já tinha feito umas fitas de terror. Eu gostava de fazer o medo, de ver as pessoas sentir o medo.<sup>34</sup>

Em contraste com seu roteirista, Mojica parece se aceitar como parte e produto de seu ambiente, pois várias vezes ao longo da carreira defendeu a necessidade do cinema brasileiro em explorar mais o seu próprio potencial: “Tudo bem, vocês podem gostar de vampiro, de Frankenstein, de múmia, mas não imita os gringos. Procura fazer o nosso cinema. Nós temos lendas fantásticas. A nossa macumba é forte demais. Então mexe com o que é nosso: terror tupiniquim! E os gringos vão te apoiar.”<sup>35</sup> Como ele mesmo fez, quando em 1964 inaugurou o terror no cinema brasileiro com o filme *À Meia-Noite Levarei a sua Alma*. Como resultado de um processo de antropofagização do qual Lucchetti se tornou parte fundamental em 1967,

---

<sup>34</sup> Depoimento dado ao programa TVFATO em 23 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lukFod2OrA>>. Acesso em: 6 maio 2019.

<sup>35</sup> Depoimento dado ao programa Banca de Quadrinhos em 29 de janeiro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyliKTVsYC0>>. Acesso em: 5 maio 2019.



hibridizaram suas bagagens culturais importadas com seus referenciais locais que, se não subvertiam, traduziam aqueles signos em algo original que será abordado mais detalhadamente. Mas ao se propor a criar uma obra calcada em suas culturalidades de forma a manter diálogo com os modelos da indústria cultural estrangeira, posteriormente inclusive se tornando reconhecido por isso fora do país, o cineasta encontrou uma maneira como indivíduo de interagir com a sua sociedade. Por conseguir mediar culturas através dessa postura, Mojica se enquadra em outro modelo de identidade de Hall (2016). Ele seria um “sujeito sociológico” por conseguir traduzir em seu trabalho as complexidades inerentes às contradições do mundo moderno. Contradições que a biografia de Mojica evidencia em seu diálogo com a cultura popular e com a cultura de elite, que será evidenciado adiante. Hibridismo, tradições culturais distintas se fundem de maneira criativa pois é justamente na aparente contradição de identidades desses artistas e nas tensões decorrentes dessas diferenças, que *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* encontrou seu lugar de destaque na cultura nacional. Feito conseguido não sem enfrentar obstáculos internos e externos nesse processo, em particular a censura vinda dos setores conservadores que regiam o cenário político e social do Brasil daquela época.

Figura 20 – Rubens Francisco Lucchetti (esquerda) e José Mojica Marins (direita)



Fonte: Romero (2014); Martins (2017).

### 3.4 TERROR E CENSURA

Ao longo da história, há diversos casos de obras artísticas que, devido ao seu conteúdo, feriram os valores do status vigente. Muitas delas foram não somente censuradas, mas destruídas e, não raro, seus autores apagados da história oficial.

Isso acontece especialmente em períodos de repressão, onde governos totalitários subjagam a população por meio da manipulação da informação e consequente desinformação e readequação cultural e social de acordo com uma visão excludente que não aceita qualquer tipo de diversidade. Sendo assim, o gênero terror é facilmente encontrado nas preferências de censores da moral e bons costumes hegemônicos.

Nos Estados Unidos do pós-Segunda Guerra Mundial, os quadrinhos de terror conquistaram a preferência de leitores e também do psiquiatra norte-americano Frederic Wertham que, em seu livro (Figura 21) *Seduction of the Innocent* 36, publicado em 1954, associava a leitura de quadrinhos à delinquência juvenil. Essa obra foi componente importante da paranoia anticomunista conhecida como “macarthismo” 37 que se instalou em todas as esferas sociais, contribuindo para colocar os quadrinhos na lista de obras perigosas do senado dos Estados Unidos. O trabalho de Wertham tornou-se uma espécie de aval científico que faltava a um movimento “antiquadrinhos” que a sociedade estadunidense já via crescer desde a década de 1940.

Enquanto o cinema abusava de metáforas em suas produções destinadas a assustar as plateias, oferecendo monstros gigantes e invasores alienígenas em produções mais tarde englobadas pela crítica pelo “selo” de *Atomic Horror* 38, os quadrinhos de terror, especialmente os da editora EC Comics, com suas histórias com

---

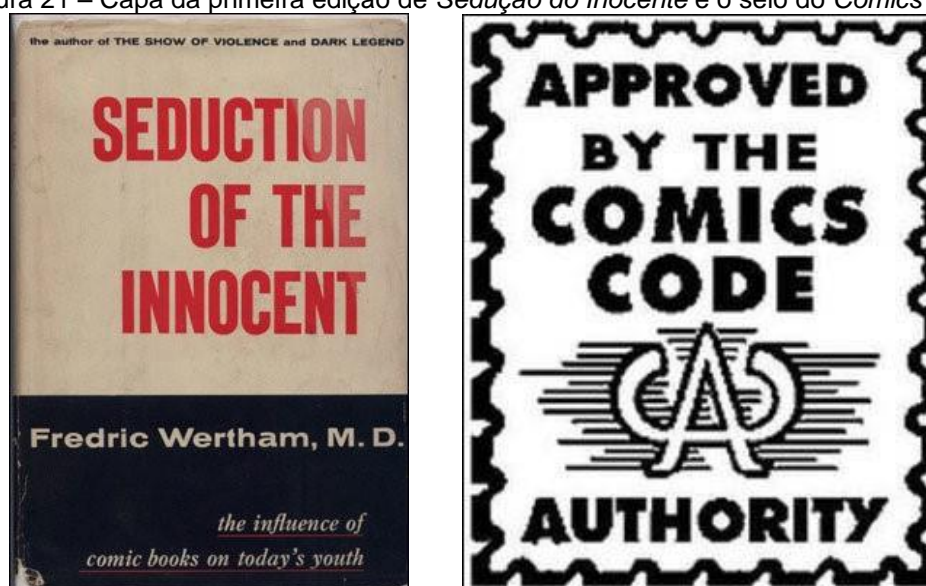
<sup>36</sup> A obra de Wertham foi um dos argumentos utilizados por grupos conservadores para justificar a “repressão ideológica contra artistas e editores” por “comprovar”, através de casos de distúrbios comportamentais tratados por ele, que menores delinquentes “reproduziriam na realidade as fantasias de violência e contravenção apresentadas nas histórias” em quadrinhos que seus pacientes liam. (SILVA, 2012, p. 144). Em artigo publicado no *Information & Culture: A Journal of History* a pesquisadora Carol L. Tilley afirma que Wertham manipulou os dados publicados em seu livro. Ver: <<https://experts.illinois.edu/en/publications/seducing-the-innocent-fredric-wertham-and-the-falsifications-that>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

<sup>37</sup> Termo que se refere ao senador norte-americano Joseph Raymond McCarthy, que liderou comissões que buscavam investigar e punir atividades consideradas antiamericanas. O termo macarthismo pode ser considerado um eufemismo para anticomunismo, pois essas comissões surgiram no clima da Guerra Fria entre Estados Unidos e Rússia. Contexto que favoreceu a perseguição a qualquer pessoa que tivesse, ou fosse acusada, de militância política comunista.

<sup>38</sup> “O ciclo de horror americano da década de 1950 foi marcado pelo diálogo com a ficção científica. Filmes sobre ameaças nucleares e alienígenas foram temas de muitas produções americanas e, inclusive, estrangeiras. O subgênero de monstros gigantes, por exemplo, começou discretamente com os efeitos especiais de Ray Harryhausen em *O Monstro do Mar* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953, EUA) e explodiu com a estreia de *Godzilla – O Rei dos Monstros* (*Gojira*, 1954, Japão). Em ambos os casos, o verdadeiro inimigo eram testes nucleares que deram vida aos monstros pré-históricos. Nos filmes de alienígenas dos anos cinquenta, por sua vez, era constante a representação do invasor externo como uma ameaça desconhecida, mas próxima. Filmes como *O Monstro do Ártico* (*The Thing from Another Space*, 1951, EUA) e *Vampiros de Alma* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, EUA) acabaram se tornando exemplos de como a mídia levava ao público a paranoia anticomunista” (SILVA, 2011, p. 37).

crimes, violência e sangue explícitos, foram alvos fáceis da “caça às bruxas”. As HQs, como um todo, foram condenadas por corromper a juventude e literalmente queimadas em público. Entidades religiosas, mídia e uma comissão do senado norte-americano exigiram providências contra essas publicações que agrediam as condutas morais estabelecidas pelo *american way of life*. Como medida para contornar a situação e proteger o mercado de quadrinhos, ainda em 1954, foram criadas medidas de autocensura. Surgiu o *Comics Code Authority*, uma série de normas de conduta elaboradas pelas grandes editoras através da *Comics Magazine Association of America* (CMAA – Associação Americana de Revistas em Quadrinhos). A partir de então, somente títulos com o selo de aprovação do *Comics Code* (Figura 21) seriam aceitos pelos postos de venda, regra que só começaria a ser quebrada pelas grandes editoras a partir da década de 1970. Ou burladas por artistas de fora do *mainstream* que contavam com sistemas alternativos de distribuição e que viriam a formar uma cena *underground* nos quadrinhos norte-americanos da década de 1960.

Figura 21 – Capa da primeira edição de *Sedução do Inocente* e o selo do *Comics Code*



Fonte: Codespoti (2013).

Com essa atitude, as editoras conseguiram atenuar o conteúdo dos gibis que desagradava os setores conservadores da sociedade, além de eliminar um dos grandes concorrentes aos quadrinhos infantis e de super-heróis pois, segundo Silva (2012), as revistas da EC Comics não apenas começaram a liderar o mercado a partir de 1950, com a criação dos títulos *The Haunt of Fear*, *Tales from the Crypt* e *The Vault of Horror*, mas incentivou que outras editoras investissem no segmento do terror com

títulos de conteúdo semelhante. O *Comics Code* acabou inviabilizando a continuidade dos títulos de terror da EC e, por mais de uma década, comprometeu a liberdade de expressão de autores, gerando uma crise criativa que atrasaria a chegada dos “comics de contracultura”.

Histórias de terror geralmente se focam em explorar as fraquezas morais do ser humano, seu lado mesquinho, avareza e desconsideração pelo próximo que ouse atrapalhar objetivos que visam algum lucro, senão financeiro, pessoal. Figuras públicas como políticos, policiais, militares, líderes religiosos e até mesmo a estrutura familiar tradicional são os protagonistas preferenciais de narrativas temperadas com violência, sexo e sangue, assim como toda a obra que Rubens Lucchetti escreveu com o personagem Zé do Caixão. O efeito moralizador da censura aos quadrinhos se estendia ao Brasil onde, como recorda o roteirista, eles também eram leituras malvistas pelas autoridades.

Na imaginação de muitos papalvos, os quadrinhos eram verdadeiras ervas daninhas. Achavam que aqueles que liam histórias em quadrinhos tornavam-se imbecis e candidatos a uma cela na penitenciária. Recordo-me de uma queima de gibis que aconteceu no começo da década de 40... Num domingo de manhã, a caminho da Escola Dominical, na Igreja Batista, que ficava próxima da praça, vi uma grande quantidade de revistas de quadrinhos ser queimada por ordem dos padres. Fiquei ali parado, com o coração apertado, vendo aquela pirâmide de revistas arder e sem poder apanhar uma sequer. (LUCCHETTI, 2001, p. 10).

Gonçalo Júnior (2011) relata vários exemplos do incômodo que os quadrinhos, especialmente os de terror, causavam fora do meio de seus apreciadores. Ele destaca as severas críticas recebidas pela editora La Selva em matéria do jornal *Tribuna da Imprensa*, em julho de 1951 (Figura 22), onde se estampou “em letras garrafais” que seu grande sucesso, a revista *Terror Negro* era “Mais uma revista para intoxicar as crianças”. No ano seguinte, o Congresso Brasileiro de Proteção à Infância chegou a publicar um “manifesto de repúdio aos editores brasileiros” pedindo uma fiscalização rigorosa e proibição de “publicações que empeçonham a alma de nossa infância e de nossa adolescência”. Em 1953, a imprensa brasileira também intensificava o discurso antiquadrinhos. O jornal *Última Hora* estampou várias matérias desabonando tanto os gibis como suas editoras e editores em textos alarmistas: “um grupo de nefastos tubarões da sublitteratura juvenil.”; “Falsas revistas arrastam a criança brasileira aos caminhos do crime e da perversão sexual.”; “pretensas e monstruosas historietas

infantis, causadoras de espantosa deformação no comportamento juvenil e provocadoras de crescente delinquência no país.”

Figura 22 – Matéria atacando quadrinhos nacionais de terror no jornal *Tribuna da Imprensa*

— Mais uma revista para intoxicar as crianças. Os monstros das histórias competem com os d'retores

**O QUE LÊEM AS CRIANÇAS NO BRASIL**

**Os “La Selva” espalham o Terror Negro**

Concorrência a Marinho e Aizen — Os horrores do além-túmulo — Espiritismo, lobisomens e mortos-vivos

Mais uma revista de histórias em quadrinhos foi lançada nas bancas de jornais do Rio. Chama-se “O Terror Negro” e é editada em S. Paulo pelos srs. Jacomo La Selva, Paschoal La Selva e V. A. La Selva.

Os La Selva já publicavam uma revista infantil: “O Cômico Colegial”. Provando serem

capazes de explorar inteligentemente todos os setores da baixa literatura e do jornalismo de escândalo, eles editam várias outras revistas. Duas delas “Gilda” e “Seleções Românticas”, são revistas xaroposas na linha

CONCLUI NA PÁGINA 6 N.º 3

Fonte: Oliveira (1987, p. 42).

Os ânimos exaltados naquele ano levaram até mesmo à criação de um projeto de lei<sup>39</sup> visando regulamentar e produção de quadrinhos no Brasil que também

<sup>39</sup> De autoria do deputado Aarão Steinbruch do PTB e requerido em 9 de novembro de 1953. (JÚNIOR, 2011, p. 399)

estabelecia oficialmente sua censura, praticamente antecipando o código de ética norte-americano:

Para isso determinou a proibição de registro e publicação de desenhos de histórias em quadrinhos que versassem sobre assuntos que não fossem científicos, culturais, religiosos, históricos ou humorísticos, “não podendo, em nenhuma hipótese, encerrar qualquer sugestão referente a crime, violência ou má conduta.” (JÚNIOR, 2011, p. 224)

A proposta acabou por não ser votada, todavia, independente de uma sanção oficial, a credibilidade dos gibis continuou a ser desgastada por polêmicas alimentadas pela mídia e setores conservadores da sociedade. Como consequência, em 1954, a editora EBAL<sup>40</sup> acabou criando seu próprio código de ética e, no ano seguinte, o Senado Federal aprovou o Projeto de Lei Sobre a Nacionalização das Revistas em Quadrinhos e Revistas Obscenas, inspirado no *Comics Code* americano e que abriu caminho para Código de Ética Brasileiro de 1961. Embora impactantes principalmente nas editoras de menor porte, contribuindo para o encerramento precoce das atividades de algumas, essas medidas não impediram que os fãs de terror continuassem a ler seus gibis. O mercado foi se adaptando para sobreviver às imposições, diversificando mais ainda os gêneros dos quadrinhos feitos no país, que continuaram entre as leituras mais populares. Mesmo abalados, os quadrinhos de terror sobreviveram a mais de uma década de ataques, tendo entre seus leitores fiéis o jovem cineasta José Mojica Marins que, influenciado por sua linguagem, adotou várias das soluções estéticas e conceituais em seu filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma* de 1964.

Igualmente alvo de polêmicas, a criatura de Marins carrega um estigma misto de atração e repulsa que sempre perturbou audiências mais conservadoras. O cineasta conseguiu manter-se, mesmo com dificuldades, ativo com suas produções de gênero. O mesmo vale para seus quadrinhos. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Rubens Lucchetti esclareceu, de maneira direta, que detesta políticos e que tanto ele como seu parceiro Nico Rosso não tencionavam ser panfletários em seus gibis.

---

<sup>40</sup> “Fundada por Adolfo Aizen em 1945, depois do fechamento do *Suplemento Juvenil*, essa editora foi durante mais de trinta anos uma das maiores produtoras de revistas de histórias em quadrinhos da América do Sul. Seu nome EBAL, é a sigla formada pelas iniciais de denominação oficial da editora, ou seja, Editora Brasil-América Limitada, evidenciando as relações com o grande vizinho do Norte a que Aizen buscava dar continuidade com a nova empresa editorial” (VERGUEIRO, 2017, p. 44).

Apesar de nunca nos interessarmos por política, acabávamos colocando algo político em nossas histórias. Mas os militares nunca nos incomodaram [...]. Ninguém nunca nos importunou [...] Paramos de fazê-las porque quisemos. *A Cripta*, por causa dos inúmeros erros da editora, a Taika. *O Estranho Mundo de Zé do Caixão e Zé do Caixão no Reino do Terror devido às sandices do Sr. Mojica* (LUCCHETTI, 2017).

Toda a obra de Mojica, e conseqüentemente os roteiros que encomendou a Lucchetti, são norteados pelo apelo ao “popular”, pois sua “visão do “fazer cinema” pretendia “dar ao público aquilo que ele gostava e necessitava”, numa perspectiva mais próxima dos modelos de indústria cultural da década de 50, do que do cinema de autoria emergente nos meados dos anos 60” (SILVA, 2012, p. 137). Esse distanciamento de uma resistência ao regime ditatorial feito em outras obras daquele período, não buscava o ativismo político-social, já que sua prioridade era o entretenimento. Porém, mesmo evitando deliberadamente o uso de um discurso político aberto em suas produções, o Zé do Caixão não saiu ileso diante do regime militar, sendo seu episódio de censura mais impactante a proibição do filme *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta*, em 1969, que será abordada no capítulo 5.

Figura 23 – Fotograma do crédito de abertura do filme *À Meia Noite Levarei sua Alma*



Fonte: Acervo do autor.

O personagem Zé do Caixão (Figura 23) surgiu em 1964, ano do golpe militar que em 1º de abril daquele ano depôs o presidente João Goulart. Mas, naquele primeiro momento, o novo regime não tinha entre suas preocupações principais os artistas ou intelectuais. Tanto que durante o período compreendido entre 1964 e 1968, mesmo acompanhadas pelo regime, houve grandes movimentações culturais e artísticas que contribuíram “com a reestruturação da indústria cultural brasileira” (NAPOLITANO, 2008, p. 49) não só pela consolidação de uma indústria cultural plural como, em muitos casos, contestadora e crítica ao momento pelo qual o país se encontrava. Porém, nem sempre reverberando na grande população, cada vez mais atenta aos televisores, que na década anterior eram artigos de luxo das elites e que, enfim, tornavam-se itens acessíveis a outras camadas da população.

A autocrítica desenvolvida pelo cinema tinha um sentido muito mais radical e procurava repensar a difícil situação política e existencial do jovem intelectual de esquerda... Diga-se, ao contrário da MPB a área do cinema engajado tinha muitas dificuldades em popularizar-se para chegar ao grande público consumidor de cultura e, conseqüentemente, não tinha tanto compromisso com o sucesso comercial. (NAPOLITANO, 2008, p. 54).

O cinema de Mojica, bem como seus quadrinhos e seriados realizados exatamente nesse período despertaram grande interesse popular, alçando seu personagem à fama, mesmo com suas temáticas desconfortáveis aos valores tradicionais de uma sociedade conservadora, religiosa e, naquele momento, cada vez mais repressora diante daqueles que se mostravam à parte dos valores oficiais do sistema. A visão marginal de Mojica teve episódios de cerceamento com a censura, que inclusive cortaram e alteraram o sentido de alguns de seus filmes mais famosos. Mas, nada que o impedisse de continuar produzindo com afinco, como fez especialmente entre 1967 e 1968, época de grande resistência cultural também nas grandes mídias numa indústria cultural de massa que crescia em volume e alcance. Entretanto, a partir de 13 de dezembro de 1968, quando foi anunciado o AI-5, passou a enfrentar severas restrições. O governo militar passou a olhar cada vez mais atentamente para o que diziam jornalistas, músicos, dramaturgos, cineastas e atores. O que gerou muita pressão em todos pois, segundo Napolitano (2008), quando a cultura mais “precisava de espaço e liberdades civis para se expressar, o ano de 1969 parecia perdido.” Restavam aos que discordavam dos rumos políticos do país apenas duas opções: “silenciar-se e recolher-se nos pequenos espaços da resistência



cotidiana ou arriscar-se a morrer, não gloriosamente, nas barricadas, mas anonimamente, nos porões da tortura” (NAPOLITANO, 2008, p. 79).

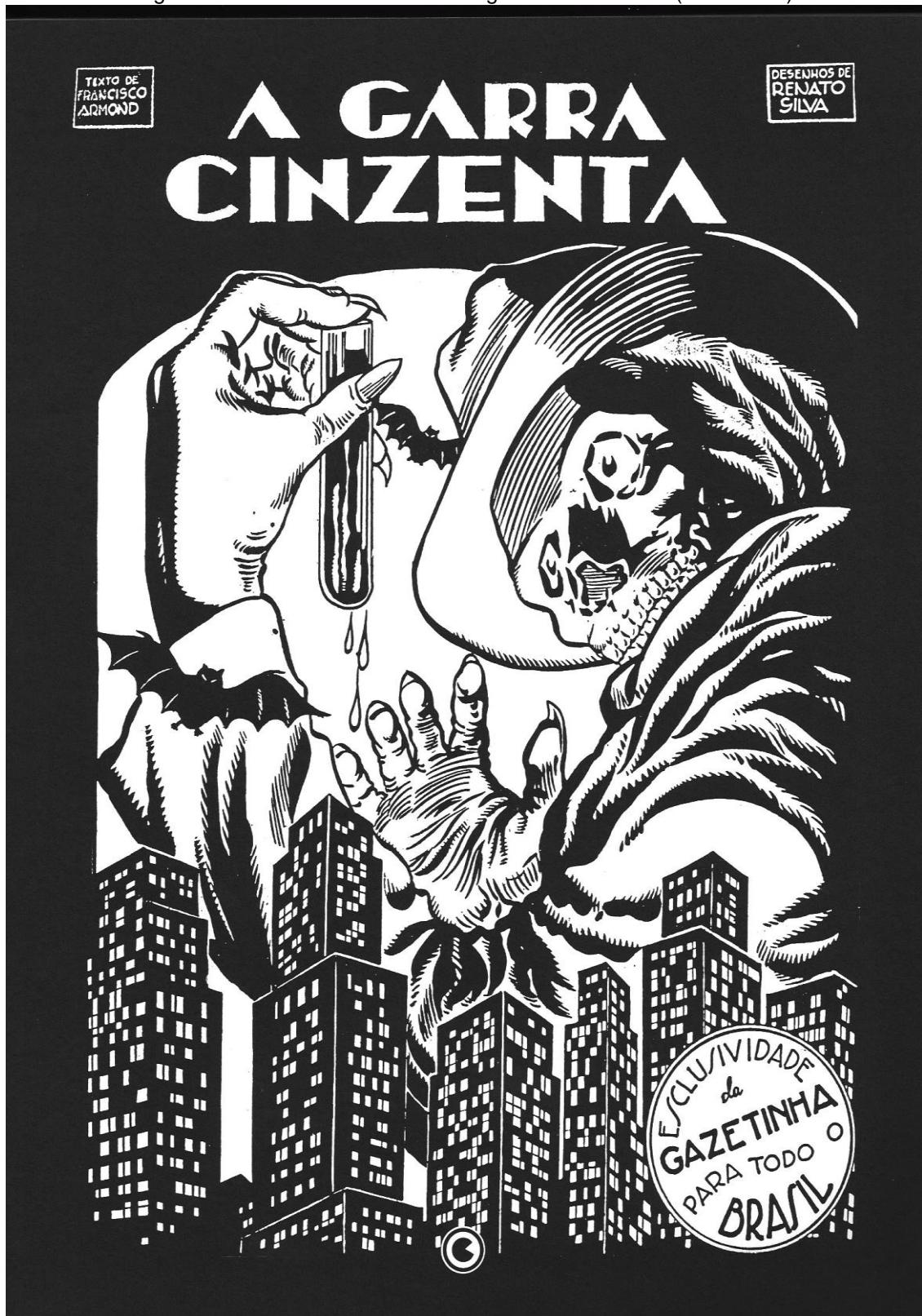
Nesse período, o surgimento do jornal *O Pasquim*, que se tornou modelo de imprensa alternativa, foi uma das vozes mais contundentes de oposição à censura por meio de matérias, entrevistas, charges e cartuns que davam voz, em parte pelo humor, a uma parcela da população descontente com aquela situação. Mas, o cenário cultural nacional ainda tinha muito a temer com a intensificação da perseguição à imprensa e artistas e obras mais engajadas politicamente precisaram fazer uso de artifícios e metáforas em seus conteúdos para burlar os censores oficiais que definiam o que era possível ou não de ser veiculado à população. O terror deixou de ser apenas um subgênero ficcional, passando a existir no cotidiano, por meio de violências reais. Não somente na forma de censura e proibição de obras, mas, também, na ameaça às vidas de mentes criativas e questionadoras da sociedade civil. Era uma forma de terror que não só replicava o conteúdo das histórias dos filmes e quadrinhos, como escalonava as suas tensões de maneira até recentemente impensável fora da ficção.

### 3.5 O TERROR NOS QUADRINHOS BRASILEIROS ANTES DE *A CRIPTA*

Como visto anteriormente, a censura aos quadrinhos norte-americanos impactou severamente o seu mercado editorial, mas, não eliminou por completo a circulação de histórias de terror. A grande produção de gênero da década de 1950 ainda geraria lucro ao ser exportada pelos *syndicates* através de distribuidoras que a trouxeram também para o Brasil onde foi diluída em várias editoras. Orbis, Vida Doméstica, Novo Mundo e La Selva foram as primeiras a aproveitar os baixos custos desses quadrinhos já prontos para montar revistas com conteúdo diversificado de sua escolha. Entretanto, não se trata do marco inicial do terror nacional, cujas origens já estavam em formação havia pelo menos duas décadas.

A origem *pulp* das histórias de mistério policial e dos contos de influência gótica foi no Brasil, também a essência de formação deste gênero nos quadrinhos, onde revistas de emoção como *A Novela* (1936), traziam números especiais dedicados a histórias de fantasmas e contos sobrenaturais. A mescla desta tradição com a tradição de publicação de um gênero popularíssimo como o mistério policial publicado em *Detective* (1936) ou *Suplemento Policial em Revista* (1940), pode ter dado origem a *Garra Cinzenta* (1937), uma obra memorável dos quadrinhos, considerada a precursora dos quadrinhos de terror brasileiros (SILVA, 2012, p. 144).

Figura 24 – Folha de rosto da antologia *Garra Cinzenta* (1937-1939)

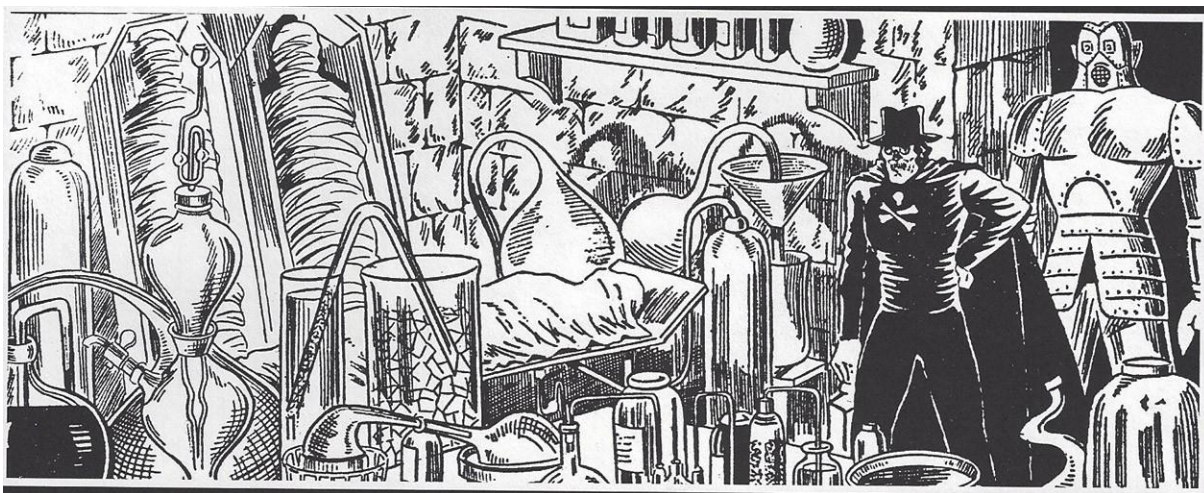


Fonte: Souza (2011. p. 5).

*A Garra Cinzenta* estreou em 27 de julho de 1937 no jornal paulista *A Gazeta*, na edição 235 do suplemento *A Gazetinha* (Figura 24), tendo ao todo 100 capítulos

de uma página, publicados até 1939. O sucesso da série gerou a compilação da saga completa dividida em dois volumes publicados em 1939 e 1940, inclusive com traduções na Bélgica e no México na mesma época. Praticamente esquecida até sua republicação parcial em 1975 no *Almanaque Gibi Nostalgia*, a história só foi novamente compilada na íntegra em 1998, no fanzine *Seleções do Quadrix* e, mais recentemente, em um livro de 2011, publicado pela editora Conrad. Trata-se de uma série surgida no ápice de popularidade dos suplementos somente com quadrinhos<sup>41</sup>, veiculados em jornais de várias regiões do país na forma de encartes especiais como *Suplemento Infantil* (depois rebatizado Suplemento Juvenil) e *O Globo Juvenil*. A *Gazetinha*, surgida em 1929, foi inclusive o suplemento que apresentou personagens clássicos como Fantasma e *Superman* aos leitores brasileiros. Graças a esses e a vários heróis publicados nesses encartes “os quadrinhos logo se firmariam como um dos braços mais poderosos da indústria de entretenimento norte-americana no Brasil” (SOUZA, 2011, p. 19).

Figura 25 – O covil da Garra Cinzenta reunindo elementos de terror e ficção científica



Fonte: Souza (2011, p. 79).

Foi no traço de Renato Silva (1904-1981), experiente colaborador de *A Gazeta*, que a *Garra Cinzenta* se tornou sucesso, atribuído ao texto híbrido que misturava gêneros (Figura 25) como o policial, ficção científica e terror numa trama de crimes ambientada em cenários norte-americanos. A série se destacou por também já

<sup>41</sup> Adolfo Aizen (1907-1991), que viria a fundar a editora EBAL, após uma visita aos Estados Unidos, começou a publicar no Brasil, em 1934, os suplementos com quadrinhos fornecidos por *syndicates*. Aizen ainda criaria o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, editando suplementos que integraram periódicos do país todo.

apresentar elementos da estética dos super-heróis estadunidenses, cujo protótipo foi o Fantasma, justiceiro mascarado vestindo colante colorido criado por Lee Falk em 1936, pois já trazia antagonistas trajando fantasias com capa e máscara que mantinham suas identidades secretas. Mistério maior que a identidade do vilão Garra Cinzenta é determinar quem realmente foi seu roteirista Francisco Armond. Segundo Souza (2011), especula-se que, na verdade o texto da obra seria de autoria de uma mulher que, pelo preconceito atribuído a ela ao desempenhar essa função, teria preferido se ocultar sob um pseudônimo.

[...] A suspeita é que Armond fosse a jornalista e poeta carioca Helena Ferraz de Abreu (esposa de Maurício Ferraz, criador do Correio Universal). Até porque ela tinha um pseudônimo público que era Álvaro Armando (Álvaro e Armando eram o nome de seus dois filhos), usado para assinar suas poesias. De "Armando" para "Armond" a distância não é grande. (SOUZA, 2011, p. 25).

Segundo Piper (1978), a primeira série de quadrinhos de terror publicada no país foi lançada no mesmo ano da estreia da Garra Cinzenta: Dr. Oculto, de autoria dos norte-americanos Jerry Siegel e Joe Shuster, e que foi publicada na revista *Mirim*<sup>42</sup> do Grande Consórcio de Suplementos Nacionais. Mas a consolidação do gênero se consolidaria 13 anos depois, quando a editora La Selva lançou, em junho de 1950, a primeira revista exclusiva do gênero: *Terror Negro* (Figura 26). Com capas ilustradas por Jayme Cortez, a revista iniciou publicando as aventuras do personagem norte-americano *Black Terror*, de Mort Merskin e Jerry Robinson. Porém, após a nona edição não havia mais material desse personagem e a editora optou por não cancelar a revista. A partir de seu miolo contaria com histórias de terror, mais de acordo com o que seu título sugeria. Essa estratégia fez com que a revista tivesse sua tiragem ampliada para 40 mil exemplares e sua periodicidade originalmente mensal, mudada para quinzenal dado o apelo da publicação junto aos leitores. Publicada até a falência da La Selva em 1967, ano em que se inicia o recorte temporal desta dissertação trata-se de uma das publicações mais populares do terror nacional, com 223 números lançados e que serviram de base para a formação tanto de leitores como de artistas nacionais.

---

<sup>42</sup> Suplemento publicado entre 1937 e 1942 que trazia em suas páginas séries licenciadas pela *King Fetures Syndicate* como Mandrake e Sinfonia Singular (*Silly Symphonies*).

Figura 26 – Capas das primeiras edições das duas fases da revista *Terror Negro*



Fonte: Piper (1978, p. 4).

“O sucesso de *O Terror Negro* e a introdução de novos títulos no mercado, fez com que outras editoras pequenas se aventurassem quase que imediatamente a embarcar na onda de publicações de terror” (SILVA, 2012, p. 157) ao longo da década de 1950, aproveitando que as editoras de maior porte ignoravam esse filão do mercado que se popularizava. Foi nesse momento que as editoras La Selva e Novo Mundo se tornaram líderes desse nicho com revistas, em sua maioria, publicadas mensalmente. Segundo Silva (2012), a La Selva lançou doze títulos: *O Terror Negro*, *Sobrenatural*, *Contos de Terror*, *Frankenstein*, *Histórias de Terror*, *Gato Preto*, *Mundo de Sombras*, *Noites de Terror*, *Vodu*, *Pânico*, *Terror e Pavor*, *Sinistro*; enquanto que a Gráfica Novo Mundo publicou sete títulos: *Gato Preto*, *Mundo de Sombras*, *Noites de Terror*, *Medo*, *Histórias de Horror*, *Sombra do Pavor*, *Terror da Meia-Noite*. A demanda de gibis de terror era tanta que o público era dividido entre essas e outras editoras como Continental (depois Outubro), Taika, Pan Juvenil (depois EDREL), GEP (Gráfica Editora Penteado), entre diversas outras que abasteciam o Mercado não somente com material traduzido como demonstra a Figura 27.

Figura 27 – Levantamento de revistas em quadrinhos de terror publicadas no Brasil entre 1950 e 1977 em *O Grande Livro do Terror*

Data Início e Fim	Nome da Publicação	Editora ou Responsável		
1950-1968	O Terror Negro	La Selva	1969-1969	As Melhores Histórias de Fantasmas
1952-1952	Estranhas Aventuras	Gráfica Novo Mundo	1969-1970	Mundo dos Espíritos
1952-1952	Mundo de Sombras	Gráfica Novo Mundo	1969-1972	Mundo de Terror
1953-1967	Gato Preto	Gráfica Novo Mundo	1969-1969	Revista de Terror
1953-1967	Noites de Terror	Gráfica Novo Mundo	1969-1969	Satã, a Alma Penada
1953-1954	Revista Júpiter	Gráfica Novo Mundo	1969-1970	Sinistro
1953-1954	Sexta-Feira 13	Gráfica Novo Mundo	1969-1970	Sobrenatural
1953-1954	3-D	Editorial Júpiter	1969-1972	Terror Ilustrado
1954-1968	Contos de Terror	Orbis	1969-1970	Young Comic
1954-1955	Medo	Editorial Vida Doméstica	1970-1970	Alma Penada
1954-1968	Sobrenatural	La Selva	1970-1972	Ecoss do Castelo Mal-Assombrado
1955-1963	Frankenstein	Gráfica Novo Mundo	1970-1970	O Fantasma da Opera
1959-1961	Histórias de Horror	Gráfica Novo Mundo	1970-1970	Histórias que o Povo Conta
1959-1962	Contos Macabros	Gráfica Novo Mundo	1970-1970	Pesadelo
1959-1962	Histórias do Além	Outubro	1970-1970	Série Terror
1959-1966	Histórias Macabras	Outubro	1970-1970	Sexta-Feira 13
1959-1966	Seleções de Terror	Outubro	1970-1970	Terror Magazine
1959-1962	Terror	Outubro	1970-1970	Traficantes de Cabeças
1959-1959	Tumba	Ronda da Noite	1970-1970	Zé do Caixão no Reino do Terror
1960-1963	Clássicos do Terror	Outubro	1971- C	Seleções de Terror
1960-1963	Contos de Terror	Outubro	1972-1972	Album de Horror
1960-1962	Histórias de Terror	Outubro	1972-1973	Almanaque Drácula
1960-1962	Terror da Meia-Noite	Outubro	1972-1972	Almanaque Terror
1961-1963	Histórias Sinistras	Outubro	1972-1972	Climax de Terror
1962-1963	Fantásticas Aventuras	Outubro	1972-1973	Coleção A Cripta
1963-1964	Histórias de Terror	Outubro	1972-1973	Enigma
1963-1964	Terror Magazine	Outubro	1972-1972	Fantastic
1963-1963	Vampiros! Lobisomens! Zombies!	Outubro	1972-1973	O Feiticeiro
1964-1966	O Corvo	Outubro	1972-1972	Kara, a Morta Viva
1964-1964	Edição Negra	Outubro	1972-1972	Lendas Sinistras
1964-1965	Magia e Terror	Outubro	1972-1972	O Mago Draculin
1965-1965	Contos Macabros	Outubro	1972-1972	A Mão da Múmia
1965-1969	Histórias Negras	Outubro	1972-1972	Noites de Terror
1965-1965	Histórias de Terror	Outubro	1972-1972	5ª Dimensão
1965-1965	Humor Negro	Outubro	1972-1972	Seleções de Terror (Bolso)
1965-1966	Terror em Revista	Outubro	1972-1972	Superfície
1965- C	Clássicos do Terror	Outubro	1972-1972	O Túmulo do Conde Drácula
1966- C	Drácula	Outubro	1972-1973	Young Comic
1966-1967	Histórias de Terror	Outubro	1973-1973	O Aranha
1966-1970	Frankenstein	Outubro	1973-1973	Calafrio
1966-1967	Histórias de Ficção	Outubro	1973-1974	Chico de Ogum
1966- C	Histórias Macabras	Outubro	1973-1973	Dr. Satã
1966-1968	Horror Cômico	Outubro	1973-1973	Fantásticas Aventuras
1966-1968	Humor Negro	Outubro	1973-1973	Lobisomem
1966-1970	Lobisomem	Outubro	1973-1973	Lus Cheia
1966-1967	Maldição	Outubro	1973-1973	O Melhor em Terror
1966-1970	A Múmia	Outubro	1973-1974	Mirza, a Mulher Vampiro
1966-1966	Páginas Sinistras	Outubro	1973-1974	A Múmia
1966- C	Seleções de Terror	Outubro	1973-1973	Nova Revista de Terror
1967-1968	Irina, a Bruxa	Outubro	1973-1973	Ritual dos Zumbies
1968-1968	Miniterror	Outubro	1973-1975	Terror Especial
1967-1968	Mirza, a Mulher Vampiro	Outubro	1973-1973	Terror em Quadrinhos
1967-1968	Os Monstros	Outubro	1973-1975	Terror Macabro
1967-1968	Pânico	Outubro	1974-1974	Caldeirão da Bruxa
1967-1967	Silvana, a Baronesa Vampira	Outubro	1974-1975	Doutor Frankenstein
1967-1968	Vodu	Outubro	1974-1974	Eu Sou o Pavor
1968-1969	Arrepio	Outubro	1974-1974	A Mulher Lobo
1968-1969	Coleção de Terror	Outubro	1974-1974	Opera de Horrores
1968-1969	A Cripta	Outubro	1974-1974	Pistoleiros do Além
1968-1969	Histórias Diabólicas	Outubro	1974-1975	Sobrenatural
1968-1969	Histórias de Samurais	Outubro	1974-1975	Terror Alucinante
1968-1969	O Estranho Mundo de Zé do Caixão	Outubro	1974-1975	Terror Macabro
1968-1969	Fantastik	Outubro	1974-1975	Terror Satânico
1968-1969	Filmes de Terror	Outubro	1974-1975	Terror Século XX
1968-1970	Nalara	Outubro	1974-1975	Terror 13
1968-1969	Terror Especial	Outubro	1974-1975	Vamp, a Mulher Demônio
1968-1968	Terror e Guerra	Outubro	1974-1975	Vampirella
1968-1971	Terror Negro	Outubro	1975-1975	Exu
1968- C	Zarapelho	Outubro	1975-1975	Jibim
1969-1969	O Esquife	Outubro	1975-1975	Monstros da Noite
1969-1972	Histórias Adultas	Outubro	1975-1975	Nostradamus
1969-1970	Histórias Caipiras de Assombração	Outubro	1976-1976	Contos de Terror
1969-1969	O Estranho Mundo de Zé do Caixão	Outubro	1976-1976	Drácula
1969-1969	O Fantasma do Dr. Graves	Outubro	1976- C	Kripta
1969-1970	Histórias Horrripilantes	Outubro	1976- C	Maldição
1969-1970	Histórias de Pavor	Outubro	1976-1977	Terror Nostalgia
1969-1969	Histórias Satânicas	Outubro	1977- C	Aventuras Macabras
1969-1969	O Homem do Sapato Branco	Outubro	1977- C	Cine Mistério
1969-1969	Impacto	Outubro	1977- C	Clássicos de Pavor
1969-1969	Jóias do Terror	Outubro	1977- C	Eureka Terror (Spectro)
			1977- C	Frankenstein
			1977- C	Histórias Fantásticas
			1977- C	Lobisomem
			1977- C	A Múmia Viva
			1977- C	A Tumba do Conde Drácula
			1977- C	Vampirella
				Noblet

Fonte: Piper (1978. p. 9).

Aos poucos, o material de terror fornecido pelos *syndicates* começou a se esgotar e para suprir os leitores foi se tornando cada vez mais necessária a produção de conteúdos inéditos e exclusivos, o que fomentou uma cena de autores voltados a esse tipo de publicação. Mas, a princípio, principalmente por questões de custo<sup>43</sup>, as

<sup>43</sup> Segundo matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo em 25 de novembro de 1970, por ocasião do Congresso Internacional de Histórias em quadrinhos realizado em São Paulo no mesmo ano, em que se debateram medidas de proteção aos quadrinhos nacionais a serem encaminhadas ao

publicações traziam poucas inserções de material nacional em seu miolo. O que passou a mudar em 1959, quando a editora Continental teve a iniciativa de produzir revistas totalmente desenvolvidas no país. Sua estratégia, evidenciada por uma tarja presente nas capas onde se lia a frase “escrita e desenhada no Brasil” (SILVA, 2012) a tornou a principal concorrente da La Selva, que naquele momento já havia crescido a ponto de adquirir a Novo Mundo, além de investir em um amplo catálogo de revistas policiais, femininas e infantis (JÚNIOR, 2011). Os quadrinhos de terror foram de extrema importância no amadurecimento do mercado editorial brasileiro, pois permitiu que novos autores pudessem se aprimorar e se profissionalizar.

O exemplo da produção de horror nos quadrinhos brasileiros é relevante sobre muitos aspectos para ilustrar este período de profundas transformações no campo editorial e os reflexos do imaginário social. Sua introdução situou-se numa encruzilhada de fatores decisivos para o mercado editorial brasileiro, e espelha as escolhas dos grupos envolvidos, entre importar ou produzir material próprio, explorar as correlações com outras mídias, adotar práticas de produção externas e hibridizá-las com as pré-existentes. (SILVA, 2012, p. 260).

Nomes como Jayme Cortez, Miguel Penteado, Reinaldo de Oliveira<sup>44</sup>, Flávio Colin, Julio Shimamoto, Nico Rosso e Rubens Lucchetti fazem parte dessa primeira geração de quadrinistas autorais de terror que começou a buscar imprimir em seus trabalhos uma identidade que fosse diferenciada dos modelos de produção importados dos *comics* estadunienses. Extrapolando essa proposta, a dupla Lucchetti/Rosso, por duas vezes, tentou romper as convenções tanto de formato quando de conteúdo já exploradas pelo mercado nacional. A primeira delas na revista *A Cripta* e a segunda com a revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Iniciativas que serão abordadas detalhadamente nos capítulos a seguir.

---

Ministério da Educação: “As histórias em quadrinhos produzidas no Brasil estão em crise há muito tempo. Perdem longe para as estrangeiras, que custam 4 vezes menos do que as nossas e têm qualidade muito superior, em geral. Além disso, quando uma história estrangeira vem ao Brasil, é porque já é sucesso no seu país de origem e está, portanto, a meio caminho de se tornar sucesso também no Brasil” (HABERT, 1974, p. 70).

<sup>44</sup> Com prolífica carreira no meio editorial, trabalhou em duas das mais importantes editoras na história dos quadrinhos nacionais: La Selva (onde foi chefe de redação) e Outubro. Segundo Gonçalo Júnior (2011) foi um dos organizadores, junto de Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Miguel Penteado e Silas Roberg da primeira “Exposição Didática Internacional de Histórias em Quadrinhos” realizada em 18 de junho de 1951 no Centro Israelita em São Paulo. Foi também um dos diretores da ADESP a Associação de Desenhistas de São Paulo, formada em 1952 e que foi um grupo pioneiro na discussão de direitos trabalhistas e reserva de mercado para os artistas nacionais de quadrinhos. Foi o primeiro editor da revista *Capricho* (Editora Abril) e também foi um dos revisores da primeira edição de *Quadrinhos e Arte Sequencial*, publicada no Brasil em 1989. Por ter levado o título *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* para a editora Dorkas, se tornou um desafio de Rubens Lucchetti, como será abordado adiante.

#### 4 PARCEIROS NO ESTRANHO

Ao longo de sua extensa carreira de mais de sete décadas como escritor, Rubens Lucchetti trabalhou com vários colaboradores que materializaram visualmente seus textos, no papel ou na película, no gibi ou na tela do cinema. Dentre eles, dois foram fundamentais em sua trajetória artística: o desenhista Nico Rosso e o cineasta José Mojica Marins. Juntos, eles formam os vértices do triângulo que fundamenta a iniciativa transmidiática de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. A compreensão de suas trajetórias particulares e os momentos em que suas visões artísticas e ambições profissionais se entrelaçaram, ramificaram e, posteriormente, se afastaram são primordiais para a compreensão da obra que construíram coletivamente a partir do personagem criado por Marins.

Muito já foi escrito sobre o cineasta José Mojica Marins e seu personagem mais famoso. Biografias, documentários, teses e dissertações já analisaram sua pessoa e obra como nos trabalhos de Viviani (2007) e Senador (2008). Mas, o impacto da parceria com Lucchetti ainda é um campo a ser explorado. Diferente do Zé do Caixão, o seu roteirista ainda não foi muito estudado, embora seja peça fundamental na arquitetura da mítica da criatura que remodelou. Após ter permanecido 20 anos afastado do ofício de escritor, ele começou a ser redescoberto pela grande imprensa quando o jornal estadunidense *New York Times*, em matéria publicada em 17/10/2014, definiu-o como “*A Human Pulp-Fiction Factory*”<sup>45</sup> (em tradução própria: fábrica humana de ficção *pulp*), onde se apontava o vulto de sua obra até o momento: mais de 1500 livros publicados, aos quais se somam cerca de 300 quadrinhos, 25 roteiros de filmes, três programas de televisão (incluindo o que faz parte do escopo desta dissertação) e centenas de artigos em revistas e jornais. Poucos dias depois, em 29 de outubro, o jornal *O Globo* o definia como “Mestre do Horror”<sup>46</sup>. Seguiram-se duas biografias a seu respeito publicadas por editoras independentes<sup>47</sup> e, em 2017, o projeto *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* promovido pelo edital Rumos/Itaú Cultural, que viabilizou um documentário, um curta-metragem, uma peça teatral e a

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/10/18/world/americas/a-one-man-pulp-fiction-factory-keeps-his-motors-running-in-brazil.html>> Acesso em: 17 jul. 2019.

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/papa-do-pulp-f-lucchetti-prepara-sua-volta-14207123>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

<sup>47</sup> Ver: FERREIRA, Jerusa Pires. Rubens Francisco Lucchetti: O homem de 1000 livros. São Paulo: Com-Arte, 2008 e SPACA, Rafael. Conversações com. Lucchetti. Rio de Janeiro: Verve, 2005.



adaptação do seu romance *Museu dos Horrores* para uma HQ, desenhada pelo autor desta dissertação.

#### 4.1 O ESCRITOR

No Brasil, nos gêneros horror, terror e policial, não temos e nunca tivemos um outro roteirista de cinema e história em quadrinhos como o Lucchetti, que sempre demonstrou ligeireza fantástica para captar minhas ideias e as transformar em roteiro. É um elemento insubstituível. Extremamente imaginativo e metucioso, ele sempre procura a razão da história nascer, o sentido do personagem existir. Ele dá vida aos personagens, atuando como um deus criador<sup>48</sup>. (LUCCHETTI, 1993, p. 225).

Foi assim que, em entrevista, José Mojica Marins recordou a importância do principal roteirista com quem trabalhou em sua extensa cinematografia. Rubens Francisco Lucchetti nasceu em 29 de janeiro de 1930, em Santa Rita do Passa Quatro, no estado de São Paulo. Sua carreira como autor foi sempre eclética, tendo escrito contos e poemas para jornais e revistas, além de romances, livros de bolso e histórias em quadrinhos. Fora da mídia impressa, escreveu para seriados radiofônicos, seriados de televisão e roteiros para filmes de cinema. Segundo ele próprio, desde 1967, mantém-se financeiramente como um profissional da escrita que se fez sozinho.

Só frequentei até o quarto ano do antigo curso primário. Sou um autodidata, que se formou lendo histórias em quadrinhos (nos tabloides Suplemento Juvenil e O Globo Juvenil) e livros. Não havia livros em minha casa. Eu fui o primeiro a comprá-los. Nunca recebi nenhum incentivo da família. Nunca leram o que eu escrevo. Meu pai era fotógrafo e chefe de escritório. Minha mãe, dona de casa. Nunca se interessaram nem pelo que eu lia... A paixão pelo Cinema é algo também só meu. Sempre fui um solitário. (LUCCHETTI, 2018).

Seu interesse pela literatura *pulp* começou na adolescência, quando, em 1942, um amigo o presenteou com duas revistas do gênero. Numa delas, a edição número 11 de “Mistérios – crimes, histórias e aventuras fantásticas” (Figura 28), datada de setembro de 1937, conheceu “O Sombra”, um dos personagens clássicos dos *pulps* norte-americanos. Conforme explica em texto publicado em seu site pessoal<sup>49</sup>, ao consumir esse tipo de literatura popular, seu interesse cada vez maior pelos livros de bolso fez com que ambicionasse se tornar escritor e, já em 1947, ele iniciou longa carreira no universo dos *pocket-books* brasileiros colaborando em títulos como *Policial*

<sup>48</sup> Entrevista concedida em 20 de junho de 1993.

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/noticias/>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

em Revista, *Agentes da Lei*, *X-9*, *Meia Noite*, entre outros<sup>50</sup>. Além de editar seus próprios *pulps*: *Série Negra*, *Aventura e Mistérios* e *Mistérios*.

Figura 28 – As primeiras influências de literatura *pulp*



Fonte: R.F.Luchetti (2019).

Em 1951, residindo na cidade de Ribeirão Preto, tornou-se redator na revista América, onde colaborou com contos e poemas até 1953, ano em que diversificou suas atividades, tornando-se proprietário de um comércio chamado Monroe Autopeças Ltda., negócio que manteve em paralelo às suas cada vez mais diversificadas atividades artísticas. Foi nesse período que experimentou escrever pela primeira vez para outra mídia: o rádio. Entre 1953 e 1958<sup>51</sup> escreveu para a emissora Rádio Clube de Ribeirão Preto as radionovelas *Grande Teatro de Aventuras*, voltada para adolescentes, e *Grande Teatro A-7*, destinada ao público adulto.

Nesse período, tornou-se colaborador nos cinco jornais da cidade<sup>52</sup>, além de escrever para revistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1960 fundou, junto com o artista plástico Brassano Vaccarini<sup>53</sup>, o Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto, onde realizaram, juntos, 15 animações experimentais. Esta empreitada artística

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/noticias/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/noticias/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

<sup>52</sup> A Cidade, Diário da Manhã, O Diário, Diário de Notícias e A Palavra.

<sup>53</sup> Imigrante italiano (1914-2002) foi também cenógrafo no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, que ajudou a fundar em 1968. Com Lucchetti realizou várias animações experimentais. Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/noticias/>>. Acesso em: 19 out. 2018.

foi custeada pelo próprio Lucchetti e decretou a falência de sua loja em 1962. A partir de então, dedicaria seu tempo integralmente à escrita e, em 1963, lançou três *pocket books* pela editora Outubro, todos com capas ilustradas por Jayme Cortez (Figura 29).

Figura 29 – Radionovela, animação experimental e literatura de bolso



Fonte: R.F.Lucchetti (2019).

Mesmo atarefado entre suas diversas facetas como escritor, Lucchetti ainda não havia debutado como roteirista de uma de suas paixões de infância. Sua base como leitor foi formada pelas clássicas publicações *O Globo Juvenil*<sup>54</sup> e *O Lobinho*<sup>55</sup>. Essas publicações que tiveram papel fundamental na formação de leitores no Brasil da primeira metade do século XX, responsáveis inclusive pela popularização local de personagens norte-americanos. Entre as diversas séries que veicularam, as que mais marcaram Lucchetti foram, segundo o próprio:

*Li'l Abner*, do Al Capp; *Dan Dun*; *Brucutu*, de V. T. Hamlin; *Radio Patrulha*; *Patsy*, do Mel Graff; *Brick Bradford* (marcou-me muito uma história em que o personagem título luta contra o pirata Martin Cruel. Gostei tanto desta história que recortei todas as páginas dela e formei um álbum, que guardo até hoje); *Zé Mulambo*; *Kerry Drake*, do Alfred Andriola. Todas elas eram publicadas em *O Globo Juvenil*. *O Lobinho* eu comprava mais por causa de *O Sombra* (KOBIELSKI, 2017, p. 10).

Paralelamente à sua admiração aos romances *pulps*, ele continuou a ler quadrinhos, acompanhando também produções nacionais, embora não se

<sup>54</sup> Tabloide de periodicidade trissemanal *O Globo Juvenil*, de propriedade do empresário Roberto Marinho, foi uma ramificação da primeira publicação brasileira em formato de revista a "GIBI", que trazia personagens como Flash Gordon, Príncipe Valente, Popeye, entre outros (JÚNIOR, 2004).

<sup>55</sup> Título publicado por Adolfo Aizen, através do Grande Consórcio Suplementos nacionais, na época principal concorrente de Marinho no mercado editorial. Trouxe importantes personagens estrangeiros ao Brasil como Batman, Super-Homem, Tarzan, Buck Rogers, entre outros. Circulou entre 1938 e 1949 (JÚNIOR, 2004).

satisfizesse com a qualidade do material produzido na época. Nos primeiros anos da década de 1960, sua atenção foi particularmente despertada pelo gibi mensal *Seleções de Terror*, da Editora Outubro, que publicava histórias do Conde Drácula, seguindo os mesmos moldes que perpetuavam os clichês que eram explorados nos meios literário, cinematográfico e, inclusive, nas HQs de terror nacionais:

Os argumentos dessas histórias nada tinham de inovadores e eram, quase sempre, bastante pueris. Entretanto, os desenhos, feitos por Nico Rosso, me chamaram a atenção. Possuíam algo de mágico... Apaixonei-me, de imediato, por eles e ficava, durante um longo tempo, olhando-os, divagando, perdendo-me nos mínimos detalhes de uma ponte gótica ou apreciando o ambiente esfumaçado de tavernas que evocavam *Os Velhos Gaiteiros se Divertem*, de G. K. Chesterton... Eram desenhos que retratavam – num jogo de claro-escuro digno dos filmes que Val Lewton produzira para a RKO na década de 1940 – aldeias solitárias e castelos sombrios, lugares repletos de nostalgia, aquela nostalgia que morde o mais íntimo do nosso ser, trazendo-nos a recordação do Reino perdido de que nos fala o autor de *A Fonte e Sparkenbroke*, o inglês Charles Morgan. (KOBIELSKI, 2017, p. 11).

Não tardou e, em 1964, ele também iniciaria carreira como roteirista de quadrinhos. A *Única Testemunha*, história curta, desenhada por Paulo Hamasaki<sup>56</sup>, publicada na edição número dois da revista de histórias em quadrinhos *O Corvo*, foi a estreia de uma extensa carreira como roteirista de quadrinhos que contabiliza cerca de 300 textos ilustrados por diversos quadrinistas de relevância na história das histórias em quadrinhos nacionais. Eugênio Colonnese<sup>57</sup>, Flávio Colin, Júlio Shimamoto e Rodolfo Zalla<sup>58</sup>, foram alguns dos importantes desenhistas nacionais que trabalharam com Lucchetti já nos primeiros anos dedicados aos quadrinhos. Mas foi a parceria com Nico Rosso que mais ressoou na cena dos gibis nacionais naquela década.

Ambos se conheceram casualmente em 1965, no lançamento do livro *A Técnica do Desenho*, de autoria do amigo Jayme Cortez. Fã do trabalho de Rosso,

---

<sup>56</sup> Paulo Hamasaki (1941-2015) além de desenhista e editor de quadrinhos, foi o primeiro diretor de arte no estúdio de Maurício de Sousa. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/paulo-hamasaki/5116>>. Acesso em: 19 out. 2018.

<sup>57</sup> Eugênio Colonnese (1929-2008), autor italiano que, após passagens pela Argentina e Inglaterra, se radicou no Brasil em 1964. Foi colaborador de Rodolfo Zalla nas revistas *Calafrio* e *Mestres do Terror*. Sua personagem mais famosa é a vampira Mirza. Desenhou roteiros de Lucchetti, incluindo para a revista *O Homem do Sapato Branco*. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/eugenio-colonnese/1056>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

<sup>58</sup> Rodolfo Zalla (1930-2016) é autor argentino radicado no Brasil em 1963, famoso por sua contribuição aos gêneros de guerra e terror, em especial pela criação das revistas *Calafrio* e *Mestres do Terror* na década de 1980. Disponível em <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/rodolfo-zalla-jota-laerte/2939>>. Acesso em: 11 maio 2019.

Lucchetti o convidou a ilustrar seus roteiros, iniciando uma prolífica parceria que durou até o ano de 1972. A primeira empreitada ambiciosa da dupla foi “A Cripta”, lançada em 1968. Trata-se de uma revista considerada marco no gênero terror no Brasil por iniciar um rompimento temático com o que, segundo o próprio roteirista, eram “argumentos pobres e surrados, decalcados, na sua maioria, nas histórias de Poe ou nas banalíssimas histórias de vampiros, desgastadas pelas repetições constantes” (KOBIELSKI, 2017. p. 13).

A iniciativa da dupla veio em decorrência de sua insatisfação com o resultado de suas primeiras parcerias, que renderam seis histórias<sup>59</sup> de horror e mistério feitas para a Editora Taika. O resultado das parcerias de ambos com outros artistas também gerava frutos que não atendiam suas aspirações artísticas, pois eram todas realizadas “por encomenda e com o propósito de preencherem as páginas das publicações...” (LUCCHETTI, 1993, p. 30) Naquele momento, por estarem se dedicando a trabalhos descartáveis com a única finalidade de cobrir suas despesas, esses autores se encontravam artisticamente no aparente beco sem-saída da indústria cultural em que Adorno (2002) define esse tipo de produção alienante como lixo e não como arte.

Sendo assim, Rosso incentivou seu colega a buscarem a inovação não nas oportunidades que o mercado oferecia naquele momento, mas através de um projeto autoral que correspondesse às suas aspirações enquanto autores: “O Nico sempre me dizia que tínhamos que trabalhar em algo apenas nosso, onde acumulássemos as funções de autor e editor.” (LUCCHETTI, 1993, p. 30). A dupla conseguiu convencer a editora Taika, de quem já eram colaboradores regulares, a custear um projeto de aspectos inovadores para a época.

Até então, até a gente lançar *A Cripta*, os de terror eram gibizinhos normais, de 32 páginas, formato, esse formato americano normalmente, eram umas histórias ligadas a vampiros, mas sempre essa coisa do Drácula, quer dizer, os enredos eram surrados... os desenhos então, às vezes eram péssimos... na *Cripta* foi a primeira vez que surgiu o meio tom num gibi, e saiu no formato maior, no formato da *Veja*, era maior do que a *Veja*. E o seguinte também, capa plastificada, apesar de ser papel, que eu tô te falando, um papel de péssima qualidade, mas tinha uma qualidade que não tinha nos outros gibis. A planificação também que a gente fazia, a diagramação, era totalmente diferente, era uma coisa meio inédita e até hoje, quer dizer, tirando a modéstia, deixando a modéstia de lado, é diferente do que normalmente você vê no gibi tradicional brasileiro. (LUCCHETTI, 2017).

---

<sup>59</sup> *A Condessa Sinistra, O Segredo do Doutor Roger Balkhill, O Quadro Maldito, Macabra Revelação, De Volta para o Amor e A Filha do Mal!*.

No quesito gráfico, possuía formato *magazine*, e acabamento de qualidade maior que as demais publicações do gênero. Além de histórias curtas de temáticas variadas, trazia como personagem regular Nosferatu que, embora o nome fizesse referência ao clássico filme alemão dirigido por F. W. Murnau em 1922, fisicamente era um vampiro que ainda se assemelhava esteticamente mais ao Drácula do cinema norte-americano vivido pelo ator Bela Lugosi<sup>60</sup> do que à criatura de aspecto mais monstruoso de quem emprestou o nome. Independente de realizar muitas das pretensões de seus autores, a revista *A Cripta* não teve vida longa, tendo apenas cinco números publicados entre 1968 e 1969. Mas seus experimentalismos foram fundamentais para estabelecer as bases do objeto de estudo desta dissertação. A importância desse projeto como precursor de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* será aprofundada no próximo capítulo, onde serão analisados a revista em quadrinhos e o audiovisual de mesmo título escritos por Lucchetti.

A parceria com Rosso só se tornou possível quando Lucchetti se mudou de Ribeirão Preto para a cidade de São Paulo. A capital paulista também permitiu, em 1966, o primeiro encontro entre Lucchetti e aquele que seria seu parceiro mais famoso: o cineasta José Mojica Marins. Antes de serem formalmente apresentados, o escritor já o conhecia de fama graças ao primeiro filme do seu personagem Zé do Caixão, sendo que a primeira impressão não foi a melhor possível:

Em 64, começou a aparecer nos jornais, acho que foi na Folha de São Paulo, uns desenhinhos assim meio toscos e uma frase: “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”. O desenho tinha assim uma caveira, um fantasma, um túmulo, tudo muito mal feito. Mas começou a me intrigar, né? [...] Eu fui passando em frente a um cinema, era um cinema grande, tinha dois mil lugares, chamado Cine São Jorge. Apesar de ser no centro, ele era muito frequentado por pessoas dos bairros de Ribeirão. Vejo lá: “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, e um conjunto lá de fotos, só que nada recomendável, um cartaz nada recomendável. “Ah, isso ‘tá ligado com aqueles desenhos que eu vi nos jornais”, eu pensei comigo. [...] O cartaz não tinha nome de diretor, não tinha nome de nada, só o título, uns desenhos lá muito mal feitos, não lembro se era desenhos ou se era foto, não sei. Como eu estava intrigado pra saber o que era aquilo, eu fui ver. Na sessão devia ter mais ou menos uns... o cinema tinha dois mil lugares, a sessão que eu fui, que foi a das 8 da noite, devia ter no máximo umas 20 pessoas. Quer dizer, tinha o quê, 1%, né? É, 1%. Quando começou o filme, eu pensei: “Nossa, que coisa ruim!” Parecia um, sabe aqueles parques de diversões bem mambembes, que apresentam aquelas peças bem mambembes? O pior possível, aquilo estava naquele gênero. Logo assim, uns 10 minutos depois, mais da metade da sessão já foi embora, o pessoal não suportou ver aquilo. Eu me segurei na cadeira. Num determinado

---

<sup>60</sup> Lugosi (1882-1953) interpretou o personagem de Bram Stoker pela primeira vez no filme *Drácula* de 1931, dirigido por Tod Browning.

momento, eu senti um frio na espinha, né? Eu vi ali, que aquele, que o personagem ele pulava, gesticulava, quer dizer, tinha rasgos às vezes shakespearianos. Eu achei aquilo, eu achei genial! Tinha momentos geniais misturados com o pior que poderia ser o cinema. É, eu senti que tinha algo diferente, não era o comum, não era o usual. Sai do cinema até meio tonto, eu nem sei o trajeto que eu fiz até em casa que era mais ou menos uns 15 quarteirões, a minha casa também ficava no centro, né? Eu não sei como é que eu fiz esse trajeto, e parecia que o personagem estava me acompanhando. O personagem, ator, é uma coisa só praticamente. (LUCCHETTI, 2017).

Assim como aconteceu com Lucchetti, o filme desestabilizou boa parte do público que prestigiou a produção na época de seu lançamento. Tratava-se de algo diferente e desconcertante, especialmente para uma audiência habituada com filmes de terror com a qualidade técnica proporcionada pelas produções estrangeiras, de estúdios como Universal e *Hammer*. O misto da aparente falta de recursos técnicos e cênicos causaram estranheza em contraste com as qualidades, em particular, de sua direção. Como na época já apontava, num certo tom de deboche, o crítico B.J. Duarte em sua resenha no jornal Folha de São Paulo em que afirmava que ali se estava “inaugurando o “horror” no cinema brasileiro” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 163). As reações tanto de amor ou ódio ao filme mostraram que se tratava de uma obra à qual não se podia assistir e sair indiferente.

O novo cinema de terror proposto por Mojica impactou o escritor que almejava fazer algo de inovador no mesmo gênero. Enquanto um buscava novos horrores em imagens, outro o fazia em palavras. Se até então os dois seguiam ambições semelhantes em paralelo, não demoraria muito para seus caminhos convergirem. Alguns dias depois da ida de Lucchetti àquela sessão de cinema em Ribeirão Preto o secretário da Cinemateca Brasileira Sérgio Lima e sua esposa Lilia lhe enviaram uma carta na qual, em determinado trecho, ela comentava:

Senhor Lucchetti, nós conhecemos uma figura surreal. É o seu José Mojica Marins, cineasta que nós temos conversado muito com ele, e nós achamos que o encontro de vocês seria delirante, de vocês dois... ele também gosta muito de terror como o senhor gosta. (LUCCHETTI, 2017).

Em junho de 1966, Lucchetti já residia em São Paulo, levando a vida de escritor em paralelo com um emprego numa loja de ferragens, de propriedade de primos de sua mãe. Sérgio Lima, então, agendou um encontro para que os artistas pudessem se conhecer, o que abriu caminho para uma curta parceria, porém de prolífica produção artística.

Eu fiquei esperando, eu cheguei mais cedo [...] ficou marcado o encontro pras 5 horas ali no Largo do Paiçandu [...] o Sérgio me apresentou o Mojica e daí nós fomos numa casa de chá... na Rua Barão de Itapetininga. Nós éramos os únicos homens ali naquele ambiente, no mais era tudo mulheres que ficaram nos olhando assim. O seu Mojica, aquela barba dele, né? Aquele terno preto, porque ele sempre usou terno preto. O Sérgio, ali quando a gente estava esperando pra tomar o chá, tudo: “Vai, Lucchetti, fala pra ele o que você já fez, o que você pretende fazer, você gosta de cinema, papapa...” Aí eu expliquei tudo o que tinha feito. O Mojica só ouvindo, não falou nada. Terminamos o chá, terminamos de conversar, tudo. Aí na hora nos despedimos, eu achei, sei lá, bem frio foi o Mojica, entendeu? Eu achei: “Bom, desse mato aí não vai sair coisa nenhuma”. Aí no final, ele tirou do bolso assim um cartão. “Vai me procurar qualquer sábado à tarde lá no meu estúdio e tudo, pra gente conversar, né? (LUCCHETTI, 2017).

Lucchetti visitou o estúdio de Mojica, um lugar repleto de aranhas, ratos, cobras, baratas circulando livremente e que, nas palavras do próprio “não era muito recomendável, tinha uma escada já meio podre de se subir, vários locais estavam quebrados, a madeira rangia” (LUCCHETTI, 2017). Apesar da impressão de um ambiente nada acolhedor, o segundo encontro com Mojica foi melhor que o anterior, tanto que Lucchetti saiu de lá empregado, dando início a uma parceria que duraria até 1969.

Como empregado de Mojica, acumulou também a função de seu assessor de imprensa, mas, obviamente, foi como seu escritor que Lucchetti realizou sua obra de maior repercussão midiática. Entre os diversos roteiros escritos, sendo que alguns foram perdidos e nunca concretizados, dez se tornaram longas-metragens filmados por Mojica ao longo das décadas seguintes (BARCINSKI; FINOTTI, 2015): *Trilogia de Terror* (1968), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta*, (1969), *Sexo e Sangue na Trilha do Tesouro* (1972), *Finis Hominis o Fim do Homem* (1971), *Quando os Deuses Adormecem* (1973), *Exorcismo Negro* (1974), *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1977), *Inferno Carnal* (1977) e *A Praga* (2007). Para a televisão também foram escritos 34 episódios do seriado *Além, Muito Além do Além* e 13 episódios do seriado *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, cuja revista homônima teve seis números. Além das HQs *Zé do Caixão no Reino do Terror* que teve dois números e *A Peleja de Zé do Caixão com o Diabo*, ambas com uma edição apenas.

Foi um período muito prolífico para Lucchetti, porém, a parceria com Mojica foi encerrada, em grande parte, devido a tensões entre os realizadores do projeto que serão abordadas no capítulo 5. Mas não se tratou de caso isolado, pois a dupla



Lucchetti e Rosso continuou a produzir quadrinhos e se desapontar com outras editoras. Por mais que buscassem alternativas, eles não conseguiam operar fora do modelo de indústria cultural criticado por Adorno (2002) que visava prioritariamente a produção, o consumo e, conseqüentemente, o lucro mais imediato possível. Deixando a qualidade do conteúdo em último lugar nessa hierarquia em que a velocidade para suprir a demanda imediata comprometia suas visões criativas. Sucessivos casos de omissões de títulos e até mesmo de seus créditos, falta de revisão ortográfica e até a inserção de anúncios publicitários os deixavam desconcertados, como Lucchetti recordou em depoimento prestado em 1993: “Na época chegamos até a pensar num boicote por parte de editoras e diretores de produção de algumas dessas casas editoriais [...]” (LUCCHETTI, 1993, p. 243).

Decididos a romper profissionalmente com as editoras anteriores e também com o estigma de autores limitados ao gênero terror, encontraram espaço na editora Edrel<sup>61</sup> que, no fim da década de 1960, destacava-se como a principal editora a dar espaço aos autores nacionais. Lá, criaram histórias curtas de suspense e humor negro, e criaram a revista *Fantastykon Panorama do Irreal* que durou apenas dois números, a qual, além de quadrinhos, trazia textos, contos e cartuns. Levaram todos os projetos em andamento, continuando a publicar quadrinhos. A parceria com Rosso foi interrompida quando Lucchetti se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar na editora Cedibra, onde, até 1981, também foi editor responsável pelas coleções de quadrinhos dos clássicos personagens europeus *Asterix e Mortadelo e Salaminho*. Em paralelo às obrigações como editor, ele continuou a escrever quadrinhos, trabalho relacionado a um dos personagens clássicos do terror, experiência que recordou em postagem em seu perfil no *Facebook* em 8 de junho de 2017:

---

<sup>61</sup> Fundada pelo descendente de japoneses Minami Keizi, a Edrel foi uma editora independente de São Paulo que impactou positivamente nos quadrinhos nacionais entre 1966 e 1975. Ela se tornou popular graças a publicações cheias de erotismo, terror e aventura e também por ter trazido influências do mangá para o mercado nacional. Entre seus autores mais lembrados estão Fernando Ikoma e Claudio Seto, que viria a se tornar em Curitiba o editor da Grafipar, editora que, de certa maneira, deu continuidade às ideias da Edrel (JÚNIOR, 2010).

Em 1976, fui procurado pelo Edmundo Rodrigues. Na época, ele era o diretor do departamento infanto-juvenil da Bloch<sup>62</sup>. Eu já o conhecia desde 1970, quando escrevi para ele uma série de roteiros de quadrinhos para as revistas que ele editava para as Edições "O Livreiro", de São Paulo. Agora, o Edmundo queria que eu escrevesse roteiros de quadrinhos para uma das revistas da Bloch: *A Múmia*. Então, escrevi dez roteiros com a Múmia de Kharis. Esses roteiros foram desenhados pelo Júlio Shimamoto. Não é nada fácil escrever histórias em quadrinhos tendo como personagem principal uma múmia. Porque múmias não falam e é extremamente difícil você escrever uma história com um personagem mudo. Três anos mais tarde, o cineasta Ivan Cardoso, me convidou a escrever o roteiro de um filme de múmia. Pensei que ele tivesse me procurado porque havia lido as HQs da Múmia de Kharis. Mas ele nem conhecia esse meu trabalho. O resultado foi *O Segredo da Múmia*, um filme do qual gosto muito, pois tem todo o clima das antigas produções da Universal. (LUCCHETTI, 2017).

Foi Mojica quem apresentou Lucchetti ao diretor Ivan Cardoso, que se tornou seu novo parceiro cinematográfico e para quem escreveu (Figura 30) os roteiros dos filmes *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1986)<sup>63</sup>, *O Escorpião Escarlate* (1990) e *Um Lobisomem na Amazônia* (2005).

Figura 30 – Cartazes de filmes roteirizados para o diretor Ivan Cardoso



Fonte: IMDB (2019b).

Em 1985 retornou a Ribeirão Preto, de onde continuou discretamente seu trabalho. Durante as duas décadas de 1990 e 2000 seu nome começou a aparecer

<sup>62</sup> A Bloch Editores foi uma editora carioca fundada na década de 1950 e que encerrou atividades no ano 2000. Sua principal publicação foi a revista jornalística Manchete. Na década de 1970 passou a publicar HQs estrangeiras da editora Marvel e também nacionais como Os Trapalhões, Spectreman, entre outros de menor repercussão. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/dos-anos-50-aos-2000-revista-manchete-imprimiu-sua-marca-ao-jornalismo-21204604>>. Acesso em: 25 set. 2018.

<sup>63</sup> Filme também adaptado para os quadrinhos com desenhos de Mozart Couto. Publicado pela editora Press Editorial em 1986.

com menos frequência na mídia. Mas, nos últimos anos seu nome passou a ser resgatado por jornalistas e pesquisadores e sua obra gradativamente sendo redescoberta e estudada. Além desse reconhecimento, Lucchetti encontrou na internet a motivação pessoal para dar continuidade a seus trabalhos. A partir de 2014, passou a escrever para a Editorial Corvo a Coleção R. F. Lucchetti (Figura 31), publicando novas obras e reescrevendo materiais mais antigos, material comercializado diretamente no perfil do escritor no site de relacionamentos *Facebook*.

Figura 31 – Livros publicados pela Editorial Corvo



Fonte: As 1001 Nuccias (2019).

Durante a realização desta pesquisa, Rubens Lucchetti passou por sucessivas internações decorrentes de problemas de saúde. Mas, entre as idas e vindas do hospital, não interrompia por muito tempo suas atividades, fosse respondendo aos fãs, ou escrevendo seus novos livros. Em 2017 foi homenageado com o projeto multimídia *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti*<sup>64</sup>, que itinerou por várias cidades brasileiras até o ano de 2019.

## 4.2 O DESENHISTA

Com relação ao Nico Rosso, eu acho que também não existe nenhum outro desenhista que possa se equiparar a ele. Possuía traços fortíssimos. Captava bem o clima de terror contido em minhas ideias e nos roteiros do Lucchetti. Fazia a revista quase ter vida. Ao se abrir qualquer página de qualquer número de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* desenhado pelo Nico, tem-se a impressão de se estar dentro de uma sala cinematográfica, assistindo à projeção de algum de meus filmes<sup>65</sup>. (LUCCHETTI, 1993, p. 225)

<sup>64</sup> Projeto realizado com pela companhia teatral Vigor Mortis, com texto e direção de Paulo Biscaia Filho, que roteirizou a HQ (ilustrada por José Aguiar) e também dirigiu o documentário disponível em: <<https://vimeo.com/214319399>>.

<sup>65</sup> Entrevista concedida em 20 de junho de 1993.

Conhecedor de quadrinhos tão bem quanto de cinema, José Mojica Marins, como ilustra o trecho da entrevista acima, reconhece o valor deste que pode ser considerado um dos desenhistas mais importantes dos quadrinhos brasileiros no século XX graças à sua prolífica produção realizada entre as décadas de 1940 e 1970. Nasceu na Itália, batizado Nicola Rosso, na cidade de Turim, em 19 de julho de 1910. Ainda na Europa estudou artes na *Accademia Albertina de Bella Arti* e completou seus estudos na França. De volta a seu país de origem, tornou-se diretor de arte, ilustrador e professor na Escola de Belas Artes de Bernardo. Mas, a entrada da Itália na segunda Guerra Mundial<sup>66</sup> ao lado das forças do eixo interrompeu esse período próspero e obrigou a família Rosso a buscar oportunidades longe de sua terra natal. Nico Rosso chegou ao Brasil em 3 de outubro de 1947, onde dirigiu o departamento de arte da empresa de embalagens Brasilgráfica em São Paulo em seus primeiros anos no país (RODRIGUES, 2012, p. 12).

Não demorou muito a encontrar trabalho no mercado editorial. Pouco tempo depois de ter se estabelecido, colaborou na última fase do famoso suplemento infantil *A Gazeta Juvenil*<sup>67</sup>. Entre 1950 e 1959 ilustrou livretos de oração e catequese para *O Jornalzinho*<sup>68</sup>, tabloide católico das Edições Paulinas. Nesta publicação criou, entre outros personagens, o aviador Capitão Brasil (Figura 32), um aventureiro que viajava o mundo, mas principalmente pelo nosso país e que se tornou popular entre os leitores. Outras HQs seriadas que criou nessa publicação foram “[...] *Tatú e Tatá*, um casal de crianças sapecas; *Léo, o destemido*, um adolescente que vive aventuras no mar; *Patrulha Sideral*, comandada pelo casal Lívio e Wilma [...]” (RODRIGUES, 2012 p. 18).

---

<sup>66</sup> “A Segunda Guerra Mundial começou oficialmente com a invasão da Polônia pelos alemães em 1º de setembro de 1939. Dez meses depois, quando a Itália declarou guerra à Inglaterra e à França, em 10 de junho de 1940...” (RODRIGUES, 2012, p. 9)

<sup>67</sup> Também conhecido como Gazetinha, esse suplemento pertencia ao jornal *A Gazeta* e foi publicado entre 1929 e 1950. Começou com periodicidade semanal e em seu auge era publicado três vezes por semana. Veiculava populares séries de humor e aventura nacionais e estrangeiras como *Superman*, *Brick Bradford* e *Fantasma*. (VERGUEIRO, 2017, p. 35)

<sup>68</sup> *O Jornalzinho* foi a versão nacional de *Il Giornalino*, revista mensal italiana voltada a leitores infantis. Era mantido pela Congregação das Filhas de São Paulo, mais conhecidas como Irmãs Paulinas e vendida diretamente em igrejas e também via assinaturas. Foi publicada entre 1947 e 1972.

Figura 32 – Duas séries de sucesso em *O Jornalzinho*

Fonte: Rodrigues (2012).

Em *O Jornalzinho* também adaptou clássicos da literatura de autores como Júlio Verne e Carlo Collodi e episódios da história do Brasil. “[...] noventa por cento do que saía na revista era de autoria de Nico Rosso. E mais, muito desse material não era apenas desenhado por ele, mas escrito por ele também e de maneira bastante competente” (RODRIGUES, 2012, p. 16). Na mesma época, também ilustrava capas de romances da literatura universal para a *Coleção Saraiva*, trabalho que realizou por 22 anos até 1972. Entre várias outras colaborações para essa editora, inclui-se o primeiro livro da clássica série infantil *O Cachorrinho Samba* de autoria de Sra. Leandro Dupré<sup>69</sup>.

Mais especificamente nos quadrinhos, colaborou intensamente com a editora EBAL, ilustrando versões em quadrinhos (Figura 33) de *O Descobrimento do Brasil* em 1968 e de *Os Lusíadas* em 1972. Dessa fase, destacam-se as séries *Edição Maravilhosa* e *Grandes Figuras*, nas quais se tornou um dos principais autores:

<sup>69</sup> Pseudônimo de Maria José Dupré (1898-1984), autora de romances como *Éramos Seis*, premiado pela Academia Brasileira de Letras e histórias infantis como *A Ilha Perdida* e a série do *Cachorrinho Samba*, com seis volumes.

No que diz respeito ao trabalho de Nico Rosso para a *Edição Maravilhosa*, ele seguiu um padrão temático bastante parecido com o que ele já fazia em *O Jornalzinho*, com histórias em que bandeirantes se encontravam com índios, cenários coloniais, florestas, etc. Não deve ter sido nem um pouco difícil para ele trabalhar nisso e seguramente a qualidade do material que entregava fez com que a EBAL o chamasse para ser o principal desenhista de uma outra série, *Grandes Figuras*<sup>70</sup>, com biografias em quadrinhos de personagens históricos, cuja primeira edição data de 1957. Nico Rosso desenhou 11 dos 20 números que a compõe: Tamandaré, Raposo Tavares, Anchieta, Osório, Visconde de Mauá, Pedro II, Caxias, Monteiro Lobato, Pedro Américo, José Bonifácio e Santos Dumont. (RODRIGUES, 2012, p. 45).

Ao fim dessas coleções, Rosso já era um dos mais importantes protagonistas do amadurecimento do mercado de quadrinhos nacional que se formava. Versátil e rápido em sua produção, tornou-se um dos artistas mais requisitados e admirados no cenário dos gibis nacionais nas décadas de 1950 e 1960.

Figura 33 – Quadrinhos históricos de Rosso



Fonte: Rodrigues (2012).

Para dar conta da grande demanda o seu estúdio, que ficava em sua residência, contava com assistentes fixos e remotos que o ajudavam com a arte-final, balões de texto, completando cenários e também em alguns roteiros. Além de colaborar com

<sup>70</sup> “Tanto *Grandes Figuras* quanto “Série Sagrada, com biografias de santos católicos, que Nico Rosso nunca desenhou, faziam parte de um grande esforço de relações públicas de Adolfo Aizen junto aos padres, pais e professores, desde muito tempo inimigos declarados das Histórias em Quadrinhos. Ele editava as revistas, mas raramente obtinha lucro financeiro com elas. Ganhava seu dinheiro mesmo era com Tarzan, Superman, Batman, Pernalonga e outras, vendendo muitas vezes cerca de 100.000 exemplares mensais de alguns desses títulos. Além do esforço mencionado acima, outro fator que fazia com que Aizen investisse nessas publicações era que, por ser subsidiado, o papel de imprensa era muito barato. Isso porém acabou em 1961, logo no começo do governo Jânio Quadros e fez com que deixasse de valer a pena manter a produção dessas revistas” (RODRIGUES, 2012, p. 47).

grandes editoras como a Abril e as anteriormente citadas EBAL, Paulinas e Saraiva, ele fez parte do elenco de editoras menores, porém, muito importantes para a história dos quadrinhos locais, como La Selva, GEP (Gráfica Editora Penteadado), Edrel e Continental (depois rebatizada de Outubro e, por fim, como Taika). Na editora Outubro iniciou sua carreira no gênero de terror (Figura 34) fazendo histórias curtas para as revistas *Seleções de Terror*, *Histórias Macabras*, *Histórias Sinistras*, *Histórias do Além* e *Clássicos de Terror*.

Figura 34 – Revistas da editora Outubro com colaboração de Rosso



Fonte: Rodrigues (2012, p. 39).

Tamanho número de publicações de temática semelhante numa só editora se explica porque, entre as décadas de 1950 e 1960, esse gênero de histórias caiu nas graças dos leitores brasileiros. Foi um período de grande migração do campo para os centros urbanos onde a “[...] popularidade dos gibis de terror desta época pode estar relacionada entre muitos fatores, à fácil identificação do leitor com estas tensões eminentes e sua analogia com o imaginário e a fantasia [...]” (SILVA, 2012, p. 263). Somando esse fator social com a linguagem acessível e o valor baixo dessas publicações é possível compreender que elas se tornaram uma opção de entretenimento viável para a população em geral.

Esse sucesso gerou uma demanda de trabalho considerável para toda uma geração de autores, tornando-se, também, fonte de renda regular para Rosso. Na Outubro, a série de maior sucesso era *Drácula*, publicada mensalmente em *Seleções de Terror*. Escrita e desenhada até então por vários artistas, as histórias do clássico personagem não possuíam coerência entre si, mas, a partir de 1962, com a entrada de Rosso na série, ele estabeleceu seu recomeço. Na História *Drácula Volta a Atacar!* (Figura 35), publicada na edição 28 de *Seleções de Terror*, ele recontou a origem do vampiro, ressuscitando-o no presente.

Figura 35 – Primeira página da nova fase de *Drácula*

Fonte: Rodrigues (2012, p. 77).

Essa novidade, em sintonia com o revisionismo que o personagem passava nos cinemas, agradou aos leitores: “Nesta história, que é levemente “amarrada” nos filmes de *Drácula* da *Hammer Films*<sup>71</sup> com Christopher Lee, como *O Vampiro da Noite* e o *Príncipe das Trevas* (RODRIGUES, 2012, p. 74). A série foi “modernizada” ao agregar elementos que o cinema inglês já experimentava ao revitalizar, com sucesso, o desgastado personagem, cujo modelo estabelecido, e mundialmente copiado à exaustão, era o criado na interpretação aristocrática do ator Bela Lugosi. Já nos quadrinhos brasileiros, Rosso ficaria eternamente associado ao vampiro imortal e ao subgênero de terror, que ainda ajudaria a revitalizar de outras maneiras nos anos a seguir, primeiramente no seu já citado personagem Nosferatu e, conforme será

<sup>71</sup> “Founded in November 1934, Hammer is one of the oldest film companies in the world. Hammer is synonymous with horror, after defining the genre in Britain with classics such as *Dracula*, *The Curse of Frankenstein* and *The Mummy*, which spawned numerous sequels.” Disponível em: <<http://www.hammerfilms.com/about-hammer/>>. Acesso em: 2 out. 2018.



abordado mais especificamente ao se tratar das parcerias feitas com Lucchetti, nas revistas *A Cripta* e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Embora tenha fixado seu nome nesse gênero, conforme recorda seu neto Luiz Rosso em entrevista, sua relevância nos quadrinhos é mais ampla:

O título de “mestre do terror”, seu trabalho mais volumoso nos quadrinhos, a qual fez jus, para os amantes deste gênero faz todo sentido. Mas muitos com quem converso e me relaciono o veem como o mestre dos “infantis”, dos “históricos” (pelo seu alto conhecimento de trajes e costumes) e por que não, mestre da “sensualidade”, lembrando das figuras femininas sempre bem desenhadas. E o que dizer do contraste das figuras (mulheres) mais lindas com as figuras mais grotescas no terror? Seria ele então, o mestre dos “extremos”!? (RODRIGUES, 2012, p. 127).

Rosso fez praticamente de tudo em se tratando de gibis, incluindo um super-herói chamado Satanik, com texto de Rubens Lucchetti, que não logrou sucesso e foi publicado somente na edição de *Almanaque de Aventuras* n. 1, da editora Taika em 1970. Sua habilidade em criar narrativas sequenciais diversificadas não era fruto apenas do fato dele ser um profissional com uma sólida formação artística. Tampouco só pelo fato dele atuar em sintonia com as transformações do mercado editorial, adaptando e modernizando seus traços de acordo com as especificidades de cada projeto. Sua dedicação aos gibis rivalizava com outros ofícios que lhe garantiam o sustento por remunerar melhor: o de ilustrador e o de professor<sup>72</sup>. Assim recorda o parceiro Rubens Lucchetti: “Histórias em quadrinhos para ele eram pura paixão. Só se dedicava a elas porque gostava, em especial nos últimos anos, período em que as editoras, já meio falidas, pagavam pessimamente ou nem se dignavam a pagar por seus serviços” (LUCCHETTI, 1993, p. 336). O próprio Nico Rosso definiu seu entusiasmo pelos gibis em um artigo publicado no semanário português *Tintim*, de 24 de novembro de 1979:

Tenho uma vocação pessoal e uma fé profunda neste meio de comunicação, que, estou convencido, devido à sua força e clareza, se destina, tarde ou cedo, a ser o melhor em todos os domínios. E, dentro desta convicção, revela-se a necessidade moral de sedar aos jovens um exemplo de persistência e entusiasmo. Os quadrinhos atingirão seguramente o nível do livro didático e do livro técnico e também, no futuro, do livro científico. Por este motivo, aconselho os desenhadores e argumentistas a prosseguirem no seu trabalho com fé e dedicação. (LUCCHETTI, 1993, p. 335).

<sup>72</sup> Fundada em 1963, em São Paulo e atuando até o presente, a Escola Panamericana de Artes oferecia cursos de correspondência e depois aulas presenciais. Contou entre seus primeiros professores com o argentino Hugo Pratt, José Luiz Benício, Jayme Cortez, Flávio Colin e Ziraldo. Em 1964, Rosso se tornou um dos seus professores, lecionando até 1976 (RODRIGUES, 2012, p. 92).

A parceria iniciada com Rubens Lucchetti em 1965 rendeu, ao longo de sete anos, cerca de 150 histórias sendo que, segundo o roteirista, as mais relevantes foram: *Romeu e Julieta*, *A Flor do Mal*, *Os Bonecos de Bruno*, *Como se Faz uma História de Terror*, *Atrás da Porta*, *A Condessa Sinistra*, *Era uma Vez...*, *No Princípio Era o Verbo e Mulher Diabólica*, a última história da dupla, publicada em 1972 no número 18 da *Revista de Terror*<sup>73</sup> da editora Edrel. Além de uma despedida, foi praticamente uma espécie de síntese da obra criativa de ambos. Em suas apenas 17 páginas, reuniu uma série de elementos recorrentes em suas histórias: crime, suspense, sensualidade, humor negro e o sobrenatural. Todos presentes na trama sobre um triângulo amoroso na qual uma jovem planeja com o amante se livrar do esposo e ficar com sua fortuna. Seria mais um enredo normal de suspense se, numa imprevisível virada de roteiro, não se descobrisse, ao fim da história, que a mulher fora acometida de uma doença que a transformara numa vampira.

Ideias não faltavam para dar continuidade a essa sintonia pessoal e profissional e algumas delas como *Jóias do Terror* uma nova revista adaptando clássicos do terror tanto da literatura como do cinema para os quadrinhos; a antologia *Contos de Mistério* e até mesmo uma tira de jornal diária com o Zé do Caixão foram projetos não realizados graças à mudança de Lucchetti para o Rio de Janeiro. Numa época em que somente cartas e telefonemas podiam diminuir a distância entre os amigos, os encontros foram ficando mais raros e sua dinâmica de trabalho acabou seriamente comprometida, decretando por definitivo o fim da parceria. Um relacionamento profissional que, segundo o roteirista, era “encantador” (LUCCHETTI, 1993). Poucos anos depois, uma tragédia pessoal afastou definitivamente Rosso do mercado editorial:

[...] em dezembro de 1976, ao presenciar, durante um temporal, a destruição do aposento que havia construído nos fundos de sua residência e que lhe servia de biblioteca e estúdio e assistir, sem nada poder fazer, as águas da chuva consumirem grande parte do seu arquivo, Nico Rosso sofreu um espasmo cerebral, o que o afastou, quase por completo, dos quadrinhos – como terapia, o artista passou a se dedicar à pintura. E, em 1 de dezembro de 1981, Nico morreu em decorrência de um infarto. (LUCCHETTI, 1993, p. 318).

---

<sup>73</sup> Lucchetti e Rosso colaboraram com as edições 8, 10, 11, 12, 15 e por fim na edição 18, com “Mulher Diabólica”, história de 17 páginas publicada em outubro de 1972 (LUCCHETTI, 1993).

Durante o levantamento de dados para esta pesquisa, foram consultados os netos de Nico Rosso, Claudio e Luiz, que confirmaram que o seu rico acervo de originais fora mesmo destruído durante a fatídica enchente que marcou dramaticamente seus anos finais, constituindo uma perda irreparável para a memória gráfica brasileira.

Figura 36 – Capa de publicação *on-line* e independente dedicada a Nico Rosso



Fonte: Wayback Machine (2019).

### 4.3 O CINEASTA

Eu sou filho de pais artistas circenses. Meu pai era toureiro e veio da Espanha para cá. Aqui ele encontrou muitos problemas em fazer touradas, matar touros... Depois ele casou com a minha mãe, que era cantora de tangos. Eu nasci viajando pelo Brasil. Desde garotinho eu ia para a Bahia, para Mato Grosso, para todos os lugares para onde eles levavam o circo, as touradas... (CARDOSO, 1987, p. 5).

Segundos os biógrafos Barciski e Finotti (2015), essa narrativa a respeito das origens de Mojica foi um pouco diferente. Ele seria neto de um toureiro espanhol que se apresentava em circos pelo país, acompanhado por seu filho Antonio Marins, nascido no Brasil. Anos mais tarde, entre várias atividades para sustentar a família, que incluía o pequeno José Mojica Marins, nascido na cidade de São Paulo em 1936, Antonio tornou-se gerente de cinema, o que foi primordial na formação da visão de mundo do futuro cineasta, que desde cedo buscou se destacar em seu meio: “Há pessoas que nasceram para vender amendoim e vão vender amendoim para o resto da vida, eu nasci para ser sensacionalista (CARDOSO, 1987, p. 7). Como essa declaração realça, ele desde cedo se considerou e foi tratado de maneira especial, principalmente por seus pais, que lhe deram acesso a diversos gêneros de filmes e também a histórias em quadrinhos repletas de elementos fantasiosos como Mandrake, Príncipe Valente e Flash Gordon. Aos 12 anos começou a filmar com uma câmera de 8mm<sup>74</sup> e, já em suas primeiras produções caseiras aparecia a predileção por temas pouco convencionais. *Juízo Final*, *O Fim do Mundo* e *O Ano da Besta* eram títulos que já demonstravam sua atração por histórias ligadas ao fantástico. O próprio cineasta credits essa fascinação a um caso que presenciou ainda menino, quando havia falecido, subitamente, um vendedor de batatas, popular entre as crianças do bairro Vila Anastácio por ser um bom contador de histórias. Mojica foi com amigos ao velório e testemunhou ele se levantar do caixão, apavorando todos os presentes, incluindo familiares que correram do local. O menino Mojica não entendia porque todas aquelas pessoas que estavam chorando pela morte do amigo, um homem bom, não o aceitaram de volta dos mortos. Só os meninos ficaram com ele e assistiram inclusive uma tentativa de exorcismo por parte de um padre. Depois, um médico

---

<sup>74</sup>Um dos diversos padrões de lentes usadas em filmadora, A medida da lente define o formato das janelas das câmeras. “À medida que o cinema passou a perder audiência para a TV, criaram-se diversos outros padrões, como o *Vista Vision* e finalmente o *Cinemascope* filmado em 35 mm com lentes anamórficas...” Ver: RODRIGUES, Chris. O cinema e a produção. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

examinou o homem e constatou que se tratava de um caso de catalepsia, distúrbio que desacelera as funções vitais e paralisa o corpo, geralmente confundido com a morte. Esse incidente teve consequências graves: “Aí então a mulher do batateiro quis se separar dele, nossas mães não deixavam mais a gente conversar com ele” (CARDOSO, 1987). Segundo recorda Mojica, o homem ficou arrasado sem família, amigos e trabalho. Episódio que o despertaria para a hipocrisia cotidiana e influenciaria sua maneira de contar histórias.

Mojica abandonou os estudos após a quinta série para trabalhar. Entre um emprego temporário e outro, com o auxílio dos amigos do bairro, ele montou um estúdio num galinheiro onde passaram a produzir seus curtas. Aos poucos a empreitada passou a atrair mais pessoas interessadas em participar das produções de fundo de quintal. E, aos 17 anos, ele fundou a cooperativa chamada Companhia Cinematográfica Atlas, que realizou curtas como *A Mágica do Mágico* e *Sonho de Vagabundo*, além do inacabado *Almas Condenadas* (BARCISNKI; FINOTTI, 2015). Essas produções exibidas em parques, circos e igrejas chamaram a atenção do jornal Última Hora de São Paulo<sup>75</sup>, que publicou em 7 de outubro de 1953 uma matéria sobre a iniciativa dos meninos e trouxe mais interessados em participar da trupe. Em seguida Mojica decidiu que, para arrecadar verba para produções mais ambiciosas iria abrir uma escola de cinema. Mudou a Atlas para um galpão, e alterou seu nome para Indústria Cinematográfica Apolo Ltda. Sem preparo didático algum criou seus próprios métodos de ensino: Pedia para os alunos que imitassem suas expressões faciais tendo como referência fotos (Figura 37) nas quais “interpretava” sentimentos variados e criou “testes de extravasamento” em que os alunos eram sujeitos a situações humilhantes sem poder perder o autocontrole e subjetivos “testes de aptidão artística” para selecionar os candidatos a estudantes daquela escola de interpretação fora do convencional.

---

<sup>75</sup> No livro *Maldito*, seus biógrafos apontam esse evento como o primeiro destaque na mídia do jovem Mojica. (BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p. 82)

Figura 37 – Referências didáticas



Fonte: Barcinski e Finotti (2015).

Foram feitos filmes amadores protagonizados por gente humilde, trabalhadores que, com suas mensalidades e devoção<sup>76</sup> ao “mestre”, como Mojica gostava de ser chamado, custeavam as produções em troca de aprendizado e a oportunidade de aparecer no cinema. Entre 1954 e 1956 o Apolo produziu *Sentença de Deus* que seria a primeira “grande produção” do estúdio, mas acabou inconcluso. A escola seguia crescendo, mas, mesmo assim, Mojica não conseguia levantar os custos necessários para um filme mais profissional. Vários planos mirabolantes e cotistas que perderam

<sup>76</sup> Além de participar das aulas os estudantes compravam e vendiam cotas dos filmes, auxiliavam na obtenção de todo material necessário às produções e também vendiam produtos criados por Mojica como suas revistas de cinema e quadrinhos (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

seu dinheiro sem ter um filme entregue levaram o autodenominado diretor cinematográfico a ser chamado de vigarista na imprensa, iniciando sua fama de pessoa não hábil e pouco confiável nos negócios. Não bastasse, a produção também acumulou uma tragédia pois a atriz Conchita Espanhol viria a falecer afogada. Nascia então outro estigma: o de que sempre alguém envolvido nas produções de Mojica acabava morrendo ou se ferindo seriamente (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Em 1958, ele finalmente realizaria um longa lançado em circuito comercial: o faroeste *A Sina do Aventureiro* cujo resultado de bilheteria e crítica e foi morno, mas trouxe novos alunos à escola. Buscando o sucesso comercial, em 1963 ele dirigiu o drama musical *Meu Destino em Tuas Mãos*, que foi um grande fracasso. Entretanto seu prejuízo foi atenuado pelo lançamento de uma versão “erótica” do filme anterior, agora acrescido com cenas de nudez. O longa de estreia de Mojica na direção já trazia uma recatada cena de nudez que lhe trouxe dores de cabeça com a censura da igreja. Ironicamente, seria a exploração do erotismo que mais de uma vez lhe renderia tanto problemas como alento em sua futura carreira.

Frustrado com os filmes anteriores, decidiu rodar uma história que enfim tivesse garantia de sucesso, feita com tudo o que as plateias mais queriam: ação, tiroteios e, obviamente o maior chamariz de todos: sexo. Mojica relata que, quando se preparava para iniciar a produção de *Geração Maldita*, filme sobre jovens delinquentes que tinha na gaveta havia vários anos, teve um pesadelo que mudou tudo em sua vida. Em suas palavras um “fato sobrenatural pesadão mesmo.”:

No meu sonho essa figura de negro me arrastava para uma tumba onde estava escrito meu nome e a data da minha morte. De repente vi que essa figura de negro era eu mesmo me arrastando para meu próprio túmulo. Só não vi a data da minha morte porque não quis ver [...]. Quando minha secretária chegou, mandei que ela fosse avisar os meus sócios que eu havia bolado outra fita, que ia se chamar *À Meia-Noite Levarei Tua Alma*. É claro que eu não tinha roteiro nem nada, mas falei que não tinha importância, que eles podiam chamar o pessoal pra filmar.<sup>77</sup>

Segundo Barcinski e Finotti (2015), Mojica teria passado o dia seguinte ao pesadelo ditando para sua secretária um roteiro que apresentou aos seus indignados alunos como sendo a “nossa salvação”. Para convencê-los a abandonar o projeto anterior explicou que, além de caro para realizar, *Geração Maldita* seria mais um entre

---

<sup>77</sup> Depoimento dado ao cineasta Ivan Cardoso. (O Estranho Mundo do Zé do Caixão. L&PM, 1987)

tantos outros filmes policiais sendo feitos, mas que “Terror não, ninguém fazia filmes de terror no Brasil. Eles seriam os primeiros” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 144).

Figura 38 – Publicidade publicada em 29 de novembro de 1964



Fonte: O Estado de S.Paulo (2019).

Após convencer a maioria, Mojica vendeu cotas entre eles. Arrecadou o equivalente a oito mil dólares em poucos dias, porém a quantia ainda era insuficiente. Convocou parentes a também participar como cotistas e os pais até venderam o carro para contribuir. Convenceu inclusive a esposa a voltar a morar com os pais para que pudessem entregar a casa em que residiam e economizar o aluguel. Vendeu toda a mobília e roupas ficando apenas com “duas camisas, uma calça e um par de sapatos”. Mesmo assim a verba levantada cobria, entre aluguel de estúdio; cachês dele próprio; de atores e técnicos, apenas 18 dias de filmagens. Conseguiu comprar 15 latas de negativos, material insuficiente<sup>78</sup> para rodar um longa-metragem de oitenta minutos. No fim, a equipe conseguiu realizar o filme usando apenas 13 latas, pois as duas outras foram roubadas durante as filmagens. Como não podiam se dar ao luxo de

<sup>78</sup> “a maior parte dos filmes são rodados numa proporção de no mínimo seis para um, ou seja, seis minutos de negativo para cada minuto aproveitado de filme” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 147).



repetir as cenas, ocasionais erros nos textos foram corrigidos por meio de dublagem<sup>79</sup>. Mojica tinha a intenção de apenas dirigir o filme, mas, segundo ele, não se encontrou ninguém disposto a ser o protagonista, pois, naquela época, todos queriam fazer televisão e ninguém queria se “queimar” sendo o Zé do Caixão (CARDOSO, 1987). Já segundo Barcinski e Finotti (2015), o papel principal havia ficado com o ator e dublador profissional Dráusio Oliveira, que desistiu dois dias antes das filmagens. Insatisfeito com os testes que fez às pressas com seus alunos, o próprio diretor e roteirista assumiu o manto da criatura.

Figura 39 – O imponente coveiro em cena no filme *À Meia Noite Levarei sua Alma*



Fonte: Acervo do autor.

Em condições precárias e prazo apertado, Mojica conseguiu contar a história de Josefel Zanatas (Figura 39), coveiro de uma cidade interiorana que desprezava as crendices populares, praticando uma série de crimes violentos em sua busca da sua mulher superior capaz de perpetuar seu sangue através de um filho. Nesse processo, o cínico e cético personagem é confrontado com a existência do sobrenatural que negava existir. Terminado o filme, o desafio seguinte foi encontrar um distribuidor interessado na obra. Endividado, Mojica vendeu suas cotas do filme para o produtor

---

<sup>79</sup> Na época não era comum a captação de som direto nas filmagens. Como Mojica possuía problemas de dicção e pronúncia, contratou o dublador Laécio Laurelli, diretor de dublagem da empresa Odil Fono Brasil, para ser sua voz (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 150).

Nelson Teixeira Mendes, que já havia adquirido o restante dos demais cotistas. O filme estreou com enorme sucesso. Seu criador não recebeu nada por isso.

Outro fator de importância neste filme é o grau elevado de hibridação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem gráfica. A *Meia-Noite Levarei Sua Alma*, possui do ponto de vista técnico e de linguagem, um hibridismo nítido com as narrativas gráficas típicas dos gibis de terror: a exploração do contraste na fotografia em preto e branco; os recursos narrativos com apresentador e momentos de narrativa em off; os efeitos visuais e as transições de cena com aspectos gráficos; o uso excessivo de *close-ups* nas tomadas acentuando a dramaticidade; as tomadas de enquadramento pouco convencionais, os planos perspectivados, os cortes alternados e bruscos nas tomadas de câmera. (SILVA, 2012, p. 242).

Enquanto críticos se dividiam entre o desprezo e a ovação ao filme, Mojica capitalizou com a fama e ampliou sua escola de interpretação, além de viabilizar *Esta Noite Encarnarei em seu Cadáver* (Figura 40), a continuação direta da saga do Zé do Caixão. Agora com um produtor<sup>80</sup> financiando a empreitada ele conseguiu “um mínimo de condições técnicas [...] três meses para filmar, negativo à vontade e um orçamento três vezes maior que o do filme anterior.” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 187). No fim da primeira história, Zé do Caixão parecia ter sucumbido a um confronto com uma procissão de almas penadas. Mas, agora recuperado, ele retoma sua busca por uma mulher perfeita. Para isso, sequestra seis jovens que submete a diversas formas de tortura para encontrar aquela que seria “merecedora” de assegurar a “continuidade do sangue”. No processo, ele mata uma que estava grávida. Atormentado por ter assassinado uma criança inocente, ele vai para o inferno. Essa queda ao reino inferior trata-se de uma sequência colorida com oito minutos de duração, o ápice de ambições que um orçamento ainda longe do ideal poderia comportar. “Mojica havia encontrado o meio-termo ideal entre o primitivismo de seu estilo e a sofisticação de produção” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 208).

Se, se por um lado a originalidade das cenas chocantes e a fotografia num preto e branco quase expressionista seduziram parte dos críticos e uma grande plateia, por outro lado, os censores do regime militar decidiram proibir a exibição da fita alegando que, entre vários deméritos, o filme “focaliza as facetas de um autêntico débil mental [...]” e que era também “uma obra primária em matéria de arte

---

<sup>80</sup> Augusto Pereira, que havia se recusado financiar o filme anterior agora firmara um contrato de exclusividade de cinco filmes com Mojica. Todos a serem protagonizados por Zé do Caixão, porém não totalmente realizado.

cinematográfica”. Inclusive a censora Jacira Oliveira comentou que “Se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor pelo assassinato à sétima arte [...]” O filme precisou ser apresentado a eles com cortes<sup>81</sup> por três vezes até que, como condição final para liberar o filme, a censura exigiu a redublagem da cena final.

Originalmente o personagem não se renderia, nem se arrependeria de seus atos e gritaria “Eu não creio!” em repúdio à fé e espiritualidade. Mas os censores escreveram um novo texto alterando a intenção do clímax do filme. Contradizendo toda a sua trajetória o personagem falou: “Deus, Deus... Sim, Deus é a verdade! Eu creio em tua força! Salvai-me! A Cruz, a cruz, padre! A cruz, o símbolo do filho ...” A cena foi redublada e, cumprida a exigência, o filme estreou em 13 de março de 1967, tornando-se o mais popular do diretor, não só pela qualidade, mas também graças à repercussão na imprensa obtida pela censura prévia que aumentou o interesse do público. Um enorme sucesso de bilheteria que, segundo Barcinski e Finotti (2015), foi assistido por entre 5 e 6 milhões de pessoas pelo país.

Figura 40 – Cartazes dos dois primeiros filmes do Zé do Caixão



Fonte: Acervo do autor.

<sup>81</sup> Foram feitos cortes nas cenas com cobras e aranhas e retirada uma cena completa em que uma personagem era queimada (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 224).

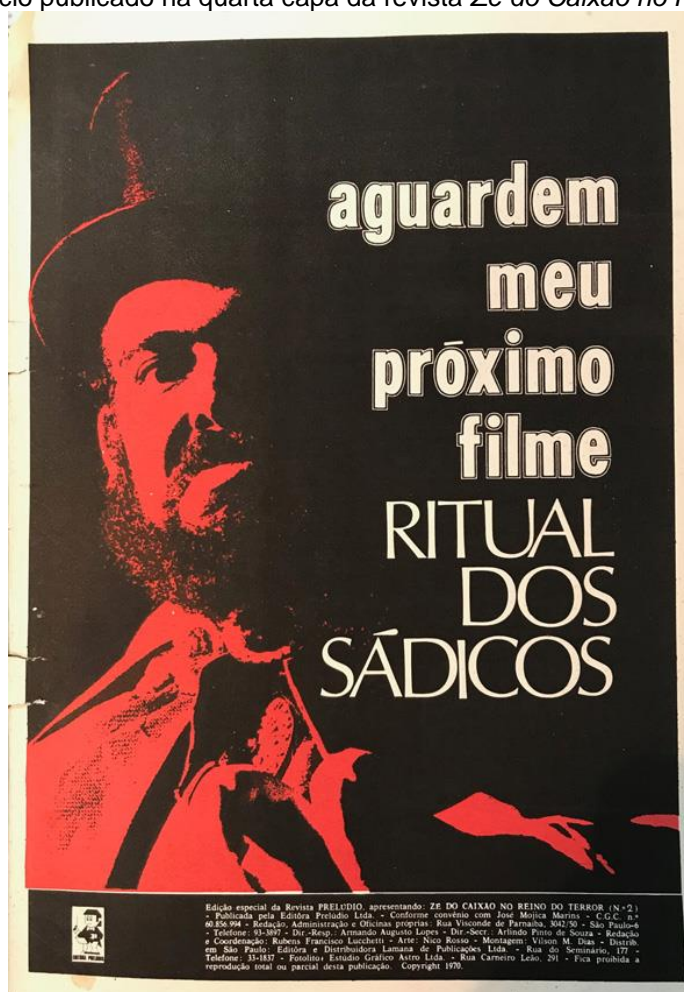
Apesar de o diretor ter perdido uma batalha artística, entrava no seu momento de maior popularidade por saber se aproveitar de polêmicas para ganhar espaço na mídia. Ao longo da década de 1960, Mojica “refinou” seus “métodos de ensino” e tornou-os mais espalhafatosos ainda, garantindo presença constante em jornais sensacionalistas e em programas televisivos. Ficou ainda mais famoso por seus bizarros testes feitos para escalar atores e chamar a atenção da mídia. Contracenar com sapos, aranhas, escorpiões, cobras ou comer minhocas eram tarefas das mais singelas organizadas por Mojica e sua equipe. Em busca de trabalho ou fama, pretensos futuros atores se sujeitavam a procedimentos reais e arriscados. De choques elétricos, à extração de dentes sem anestesia até a serem enterrados vivos. Famoso, Zé do Caixão até gravou as marchinhas de carnaval *Castelo dos Horrores* e *Em cima da Hora*, além de emprestar seu nome a cosméticos, uma marca de cachaça e de vela de macumba. Produziu os filmes *Trilogia de Terror*<sup>82</sup> e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, ambos lançados em 1968.

Este último filme, os seriados televisivos e a série de quadrinhos feitos até o ano seguinte serão melhor abordadas no capítulo 5. Todos esses empreendimentos pareciam estar fomentando uma “marca” forte no imaginário popular. Zé do Caixão parecia ter se tornado um nome rentável graças à sua “onipresença” dentro e fora das telas. Porém escolhas ruins de Mojica, seja com relação a parceiros comerciais, aliadas a questões pessoais e má administração financeira comprometeram todas essas iniciativas. Constantemente endividado, Mojica também precisou abrir mão de sua parte no filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*.

---

<sup>82</sup> Adaptando episódios do seriado *Além, Muito Além do Além* era uma antologia de três episódios dirigida pelos cineastas Ozualdo R. Candeias, Luís Sérgio Person e por Mojica, responsável pela história *Pesadelo Macabro*, inspirada no caso de catalepsia que testemunhou na infância. Os roteiros, não creditados, são de Rubens Lucchetti (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 531).

Figura 41 – Anúncio publicado na quarta capa da revista *Zé do Caixão no Reino do Terror* n. 2



Fonte: Acervo Márcio Emílio Zago.

O fim desse apogeu vivido a partir de 1967 pode ser representado pelo seu projeto mais ambicioso até então, o filme *Ritual dos Sádicos/ O Despertar da Besta*. Filmado em 1969, trata-se de um exercício de metalinguagem que rompia com as expectativas dos fãs e críticos. Em vez de dar continuidade à saga do coveiro Jozefel Zanatas, agora o Zé do Caixão era assumidamente um personagem ficcional influenciando o mundo real. O filme propunha discutir o problema das drogas através de duas abordagens: Reunindo tramas sem relação direta entre si havia um debate televisivo com jornalistas sobre o problema dos tóxicos na sociedade. Paralelamente a discussão era intercalada por histórias sobre pessoas submetidas ao uso de LSD nas quais cada uma alucinava com o Zé do Caixão de maneira diferente. Mesmo com um produtor associado, Mojica ainda enfrentou dificuldades financeiras para realizar o longa, precisando inclusive se desfazer de sua coleção de gibis como recorda:

[...] eu cheguei a vender acho que a maior coleção que houve no Brasil. Eu tinha desde o Globo Juvenil, Mirim, tinha o gibizinho que saia um dia sim um dia não no Globo. Tudo aquilo eu colecionava. Eu fui acho que um dos maiores colecionadores de quadrinhos e, realmente, adepto do cinema eu cheguei a vender toda a minha coleção que dava um caminhão desses da Granero<sup>83</sup>: enorme! Carregado de revista, né. Foi uma tristeza fantástica, mas eu tinha que terminar um filme e um colecionador me ofereceu uma nota alta que dava exatamente pra mim chegar ao final do filme. E cheguei. Que era o filme que depois me daria muitos problemas e depois nunca seria exibido comercialmente e quando foi liberado realmente o branco e preto tinha acabado. Era o *Despertar da Besta*. Um filme que gerou muitos conflitos e não sei porque, né, eles viam a fita com uma mensagem muito política muito grande e até hoje ninguém sabe me explicar a mensagem política.”<sup>84</sup>

Figura 42 – Dois títulos e cartazes para o mesmo filme



Fonte: Acervo do autor.

Mesmo com cortes, o filme acabou proibido pelos censores, sendo liberado para exibição apenas em 1983. Até mesmo seu filme de 1965, *À Meia-noite Levarei sua Alma* viria posteriormente a ser interdito, em 1973, reforçando os argumentos de Mojica de que havia perseguição à sua pessoa e obra. Nesse meio tempo sua carreira autoral mudou por completo, pois perdera sua autonomia. Com receio da censura os produtores começaram a se afastar dele, sua equipe de confiança

<sup>83</sup> Mojica se refere um uma das mais antigas empresas de transporte e mudanças do país.

<sup>84</sup> Depoimento dado ao programa TVFATO em 23 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lukFod2OrA>>. Acesso em: 6 maio 2019.

começou a debandar e, sem dinheiro, vivia de vender encalhes e até assinaturas falsas dos seus gibis. Cultivou as unhas gigantes do personagem e aos olhos do público passou a se confundir cada vez mais ao “Zé” da ficção. Começou a aceitar qualquer convite para aparecer em troca de cachês mesmo pequenos. Animou bingos, festas e programas variados na televisão. Também vendia os brindes que ganhava participando como jurado em programas de auditório. Passou a atuar em filmes de outros diretores e a dirigir filmes de encomenda. “Fez comédias eróticas, pornochanchadas e curtas-metragens oportunistas; apelou até mesmo para o sexo explícito [...] E as ofertas de trabalho, durante os anos 1970 e 1980, só viriam de produtores mais interessados em lucrar à custa da burrice estatal do que em arriscar seu dinheiro em projetos ambiciosos” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 332). Mesmo nesse contexto desfavorável Mojica tentou emplacar um novo personagem (Figura 43): Em 1971 lançou *Finis Hominis/O Fim do Homem*, que teve no ano seguinte a sequência *Quando os Deuses Adormecem*. Mas sem o mesmo sucesso de seu personagem covreiro.

Figura 43 – Filmes autorais durante a década de 1970



Fonte: Acervo do autor.

Mas enquanto seu período de decadência iniciava no Brasil, lentamente seu trabalho começava a ser exibido no exterior. Em 1971 *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi exibido no festival de Cannes e, em 1973, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* recebeu o primeiro reconhecimento internacional de Mojica, ao ser premiado

no Festival Internacional de Cinema Fantástico de Stiges, na Espanha. Em 1974, ele recebeu, na França, o troféu *L'écran Fantastique* pelo conjunto de sua obra.

Intercalando com trabalhos menores, Mojica trouxe Zé do Caixão de volta em *Exorcismo Negro* (1974) e em *Delírios de um Anormal* (1978), que seria a última aparição do Zé do personagem num de seus filmes até 2008. O diretor, a partir, de então tornou-se relativamente conhecido entre os especialistas internacionais em filmes de horror, chegando a constar na *Encyclopedia of Horror Movies* escrita pelo inglês Phil Hardy. Todavia só alcançaria maior projeção quando, em 1993, a produtora de vídeos *Something Weird*, especializada em lançar em VHS filmes raros das décadas de 1950 e 1960, lançou as primeiras fitas de vídeo com os filmes de Mojica nos Estados Unidos.

Coffin Joe era a versão gringa que o apelido do agente funerário Josefel Zanatas ganhara. O simbolismo da “preferência americana – os seios fartos – e a brasileira – a tão decantada bunda –, estava totalmente dilacerada nessa analogia macabra de Zé do Caixão, agora Coffin Joe, agora saboreando e vencendo a América. (FERREIRA, 2016, p. 6).

Revistas especializadas em filmes de terror de língua inglesa como *Fangoria* e *Shocking Images* e a revista de entretenimento *Billboard* foram extremamente elogiosas com a “descoberta”. Milhares de cópias dos filmes foram vendidas, o que ajudou na situação financeira do quase esquecido cineasta, e surgiram novos convites para participar de eventos nos EUA e Europa e, aos poucos, a nova fama de Mojica acabou fazendo com que sua terra natal voltasse a prestar atenção nele novamente. Voltou à televisão primeiro apresentando e rogando pragas na TV Bandeirantes (Figura 44) no *Cine Trash* em 1996 e, a partir de 2004, apresentou no Canal Brasil sete temporadas do *talk show* o *Estranho Mundo de Zé do Caixão*, no qual entrevistava celebridades. Em 2008 dirigiu seu último longa, quando concluiu a trilogia do Zé do Caixão com o filme *Encarnação do Demônio*. Não foi sucesso de público, mas encerrou a história de Josefel Zanataz, liberto da prisão em que estava desde os eventos do filme de 1967. Em 2015, o canal Space produziu “Zé do Caixão”, uma biografia em formato de minissérie, protagonizada pelo ator Matheus Nachtergaele



que, na época do lançamento, alegou que “Zé do Caixão é um Carlitos, é tão forte que tomou conta do Mojica”<sup>85</sup>.

Figura 44 – Anúncio do programa publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 26 de fevereiro de 1996

**Cine Trash,**  
com **Zé do**  
**CAIXÃO.**

Coloque a sua  
**unha** no controle  
**remoto**  
e **assista.**

Cine  
**TRASH**  
De segunda a sexta, às 15h15.

**BAND**  
A IMAGEM VIVA  
DO BRASIL

Fonte: Castro (2016).

Trata-se de uma trajetória rara de um artista singular e polêmico que, de maneira muito intuitiva construiu histórias próprias, recriações de conceitos herdados de outras culturas por meio do fluxo da indústria cultural. Uma obra que Mojica fez em sua coerência com a cultura brasileira. Construída por meio de um padrão de narrativas que, embora siga modelos de produção importados tanto nas plataformas audiovisuais como nos quadrinhos, carrega em sua lógica interna as proposições do modelo antropofágico. As produções com o personagem Zé do Caixão conquistaram seu espaço na cultura brasileira por devorar de maneira selvagem os moldes estrangeiros e regurgitá-los violentamente numa audiência sedenta de se reconhecer nas telas e nas páginas dos gibis. Conquistando assim audiências não só no Brasil, mas também reconhecimento artístico fora dele.

<sup>85</sup> Depoimento dado ao jornalista Edu Fernandez em 18 de maio de 2015. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2015/05/ze-do-caixao-e-um-carlitos-diz-matheus-nachtergaele.html>>. Acesso em: 10 maio 2019.

## 5 OS ESTRANHOS MUNDOS DO ZÉ DO CAIXÃO

Em 1964, quando o longa-metragem *À Meia-Noite Levarei sua Alma* estreou nos cinemas, o seu protagonista borrou as fronteiras entre o mundo ficcional e a realidade brasileira e findou por tornar-se um enorme sucesso de público. Até então, elementos sobrenaturais não eram recorrentes em obras audiovisuais produzidas em nosso país. Assim como acontecia nos quadrinhos e literatura, o público consumia produtos culturais do gênero terror oriundos de países de língua inglesa. Ao se apresentar como uma alternativa a essa hegemonia no gênero terror, o filme de Marins “chocou” audiências ao apresentar um sincretismo orgânico entre elementos vindos da literatura e cinema estrangeiros com as crendices e temores de um país “caboclo”. De outro lado, deu margem a debates acalorados entre cineastas que “amaram” ou “odiaram” aquele filme que destoava do que o movimento cinematográfico de protesto intelectualizado em evidência no momento, conhecido como *Cinema Novo*<sup>86</sup> (encabeçado por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, entre vários outros) vinha propondo às audiências das salas de cinema nacionais. O filme escrito, produzido, dirigido e protagonizado por Marins, impactou as plateias daquele ano, gerando a demanda pela sequência *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver* realizada em 1967 e, em 1968, a antologia *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. O nome deste último filme, inclusive, viria também a batizar um seriado de televisão com 13 episódios exibidos na TV Tupi e uma série quadrinhos em seis edições publicadas pelas editoras Prelúdio e Dorkas (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Tal sucesso em diferentes mídias deve-se não apenas à criatividade utilizada pelo realizador diante da falta de recursos financeiros para uma tecnicamente apurada produção de seus audiovisuais. Autodidata, José Mojica Marins se notabilizou por filmar suas histórias preenchendo as lacunas de sua formação e mesmo as limitações financeiras com soluções fora do usual. Distante do universo dos colegas que admiravam a *Nouvelle Vague* francesa ou liam a revista *Cahiers du Cinéma*<sup>87</sup>, abraçou

---

<sup>86</sup> Movimento cinematográfico brasileiro surgido no início da década de 1960 e que durou até o início da década seguinte. Sua proposta era oposta ao modelo hollywoodiano que predominava nos estúdios brasileiros até a década de 1950, produzindo especialmente filmes musicais e comédias. De viés intelectualizado e político o Cinema Novo explorou temas sociais e a realidade da sua época em suas produções.

<sup>87</sup> Conceituada revista francesa sobre cinema que é publicada desde 1951. Já contou entre seus

sua origem humilde de filho de um projecionista/gerente num cinema de bairro e os elementos tipicamente brasileiros que fizeram parte de seu aprendizado informal. Como resultado, culturalidades estranhas ao subgênero terror, formaram sua “voz” em trabalhos em diferentes mídias. Até aquele momento, o frequentador das salas de cinema brasileiras era um espectador habituado a associar o medo (ao apagar das luzes da sala de projeção) à paisagens europeias, com seus terrores construídos por um imaginário importado primordialmente de escritores de língua inglesa e sedimentado por filmes como os hoje chamados “monstros clássicos” produzidos por estúdios como o norte-americano *Universal* e o britânico *Hammer*. Múmias, lobisomens, criaturas de Frankenstein e derivados, que há décadas repetiam fórmulas de terror “gótico” inspirados nas obras literárias de Mary Shelley, Bram Stoker ou de lendas do continente europeu, apesar do sucesso, se remetiam a tempos “remotos”, mais “simples” ou a lugares distantes onde se perderam os supersticiosos de épocas “menos civilizadas”. Segundo Barcinski e Finotti (2015), foi primeiramente a quebra com o formalismo na maneira de fazer cinema, não só de horror, que despertou no escritor Lucchetti o interesse em conhecer o cineasta Marins, após assistir ao filme em que estreou o personagem Zé do Caixão:

O que mais o impressionou, no entanto, foi a brasilidade do personagem. Mesmo quando usava clichês do gênero horror, como a bruxa, o cemitério e as badaladas do sino, Mojica adaptava-os à realidade brasileira. O cemitério de Zé do Caixão não era arrumadinho como os dos filmes ingleses ou americanos, mas imundo; a bruxa de Mojica era maltrapilha, corcunda, e se parecia com qualquer mulher velha e feia que existisse pelos quatro cantos do Brasil. (BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p. 219).

O impacto do personagem Zé do Caixão no imaginário brasileiro pode começar a ser medido pelo choque que causou em suas primeiras audiências, quando estas se reconheceram na projeção em tela: as pessoas e cenários eram familiares, assim como a religiosidade católica e o sincretismo religioso integrantes em nossa identidade cultural fragmentada estavam retratados numa linguagem palatável a pessoas de diferentes classes sociais e formações. A partir de 1967, Lucchetti se tornou o escritor por trás dos enredos filmados por Mojica e, assim como seu patrão, era um autodidata, entusiasta do cinema de terror, mas também da literatura e

---

colaboradores com famosos cineastas como Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2010/mar/14/cahiers-du-cinema-emilie-bickerton>>. Acesso em: 25 set. 2018.

quadrinhos, levando a saga do personagem Zé do Caixão em novas direções criativas. O que acabou sendo interrompido num momento em que tanto criador como personagem desfrutavam de grande popularidade por suas presenças consecutivas em três mídias distintas, conforme será melhor desenvolvido a seguir ao se discutir cada um dos produtos culturais sob o título de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. Fôlego comercial que foi sendo perdido a partir de 1969, quando o filme *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta* foi recolhido pela censura do governo militar. Reconhecido pela crítica como um dos melhores filmes de Mojica onde numa “brilhante narrativa não linear formada por episódios sem ligação, Mojica adere à metalinguagem para analisar o efeito de seu personagem no inconsciente coletivo” (BARCISNCKI; FINOTTI, 2015, p. 532). Trata-se de uma história sobre o uso de drogas alucinógenas onde, ao consumir o LSD, pessoas alucinavam com o personagem Zé do Caixão.

Bom, então o Zé do Caixão ele é um personagem que tá sendo motivo de um debate. Bom, quer dizer, mais uma vez ele não é, quer dizer, ele não aparece como personagem da história, quer dizer, mas ele está presente ali [...] Nessa época ele aparecia em três locais [...] No cinema, nos quadrinhos e na televisão [...] O *Ritual dos Sádicos* pra mim hoje eu vejo como o seguinte [...] eu trabalhei com o seu Mojica durante três anos. Foi de 67 a 69 [...] foi praticamente quando foi feito tudo. Toda essa obra que eu fiz com o seu Mojica, foi feita nessa época. Os roteiros posteriores, que foram filmados posteriormente, foram escritos nessa época. Eu fiz outros roteiros com ele só que ele acabou perdendo isso. O *Ritual* é praticamente o apogeu e a decadência tanto do Mojica como do Zé [...] Como o filme não conseguiu ser exibido (ele ficou preso na censura) ele perdeu o principal produtor dele que era o Augusto de Cervantes, que foi quem produziu os primeiros dois filmes dele. (LUCCHETTI, 2017).

Mas, essa primeira experiência do personagem fictício, em “borrar” o limite entre realidade e ficção, permaneceu inédita até 1983, ano em que finalmente o filme foi liberado e exibido somente em festivais e sessões especiais e lançado comercialmente, somente em DVD em 2002. Antes, em 1974, o personagem havia retornado para ainda mais um projeto escrito por Lucchetti, o qual se tornou o episódio derradeiro da parceria de ambos. *Exorcismo Negro* foi motivado pelo sucesso do filme norte-americano *O Exorcista*. Novamente há uso da metalinguagem, fazendo criador e criatura se enfrentarem num roteiro em que o próprio José Mojica Marins descobre que seu personagem existe e que prometeu uma mulher ao diabo. Segundo Lucchetti “poderia ter sido, digamos, a volta triunfal dele”, mas acabou sendo mais uma decepção na parceria com Mojica. Não só pela baixa qualidade da produção, que por

questões orçamentárias trocou a ambientação de Petrópolis no Rio de Janeiro, com casarões e neblinas que remeteriam ao clima dos filmes de terror europeus, pelo litoral paulista.

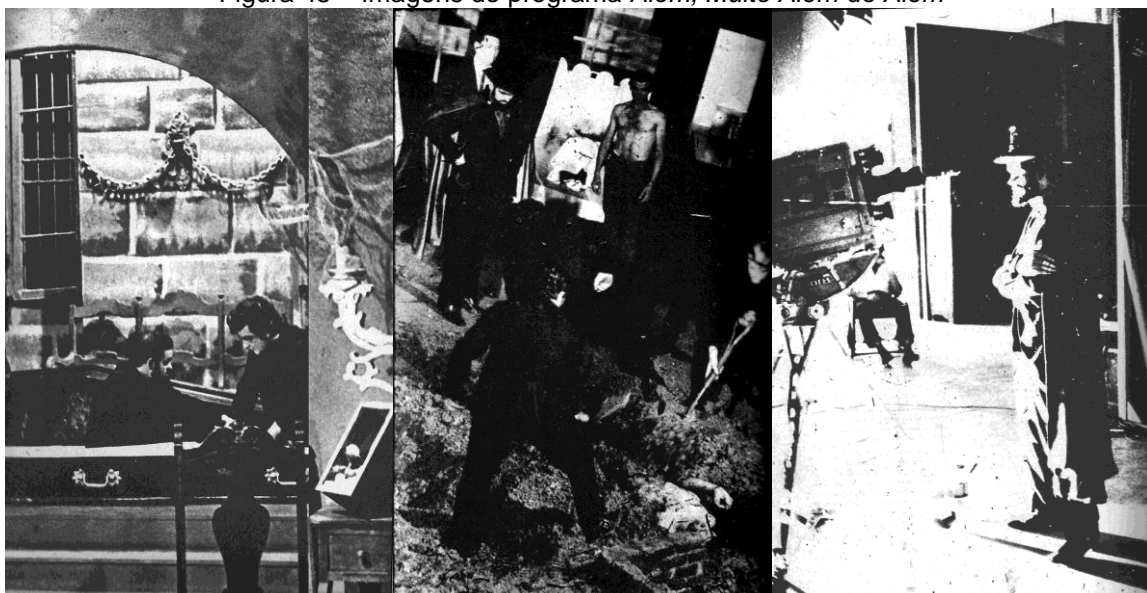
É um filme que você tá sempre esperando alguma coisa, só que não acontece nada. Muito mal feito. A própria luta entre criador e criatura também ficou péssima, foi uma das poucas vezes em que eu fui no cinema e saí cinco minutos depois que o filme começou. O roteiro foi escrito por mim, o argumento foi coescrito por mim e pelo seu Mojica, só que quando eu vejo lá na tela [...] eu só apareço como coargumentista [...] Seu Mojica pediu quase pelo amor de Deus pra escrever esse roteiro. Eu já não queria escrever mais nada pra ele... Quer dizer, você... passa por bobo. Porque uma: você não ganha muito. Sendo você usurpado no seu trabalho, aí pra mim [...] esse foi o último trabalho que eu fiz junto com ele. (LUCCHETTI 2017).

Essas tensões nos campos profissional e criativo demonstram como “a produção cultural não é um campo estático” (SILVA, 2012, p. 264) e exemplifica conflitos econômicos, técnicos, de linguagem e éticos decorrentes do processo de criação de um bem cultural voltado não só ao consumo da audiência, mas também à manutenção dos próprios profissionais envolvidos em sua execução. As produções independentes e de semissubsistência (SILVA, 2012) de Mojica, ao incorporarem lógicas da indústria cultural, necessitavam cada vez mais da exploração da popularidade de seu maior personagem para capitalizar recursos que mantivessem as engrenagens que viabilizavam seus audiovisuais em constante produção. Porém as concessões e decisões tomadas pelo cineasta que, além de detentor da criação encarnava a criatura, prejudicou relações com vários profissionais que contribuíram à realização de seus maiores sucessos. O mesmo ocorreu com Lucchetti, que começou como um admirador, passando a principal colaborador e terminou desapontado com o resultado de seu esforço. O desgaste da relação profissional de ambos e seu conseqüente afastamento teve impacto considerável na obra de Mojica, que passou a realizar filmes cada vez menos relevantes, ainda mais se comparados aos escritos por Lucchetti, que apontou com seus roteiros uma coerência no discurso das principais obras do cineasta nessa fase. Momento em que se expandiram suas ideias de forma a convergirem para outras mídias populares.

## 5.1 O ESTRANHO MUNDO DA TV

Infelizmente alguns dos mais interessantes episódios na parceria Mojica/Lucchetti não estão disponíveis para serem apreciados tal como foram concebidos originalmente. Segundo Barcinski e Finotti (2015) as incursões televisivas do Zé do Caixão no formato de seriado foram perdidas graças às limitações técnicas e orçamentárias da época. Filmados em videoteipe esses programas foram apagados para a reutilização das fitas e deles restaram apenas poucos registros fotográficos, seus roteiros e os relatos que se contam a respeito.

Figura 45 – Imagens do programa *Além, Muito Além do Além*



Fonte: Barcinski e Finotti (2015).

Em 1967 Mojica já experimentava o sucesso nas bilheterias e a notoriedade obtida por meio de ações promocionais em jornais e programas televisivos onde divulgava seus testes bizarros para “selecionar” atores corajosos para sua próxima fita de terror. Eram uma fórmula apelativa e sensacionalista que na televisão logrou êxito, ajudando a aumentar rapidamente a popularidade de Mojica, agora como a celebridade de programas de auditório populares como os dos apresentadores Hebe Camargo e Sílvio Santos. Atento a essa repercussão, Antonino Seabra, produtor artístico da recém-inaugurada Rede Bandeirantes, o convidou a realizar um “programa de terror sério, sem deboche” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 254). Apostando na figura polêmica do cineasta para alavancar a audiência da emissora, o programa

*Além, Muito Além do Além*<sup>88</sup>, estreou no segundo semestre de 1967<sup>89</sup>. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 588). Do seriado restaram apenas depoimentos de membros da equipe como o de Virgílio Rovêda<sup>90</sup>, um dos assistentes que atuavam na atração:

No Além, Muito Além do Além eu era um dos personagens. Quando começava o programa, a gente entrava em cena, abria o caixão, botava a tampa de lado e o Zé do Caixão começava a se mexer... Quando terminava a história, que ele voltava para dentro do caixão, a gente tirava a cartola, a capa e botava a tampa. Fazia um sucesso incrível. (SENADOR, 2008, p. 328).

Apesar da intenção de realizar um programa “sério”, a nova atração tinha como chamariz os já polêmicos testes macabros providenciados pelo sadismo do Zé do Caixão. Ao submeter pessoas a situações extremas e até de risco de vida, Mojica ao mesmo tempo que causava repulsa e fascínio, impulsionava a popularidade de criador e criatura no imaginário popular. A nova atração da emissora foi um sucesso, triplicando a audiência que, até então, a deixava como última colocada naquele horário em preferência do público. No auge do programa, a TV Bandeirantes (Canal 13) tornou-se líder, com picos de até 13 pontos, com cerca de 60% dos televisores de São Paulo ligados no Zé do Caixão. Mas, além das bizarrices de auditório, também prestigiaram a faceta sem “deboche” da atração: ficções apavorantes no formato de dramatizações escritas pelo roteirista de Mojica:

O Sucesso de Além, Muito Além do Além se devia, em grande parte, aos roteiros de Lucchetti. Ele conhecia a fundo as crenças e o folclore popular, e costumava incluir em suas histórias elementos e personagens facilmente reconhecíveis pelo povão... Outro ponto alto do programa era a simulação da entrevista com o telespectador, o que dava ao show uma aura de realismo e tornava-o ainda mais assustador. Toda semana, mais de mil cartas chegavam aos estúdios da Bandeirantes com histórias enviadas pelo público. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 264).

Foi nesse programa que Lucchetti também acrescentou um elemento que se incorporou para sempre à mítica do personagem: ao encerrar o programa, o Zé do

---

<sup>88</sup> O título do seriado parece remeter, num comparativo superlativo, à série de fantasia, suspense e terror “*Além da Imaginação*”, seriado norte-americano apresentado pelo roteirista Rod Serling entre 1959 e 1964. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/series/serie-382/>>. Acesso em: 12 maio 2019.

<sup>89</sup> Série que contou com direção de Antonio Seabra e direção de TV de Mário Pomponet. Segundo o livro Maldito, a série estreou às 23 horas do dia 15 de setembro de 1967, sendo exibida até 26 de julho de 1968. Já em Lucchetti (1993, p. 232) as datas divergem, constando a estreia como sendo 13 de outubro de 1967 e 25 de maio de 1968, respectivamente. O episódio de estreia foi *Pesadelo Macabro*, baseado no segmento homônimo do filme *Trilogia do Terror*.

<sup>90</sup> Depoimento concedido em 15 fev. 2007.

Caixão rogava uma praga para o telespectador. Elemento que ele continuou a utilizar em suas aparições nas décadas seguintes. Um *grand finale* que não existia nos filmes, embora evocasse a eloquência do personagem em seus monólogos cinematográficos. Porém, em vez de devaneios “filosóficos”, entravam em cena sortilégios que evocavam medos supersticiosos. Lucchetti fez o Zé começar a se tornar uma espécie de bruxa, uma criatura onisciente, meio mestre de cerimônias macabro, a exemplo dos personagens que apresentavam os quadrinhos de terror norte-americanos da editora EC Comics.

[...] uma coisa que eu tive que criar pra dar justamente um impacto no final, isso tanto no programa da Bandeirantes como no programa da Tupi, foram as maldições. Quer dizer, a cada episódio eu tinha que criar uma maldição nova [...] mais ou menos relacionada com o tema do programa. Por exemplo, se no programa aparecia lá uma pessoa que tinha um relacionamento extraconjugal, então a maldição é justamente para aqueles que traem as mulheres, ou mulheres que traem os maridos, seria sobre isso aí. (LUCCHETTI, 2017).

Inovação que, gradualmente, faria o primordial Zé do Caixão cinematográfico começar a se transformar em algo novo. Esse processo teve como embrião uma importante mudança de status do personagem em sua transição para a TV: “Mojica e Lucchetti tiveram uma ideia fantástica: Zé do Caixão funcionaria apenas como apresentador do programa, não como personagem” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 250).

Foram exibidos 34 episódios com uma hora de duração. No mês de abril de 1968, aproveitando a popularidade da série, foi lançado também o filme *Trilogia de Terror*, em que três episódios da série foram adaptados à tela de cinema por Mojica e pelos cineastas Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person. Cada diretor filmou uma história distinta: Mojica adaptou o primeiro episódio da série, intitulado *Pesadelo Macabro*<sup>91</sup>, enquanto Person filmou *Procissão dos Mortos* e Candeias filmou a história *O Acordo*, adaptado livremente do roteiro de *Noite Negra*, o quarto episódio, que no ano seguinte também teve sua versão em quadrinhos, a qual será melhor abordada na análise específica do gibi. Mas, antes dos impressos, Mojica mudou de emissora, rebatizando seu programa como *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*.

---

<sup>91</sup> Em *Pesadelo Macabro* um rapaz sonha ser enterrado vivo, o que acontece de fato. Em *Procissão dos Mortos* um homem precisa enfrentar sozinho um grupo de guerrilheiros fantasmas e em *O Acordo*, uma variante da história de *Noite Negra*, uma mãe oferece uma virgem ao Diabo, para que sua filha possa casar.



[...] o público, assim, espectador estava concentrado mais nas classes C e D. Só que despertou a cobiça de uma emissora que era a principal emissora do país, que era a TV Tupi, canal 4, São Paulo. Só que a Tupi era um canal elitista, o público dela estava concentrado nas classes A e B, e sempre viram assim o trabalho do Seu Mojica, o Zé do Caixão, tudo mais, torcendo o nariz. Achavam que era uma coisa de maluco, de débil mental [...]. Até saiu na época uma matéria na Realidade, que era uma revista da Editora Abril que chamou o Mojica de débil mental em determinados momentos. Quer dizer, os críticos não ligavam, quer dizer, grande parte do público, desse público, também desprezava. Só que a Tupi resolve contratá-lo. Quando ele foi pra fazer esse contrato na Tupi, eu falei: “Olha, Seu Mojica, vai ser o pior erro que o senhor vai fazer”. Porque eu sabia o que ia acontecer, já tinha já um sexto sentido que já manifestava, quero dizer. Só que ele acabou assinando o contrato e passou para a Tupi. Era no mesmo horário, quer dizer, ele foi inconsequente digamos, porque ele até falou: “Não, Lucchetti, eu vou eu vou, o meu público eu vou ter, o meu público vai continuar comigo, e vou ter mais os públicos nas Classe A e B. Quer dizer, isso vai me dar mais visibilidade para os filmes”. Eu falei: “Não, Seu Mojica, o senhor não vai ter visibilidade nenhuma, o senhor vai acabar perdendo o seu público e não vai conseguir conquistar o outro público. (LUCCHETTI, 2017).

Diferente da *Bandeirantes*, onde os diretores Antonino Seabra e Mauro Pompone conseguiam “imprimir no programa aquele selo primitivista que tem nos filmes do Mojica” (LUCCHETTI 2017), desta vez os episódios foram dirigidos pelo dramaturgo Antonio Abujamra (1932-2015), que não aceitava o fato de que o cineasta não conseguia decorar suas falas, “Então, não tinha improvisação, quer dizer tem que ser o texto conforme está escrito. Então eles já começavam a brigar: “Mojica, você tem que falar como tá escrito, não é para você improvisar” (LUCCHETTI, 2017).

Outra mudança conceitual da série da Tupi foi a saída dos atores amadores da escola de cinema Mojica, que interpretavam os falsos testemunhos e testes escritos por Lucchetti. Foram todos substituídos por atores renomados da emissora, como Lima Duarte, que protagonizou o episódio piloto. Apesar dessa preocupação com a qualidade do programa, segundo o roteirista, justamente o conflito com esse modelo assumidamente profissional de produção, aliado à rejeição do público que compunha a audiência da Rede Tupi, decretou o fim prematuro da atração, que entre 13 de julho e 16 de novembro de 1968 teve apenas 13 episódios exibidos.

[...] aquela coisa do improviso, a coisa do meio, aquele mal feito, só que aquele mal feito que dá certo... isso faltou no programa da Tupi. Então daí começou a perder. O primeiro programa deu público... de um açougueiro que acaba matando a sogra que ficava azucrinando ele o tempo todo. Ele acaba matando e acaba vendendo a carne para o público. Tanto que, durante mais ou menos um mês, as vendas de carne em São Paulo caíram muito em decorrência do programa [...] ficaram com medo, porque justamente naquela maldição que tinha no final do programa, o Zé do Caixão virava e falava:

“É, você já reparou de onde que vem a carne que você tá comendo? Você já reparou que ela tem um gosto estranho? Quer dizer, vai saber de onde, se isso não é uma carne humana que você está consumindo”. Quer dizer, então isso abalou muito. Mas logo ele se desentendeu com o Abujamra e o programa acabou ficando sem direção. (LUCCHETTI, 2017).

Barcinski e Finotti (2015, p. 294) corroboram o testemunho do roteirista alegando que, ao menos na semana seguinte, “as rádios noticiaram uma queda de 30% na venda de carne” que estaria relacionada ao enorme sucesso da estreia do programa, que perdeu em audiência apenas para a Rede Globo naquele horário. Mesmo assim é possível que tanto o biógrafo quanto Lucchetti estejam supervalorizando o efeito que o programa que escreveu teve na audiência. Provavelmente algumas pessoas podem ter se impressionado a ponto de questionarem a procedência de seu alimento ao suspender a descrença do programa como algo ficcional. Sugerir que as ações do personagem fictício poderiam transcender sua existência televisiva de forma a invadir nossa realidade inclusive se assemelha um pouco com a temática do filme *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta*, em que o personagem deixa de ser um ente fictício para influenciar de certa maneira a sociedade. Porém não há evidências mais concretas que apontem alguma relação com o episódio e uma possível mudança temporária de hábitos dos paulistanos. Mas é fato que o Zé do Caixão sempre suscita tensões em sua audiência e, como evidencia o testemunho acima, Mojica, por ser representante de uma visão de mundo marginal, não encontrou a mesma receptividade e cumplicidade de seu programa anterior ao buscar se consolidar nacionalmente na Rede Tupi.

Para a emissora tratava-se de um momento estrategicamente importante pois “o ano de 1968 pode ser considerado o momento em que a televisão, efetivamente, se tornou um veículo de massa, suplantando a importância do rádio como principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras” (NAPOLITANO, 2008, p. 73). Sendo assim o apuro tecnológico e profissionalismo de seus artistas exclusivos eram um padrão de qualidade no qual Mojica e sua fórmula intuitiva e espontânea de realizador, que sempre lhe serviu de ferramenta para superar suas limitações formais, esbarrou num modelo técnico-produtivo bem estabelecido que igualmente refletia uma base ideológica tradicional. Lógica que funcionava de acordo com a visão dos grupos socialmente dominantes que formavam a grande fatia dos telespectadores da Rede Tupi. Ao levar seu produto cultural a uma audiência formada majoritariamente por um extrato social com concepções hegemônicas não apenas de

valores sociais, mas também sobre o fazer artístico, ele acabou expondo tensões entre diferentes “culturas”.

Analisada a partir dos *habitus* da classe, a aparente dispersão das práticas cotidianas revela sua organicidade, sua sistematicidade. Onde não havia senão caos e vazio de sentido, descobre-se uma homologia estrutural entre as práticas e a ordem social que nelas se expressa. Nessa estruturação da vida cotidiana a partir do *habitus* é que se faz presente a eficácia da hegemonia “programando” as expectativas e os gostos segundo as classes. E por aí passam também os limites objetivos-subjetivos que produzem as classes populares. O campo em que o *habitus* funciona mais mascaradamente é o da arte. Terreno por excelência da negação do social, é sem dúvida aquele em que de modo mais forte se demarcam as diferentes formas de relação com a cultura. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 112).

Ao não conseguir transpor essas relações de classe, apesar da boa recepção inicial, essa iniciativa expôs a fragilidade desse processo de legitimação pretendido por Mojica, que não conseguiu mediar os espaços entre produção e recepção. Sua competência cultural, vinda de suas experiências pessoais e formação informal, interferiram na maneira como seus receptores, com diferentes visões de práticas sociais e artísticas, receberam seu produto cultural. Após um início de sucesso na televisão, num curto período de tempo, Mojica acabou se desgastando com as emissoras. Retornando a elas outras vezes somente em participações em programas ou especiais. Mojica demoraria muito tempo para voltar a ter atrações suas: em 1981 apresentou na Rede Record uma nova versão de seus programas da década de 1960 chamada *Um Show do Outro Mundo*, cujos registros a exemplos dos programas antigos, também foram apagados. Em 1996 retornou à TV Bandeirantes apresentando o *Cine Trash*. Por fim retornou ao título *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* no programa de entrevistas que foi exibido pelo Canal Brasil entre 2008 e 2014 (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Apesar da pouca documentação que restou a respeito dos dois primeiros programas de televisão protagonizados por Zé do Caixão, eles constituem uma importante ferramenta na compreensão de como se iniciou a parceria com Lucchetti, visto que a série *Além, Muito Além do Além* foi onde o grande público passou a ter contato com um “Zé” ficcional diferenciado da contraparte cinematográfica. Mesmo que este se confundisse o “Zé” dos testes macabros que complementavam o programa. É seguro afirmar que foi a partir dos roteiros desse programa que se esboçou um “formato” para as histórias de terror do personagem que seriam desenvolvidas até 1969. Formato lapidado no seriado seguinte e, por fim, refinado na

revista em quadrinhos a ser analisada adiante. Porém, se dentro da história da TV brasileira, explorar o gênero terror tratava-se de uma novidade naquela época, enquanto formato o programa da Bandeirantes e o que o sucedeu na Tupi não seriam completamente originais. A ideia de retirar o protagonismo das histórias de Zé do Caixão para transformá-lo em um “mestre de cerimônias” em muito se assemelha ao que se via nos quadrinhos de terror norte-americanos da EC Comics da década de 1950, que naquela época também eram publicadas no Brasil.

Figura 46 – Os personagens narradores da EC Comics



Fonte: Acervo do autor.

Essas histórias curtas, fechadas e sem continuidade entre si, eram introduzidas por três personagens (Figura 46) arquétipos de terror que se alternavam em diferentes títulos: *Creept-keeper*, *Old Witch* e *Vault-Keeper*. No Brasil foram traduzidos como Guardiã da Cripta, Bruxa Velha e o Guardiã da Câmara, que com suas vestes longas e ares sarcásticos e presunçosos dialogam esteticamente com o “aristocrático” coveiro de capa e cartola criado por Mojica. Curiosamente, no longa de 1964 é uma cigana (Figura 47) que cumpre esse papel, quebrando a “quarta parede<sup>92</sup>” e conversando com a plateia ao adverti-la dos horrores que testemunharão se continuarem na sala de projeção.

<sup>92</sup> “Na qualidade de voyeur, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 2007, p. 316).

Figura 47 – Cigana e bruxa



Fonte: Acervo do autor; Heritage Auctions (2019).

Porém, as semelhanças e influências não se restringem às revistas em quadrinhos. A exemplo delas, séries de TV também em formato de antologia e sem personagens fixos, já eram produzidas fora do Brasil na mesma década de 1950. Dois exemplos que dialogam diretamente com o formato de programas e quadrinhos escritos por Lucchetti, a serviço de Mojica, são as séries *Alfred Hitchcock Presents (Suspense)* e *Twilight Zone*<sup>93</sup> (*Além da Imaginação*). A primeira, exibida originalmente entre 1955 e 1962, era apresentada por um dos mais renomados diretores de cinema de Hollywood, que inclusive dava seu nome à série. Escorada no mundo real, era recheada de tipos humanos de moralidade questionável que movimentavam suas tramas policiais. Já *Além da Imaginação* é considerada um “marco estético e narrativo para a televisão” que “influenciou uma geração inteira de artistas” (King, 2003). Exibida originalmente entre 1959 e 1964, apresentava personagens críveis, que encontravam um elemento fantástico em algum momento de suas vidas, fosse ele de ficção científica ou sobrenatural. Ambas as séries eram apresentadas por um narrador onisciente, mas é no seriado criado pelo roteirista Rod Serling que reside um laço conceitual mais próximo com *Além, Muito Além do Além*.

Inclusive o título desse primeiro seriado de Mojica/Lucchetti, parece remeter diretamente à série *Além da Imaginação*. Questionado se era fã da série norte-

<sup>93</sup> Produzida pela emissora CBS, a série era e apresentada por Rod Serling que também produzia e escrevia boa parte dos roteiros. Teve três versões posteriores: entre 1985 e 1989, entre 2002 e 2003, e mais recentemente em 2018, além de um longa-metragem de 1983 conhecido no Brasil como *No Limite da Realidade*. Além de gerar outras produções semelhantes. A série *Quinta Dimensão (The Outer Limits)* era sua concorrente direta, produzida pela emissora ABC entre 1963 e 1965. Em 1969 Serling criaria uma nova série no mesmo formato de antologia, chamada de *Night Gallery*, Galeria do Terror no Brasil. Séries de antologia como *Amazing Stories* e *Black Mirror* são consideradas “herdeiras” de *Além da Imaginação* (SILVA, 2018).

americana e se o título da série que roteirizou seria de alguma forma alusão a ela, Rubens Lucchetti<sup>94</sup> se limitou a dizer que “Não. O nome da nossa série não teve nada a ver com o *Além da Imaginação*, do Rod Serling” (LUCCHETTI, 2019). De fato, é possível supor que o “Além” da série nacional se remetia mais a ideia de algo “além-túmulo”. O “além” sendo o “reino do sobrenatural” em vez de se valer de um título que, implicitamente (ou explicitamente como uma ação de marketing que poderia estar de acordo com os estratagemas de promoção típicos de Mojica) valorizava o equivalente nacional em detrimento de um modelo vindo de fora. Buscando enfatizar principalmente que o seriado de Mojica, em termos de conteúdo, estaria “muito além” até do que aquilo que *Além da Imaginação* era.

Porém, se considerarmos as trajetórias tanto de Mojica como de Lucchetti, declarados apreciadores de livros, quadrinhos e audiovisuais de terror e fantasia vindos de fora do Brasil, parece improvável afirmar que não tenham assistido à série de Serling, que já era exibida no Brasil pelo menos desde 1961<sup>95</sup>. Seja a influência dessa série indireta ou não, ela faz parte do *Zeitgeist* em que se eles se encontravam inseridos. Em suas carreiras, ambos os artistas absorveram e decodificaram influências externas em novos produtos culturais com características regionais. Agora atentando somente à televisão, foco deste capítulo, é importante frisar que em termos técnicos, no Brasil ela ainda estava vários passos atrás em comparação às emissoras estrangeiras. *Além da Imaginação*, já naquela época possuía qualidade de som e imagem com apuro cinematográfico e sobreviveu ao tempo, sendo exibida até o presente. Por sua vez os seriados de Mojica e Lucchetti eram produções de baixo custo que foram literalmente apagados da história pela incapacidade (ou desinteresse) de se manter seus registros. Tanto no formato e programação a televisão brasileira ainda buscava sua linguagem própria e emulava dentro de suas limitações as fórmulas de programas importados.

A exibição de séries estrangeiras em território brasileiro pode até não ter influenciado diretamente ambos os seriados do Zé do Caixão, como Lucchetti deixa implícito em seu comentário acima. Nota-se em seus depoimentos uma predileção por citar referências cinematográficas e literárias. Mas, é inegável que, *Além, Muito Além*

---

<sup>94</sup> Questionado se foi dele a ideia desse título, Lucchetti não respondeu à pergunta.

<sup>95</sup> Consta na programação do jornal Diário da Noite (RJ), que era exibida às 21h40 no Canal 13. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961\\_04&pasta=ano%20196&pesq=Al%C3%A9m%20da%20Imagina%C3%A7%C3%A3o](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pasta=ano%20196&pesq=Al%C3%A9m%20da%20Imagina%C3%A7%C3%A3o)>. Acesso em: 25 maio 2019.

do *Além*, como posteriormente a série, filme e quadrinhos denominados *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* se valem da mesma estrutura narrativa do antecessor estrangeiro: histórias curtas onde pessoas comuns são expostas a um elemento extraordinário que fogem às regras do “mundo real” e precisam lidar com a consequência disso em suas vidas cotidianas. Em termos formais, essa estrutura de “conto”, com episódios curtos, todos comentados por alguém “de fora” da história se replica em todos os produtos culturais que são objeto de análise nesta pesquisa.

Dentro desse formato de antologia, pode-se alterar seu único personagem fixo, o apresentador, que pode ser desde um bonachão (Hitchcock), um morto-vivo (visto na posterior série *Contos da Cripta*<sup>96</sup>), um playboy (Serling encarnava esse estereótipo) ou o pitoresco Zé do Caixão. Independentemente de quem assuma o papel, a função permanece a mesma: dialogar com o expectador de forma a criar uma ilusão de cumplicidade para lembrá-lo que aqueles são contos ficcionais, porém até certo ponto plausíveis. Metáforas moralizantes do que o espera se cruzar linhas estabelecidas como aceitáveis socialmente. Ao partilhar conosco sua “onisciência” o apresentador nos dá a “vantagem” de podermos refletir sobre o desenrolar dos fatos de forma isenta ou nos espelhando, para bem ou mal, nos personagens da narrativa.

Especialmente se comparados a *Além da Imaginação*, em que o fantástico e o sobrenatural são catalisadores das histórias, os trabalhos de Lucchetti com Mojica podem vir a ser encaixados dentro dos produtos culturais gerados a partir dessa influência. Cada qual gerado dentro de suas especificidades, historicidades e culturalidades, que evidenciam suas virtudes e deficiências particulares. Cada qual com seu valor específico dentro do contexto em que foram gerados. Sendo assim, afirmar que há algo de *Além da Imaginação* nas séries escritas por Lucchetti não caracteriza um demérito, mas atesta sua sincronidade com o que de melhor se produzia em termos de narrativas fantásticas em sua época. Infelizmente a perda dos episódios de ambos os seriados impossibilita um levantamento mais apurado de pontos em comum entre os trabalhos de Lucchetti e Serling. Porém, tomando como base tanto o filme como os quadrinhos de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, que inclusive adaptaram roteiros originais das séries de TV, é possível estabelecer uma ponte fluida de inspirações que os liga às suas fontes, partindo dos quadrinhos da EC Comics como fonte de inspiração primária, passando por *Além da Imaginação* até

---

<sup>96</sup> Seriado adaptando os quadrinhos da EC Comics exibido originalmente entre 1989 e 1996. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0096708/>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

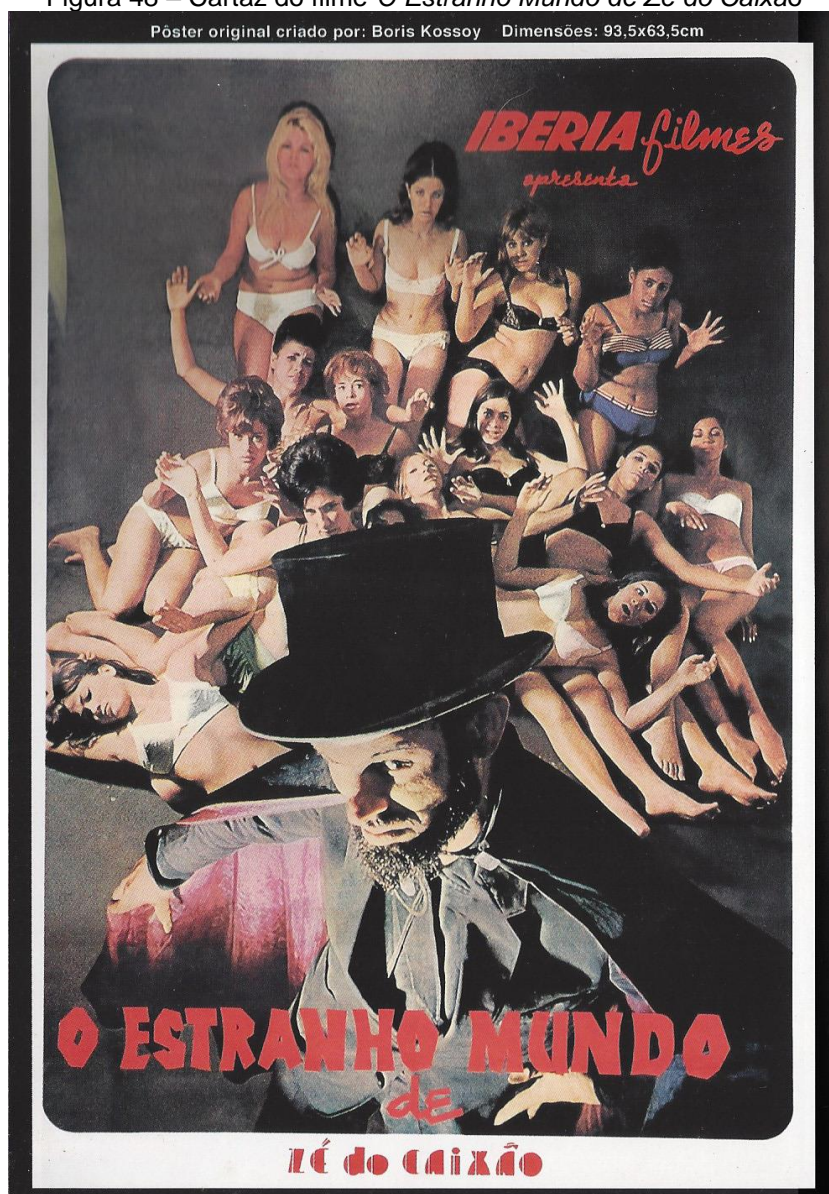
chegar a *Além, Muito Além do Além* e posteriormente ao *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Por outro lado, é justamente nas pressões circunstanciais de cada ambiente que as obras estrangeira e nacional aqui confrontadas se distanciam. Serling usou do fantástico como forma de driblar a censura de seus patrocinadores e até de políticos incomodados com o conteúdo de texto e etnia de personagens.

Embora fosse bem recompensado financeiramente e tivesse o apoio da crítica e do público em muitas de suas produções, ele começa a se sentir frustrado com as limitações impostas aos seus textos [...]. Essas limitações o levaram a considerar outra abordagem para discutir temas relevantes da sociedade sem sofrer com imposições de terceiros. Seus roteiros passariam a ser ambientados em espaços inventados e fantásticos, com elementos futuristas e alegóricos. O roteirista avaliaria posteriormente que, se tivesse adotado essa prática antes, teria tido menos problemas com os estúdios. (SILVA, 2018, p. 4).

Bem colocada dentro de uma indústria cultural já bem estabelecida, *Além da Imaginação* prosperou graças ao artifício de seu idealizador. Porém, em 1967, a Rede Bandeirantes ainda era uma emissora iniciante, com recursos limitados e urgência em ter um sucesso de audiência. Mojica, que desde o primeiro filme do Zé do Caixão sempre abraçou, consciente ou não disso, a alegoria do fantástico era, graças a seu apelo popular e evidência nos noticiários, uma ferramenta adequada para isso, como atesta o sucesso inicial de *Além, Muito Além do Além*. Diferente do tom elegantemente dissimulado do equivalente norte-americano, o cineasta brasileiro sempre buscou em seu trabalho o choque como meio de atrair a atenção. Trazendo em sua exacerbação do terror e erotismo explícitos uma urgência em ser notado e, conseqüentemente, meios de pagar as despesas mais imediatas possíveis. Essa impossibilidade de ser “elegantemente dissimulado” inerente ao tipo de conteúdo criado por Mojica lhe traria problemas de censura.



## 5.2 O ESTRANHO MUNDO DO CINEMA

Figura 48 – Cartaz do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*

Fonte: Acervo do autor.

Pouco após a exibição do último episódio<sup>97</sup> da série da Rede Tupi, em 25 de novembro de 1968, estreava nos cinemas de São Paulo o longa-metragem *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. Assim como em *Trilogia de Terror* a estrutura da obra se valeu de três histórias episódicas. Mas, desta vez, não se tratava de

<sup>97</sup> Aqui também há divergência entre fontes. Barcinski e Finotti (2015, p. 589) afirmam que o último episódio foi ao ar em 16 de novembro de 1968 enquanto Lucchetti (1993, p. 232) informa a data de 21 de setembro de 1968.

refilmagens do seriado homônimo, e sim, de um roteiro inédito de Lucchetti. Este fora o primeiro texto que escreveu sob encomenda para Mojica.

Se a primeira “via de acessibilidade da ficção é a atualidade” (JOST, 2007, p. 117) na obra escrita por Lucchetti, outras vias são o apelo à sexualidade e à violência sangrenta. A sensualidade explícita, com exibição de corpos femininos seminus, carícias extremadas e violações, além de outras agressões físicas que geralmente terminam em banhos de sangue são elementos quase onipresentes na filmografia de Marins a partir do surgimento do seu Zé do Caixão. Apesar da ostensiva representação gráfica de imagens chocantes que, superficialmente, parecem ser meros chamarizes comerciais, ele estaria, na verdade, desempenhando um papel regulador, conforme explica Adorno (2002) em sua crítica ao papel central do coito na indústria cultural pois, segundo ele, o aparato erótico serviria à frustração:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete [...] não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista. Não há situação erótica que não una à alusão e ao excitamento a advertência precisa de que não se deve e não se pode chegar a este ponto. (ADORNO, 2002, p. 21).

O episódio *O Fabricante de Bonecas* (Figura 49) de certa maneira ilustra o argumento de Adorno. Nele, somos apresentados a um idoso que comercializa elogiadas bonecas, as quais ele cria com a ajuda de suas filhas. Quatro homens invadem a sua casa para roubá-lo, agridem o idoso e dirigem sua atenção às meninas, que se preparam para dormir. Quando os assaltantes invadem o quarto das jovens para estuprá-las, são surpreendidos com a anuência de todas, que se entregam a eles de maneira inesperadamente ardente. Seus planos de consumir o ato sexual acaba interrompido pelo pai das moças que entra de espingarda em mãos. Em seguida, descobre-se que os assaltantes foram decapitados e seus olhos utilizados para conferir realismo para as bonecas macabras do antes aparentemente inocente velhinho. Por meio dessa reviravolta no roteiro, o conto adverte de que não se deve praticar o mal, senão ele pode se voltar contra o praticante.



# O FABRICANTE de BONECAS...

1.º EPISÓDIO DO FILME  
O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO

Fotografia de GIORGIO ATILI

Roteiro de R. F. LUCCHETTI

Direção e Argumento de JOSÉ MOJICA MARINS

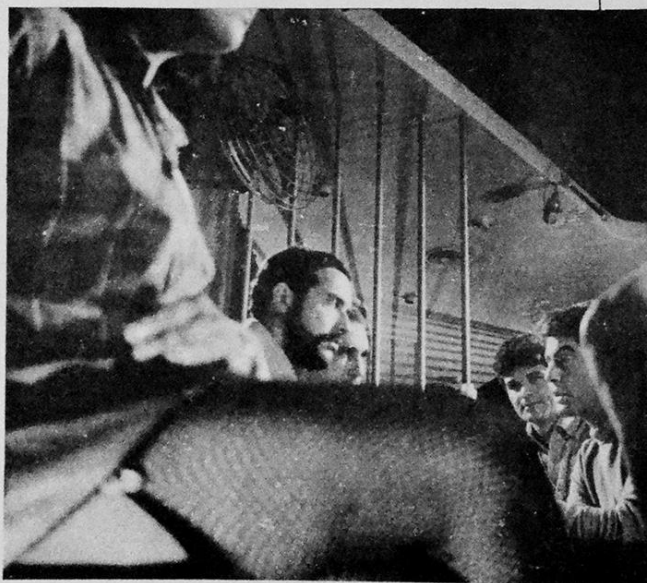
Intérpretes:

Luis Sérgio Person .....	Verônica Krimann
Mário Lima .....	Esmeralda Buschel
Tony Vieira .....	Vany Miller
Rosalvo Caçador .....	Paula Ramos



AQUELA ERA UMA  
BOATE COMUM,  
COM GENTE COMUM.  
ALGUNS SE EXCE-  
DIAM NA BEBIDA,  
OUTROS NO  
AMOR.

E HAVIA AQUELES  
QUE PERMANE-  
CIAM TÃO SILEN-  
CIOSOS COMO  
UM SAPO.



*Tara*, o segundo episódio do filme não segue o mesmo caminho regulador que o primeiro. Protagonizado por um vendedor de balões maltrapilho e corcunda, figura com a qual o espectador desenvolve certa empatia por sua condição física, trabalho simples e sua paixão platônica por uma bela mulher que segue pelo bairro, sempre discretamente. Acontece que a moça estava noiva e no dia de seu casamento é assassinada diante da igreja por uma rival enciumada. A narrativa leva o espectador a acompanhar o crime e o funeral da vítima comovido pelas lágrimas do corcunda, que vê sua paixão ser perdida para sempre. Mas a história guarda seu elemento de terror para o final, quando ele invade o túmulo e viola o cadáver da mulher (Figura 50) exercendo sua tara: a necrofilia. Segundo Barciski e Finotti (2015), a decisão de mostrar cenas claras de necrofilia foi ideia de Mojica, pois o roteiro original de Lucchetti encerraria com o corcunda abrindo o caixão e se imaginando numa cena onírica onde ele dançaria com ela e, deixando o ato real e repulsivo subentendido. Mas uma das sutilezas do texto foi mantida: a história foi toda construída sem diálogos.

Figura 50 – Detalhe da fotonovela na página 50 da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 2



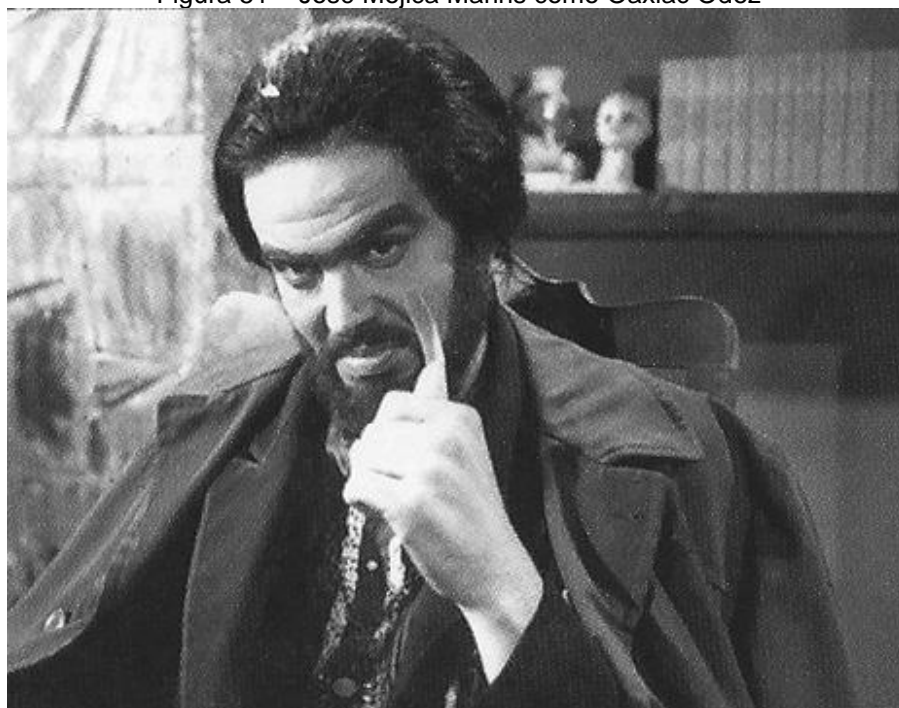
Fonte: Acervo do autor recuperado de Lucchetti e Rosso (1969).

Mas é *Ideologia*, seu último episódio que, segundo depoimento de Lucchetti no DVD do filme lançado em 2002, que se estabelece o seu conceito particular para o Zé do Caixão. Concepção que iria nortear tanto os seriados e quadrinhos por eles escritos com o personagem a partir de então:

A importância desse terceiro episódio está no fato de que ali foi criada toda filosofia do personagem, Porque nos dois primeiros filmes ele ainda não era o Zé do Caixão. Embora fosse agente funerário ele era o Josefel Zanatas. Aí não. É o Zé do Caixão contando [...] A fita praticamente é o mundo dele. Porque o mundo dele é o nosso mundo. Os três episódios estão bem próximos do nosso dia a dia. O que acontece no *Fabricante de Bonecas*, na *Tara* e no *Ideologia* nós vemos todo dia nos jornais, na televisão [...] Então o estranho dele não é bem o “*Estranho Mundo de Zé do Caixão*”. Ele está interpretando o nosso mundo. Então o Zé do Caixão, pra mim, é um personagem que veio para mostrar pra nós qual é a nossa realidade [...] muito, muito mais “terrorífica” que qualquer conto de Edgar Allan Poe, Hoffman, Lovecraft. Isso tudo é história da carochinha. A gente lendo isso hoje, esses contos, é muito menos “terrorífico” que no caso das duas torres de Nova York<sup>98</sup>. Isso é terror.<sup>99</sup>

Nesse último episódio, Zé do Caixão não aparece literalmente, pois por restrição contratual junto ao produtor Manuel de Cervantes, o personagem não poderia aparecer nessa produção. Assim ele surge (Figura 51) travestido como o anagrama Oaxiac Odez<sup>100</sup>.

Figura 51 – José Mojica Marins como Oaxiac Odez



Fonte: Acervo do autor.

<sup>98</sup> Lucchetti se refere ao atentado terrorista que destruiu as torres gêmeas do *World Trade Center* na cidade norte-americana de Nova York em 11 de setembro de 2001.

<sup>99</sup> Entrevista nos extras do DVD de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

<sup>100</sup> Como afirma em entrevista nos extras do DVD de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, Lucchetti tinha planos de dar continuidade em filmes solo para as histórias do vendedor de balões e também à de Oaxiac Odez, como uma variante da história de Fausto, para a qual escreveu dois roteiros: *Sete Mulheres Para um Sádico* e *Possuída por Satã*. Os três projetos nunca foram filmados (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 279).

Seu visual difere um pouco: mantêm-se as longas unhas, mas não há cartola e seus cabelos são volumosos e usa brincos. Mas no seu discurso cínico e sádico, o personagem original se mantém reconhecível. Aspectos que, segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 178) críticos e cineastas enxergam como análogos às ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche<sup>101</sup>. Especialmente seu “niilismo, o ceticismo, o individualismo, a relação pessoal e o ódio ao cristianismo.” É como se o Zé estivesse disfarçado nesse episódio para adentrar nosso mundo real<sup>102</sup>, representado pelo aspecto ‘documental’ do programa televisivo. A narrativa inicia com ele sendo entrevistado num programa televisivo onde defende num debate que o instinto está acima de tudo, inclusive da razão. Ao fim do programa ele convida Alfredo, seu antagonista, para visitá-lo em casa, onde daria provas de sua teoria. Ele e a esposa Vilma são recebidos na mansão de Oaxiac, que lhes apresenta sua câmara de torturas em que o casal testemunha cenas de violência extrema: um homem torturado com agulhas, outro engolindo chumbo quente, uma mulher sendo deformada por ácido e, por fim, um último homem sendo devorado vivo por várias pessoas famintas.

Para provar que qualquer um pode sucumbir a seus instintos primitivos, inclusive esquecendo do amor para sobreviver, o casal é preso separado por jaulas, ficando uma semana sem alimento ou água. No último dia, Oaxiac corta a garganta de Alfredo e deixa Vilma saciar sua sede com o sangue do marido. O filme encerra com um vitorioso Oaxiac Odez e seus seguidores se deliciando num jantar com pedaços do corpo do casal servidos à mesa (Figura 52). Antropofagia literal com ele se alimentando do inimigo vencido ao som de “Aleluia”, música do compositor barroco Hendel<sup>103</sup> num ato final de desdém com o sagrado que essa música sacra representa à fé cristã. Heresia que, somada às dos episódios anteriores rendeu a proibição do filme por parte da censura, que só o liberaria meses mais tarde após a inserção de

---

<sup>101</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) autor que em seu trabalho defende o conceito da não existência de Deus e da alma, além da falta de sentido da vida, que é impelida pela vontade, que considera uma força irracional. Ideias que contestam a fé e os valores sociais na busca de outros valores como o individualismo e a “lei do mais forte”, filosofias sintetizadas no seu personagem Zarathustra. Segundo o tradutor Marcelo Backes na introdução do livro *Assim Falou Zarathustra*, ele “gira em torno do niilismo e sua superação, do problema da moral, e identifica filosoficamente a religião como o motor da decadência ocidental.” Ver: NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim Falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: L&PM, 2013.

<sup>102</sup> Conceito que Lucchetti usaria mais ostensivamente no filme *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta* em 1969.

<sup>103</sup> O alemão Georg Friedrich Händel (1685-1759) compôs diversas óperas, oratórios e concertos. Sua obra mais famosa é *O Messias* (1742), do qual faz parte o Aleluia. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/textos/georg-friedrich-handel-1685-1759>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

uma nova cena final, onde a mansão explode como que castigada pela ira divina e surge um trecho da bíblia também sugerido pelos censores.

Figura 52 – Página 50 da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 4



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

Apesar do segundo final enxertado, Ideologia, não só por seu sadismo, mas em particular pela sua cena do banquete final, com carne e vísceras sendo escancaradamente canibalizadas, demonstra total sincronismo com os *exploitations films*<sup>104</sup> estrangeiros que na mesma década já utilizam desse tipo de imagens, definidas pelo termo *gore*, para causar desconforto nas plateias. Cena que, inclusive rima com o conteúdo de *A Noite dos Mortos Vivos* (*The Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero, lançado menos de dois meses antes<sup>105</sup> nos Estados Unidos e considerado a obra que inaugurou o subgênero “filme de zumbi” (SILVA, 2011, p. 39). Um filme de baixo orçamento, a exemplo dos trabalhos de Mojica, igualmente rodado em preto e branco no auge da popularidade das cores sangrentas das produções britânicas da *Hammer Films*. Enxergar seu trabalho como cineasta que, mesmo fora do grande circuito internacional de filmes de terror, conseguia produzir obras em sintonia com o que se fazia de mais inovador no exterior é reconhecer que “a ousadia de Mojica não se limitou a experimentar com um gênero intocado no país; seu maior feito foi conseguir adaptar os clichês do cinema fantástico para a realidade brasileira” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 127).

Também segundo Barcinski e Finotti (2015) seu trabalho chegou até mesmo a ser comparado com nomes consagrados do cinema como os dos diretores espanhol Luis Buñuel (1900-1983) e do norte-americano Orson Welles (1915-1985), o que só aumenta o fascínio pelo que conseguia filmar mesmo com recursos limitados. Ainda mais levando-se em conta que Mojica assumidamente é um cineasta intuitivo, formado pela leitura de quadrinhos e incontáveis filmes assistidos que, junto da experiência prática, lhe deram um repertório cinematográfico mesmo sem conhecimento formal teórico. Como ilustra um episódio que aconteceu entre ele e o amigo cineasta Luís Sérgio Person, quando este o encontrou com um livro de teoria de cinema. Indignado Person teria rasgado o livro e dito: “Mojica, isso aqui vai tirar a tua arte, o teu improviso, vai te sugar! Você vai perder a identidade [...]. Você tem que me prometer, aqui e agora, que nunca vai ler um livro de cinema, entendeu?” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 246) Por mais folclórico que esse episódio aparente ser ele demonstra o conflito

---

<sup>104</sup> “[...] produções tidas como “comercialmente predatórias, pois muitas vezes o que vale é fazer filmes de baixo orçamento, dando ao público altas doses de violência, sexo e sadismo” (2002 apud SILVA, 2011, p. 38).

<sup>105</sup> Filme que estreou em 1 de outubro de 1968 nos Estados Unidos e no dia 31 do mesmo mês no Brasil. *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* estreou no dia 25 de novembro do mesmo ano. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt0063350/releaseinfo?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](https://www.imdb.com/title/tt0063350/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt)>. Acesso em: 23 jun. 2019.



entre o intelectual e o popular inerente ao trabalho desse cineasta singular. Outra peculiaridade do cineasta era sua capacidade de reunir ao seu redor pessoas capacitadas a ajudá-lo a realizar seus projetos. Fossem seus alunos de interpretação, que o admiravam de maneira quase religiosa ou técnicos de alta qualidade, que na década de 1960 estavam com pouco trabalho após o fim dos estúdios da Vera Cruz e o encolhimento do mercado cinematográfico. Fotógrafos, editores, dubladores e iluminadores experientes foram capazes de acrescentar esteticamente às suas obras, mesmo com recursos precários à sua disposição. O que o próprio Mojica reconheceu ao alegar que “Tive um momento privilegiado de criatividade. Sem precisar de estudos. É claro que, quando eu não entendo de alguma coisa, procuro alguém de cultura mais avançada para fazer por mim” (CARDOSO, 1987, p. 7).

Então é justo salientar que, especialmente a partir de 1967, nessa equação de improvável sucesso não se pode deixar de levar em conta a importância do acréscimo de Rubens Lucchetti que, naquele momento já era um escritor experiente e, principalmente, versátil aos artistas agregados em seu entorno. Sua chegada trouxe um outro estofo para os próximos dois anos que definiriam o futuro do *Zé do Caixão*. Ao contrário de Mojica, sua formação igualmente autodidata não se restringiu aos filmes que assistia ou gibis que lia. Além disso teve em sua formação as revistas *pulps*, que lhe serviram de porta de entrada à literatura, conforme o próprio recorda.

Por isso, muito antes de chegar aos seus livros já me eram familiares Guy de Maupassant, O. Henry, Oscar Wilde, Honoré de Balzac, Alfonse Daudet, Rudyard Kipling, Audous Huxley, Mark Twain, H. G. Wells, G. K. Chesterton, Máximo Górkí, Anton Tchekhov, Stefan Zweig, Goethe, Knut Hansun, Alberto Moravia, Dostouévski, Walter Scott, Robert Louis Stevenson, William Falkner, entre muitos eminentes nomes da literatura e pensamento universal. (FERREIRA, 2008, p. 86).

Lucchetti era um escritor comercial, tão eclético como suas leituras. Mas também um cinéfilo com especial atenção para o que era produzido fora do país, e com isso trouxe outras referências consigo que, de certa maneira, ilustram como esse filme, apesar de suas singularidades, podia se sintonizar com o que acontecia no universo cinematográfico internacional do terror. Um caldeirão cultural que ele hibridizou habilmente com a visão de Mojica, que forneceu os argumentos base das três histórias que formam o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. O trabalho de bastidores de Lucchetti foi importante para lapidar os conceitos de Mojica, imprimindo-lhes novas camadas de leitura e contribuindo para a manutenção de seu sucesso em

seu período mais prolífico. Embora não tenha sido o primeiro resultado da união das visões de ambos sobre o terror que as audiências conheceram, pois os seriados de TV estrearam antes do lançamento do filme nos cinemas, esta primeira parceria selou o início de uma prolífica união artística e comercial escrita por Lucchetti: 15 roteiros de longas-metragens, 58 episódios de seriados e TV, seis gibis, três radionovelas, uma minissérie e um projeto de novela, nem todos filmados, mas produzidos pelo mesmo autor em apenas três anos (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Um esforço que o roteirista recorda ele mesmo com certo assombro: “[...] como que consegui conciliar, fazer tudo aquilo, eu não sei. Porque não dormia e não comia” (FERREIRA, 2008, p. 108).

Ao se basear nos números dessa produção não restam dúvidas de que a velocidade com que Lucchetti desenvolvia seu trabalho foi primordial para que Mojica desfrutasse do seu auge de popularidade até 1969. Só não é possível especular como teria sido a carreira do cineasta sem o suporte desse escritor. De certo sabemos que ele filmou parte desses textos ao longo dos anos após o fim da parceria. Sinal de que o resultado alcançado, especialmente a partir do longa de 1968 que faz parte do foco desta dissertação, demonstra uma simbiose artística em que não somente houve uma parceria, mas se hibridizaram referenciais diferentes sobre o mesmo tema: o terror na perspectiva brasileira.

### 5.3 O ESTRANHO MUNDO DOS GIBIS

Como dito anteriormente, Mojica era, além de cinéfilo, também um grande leitor e colecionador de quadrinhos. Pode-se inferir que, na falta de uma instrução formal, grande parte da sua formação como diretor se deu graças a uma juventude alimentada por essas duas mídias, conforme o próprio cineasta atesta ao afirmar que “Quadrinho junto com o cinema vieram de comum acordo... Quadrinho é uma coisa que sempre me dominou e me domina hoje”<sup>106</sup>. Ao longo de sua carreira ele manteve laços não só como leitor, mas pessoais e profissionais com vários dos principais profissionais contemporâneos que produziam HQs: Eugênio Colonnese, Rodolfo Zalla e Jayme Cortez (que além de ilustrar cartazes dos seus filmes também atuou no filme *Ritual*

---

<sup>106</sup> Depoimento ao programa TVFATO em 23 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lukFod2OrA>>. Acesso em: 6 maio 2019.

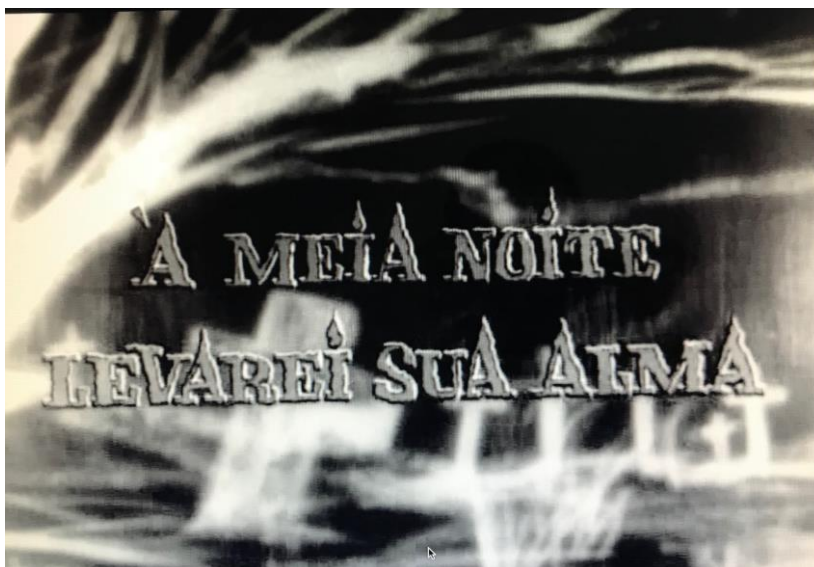
*dos Sádicos/O Despertar da Besta*), entre outros nomes atuantes no mercado editorial. Nos quadrinhos estão os dois extremos da convergência de mídias analisadas nesta pesquisa. De um lado, temos as revistas escritas por Lucchetti e ilustradas por Rosso e Zalla. De outro, temos a influência direta como uma das fontes inspiradoras para a linguagem do próprio cineasta.

O filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, comprova o quanto as influências estéticas vindas dos gibis foram importantes no desenvolvimento de sua linguagem enquanto autor. Não somente pela exploração de clichês e estereótipos vindos dos gibis da década de 1950, mas no uso de um repertório gráfico naquele momento muito distante da hibridização de linguagens que, particularmente neste século, é reconhecida no cinema Hollywoodiano em vários filmes como *Hulk* (2003), *Sin City* (2005), *300* (2006), *Scott Pilgrim contra o Mundo* (2010) ou *Homem-Aranha no Aranhaverso* (2018) que exemplificam o intercâmbio de elementos tanto narrativos como estéticos na construção de narrativas híbridas audiovisuais. Sendo assim, em 2019, a apropriação do vocabulário e elementos narrativos dos quadrinhos pelo cinema (e conseqüentemente televisão) é quase corriqueira para o espectador. Mas, em 1964, as “sobreposições técnicas e de linguagem entre o meio gráfico e o cinematográfico”, eram algo inesperado e inovador, conforme exemplifica Silva (2012, p. 242):

Outro fator de importância neste filme é o grau elevado de hibridação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem gráfica. *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, possui do ponto de vista técnico e de linguagem, um hibridismo nítido com as narrativas gráficas típicas dos gibis de terror: a exploração do contraste na fotografia em preto e branco; os recursos narrativos com apresentador e momentos de narrativa em off; os efeitos visuais e as transições de cena com aspectos gráficos; o uso excessivo de *close-ups* nas tomadas acentuando a dramaticidade; as tomadas de enquadramento pouco convencionais, os planos perspectivados, os cortes alternados e bruscos nas tomadas de câmera.

Já na vinheta de abertura, com sua tipologia remetendo aos caracteres de capas de gibis de terror (Figura 53), estava evidente o referencial estético do diretor e sua reverência aos quadrinhos como fonte de inspiração para seu universo macabro. Mesmo assim a transposição de suas histórias para os impressos levaria um tempo.

Figura 53 – Fotograma do letreiro de abertura do filme *À Meia Noite Levarei sua Alma*



Fonte: Acervo do autor.

Foi aproveitando o ápice de popularidade alcançado via programa televisivo e filme ambos lançados em 1968, que Lucchetti concebeu o projeto das HQs de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*<sup>107</sup>.

Levei a ideia ao sr. Mojica e expliquei-lhe que a revista teria o mesmo formato de *A Cripta* e que as histórias em quadrinhos publicadas nela seguiriam o mesmo esquema do programa de tevê, ou seja, o Zé do Caixão seria o apresentador das histórias (ele não seria personagem delas). O sr. Mojica aprovou a ideia. A seguir, fui falar com o Nico, a fim de propor-lhe que desenhasse as histórias em quadrinhos de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. O Nico aceitou, de imediato, a proposta. Nem perguntou quanto iria ganhar por cada página desenhada. Para ser sincero, ele ficou entusiasmado com esse novo projeto, já que, pela primeira vez, realizaríamos histórias em quadrinhos de Horror/Terror genuinamente brasileiras, isto é, iríamos tropicalizar o gênero (LUCHETTI, s.d.).

Nos quadrinhos, o Zé do Caixão nunca era desenhado. Suas participações eram feitas por meio de fotografias inseridas em meio à diagramação. Ele abria a história como um narrador, com uma postura aristocrática, como um ser onisciente detentor de saberes elevados, por vezes interrompendo a narrativa para reforçar o seu discurso de valores opostos à classe social operária que, por meio dos personagens das tramas, representava de seu público alvo. Uma atitude que servia de ferramenta que causava repulsa nesses leitores. Conforme mencionado

<sup>107</sup> Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/textos/a-revista-o-estranho-mundo-de-ze-do-caix%C3%A3o/>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

anteriormente esse era um recurso usado na década de 1950 nos gibis produzidos pela editora EC Comics. A inovação da HQ brasileira estava no uso de imagens de um ator real em conjunto com as ilustrações (Figura 54). Ao propor uma abordagem em que não haveria mais um personagem principal, mas sim uma série de histórias independentes sem a sua participação direta no enredo, o status do Zé do Caixão deixou de ser mundano, elevando-o a uma condição inclusive mais “sobrenatural”, tornando-o mais “lenda” do que o humano visto nos dois primeiros longas, ambos roteirizados por Marins.

Figura 54 – Algumas inserções fotográficas na HQ *Noite Negra* na revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

A partir dos seriados televisivos ele assume outro papel, o de “mestre de cerimônias”, entidade onisciente que se diverte apresentando histórias ambientadas no Brasil da época. Nelas, divide com o espectador/leitor suas convicções sobre a mediocridade humana por meio de contos de terror. Ao expor absurdos e fatos violentos e ultrajantes, o personagem narrava uma crônica semelhante ao “mundo cão” dos jornais policiais com suas notícias sensacionalistas onde a fronteira entre o fato e a ficção é algo nebuloso. O mundo ficcional proposto antes e, principalmente, a partir da contratação de Lucchetti como escritor em todas as mídias em que o personagem de Mojica esteve presente, entre 1967 e 1969, é “estruturado como um mundo coerente” (JOST, 2007, p. 115), no qual coexistem elementos mundanos e corriqueiros com outros elementos que poderiam vir a ser facilmente classificados como sobrenaturais, que geralmente são deflagrados pelas atitudes mesquinhas dos seres humanos comuns.

Essa é a proposta que permeia todo o universo das histórias em quadrinhos criadas pela dupla Rosso/Lucchetti. Do reaproveitamento de argumentos televisivos, passando por enredos inéditos e adaptações para fotonovelas, foram eles que solidificaram a experiência multimidiática iniciada no ano de 1968 quando Lucchetti fez de Zé do Caixão uma espécie de “cronista profano” de seu tempo, dando continuidade a uma “fórmula” já utilizada nos filmes de Mojica, herdada dos quadrinhos da EC Comics. As revistas em quadrinhos representam a etapa final do triângulo cinematográfico-televisivo-impresso chamado “O Estranho Mundo do Zé do Caixão”. Seu fim prematuro evidencia o desgaste dessa empreitada coletiva que pode ser definida como uma “nítida sinalização da convergência, do reforço e da sobreposição de esforços de produção numa grande união de mídias em torno da popularidade de um personagem como Zé do Caixão” (SILVA, 2012, p. 259).

### 5.3.1 Estranha Demanda

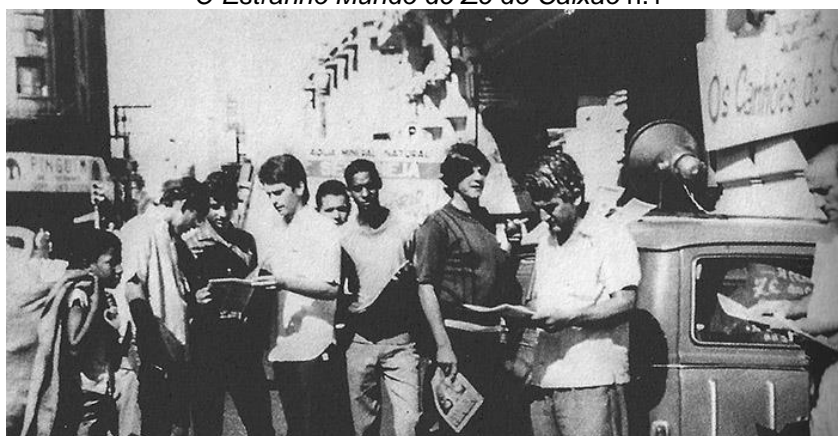
Quando ocorreu o lançamento da primeira edição de sua revista em quadrinhos em janeiro de 1969 os seriados televisivos já haviam sido cancelados e o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* já havia estreado quase dois meses antes. Mesmo com ele ficando mais algum tempo em cartaz, teoricamente levariam alguns meses até o público ter um novo filme do Zé do Caixão nas telas do cinema. Esse novo filme, foi proibido de ser exibido e o “vácuo” na produção de Mojica viria a ser

preenchido pelos gibis publicados de maneira um tanto errática ao longo daquele ano. Foi uma novidade bem-vinda para satisfazer os admiradores de seu trabalho.

Foi com grande surpresa que, um dia, descobri em um jornaleiro este inesquecível álbum<sup>108</sup>, que misturava história em quadrinhos com fotonovelas dos filmes. Para os leitores de quadrinhos era o máximo, e para os aficionados no terror nem se fala, a dupla Lucchetti-Rosso, famosa por várias outras revistas do gênero, era a certeza de uma boa aventura... De repente, com a revista tudo estava ali, concentrado, uma verdadeira bíblia do Zé do Caixão, contendo suas filosofias e pensamentos, e com a vantagem de que você podia levar para casa. (CARDOSO, 1987, p. 3).

O depoimento do cineasta Ivan Cardoso ilustra como essa publicação chegou às bancas num momento em que era necessário manter o personagem em evidência devido à impossibilidade de satisfazer a demanda (Figura 55) que antes era suprida pelos derivados televisivos.

Figura 55 – Alunos de Mojica vendendo exemplares da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n.1



Fonte: Barcinski e Finotti (2015, p. 310).

Testemunhando a importância do programa na manutenção do interesse do público e a falta que este fazia em manter a imagem de Zé em alta, na sessão de correspondência publicada na página 34 da quarta edição, as cartas de leitores além de elogiar a iniciativa da publicação, lamentavam o fim do seriado e questionavam se ele retornaria um dia. Na ausência de novos audiovisuais foram os quadrinhos que permitiram uma sobrevivência após aquele ápice de popularidade. Agora com a vantagem de que revistas eram itens colecionáveis, impressas em papel de qualidade superior aos quadrinhos de terror publicados no mesmo período e acrescidas com muitas

<sup>108</sup> O termo “álbum” pode ser aplicado para designar revistas em quadrinhos com acabamento de qualidade gráfica superior aos gibis mais baratos vendidos em bancas de jornal.

imagens “exclusivas” do próprio Zé do Caixão. Uma peça a mais na exploração da imagem do personagem numa época em que a tecnologia não permitia aos fãs terem os filmes ou episódios de seriados para consumir na comodidade do lar.

Essa busca do público por novas experiências de entretenimento ao acompanhar esse personagem transitando entre diferentes suportes midiáticos é resultado de transformações sociais, tecnológicas e mercadológicas proporcionadas pela sofisticação dos meios de comunicação de então e que se enquadram nas análises de fluxo de conteúdo de processos culturais que Jenkins (2009) define como convergência midiática. Ao fluir do cinema para a televisão e, por fim para revistas, Zé do Caixão percorreu esse trajeto multimidiático em busca de alternativas para continuar sendo uma opção acessível, e o mais onipresente possível, de entretenimento. Ao migrar para os impressos não como desenho, mas por meio de inserções fotográficas nas HQs e fotonovelas onde “a fotografia se apresentava como uma técnica alternativa de representação realista, bastante conveniente ao culto das personalidades da grande mídia” (SILVA, 2012, p.101) ele encontrou a melhor forma de permitir que seu público se apropriasse, ao menos parcialmente, de seu “ídolo”.

O sucesso de vendas inicial comprova o apelo do personagem, ainda mais se considerarmos que, além do preço elevado<sup>109</sup>, a publicação era, como atesta o texto publicado na página de editorial das quatro primeiras edições, vendido ao público adulto da maneira menos chamativa possível: “O presente número é vendido em envelope lacrado. É expressamente proibida a venda para menores de 21 anos. Como também não deve ser exposta aberta nas bancas.” Certamente essas restrições impediam que uma parcela dos leitores jovens interessados tivessem acesso às revistas, mas também servia de estímulo à curiosidade e, conseqüentes estratégias para burlassem essa censura prévia do material. Tal como ocorreu com obras de conteúdo adulto quando, especialmente após o do Golpe de 1964, o “sexo foi considerado subversão e as revistas e seus consumidores foram para a clandestinidade” (CARDOSO, 2013).

---

<sup>109</sup> Segundo os biógrafos Barcinski e Finotti (2015), gibis de terror da época custavam cerca de 60 centavos, enquanto que a revista do Zé do Caixão tinha preço de Cr\$ 2,00.



Figura 56 – Capas dos catecismos de Zéfiro



Fonte: LPM Blog (2019).

Ainda mais marginais do que a obra de Mojica, naquela época circulavam nas bancas os chamados catecismos<sup>110</sup> (Figura 56), quadrinhos pornográficos distribuídos em jornaleiros de maneira clandestina até meados de 1970 e cujo maior expoente foi Carlos Zéfiro, alcunha de Alcides Aguiar Caminha (1921-1992). Mesmo com seu terror repleto de nudez e erotismo, Mojica (através do projeto editorial de Luchetti) buscava, conforme seu editorial na edição n. 1 de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, se furtar de histórias “construídas às pressas, apenas para preencher alguns minutos de mero passatempo”. Sua ambição com os quadrinhos continuava a mesma dos audiovisuais: massificar sua imagem na indústria cultural de forma a manter e ampliar seu público e, conseqüentemente, gerar lucro financeiro com seu derivado impresso. Enquanto o trabalho de Zéfiro era clandestino, podendo inclusive ser encarado como um exemplo de resistência marginal à repressão, Zé do Caixão não se escondia. Chocava explicitamente também nas bancas, porém, protegido por um saco plástico que lhe assegurava legitimidade oficial dentro dos parâmetros da censura que, naquele momento, olhava para ele com cada vez menos condescendência.

<sup>110</sup> Também chamados de revistinha de sacanagem. Eram pequenas revistas, impressas em preto e branco, em formato ¼ de ofício, no papel jornal, que narravam encontros sexuais ricamente ilustrados. Eram produzidas, distribuídas e comercializadas de forma clandestina, à margem das interdições legais” (CARDOSO, 2013, p. 1).

Por mais que sua motivação inicial tenha sido aproveitar o bom momento de popularidade que Mojica experimentava, fosse por seu conteúdo ou por seu projeto gráfico, era a intenção de sua equipe não ser apenas um “caça-níqueis” oportunista. Em seu editorial na primeira edição fica expressa a intenção dos autores que, sem modéstia, procuravam garantir aos leitores que estes estavam sendo brindados “com a melhor revista brasileira no gênero”, mas sem perder o tom de exagero típico da autopromoção exercida por Mojica na mídia ao dizer que “Nela estão selecionados os mais notáveis acontecimentos verídicos, extraídos dos seus anais secretos.” Veracidade que, na verdade, vinha dos argumentos fictícios propostos por Mojica e desenvolvidos por Lucchetti, assumido redator de todos os textos publicados nos primeiros quatro volumes da série. Mesmo que nos créditos do expediente ele conste apenas como responsável pela coordenação e montagem dos gibis. A proposta da revista era a mais séria possível, tanto que o editorial enaltecia as virtudes da nova linguagem em que Zé do Caixão se aventurava: “Estes episódios jamais poderiam ser apresentados pelo cinema ou pela televisão, quer pela falta de recursos técnicos, quer pelo impacto que os mesmos causariam. Sendo possível somente pelo meio de expressão mais extraordinário dos nossos dias: as histórias em quadrinhos”<sup>111</sup>. O que, apesar do tom auto elogioso, não deixa de ser coerente, pois realmente a produção de uma história em quadrinhos, por envolver menos profissionais e processos técnicos, pode ser bem menos onerosa que a realização de um audiovisual. Além de que, tanto a imaginação do escritor quanto a habilidade do desenhista não precisam ser limitadas por questões técnicas ou orçamentárias nos quesitos de confecção de figurinos, maquiagem, cenários, efeitos especiais ou capacidade interpretativa de atores. O papel comporta quaisquer ideias e Zé do Caixão se adequou a contento a essa nova mídia, agradando seus leitores.

### 5.3.2 Estranho Conteúdo

Para o levantamento de dados deste tópico foram consultados exemplares de todas as, hoje raras, seis revistas que compõem a coleção *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, à exceção da edição n. 2, da qual foi obtida via cópia digitalizada do acervo do colecionador Sebastião Oliveira. Da edição n. 1, foram consultadas cópias do

---

<sup>111</sup> Trecho extraído do editorial na página 03 da edição n.01 da revista em quadrinhos *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

acervo da Gibiteca de Curitiba e também do colecionador Márcio Emilio Zago, que disponibilizou acesso também às edições 3 e 4. A edição 5 foi disponibilizada pelo pesquisador Luciano Silva e a edição 06 é do acervo pessoal deste pesquisador. Para complementar dados sobre o conteúdo das capas foi utilizada a dissertação de Marco Aurelio Lucchetti (1993).

Tabela 1 – Dados gerais das revistas *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*.

Edição	Data	Editora	Texto	Desenho	Formato	Miolo	Preço
1	Janeiro 1969	Prelúdio	Lucchetti	Nico Rosso	21,5 x 30,5 cm	48 p.	Cr\$ 2,00
2	Março 1969	Prelúdio	Lucchetti	Nico Rosso	21,5 x 30,5 cm	48 p.	Cr\$ 2,00
3	Abril 1969	Prelúdio	Lucchetti	Nico Rosso	21,5 x 30,5 cm	48 p.	Cr\$ 2,00
4	Maior 1969	Prelúdio	Lucchetti	Nico Rosso	21,5 x 30,5 cm	48 p.	Cr\$ 2,00
5	Junho 1969	Dorkas	Lucchetti (não creditado)	Rodolfo Zalla (não creditado)	20,5 x 27,2 cm	48 p.	Cr\$ 2,00
6	Agosto 1969	Dorkas	Lucchetti	Nico Rosso	20,5 x 27,2 cm	48 p.	Cr\$ 2,00

### 5.3.3 A Fase na Editora Prelúdio

Além dos quadrinhos e fotonovelas as revistas traziam materiais complementares como a sessão A Filosofia de Zé do Caixão; Maravilhas do Além: e mais um texto especial para a contracapa, todos escritos por Lucchetti, que era o responsável pelo conteúdo editorial da publicação. O conteúdo das edições lançadas se divide a seguinte forma em duas fases:

## 5.3.3.1 Edição 1

Figura 57 – Capa da edição n. 1

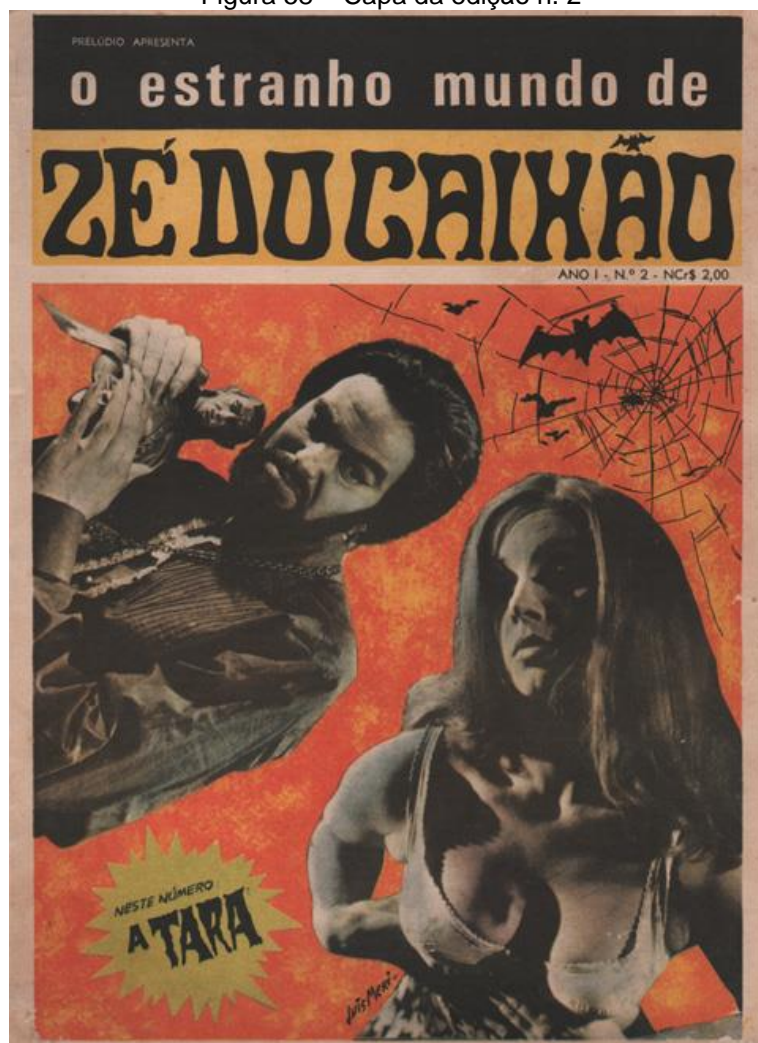


Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Ilustração de Nico Rosso com fotograma feito por Luís Fidéliz Barreira do episódio *Ideologia* do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
2. **SEGUNDA CAPA:** Sessão “A Filosofia de Zé do Caixão” com o texto “Quem sou eu” extraído da abertura do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Pequeno prefácio, expediente e índice.
4. **HQ:** *Noite Negra* da p. 4 a 37
5. **FOTONOVELA:** O Fabricante de Bonecas, adaptação do primeiro episódio do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
6. **TERCEIRA CAPA:**
7. **CONTRACAPA:** Texto sobre o profeta Nostradamus

## 5.3.3.2 Edição 2

Figura 58 – Capa da edição n. 2

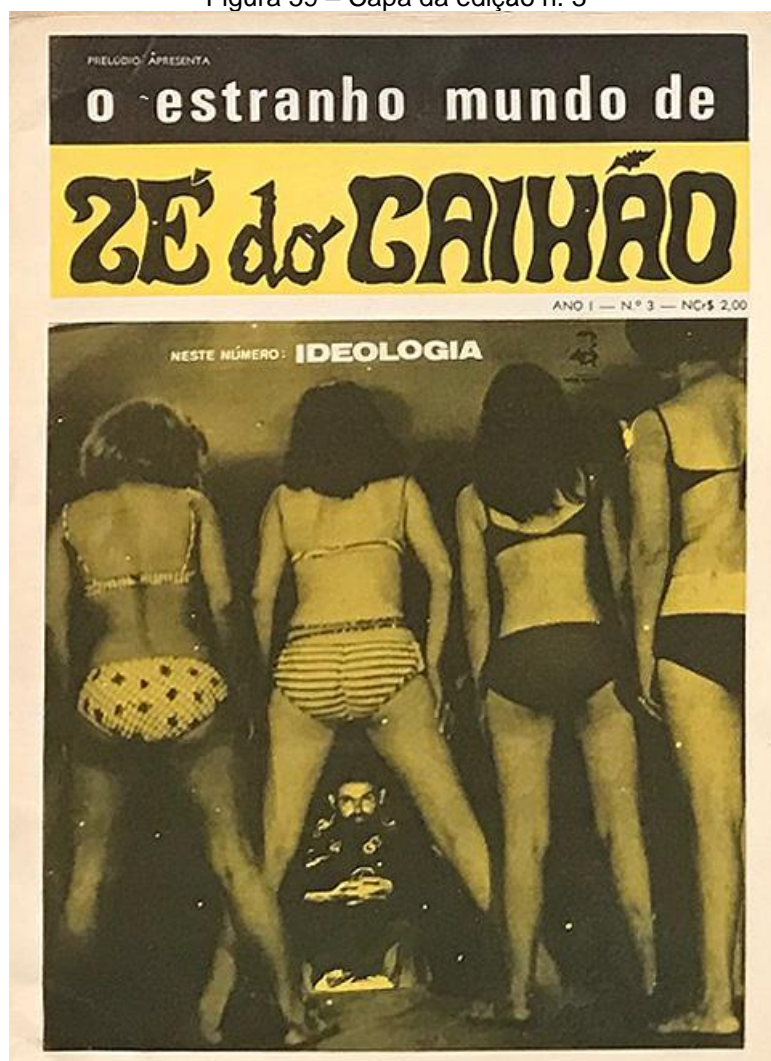


Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Montagem com fotogramas feita por Luís Merí a partir de cenas dos episódios *Ideologia* e *Tara* do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* tiradas de fotogramas de Luís Fidéliz Barreira.
2. **SEGUNDA CAPA:** Sessão “A Filosofia de Zé do Caixão” com o texto “O Outro”.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Expediente e índice.
4. **HQ:** *A Praga* da p. 4 a 37.
5. **FOTONOVELA:** *A Tara*, adaptação do primeiro episódio do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
6. **TERCEIRA CAPA:** Texto “O Pintor maldito”.
7. **CONTRACAPA:** Texto sobre o russo Rasputin.

## 5.3.3.3 Edição 3

Figura 59 – Capa da edição n. 3

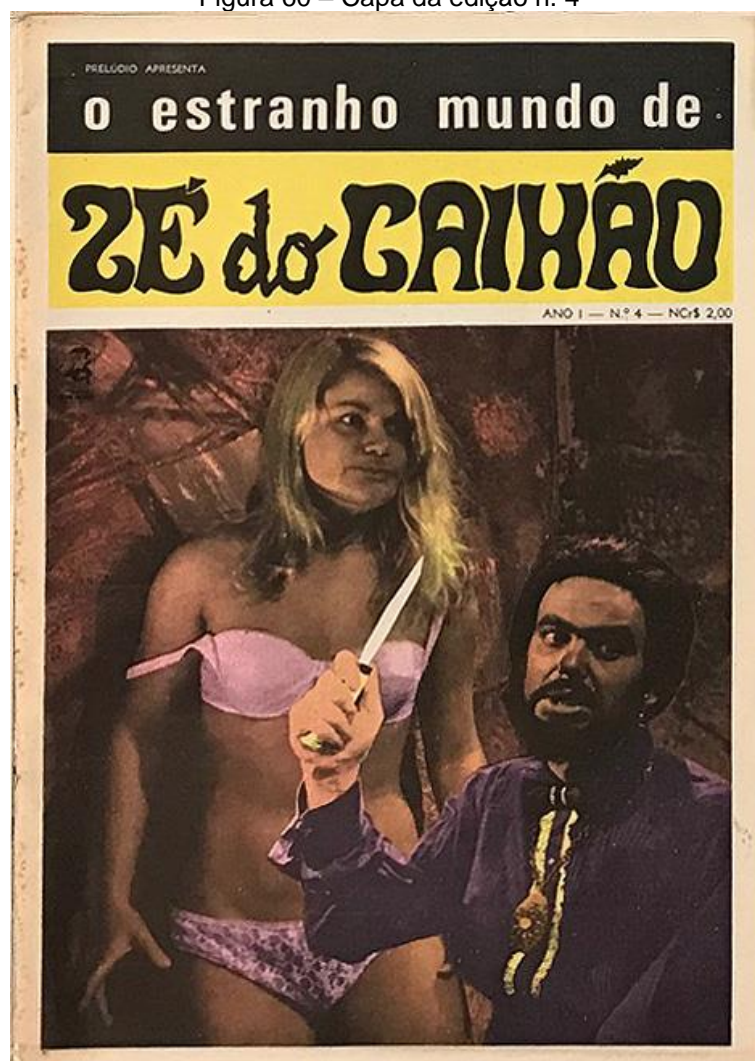


Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Ilustração de Nico Rosso com fotograma feito por Luís Fidéliz do episódio *Ideologia* do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*
2. **SEGUNDA CAPA:** Sessão “A Filosofia de Zé do Caixão” com o texto “Quem sou” eu extraído da abertura do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Expediente e índice.
4. **HQ:** *A Casa do Demônio* da p. 4 a 37.
5. **FOTONOVELA:** Primeira parte da adaptação do episódio *Ideologia* do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* da p. 38 a 50.
6. **TERCEIRA CAPA e CONTRACAPA:** Texto sobre o ocultista “Cagliostro”.

## 5.3.3.4 Edição 4

Figura 60 – Capa da edição n. 4



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Fotografia de Luís Fidéliz Barreira.
2. **SEGUNDA CAPA:** Sessão *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* com o texto “Meu Passado, Nossa Ruína”.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Expediente, índice e estreia de sessão de cartas dos leitores apenas chamada de “Correspondência”.
4. **HQ:** *A voz do Coveiro* da p. 4 a 37
5. **FOTONOVELA:** Segunda parte da adaptação do episódio *Ideologia* do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* da p. 38 a 50.
6. **TERCEIRA CAPA E CONTRACAPA:** Texto sobre o ocultista “Eugéne Vintras”.

#### 5.3.4 A Fase na Editora Dorkas

A primeira modificação aparente em ambas as edições publicadas pela editora Dorkas é seu formato ligeiramente menor em relação aos quatro números lançados pela Prelúdio. Suas capas passam a ser completamente ilustradas e a logo muda a tipografia, sendo multicolorida na edição 05 e completamente preta na seguinte. Na tarja superior ganha destaque o vulto de uma cartola. Na edição 06 o número da edição é destacado no interior da cartola, sendo curioso notar que a edição 05 não tem seu número grafado em lugar algum da capa. No expediente de ambas consta o seguinte crédito: “*O Estranho Mundo de Zé do Caixão* – Ano 1 – Número 5 (nova fase) publicada mensalmente pela Editôra Dorkas em convênio com José Mojica Marins.” Nota-se, também, que foram alteradas as ordens de algumas sessões fixas da publicação e que, no lugar da folha de rosto, surge na página 37 da edição 05 uma sessão de correspondência dos leitores aparentemente respondida pelo próprio Mojica. Das dez cartas publicadas, duas se referem a revista em quadrinhos:

“Sua revista é bárbara e deixa para trás todas as outras do gênero publicadas no Brasil, simplesmente porque a sua é autêntica e as outras não passam de cópias ou plágios das norteamericanas, até mesmo nos nomes dos personagens. Continue sempre assim que tenho certeza será reconhecido como o primeiro homem que teve coragem de se arriscar num gênero que todos acreditavam ser possível florir somente no estrangeiro”. (O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO, n. 5, 1969, p. 37).

Na mesma edição tanto a carta acima, creditada a Miriam de Castro, de Niterói e a do leitor Ary Francisco Rodrigues, de Santo Amaro, se remetem às edições da Prelúdio. Rodrigues inclusive escreveu:

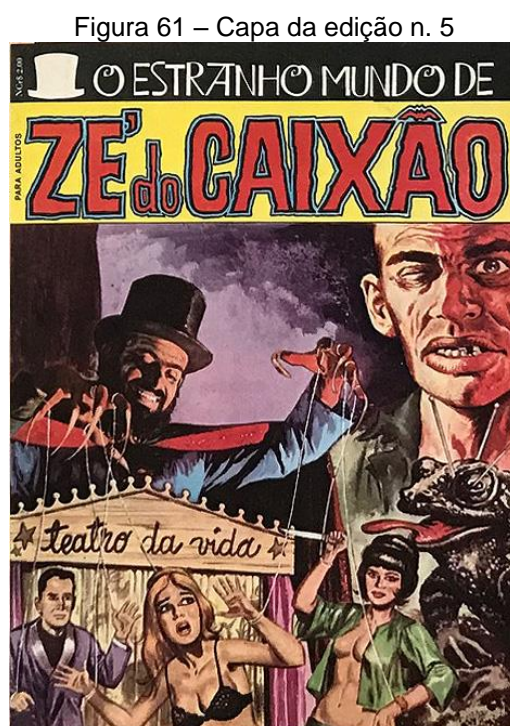
“Gostaria de saber se, realmente pretendem lançar uma capa para encadernação da revista, pois a mesma merece ser colecionada. Minha sugestão é que fossem lançadas capas duras para encadernação de 6 em 6 meses, pois do contrário ficaria um volume muito grosso”. (O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO, n. 5, 1969, p. 37).

Como se tratava de uma nova editora, não é possível afirmar com certeza se eram cartas reais a que os novos editores tiveram acesso por meio de Mojica ou se eram fictícias e criadas na redação. Mas em outra carta, publicada na página 35 da edição seguinte, curiosamente a única com referência de data (14 de julho) o leitor José Benedito da Silva Freitas, de Campinas, questiona por que a revista “parou no



número 2 se, de acordo com a revista “Realidade<sup>112</sup>” de abril, esgotou-se os números publicados [...]” ao que foi respondido que até julho a publicação já havia sido lançada até o número 05, o que corrobora a data fornecida por LUCCHETTI (1993), embora o próprio tenha frisado em entrevista que as datas nas edições da Dorkas não tenham sido as datas reais de lançamento, ocorridas posteriormente.

#### 5.3.4.1 Edição 5



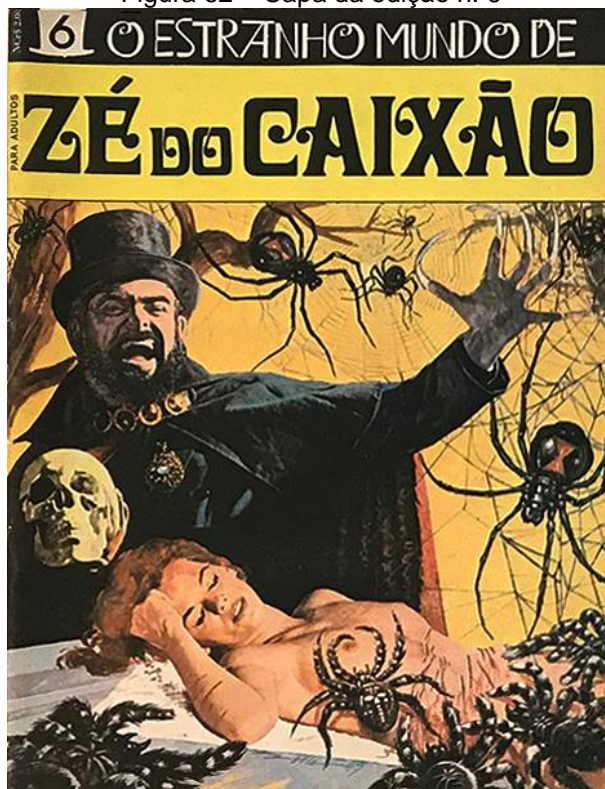
Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Ilustração de Rodolfo Zalla (sem créditos)
2. **SEGUNDA CAPA:** Expediente e índice.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Não há.
4. **HQ:** *Magia Negra* da p. 3 a 36.
5. **SESSÃO DE CARTAS:** “Correspondência do Além” na página 37.
6. **FOTONOVELA:** *Despedida de Solteiro* da p. 38 a 50. Com texto creditado a Marins e fotografada por Luís Meri.
7. **TERCEIRA CAPA:** Sessão “A Filosofia de Zé do Caixão” com o texto “Sou”.
8. **CONTRACAPA:** Texto sobre “O feiticeiro de Retz”.

<sup>112</sup> Revista jornalística publicada pela editora Abril entre 1966 e 1973. Fonte: <<https://jornalgnn.com.br/midia/a-ousadia-da-abril-na-revista-realidade/>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

## 5.3.4.2 Edição 6

Figura 62 – Capa da edição n. 6

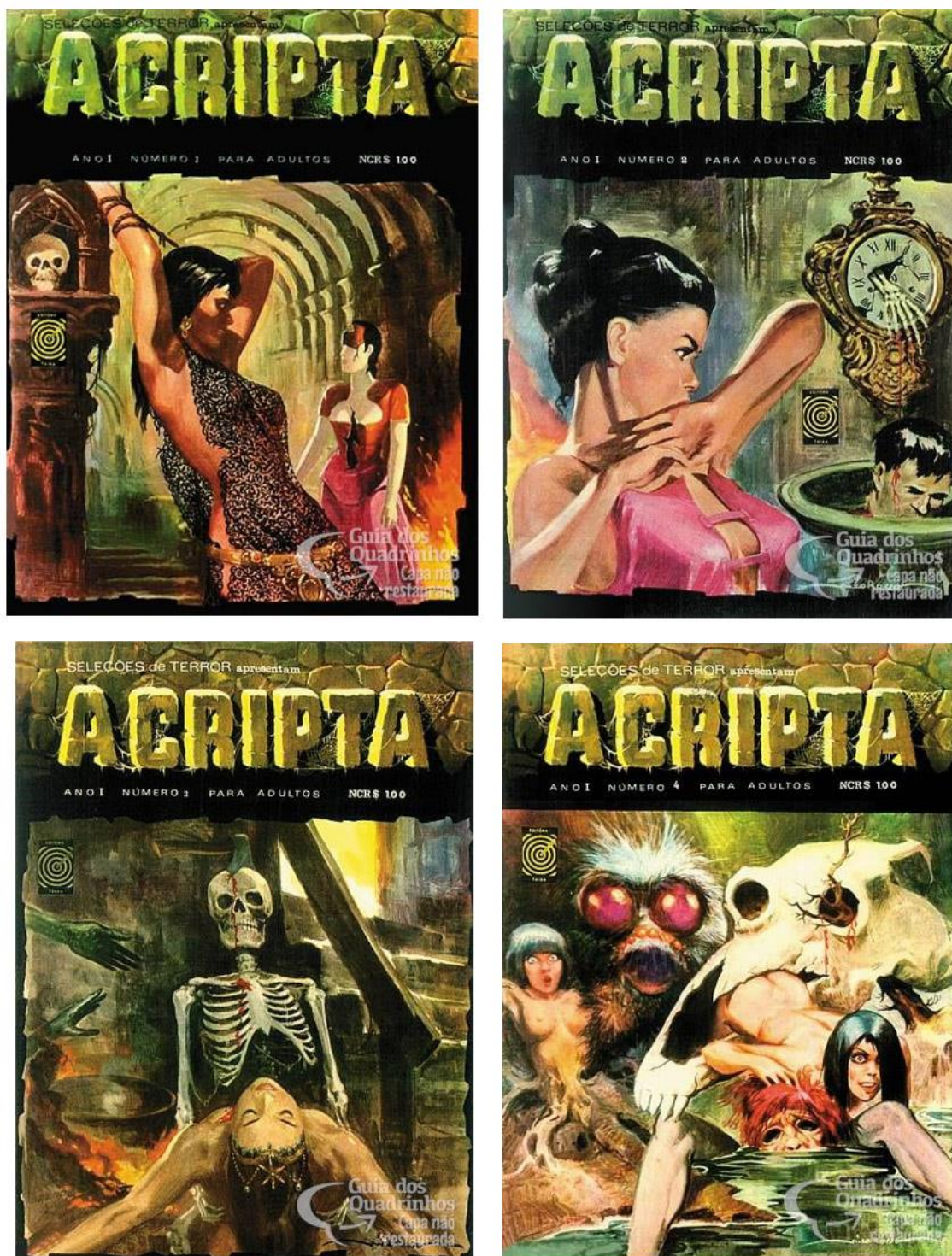


Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

1. **CAPA:** Ilustração de Rodolfo Zalla (assinada pelo autor).
2. **SEGUNDA CAPA:** Expediente e índice.
3. **FOLHA DE ROSTO:** Início da HQ com texto creditado a Marins e sem créditos ao desenhista Rodolfo Zalla.
4. **HQ:** *A Maldição das Aranhas* da p. 3 a 17 (interrompida pela fotonovela) e da p. 36 a 50.
5. **FOTONOVELA:** *Despedida de Solteiro* da p. 18 a 34. Texto creditado a Marins e fotografada por Paulo B. Brazão.
6. **SESSÃO DE CARTAS:** “Correspondência do Além” na p. 35.
7. **TERCEIRA CAPA:** Sessão “A Filosofia de Zé do Caixão” com o texto “O Despertar da razão”.
8. **CONTRACAPA:** Texto sobre “Os Tugs e a deusa Khali”.

### 5.3.5 Herdeiros de *A Cripta*

Figura 63 – Capas das edições n. 1 a 4 de *A Cripta*



Fonte: Guia dos Quadrinhos (2019).

Para melhor compreender o projeto da revista em Quadrinhos de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* é importante conhecer sua antecessora imediata (Figura 63) na qual, além de quadrinhos, também figuravam textos ilustrados e poemas na

temática do terror. Outra semelhança é o mesmo formato grande, diferente de tudo o que era publicado em quadrinhos na época, e a presença, em ambas as publicações, de duas histórias em quadrinhos. O maior diferencial da revista do Zé do Caixão era que uma das histórias se apresentava como fotonovela. Foi em 1966 nas revistas de Terror da Editora Taika que se iniciou a prolífica parceria entre Lucchetti e Rosso que, além da amizade e admiração pelo trabalho mútuo, tinham em comum o descontentamento com a qualidade editorial com o que era publicado na época, em particular com os resultados obtidos por ambos em suas produções pessoais. Em busca de perspectivas melhores decidiram iniciar uma revista própria que teria como personagem principal um vampiro. Lucchetti batizou a publicação com o título de *A Cripta* em alusão a um cineclube de mesmo nome, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nome que entusiasmou Rosso:

Daí, logo ele já rascunhou o logotipo da revista que era como se fosse um mausoléu, como se fosse uma cripta, com teias de aranha, tudo mais assim, daí já estava já com dois números prontos... nós fomos falar com Manoel César Cassoli, que era o diretor da Taika, levando esse material, as duas capas prontas, o número de ponta a ponta... eram aqueles papéis grandes, né, aquelas folhas grandes, formato acho que A3. O Manuel, ele gostou, né, quando viu aquele material lá ficou deslumbrado: “Nós vamos editar isso aí!”. (LUCCHETTI, 2017).

Ao amparar-se em modelos existentes sem necessariamente de copiá-los na íntegra (SILVA, 2012), a proposta de inovação dessa publicação era uma consequência direta das transformações práticas experimentadas pelos profissionais dos quadrinhos nacionais a partir do momento em que se aumentou a demanda por novas histórias produzidas integralmente no país. Incentivado particularmente pela editora Outubro, esse movimento em oposição ao material importado, juntamente com a melhor organização da classe e do conhecimento técnico necessário para suprir esse mercado, despertou a autoestima nos artistas que, gradualmente deixavam de encarar seu ofício como mero complemento de renda. Lucchetti e Rosso dedicaram-se a iniciativas que transpusessem as convenções que os limitavam não apenas comercialmente, mas artisticamente, pois “no aspecto da autoria, o artista brasileiro ganhava mais reconhecimento ao assinar sua obra, tirando seu trabalho da condição de anonimato imposta pelos anos de práticas dos editores de quadrinhos no país” (SILVA, 2012, p. 195).

O trabalho de empresas com as editoras Outubro, Continental, Trieste, Edrel, La Selva e outras foi muito importante para o desenvolvimento das histórias em quadrinhos nacionais, uma vez que elas possibilitaram que vários artistas brasileiros pudessem se sustentar e a suas famílias com a produção de histórias em quadrinhos e, ao mesmo tempo, tornaram possível que os leitores brasileiros tivessem acesso a histórias que tratavam de temas mais próximos à nossa cultura e realidade. (VERGUEIRO, 2017, p. 62).

O projeto editorial criado pela dupla era diferenciado os padrões vigentes, pois naquela época “as revistas brasileiras de histórias em quadrinhos de Horror possuíam o formato 18 x 26 cm e trinta e duas páginas internas, impressas em preto e branco – apenas capa e a 4a capa apresentavam impressão em cores” (LUCCHETTI, 1993, p. 42). Tratava-se de publicações baratas acomodadas em reciclar histórias de vampiro, editorialmente pouco preocupadas com o acabamento do desenho e no cuidado com o texto. Enquanto projeto gráfico, *A Cripta* era chamativa pelo apuro de suas capas, com o logotipo desenhado como que em relevo e ilustrações impactantes. Enquanto objeto, ela se destacava de seus pares: o formato era 23 x 29 cm, 48 páginas de miolo que também apresentavam tons de cinza<sup>113</sup> nos desenhos e, por fim, a capa tinha acabamento plastificado. Luxos até aquele momento impensáveis para os quase precários quadrinhos nacionais de horror. Outro quesito que distinguia *A Cripta* de tudo o que fora feito até então, em termos de quadrinhos nacionais de terror, foi o fato de que se tratou da primeira revista “inteiramente realizada e editorada por seus autores, não havendo qualquer interferência de editores convencionais na elaboração de suas histórias” (LUCCHETTI, 1993, p. 45).

O conteúdo da revista incluía histórias de terror curtas e independentes e a série *Nosferatu* (Figura 64), cujo nome é referência direta à mais célebre releitura cinematográfica<sup>114</sup> do Conde Drácula, feita pelo diretor alemão Murnau. Segundo o roteirista, a série era “um tipo de conto de fadas para adultos” (LUCCHETTI, 2017) com algumas diferenças de suas inspirações, apresentando não um conde, mas um barão loiro, culto e sedutor. No entanto as mudanças nos paradigmas vampirescos foram bem além de detalhes cosméticos: o personagem não possui as mesmas fraquezas à cruz, alho ou água benta e nem se transforma em morcego, inclusive

<sup>113</sup> “... *A Cripta* foi a primeira publicação nacional de histórias em quadrinhos de Horror a fazer uso desta técnica.” (LUCCHETTI, 2017, p. 82).

<sup>114</sup> *Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror (Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens)* é um filme alemão dirigido por F. W. Murnau. Uma adaptação não autorizada do livro de Bram Stoker onde Drácula se torna Orlock, uma criatura mais grotesca.

podendo andar à luz do dia. Tampouco o personagem suga sangue, mas sim a energia vital de donzelas através do seu “beijo da imortalidade”.

Figura 64 – Estreia de *Nosferatu* na edição n. 1 de *A Cripta*



Fonte: Lucchetti (1993, p. 52).

Embora esse Nosferatu brasileiro pudesse ser violento e sádico, suas histórias eram feitas de um terror mais preocupado com a atmosfera do que com a violência explícita. Numa análise objetiva esse personagem não se tratava de nenhuma subversão às tradicionais histórias de Drácula. Alterar alguns poderes, cor de cabelo ou título de nobreza não disfarça a referência do qual ele era decalcado. Na verdade, o coloca na mesma categoria de infindáveis variações do mesmo tema que a cultura popular ainda produz nas mais variadas mídias. Porém, para aquele momento do quadrinho brasileiro em que editores esgotavam sem pudor as mesmas abordagens do tema com clones sem identidade, o Nosferatu de Lucchetti e Rosso foi um passo adiante na quebra desse paradigma aparentemente sólido do mercado editorial. Um ensaio necessário que os levaria a produzir histórias de terror cada vez mais ousadas em conteúdo e estética, que abririam caminho para que alguns anos depois viessem a trabalhar com a criatura de José Mojica Marins. Este sim não um decalque, mas um híbrido de vários personagens anteriores acrescido com tempero social brasileiro.

Figura 65 – Exemplos de diagramação fora do convencional em *Nosferatu*



Fonte: Lucchetti (1993, p. 62; 123).

A inovação estética mais relevante de *A Cripta* veio do experimentalismo (Figura 65) de Nico Rosso em propor novas formas de diagramar suas páginas.

O usual nos quadrinhos da época era utilizar requadros<sup>115</sup> comportados na forma de quadrados e retângulos, sempre dispostos em tiras horizontais formadas por quadrinhos que pouco variavam em proporção. Nesse projeto Rosso começou a preferir formas irregulares que acentuavam a intenção das cenas. Um “desequilíbrio” que evocava a tensão das tramas, conferindo uma dinâmica especial às páginas que desenhava. É importante frisar que esse tipo de experimento já era utilizado em outros quadrinhos produzidos mundo afora desde muito antes como, por exemplo, nas páginas de séries norte-americanas naquela época já conhecidas no Brasil (Figura 66) como *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay ou *Spirit* de Will Eisner, que décadas antes já entendiam que os requadros, por meio de suas formas, mesmo sem ter “significado fixo e absoluto [...] podem afetar a experiência da leitura” (McCLOUD, 1995, p. 99).

Figura 66 – Exemplos de paginação arrojada por Maccay e Eisner



Fonte: Reichteberger e Fuchs (1972, p. 28); Eisner (1989, p. 52).

<sup>115</sup> Um dos nomes técnicos para os quadros que formam a página de quadrinhos. Segundo Ramos (2009), outras nomenclaturas para essas linhas que formam a borda dos quadrinhos são vinheta, linha demarcatória, contorno e moldura.



Ao compartilhar desses experimentos o trabalho de Rosso também deixou de encarar o quadro como mera “moldura dentro da qual se colocam objetos e ações” pois quando se rompe com a formalidade como é usado o “requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem “não verbal” da arte sequencial” (EISNER, 1989, p. 44). Isso ocorre mesmo quando ele não é visível, pois dentro da página da HQ a ausência de requadro também “tem o efeito de abranger o que não está invisível, mas que tem existência reconhecida” (EISNER, 1989, p. 45), o que confere possibilidades narrativas mais amplas do que uma série de quadros homogêneos e enfileirados. Recurso que Rosso também passou a empregar em *A Cripta* ao abrir mão dos espaços entre os quadros para criar composições de página inteira que Eisner chama de “metaquadrinho” (Figura 65).

Compreender que o contexto ainda tecnicamente embrionário onde se inseria a produção brasileira de quadrinhos entre as décadas de 1950 e 1960 ajuda a mensurar como foi relevante a iniciativa de incorporar novas técnicas narrativas às suas HQs. Tratava-se de um esforço não só de se sintonizar com o amadurecimento dessa linguagem que acontecia mundo afora. A ruptura necessária e natural com tudo o que se publicava no segmento terror até o momento no Brasil é onde reside grande parte do mérito da iniciativa de *A Cripta*. Se o conteúdo de *Nosferatu* ainda era tímido no sentido de recodificar os estereótipos do universo vampiresco, a publicação foi realmente inovadora tanto no aspecto formal de seu projeto gráfico, como na seriedade editorial de seu conteúdo e no experimentalismo estético. Foi um passo importante no amadurecimento da produção local de gibis por demonstrar à sua geração que era possível reinventar a maneira como era feito o terror nos quadrinhos brasileiros. Mas na visão de Lucchetti a editora Taika não parecia estar preparada para comportar o que ele e Rosso idealizaram para sua revista fora do convencional. O formato da revista era um problema gráfico, tanto que o editor levou seis meses para concretizar o projeto, que chegou às bancas durante o ano de 1968.

Mas só que quando saiu o primeiro número, eu já fiquei desgostoso, porque colocaram um papel de péssima qualidade, o pior papel que poderia existir... Depois colocaram um anúncio que não tinha nada a ver com o nosso trabalho, anunciando as novas revistas lá deles lá. Então cada número praticamente saiu num formato diferente. O número 5 então foi um verdadeiro terror [...] tanto o Nico quanto eu ficamos desgostoso com a coisa. (LUCCHETTI, 2017).

Tais reverses editoriais acabaram minando a motivação da dupla em seguir após a publicação da quinta edição, descaracterizada, com uma logo diferente na capa e em formato reduzido. Lucchetti coloca os poréns do fim precoce da publicação como consequência única dos desacordos cometidos pela Taika “pois este magazine tinha uma penetração junto ao público bastante expressiva, ainda mais ao se considerar seu elevado preço: Cr\$ 2,00, numa época em que os gibis eram vendidos a Cr\$ 0,50 ou Cr\$ 0,60” (LUCCHETTI, 1993, p. 112) Porém, por melhor que tenha sido a aceitação de *A Cripta* entre os leitores, é provável que questões de ordem prática como o valor alto do preço de capa certamente influenciaram seu desempenho e motivaram os editores a inserir anúncios para compensar seus gastos. Além disso, por mais inovadora que fosse, ela não possuía um chamariz cujo apelo compensasse seu investimento a um leitor menos aficionado do gênero. O que não ocorreu pouco depois com a revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* que, mesmo com praticamente o mesmo projeto editorial, escorou suas vendas na imagem de uma celebridade.

De qualquer maneira, os autores optaram por canalizar seus esforços em outra empreitada que pudesse permitir a eles concretizar sua ambição de realizar uma revista de terror que revolucionasse plenamente o gênero. Contudo, paralelamente a essa frustração, Lucchetti encontrava-se em uma boa fase criativa. Há mais de um ano estava produzindo uma enorme quantidade de roteiros de televisão e cinema para seu patrão José Mojica Marins. Projetos que logravam êxito e aumentavam a cobiça do cineasta em conquistar maiores audiências. Como Mojica também era apreciador de histórias em quadrinhos, portanto, não foi difícil convencê-lo que ele poderia encaixar seu cada vez mais famoso personagem também nas páginas dos gibis. “Já por volta do número 3, nós já estávamos pensando em desistir da coisa. Já criar, já partir pra outra empreitada, aí nós começamos a pensar: “Por que não transportar para os gibis esse universo do Zé do Caixão?” (LUCCHETTI, 2017).

### 5.3.6 Como Construir e Rasgar um Estranho Mundo em Papel

A iniciativa pioneira e frustrada de *A Cripta* não só foi um marco no mercado editorial de quadrinhos brasileiros, mas também calhou de se tornar o modelo da revista que a dupla começaria a produzir ainda em 1968 e que viria a ser lançada somente no ano seguinte. As citações a seguir, feitas a partir de entrevista concedida

para esta pesquisa, fazem-se necessariamente longas, pois revelam, de maneira detalhada, todo o processo de bastidores que envolve a revista em quadrinhos, tratando-se de um testemunho extremamente rico e indispensável de Rubens Lucchetti. Depoimento que cobre desde a gênese até o declínio do novo e ambicioso projeto encabeçado por ele e Nico Rosso:

Então nós resolvemos criar: “Vamos partir pra uma coisa diferente, vamos transportar, vamos tropicalizar o terror. Vamos criar O Estranho Mundo do Zé do Caixão!” O Nico sempre foi fascinado justamente pelos programas da TV do Mojica... Ele estava empolgado: “Vamos esquecer lá o Nosferatu, vamos esquecer desse terror europeu e vamos partir para o terror brasileiro!” O nosso erro foi nunca ter pego, digamos, ter feito um contrato [...]. Esse foi um erro brutal nosso. Aí nós começamos a fazer [...] eu logo redigi os dois primeiros roteiros. Um era a *Noite Negra* e o segundo era *A Praga*... das histórias da TV. E o Nico se pôs a trabalhar. Só que eu achei que tinha que ter algo mais na revista. Então como tinha o título de O Estranho Mundo do Zé do Caixão pensei em colocar na revista, em fotonovela, os três episódios do “Estranho Mundo”. (LUCCHETTI, 2017).

Com o aval de Mojica e o bom momento de popularidade e exposição na mídia que ele vivia naquele ano, Lucchetti supôs que seria fácil encontrar uma editora disposta a publicar a revista que já estava em produção. Porém, se o primeiro desafio da *Cripta* foram as limitações técnicas impostas pelos maquinários da editora, o desafio da vez seria a própria imagem de Mojica. Através e, apesar, de suas aparições públicas espalhafatosas, testes de coragem bizarros e a questionável credibilidade de seus métodos de ensino, ele conquistou popularidade entre uma parcela da população que apreciava suas histórias repletas de violência, sangue e sobrenatural. Temas, por outro lado, não muito atraentes a todos os gostos, como revelara a experiência na TV Tupi. Outro fator a ser superado era o fato de que, devido a suas escolhas, Mojica acabou criando uma imagem de pessoa não muito confiável quando o assunto era negócios.

A primeira Editora que eu fui foi a editora Prelúdio, na qual eu trabalhava, fazia *freelance* [...] pertencia a dois meios-irmãos [...] o seu Arlindo Pinto Sousa e o Seu Armando Augusto Lopes [...] os dois extremamente católicos. Seu Arlindo assim adorou a revista [...] Seu Armando, ele ficou meio ressabiado: “Acho melhor não editar isso aí.” [...] Aí procurei o Manoel, que era da Taika: “Olha, não tô interessado” [...] daí procurei o Miguel Falconi Penteadado, que era proprietário da GEP... logo de cara falou: “Não, isso aí é um verdadeiro lixo” [...] não sei como é que você pode perder tempo de fazer isso aí”. Procurei o

José Sidekerkis que era o editor da Mirza<sup>116</sup>, que também não se interessou. Procurei o seu Salvador Bentivegna. O seu Salvador até se interessou pelo projeto, mas ele falou: “Olha, eu não tenho assim estrutura pra lançar uma revista dessa.” [...] Daí procurei o seu Savério<sup>117</sup> Fittipaldi, que era uma editora assim pra qual eu já tinha feito alguns trabalhos [...] inclusive com o Nico. O Savério falou: “Não, não, não.” [...] Foram umas duas semanas eu batendo de porta em porta. Nesse dia que eu recebi essa resposta do seu Savério, eu fiquei assim, estava perto do Natal, perto do Natal de 68, mais ou menos dia 12, 13 de dezembro. Eu morava no Belenzinho, eu estava andando por uma avenida, que era a principal avenida lá do Brás, é uma avenida bem extensa que passa por vários bairros, tinha várias lojas com músicas natalinas, mas aquele espírito de Natal não tinha entrado em mim. Eu não sabia nem como eu ia falar isso pro Nico. Era um trabalho que tinha sido jogado fora. Aí cheguei em casa, joguei assim a papelada lá na, em cima da minha escrivaninha. Minha esposa veio e perguntou o que que foi. Eu falei: “Olha, não vai dar certo. Quer dizer, nós perdemos o trabalho”. Aí no dia seguinte eu decidi voltar lá na Prelúdio [...]. Aí eu conversei com o seu Arlindo, que era quem eu tinha assim mais intimidade, né? Ele falou: “Olha, eu gostei do trabalho. Eu vou tentar convencer o Armando. Você deixa o material comigo”. Isso foi logo de manhã. “Você deixa o material comigo e de tarde você volta aqui. Acho que nós vamos fazer negócio.” Eu fui pra casa, aí de tarde voltei lá na editora. O seu Arlindo falou: “Ó, nós vamos editar isso, e vamos editar logo! Amanhã mesmo eu já vou lá no chamado Fitolito Astra”. O proprietário era um tal de Valtão. “Eu vou falar com o Valtão e vamos já fazer imediatamente, vamos fazer o fotolito já antes do final do ano [...] quero imprimir para os primeiros dias de janeiro lançar isso aí”. Eu conversei com seu Nico e tudo. Eu falei: “Olha, a Prelúdio vai lançar!”. (LUCCHETTI, 2017).

Arlindo Pinto de Souza<sup>118</sup>, um dos proprietários da Prelúdio, afirma que não fosse o esforço de Lucchetti a revista não teria acontecido, pois ele e Armando, seu irmão e sócio, não acreditavam em seu sucesso. Mas, “como o Zé do Caixão vinha com o apoio e a divulgação de seu programa de tevê e em virtude da confiança e da exaltação demonstradas por Lucchetti pelo terror e por esse projeto, decidimos lançá-la” (LUCCHETTI, 1993, p. 226) Depois do receio inicial superado, tudo pareceu se encaixar perfeitamente. Inclusive Mojica não exigiu pagamento pela cessão de direitos. Tampouco firmou contrato com as partes envolvidas na produção da revista com seu personagem. Pediu apenas que sua parte fosse paga em exemplares que ele comercializaria diretamente com o auxílio de seus alunos. Mas, nem todos pareciam acreditar no sucesso da empreitada. O caso mais notório foi o encontro com o editor Reinaldo de Oliveira durante a execução dos fotolitos, que desdenhou do

<sup>116</sup> Publicada em 1967 pela editora Jotaesse, a personagem Mirza, a Mulher Vampiro foi criação de Eugênio Colonnese. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/eugenio-colonnese/1056>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

<sup>117</sup> Editor na editora paulista Saber (Saber S/A Expansão Industrial e Comercial da Cultura), empresa que na década de 1960 fez sucesso publicando em formato de livro os personagens licenciados da *King Features Syndicate* como Fantasma, Mandrake e Recruta Zero. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/saverio-fittipaldi/4807>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

<sup>118</sup> Entrevista concedida em 26 de dezembro de 1992.

projeto, conforme recorda o próprio Lucchetti: “Vocês vão editar isso? O público do Mojica é analfabeto, não sabe ler [...] vocês são todos ingênuos por acreditar nisso. Isso aí não vai vender nada!” Taxativo quanto ao fracasso quando soube dos apressados planos de Lucchetti e seu editor em lançar a publicação no início do ano, ele decretou que “[...] janeiro é péssimo! Mês de férias e ninguém está interessado em ler nada! Ainda mais quadrinho, esses quadrinhos de terror aí” (LUCCHETTI, 2017).

Entretanto, suas previsões não vingaram. Lançada como previsto no início de janeiro, sem divulgação em jornais, publicidade apenas em publicações da própria editora e contando apenas com o boca a boca dos frequentadores de banca. Mesmo sendo uma publicação que custava Cr\$ 2,00, o equivalente a quase quatro vezes o valor dos gibis convencionais à venda na época, o gibi de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* foi um sucesso além do esperado: “[...] por volta do dia 10 de janeiro essa revista foi lançada em São Paulo. Foi numa tiragem inicial de 20 mil exemplares. Esgotou assim em questão quase que de dez dias [...] foram feitas várias tiragens sucessivas, totalizando 70 mil exemplares” (LUCCHETTI, 2017). O excelente desempenho teria sido também impulsionado após uma tumultuada entrevista<sup>119</sup> do cineasta no programa *Quem tem Medo da Verdade?* exibido na TV Record onde, segundo o próprio, “rasgaram e pisotearam alguns exemplares da revista” (LUCCHETTI, 1993, p. 224) fazendo as vendas “dispararem” graças à divulgação gratuita ter despertado o interesse do público na publicação. Não há um real consenso quanto ao número exato de revistas vendidas. Os biógrafos de Mojica, Ivan Finotti e André Barcinski (2015), alegam que foram 15 mil exemplares na primeira tiragem, que aumentando a cada edição para 29 mil, 32 mil e 35 mil, sem informar os números de vendas das duas edições da Dorkas. Mojica não especifica se o seu número aparentemente inchado soma todas as edições quando declara terem sido 200 mil<sup>120</sup> exemplares vendidos, mas embora não tenham sido encontradas outras fontes com dados exatos sobre tiragem e vendagem desses títulos que corroborassem qualquer uma das três versões aqui apresentadas, mesmo o número apresentado por Mojica é coerente com as tiragens médias dos quadrinhos publicados na época. Ainda segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 303), o gibi mais vendido do

---

<sup>119</sup> Depoimento concedido em 12 de dezembro de 1992. Nele Mojica alega que teve sua pessoa, personagem e obra criticados no programa. Sendo defendido apenas pelo mediador, Carlos Manga.

<sup>120</sup> Depoimento dado ao programa TVFATO em 23 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lukFod2OrA>>. Acesso em: 6 maio 2019.

período era Batman da editora EBAL com “60 mil exemplares, mas custava três vezes menos que o do Zé do Caixão.” De qualquer forma os depoimentos recolhidos atestam que a revista tenha sido um sucesso maior que o esperado por todos os envolvidos. E no mês seguinte a segunda edição repetiu o feito, fazendo com que o sucesso parecesse consolidado. Após o cinema e a televisão, Zé do Caixão parecia ter conquistado as bancas de jornal. Porém, durante a produção das revistas seguintes, a publicação sofreria um golpe que alteraria seu rumo, conforme recorda Lucchetti:

Eu costumava a ir muito no estúdio do seu Mojica, pelo menos umas três vezes por semana. Ficava perto da minha casa [...] uma noite que eu chego ali e vejo o seu Reinaldo de Oliveira, junto com o Rodolfo Zalla, que é um desenhista [...] conversando com o seu Mojica. Quando eu vi o Reinaldo ali, eu até esfriei. Já achei que dali, daquele mato não ia sair coelho bom. Aí, no dia seguinte, logo de manhã, eu fui lá na Prelúdio, fui conversar com os dois, com o seu Armando e o seu Arlindo. Falei: “Seu Arlindo, seu Armando, peguem urgentemente o Mojica num contrato, porque eu vi ele conversando lá com o Reinaldo, não gostei nada daquilo que eu vi!” O senhor Armando falou: “Não, não precisa de contrato nenhum, o seu Mojica é uma pessoa íntegra, que vai honrar a palavra”, (LUCCHETTI, 2017).

Confiantes tanto em Mojica quanto na longevidade da revista, os editores da Prelúdio já haviam investido na compra de uma grande quantidade de papel. O suficiente para o restante do ano, de acordo com Lucchetti, que testemunhou o investimento realizado: “um dia eu cheguei lá e tinha uma [...] dessas carretas imensas, descarregando [...] bobinas imensas. Tanto que encheu o depósito lá da gráfica [...] pegou uma parte do escritório e pegou uma parte também do próprio editorial da editora” (LUCCHETTI, 2017). Em seguida todos foram surpreendidos com uma carta que confirmava as suspeitas do roteirista. No conteúdo do documento assinado por Reinaldo de Oliveira constava que a editora Prelúdio estava proibida de usar os nomes “Zé do Caixão” e “*O Estranho Mundo do Zé do Caixão*”, pois a revista estava sendo transferida para a editora Dorkas. Deixando os editores sem saber como resolver sua dívida recém adquirida, Lucchetti foi à residência de Rosso, onde o encontrou também desesperado:

“Lucchetti, apareceu aqui em casa um tal de Reinaldo de Oliveira com uma carta do seu Mojica, pedindo que eu entregasse para ele todo o material referente a revista”. “O senhor entregou?”. “Entreguei, entreguei a história que eu estava fazendo e entreguei o roteiro da história seguinte que você já tinha me dado”. A história seguinte, uma era para o número cinco e a outra para o número seis. A do número 6 só estava no roteiro e se chamava “A Maldição das Aranhas”. Porque eu banquei burro também, eu já deveria ter ligado para o Nico pra: “Ó, não entrega nada!” Aí de noite o seu Mojica aparece lá em

casa: “Lucchetti, eu fiz o maior negócio da história! Eu passei para a editora Dorkas porque eles vão me dar, acho que 5000 exemplares de cada número, vão me dar depois o encalhe, não sei mais o quê, vão me dar mais mil cruzeiros de sinal e não sei o quê mais lá.” [...] Eu sabia que a Dorkas era uma editora totalmente incipiente. Ela estava começando e ela era gráfica [...] de carnê [...]. Eu sabia que tudo aquilo que o seu Mojica falou pra mim também, não ia se cumprir nada. Quer dizer, eu nem sabia se eu ia receber alguma coisa pelo meu trabalho ou não. Ou se o Nico ia receber alguma coisa pelo trabalho dele ou não. (LUCCHETTI, 2017).

Para tentar salvar o prejuízo da Prelúdio, Lucchetti criou alguns títulos que dariam finalidade ao papel adquirido. Seguindo o molde de explorar o apelo das celebridades, criou duas revistas que tiveram apenas três edições cada uma: *O Homem do Sapato Branco*<sup>121</sup>, inspirada no programa homônimo apresentado por Jacinto Figueira Júnior e *Histórias Que o Povo Conta*, inspirada no programa de rádio apresentado por Sílvio Santos<sup>122</sup>. Nessa revista, a exemplo do gibi do Zé do Caixão, o narrador também era inserido na HQ por meio de fotografias. Enquanto isso, a editora Dorkas não conseguiu manter a periodicidade mensal da revista, lançando a edição n.05 com dois meses de atraso. Em todo o conteúdo foram omitidos os créditos para Lucchetti como roteirista, dando a entender para o leitor não familiarizado com a série, que se tratava de uma história de autoria integral de José Mojica Marins, creditado pela autoria tanto na HQ como na fotonovela. Inclusive Nico Rosso foi substituído nos desenhos por Rodolfo Zalla que desenhou (sem crédito) a história *A Maldição das Aranhas*, o que só aumentou seu desagrado pois, apesar de considerar Zalla um grande desenhista, não o via capaz de “imprimir nos desenhos dele aquele estilo primitivista do Mojica” (LUCCHETTI, 2017).

Um elemento que fez diferença no sucesso inicial da revista foi o fato de que a Editora Prelúdio já possuía experiência de mais de uma década na publicação de livros de cordel, contando inclusive com uma expressiva rede de distribuição em São Paulo “que se constituía em cerca de mil a mil e duzentos revendedores” (LUCCHETTI, 1993, p. 226). Além de que essa não se tratava de sua primeira empreitada no segmento dos quadrinhos, tanto que na capa da primeira edição,

<sup>121</sup> Seguindo os mesmos moldes da revista *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, essa publicação possuía um apresentador para as histórias (que em vez de terror eram policiais) que não era desenhado, mas fotografado. No caso era Jacinto Figueira Junior. Fonte: *O Homem do Sapato Branco* n. 03, 1969. Acervo do colecionador Márcio Emilio Zago.

<sup>122</sup> Nessa época Lucchetti também escreveu a única biografia autorizada de Sílvio Santos. Uma HQ desenhada por Sérgio M. Lima. Trabalho publicado originalmente em 1969 e reeditado em 2017 pela Avec Editora. A obra foi intitulada *Sílvio Santos - vida, luta e glória*. Disponível em: <<http://www.universohq.com/noticias/biografia-de-silvio-santos-em-quadrinhos-e-resgatado-pela-avec/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

o título *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* é precedido pela chamada “*Juvêncio, o Justiceiro* apresenta:”. Como já mencionado anteriormente o título *Juvêncio* era uma publicação derivada de uma radionovela. Tratava-se de um gibi regular da editora publicado desde 1968 em “formatinho”<sup>123</sup> e trazia histórias do gênero faroeste escritas por Lucchetti (Figura 9) e ilustradas por vários desenhistas. Em algumas de suas edições trouxe publicidade em suas capas internas anunciando a chegada do novo título de terror da Prelúdio. Como a Prelúdio havia conquistado um resultado satisfatório com o Zé do Caixão dentro de sua estrutura de vendas, seu editor Arlindo Pinto de Souza manifestou seu descontentamento com a mudança feita sem aviso para o que definiu como sendo “uma editora totalmente incipiente”:

Na época, atribuímos esta mudança à ingenuidade do José Mojica Marins e à esperteza do diretor editorial desta empresa. Este senhor, um pretense editor, sem lastro algum e sem capacidade alguma para ocupar um cargo deste nível, descaracterizou, por completo, a publicação: diminuiu seu formato; imprimiu-a num papel de qualidade inferior; não deu a capa para o Nico desenhar... Fez um verdadeiro lixo! Com a agravante de acreditar que lançando apenas um número conseguiria lastro financeiro para editar os subsequentes. (LUCCHETTI, 1993, p. 226).

Independente da inabilidade da Editora Dorkas em sustentar a revista, o próprio Mojica esclarece melhor seu acordo com a Prelúdio que, apesar do sucesso obtido nas bancas, não o satisfazia por completo. Ele justifica sua quebra de confiança com a Prelúdio que, segundo Lucchetti era apenas um acordo verbal entre as partes, como uma tentativa de aumentar seus ganhos para compensar os altos investimentos que ele mesmo fazia na publicação ao arcar com os custos da maioria das etapas de produção da revista:

A principal causa de minha transferência de editora foi a questão financeira. Eu recebia da Prelúdio 10% do preço de capa de cada exemplar vendido da revista *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, o que representava muito pouco, levando-se em conta que o Lucchetti, o Nico e os fotolitos<sup>124</sup> eram pagos por mim. A editora só se encarregava das despesas de impressão... tentei argumentar com o Arlindo e o Armando um aumento de meu percentual. Eles

<sup>123</sup> Apelido dado às revistas em pequenas dimensões, geralmente próximas ao formato A5. O que as tornava muito mais baratas que publicações em formato “magazine” como foram *A Cripta* e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

<sup>124</sup> Antes da impressão digital existir o processo de fotolitagem correspondia a um dos mais altos custos de produção na edição de impressos. Trata-se de um filme de acetato transparente e fotossensível utilizado para gravar chapas ou telas utilizadas para reprodução em série. Nesse processo de cores aplicadas cada cor precisa de uma chapa diferente de impressão em cores de seleção – amarelo, magenta (vermelho de seleção), ciano (azul de seleção) e preto. Ver: CRAIG, James. Produção Gráfica. São Paulo: Nobel, 1990.



mostraram-se irredutíveis. Neste meio tempo, conheci o dono da Dorkas, um português, o Reinaldo de Oliveira, apresentou-me uma oferta irrecusável: 20% do preço de capa de cada exemplar vendido, mais NCr \$ 2.000,00 por mês e mais todo o encalhe, que eu poderia revender da forma como bem entendesse. Aceitei a proposta de imediato. Correu tudo bem com o primeiro número lançado pela Dorkas. As coisas degingolaram no segundo número, do qual não vi dinheiro algum. (LUCCHETTI, 1993, p. 224).

Após o fracasso na editora Dorkas, Mojica ainda conseguiu convencer a Prelúdio a retomar a publicação. Então, embora fosse o mesmo projeto e equipe criativa, decidiu-se alterar o título da publicação para *Zé do Caixão no Reino do Terror*, que foi lançada somente em 1970 e cancelada após apenas dois números.

Figura 67 – A tentativa frustrada de retorno na Editora Prelúdio



Fonte: Acervo Márcio Emilo Zago.

Mas, como produto, a revista já havia se desgastado junto ao público, que parecia ter perdido o interesse inicial nesses quadrinhos. Em depoimento Mojica não credita o fim dos seus quadrinhos à sua decisão de mudar de editora a contragosto de seus parceiros. Mas, cita dois fatores como sendo as razões do resultado progressivamente decepcionante das revistas:

Acredito que devíamos ter continuado com o título *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. Porém o fator que mais contribuiu para o fracasso de *Zé do Caixão no Reino do Terror* foi a censura, que começou a recolher exemplares nas bancas de jornais. Os jornalheiros, apavorados, passaram a não querer receber mais a revista. (LUCCHETTI, 1993, p. 224).

É provável que a mudança de título da publicação tenha sido feita como forma de chamar a atenção do leitor, destacando o fato de se tratar de uma “nova fase” para a revista. O que de fato foi, já que, aparentemente, as diferenças entre as partes envolvidas foram ao menos mediadas a ponto de as parcerias serem retomadas. Porém sem o efeito desejado já que a fidelidade do leitor se provou perdida naquele momento. Conforme assinalado antes, o projeto de quadrinhos só aconteceu em função da grande exposição em diferentes mídias que o personagem Zé do Caixão tivera no biênio 1967/1968. Conseqüentemente no início de 1969 sua imagem ainda desfrutava de projeção e reverberação no imaginário do público. Sendo assim, o sucesso inicial da publicação foi reflexo de uma real demanda por aquele tipo de material. Mas que acabou decrescendo ao longo dos meses seguintes. Sobre a perseguição e a censura, é possível afirmar que mesmo os quadrinhos não estando entre as prioridades dos censores, José Mojica Marins se tratava de uma personalidade pública e polêmica, que naquele momento desfrutava de projeção tanto na televisão como no cinema. Logo, é plausível a hipótese de que em algum momento, após o estouro de vendas dos primeiros números de seus quadrinhos, tenha havido algum tipo de censura direta aos seus gibis. Também é possível conjecturar que, além dos problemas de gerência editorial e censura às publicações, a ausência do personagem num programa televisivo regular, bem como a falta de um novo filme nos cinemas, devem ter diminuído o contato e interesse do público com o personagem. Externamente, as dificuldades em manter a continuidade da revista impediram a fidelização dos leitores e internamente o desgaste com seus parceiros criativos, foram os fatores que determinaram o sepultamento da iniciativa dos gibis.

A declarada decepção de Lucchetti, mentor e maior entusiasta do projeto ilustra a frustração que resultou da empreitada: “Então, algo que poderia ser uma galinha de ovos de ouro também morreu. Infelizmente foi pela burrice do seu Mojica [...] Quer dizer, ele nunca soube fazer negócio na verdade.” (LUCCHETTI, 2017). Nota-se, nas posturas tanto dele quanto de Mojica visões diferentes sobre o projeto. A partir de depoimentos como esse, presentes também em outras fontes, é possível afirmar que Lucchetti tomou a empreitada como, mais do que uma fonte a mais de renda, um

projeto pessoal, visto que era sua a concepção e execução de boa parte do projeto dos quadrinhos. Já Mojica, tomou uma postura patronal como empresário dono de uma marca. Buscou o lucro fácil sem consultar Lucchetti e acabou por impulsionar o fim prematuro da publicação.

É possível conjecturar que nesse cenário real, assim como na ficção dos quadrinhos de Zé do Caixão, houve um conflito de classes, representado nos diferentes interesses entre patrão e empregado. Essa postura de Mojica demonstra que ele talvez não considerasse Lucchetti como um parceiro criativo, mas, provavelmente, como um de seus mais relevantes empregados, dada a sua importante função como roteirista. De acordo com declarações suas a respeito do roteirista como a que foi citada no capítulo 4 desta pesquisa é possível compreender que Mojica valorizava e respeitava Lucchetti por suas qualidades e contribuições a seu projeto particular. Pelo conjunto de atribuições e concepção da publicação, Lucchetti se considera não só idealizador da revista para a qual Mojica “só emprestou o personagem e o nome”<sup>125</sup>. Desagrado vindo não só da mudança de editora e consequente perda de uma fonte de renda, mas também da omissão de créditos a ele nas edições da Dorkas e posteriormente em alguns dos filmes que escreveu para Mojica, como *Exorcismo Negro* (1974), o qual traria às telas o Zé do Caixão pela última vez<sup>126</sup> escrito por ele. Situações que gerariam um desconforto entre ambos. Inclusive recentemente Lucchetti afirmou que se arrepende de ter escrito para o cinema, sendo *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta* as únicas obras que, em suas palavras<sup>127</sup> lhe agradam “um pouco” pois o “o resto jogo tudo fora”.

---

<sup>125</sup> Entrevista concedida a Marcelo Miranda no *podcast* Saco de Ossos, publicada em 4 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos/03-rubens-francisco-lucchetti-escritor>>. Acesso em: 27 maio 2019.

<sup>126</sup> O personagem ainda retornaria em *Delírios de um Anormal* (1978), onde Zé do Caixão ressurgiu nos pesadelos de um psiquiatra, pois sua esposa foi escolhida para gerar o filho perfeito. Produção com roteiro escrito por Mojica que foi censurada e liberada apenas em 1986 (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

<sup>127</sup> Entrevista concedida a Marcelo Miranda no *podcast* Saco de Ossos, publicada em 4 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos/03-rubens-francisco-lucchetti-escritor>>. Acesso em: 27 maio 2019.

Roteirista aqui no Brasil não é valorizado. Todo mundo acha que o filme é do diretor. O filme nasce na cabeça do roteirista, ele passa isso pro papel... e depois falam que o filme é de fulano de tal.... Então você fica frustrado. Porque você não ganha dinheiro... a maioria dos meus filmes não tem crédito pra mim do roteiro ou aparece pequenininho que precisa de uma lupa pra ler no cartaz... Eu renego tudo isso aí. Cinema eu renego.<sup>128</sup>

Antes dos incidentes acima mencionados, ainda em 1969, foi feita mais uma iniciativa da Prelúdio com o personagem em quadrinhos *A Peleja de Zé do Caixão com o Diabo* (Figura 68), que selou a participação de Lucchetti e Rosso com o personagem. Nessa revista, adaptada do cordel do poeta Manoel D'Almeida Filho, o Zé foi desenhado por Rosso, pois não se usou do artifício de fotografar Mojica.

Figura 68 – Cordel em HQ

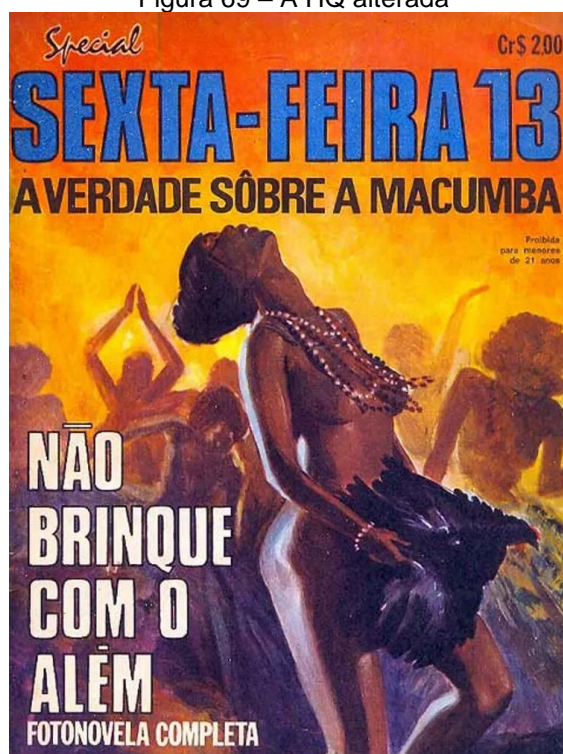


Fonte: Cordelteca (2019).

<sup>128</sup> Entrevista concedida a Marcelo Miranda no *podcast* Saco de Ossos, publicada em 4 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos/03-rubens-francisco-lucchetti-escritor>. Acesso em: 27 maio 2019.

Antes os dois chegaram a finalizar também a “perdida” edição número sete de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, que foi publicada pela editora Sublime também em 1969 com o título *Special Sexta-Feira 13 – a verdade sôbre a macumba* (Figura 69). Nela, as fotos de Zé do Caixão na HQ foram substituídas por um ancião e na fotonovela por uma caveira.

Figura 69 – A HQ alterada



Fonte: Rika Comic Shop (2019).

Como citado anteriormente, a dupla até chegou a cogitar realizar uma série de tiras com o personagem de Mojica, mas que nunca foi realizada. Até o momento em que se concluiu esta pesquisa, as únicas reedições oficiais de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* foram o *Almanaque Reprise O Estranho Mundo do Zé do Caixão* publicado pela Prelúdio e *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* pela editora L&PM em 1987. Sem a fotonovela essa publicação trazia penas a HQ *Noite Negra*, que será abordada adiante (Figura 70).

Figura 70 – Anúncio da primeira republicação e capa da reedição de *Noite Negra*



Fonte: Acervo Márcio Emilio Zago.

Cabe neste ponto constatar que, independente da qualidade de seu projeto gráfico e dos artistas reunidos na concepção das seis edições dessa revista, ela se trata de uma publicação hoje rara e pouco conhecida, nem sempre lembrada junto de outras publicações frequentemente citadas como clássicos dos quadrinhos nacionais de terror.

O fim da revista e de sua continuação não significou a ausência definitiva do personagem nas páginas dos gibis. Depois de grande hiato, ele voltaria desenhado por Laudo Ferreira, que quadrinizou a trilogia dos filmes clássicos do personagem. Em 1995 lançou *À Meia Noite Levarei sua Alma* (Ed. Sampa) e, em 1998, publicou em formato minissérie de três partes *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*. Nessa época, a partir de roteiros do próprio Mojica, Laudo também produziu algumas histórias curtas publicadas em revistas de terror variadas como *Horror Show* e *Brazilian Heavy Metal*. Por fim, ainda com Laudo, em 2017 (Figura 71) foi lançada a antologia *Zé do Caixão* (Ed. Jupati), reunindo a história de 1995 com sua versão até então inédita de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*.

Mojica também autorizou duas outras investidas pontuais de seu personagem nos quadrinhos<sup>129</sup>. Em 1999 foi publicada uma versão infantil, que teve apenas uma

<sup>129</sup> Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/titulos/z%C3%A9do%20caix%C3%A3o>>. Acesso em: 6 out. 2018.

edição, chamada a *Estranha Turma do Zé do Caixão* (Ed. Brainstore) com a história *A maldição de Jack: uma história de arrepiar*, criada pelo artista Alexandre Dias. Em 2004, foi publicado *Liz Vamp* (Ed. Impacto), gibi sobre a filha de Zé do Caixão, de Klebs Jr e Manny Clark. Em 2008, foi publicada a *graphic novel* *Prontuário 666 – Os Anos de Cárcere do Zé do Caixão*, de Samuel Casal e Adriana Brunstein, história prelúdio do último filme do Zé do Caixão, *Encarnação do Demônio*, lançado no mesmo ano (Figura 71).

Figura 71 – Edições em livro



Fonte: Acervo do autor.

### 5.3.7 A Estranha Edição n. 1

Para melhor compreender o objeto desta análise é importante situá-la no tempo e espaço, já que as histórias em quadrinhos evoluem tecnicamente de acordo com a sociedade e aparatos disponíveis na época em que são produzidos. Sendo assim, quadrinhos dialogam com o contexto social e cultural, materializando determinadas visões de mundo. Nesse sentido, é fundamental pensar sobre a trajetória que resultou nesta edição. A obra publicada pela editora Prelúdio chegou às bancas de jornal em janeiro de 1969, quando o Zé do Caixão se encontrava em evidência na mídia. A revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* era, para os padrões editoriais da época,

uma revista luxuosa, impressa em papel de boa gramatura, em formato maior que o convencional e vendida por um valor acima da média de outras revistas em quadrinhos e, mesmo assim, segundo Barcinski e Finotti (2015), esgotou a tiragem em 10 dias após chegar às bancas de jornal da cidade de São Paulo e outras localidades onde foi distribuída.

Tratava-se de um produto inovador, construído a partir da capacidade do personagem em antropofagizar elementos clássicos do terror oriundos da cultura de massa estrangeira vindos da literatura, cinema e quadrinhos e reinterpretá-los segundo uma ótica brasileira e contemporânea. Um legítimo produto cultural local surgido na “combinação entre ideologia, organização de trabalho e costumes sociais do *american way of life*, mesclada ao cotidiano cultural pré-existente” (SILVA, 2012, p. 126) na época imediatamente anterior à sua publicação. Conforme abordado no capítulo 3 o mercado brasileiro de gibis de terror e o cinema viviam num contexto de transformação formal em que artistas dedicados à produção cultural voltada ao consumo em massa se espelharam nos modelos importados não mais como moldes a serem copiados, mas de forma a aprenderem a se organizar a partir de ideias próprias conectadas com suas localidades e temporalidades. Por mais que a revista tivesse prioritariamente pretensões comerciais e não literárias, não deixava de ser uma legítima representante dessa busca pelo reconhecimento artístico dos seus autores.

Ao contrário das historietas de *A Cripta*, que estão repletas de citações (explícitas e implícitas) a livros e filmes, sejam eles horríficos ou não, as histórias em quadrinhos aparecidas nos magazines de Zé do Caixão quase não apresentam referências literárias e cinematográficas. Uma das raras, senão a única citação contida nestas historietas é o nome do satanista de “A Casa do Demônio”, Ambrósio, uma alusão direta ao monge Ambrosio, o protagonista de *The Monk* (1796), do escritor inglês Matthew Gregory Lewis (1773 ou 1775-1818). (LUCCHETTI, 1993, p. 237).

Tendo em vista as mudanças de editora e formatos que caracterizaram o projeto concebido por Lucchetti e Rosso, optou-se por analisar as narrativas ficcionais da Edição n.1 da revista pois, certamente, é a edição que sintetiza as ambições estético/mercadológicas de seus idealizadores.



5.3.7.1 A história em quadrinhos *Noite Negra*

Figura 72 – Página 4 de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1  
**Acontecimentos verídicos dos anais secretos de ZÉ DO CAIXÃO**



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

O ponto de partida escolhido para iniciar esta análise é a HQ *Noite Negra* pois, entre todas as produzidas para o gibi, é o único roteiro de Lucchetti que transitou pelas três mídias em questão neste estudo. Como apontado anteriormente, antes de ser levada aos quadrinhos em 1969, essa história havia sido adaptada no episódio *O Acordo* do filme *Trilogia do Terror* (1968), mas havia sido concebido originalmente como episódio do seriado *Além, Muito Além do Além* (1967). Antes de mergulhar nos elementos que compõem o enredo que sustenta a trama, nos concentraremos em sua página inicial (Figura 72) extraída do primeiro gibi e que, sob vários aspectos, sintetiza a proposta de inovação que Nico Rosso e o roteirista Rubens Francisco Lucchetti propunham, não somente ao personagem Zé do Caixão, mas, também, à forma como eram contadas histórias de terror nos quadrinhos nacionais. Praticamente, trata-se de uma “carta de intenções” informal dos artistas, na qual os signos que apresenta servem como guia de como pode vir a ser decupada toda a obra iniciada por essa imagem impactante por si só e também na história dessa forma de arte no Brasil. Sendo assim, antes de prosseguir por uma linha de análise mais técnica, é necessário dar um passo atrás e olhar para a obra em busca do impacto original do instante em que o observador faz a sua descoberta, em janeiro de 1969. Num primeiro momento, chamam a atenção a o desenho de Rosso, as letras, o uso da fotografia e a maneira como esses elementos formam o todo que é a página de abertura da HQ da edição número 01 da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

O emprego da inserção fotográfica canaliza o foco do olhar em sua direção pois a fotografia do personagem Zé do Caixão causa uma quebra, um estranhamento que salta aos olhos quase que relegando a segundo plano o resto da composição. Por não se tratar de um elemento organicamente integrado à uma composição feita de vários elementos desenhados, o resultado dessa colagem “fere” a ilustração da página, gerando um incômodo na harmonia visual do todo e, conseqüentemente, um misto de repulsa e atração. “Incômodo” coerente com o personagem, reconhecido pela mesma ambigüidade por parte do seu público. Outra função desse elemento aparentemente dissonante é a de conferir “veracidade” à publicação por meio do culto à personalidade, visto que Zé do Caixão era uma celebridade em evidência naquela época e, fora fotografias suas publicadas em periódicos, não dispunha de outro meio oficial para ser admirado ou “colecionável” por seus admiradores. De certa forma essas fotografias faziam das revistas que utilizavam tal recurso um híbrido de álbum de figurinhas e gibi onde Zé do Caixão, acima e além dos mortais não se rebaixava à

mesma condição dos demais personagens, que eram retratados pelo filtro do desenhista.

Registrada essa primeira impressão, antes de prosseguir, é necessário “abordar a imagem sob o ponto de vista da significação e não da emoção ou do prazer estético” (JOLY, 2000, p. 30) para poder realizar uma análise mais técnica e aprofundada da imagem selecionada. Primeiro é importante estabelecer que quadrinhos são uma arte híbrida, o que Ramos (2009) exemplifica ao citar que, segundo o pesquisador Daniele Barbieri<sup>130</sup> eles:

“[...] dialogam com recursos de ilustração, da caricatura, da pintura, da fotografia, da parte gráfica, da música, e da poesia (trabalhadas por ele de forma integrada), da narrativa, do teatro e do cinema. Isso não significa que os *comics*, termo usado por ele, não constituam um nicho próprio e autônomo. (RAMOS, 2009, p. 18).

Hibridismo explicitado particularmente devido ao emprego de imagem e texto para formar um conjunto onde cada uma reforça a mensagem da outra de forma que o receptor a decodifique de acordo com seu repertório. Ao colocar quadrinhos diante das questões sobre imagem que Martine Joly (2000, p. 42) levanta, nota-se como eles se encaixam na proposta semiótica da autora, que define que “imagem é algo de heterogêneo” formado por diferentes categorias simbólicas cuja interação “produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar”.

O que transparecia esteticamente em toda a obra de Mojica, incluída a Figura 72 aqui em análise, que, por sinal, trata-se de uma imagem midiática fixa tão relevante quanto as suas equivalentes audiovisuais. Diferente do equívoco do senso comum, que entende por imagem midiática somente as imagens animadas, não se pode deixar de lado a relevância das narrativas impressas na construção do universo ficcional do Zé do Caixão.

Independente do alcance temporalmente mais limitado do veículo gibi<sup>131</sup> diante da contrapartida fílmica, o entendimento de seu papel nessa “arquitetura” simbólica se faz necessário porque “toda a espécie de meios de expressão visual e que

---

<sup>130</sup> Pesquisador, semiólogo, ensaísta e poeta italiano. Sua concepção de que “[...] os quadrinhos constituem uma linguagem autônoma é compartilhada com outros autores, caso de Cirne (1970). Eisner (1989), Acevedo (1990) e Eco (1993)” (RAMOS, 2009, p. 18). Ver: BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

<sup>131</sup> *Noite Negra* foi republicada apenas duas vezes e as demais histórias e fotonovelas nunca foram republicadas.

consideramos como imagens” (JOLY, 2000, p. 16) tem seu papel nos processos de produção de sentido, não havendo uma hierarquia em que determinada técnica possa ser desconsiderada. Aqui, tanto o desenho, como a fotografia, são elementos importantes que não competem, mas que se somam na compreensão dos significados e interpretações contidos nesse recorte de uma HQ maior. Nesse intento, deve-se agora realizar uma descrição detalhada da imagem, lembrando que descrever já é um passo da interpretação e constitui a primeira etapa da análise, de acordo com o roteiro proposto por Joly (2000).

A página aqui analisada foi impressa em papel branco no formato 21,5 x 30,5 cm. Trata-se de uma reprodução técnica, uma vez que é desconhecido o paradeiro de seu original, provavelmente perdido, pois era de praxe que artes fossem enviadas para as gráficas para a gravação de chapas de impressão e descartadas depois de fotolitadas. O que, apesar de um desperdício artístico, não chega a ser um prejuízo para este estudo, pois na época, o veículo impresso era o suporte final da arte de HQ. Então, aqui se foca na página da revista tal como foi publicada. Ela foi toda impressa em preto e branco, utilizando de poucos meios tons, recursos que, segundo Silva (2010), eram comuns aos quadrinhos de terror de então que, inclusive, garantiam um preço mais baixo ao consumidor final da publicação.

A imagem em questão apresenta dois quadros separados por uma margem branca (tecnicamente chamada de calha ou sarjeta), cujo limite somado (tecnicamente nomeado de requadro) é a quase totalidade da página. Esse espaço, misto de desenho, caligrafia e colagem fotográfica é preenchido por signos icônicos (formas humanas, um animal e cenários), plásticos (texturas, hachuras e meios tons de aguada) e linguísticos (texto escrito à mão e datilografado), de acordo com as categorias sugeridas por Joly (2000, p. 42):

[...] uma imagem é algo de heterogêneo. O que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos linguísticos, da linguagem verbal. É a sua relação, a sua interação, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar e que uma observação mais sistemática nos ajudará a compreender melhor.

No topo da página se lê a frase sobre o logo que intitula a história: “Acontecimentos verídicos dos anais secretos de Zé do Caixão”. Essa frase, diferente

dos demais textos, está escrita em fonte de máquina de escrever, como um lembrete importante, inserido posteriormente de forma a “legitimar” o conteúdo a ser apresentado aos leitores. O nome do personagem está em destaque, porém deslocado, como se também inserido posteriormente durante a finalização da página. Logo abaixo está o título *Noite Negra*, com fonte desenhada à mão, provavelmente pelo próprio Rosso, em letras sinuosas que conferem um ar rebuscado, ao mesmo tempo que remetem a um letreiro de uma placa de um estabelecimento exótico. Em contraste com a retidão da parte superior, a inferior do título descreve um arco de onde pendem manchas que insinuam vegetação ou limo, como se esse arco que suporta o título fosse também a entrada de uma gruta.

Logo abaixo, do lado esquerdo, estão os créditos escritos em letra manual. São dispostos com alinhamento centralizado numa coluna onde cada artista é apresentado de maneira hierárquica dentro do projeto, intercalando função e nome, cada um em uma linha diferente. Destoa a assinatura personalizada do desenhista Nico Rosso, que se assemelha a uma ave de asas abertas, quase tocando por um lado a borda esquerda e invisível do quadro e a coluna de texto à sua direita. Essa segunda massa de texto mais densa e ovalada, com seu lado direito seguindo os contornos do ombro e cabeça do Zé do Caixão. Em meio a esse texto se destaca a palavra “CUIDADO”, escrita em tamanho maior para evidenciar a ênfase da oralidade durante a leitura. O texto dessa coluna não está contido por um balão, elemento gráfico comum às HQs, mas por sua forma arredondada remete ao formato de um, provavelmente de maneira a evidenciar que não se trata de uma fala, mas de pensamentos do personagem dirigidos ao leitor.

Delimitando essa coluna de texto e a fotografia do personagem, é possível distinguir o contorno do recorte da fotografia que fora aplicada sobre a ilustração. Nela o Zé do Caixão não encara diretamente o leitor, transmitindo ao mesmo tempo um ar introspectivo e soturno, reforçando um ar aristocrático à sua expressão corporal. Trata-se de alguém que se posiciona à parte ou além das obscenidades que o rodeiam. Sobre seu braço esquerdo, vê-se o desenho de um crânio desdentado que parece estar se levantando, talvez molhado ou com limo lhe formando uma longa barba. Abaixo da cadeira, vê-se, de um lado, um sombreamento que atenua a artificialidade da integração da fotografia com a ilustração e, do outro, bolhas e círculos sobre uma superfície que sugerem água num pântano borbulhante.

O lado esquerdo da composição é composto de imagens sobrepostas de elementos assustadores: uma mulher de cabelos longos, nua e de formas voluptuosas, musculosas sorri exibindo dentes demoníacos enquanto um esqueleto abraça seu corpo semiputrefato ao mesmo tempo em que morde seu quadril. O braço e a mão direitos dela estão quase que totalmente encobertos, sem deixar claro se, ou onde exatamente, tocam aquele pedaço de corpo em que se apoia, deixando à cargo do leitor decidir se aquele toque é ou não sexual. Pode-se ver que a mão esquerda dela repousa na nádega empinada de alguém só não é possível saber se é homem ou mulher, pois a pessoa está oculta sob um planejamento que emoldura o limite inferior do quadro e enrola outro esqueleto. Este, com o crânio rachado, se levanta do chão, indo sensualmente em direção à virilha da mesma mulher demoníaca. O pano se enrosca no esqueleto de forma a se assemelhar a uma língua, provavelmente em alusão ao ato sexual. Ao fundo, aparece uma figura grotesca desproporcionalmente grande e de olho esbugalhado. De sua boca sai uma mão em gesto de fuga.

Abaixo desse quadro há uma vinheta, em traço diverso do que se vê na grande cena acima, possivelmente ilustrada por Luís Meri, que assina a publicidade na revista *Juvêncio, o Justiceiro* (Figura 9). Nela há uma paisagem desolada com um rato preto apoiado sobre um crânio decepado. Essa vinheta evidencia o formato “desproporcional” da página dessa HQ em relação à revista em que foi impressa. Conforme depoimentos do roteirista, ele prospectou a publicação ainda em 1968 já com material pronto. Sendo assim é possível presumir que a editora Prelúdio deve ter definido um formato para sua publicação mais conveniente com o aproveitamento de corte de papel viável em suas impressoras.

Nessa segunda camada de leitura, já mais refinada, fica mais claro o que está presente na imagem, porém, ainda não é respondido o que se encontra ausente para os olhos do leitor. Esse novo encantamento se dá por meio da identificação da relação solidária desses signos definida por Charles Sanders Pierce (JOLY, 2000, p. 36) e que ajuda a estabelecer sua natureza no seguinte triângulo: a página de quadrinhos (significante) representando o imaginário do personagem narrador (referente) num contexto de terror e erotismo (significados). Nesse significante, o ícone, que é “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia” McCloud (1995) é o elemento primordial na linguagem dos quadrinhos.

Em meio ao cenário sombrio e seres demoníacos, carregado de metáforas visuais, explícitas ou subjetivas, paradoxalmente a figura fictícia do Zé do Caixão é o

elemento “real” dentro desse contexto. Aspecto reforçado pelos dizeres de “acontecimentos verídicos” da legenda que inicia a página, de maneira a reforçar o discurso dessa imagem. Confortavelmente sentado numa cadeira rebuscada, ele assume o papel de narrador da história, conduzindo o leitor para uma narrativa que pode ou não ser fictícia. Sua postura na forma de sentar demonstra uma posição elitista, como a de alguém que acredita ser superior<sup>132</sup>, simbolicamente sentado num “trono” de sabedoria. Como já apontado anteriormente, a presença de um narrador, muitas vezes grotesco, era um recurso já utilizado nos quadrinhos estadunidenses publicados pela editora EC Comics, cujos títulos de terror também foram publicados no Brasil e devem ter servido de influência para os autores da obra. A opção por não representar o Zé do Caixão como figura desenhada, parece reforçar no leitor a sensação de que ele é mais que um personagem. Que ele é de fato uma pessoa de carne e osso, elemento importante na construção “mítica” do personagem que, com o passar dos anos, se tornou figura pública tão reconhecível a ponto de muitos não o diferenciarem do ator José Mojica Marins, inclusive desconhecendo que este era seu verdadeiro nome.

Por outro lado, existe o apelo comercial para a figura do Zé do Caixão estar presente em “carne e osso” na página da HQ: isso a torna mais vendável. Primeiro, porque se tratava de uma época em que o acesso à imagem não era facilitado. A colagem do Zé do Caixão fotografado por Luiz Fidélis Barreira (não creditado na imagem) em páginas da revista dava aos leitores do personagem uma forma de admirá-lo e colecioná-lo. Trata-se de um reforço midiático, por iniciativa do próprio Mojica, em manter seu personagem em evidência fora das telas. O uso da fotografia quebra a estética desenhada usualmente usada nos quadrinhos, pois remete às populares revistas de fotonovelas, que promoviam na grande mídia da época as celebridades oriundas da televisão, conforme já abordado anteriormente. A publicação desse personagem em formato de quadrinhos era parte de uma estratégia multimidiática de manutenção da marca *O Estranho Mundo Zé do Caixão*, nascida no cinema. Walter Benjamin (2012), evidenciando o cinema como agente eficaz na destruição da autenticidade e tradição da arte citou a declaração de Abel Gance (1927 apud BENJAMIN, 2012, p. 226):

---

<sup>132</sup> Desde seu primeiro filme o personagem se vê e comporta como superior diante das pessoas à sua volta. Inclusive em busca de uma igualmente “mulher superior” digna de dar “continuidade” a seu sangue.

Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema [...] Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e as próprias religiões... esperam ressurreição luminosa, e os heróis batem em nossas portas pedindo para entrar”, sem querer nos convidava para uma liquidação geral.

Nesse sentido pode-se dizer que José Mojica Marins, incorporando a apropriação comunitária da reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin, viria a promover no Brasil a sua própria liquidação, ao misturar mitologias, mitos e religiões para, valendo-se do poder de difusão de diferentes aparatos a partir da sua criação cinematográfica, estabelecer sua própria mitologia. Esta seria expandida num gibi, voltado ao leitor casual de banca ou a quem já o conhecia dos filmes e seriado televisivo, de onde se extraiu a imagem aqui em análise. Precedida de um editorial e índice (Figura 73), dentro da revista ela estava situada na página 04 em vez da página inicial.

O início das HQs comumente é convencionado nas páginas ímpares pois, ao se abrir a capa da revista ou virar uma página, o primeiro impacto visual se dá pela página imediatamente exposta. Trata-se da página ímpar do chamado “espelho” formado pela contracapa e a primeira página. Esta é numerada como página 3, pois também se contam capa e contracapa no projeto gráfico. Mesmo quando existe uma folha de rosto, é comum iniciar a história na próxima página ímpar. Sendo ou não uma quebra proposital dessa convenção, essa mudança de página aparentemente não influenciou de maneira alguma na forma como o objeto em questão foi solucionado dentro da revista, mas contextualiza sua ordem na leitura de uma narrativa maior e a primeira impressão que o leitor poderia ter ao folhear a edição original.



Figura 73 – Página 3 de O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 1

# o estranho mundo de ZÉ DO CAIXÃO

### Palavras iniciais

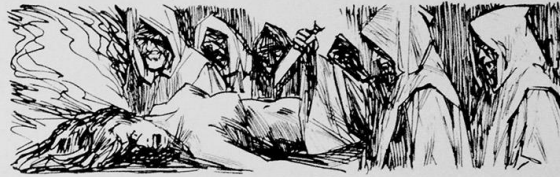
Desnecessário seria apresentar, José Mojica Marins, o famoso Zé do Caixão, do cinema, da televisão, do rádio e agora também das estórias em quadrinhos, cujo primeiro número da sua revista estamos apresentando. Nela estão selecionados os mais notáveis acontecimentos verídicos, extraídos dos seus anais secretos. Estes episódios jamais poderiam ser apresentados pelo cinema ou pela televisão, quer pela falta de recursos técnicos, quer pelo impacto que os mesmos causariam. Sendo possível somente pelo meio de expressão mais extraordinário dos nossos dias: as estórias em quadrinhos.

Temos a pretensão de brindá-los com a melhor revista brasileira no gênero. Nestas páginas de autêntico terror e suspense não haverá o pleguismo das estórias construídas às pressas, apenas para preencher alguns minutos de mero passatempo. Não! Haverá inteligência e habilidade, haverá construção e trama, haverá bom gosto e sensibilidade artística — são todas autênticas obras-primas — mentais intensamente psicológicas humanas, tramas surpreendentes cuidadosamente urdidas, de horror e mistério, de surpresa e espera. Uma atmosfera estranha e alucinante norteia seus personagens, seus cenários. Uma revista para ser lida e colecionada, porque será amanhã uma estante clássica, uma enciclopédia do nosso folclore possibilitando aos colecionadores e estudiosos uma visão ampla da atual concepção brasileira no gênero do horror. Porque não há país que não existam fantasmas e duendes, bruxas e maldições, personagens incríveis, autores de mil e uma diabruras, que matam e esfolam. Mas tudo isso constitui o belo, o incomparável, o pitoresco folclore de todas as terras e todos os povos.

Agora só nos resta ceder-lhe, amigo leitor, a palavra: escreva-nos, envia-nos suas impressões que nós saberemos acolher suas acertadas sugestões para o vazão que, eventualmente, possa ter-nos escapado ou corrigir erros indeliberadamente cometidos.

Não deixe de nos escrever, porque é para você que trabalhamos e nossa intenção é proporcionar-lhe o que há de melhor no gênero.

Esperamos sua opinião como você há-de esperar um novo número de ZÉ DO CAIXÃO.



NOITE NEGRA



A MARCA DO DIABO



NOSTRADAMUS

A verdade é uma, mas os caminhos são muitos.

Assim o terror é a minha forma, forma de transmitir a minha mensagem. O bem existe. O mal existe. Tanto por um como pelo outro se pode buscar a verdade porque os dois são reais e estão presentes em todos os segundos da nossa vida.



O FABRICANTE DE BONECAS

Edição especial da Revista JUVENCIO, O JUSTICEIRO, apresentando: O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO (N.º 1) - Janeiro, 1969 - Publicada pela EDITORA PRELUDIO LTDA. - Cadastro de Contribuintes n.º 60.856.994 - Redação e oficinas próprias: R. Visconde de Parnaíba, 3042/50 - Tel.: 93-3897 - S. Paulo-6. Dir.-Resp.: Armando Augusto Lopes. Dir.-Secr.: Arlindo Pinto de Souza. Arte: Nico Rosso. Fotógrafo: Luiz Fidélis Barreira. Coordenação e Montagem: Rubens Francisco Lucchetti - Preço desta edição: NC\$ 3,00. Preço da assinatura das edições, com direito a 12 números, e porte incluso: NC\$ 30,00. - Endereço para assinaturas: R. Miller, 829 - S. Paulo. - Todos os direitos reservados. Publicação especialmente autorizada por José Mojica Marins.

O PRESENTE NÚMERO É VENDIDO EM ENVELOPE LACRADO. É EXPRESSAMENTE PROIBIDA A SUA VENDA PARA MENORES DE 21 ANOS, COMO TAMBÉM NÃO DEVE SER EXPOSTA ABERTA NAS BANCAS.

*Amigo ZAGO, esta seria a primeira H.P. que o Nico fazemos para o Zé do Caixão*

A imagem que abre a HQ trata-se de uma *splash-page*, que também pode ser chamada de “página de apresentação”:

A primeira página de uma história funciona como uma introdução... Ela é um trampolim para a narrativa, e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara a sua atitude para com os eventos que se seguem. Ela estabelece um “clima”. Ela se torna uma página de apresentação, mais do que uma simples primeira página, quando o artista a planeja com uma unidade decorativa. (EISNER, 1989, p. 62).

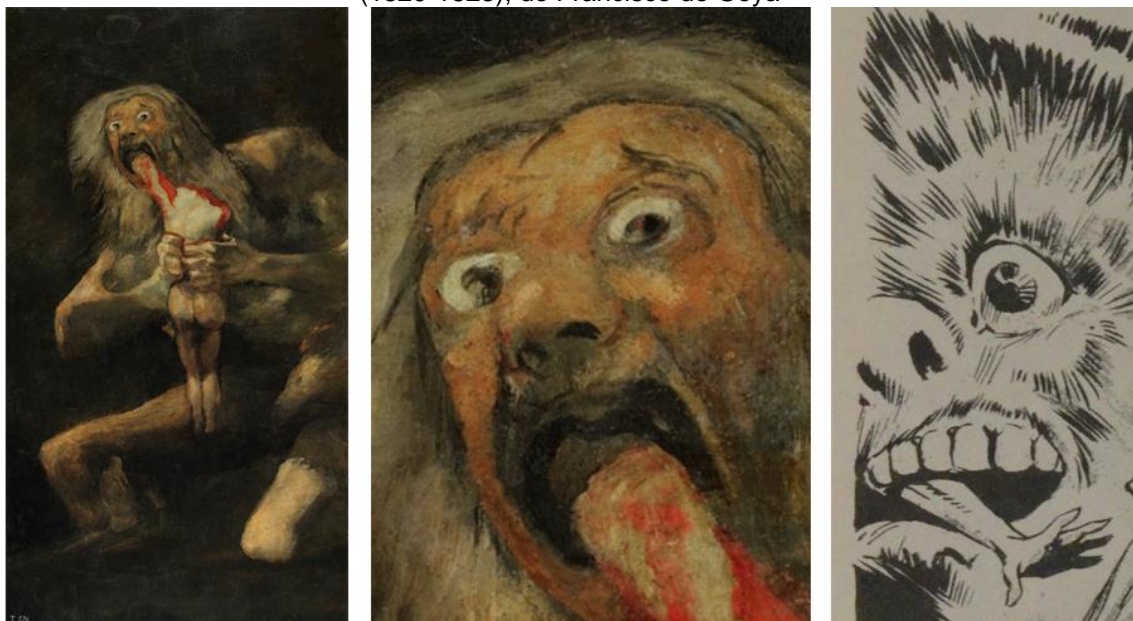
Recurso clássico dos quadrinhos equivalente aos créditos de um filme ou à abertura de um seriado televisivo onde, além dos créditos da equipe técnica são utilizados recursos gráficos impactantes para atrair a atenção do leitor e despertar sua curiosidade pela leitura da narrativa que ali se inicia. Apesar de, num primeiro olhar, a composição da cena aqui parecer confusa, ela é planejada de forma a destacar a presença do personagem narrador. O arco descrito pelo título da HQ induz o olhar do leitor em sua direção. Só então é que os seus olhos se desviam para o extremo oposto da página, onde se encontram os créditos. O equilíbrio de contraste entre o lado esquerdo e direito da imagem é feito de massas de preto e branco opostas e quase simétricas. Sendo que as colunas de texto formam praticamente um segundo arco de leitura, feito de gradientes de cinza que garantem um ritmo de leitura fluida para a página.

Começa com uma coluna de texto menos densa, alargando para outra de texto mais carregado, até chegarmos ao fim do arco onde a fotografia do personagem dá contraste total à página. É possível observar que essa grande cena de abertura é formada por uma cena maior de onde se “rasgou” essa tira central, dividindo a composição em três tiras em formato de arco: a primeira com o título, a segunda que revela o Zé do Caixão e a terceira com a orgia. No todo da página, a vinheta, apesar de tematicamente próxima do quadro acima, não se integra da mesma forma que os demais elementos visuais. Evidenciando seu caráter de mero complemento decorativo vindo da necessidade de preencher uma sobra de espaço.

A cena da tétrica orgia sintetiza a dicotomia de atração e repulsa que o ser humano tem pelo sexo e a morte. Trata-se de elementos recorrentes em narrativas de terror largamente utilizados em diversas mídias. Nessa cena, subordinada à magnética presença do narrador, quase não se percebe que a mulher demônio talvez

realize ao mesmo tempo necrofilia e sodomia com alguém vivo. Apesar das figuras grotescas que protagonizam a cena, o que se faz é sutilmente suscitar tabus como um prelúdio da história que viria a se desenvolver nas páginas seguintes. Sua função é de chocar e instigar o interesse do leitor, talvez representado pela face bestial, ou irracional, que ao fundo tudo observa perplexa.

Figura 74 – Comparação entre detalhe da página 4 e a tela *Saturno devorando um de seus filhos* (1820-1823), de Francisco de Goya



Fonte: Museu do Prado (2019).

Esse desconcertante elemento em terceiro plano, a face monstruosa que devora uma pessoa, pode, inclusive, simbolizar a loucura de alguém que sucumbe, nesse caso literalmente ilustrado entre os dentes da criatura, ao ser devorado por seus instintos animais. Por estar fora de perspectiva, esse plano detalhe de uma face tanto pode remeter metaforicamente a alguém de fora da cena (espelhando o leitor) ou se tratar de um gigante real ou também metafórico. Curioso notar que, visualmente, essa cena remete ao quadro *Saturno Devorando um Filho* de Francisco de Goya (Figura 74), que relata o mito grego de Cronos que, avisado por um oráculo que um de seus filhos o destronaria, acabou por devorá-los.

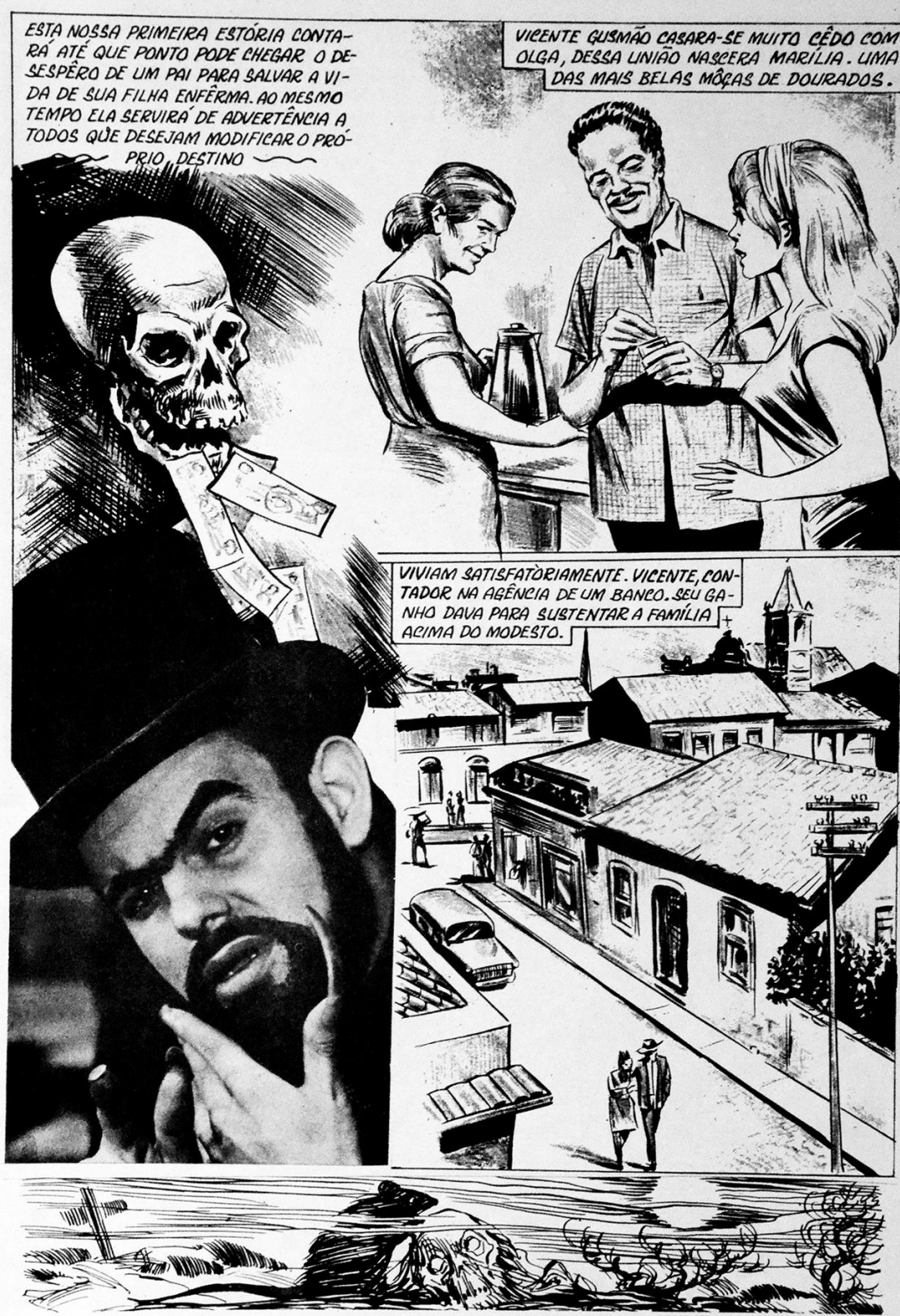
Essa tela, onde o gigante devora um corpo adulto enquanto seus cartunescos olhos esbugalhados encaram o observador para evocar o horror de maneira explícita, foi pintada por Goya entre 1820 e 1823, no período de tensões políticas e sociais da Espanha pós-Guerras Napoleônicas. Há de se lembrar que a história em quadrinhos aqui estudada fora concebida em fins de 1968, paralelamente à instituição do AI-5,

decreto que suspendeu as garantias constitucionais e deu amplos poderes à ditadura militar no Brasil. Em ambos os casos, ou em qualquer época, o horror na arte pode representar metaforicamente os horrores do mundo real. Não se pode afirmar se a referência e analogia encontradas na ilustração de Nico Rosso foram propositais, mas sua biografia relata que ele, nascido na Itália, teve formação artística clássica em seu país e também na França.

Nesta reflexão sobre os horrores vivenciados por seus autores (guerra, ditadura militar e, conseqüentemente, censura) se evidencia o que Benjamin (2012) afirmava sobre que a função da arte, já sem o ritual, passa a ser fundamentada na práxis da política. Algo presente inclusive num trabalho de apelo declaradamente comercial e sem pretensões de promover discussões intelectualizadas, como a obra criada sobre o personagem Zé do Caixão. Tanto que um caminho possível de leitura que aqui surge aponta uma obra que não passava indiferente à sua historicidade desde o primeiro quadro de sua primeira HQ.

Como dito anteriormente, essa cena de abertura também poderia servir como uma carta de intenções. Seriam elas o desacato ao *status quo* de um período de repressão à liberdade de pensamento, expressão ou sexualidade. fazendo uso do horror como uma metáfora poderosa e provocativa aos poderes estabelecidos, fossem religiosos ou políticos. Pois é no uso da metáfora que os autores permitem “a figuração do mundo sob o signo da ruptura, do momento do confronto e revelação” (XAVIER, 2001, p. 148).

Figura 75 – Página 5 de O Estranho Mundo de Zé do Caixão n. 1, o início da trama de Noite Negra



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

Passada a página de “apresentação/introdução”, inicia-se propriamente a história em quadrinhos *Noite Negra* (Figura 75) cujo enredo é a busca de um pai desesperado diante da impossibilidade de salvar sua filha adoecida. A trama se passa numa pequena cidade do interior onde o protagonista Vicente é um homem bem casado e com bom emprego, mas que precisa lidar com uma estranha demência que acomete sua filha única. Após esgotar seus recursos em vão para tentar curá-la, também está a um passo de perder a casa hipotecada. Durante sua trajetória o vemos desapontado com a ética médica e infrutiferamente buscando auxílio financeiro com o patrão banqueiro e até com o prefeito. Ambos o tratam com indiferença e egoísmo e lhe negam empréstimos de recursos que poderiam saldar sua dívida e também continuar o tratamento da inexplicável doença da filha. Até esse ponto, a trama estabelece um mundo próximo do real onde desfilam dramas e personagens reconhecíveis: o trabalhador injustiçado e humilhado, o burocrata que só cumpre ordens, o patrão mesquinho e o político indiferente que visa apenas o lucro próprio.

Ao vagar desiludido pelas ruas ele encontra um mendigo diante de um cemitério que lhe indica a ajuda de uma senhora providencialmente chamada de Clemência. Nesse ponto, a história de Vicente passa por “um desvio mínimo do real” (JOST, 2007, p. 116) quando ele descobre que a mulher se trata de uma espécie de feiticeira. A idosa lhe oferece uma chance de resolver seus problemas e introduz o aflito pai, e também o leitor, às regras do universo sobrenatural em que ele (e o leitor) acabaram de adentrar (Figura 76).

Estabelecido o postulado de que a *Noite Negra* é uma ocasião macabra em que os espíritos presos no limbo entre o inferno e a terra são acessíveis, o demônio Satanás em pessoa sela um pacto com Vicente. Em troca de riqueza e da cura de sua filha, o preço cobrado é o sacrifício da mais bela virgem da vila, a ser pago dali há um ano. Exatamente um ano depois, Vicente é bem-sucedido financeiramente e, inclusive, aceito na alta sociedade da região. Sua filha foi curada e a família vive feliz. Para honrar seu pacto macabro ele contrata capangas para sequestrar uma linda cigana a fim de pagar sua dívida e satisfazer Satanás na próxima Noite Negra. Feito o sequestro, o demônio exige que o próprio Vicente execute a moça, que se encontra encapuzada e indefesa num altar. Feito o crime, ele descobre que matara sua própria filha, pois a cigana escapara e os capangas prenderam a sua filha. Ao final da história Vicente enlouquece ao descobrir que havia sacrificado sua filha ao demônio (Figura 77).

Figura 76 – Páginas 16 e 20 de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

Figura 77 – Páginas 34 e 37 de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

Esse conto se desdobra em três atos: no primeiro, temos contato com uma realidade plausível; no segundo ato, a narrativa apresenta o sobrenatural e suas consequências no mundo “real”; no último, há um mergulho com o protagonista no inferno das consequências de seus atos. A maneira como se constrói esse gênero de ficção se fundamenta numa suspensão de descrença arquitetada num:

[...] mundo que se comunica com o mundo real por todos os tipos de acessos, sendo alguns deles nada mais que simples portas de empurrar, outros longos corredores labirínticos, de percurso complexo. Quando basta empurrar uma porta para acessar o mundo real, se é aspirado pelo mundo da ficção, da mesma forma como pela janela quebrada de um avião em voo, sem ter mesmo consciência disso. (JOST, 2007, p. 117).

Sendo o leitor/espectador capturado pela ideia de que essa trama é coerente a ponto de convencê-lo de que as regras postuladas ao longo da narrativa são aplicáveis dentro de um mundo conhecido e contemporâneo à sua vivência, os elementos sobrenaturais deixam de ser surpreendentes ou inaceitáveis e funcionam metaforicamente na construção de contos moralizantes. Contos de fadas macabros, travestidos em roupagem “contemporânea” e voltados ao público adulto. O texto de Lucchetti brinca com os clichês das histórias antigas de terror, repaginando-os para um Brasil interiorano do fim da década de 1960. Suas histórias se passam em cidadezinhas onde a vida ainda não tem o ritmo acelerado das capitais e a religiosidade e as normas sociais conservadoras têm papel social fundamental. Gato preto, cemitério, bruxa são temores herdados da colonização europeia que aqui são ressignificados de acordo com o imaginário da temporalidade em que o texto foi escrito. A bruxa melhor exemplifica essa apropriação e consequente reprodução de preconceitos de hierarquias de classe, raça e etnia ressaltados por meio de estereótipos usados na construção dos personagens: é negra e sua casa é ornada por símbolos sacros de diferentes credos, ressaltando visualmente as tensões do sincretismo étnico e religioso presentes nas tradições de nosso país. Realçando a desigualdade social, por outro lado, todos os personagens abastados da HQ são brancos e crentes da fé católica. O protagonista Vicente tem traços miscigenados (inicialmente um funcionário de baixo escalão num banco, que ascende socialmente na medida que enriquece) e os cenários remetem à época em que foi realizada a história. Da junção desses elementos textuais e gráficos se construiu uma alegoria sobre o medo da morte permeada de elementos fantásticos em que a verossimilhança



não compromete a fruição do espectador quando o macabro e o irreal invadem a trama.

Para aceitar tais fenômenos não é necessário acreditar que eles possam se produzir no mundo real; o mais racional dos homens pode, pelo simples prazer de contar histórias, suspender sua incredulidade durante o episódio. Isso significa que a verdade da história não se julga em função do verdadeiro, daquilo que é atestado no mundo real, mas em função de sua verossimilhança. A verossimilhança como indica sua etimologia, é o que é semelhante ao verdadeiro, mas não o que se faz passar por verdadeiro (fragmento). Ela é da ordem do como e não do como se. Desde então, julgar a verossimilhança de um mundo ficcional, a que se denomina diegese, segundo os teóricos do cinema, não é remeter constantemente àquilo que se sabe ou se pensa do mundo, mas julgar sua coerência em relação aos postulados que propõe (e que, por vezes, apenas os aficionados conhecem bem). (JOST, 2007, p.115, 116).

O artifício de inevitabilidade, onde uma ação ruim gera outra pior ainda, vale para o pacto demoníaco da história *Noite Negra*, na qual o protagonista acaba perdendo tudo que buscava preservar de maneira ainda mais cruel do que provavelmente aconteceria se ele não tivesse barganhado com o profano. Há um misto de fascínio e repulsa convivendo nessas ficções onde o terror dessas situações reside na violência contra o personagem que, segundo aponta Adorno, “transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão” (ADORNO, 2002, p. 20), pois nelas “o trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada”. No gênero do terror não há espaço para finais felizes, mas para a catarse em que somos suprimidos de nossa segurança e conforto para sermos alertados das consequências possíveis de quando cedemos a nossos instintos mais básicos:

O trágico é reduzido à ameaça de aniquilamento de quem não colabora, enquanto o seu significado paradoxal antes consistia na resistência sem esperança à ameaça mítica. O destino trágico transpira no justo castigo, transformação que sempre foi aspirada pela estética burguesa. A moral da cultura de massa é a mesma dos livros para rapazes de ontem, embora “aprofundada” (ADORNO, 2002, p. 31).

Tal lógica aplicada aos roteiros se traduz na legitimação das estruturas de poder estabelecidas em uma sociedade altamente alienada (SILVA, 2012), particularmente de seus direitos, durante o período ditatorial em que foram escritos. Mesmo realizadas dentro de uma lógica de contracultura, que questiona hierarquias sociais, éticas e morais religiosas presentes na sociedade da época por meio da

extrapolação dos horrores da realidade, a obra aqui analisada não deixa de perpetuar a racionalidade da dominação de um poder moralizante sobre a sociedade. É possível ler além das camadas de obscenidade, violência, sangue e moralidade, que são os chamarizes iniciais ao leitor, uma mensagem clara de alerta para não subverter a ordem estabelecida, seja ela da natureza ou da sociedade. Pois conforme a visão de Theodor Adorno, na massificação da cultura via indústria cultural, “expõem-se as formas de domínio e reificação ideológica dos costumes e interesses das elites dominantes” (SILVA, 2012, p. 33).

Dentro desse contexto é importante salientar que o objetivo primordial da produção cultural de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* era prover a subsistência dos profissionais envolvidos em sua criação. Para tanto necessitavam se fazer valer das possibilidades que a reprodutibilidade técnica oferece como meio de multiplicar o público consumidor de seu nicho específico, trabalhando dentro de uma lógica de mercado que busca o capital como forma de viabilizar sua produção artística. O que não invalida seus méritos artísticos e inclusive revela suas inconformidades com as contradições do ser humano, conforme exemplifica bem esta pesquisa. Mas, não lhes levou a uma subversão mais radical do status dominante, já essa não era sua intenção. Em nenhum momento os autores dessas obras se declararam dispostos a um enfrentamento direto do poder estabelecido nas convenções sociais e políticas. Inseridos ou subordinados a um mecanismo econômico preferiam, por meio de suas ficções, focar seus esforços na provocação do despertar das tensões latentes em sua época como forma de buscar a identificação junto a seus leitores. Deixando a cargo deles a reflexão sobre o conteúdo de suas histórias sobre terrores urbanos.

#### 5.3.8 A Fotonovela

Habert (1974) alega que “para os entendidos e aficionados, fotonovela não é quadrinho”. Mas, como ambos não são a mesma coisa? Tanto um como outro pode ser publicado em revistas, com histórias feitas em páginas diagramadas com imagens sequenciais onde textos são dispostos de maneira a criar uma narrativa coesa. Ambos são leituras de entretenimento. Ambos são feitos de narrativas ficcionais. Entretanto apesar das semelhanças, possuem diferenças fundamentais em seu funcionamento cognitivo e apelo com o público.

Trata-se de uma diferença relevante em função de efeitos estéticos, pois se a fotografia contém o naturalismo das suas imagens, o desenho permite libérrimas recriações iconográficas, desde cenografias das mais insólitas e imaginativas, até a distorção grotesca própria da linguagem caricatural, bem como certas convenções simbólicas usuais na linguagem dos *comics*. (GUBERN, 1975, p. 48)

Em linhas gerais é possível afirmar que quadrinhos são por natureza uma arte híbrida, produto da junção de desenho e texto. Enquanto que a fotonovela é uma hibridização sobreposta a essa, por meio da junção dos elementos da linguagem dos quadrinhos com a fotografia. Híbrido que produz resultado semelhante, porém diverso em resultado. Enquanto nos quadrinhos é o ícone quem desempenha a função de comunicar ideias por meio de subjetividades, na fotonovela não há o mesmo espaço interpretativo. Segundo Eisner (1985, p. 13), nos quadrinhos é “preciso que se desenvolva uma interação, por que o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes”. Neles o desenhista sabe que a compreensão da imagem vem de uma comunicação que seus traços fazem com a “experiência de vida do leitor” permitindo que ele seja capaz de reconhecer “o significado e o impacto emocional da imagem”.

Esse conceito corroborado por McCloud (1995, p. 121) que afirma que “a ideia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nos quadrinhos.” Conceito cujo funcionamento ele exemplifica ao analisar como se abstrai o desenho de uma face humana: “o rosto do cartum é abstrato, mas se baseia em dados visuais [...] mas quando essas imagens começam a se afastar do seu contexto visual elas entram no mundo invisível do símbolo” (McCLOUD, 1995, p. 130). A linguagem do desenho é muito importante para estabelecer essa conexão íntima entre artista e leitor pois toda representação é como uma caligrafia pessoal de cada que deverá ser decodificada pelo leitor dessa imagem.

Por sua vez a fotografia da fotonovela trabalha em outra direção perceptiva. Sem abstração ou simbolismos ela usa de imagens específicas que buscam representar a realidade captada pelo olho humano. O objetivo dessas imagens não é o poder de sugestão, mas de simular a captura da realidade, particularmente a do ator capturado pela lente da câmera. A caricatura da personalidade ou o humor que tal recurso sugere não era o que interessava ao público das fotonovelas. Tanto que os maiores êxitos de venda eram aquelas protagonizadas por grandes astros da televisão que, por meio das revistas, podiam estar mais ao alcance dos seus admiradores,

dedicados a cultivar suas imagens com o aval das grandes mídias, que incentivavam tal comportamento de idolatria.

A revista de fotonovela dava a luz a um novo gênero de publicação para os públicos emergentes, atentos ao realismo na representação de seus ídolos da mídia, que contracenavam além das telas do cinema e da televisão, nas páginas dos romances e das aventuras novelescas. (SILVA, 2012, p. 42).

Foi na Itália pós-Segunda Guerra Mundial que a dificuldade de produzir e distribuir filmes foi a responsável pelo surgimento desse subproduto do cinema. Em 1947 a revista *Sogno* (HABERT, 1974, p. 64) publicou as primeiras fotonovelas que, naquele momento, ainda eram uma experiência de linguagem, mas que rapidamente se tornou um produto industrial de grande apelo popular. Fotonovelas, ou cine-romances como também eram chamadas essas publicações, à princípio serviam para resumir as histórias de longas-metragens de modo semelhante a uma revista em quadrinhos, onde fotos selecionadas de filmes eram acompanhadas de legendas. Inicialmente atreladas ao cinema, com o tempo as fotonovelas se tornaram uma indústria independente tanto na Itália como na França, países que passaram a produzir conteúdos inéditos e exportaram suas produções para o mercado editorial brasileiro já na década de 1950.

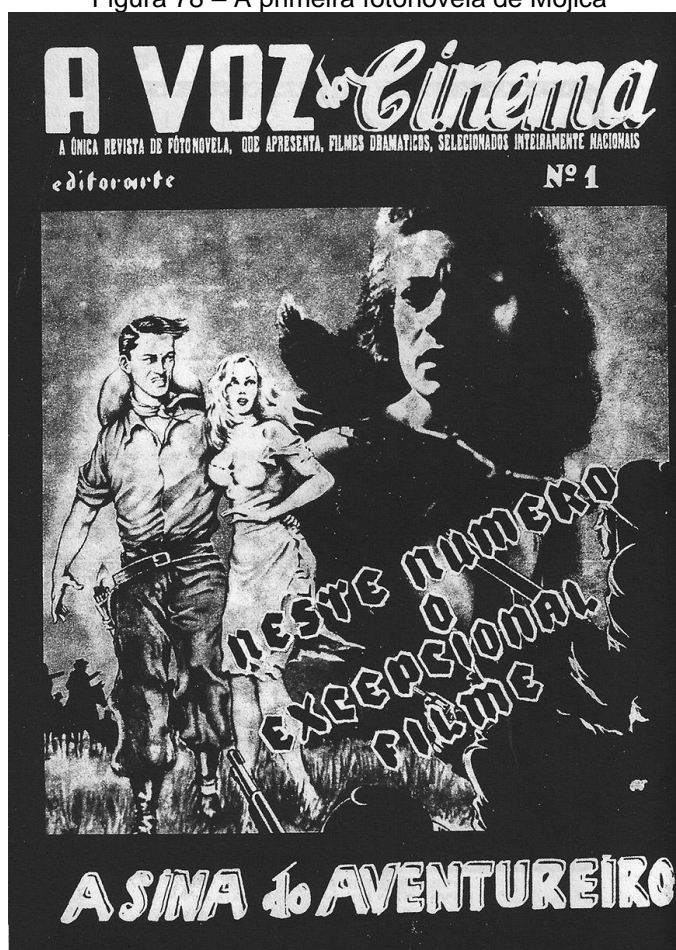
Embora, em sua maioria, concebidas por homens, tratava-se prioritariamente de publicações voltadas ao público feminino, o que ajudou a segmentar nosso mercado editorial por meio de publicações voltadas a ambos os sexos e também organizadas por orientações de faixa etária. Apesar de lucrativa, seu processo de produção era oneroso, tanto que a maioria das editoras locais preferia importar material europeu do que investir numa complexa estrutura de produção pois, “diferente de outros produtos culturais, a reprodução da fotonovela não corresponde à simples multiplicação do original. Ao contrário, ela sofre um processo de tradução, adaptação e reorganização” (HABERT, 1974, p. 73).

Também segundo Habert (1974), entre 1969 e 1970 as vendas de revistas com esse tipo de conteúdo só era superada pelas revistas em quadrinhos infantis *Pato Donald*, *Mickey* e *Tio Patinhas*, que vendiam cerca de 400 mil exemplares. Nessa época a revista de fotonovelas mais popular era a *Capricho* da editora Abril que, de acordo com o IVC (Instituto de Verificação e Circulação), vendia quinzenalmente 211.400 exemplares, superando até mesmo revistas tradicionais de informação como

*Realidade, Manchete e Visão*. Esse exemplo demonstra o apelo desse tipo de publicação, que não era privilégio de apenas uma editora. Muitas editoras de pequeno a grande porte tiveram publicações desse gênero, incluindo a Prelúdio, que além de seu próprio título do gênero, a revista *Melodia*, viria a publicar as fotonovelas que adaptaram o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

Na biografia de Mojica, Barcinski e Finotti (2015) alegam que em 1960 Mojica já havia criado uma fotonovela publicada na revista *A Voz de Cinema*, que produzia com o auxílio de seus alunos no estúdio Apolo. Tratava-se da adaptação do filme *A Sina do Aventureiro*. A publicação tinha como objetivo principal divulgar sua escola de cinema, transformando os estudantes e aspirantes a estrelas em celebridades em suas páginas. O conteúdo da publicação, que durou apenas quatro edições, era praticamente todo escrito pelo próprio cineasta, tendo resultado em artigos, poemas e contos de qualidade que classificou como questionável.

Figura 78 – A primeira fotonovela de Mojica



Fonte: Barcinski e Finotti (2015).

Mojica só voltou às fotonovelas por meio da iniciativa de Lucchetti que, ao conceber sua nova revista em quadrinhos, decidiu que ela precisava ter algo que a destacasse do projeto inspirador que foi a revista *A Cripta*. Como a nova publicação teve o mesmo nome do seriado e longa-metragem realizados naquele ano de 1968, ele decidiu se remeter diretamente ao filme, adaptando o longa-metragem ao formato de fotonovela. Esse recurso se valeu da popularidade não só do Zé do Caixão, mas também das revistas de fotonovela desfrutavam naquele momento no mercado editorial. Numa época em que ainda não se concebia o conceito de *home video*, tratava-se de um atrativo especial para os fãs a possibilidade de se poder colecionar em “fascículos” a adaptação do filme que estava fazendo sucesso nos cinemas. Como medida ágil e econômica, optou-se por reutilizar fotogramas que ficaram de fora da edição do filme. No entanto o que era para ser prático se tratou de um esforço a mais pra Lucchetti (2017):

Só que eu não sabia trabalhar com essa questão de fotograma, apesar de meu pai ter sido fotógrafo profissional, eu não sabia ver o negativo. Nisso então eu contei com ajuda do Jean Silva, que depois se tornaria Jean Garret<sup>133</sup>, diretor de filmes [...] uma daquelas pessoas que também estava trabalhando com o seu Mojica. Ele me auxiliou durante umas duas tardes [...] foi em casa e nós ficamos separando [...] um pedaço do filme [...] que não tinha sido usado e nós começamos a selecionar os fotogramas. Daí eu levava para o fotógrafo de cena do Mojica, que era o Fidelis<sup>134</sup>, e eu fui fazendo depois a montagem dessa fotonovela com os três episódios. O último episódio eu dividi em duas partes, então ficou material pra quatro números. Depois eu ia criar fotonovelas especiais para os demais números.

Partindo dos conceitos de tradução de Plaza (2003) é possível afirmar que, do ponto de vista semiótico, a questão da fidelidade da versão fotonovela em relação ao original em película seria irrelevante pois o resultado obtido na revista em quadrinhos é uma nova obra, distinta e original, mas que parte da mesma premissa do original cinematográfico. Abrir mão do desenho ressignifica essas imagens de arquivo criando não só uma tradução, mas outra versão do filme protagonizada pelos mesmos atores,

---

<sup>133</sup> Diretor de filmes como *Noite em Chamas*, *Mulher, Mulher*, *A Força dos Sentidos*, *Fotógrafo e Karina*, *Objeto de Prazer*.

<sup>134</sup> Luís Fidélis Barreira foi o fotógrafo responsável por vários filmes de Mojica. Tornou-se amigo de Lucchetti após reticentemente ajuda-lo na confecção das fotonovelas, conforme o roteirista recorda em seu site pessoal, quando Fidelis declarou: “...eu o achava o maior cara-de-pau do mundo! Fazer todas aquelas exigências, pedindo-me coisas pelas quais eu nunca iria receber [...] Mas sabe o porquê de eu sempre ter atendido seus pedidos? Porque percebi que você era muito ingênuo. Entregava-se de corpo e alma a um projeto que, na verdade, eu sabia, por experiência própria, jamais iria reverter a seu favor.” Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/textos/a-revista-o-estranho-mundo-de-ze-do-caix%C3%A3o/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

mas sem a anuência deles nesse processo. Essa reciclagem de recursos a partir de restos não aproveitados do filme original só acentua o caráter por natureza híbrido da fotonovela (Figura 79).

Figura 79 – Novo texto e soluções narrativas em detalhe da fotonovela *O Fabricante de Bonecas*



Fonte: *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1, janeiro/1969, Editora Prelúdio

Neste caso específico é o fotograma descartado da versão final do filme que acaba sendo reestruturado de maneira a se adequar à estrutura de uma HQ. O reaproveitamento de fotos originalmente integrantes de uma película de cinema não se tratava de uma novidade, mas aqui era praticamente um retorno às origens da própria fotonovela, quando ainda era “uma espécie de subproduto da produção cinematográfica disponível para a exploração comercial no mercado dos quadrinhos” (SILVA, 2012, p. 257). Em seu depoimento para esta dissertação Lucchetti (2017) alega que, além da fotonovela propriamente dita, a inserção de imagens do Zé do Caixão dentro das histórias em quadrinhos desenhadas por Rosso se trata da “primeira vez que se utilizou a mescla de fotografias com desenhos”, dando a se entender que a forma como a fotografia era utilizada na sua revista trata-se de algo inovador.

Provavelmente ele se referia a uma inovação no mercado nacional, pois os recursos aqui empregados de fato destoam das adaptações para quadrinhos nacionais exemplificadas no capítulo 2. Porém ecoam soluções que surgiam quase que ao mesmo tempo em outros países, especialmente no que tange as fotonovelas propriamente ditas. Antes de exemplificar tais similaridades cabe lembrar que publicações nacionais da mesma década (Figura 80) como *Falcão Negro* e *Vigilante Rodoviário* e também a versão em quadrinhos de *Além da Imaginação*, publicada no Brasil pela editora EBAL, traziam fotografias em suas capas. Estratégia para chamar a atenção nada incomum de ser encontrada nas bancas de jornal.

Figura 80 – Gibis com fotos nas capas



Fonte: Blogdomaga (2019); Guia dos Quadrinhos (2019); Rika Comic Shop (2019).

Abordando o conteúdo de outras publicações do mesmo período, é importante frisar que algumas fotonovelas estrangeiras, dialogavam com os mesmos temas de fantasia, terror, suspense e eróticos da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. A série italiana de fotonovelas *Satanik*<sup>135</sup>, chamada Killing no Brasil, era uma fotonovela mais convencional, embora com um elaborado trabalho de produção. Suas narrativas de crime e mistério também se utilizavam de elementos eróticos (Figura 81) valorizados pelo realismo fotográfico.

<sup>135</sup> Criado em 1965 Luciano Secchi e Robert Raviola foi um dos expoentes do “gênero adulto “comic negro”, nascido na Itália em 1962, como subproduto da novela e do cinema policial e de intriga, mas potencializado por seus elementos sádicos.” (GUBERN, 1980, p. 44)



Figura 81 – Satanik em ação



Fonte: Albedomedia (2019).

Recurso que era um atrativo ao público adulto num período que precede a “liberalização da pornografia em 1969 com as fotonovelas explicitamente pornográficas” (GUBERN, 1980, p. 44) na Dinamarca, que posteriormente acabaram se espalhando pelo mundo, inclusive no Brasil. Porém o exemplo que mais dialoga com as HQs de Lucchetti e Rosso no uso da foto interagindo com o desenho tem temáticas mais ingênuas e é ainda mais antigo:

Excepcional por seu hibridismo técnico, pode-se mencionar também a fotonovela *Santo<sup>136</sup> el enmascarado de plata* (1960), proveniente do cinema e da televisão, na qual os personagens surgem fotografados com fundos desenhados, o que permite uma maior liberdade de escolha de cenários e uma redução de custos de produção. (GUBERN, 1980, p. 48).

Não apenas inserindo imagens, mas realmente integrando-as à narrativa, constituía-se de um experimento ousado, pois o protagonista El Santo<sup>137</sup> fotografado

<sup>136</sup> Revista semanal creditada a José G. Cruz, publicada por Ediciones José G. Cruz, SA. Fonte: <[https://www.tebeosfera.com/publicaciones/santo\\_el\\_enmascarado\\_de\\_plata\\_1960\\_jgc.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/santo_el_enmascarado_de_plata_1960_jgc.html)>. Acesso em: 1 ago. 2019.

<sup>137</sup> El Santo é o pseudônimo do lutador de luta-livre Rodolfo Guzmán Huerta (1917-1984) que, graças a sua popularidade nas arenas do México se tornou ícone nacional. Nas telas foi um super-herói

podia voar, encolher, lutar com criaturas e seres sobrenaturais ou qualquer outra peripécia que o roteiro exigisse (Figura 82).

Figura 82 – Detalhes de fotonovelas de *El Santo*



Fonte: Comics Alliance (2019).

Mas a existência desses precursores não tira o mérito da publicação brasileira pois, a exemplo do que já fora comentado sobre as semelhanças entre o seriado *Além, Muito Além, do Além* e *Além da Imaginação* o que temos aqui não caracteriza um plágio, pois *El Santo* não foi publicado no Brasil. Trata-se de outra sincronicidade da proposta, tendo sido ela inspirada ou não em algum dos exemplos aqui citados, com o que se fazia nesse tipo de hibridização de linguagens nos quadrinhos graças aos recursos gráficos disponíveis na década de 1960.

---

protagonista de 34 filmes de ação, fantasia e ficção científica. Um legado passado a seu filho e neto, que deram continuidade ao personagem. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/23/cultura/1474582840\\_644674.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/23/cultura/1474582840_644674.html)>. Acesso em: 18 jun. 2019.

## 6 POR BAIXO DA CARTOLA

Por se tratar de um personagem de histórias de terror, imediatamente podemos associar o visual do Zé do Caixão à clássica figura do Drácula que o ator Bela Lugosi popularizou na década de 1930. Porém, num olhar mais cuidadoso, notamos que a cartola é um diferencial importante que distingue os figurinos de ambos os personagens e que lhe atribui significados importantes na busca da compreensão desse personagem brasileiro. A ideia, segundo Barcinski e Finotti (2015), teria vindo do cigarro “Clássico”, marca que o diretor fumava na época e em cujo logotipo se apresentava o desenho de duas bengalas cruzadas sobre uma cartola. Mas também é possível atribuir que, mesmo que não intencionalmente, ela seja um elemento visual herdado do Doutor Caligari, Figura 84, o hipnotizador do filme expressionista alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*<sup>138</sup> (1920) dirigido por Robert Wiene. Também do expressionismo alemão podem ter vindo o conceito de suas longas unhas, que remetem às garras do vampiro Orlof (Figura 83) do filme *Nosferatu* (1922).

Figura 83 – Garras em comum



Fonte: Acervo do autor; Barcinski e Finotti (2015).

<sup>138</sup> Na trama desse filme mudo, quando um circo chega a um vilarejo, mortes começam a acontecer aparentemente causadas por uma das atrações: o sonâmbulo Cesare, que é manipulado pelo Dr. Caligari. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0010323/>>. Acesso em: 29 maio 2019.

Outra possível influência é o vilão mascarado Garra Cinzenta (Figura 84), publicado no suplemento *A Gazeta*. Como abordado anteriormente, esteticamente ele remetia mais aos super vilões das HQs importadas, mas é possível estabelecer um diálogo com esse personagem primordial do terror brasileiro e o personagem de Mojica. Afinal, igualmente trajando capa e cartola ele também buscava vencer a morte sem se importar com as vítimas que deixava em seu caminho. Não através da “continuidade do sangue”, mas pela alquimia.

Figura 84 – Caligari, Garra Cinzenta, Mandrake e Zé do Caixão



Fonte: Acervo do autor.

Outros personagens dos quadrinhos que também podem ter influenciado a criatura do cineasta são o bandido mascarado Fantomas<sup>139</sup> e o herói Mandrake. Sendo que a maior diferença entre ambos seria a máscara branca do bandido. Já Mandrake, possui também um conceito místico que o aproxima mais como referência para a concepção do Zé do Caixão. Criado nos quadrinhos por Lee Falk e Phil Davis em 1934, Mandrake é um herói mágico com poderes telepáticos e hipnóticos que, na tradição dos heróis dos romances *pulps*, usa suas habilidades especiais em prol da

<sup>139</sup> “[...] um misterioso ladrão cujas proezas emocionam Paris. Baseado nas novelas policiais de Pierre Souvestre & Marcel Allain mostra um criminoso mascarado que usa mil disfarces para conseguir seu intento. Teve duas versões em quadrinhos: uma em 1936, quando o mexicano Alfredo Valdés recriou as suas inexoráveis façanhas e a outra trinta anos depois, através da Editorial Novaro, desenhado por Rubén Lara Romero, com roteiros de Guillermo Mendizabal.” Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/fantomas/6419>>. Acesso em: 29 maio 2019.

justiça. Aliás, antecipando os poderes dos super-heróis combatentes do crime que viriam a surgir poucos anos depois.

Desde o início, Mandrake, o Mágico já possuía fortes elementos fantásticos e de ficção científica, com Mandrake encontrando homens lanudos, lobisomens, monstros, múmias, robôs e seres pequeninos. No entanto, a partir dos anos 50, suas histórias voltaram-se, por completo, à ficção científica [...]. (LUCCHETTI, 1991, p. 40).

Conceitualmente, por sua hibridização de elementos aparentemente contraditórios como magia e ciência em seus enredos, o personagem de Falk pode ter servido de inspiração a Mojica para compor a dicotomia de sua criação. Mesmo sem a parafernália fantasiosa dos quadrinhos de Mandrake, o Zé do Caixão confronta o sobrenatural munido de uma visão, senão científicista, objetiva e polarizada de mundo que o impulsiona por um caminho oposto ao do herói dos gibis: o mágico Mandrake abraça o fantástico, já o coveiro Josefel Zantas o repele. Porém, visualmente, Mandrake traz conceitos que fascinam tanto Mojica quanto seu personagem, conforme abordaremos um pouco adiante. Trata-se um homem de meia idade, um cavalheiro<sup>140</sup> sofisticado que frequenta a alta sociedade norte-americana sempre elegantemente trajado. Seu visual aristocrático também remete à figura clássica dos mágicos ou mestres de picadeiro que apresentavam espetáculos em teatros e circos, tal como era Caligari, o que também remete às origens da família de Mojica.

Cabe ainda acrescentar que, visualmente, o adereço da cartola pode ser simplesmente um apetrecho para aumentar a estatura do personagem que, trata-se de um sujeito que poderia até mesmo ser chamado de franzino. Alguém que, em teoria, não seria capaz de impor fisicamente o medo em seus adversários. Além disso, mais do que um subterfúgio visual, ela lhe acrescenta mais um importante atributo: a distinção. A cartola é o elemento elegante que confere algo a mais do que a misteriosa capa vampiresca por si só seria capaz. Ela decreta que Josefel Zantas não faz, ou deseja não ser, parte do povo humilde que habita o mesmo vilarejo que ele. Seu figurino evidencia que ele é alguém singular, pois em seus filmes somente ele usa capa e cartola enquanto todos os demais personagens se vestem em trajes comuns.

---

<sup>140</sup> “Mandrake tem igualmente, várias características dos atores norte-americanos do período em que foi criado: o bigodinho à moda Clark Gable (1901-1960), o porte refinado de William Powell e o olhar agudo e exótico de Lew Ayres” (LUCCHETTI, 1991, p. 40).

Trata-se de uma escolha deliberada de Mojica que, mesmo alertado por sua equipe de filmagem de que agentes funerários não se vestem daquela maneira respondeu: “Não importa, Zé não é um coveiro normal” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Trata-se de uma escolha estética deliberada de Mojica para tornar sua criação um ser superior através de um figurino “impecável”. Visual aristocrático para uma variante brasileira de Mandrake, porém acrescida de barba e longas e ameaçadoras unhas que lhe atribuem um elemento “predatório” se pensarmos nelas como garras. Elementos que, juntos, conferem uma “aura” ameaçadora a um homem aparentemente comum.

Mas se não é no seu porte físico que ele desperta o temor é no conteúdo de seu discurso que reside a verdadeira força do personagem. Conforme comentado anteriormente, o Zé do Caixão estaria próximo do personagem Zaratustra de Nietzsche, o *Übermensch*<sup>141</sup>, o homem superior que vive sem ressentimento, culpa ou negação. Encontrando o sentido da sua vida sem temer seus aspectos ambíguos ou assustadores. Embora cometa atos fisicamente violentos é com suas palavras que ele verdadeiramente ameaça, intimida e domina todos ao seu redor. Os temas dos discursos do personagem, a “filosofia de Zé do Caixão” não são os mesmos daquele povo que ele menospreza ao chamar de ignorante. O personagem transborda sua “soberba” em seus questionamentos sobre o que é a vida e a morte. Em sua visão materialista de mundo o que dá sentido à sua existência é assegurar que seu legado não desapareça. Sua obsessão por uma mulher perfeita, capaz de lhe dar um filho superior, seria inclusive uma busca de uma “pureza” por meio da eugenia, para “a continuidade do sangue” que, em sua perspectiva, seria a única forma dele vencer a morte.

Os filmes não constroem um passado que justifique de onde vieram suas convicções ou mesmo a razão pela qual despreza tanto seus vizinhos, mas é obrigado a viver entre eles. Ele é um agente funerário e mais explicitamente na continuação de 1966 fica claro que ele é um homem de certos recursos financeiros, visto que sua residência possui até mesmo uma câmara de torturas oculta e dispõe dos serviços de um servo. Fica claro para o espectador apenas que ele é um *outsider* que se diverte humilhando não só a população, mas também a mulher com quem convive e até o único homem que o considera um amigo. Atitudes, segundo sua perspectiva,

---

<sup>141</sup> Termo nietzschiano que é comumente traduzido como “além-homem” ou “super-homem”. Sendo que filosoficamente o conceito otimista do personagem dos quadrinhos não se assemelha à filosofia de Nietzsche.

justificadas em um discurso meritocrático que, dentro de sua perspectiva de mundo, lhe dá total liberdade de desrespeitar não somente regras morais, mas também as leis. O que faz sem pudores de acordo com a conveniência de seus interesses pessoais. Por se tratar de um personagem que é apenas aquilo que vemos em tela, sem um vínculo familiar ou emocional que construa alguma ligação pessoal com o espectador, Zé do Caixão acaba, através seus atos, encarnando o mal que habita a cidade. Ele não precisa ser justificado pois é essencialmente um monstro que ronda a todos. Amalgamando os arquétipos das criaturas clássicas do terror em um mero homem de carne e osso.

Tomando por base esses arquétipos definidos por King (2003), ao mesmo tempo ele seria (e veria a si mesmo como) a criatura única, incompreendida em sua existência; o vampiro obcecado por sangue e o lobisomem que não segue as normas sociais. Porém, mais que esse “sincretismo macabro”, Zé do Caixão desperta o medo pela via das tensões sociais que desperta quando observado além da camada superficial de sua cartola e capa.

Numa síntese visual, Zé do Caixão incorporou uma mescla de fragmentos dos aspectos do terror clássico no cinema, fundindo-os à identidade visual e à linguagem dos quadrinhos. Sintetizando sua personalidade, agregaram-se os traços psicológicos dos estereótipos identificáveis como elitistas a um público de identidade cultural ligada ao trabalho, à migração do ambiente rural e à simplicidade da periferia urbana. Mojica compunha tão acertadamente este conjunto de atributos fundamentados nos medos e nas aversões de uma população, que seu personagem em pouco tempo se tornaria tão hediondo quanto popular. (SILVA, 2012, p. 241).

Mojica criou um personagem proeminente ao lidar com os medos da classe operária, que era seu público primordial. Audiência que se entretinha e se incomodava diante daquele homem em tela que se sentia capaz de tudo enquanto, metaforicamente, lhe pisoteava dizendo que ela não podia nada enquanto fosse escrava de suas crenças. Ou da autocracia de superioridade, pois durante seus filmes, Zé do Caixão ostenta que não pertence à mesma classe social das pessoas com quem convive. Josefel representa (ou se enxerga como) outra classe de pessoa, que vive deslocada naquele meio popular. Uma que se julga acima de tudo e que, seja por sua cultura ou por seu dinheiro, oprime as classes que julga mais baixas. As diferentes cenas de violência cometidas por Zé do Caixão, que na tela literalmente ofende, humilha, agride, pisa, estupra e mata sem pudor ou constrangimento, podem ser encaradas como sendo metáforas visuais de uma luta de classes que o próprio

Mojica sempre vivenciou, conforme declarou em entrevista sobre o que aprendeu ao ver seu pai atuar nas arenas de touradas: “A pessoa tem que fazer algo superior, ser mais do que os outros para ser ouvido” (CARDOSO, 1987).

Sua biografia é a de um menino vindo de família de poucos recursos que, se não lhe proporcionou acesso à educação formal, lhe concedeu bens culturais que o fizeram se destacar em seu ambiente operário do subúrbio paulistano. Por se considerar alguém “superior” em sua vocação de cineasta, ele usou de meios, lícitos ou não, para ser percebido, assistido e “ouvido” além do seu meio de origem. Comparando sua história de vida com a de seu personagem é possível determinar que há uma inegável sinergia entre criador e criatura, onde pode ser ela própria uma metáfora dos anseios de Mojica, que sempre viveu tensões sociais como cidadão e artista. Entender que ele sempre transitou entre dois mundos, buscando mediar as forças em jogo entre eles, é algo fundamental para entender as tensões que sua presença gerava em ambos os universos sociais que buscou conquistar em seu trabalho: o do trabalhador humilde de pouco estudo, que constituiu seu público-base mais fiel; e o de uma elite letrada, com quem buscou o reconhecimento da crítica e a audiência de classes sociais mais abastadas. Aparentemente todos sentiram atração e repulsa por ele, pois seu personagem soava “intelectualizado” para os operários e “um débil mental” para a elite. Fora uma parcela dos colegas cineastas que o chamavam de “gênio”.

Se o prestígio entre as elites não foi alcançado, foi por vias mais marginais que se construíram as reverberações culturais que o personagem fez ecoar por mais de 50 anos. Seus filmes eram, em sua maioria, exibidos em cinemas baratos de bairro e foi neles que Zé do Caixão logrou real sucesso, graças ao fascínio que fidelizava seu público, como recorda o cineasta Ivan Cardoso:

No Rio ficava difícil acompanhar a sua obra, pois seus filmes eram sempre programados em cinemas populares, de sessão dupla, ou de subúrbio, sem anúncio em jornal. Eram sempre sessões baratas, lutando contra todas as dificuldades, que ainda aumentavam na distribuição. Seu personagem Zé do Caixão era super misterioso, mistério que aumentava ainda mais por falta de informação [...] você tinha que ficar de antena ligada, prestando atenção nos trailers e lendo jornais inteiros para ter direito de penetrar neste estranho mundo [...]. (CARDOSO, 1987, p. 3).

Para o crítico de cinema Ismail Xavier (2001) a estética do cinema primitivista de Mojica dialogava com o aspecto “profanador no espaço da cultura” da



clandestinidade temática do *Cinema Marginal* onde “violência e profanação não implicam aqui necessariamente desordem”. Porém o seu trabalho encarnava uma vertente ainda mais agressiva “cuja tonalidade cafajeste não combinava tanto com um sentido de festa nacional bem-comportada, ao gosto da classe média...” (XAVIER, 2001, p.106), pois o filme de gênero não gera o mesmo “consenso” de outras fórmulas herdadas do cinema hollywoodiano.

### 6.1 À FRENTE OU EM SINTONIA?

Durante sua história, o cinema brasileiro trabalhou tensões por diferentes caminhos, sendo que o período compreendido entre o final da década de 1950 e meados da década de 1970, em que se insere o início e o ápice trabalho de Mojica, trata-se de um dos seus momentos mais densos esteticamente, mas também da conciliação entre classes, buscada através de um “cinemão” capaz de sustentar uma audiência onde as massas pudessem se reconhecer na tela grande. Nessa época, tanto o *Cinema Novo* como o *Cinema Marginal*, cada movimento dentro de suas especificidades, se empenharam em criar novas formas narrativas para fazer “arte em tempos sombrios”. Uma busca que se intensificou quando, “depois do golpe militar de 1964, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução” (XAVIER, 2001, p. 20). Coincidentemente em 1964 que Zé do Caixão surge pela primeira vez nas telas, oprimindo pelo terror a população de uma cidade que, por meio de seus passivos e resignados habitantes, sintetiza o Brasil de seu tempo. Conforme o cineasta Carlos Reichenbach declarou ao jornal *Folha de São Paulo* ao alegar que “O mundo de Zé do Caixão é o Brasil mais primitivo. Servil. Bárbaro, mas submisso. Da cachaça envenenada, do linchamento tolerado, da boçalidade cotejada”<sup>142</sup>. Por mais que esteja inserida num contexto de resistência cultural, em que cinema, a música e teatro encabeçaram a luta contra a repressão, “a produção cinematográfica de Mojica não compartilha os aspectos de resistência deliberada ou engajamento ativista contra o sistema político-social.” (SILVA, 2012, p. 238). Sua agenda de intenções, seja como artista ou produtor cinematográfico, não priorizava a denúncia numa oposição intelectualizada nem ao governo ou mesmo à

---

<sup>142</sup> No artigo *A originalidade de um gênio* publicado em 14 de novembro de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq141132.htm>. Acesso em: 10 maio 2019.

religiosidade. Seu personagem sintetiza modelos comportamentais enraizados em nossa sociedade, nos quais o próprio autor reconhece como parte se si:

O Zé do Caixão já é um homem sem sentimentos, que não ama. Então, quem sabe, eu quisesse, inconscientemente, ter uma fuga através de um personagem que fosse tudo que eu gostaria de ser. O Zé do Caixão só pensa nele, em construir o seu mundo, ter o seu filho, um ser superior; para isso ele precisa de uma mulher também superior, que pense da mesma maneira que ele: não amar e não odiar<sup>143</sup>. (CARDOSO, 1987, p. 6).

Além de simbolizar a visão de uma classe social opressora, o Zé do Caixão é também um patriarca tradicional e, fundamentalmente, sexista. Sua meta final é um “filho” que perpetue sua tradição. Ao nunca mencionar a possibilidade de gerar uma filha, deixa subentendido que a sua filiação pretendida passa por questões de gênero que replicam estruturas tradicionais em que o filho homem é o herdeiro naturalmente digno e prioritário do legado familiar. Tradição que ele busca preservar a todo custo. Inclusive sacrificando vidas alheias pelas quais não nutre empatia. Para obter esse fim não lhe interessa a miscigenação, mas uma idealizada pureza vinda de uma visão racista e elitista, obtida pela seleção de uma parceira que, em tese, seria igual a ele. O que é uma mentira pois, por mais que o personagem se satisfaça ao encontrar alguém que compartilhe sua ideologia sem compaixão, a mulher nada mais lhe será do que um receptáculo para sua semente. A mulher ideal para Zé do Caixão é jovem, útil, servil e obediente. Objeto cujas carnes são explicitamente exploradas em seios, coxas e nádegas servidas ao espectador num banquete visual de abusos sexuais, torturas e mutilações dessa mulher descartável.

Num âmbito de discussão de identidade cultural, trata-se de uma visão tradicional que ignora, entre outras questões políticas e econômicas da sua época, o impacto social do feminismo, no questionamento do público e privado, que despontava naquela década de 1960. Como aponta Stuart Hall (1992) esse movimento social foi um marco da “modernidade tardia” por promover uma descentralização do sujeito em ressonância com movimentos contraculturais, estudantis, antibelicistas etc. Se naquele momento histórico certas velhas identidades estavam em declínio, fragmentando o indivíduo moderno, aqui não temos Zé do Caixão como parte de uma mudança capaz de deslocar estruturas, processos ou abalando as referências que

---

<sup>143</sup> Nessa entrevista ele se contrasta com o Zé, que “[...] seria tudo aquilo que gostaria de ser e não fui. Hoje sou um homem sentimental, boêmio, que acredita no amor.” (CARDOSO, 1987, p. 6)

estabilizam a sociedade em que ele se inseria. Por mais disruptivo que Zé possa se sentir graças a seus “saberes elevados”, ele permanece como alguém sem crise de identidade. Encarnando o modelo de identidade do “sujeito do Iluminismo”: centrado, unificado, racional e individualista Hall (1992). Sujeito incapaz de se desconstruir, mas apenas de reforçar, via contraste, os valores que ele mesmo questiona. Em parte, porque naquele momento os novos fenômenos sociais, em particular os que se referem ao papel da mulher enquanto indivíduo, ainda não reverberavam nos hábitos conservadores do “Brasil caboclo” de Mojica.

Ao contrastar esses valores por meio do terror o diretor buscava “dar ao público aquilo que ele gostava e necessitava” (SILVA, 2012) de modo a, segundo o próprio cineasta (CARDOSO, 1997), satisfazer suas taras. Esse aspecto, independente do seu valor como artista, demonstra que tanto Mojica como seu Zé do Caixão são integrantes, representantes e produtos de seu tempo. Não são heróis e nem representam uma ruptura com o ambiente que os gerou. Mas fazem parte de uma equação híbrida e contraditória que Reichenbach (1997) assim sintetiza:

É preciso amar desesperadamente as raízes para entender Mojica. Se não bastassem obras-primas como "Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver" e "O Despertar da Besta", Mojica criou um herói abominável com a mesma dimensão trágica do alter ego de Glauber. Zé Do Caixão e Antônio Das Mortes<sup>144</sup>: dois personagens contraditórios, ícones da demência nativa, espelhos da esquizofrenia social de uma nação em transe. São eles que justificam a eternidade da nossa cinematografia<sup>145</sup>.

Segundo Barcinski e Finotti (2015) muitos críticos da época desclassificaram a obra de Mojica ao considerá-la um produto de entretenimento descartável, feito para retirar dinheiro de massas alienadas em busca de uma dose descompromissada de erotismo e sustos. Mas sua relevância cultural transcende essa superfície essencial de seu trabalho pois essa camada não satisfaz as tensões por ele mediadas. Tensões capazes de questionar estruturas não só sociais, mas tecnológicas e de relações de trabalho num conjunto que lhe confere seu valor enquanto expressão artística. É verdade que, por baixo do verniz das imagens brutais e sensuais, havia muito de conservador no subtexto dos filmes de Zé do Caixão. O que pode ser lido como uma

---

<sup>144</sup> Personagem interpretado pelo ator Maurício do Valle no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de 1969, dirigido por Glauber Rocha.

<sup>145</sup> Depoimento ao jornal *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq141132.htm>>. Acesso em: 10 maio 2019.

contradição com sua indignação em relação a apatia e resignação das pessoas que, segundo ele, levavam vidas medíocres. Ao conceber, em sua versão, um Zé não mais como um homem, mas como um ser onisciente, Lucchetti acentuou ainda mais o descolamento do personagem das camadas mais humildes da população. Sem precisar interagir com o homem comum, do alto de seu pedestal, Zé do Caixão passou a observar com indiferença e escárnio as vidas miseráveis de seres condenados a nunca entender (ou ascender à) sua posição. Agora apontava o dedo diretamente ao público que, do ponto de vista do personagem, era confrontado com a inevitabilidade de sua condição medíocre da qual não tinha escapatória. Mas se há essa questão de choque de classes permeando essa obra, encarnada no próprio personagem, ela não deixa de ser também uma reflexão sobre a estrutura sobre a qual foi construída a sociedade brasileira. Além disso, fica aberta mais uma questão: dentro daquele momento histórico de crescente conservadorismo e repressão, não seria por si só, o ato de produzir obras do subgênero terror, uma postura de resistência a um modelo sociocultural hegemônico?

O cinema de Mojica tinha, antes mesmo do aspecto autoral, o objetivo de garantir sua própria subsistência e de numerosa sua equipe, seguindo as fórmulas da indústria cultural de apelo popular que mantiveram o cinema nacional até a década de 1950. Um modelo que, prioritariamente, buscava atrair o grande público por meio de comédias e musicais escapistas. Após o colapso desse sistema, Mojica, que primeiramente tentou emular aventura e drama sem sucesso comercial, encontrou uma demanda reprimida na forma de um novo subgênero por aqui ainda inexplorado. Seguindo a via de uma cultura marginal, oposta aos anseios de uma classe burguesa que se espelhava estética e ideologicamente no modelo norte-americano de indústria cultural, mas sem o aparato da indústria cinematográfica que restou do auge da década anterior, ele emergiu com um cinema autoral vindo de onde menos se esperava: da classe operária de baixa renda e nível de instrução informal, com quem se comunicava espontaneamente, traduzindo em cenas explícitas os anseios, recalques, terrores, limitações e a necessidade de expressão de uma camada social que não encontrava voz para canalizar seu lado menos idealizado. Encontrou-a no Zé do Caixão, que violentamente tirava do seu público sua máscara socialmente adequada, fazendo-o cúmplice de suas fantasias sexuais e seu fascínio pelo poder. Uma face popular que desagradou tanto a classe média quanto as elites culturais e econômicas que subjugam, por meio de seus próprios valores culturais, a cultura vinda

de camadas mais populares.

O ato de fazer cinema, televisão e quadrinhos a partir do terror e com sucesso, caracteriza-se sim num ato de resistência por parte de Mojica e também de Lucchetti. Contra fatores socioculturais, econômicos, de mercado e, inclusive pessoais, ambos encontraram nas ficções de terror não só uma forma de garantir sustento, mas de expressar suas visões de mundo (fossem elas consciente ou inconscientemente politizadas) para uma expressiva audiência. Tudo num curto período de tempo que repercute até hoje.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No legado do Zé do Caixão temos o engajamento de romper com as formalidades narrativas e estéticas do subgênero terror por meio da subversão dos seus clichês numa antropofagia que, mesmo despida de pretensões intelectualizadas, se alinha com as propostas feitas pelo Manifesto Antropófago de “canibalizar” as influências estrangeiras. Assim, os clichês importados são deglutidos e “regurgitados” em imagens escandalosas, grosseiras e, ao mesmo tempo, verossímeis ao espectador/leitor brasileiro. Embora temporalmente descolada das discussões sobre antropofagia do início do século XX, a obra conjunta de Lucchetti e Mojica é, sob muitos aspectos, verdadeiramente antropofágica, pois ela só foi possível porque ambos os artistas eram receptores culturais interessados em “pegar as coisas estrangeiras e digeri-las ou domesticá-las” (BURKE, 2003, p. 42) da maneira mais original possível. Sem se preocupar conscientemente com a aculturação existente em processos de transferências entre diferentes culturas, ambos conseguiram fugir intuitivamente de um pejorativo “empréstimo cultural” como o que caracterizava a produção de terror feita no Brasil anterior ao filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma* e a revista em quadrinhos *A Cripta*. Produção que, por acomodação, não se importava em meramente traduzir modelos estrangeiros de sucesso já consagrado. Conforme anteriormente detalhado, ambos os projetos serviram de precursores imediatos do triângulo multimidiático chamado *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Um processo de migração midiática construído através do trânsito do personagem por três diferentes meios da indústria cultural que consolidaram o Zé do Caixão como um ser híbrido em essência.

Um personagem brasileiro híbrido do imaginário local e do estrangeiro, figurando entre cinema, quadrinhos e televisão, completamente integrado e sintonizado com os ideais empresariais da época, no sentido de construção das tão sonhadas indústrias culturais. (SILVA, 2012, p. 259).

Partindo dos conceitos de hibridismo cultural de Burke (2003) é possível refletir sobre como funcionou essa busca pelo sucesso comercial em que se transitou por diferentes ramos dessa indústria que, naquele momento, ainda pouco dialogavam entre si. É importante compreender que, somente por meio desses encontros culturais é que foi possível produzir novas formas híbridas de explorar os limites da fluidez de

identidade do Zé do Caixão. Fluidez que lhe permitiu ser apresentado “de diferentes modos em diversas situações” a uma gama variada e expressiva de diferentes públicos. Graças a esse alcance sua obra acabou indo além do que apenas a figura do personagem sintetiza em si. Com raízes culturais vindas da classe operária, tanto Mojica quanto Lucchetti enfrentaram resistência em ter suas obras reconhecidas como cultura legítima enquanto “domínio, prática e saber dos instrumentos de apropriação simbólica das obras legítimas ou em vias de legitimação” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 112). No nível “macrocósmico” tanto os audiovisuais como os impressos aqui analisados promoveram uma negociação entre “dois sistemas intelectuais, o da elite e o popular”, inclusive gerando e mediando tensões relacionadas às questões de luta de classes por meio da arte.

A partir de antigas formas de fazer terror, mesmo sem a consciência dos processos de convergência cultural em que estavam imersos, os artistas criaram sua própria estratégia de resistência em defesa das suas fronteiras culturais. Geraram um bem cultural genuinamente nacional conflitante com interesses de classes que buscavam se diferenciar das “pessoas comuns” por meio de uma “anglomania” que, conforme observado por Gilberto Freyre, é uma herança social que vem desde o início do século XIX. Freyre (apud BURKE, 2003, p. 91) inclusive enxerga no processo de “tropicalização” que a “adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”. Conceito aplicável ao Zé do Caixão primordial de Mojica e também na versão escrita por Lucchetti, pois ambos deslocaram seus referenciais permitindo-se realizar narrativas originais de terror onde parecia improvável: seu próprio país.

Por meio de diversos níveis de hibridização, passando da *Antropofagia* para a *Tropicalização*, Mojica e Lucchetti puderam subverter muitas convenções do gênero horror, dando origem a novas sínteses capazes de gerar narrativas tipicamente brasileiras num subgênero tradicionalmente apegado a estereótipos culturais vindos de outro hemisfério. A troca da atmosfera dos castelos enevoados europeus por paragens reconhecíveis em qualquer região do Brasil não mudou somente cenários. Abriu margem a uma nova abordagem, onde os temas “universais” do gênero se tornaram subordinados à verossimilhança que os medos nacionais propiciam. Ao “tropicalizar” ainda mais o gênero do terror em seu texto, Lucchetti não só expandiu a proposta inicial dos dois primeiros filmes do Zé do Caixão. Explorou toda a sorte de

pesadelos e tabus capazes de ferir os “bons costumes” dos que se entendem como “cidadãos de bem” em uma sociedade abertamente guiada por valores cristãos.

Livre das amarras cronológicas da “saga” de Josefel Zanataz, o roteirista passou a explorar um universo de pesadelos plausíveis. Bons exemplos são os três contos no longa-metragem de 1968: o assalto e estupro em *O Fabricante de Bonecas*, a necrofilia de *Tara* e a tortura e canibalismo de *Ideologia*. O ineditismo da iniciativa de abordar tais temas dentro de mídias de grande acesso popular por si só caracteriza um ato de ousadia criativa, bem como de resistência a modelos de entretenimento aceitos na indústria cultural expondo tensões ocultas por um verniz social conservador. O que nos leva a refletir se estupro, necrofilia e canibalismo, que são temas considerados inadequados até o presente, o quanto o eram numa sociedade conservadora como a do Brasil sob a sombra do golpe militar de 1964. Coincidentemente ou não, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* estreou nos cinemas em 25 de novembro de 1968, apenas 18 dias antes do Ato Institucional n. 5 entrar em vigor em 13 de dezembro daquele ano. À medida que deu poderes quase ilimitados ao governo militar iniciava o período mais severo do regime vigente, abrindo caminho para outros horrores reais como a tortura e a censura. E os censores dedicaram especial atenção ao trabalho de Marins e Lucchetti, inclusive proibindo e recolhendo seu filme seguinte, *Ritual dos Sádicos/O Despertar da Besta*” que só viria a ser liberado 14 anos depois.

Interessante frisar que, em janeiro de 1969, na estreia da revista em quadrinhos, em um quadro da página 12 (Figura 85), o personagem Vicente vagueia pela cidade em frente a um muro onde se lê a pichação “Viva a Democracia” Uma demonstração de que aquele gibi, que poderia ser facilmente considerado escapista e oportunista por ter sido lançado para aproveitar o *hype* do seriado e filme homônimos, era, também, produto dos anseios de seu tempo, como explicita Lucchetti em depoimento:



Figura 85 – Detalhe da história *Noite Negra* em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* n. 1



Fonte: Acervo do autor recuperado de Luchetti e Rosso (1969).

Apesar das histórias serem meio ousadas... lá na revista, inclusive tem uma das histórias lá que a gente coloca assim no muro, “Viva a Democracia”. Quer dizer, na época em que você não podia falar nada, nunca fomos incomodados pela Censura, apesar de ter lá mulheres sensuais, às vezes mulheres semidespidas, tudo, ninguém nunca nos amolou. (LUCCHETTI, 2017).

Por mais que na visão de Lucchetti a censura não tenha chegado nos quadrinhos, é impossível negar que, especialmente no cinema, Mojica sofreu vários episódios de censura que culminaram na proibição de um de seus filmes mais ousados. Evento que pode ser considerado marco do fim da boa fase criativa (e de audiência) com Lucchetti a serviço de Mojica. Os quadrinhos adultos, mesmo não sendo a maior das prioridades dos censores, não deixavam de sofrer restrições que visavam regulamentar e restringir o acesso a conteúdos que fossem considerados inadequados. A própria revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* era lacrada em sacos plásticos que ocultavam o conteúdo de suas capas e tinham restrição a menores de 21 anos (Figura 73). Medidas que, segundo Gonçalo Junior (2010, p. 159) foram criadas para controlar as revistas que de alguma maneira apresentavam temas relacionados ao sexo, violência, crime e até de humor “picante”. Para poderem ser

vendidas em bancas elas precisavam ser “embaladas em material opaco (saco plástico) resistente e “hermeticamente fechado” [...] que deveria esconder a foto ou ilustração da capa.”

Tais medidas de censura prévia certamente restringiram o acesso aos quadrinhos para uma parcela dos potenciais leitores fãs do Zé do Caixão, mas não impediu o êxito da publicação. Em anos posteriores, a censura atuou muito mais ativamente para controlar o conteúdo de impressos, porém, no início de 1969 esse processo regulador estatal não estava estabelecido em sua forma mais eficaz, mas já investia “pesado contra livros e revistas em quadrinhos e de sexo”, vindo a se consolidar no segundo semestre do mesmo ano (GONÇALO JUNIOR, 2010), momento em que a iniciativa editorial da Prelúdio/Dorkas já dava sinais de esgotamento. Lucchetti e Rosso desfrutaram de liberdade criativa em seus quadrinhos, sendo na verdade mais importunados pelas decisões editoriais de Mojica que, em paralelo, já enfrentava alguns desafios e imposições oficiais há alguns anos. Sendo assim, embora não estivessem desafiando a censura, que ainda não chegara a seu ponto mais extremo, seus trabalhos não deixavam de representar resistência cultural acessível nas bancas de jornal. Como já apontado anteriormente, seja pelas questões de conflitos de classes inerentes ao personagem Zé do Caixão ou mesmo como deixa clara a pontual cena do muro pichado, seus autores não se omitiam politicamente através de suas obras. Faziam isso não de modo panfletário, como a cena do muro sugere, mas inconscientemente ao refletir em suas ficções as contradições de seu tempo. A contemporaneidade dessas narrativas escritas por Lucchetti não apenas demonstram a importância dessa produção para a reflexão da historicidade que contextualiza sua produção como ilustram o “Paradoxo da Ficção” proposto por Jost:

De um lado ela parasita o mundo real, não podendo passar sem ele; de outro, não lhe deve nada. Ou, para dizer de outra maneira, a ficção tem todos os direitos e, nomeadamente, o de tomar emprestados os elementos do real, mas também de engendrar, a partir desse material, acontecimentos totalmente imaginários, que só serão considerados como inverossímeis na medida em que não respeitarem os postulados que a ficção lhes forneceu. Consequentemente, nunca se pode considerar que a ficção prove um acontecimento pertencente ao mundo real: ela pode fazer compreendê-lo, interpreta-lo, representa-lo, mas jamais se constituir como prova, como fingem acreditar todos aqueles (jornalistas, professores e realizadores) que, para ilustrar um acontecimento histórico, recorrem ao viveiro da ficção. (JOST, 2007, p. 116).

Nesse jogo de “espelhamento” entre ficção e realidade o autor reflete sua visão particular do mundo real, fazendo-o através do uso do exagero, da caricatura extrapolada de elementos cotidianos no uso de alegorias. Estas dialogam com a audiência de forma que ela, aprovando ou não a conduta dos personagens da narrativa, se identifique com o conteúdo da obra que, mesmo sabidamente ficcional, lhe soa verossímil e, por consequência, lhe cativa. Trazendo o fantástico ao cotidiano brasileiro, a obra escrita por Lucchetti com o Zé do Caixão alcançou esse êxito nas três mídias em que esteve presente, como comprovam os índices de audiência, bilheteria e vendas em bancas.

“No fim de 1967, Mojica era um dos artistas mais populares do Brasil. Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver continuava lotando os cinemas, seu programa de TV batia recordes de audiência [...]” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 269). Segundo esses mesmos autores o biênio 1967-1968 foi o auge da carreira do cineasta, ao qual facilmente pode-se estender o período da publicação da revista em quadrinhos, que garantiu certa sobrevida ao personagem Zé do Caixão em 1969. Lucchetti escreveu um enorme volume de roteiros que estabeleceram a base para a decorrente consolidação do personagem no imaginário coletivo brasileiro. Sem preocupações teóricas, ele e Mojica fizeram o Zé do Caixão fluir de um meio a outro e anteciparam em cerca de quatro décadas elementos do que viria a ser a “narrativa transmídia” hoje comum na indústria cultural de fluxo de conteúdo da atual era de convergência de mídias. À sua maneira, e dentro dos limites de sua temporalidade, criaram um dos primeiros “universos” ficcionais de repercussão em grande massa no Brasil. Encerrada a colaboração, cada um seguiu seus rumos, filmando e publicando “como forma de subsistência e como resistência política.” (SILVA, 2013, p. 10), sobrevivendo cada um como podia durante a ditadura militar. Um diálogo abaixo, ocorrido em 1968, ilustra a necessidade imediata da sobrevivência se impondo no processo artístico. O mesmo ocorreu quando Lucchetti ainda buscava um editor que aceitasse publicar a revista em quadrinhos do Zé do Caixão e ofereceu seu projeto a Savério Fittipaldi da editora Saber:

Nossa, eu não sei como é que você fica perdendo tempo com isso aí! Eu não sei como é que você fica perdendo tempo com esse homem!” Eu falei: “Não, seu Savério, eu tenho que comer, né? O que eu sei fazer é escrever e o que o Nico sabe fazer é desenhar”. “Ah, isso pra mim não interessa, não interessa, eu não vou editar isso aí”. (LUCCHETTI, 2017).

Por mais que as obras aqui analisadas tenham sido geradas no ímpeto de se aproveitar oportunidades comerciais surgidas pela popularidade do personagem Zé do Caixão, não há demérito nos resultados obtidos por seus criadores pois, mesmo na urgência de criar dentro de estruturas formais voltadas ao consumo de massa, eles lograram êxito em realizar um produto artístico de conteúdo capaz de sobreviver ao tempo. Por ter sido uma obra construída num período de extremo conservadorismo e repressão, prestes a se intensificar num futuro próximo, encontraram público ao questionar a devoção à fé cristã, o conformismo, a ignorância e a submissão de seu tempo, através de imagens que podem ser consideradas repulsivas, mas que não deixam de ter um caráter moralizador. Independente das opiniões de críticos cinematográficos ou mesmo do seu público, José Mojica Marins acredita que, ao alegar que “minha religião é o cinema”, seu trabalho não apenas satisfaz sua necessidade de se expressar artisticamente, mas carrega também uma função social. Que seus filmes não somente chocam a audiência, como a orientam:

São muitas as pessoas que, vendo um trabalho meu, conseguem perder alguma coisa de mal que traziam dentro de si. Um elemento vê uma imagem terrível, aí ele se autoanalisa: “Ora, eu sou pior que isso!” Porque quando ele está sozinho, sozinho consigo mesmo, ele pensa mil e uma besteiras, pensa, pensa, mas não tem coragem de enfrentar o público lá fora e se expor. Então, através de uma fita minha ele se assiste e se exorciza, sente-se bem: extravasou toda dose de mal que traz dentro de si até sentir-se confortável, por não ter feito nada daquilo que imaginava fazer [...] então, completamente saciado, sai por aí dizendo que Zé do Caixão é um louco. Mas ele satisfaz sua tara. (CARDOSO, 1987).

Esse raciocínio de Mojica dialoga com a afirmação de Silva (2011) de que “as pessoas se interessam pelas narrativas de horror porque são curiosas e não é da trama que elas têm medo, mas do conteúdo gerado ao pensar nelas.” Postulado que, segundo ele, o autor Noel Carroll em “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”, justifica como sendo a razão da atração das pessoas por narrativas que lhes causam medo, mesmo elas sabendo se tratar de obras de ficção. O misto de atração e repulsa no trabalho de Mojica expõe, com cinismo explícito, as imperfeições humanas, nele retratado de acordo com a perspectiva distorcida do *“Estranho Mundo de Zé do Caixão”*. É como quando afirma Stephen King (2003) que “o criador de ficção de terror é, antes de tudo, um agente da norma” que por meio de seu trabalho alegórico entrega uma mensagem de alerta e que, numa primeira leitura superficial, pode até passar despercebida: que mesmo na subversão, podem existir limites a serem respeitados.

Que mesmo a subversão do terror se ajusta culturalmente a um modelo hegemônico da sociedade.

Em suas ficções a escuridão do sobrenatural não deixava de refletir a sombra do real que pairava sobre seu país e sua época. Terror aparentemente alheio mas nunca indiferente ao eclipse social, político e artístico que estava tomando forma no Brasil da virada da década de 1960 para a de 1970. Na somatória dessas contradições, a obra que Lucchetti escreveu sob encomenda, mantém seu valor artístico. “Sob a cartola” do personagem de José Mojica Marins ele encontrou veículo que propiciou sua reverberação através do tempo, assegurando sua relevância que, passados 50 anos, ainda rima com o Brasil de 2019 onde, como na HQ, a “noite negra” pode voltar para cobrar o preço de nossas escolhas.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALBEDOMEDIA. Disponível em: <<https://www.albedomedia.com/cultura/cinechrome/gente-esqueleto/>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

AS 1001 NUCCIAS. Disponível em: <<http://1001nuccias.blogspot.com/2016/10/especial-outubro-sangrento-no-umbral-lucchetti.html>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

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

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Almedina, 2011.

BAÚ DO MAGA. **O Falcão negro**. 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://blogdomaga.com.br/blog/2017/03/10/o-falcao-negro/>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Brasiliense: São Paulo, 1994.

BONA, Rafael José. **Os Trapalhões e a comunicação midiática: a concepção de uma narrativa transmídia no Brasil**. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2016.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO, Erika. **O pornógrafo ingênuo: Carlos Zéfiro entre a história e a memória**. In.: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, Natal, 2013.

CARDOSO, Ivan. Um Dark muito antes dos Darks. **O Estranho Mundo de Zé do Caixão**. L&PM: São Paulo, 1987.

CASTRO, Thell. Você se lembra do Cine Trash com Zé do Caixão? **TV História**, 1 fev. 2016. Disponível em: <<http://tvhistoria.com.br/NoticiasTexto.aspx?idNoticia=2364>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

CLARK, Alan e Laurel. **Comics: uma história ilustrada da BD**. Sacavém: Distri Cultural, 1991.

COMICS ALLIANCE. Disponível em: <<https://comicsalliance.com/luchadore-comics-santo/>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. São Paulo: Moderna, 2004

CORDELTECA. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=35818>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Rubens Francisco Lucchetti: o homem de 1000 livros**. São Paulo: COM-ARTE, 2008.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG Faculdade de Letras, 2005.

GORDON, Ian. **Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1998.

GUBERN, Román. **Literatura da Imagem**. Rio de Janeiro: Salvat, 1980.

GUINSBURG, J; FARIA, J; LIMA, M; (Org.). **Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 1992.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria Cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

HERITAGE AUCTIONS. Disponível em: <<https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/splash-pages/graham-ingels-ales-from-the-crypt-31-buried-treasure-old-witch-splash-page-1/a/7030-92130.s>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985

IMDB. **A maldição de Frankstein**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0050280/>>. Acesso em: 4 ago. 2019a.

\_\_\_\_\_. **Ivan Cardoso**. Disponível em: <[https://www.imdb.com/name/nm0136642/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](https://www.imdb.com/name/nm0136642/?ref_=tt_ov_dr)>. Acesso em: 4 ago. 2019b.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de Comunicação**. São Paulo: Aleph, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Maria Erótica e o clamor do sexo:** imprensa, pornografia, consumismo e censura na ditadura militar 1964/1985. São Paulo: Editoractiva, 2010.

\_\_\_\_\_. A Pluralidade Completa de Colin. In: COLIN, Flávio: “**Filho do urso**” e **outras histórias**. São Paulo: Ópera Gráfica, 2002.

KING, Stephen. **Dança macabra:** o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MUSEU DO PRADO. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

LPM BLOG. Disponível em: <<https://www.lpm-blog.com.br/wp-content/uploads/2012/01/zefiro.jpg>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. **A ficção científica nos quadrinhos**. São Paulo: GRD, 1991.

\_\_\_\_\_. **Lucchetti & Rosso: dois inovadores dos quadrinhos de horror**. São Paulo: ECA-USP, 1993.

LUCCHETTI, Marco Aurélio (Org.). **No reino do terror de R. F. Lucchetti**. São Paulo: Ópera Gráfica, 2001.

MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980): [cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política]. São Paulo: Contexto, 2008.

NOBOA, Igor Carastan. **Filmes do fim do mundo:** ficção científica e Guerra Fria (1951/1964). São Paulo: ECA-USP, 2010.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Acervo**. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19641129-27489-nac-0162-999-162-clas>>. Acesso em: 7 ago. 2019.

OLIVEIRA, Reinaldo de. **La Selva:** pequena história de uma editora popular. São Paulo: Sublime, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIPER, Rudolf. **Nostalgia 1950-1960**. São Paulo: Argos, 1978.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.



RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. Contexto: São Paulo, 2009.

REICHETENBERGER, Reinhold e FUCHS, Wolfgang. **Comics: anatomy of a mass medium**. Studio Vista: London, 1972.

R.F.LUCHETTI, 2019. Disponível em: <<https://www.rflucchetti.com.br/noticias/>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

RIKA COMIC SHOP. Disponível em: <<https://www.rika.com.br/special-sexta-feira-13--nao-brinque-com-o-alem17018721/p>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

RODRIGUES, Toni. Nico Rosso. **Memo Magazine**, n. 1. Edição do autor, 2012.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967**. São Paulo: ECA/USP, 2008.

SILVA, Luciano H. F. da. **O gênero de horror nos quadrinhos brasileiros: linguagem, técnica e trabalho na consolidação de uma indústria –1950-1967**. Curitiba: UTFPR/PPGTE, 2012.

\_\_\_\_\_. **Hibridismo cultural, ciência e tecnologia nas histórias em quadrinhos de Próton e Neuros: 1978-1981**. Curitiba: UTFPR/PPGTE, 2006.

SILVA, Rodolfo Stancki. **A zona do crepúsculo: definições iniciais de um espaço de interação entre o real e o fantástico no imaginário**. Cascavel: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 19, 2018.

\_\_\_\_\_. **Representações sociais do cinema de horror: um estudo de recepção**. Ponta Grossa: UEPG/BICEN, 2011.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios; 166).

SOLOMON, Charles. **The History of animation: enchanted drawings**. New Jersey: Wings Books, 1994.

SOUZA, Worney de. A Garra Cinzenta. Introdução. In: ARMOND, F. **Garra Cinzenta: 1937-1939**. São Paulo: Conrad, 2011, pp. 3-25.

THOMSON, David. **Cinema Year by Year: 1994-2004**. London: Amber Books Limited, 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

VIVIANI, Celso dos Santos. **O Diabólico Zé do Caixão**. São Paulo: Universidade Paulista, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WAYBACK MACHINE, 2019.

<<https://web.archive.org/web/20130609145150/http://memomagazine.com.br/>>.

Acesso em: 4 ago. 2019.

**SITES CONSULTADOS**

[www.acervoestadao.com.br](http://www.acervoestadao.com.br)

[www.albedomedia.com](http://www.albedomedia.com)

[www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

[www.bndigital.bn.gov.br](http://www.bndigital.bn.gov.br)

[www.comics.ha.com](http://www.comics.ha.com)

[www.docvirt.com](http://www.docvirt.com)

[www.eca.usp.br](http://www.eca.usp.br)

[www.e-publicacoes.uerj.br](http://www.e-publicacoes.uerj.br)

[www.encyclopedia.itaucultural.org.br](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br)

[www.experts.illinois.edu](http://www.experts.illinois.edu)

[www.filmow.com](http://www.filmow.com)

[www.folha.uol.com.br](http://www.folha.uol.com.br)

[www.guiadosquadrinhos.com](http://www.guiadosquadrinhos.com)

[www.hammerfilms.com](http://www.hammerfilms.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.jornalggn.com.br](http://www.jornalggn.com.br)

[www.julioshimamoto.com.br](http://www.julioshimamoto.com.br)

[www.luteranos.com.br](http://www.luteranos.com.br)

[www.lpm-blog.com.br](http://www.lpm-blog.com.br)

[www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos](http://www.megafono.host/podcast/saco-de-ossos)

[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

[www.observatoriodaimprensa.com.br](http://www.observatoriodaimprensa.com.br)

[www.oglobo.com](http://www.oglobo.com)

[www.super.abril.com.br](http://www.super.abril.com.br)

[www.rika.com.br](http://www.rika.com.br)

[www.rflucchetti.com.br](http://www.rflucchetti.com.br)

[www.tebeosfera.com](http://www.tebeosfera.com)

[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

[www.tvhistoria.com](http://www.tvhistoria.com)

[www.veja.abril.com.br](http://www.veja.abril.com.br)

[www.vimeo.com](http://www.vimeo.com)

[www.revistatvseries.blogspot.com](http://www.revistatvseries.blogspot.com)

[www.universohq.com](http://www.universohq.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

### **DVDS CONSULTADOS**

MARINS, José Mojica. À meia-noite levarei sua alma: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (81 min).

\_\_\_\_\_. Esta noite encarnarei no teu cadáver: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (107 min).

\_\_\_\_\_. O Estranho Mundo de Zé do Caixão: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (80 min).

\_\_\_\_\_. Ritual dos sádicos/O despertar da besta: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (91 min).

\_\_\_\_\_. Delírios de um anormal: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (83 min).

\_\_\_\_\_. Finis Hominis: o fim do homem: Cinemagia, 2002. 1 videodisco (79 min).

\_\_\_\_\_. Encarnação do Demônio: 20th Century Fox, 2008. 1 videodisco (94 min).

### **REVISTAS CONSULTADAS**

O Estranho Mundo de Zé do Caixão. São Paulo: Editora Prelúdio, 1969 - Ed. 1 a 4.

O Estranho Mundo de Zé do Caixão. São Paulo: Dorkas, 1969 - Ed. 5 a 6.

**ENTREVISTA**

Entrevista com Rubens Francisco Lucchetti. [31 ago. 2017]. Entrevistador: José Aguiar Oliveira da Silva, Jardinópolis, 2017.

## ANEXOS

### ANEXO A – Entrevista telefônica com Rubens Lucchetti

LUCHETTI, Rubens. Entrevista de José Aguiar com R.F. Luchetti. Jardinópolis, 31 ago. 2017

RFL: - Alô!

José Aguiar: - Olá, já está bem instalado?

RFL: Já, já, já. Já porque aqui onde tem o telefone não tem cadeira.

JA: - Ah, entendi.

RFL: - Pode falar, José.

JA: - Então, primeiro é um prazer poder finalmente conversar com o senhor.

RFL: - Ah, o prazer é meu também.

JA: - Sim, eu espero...

RFL: - Gostei muito da história, viu?

JA: - Ah, que bom, que bom. Ela ficou singela porque não tínhamos muitas páginas, se não teria ficado até mais ousada com toda certeza. Mas foi um prazer enorme pra mim porque foi a partir dali que eu comecei a despertar pro seu trabalho, pra sua obra. Comecei a entender um pouco melhor. Pra mim foi muito interessante ter trabalhado a partir de um texto seu.

RFL: - Eu sei.

JA: - Isso pra mim foi bem importante porque eu tinha, eu já tinha contato com o seu trabalho, né? Deixa até eu tentar explicar: por causa dos filmes do Zé do Caixão, dos quais eu era fã, né? Então depois aos poucos fui descobrindo os seus roteiros de quadrinhos. E os seus romances é a última coisa que eu tô descobrindo.

RFL: - Sei.

JA: - Então, é um processo assim bem recente pra mim, porque agora eu estou bem empenhado em conhecer melhor a história do quadrinho brasileiro, conhecer os nossos autores. Eu tô fazendo inclusive um trabalho de resgate aqui na minha cidade também dos autores daqui, da história daqui.

RFL: - Em Curitiba, né?

JA: - Em Curitiba, exatamente. E bom, eu acabei ingressando no mestrado e decidi trabalhar a partir da sua obra no meu mestrado. Até porque eu acho que pouca gente trabalha a respeito dos roteiristas, sempre se fala dos desenhistas, né?

RFL: É, é mais ressaltado sempre o desenhista.

JA: - É que tem o apelo visual. Eu sou desenhista também, então eu até compreendo. Mas eu também tenho os meus arroubos de roteirista, então eu valorizo muito a arte da escrita. Então eu acho muito importante um nome como o seu. Agora que eu despertei também pro tamanho da sua obra eu tô me tornando um fã cada vez maior a cada dia. Porque à medida que eu vou me inteirando, eu vou descobrindo mais coisas e mais coisas. Inclusive eu acho que é muito fascinante, porque, infelizmente, eu não vou poder falar de toda a sua carreira. Embora eu vá fazer um bom resumo no meu trabalho acadêmico sobre a sua carreira, mas eu tenho...

RFL: - Passou no mestrado, vai ser então em cima disso?

JA: - Eu vou falar no mestrado especificamente sobre o Zé do Caixão. *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* por Rubens Lucchetti. Então é a sua visão do Zé do Caixão. É isso que eu quero explorar, a maneira como o senhor praticamente reformulou o personagem.

RFL: - Na verdade, são dois personagens.

JA: - Sim.

RFL: - Você teve aquele personagem que ele criou lá, o Josefel Zanatas, que era um, é um papa-defunto, né?

JA: - Sim, papa-defunto, sim. Cético.

RFL: - Ele é um, é um vendedor de caixões. Por isso ele tem a alcunha lá naquela cidadezinha de Zé do Caixão.

JA: - Exato.

RFL: - Agora, quando eu comecei a trabalhar com o seu Mojica, isso foi em 67. Ah, eu não... porque tem um personagem, ele é um, é um tipo um coronel, né isso? Ele é um, ele é violento. Não acredita em nada, é ateu. Ele só acredita na perpetuação do sangue, né? Então ele está em busca lá, da mulher perfeita, né, que vai gerar para ele o filho superior.

JA: - Sim, ele é uma pessoa arrogante, né? Ele se acha uma pessoa esclarecida mais do que os outros. Ele não compartilha...

RFL: - O Zé do Caixão que eu criei. No caso, não tem nada a ver com esse.

JA: - Sim, é isso que eu sinto.

RFL: - A não ser o nome e a vestimenta que é similar, que é igual. E por ter sido interpretado pelo mesmo ator, né. Que é o José Mojica Marins. Mas são dois personagens totalmente distintos.

JA: - Eu consigo enxergar essa diferença. Por isso que eu fiquei fascinado justamente por esse tema.

RFL: - E esse personagem, na verdade, ele não é personagem de nenhuma, de nenhuma história, ele é o narrador.

JA: - Exato.

RFL: - De histórias. Ele é uma entidade, no caso.

JA: - Sim.

RFL: - Ele não tá nesse mundo. Nós não sabemos onde que ele está, quer dizer, ele tá num outro mundo. Quer dizer, que é justamente O Estranho Mundo do Zé do Caixão. Ele é uma entidade que conhece fatos estranhos, né? E ele é narrador dessas histórias em três, em três momentos. Nos filmes, como o Estranho Mundo, na verdade ele não aparece.

JA: - Exato, são os episódios.

RFL: - Quer dizer, era para ele ter aparecido, mas só que ele não aparece. Bom, nos dois programas de televisão que houve, que é o *Além, Muito Além do Além*, lá na TV Bandeirantes às sextas-feiras, às 23 horas. Bom, e esse programa na Bandeirantes, quer dizer, foi aí que nasce a personagem.

JA: - Ah, interessante.

RFL: - Pela primeira vez que ele toma assim corpo, digamos.

JA: - A sua versão toma corpo a partir desse programa.

RFL: - É, isso foi em 67.

JA: - Então, como eu não tive acesso, porque boa parte desse material foi perdido...

RFL: - Ele foi em meados de 67 que surgiu esse programa na televisão. Foi um programa que foi um sucesso, na época a TV Bandeirantes aqui em São Paulo, ela tava recém, ela tava recém, tinha sido recém-fundada. E o programa do Senhor Mojica era, digamos, um dos carros-chefes na, dessa TV, que era o canal 13 em São Paulo. São Paulo, capital. Esse personagem é o seguinte: ele entrevistava pessoas que tinham tido contato com casos estranhos.

JA: - Ah, então não era uma ficção, o *Muito Além, Muito Além do Além*, ele era um programa...

RFL: - Não, era tudo fictício.

JA: - Ah, sim, humrum, entendi, entendi.

RFL: - Tudo ficção, era tudo criado por mim.

JA: - Certo.

RFL: - A história, enfim, quer dizer, esses pseudo, digamos, narradores, eles eram oriundos da escolinha. Porque o Seu Mojica sempre teve uma escolinha de artes dramáticas.

JA: - Sim.

RFL: - Que era sempre pessoas humildes que mais frequentavam essas aulas dele, essa escolinha dele de artes, bom... E as pessoas elas estavam sempre assim, quando eram entrevistadas pelo Zé do Caixão, elas apareciam sempre pela penumbra, nunca era mostrado direito o rosto delas, quer dizer. Então você ficava num, é, bom... E elas narravam um fato como se aquele fato tivesse realmente acontecido, mas não. Quer dizer, era um fato totalmente, era totalmente uma ficção. Bom, algumas dessas histórias inclusive depois foram transformadas em histórias em quadrinhos, como *Noite Negra*, *A Praga*, *Voz do Coveiro*...

JA: - Noite Negra foi publicado no primeiro número do Gibi d'O Estranho Mundo de Zé do Caixão, né?

RFL: - Foi. *A Praga* foi no segundo. Só pra te contar mais ou menos como é, começar essa história d'*A Praga*: é de um camarada que ele fazia pouco caso, fez pouco caso de uma feiticeira, de uma macumbeira. E essa macumbeira, ela joga uma maldição em cima dele, que ele vai precisar de carne, que as carnes deles vão apodrecer. Daí logo essa feiticeira morre, e logo surge uma feridinha no, aqui no estômago dele, na barriga desse, desse rapaz. O nome dele é Juvenal. Bom, ele era casado e, bom, essa ferida começa a aumentar, e ele precisa de carne, precisa comprar carne fresca pra colocar ali na ferida, pra poder, bom... Aquela ferida vai aumentando tudo, até que no final ele acaba matando a mulher e colocando, a ferida já tá enorme, quer dizer, ele acaba comendo as carnes da mulher dele, né? Daí no final tá os dois corpos ali no último quadrinho e, na última cena do programa, tão os dois esqueletos. Vai encontrar dois esqueletos. Então é esse tipo de história aí. Como esse programa, ele tinha dois diretores, que era o Antonino Seabra, né Antoninho não, é Antonino Seabra e Mauro Pompone, bom, eles conseguiram imprimir no programa aquele selo primitivista que tem nos filmes do Mojica.

JA: - Sim, aham, e esse material ele infelizmente não existe, né?

RFL: - E o público, assim, espectador estava concentrado mais nas classes C e D. Só que despertou a cobiça de uma emissora que era a principal emissora do país, que era a TV Tupi, canal 4, São Paulo. Só que a Tupi era um canal elitista, o público dela estava concentrado nas classes A e B e sempre viram assim o trabalho do Seu Mojica, o Zé do Caixão, tudo mais, torcendo o nariz. Achavam que era uma coisa de maluco, de débil mental... Quer dizer, naquela época não valorizavam o trabalho dele, os críticos também não valorizavam também, viu?

JA: - Sim, disso eu tenho certeza.

RFL: - Achavam que era uma coisa muito, é, quer dizer... É aquilo que eu te falei. Até que saiu na época uma, uma matéria na Realidade, que era uma revista da Editora Abril, que chama o Mojica de débil mental em determinados momentos. Quer dizer, os críticos não ligavam, quer dizer, o público também, grande parte do público, desse público, também desprezava. Só que a Tupi resolve contratá-lo. Quando ele foi pra fazer esse contrato na Tupi, eu falei: "Olha, Seu Mojica, vai ser o pior erro que o senhor vai fazer". Porque eu sabia o que ia acontecer, já tinha já uma, um sexto sentido já manifestava, quer dizer. Só que ele acabou assinando o contrato tudo e passou para a Tupi. Era no mesmo horário, quer dizer, ele foi inconsequente digamos, porque ele até falou: "Não, Lucchetti, eu vou eu vou, o meu público eu vou ter, o meu público que vai continuar comigo, e vou ter mais os públicos nas classes A e B. Quer dizer, isso vai me dar mais visibilidade para os filmes". Eu falei: "Não, Seu Mojica! O senhor não vai ter visibilidade nenhuma, o senhor vai acabar perdendo o seu público e não vai conseguir conquistar o outro público".

JA: - E foi o que aconteceu, né?

RFL: - É. Na Bandeirantes, o programa durou seis meses e logo já pulou pra Tupi. Na Tupi, a direção era do Antônio Abujamra.

JA: - Nossa, nome muito forte.

RFL: - Diretor de teatro. Quer dizer, já veio de uma outra forma também, a coisa, né? Já tentou imprimir uma, já tentou elitizar, digamos, aquela, aquele primitivismo, né?

JA: - Ele impôs a visão dele, pelo visto.

RFL: - É, bom. Aí, porque o seguinte, né, nesse programa, o Mojica não era diretor, ele era meramente o apresentador. Quer dizer, ele não tinha assim, ele apresentava o programa pura e simplesmente. Bom, mas só que os dois lá na Bandeirantes, o Seabra e o Pompono, conseguiam domá-lo. Agora o Abujamra não conseguiu. Então ele chegava atrasado, esquecia o... o seu Mojica, ele não consegue decorar, ele tem que, ele faz na base do improviso. Quer dizer, ele pega mais ou menos aquilo que você falou, aquilo que você escreveu, ele dá a interpretação dele.

JA: - Entendi.

RFL: - E vai falar da forma dele.

JA: - Isso explica muita coisa a respeito do personagem.

RFL: - Então ele vai, ele tem um problema, ele não consegue decorar textos. Bom, e já o Abujamra não permitia isso.

JA: - Sim, diretor de teatro, né? Imagina o conflito.

RFL: - Então, não tinha improvisação, quer dizer, tem que ser o texto conforme está escrito. Então eles já começavam a brigar: "Mojica, você tem que falar como tá escrito, não é pra você improvisar". Bom, e aí o seguinte, já não era mais, já não tinha mais um, já não era mais uma entrevista. Era o Mojica, era o Zé do Caixão, narrando aqueles acontecimentos. E uma coisa que eu tive que criar pra dar justamente um impacto no final, isso tanto no programa da Bandeirantes como no programa da Tupi, foi as maldições. Quer dizer, a cada episódio eu tenho que criar uma maldição nova.

JA: - Então é uma cortesia sua isso.

RFL: - Mais ou menos relacionada com o tema do programa. Por exemplo, se no programa aparecia lá uma pessoa que tinha um relacionamento heteroconjugal, então a maldição é justamente para aqueles que traem as mulheres, ou mulheres que traem os maridos. Seria sobre isso aí.

JA: - Interessantíssimo isso.

RFL: - Bom, agora, o primeiro programa na Bandeirantes, nós gravamos na Tupi, quem interpretou - o título era O Açougueiro. Bom, e quem interpretou o papel principal foi o Lima Duarte.

JA: - Sim, humrum.

RFL: - Bom, quer dizer, na Tupi eram sempre atores de nome interpretando, fazendo, atuando. E, bom, isso também entra em choque um pouco com essa, com o terror do Mojica. E é sempre atores assim, não tem quase atores, são atores como se fossem tudo, é, quer dizer, é aqueles atores das escolinhas dele.

JA: - E eles são não atores na verdade, né?

RFL: - É aquela coisa do improviso, a coisa do meio, é aquele mal feito, só que aquele mal feito que dá certo.



JA: - Sim, sim, é de uma espontaneidade que faz com que a coisa seja crível, não?

RFL: - É, espontaneidade. Então isso faltou no programa da Tupi. Então daí começou a, a perder... O primeiro programa deu público, de um açougueiro que ele acaba matando a sogra dele, que a sogra dele ficava azucrinando ele o tempo todo, ele acaba matando e acaba vendendo a carne pra, para o público. Tanto que durante mais ou menos um mês, as vendas de carne em São Paulo caíram muito em decorrência do programa.

JA: - Entendi, as pessoas ficaram com repulsa.

RFL: - Isso, isso, ficaram com medo. Porque justamente naquela, naquela maldição que tem no final, que tinha no final do programa, o Zé do Caixão virava e falava: "É, você já reparou de onde que vem, de onde vem a carne que você tá comendo? Você já reparou que ela tem um gosto estranho? Quer dizer, vai saber de onde, se isso não é uma carne humana que você está consumindo". Quer dizer, então isso abalou muito. Mas logo ele se desentendeu com o Abujamra e o programa acabou ficando sem direção.

JA: - Nossa.

RFL: - E durou três meses quando muito, quer dizer, durou uns doze programas e saiu do ar. Quer dizer, infelizmente, quer dizer, uma galinha dos ovos de ouro aí.

JA: - Que pena, viu? Mas o senhor escreveu mais roteiros...

RFL: - Nessa época que tava aqui, nós távamos com o programa na Tupi, távamos começando a fazer o projeto, já estava em processo de realização: *O Ritual dos Sádicos*.

JA: - Humrum.

RFL: - Que é um filme que o Zé do Caixão, ele é o personagem que é, digamos... É debatido, é o personagem. Depois o filme ficou preso na censura, depois ele foi ter um novo título de *O Despertar da Besta*.

JA: - Exato, eu fui assisti-lo em DVD.

RFL: - O filme tem lá aquele debate com aqueles intelectuais debatendo o personagem. Bom, então o Zé do Caixão ele é um personagem que tá sendo motivo de um debate. Bom, quer dizer, mais uma vez ele não é, quer dizer, ele não aparece como personagem da história, quer dizer, mas ele tá presente ali.

JA: - Mas é um exercício de metalinguagem muito interessante, porque você pega o personagem fictício, de repente ele se transforma no apresentador de programa de televisão, e daí pro público ele vai, ele vai borrando o limite entre realidade e ficção, e você leva isso pro filme, eu acho isso sensacional.

RFL: - É, é, bom. Nessa época, ele tava em duas, ele aparecia em três locais, digamos, no cinema, nos quadrinhos e na televisão. Bom, agora o personagem mesmo, o Zé, ele só vai retornar no cinema no... É o seguinte: *O Ritual dos Sádicos* pra mim hoje eu vejo como o seguinte, quer dizer, na época, quer dizer, na época, eu trabalhei com o seu Mojica durante três anos.

JA: - Sim, foi um período curto na verdade.

RFL: - Foi de 67 a 69. Bom, que foi praticamente, quando foi feito tudo, toda essa obra que eu fiz com o seu Mojica, foi feito nessa época.

JA: - Um período muito produtivo.

RFL: - Os roteiros posteriores, que foram filmados posteriormente, foram escritos nessa época.

JA: - Isso é fascinante.

RFL: - Eu fiz outros roteiros com ele. Só que ele acabou perdendo isso.

JA: - Ah, que pena.

RFL: - Ficou, acabou perdendo ao longo do tempo. Bom, agora, *O Ritual* é praticamente o apogeu e a decadência, tanto do Mojica como do Zé.

JA: - Entendo.

RFL: - Por quê? Porque a partir dali, como o filme não conseguiu ser exibido, ele ficou preso na censura. Ele perdeu o principal produtor dele que era o Augusto de Cervantes, que foi lá o que produziu os primeiros dois filmes dele. Bom, e aí ele começou a fazer uma, ele acabou tendo que, pra sobreviver, digamos, ele começou a fazer, partir pra outros personagens lá, como o Finis Hominis, né?

JA: - Sim, eu assisti.

RFL: - Que aparece, o Finis Hominis no Quando os Deuses Adormecem. Fez filme, fez um filme, que tem até roteiro meu também, era um filme meio de faroeste mais aventura que é lá o Sexo e Sangue na Trilha do Tesouro.

JA: - Ah, esse eu desconheço. Esse eu não assisti.

RFL: - Bom, depois começou a fazer uma série de outros filmes, de outros gêneros, que aí não tem nenhuma participação minha.

JA: - Entrou o erotismo, Boca do Lixo...

RFL: - Foi daí *Inferno Carnal* que tem roteiro meu. *A Estranha Hospedaria*, que são todos oriundos de programas da TV, quer dizer, ficou, não sei se você chegou a ver esses dois filmes...

JA: - Não, esses dois não.

RFL: - Você vai perceber que a história foi alongada, quer dizer, ela não permitia, ela não permitia um filme de longa-metragem, no máximo um média-metragem.

JA: - Entendi, 45 minutos, uma coisa assim.

RFL: - Aí já ficou uma coisa meio mambembe, quer dizer, eram produções muito baratas, quer dizer...

JA: Ah, uma pena.

RFL: - Começou a pegar produtores, muitos produtores assim, lá da Boca do Lixo, mesmo.

JA: - Sim, sim, esse período dele é muito bizarro.

RFL: - Quer dizer, uns filmes paupérrimos.

JA: - Pois é, então justamente, como você falou: há essa decadência a partir do *Ritual dos Sádicos*, né? É lógico, tem a infelicidade da censura, mas tem aí a questão da decadência assim no nível artístico mesmo, né? Porque eu creio que, no período que ele tava produzindo mais efetivamente ao seu lado, havia um apuro maior.

RFL: - Ele começou a perder também os elementos que ajudaram a construir o senhor José Mojica Marins e o Zé do Caixão.

JA: - Entendi.

RFL: Ele começou a perder, começou o produtor lá que era o Augusto. Tinha o que era o advogado dele, mas que também ajudava muito, dava conselhos pra ele, que era o Valter Portela. Depois ele foi trabalhar com o... aquele que é diretor de teatro, o Antunes Filho. Bom, também lá o Roberto Leme, que era montador. Também saiu. O Luiz Fidelis Parreira que era o fotógrafo de cena também saiu. Até que é o principal elemento que ele perde depois lá é o Giorgio Atili que é um dos maiores fotógrafos que esse país já teve.

JA: - Ah, sim, a questão da fotografia é muito importante.

RFL: - Porque grande parte dos filmes, a importância tá na fotografia.

JA: - Sim, os primeiros filmes até o terceiro filme, até *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, eles têm uma fotografia primorosa.

RFL: - É, aí ele perde, já nos anos 70, ele perdeu esse elemento.

JA: - Sim, a atmosfera se esvai, né. Porque os filmes dele ficam com uma cara mais pobre mesmo, né? Um pouco mais mambembe nesse sentido de acabamento.

RFL: - Daí eu também acabei saindo em 69. Em 69, 70, eu acabei me afastando, tive que procurar outros caminhos, né?

JA: - Ah, eu imagino que depois de tanta, de um período tão prolixo trabalhando só com ele, o senhor precisou também arejar um pouco as ideias, não?

RFL: - Não somente isso, mas é questão financeira.

JA: - Ah, isso pega.

RFL: - Depois eu vou falar dessa questão financeira quando chegar na revista. Eu quero primeiro liquidar essa parte dos filmes pra você poder entender a coisa.

JA: - Ah, sim. Talvez depois eu venha lhe fazer mais perguntas...

RFL: - O que poderia ter sido, digamos, a volta triunfal dele era o Exorcismo Negro. Bom, porque ele foi convidado pra um festival. Primeiro na Espanha, em Stiges, que tem um festival lá muito importante. Festival de horror e de cinema fantástico. E depois num festival em Paris. Bom, então, quer dizer, ele apresentou lá os filmes dele, tudo mais. Tava com muito nome, teve matérias em revistas na França, na Espanha... E uma parte eu ajudei também a fomentar esse nome dele lá fora, em Portugal. É, porque eu tinha vários contatos com várias pessoas ligadas ao cinema. E antes mesmo desses filmes terem sido exibidos em Paris ou na Espanha, alguns, alguns jornalistas amigos meus já estavam falando desses filmes porque eu mandava muito material: mandava foto, mandava cartazes, mandava sinopses, mandava press-release. Quer dizer, então, teve várias matérias lá fora. Bom, e ele voltou com certo nome aqui no Brasil. Bom, isso já era em novembro de 73. Tava sendo lançado o filme *O Exorcista*, baseado no romance de William Peter Blatty. E um produtor de São Paulo, muito famoso, (quer dizer, o pai dele era a alma da empresa) que era a Cinedistri: era o Oswaldo Massaini. O pai era o Oswaldo Massaini, e o filho era o Aníbal Massaini Neto. Bom, procurou Mojica, esse Aníbal Massaini procurou Mojica falando: "Olha, eu quero produzir um filme com você, tem que ser algo ligado mais ou menos com *O Exorcista*". Aí o Mojica, uma noite, nessa época eu já residia no Rio de Janeiro... O Mojica ele vai com um amigo dele, esse rapaz é até falecido que é o Kleber de Holanda, e fala que o Aníbal queria produzir um filme e tal. Ali, naquela noite, nós mais ou menos bolamos uma sinopse. Já foi dado já um título pro filme, um título que na verdade não quer dizer nada que é Exorcismo Negro, em que daí ficou decidido o seguinte: que no final, ele ia ter, é aí que é uma das poucas vezes em que

o personagem aparece como personagem e não como narrador... O Zé do Caixão, era uma luta entre o Mojica com o personagem: criador e criatura.

JA: - Genial.

RFL: - Inicialmente, a história do meu roteiro original, a história se passava em Petrópolis, no estado do Rio, região serrana do Rio de Janeiro. Só que daí, já quando vai ser realizado o filme, já mudam isso para o litoral de São Paulo. Não tem nada a ver porque a região do Rio, ela tem uma certa, um certo quê europeu: tem fog, tem neblina, tem uns casarões...

JA: - Sim, aquela coisa serrana, bem interessante.

RFL: - Isso eu explorei tudo no roteiro. Só que no filme isso já desaparece, muita coisa. Não sei se você chegou a ver esse filme.

JA: - Não, não vi ainda, vou pôr na minha lista urgentemente.

RFL: - É um filme que você tá sempre esperando alguma coisa, só que não acontece nada. Muito mal feito. A própria luta entre criador e criatura também ficou péssimo! Foi uma das poucas vezes em que eu fui no cinema e saí cinco minutos depois que o filme começou.

JA: - Ah, meu Deus, nesse caso pra você como criador deve ser uma coisa terrível.

RFL: - O roteiro foi escrito por mim, o argumento foi co-escrito por mim e pelo seu Mojica. Só que, quando eu vejo lá na tela, meu nome desaparece no roteiro. Eu só apareço como co-argumentista. E é colocado como roteirista um cara que não entende nada de terror, mesmo de cinema também entendia muito pouco. Ele era mais voltado para a televisão. E quando eu vi aquilo lá até esfriei. Eu tava acompanhado da minha esposa e falei: "Vamos embora!" Sai fuzilando, né?

JA: - Que pena, que frustração.

RFL: - Porque o seguinte: Seu Mojica pediu quase pelo amor de Deus pra escrever esse roteiro. Eu já não queria escrever mais nada pra ele. Aí eu vou te explicar porquê isso quando eu for contar das revistas, você vai entender o porquê. Fiquei com pena e escrevi. Na primeira oportunidade, eu perguntei: "Ô, seu Mojica, por que que o meu nome não aparece como...?". "Ah, não, porque a esposa do Massaini gosta muito do trabalho do fulano de tal, então eu quis colocar ele como o roteirista." Quer dizer, você fica assim sem... você passa por bobo.

JA: - Eu já passei por situação semelhante, eu compreendo.

RFL: - Porque uma: você não ganha muito. Sendo você usurpado no seu trabalho, aí pra mim, quer dizer, esse foi o último trabalho que eu fiz junto com ele.

JA: - Então, o Exorcismo Negro não tem o seu crédito como roteirista.

RFL: - Não, vários roteiros que aparecem lá com outros nomes ou sem nome, os roteiros são meus.

JA: - Ah, tá, não foram pseudônimos, na verdade alguém, eles mudaram...

RFL: - Roteiros meus mas não tá creditado lá. Bem, tem um outro filme, que chama *Meu Mundo Mercado do Lixo*: não tá também. Agora, voltando lá atrás, falar das revistas. Meu grande parceiro nos quadrinhos foi o seu Nico Rosso.

JA: - Sim, sim, maravilhoso o trabalho dele.

RFL: - Eu o conheci em 66. Aliás 65, dezembro de 65. E a partir de 66 nós começamos uma parceria. Tiramos várias revistas juntos. Bom, e uma dessas revistas se chamava *A Cripta*, foi para uma editora chamada Taika, lá de São Paulo. Foi uma revista que nós, é o seguinte, antes eu tinha feito mais ou menos umas duas histórias assim avulsas que eram publicadas em várias revistas dessa editora Taika. E o Nico também, ele desenhava muito as histórias do Drácula, mas só que é o seguinte: eu também escrevia roteiros pra outros desenhistas, não somente pro Nico. Com o Nico eu escrevi uns doze.

JA: - Não foram tantos. Eu achei até que a parceria foi maior.

RFL: - Não, não, não, foi maior, esses doze foram histórias avulsas.

JA: - Ah, naquele momento, entendi. Desculpe.

RFL: - Só que nós estávamos insatisfeitos, tanto eu como ele. Então, se a gente de repente parte desse mundo, vamos deixar essas histórias todas vagabundas, né? Não é aquilo que a gente, não é aquilo que a gente... Então assim falamos de criar uma revista. Até que chegou uma hora em 67... Eu ia muito na casa dele, depois comecei a ir toda semana, toda segunda-feira de manhã, até que eu falei: "Vamos sentar hoje e vamos já esquematizar essa revista que a gente quer". Começamos a... A primeira coisa que nos vem à cabeça é que teria que ter um carro-chefe que seria as histórias de um vampiro. Seria um tipo de conto de fadas para adultos, que são as histórias do Nosferatu. Era um vampiro, quer dizer, ali cada história a gente vai contando um pouquinho dessa história dele que passa aí por mais de 500 anos. E como complemento vem a história também que, em que nós já decidimos o seguinte: que no último quadrinho é que seria o impacto. Depois estipulamos que cada número teria um pensamento de alguém, de algum escritor célebre relacionado ao fantástico ou ao horror, às vezes seria um poema ligado também a esse tema fantástico, com desenhos, né, com ilustrações. O mais difícil foi a gente encontrar o título: *A Cripta*. Ele me foi sugerido numa visita que o Cosme Alves Netto,

ele era o curador do museu da Cinemateca do MAM lá do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eu era muito amigo dele, mas ele me faz uma visita num sábado e daí eu lembrei que ele tinha um cineclubes no Rio chamado A Cripta.

JA: - Olha que interessante.

RFL: - Que era ligado, exibia filmes de terror, normalmente filme de terror antigos. Eu pedi autorização: "Assim, eu tô fazendo uma revista, gostaria de utilizar o título do seu cineclubes". "Bom, tudo bem". Daí na segunda-feira seguinte eu fui à casa do seu Nico e apresentei: "Olha, a revista vai se chamar A Cripta, o que o senhor acha?" "Ah, bom, Lucchetti". Daí, logo ele já rascunhou o logotipo da revista que era como se fosse um mausoléu. Como se fosse uma cripta, com teias de aranha, tudo mais assim. Daí já tava já com dois números prontos.

JA: - Eu estou olhando pra capa da número um no momento enquanto eu falo com o senhor.

RFL: - É, daí nós fomos falar com Manoel César Cassoli, que era o diretor da Taika, levando esse material, as duas capas prontas, o número de ponta a ponta. Daí, o Manuel, eram aqueles papéis grandes, né, aquelas folhas grandes, formato acho que A3. O Manuel, ele gostou, né, quando viu aquele material lá ficou deslumbrado: "Nós vamos editar isso aí". Mas só que quando já saiu o primeiro número, eu já fiquei desgostoso, porque colocaram um papel de péssima qualidade, o pior papel que poderia existir é o que eles colocaram na revista. Depois colocaram um anúncio que não tinha nada a ver lá com o nosso trabalho, anunciando as novas revistas lá deles lá.

JA: - Uma questão editorial.

RFL: - Então cada número praticamente saiu num formato diferente.

JA: - Isso não é bom.

RFL: - O número 5 então foi um verdadeiro terror.

JA: - No sentido errado, né? Não é o terror que vocês queriam.

RFL: - É. Aí tanto o Nico quanto eu, nós ficamos desgostoso com a coisa. Já no número, lá por volta do número 3, nós já pensando em desistir da coisa. Já criar, já partir pra outra empreitada, aí nós começamos a pensar tudo: "Por que não transportar para os gibis esse universo do Zé do Caixão?" Esse aí do Zé do Caixão narrador.

JA: - Posso fazer um aparte, só pra, até onde eu entendi, certo, estudando sobre o período. Os seus colegas que faziam quadrinhos naquele momento, eu sei que o senhor também ama, né - até porque eu fiz a adaptação do Museu dos Horrores, claro - tem essa referência dos monstros clássicos da Universal. Da literatura, o vampiro, o lobisomem, o Frankenstein, e tudo mais. E a maior parte dos quadrinistas faziam realmente nesse momento do terror com essa fórmula, não? Por isso talvez, eu acho, que vocês tenham se desgastado e queriam, acho que, fazer alguma coisa diferente, né? Do que eu entendi, é que vocês queriam fazer alguma coisa utilizando a nossa cultura.

RFL: - Até então, até a gente lançar A Cripta, os de terror eram gibizinhos normais, de 32 páginas. Formato, esse formato americano normalmente, era umas histórias ligadas a vampiros. Mas sempre essa coisa do Drácula, quer dizer, os enredos eram surrados.

JA: - Sim, sim, eu imagino, era uma reciclagem de ideias antigas.

RFL: - Não tinha, os desenhos então, às vezes eram péssimos. Então nós queríamos, na Cripta foi a primeira vez que surgiu o meio tom num gibi. E saiu no formato maior, no formato da Veja, era maior do que a Veja. E o seguinte também, capa plastificada, apesar de ser papel, que eu tô te falando, um papel de péssima qualidade. Mas tinha uma qualidade que não tinha nos outros gibis. A planificação também que a gente fazia, a diagramação, era totalmente diferente. Era uma coisa meio inédita e até hoje, quer dizer, tirando a modéstia, deixando a modéstia de lado, é diferente do que normalmente você vê no gibi tradicional brasileiro.

JA: - Sim, justamente. É esse o ponto que eu acho que é interessantíssimo, no momento em que vocês tavam vivendo nessa época, nos anos 60 pra virada dos 70, vocês estavam ousando, trazendo novidades, porque vocês estavam incomodados pelo fato de estar tudo igual.

RFL: - Apesar das histórias serem meio ousadas, inclusive as do Zé do Caixão lá na revista... Inclusive tem uma das histórias lá que a gente coloca assim no muro: "Viva a Democracia". Quer dizer, na época em que você não podia falar nada, nunca fomos incomodadas pela Censura. Apesar de ter lá mulheres sensuais, às vezes mulheres semi-despidas, tudo, ninguém nunca nos amolou.

JA: - Mas só com o *Ritual dos Sádicos* que houve o problema?

RFL: - Porque tinha um problema do tóxico, que era algo terminantemente proibido de se falar

JA: - Sim, e o debate é sobre isso durante história.

RFL: - Esse filme, ele tentou fazer para os intelectuais, entendeu? Ele disse: "Eu vou fazer para os intelectuais". E os intelectuais também não tomaram conhecimento do filme. Quer dizer, como o trabalho do seu Mojica nunca foi valorizado, na verdade... Quer dizer, apesar de às vezes alguém falar que não, não. Na época, o único crítico brasileiro que falava nele, assim valorizando o trabalho dele, era o Salvyano Cavalcanti de Paiva, lá do Rio de Janeiro. Os demais desciam o pau. Esse cidadão

chamado Rubens Ewald Filho, Deus me livre. Torcia o nariz, ele torce o nariz para o cinema brasileiro de um modo em geral. Agora, quando chegava no Mojica então, era visto como um verdadeiro lixo.

JA: - O meu testemunho agora, como alguém que descobriu, eu descobri o primeiro filme do Zé do Caixão numa sessão de madrugada na Rede Bandeirantes. Até então, eu também torcia o nariz pro cinema brasileiro porque eu tinha uma visão muito ruim justamente por causa desse tipo de crítica. Porque eu era adolescente, eu tava obviamente consumindo filmes americanos, mas quando eu vi aquilo, de repente, eu falei: “Nossa, eles estão falando em português?”. Eles estão em uma realidade que eu conheço e me identifico, aquilo pra mim foi um impacto muito grande.

RFL: É porque o mal do cinema brasileiro, é que, essa crítica que o pessoal faz, né, que acha que é um verdadeiro lixo... O público acha que é somente filme de mulher pelada, entende? Que foi produzido nos anos 60 e 70.

JA: - Sim, a pornochanchada, ela foi um sucesso.

RFL: - Tem a pornochanchada, mas tem grandes filmes ali. E depois, o seguinte: e agora eles acham que o cinema brasileiro se resume nas comédias aí da Globo Filmes. Ou então esse cinema que mostra a periferia, que mostra sempre um Brasil... eu falo que é o Brasil que não deu certo.

JA: - Sim, são os filmes no estilo *Cidade de Deus*, né?

RFL: - É, o Brasil que não deu certo. Esses filmes eu nem vou ver, nem perco o meu tempo de ver. Agora voltando então de novo às revistas... Então nós resolvemos criar: “Vamos partir pra uma coisa diferente, vamos transportar, vamos tropicalizar o terror. Vamos criar *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*”. O Nico, ele sempre foi um foi fascinado justamente pelos programas da TV do Mojica, principalmente pelos programas da Bandeirantes.

JA: - Que interessante, imagina a empolgação dele por causa disso.

RFL: - Ele estava empolgado. Vamos esquecer lá o Nosferatu, vamos esquecer desse terror europeu, e vamos partir para o terror brasileiro.

JA: - Eu posso pedir só um à parte antes também? Em que momento que o senhor começou a trabalhar com o Mojica, como é que o senhor o conheceu?

RFL: - Bom, eu vou falar depois então.

JA: - Ah, então tá bom, desculpa interromper o raciocínio. É porque eu fiquei curioso pela cronologia da coisa.

RFL: - Eu fui falar com o seu Mojica:

- “Olha, seu Mojica, o seu Nico e eu pretendemos, tava com a ideia de transportar para os quadrinhos esse universo do Zé do Caixão, esse narrador de determinadas histórias.”
- “Ah, ótimo.”
- “Então eu preciso da autorização do senhor.”
- “Você tem autorização minha.”

O nosso erro foi nunca ter pego, digamos, ter feito um contrato, entendeu? Esse foi um erro brutal nosso. Aí nós começamos a fazer. Aí logo eu redigi os dois primeiros roteiros. Eu escrevi dois roteiros - um era lá a *Noite Negra* e o segundo era *A Praga* - fazendo histórias da TV. E o Nico se pôs a trabalhar. Só que eu achei que tinha que ter algo mais na revista. Então como tinha o título de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* pensei em colocar na revista, em fotonovela, os três episódios do *Estranho Mundo*. Só que eu não sabia trabalhar com essa questão de fotograma. Apesar de meu pai ter sido fotógrafo profissional, eu não sabia ver o negativo. Isso então eu contei com ajuda do Jean Silva, que depois se tornaria Jean Garret, diretor de filmes. Quer dizer, ele foi uma daquelas pessoas que também tava trabalhando com o seu Mojica. Ele me auxiliou durante umas duas tardes, ele foi em casa e nós ficamos separando. Tinha lá um pedaço do filme, né, que não tinha sido usado, e nós começamos a selecionar os fotogramas. Daí eu levava para o fotógrafo de cena do Mojica, que era o Fidelis. E eu fui fazendo depois a montagem dessa fotonovela com os três episódios. O último episódio eu dividi em duas partes, então ficou material pra quatro números. Depois eu ia criar fotonovelas especiais para os demais números. Então o Nico aprontou os dois números, com capa, tudo. E o seguinte: foi a primeira vez que se utilizou a mescla de fotografias com desenhos.

JA: - Sim, isso é inovador, isso é sensacional.

RFL: Quer dizer o narrador era o Zé do Caixão, que tava sempre aparecendo em fotos especialmente tiradas para a revista, tiradas pelo Fidelis. Em cada número, também tinha a filosofia do Zé do Caixão. Agora, os dois números prontos, eu achei até a coisa mais fácil preferir a editora. A primeira Editora que eu fui foi a editora Prelúdio, na qual eu trabalhava, fazia freelance. Essa editora pertencia a dois meios-irmãos. Eles eram, o pai era o mesmo mas só que eram de mães diferentes. Era o seu Arlindo Pinto Sousa e o seu Armando Augusto Lopes. Eu mostrei para os dois. Eram os dois extremamente católicos. Seu Arlindo assim adorou a revista. Agora o seu Armando, ele ficou meio resabiado: “Acho melhor não editar isso aí”, seu Armando falou. Aí procurei o Manoel, que era da Taika, também mostrei pra ele, ele falou: “Olha, não tô interessado”.

JA: - Mas por que será que eles não estavam interessados? Pelo custo ou pela novidade, ou por ser o Zé do Caixão?

RFL: - Não, é porque principalmente por ser o Zé do Caixão. Bom, daí procurei o Miguel Falconi Penteadado, que era proprietário da GEP, Gráfica e Editora Penteadado. O Gedeone Malagola, que era um roteirista, era muito amigo dele e foi apresentado pra ele. O Penteadado logo de cara falou: "Não, isso aí é um verdadeiro lixo! Não sei como é que você pode perder tempo de fazer isso aí". Procurei o José Sidekerkis, que era o editor da Mirza, também não se interessou. Procurei o seu Salvador Bentivegna. O seu Salvador até se interessou pelo projeto, mas ele falou: "Olha, eu não tenho assim estrutura pra lançar uma revista dessa. Pra você ver as minhas revistas saem esporadicamente". Daí procurei o seu Savério Fittipaldi, que era uma editora assim pra qual eu já tinha feito alguns trabalhos e tudo, inclusive com o Nico. O Savério falou: "Não, não, não!" Falou mais ou menos o que tinha falado lá o, o Miguel Penteadado. Falou: "Nossa, eu não sei como é que você fica perdendo tempo com isso aí. Eu não sei como é que você fica perdendo tempo com esse homem." Porque o Mojica dava várias entrevistas na época, mas ele nunca citou ninguém que trabalhou com ele, entendeu?

JA: - Ah, entendi, isso cria um tipo de relação muito delicada.

RFL: - Eu falei: "Não, seu Savério, eu tenho que comer, né? O que eu sei fazer é escrever, e o que o Nico sabe fazer é desenhar".

- "Ah, isso pra mim não interessa, não interessa, eu não vou editar isso aí".

Isso eu passei por umas dez editoras em São Paulo, tentando vender o projeto.

JA: - Foi muito tempo então.

RFL: - Foi umas duas semanas.

JA: - Ah, então foi rápido, desculpe.

RFL: - Foi umas duas semanas eu batendo de porta em porta. Nesse dia que eu recebi essa resposta do seu Savério, eu fiquei assim... tava perto do Natal, perto do Natal de 68, mais ou menos dia 12, 13 de dezembro. Eu morava no Belenzinho, eu tava andando por uma avenida, que era a principal avenida lá do Brás. É uma avenida bem extensa que passa por vários bairros, tinha várias lojas com músicas natalinas, mas aquele espírito de Natal não tinha entrado em mim. Eu não sabia nem como eu ia falar isso pro Nico.

JA: - Sim, imagino a frustração.

RFL: - Era um trabalho que tinha sido jogado fora.

JA: - E é um trabalho onde vocês colocaram muito a energia nova, né? Vocês tavam tentando inovar.

RFL: - Aí cheguei em casa, joguei assim a papelada lá na, em cima da minha escrivaninha. Minha esposa veio e perguntou o que que foi. Eu falei: "Olha, não vai dar certo. Quer dizer, nós perdemos o trabalho." Aí no dia seguinte eu decidi voltar lá na Prelúdio, com os dois irmãos lá, o seu Arlindo e o seu Armando. Aí eu conversei com o seu Arlindo, que era quem eu tinha assim, mais intimidade, né? Ele falou: "Olha, eu gostei do trabalho. Eu vou tentar convencer o Armando. Você deixa o material comigo." Isso foi logo de manhã. "Você deixa o material comigo e de tarde você volta aqui. Acho que nós vamos fazer negócio". Eu fui pra casa, aí de tarde voltei lá na editora. O seu Arlindo falou: "Ó, nós vamos editar isso e vamos editar logo. Amanhã mesmo eu já vou lá no chamado Fotolito Astra". O proprietário era um tal de Valtão: "Eu vou falar com o Valtão e vamos já fazer imediatamente. Vamos fazer o fotolito já antes do final do ano já. Tem que tá, já quero imprimir para os primeiros dias de janeiro lançar isso aí".

JA: - Foi seu presente de natal praticamente.

RFL: Eu conversei com seu Nico e tudo. Eu falei: "Olha, a Prelúdio vai lançar!" Eu falei com seu Mojica. O Mojica, ele, assim, não quis dinheiro, ele queria em número de exemplares. Acho que eram 2000 exemplares.

JA: - Olha, que interessante, qual era a tiragem?

RFL: - Bom, depois eu vou falar isso da tiragem, você vai cair até pra trás. No dia seguinte, o senhor Arlindo foi lá no fotolito. Aí ele encontra um camarada que é uma verdadeira asa negra chamado Reinaldo de Oliveira. Se você for estudar sobre os quadrinhos brasileiros, você vai encontrar esse nome. Ele era muito amigo do Álvaro de Moya que acabou de falecer.

JA: - Eu o conheci.

RFL: - Ele foi um dos envolvidos naquela primeira exposição de quadrinhos...

JA: - Sim, em 51, sim, antológica essa, isso é um ponto importante na nossa história.

RFL: - Daí o seu Arlindo tava com aquelas páginas grandes e tudo, e o Reinaldo perguntou:

"O que é isso?". Aí o seu Arlindo, ingênuo, né? "É uma nova revista que nós vamos editar". "Ah, eu posso ver?". Aí ele começou a ver o material, olhou: "Vocês vão editar isso? O público do Mojica é analfabeto, não sabe ler". O seu Arlindo questionou: "Não, eu acho que isso vai vender, tanto o Lucchetti quanto eu nós achamos." "Ah, vocês são todos ingênuos por acreditar nisso, isso aí não vai vender

nada. E o senhor pretende lançar quando?”. “Agora em janeiro”. “Ah, janeiro é outro mês péssimo mês, de férias, ninguém tá interessado em ler nada, ainda mais quadrinho, esses quadrinhos de terror aí”. Quer dizer, aquele cara que sempre, também, nunca valorizou o quadrinho brasileiro. Apesar do Moya ter falecido, eu acho o seguinte, eu acho que tem que falar o que é: ele nunca valorizou o quadrinho brasileiro.

JA: - Sim, ele sempre teve um olhar mais voltado pro quadrinho de fora, né?

RFL: - Justamente, o quadrinho americano. Eles são tudo voltado pro quadrinho americano. O mal dos críticos de quadrinhos brasileiros: a maioria é voltado para o quadrinho americano.

JA: - Mas aqui, essa é uma questão até, desculpe, é um pouco opinião minha mesmo. Mas é uma questão até meio colonizada, né, que nós temos. A gente leva muito tempo pra tirar esse ranço, pra você poder despertar para o quadrinho nacional.

RFL: - O Moya, ele entrou como crítico e pesquisador de quadrinhos, mas, só que participou de várias enciclopédias. Tem inclusive uma enciclopédia chamada Enciclopédia Mundial dos Comics que ele é, digamos assim, o representante do Brasil. Só que ele não falou nada do quadrinho brasileiro, parece que o quadrinho brasileiro não existiu aqui.

JA: - Não, isso é completamente errado. A gente tem uma tradição gigantesca desde o século XIX.

RFL: - Foi correspondente de várias revistas, ele podia ter divulgado lá fora o quadrinho brasileiro. Só que ele não fez isso. Quer dizer, isso eu falei uma vez pra ele. A gente tem essa mania de quando a pessoa morre, ela se torna tudo santinho, né?

JA: - É, eu tive pouco contato com ele, né?

RFL: - Quer dizer, era uma pessoa boa e tudo, só que o seguinte: não valorizou o quadrinho brasileiro.

JA: - É uma questão da visão que ele tinha da arte do quadrinho, que é completamente distinta da sua, né?

RFL: - Eu não sei é bem a visão deles. Bom, eu não sei, eu francamente eu coloco uma interrogação.

JA: - Quem sou eu para poder defendê-lo também.

RFL: - O Reinaldo de Oliveira, por exemplo, era um camarada altamente pernicioso. Então ele começou, você sabe aquelas previsões de Cassandra?

JA: - É quase uma praga, não uma previsão.

RFL: - Aí o seu Arlindo não deu nem bola, falou lá com o Valtão. Quando foi no começo de janeiro, por volta do dia 10 de janeiro, essa revista foi lançada em São Paulo. Foi numa tiragem inicial de 20 mil exemplares. Esgotou assim, em questão assim, quase que de dias. Acho que em uma semana já tava, foram feitas várias tiragens sucessivas, totalizando 70 mil exemplares. Num preço caro, porque era 2 cruzeiros novos, quando o gibi normal, tradicional era vendido a 40 centavos. Era o equivalente a 5 gibis. Como se você pegasse hoje aí 5 gibis, 5 gibis da Panini, quase em torno de dez reais, seis reais, sete, né isso?

JA: - Como esses encadernados de luxo, capa dura.

RFL: - Faz isso, vai dar algo em torno de quarenta reais. Isso vendeu assim, quase que nem foi para o resto do Brasil, só a cidade de São Paulo consumiu isso.

JA: - Genial. E houve publicidade ou foi uma coisa espontânea, as pessoas chegavam na banca e descobriam uma revista?

RFL: - Não teve publicidade, não teve nada, não teve notícia em jornal ou nada. Foi pura e simplesmente na banca de jornal. Colocado lá, às vezes até meio escondido.

JA: - O leitor ocasional que descobriu.

RFL: - É aquela coisa do boca a boca.

JA: - Genial, genial, imagina a alegria de vocês com essa vitória.

RFL: - Aí quando foi no número 3. Saiu em janeiro de 69, em março de 69. Eu costumava ainda ir muito no estúdio do seu Mojica, pelo menos umas 3 vezes por semana, ficava perto da minha casa. Tinha sido uma antiga sinagoga, um antigo centro espírita, depois ele transformou no estúdio dele. E uma noite que eu chego ali, eu vejo o seu Reinaldo de Oliveira, junto com o Rodolfo Zalla, que é um desenhista. Era um desenhista, já falecido, conversando com o seu Mojica. Quando eu vi o Reinaldo ali, eu até esfriei. Já achei que dali, daquele mato não ia sair coelho bom. Aí no dia seguinte, logo de manhã, eu fui lá na Prelúdio. Fui conversar com os dois, com o seu Armando e o seu Arlindo. Falei: “Seu Arlindo, seu Armando, peguem urgentemente o Mojica num contrato, porque eu vi ele conversando lá com o Reinaldo, não gostei nada daquilo que eu vi”. O senhor Armando falou: “Não, não precisa de contrato nenhum, o seu Mojica é uma pessoa íntegra, que vai honrar a palavra”. Tinha recém-saído, tava pra sair, nós estávamos terminando de fazer o número 4, já tava entregando material. O Nico tava entregando o material na Prelúdio. Passou uma semana, um dia eu chego lá na Prelúdio, eu trabalhava nessa época meio período como assistente editorial, dava assistência pra eles numa série de revistas. Quando eu chego lá, os dois tão brancos como um pedaço de papel. E aí, o que que foi, né?

JA: - Ah, meu Deus, o que vem pela frente?

RFL: - Aí me deram uma, me mostraram uma carta, registrada em cartório. Eu não vi a carta, e é mais ou menos o seguinte: que a partir daquela data a editora Prelúdio está terminantemente proibida de usar o nome “Zé do Caixão”, usar o nome “Estranho Mundo do Zé do Caixão”, porque o personagem está sendo, a revista está sendo transferida para a editora Dorkas. Depois tava assinado “Reinaldo de Oliveira - diretor editorial”.

JA: Gente, que oportunismo.

RFL: - Daí eu falei: “Tá vendo? Vocês falaram que não, eu falei que era pra pegar num contrato. Eu quando vi lá o Reinaldo, já vi que não ia sair coisa boa dali”. Bom, e o seguinte, o seu Arlindo e o seu Armando, sempre tiveram a ideia que, para uma revista pegar, ela tem que ter continuidade, tem que ter data certa pra ser lançada. Por exemplo, se uma revista sai no dia 25 de um mês, ela tem que tá no mês seguinte no dia 25, o número seguinte, na banca. Bom, e essa revista, ela saiu num papel muito especial, um papel extremamente branco. E eles compraram uma quantidade imensa de papel, quando tava sendo lançado lá, acho que o número 3. Eles compraram uma quantidade imensa, imensa mesmo.

JA: - Pensando já nas próximas edições.

RFL: - Porque era editora e gráfica. E compraram tudo. Foi quase certo, porque cada uma tava vendendo 70 mil exemplares, era muita coisa.

JA: - Era garantido, eles fizeram um planejamento pensando para “X” números.

RFL: - É, quer dizer, eles já compraram assim pra um ano. Quer dizer, eles conseguiram um desconto com o fornecedor, né, que comprou uma quantidade muito grande. Tanto que um dia eu cheguei lá, tinha uma carreta, dessas carretas imensas, descarregando bobina de papel, que eram bobinas imensas. Tanto que encheu o depósito lá da gráfica, e ainda tinha, pegou uma parte do escritório e pegou uma parte também do próprio editorial da editora. Aí nesse dia, o seu Arlindo falou: “E o que que nós vamos fazer com esse papel? Nós estamos devendo, né?”. Vai pagar em vezes, né? “Agora nós perdemos isso aí”. Eu falei: “Bom, eu não sei, seu Arlindo, eu fui pego de surpresa. Eu fui pego de surpresa e não fui pego de surpresa, porque eu sabia que alguma coisa ia vir”.

JA: - Sim, mas não sabia o quê, né?

RFL: - Daí eu fui na casa do seu Nico aquela tarde. Eu fui de manhã na editora e à tarde eu fui na casa do seu Nico. O Nico tava dando pulo: “Lucchetti, apareceu aqui em casa um tal de Reinaldo de Oliveira com uma carta do seu Mojica, pedindo que eu entregasse para ele todo o material referente à revista”. “O senhor entregou?”. “Entreguei, entreguei a história que eu tava fazendo e entreguei o roteiro da história seguinte que você já tinha me dado”. A história seguinte, uma era para o número 5 e a outra para o número 6. A do número 6 só tava no roteiro, se chamava *A Maldição das Aranhas*. Porque eu banquei burro também, eu já deveria ter ligado para o Nico pra: “Ó, não entrega nada”.

JA: - Mas eu imagino também que o senhor deve ter ficado tão abalado também, igual todo mundo, que ficou sem ação.

RFL: - Não passa pela sua cabeça, quer dizer, é aquela coisa da ingenuidade. Daí à noite o Mojica vai lá em casa, ele vai com o que era o cunhado dele. Cunhado dele também fuzilando, também tava dando pulo. Primeiro aparece em casa o cunhado, que era o seu Neno: “Lucchetti, o Mojica fez a maior burrada possível que é passar pra uma editora chamada Dorkas”. Eu falei: “É, eu sei”. “Ele acha que vai ser, que fez um bom negócio, mas eu acho que vai ser um péssimo negócio, como foi lá o da televisão”. Quer dizer, o mesmo erro que ele fez na televisão ele acabou fazendo com a editora.

JA: - Meu Deus do céu, ele compromete todo mundo que trabalha com ele, né?

RFL: - Aí de noite o seu Mojica aparece lá em casa. “Lucchetti, eu fiz o maior negócio da história! Eu passei para a editora Dorkas porque eles vão me dar acho que 5000 exemplares de cada número. Vão me dar depois o encalhe, vai não sei mais o quê, vão me dar mais mil cruzeiros de sinal, e não sei o quê mais lá”. “É? Vão dar tudo isso aí pro senhor? Nossa, então o senhor fez o negócio da China”, eu falei, né? “É, e o Reinaldo quer falar com você”. “Ah, quer falar comigo?”. “O endereço dele é esse aqui, fica na Rua Brigadeiro Luiz Antônio”. É uma avenida no centro de São Paulo. “Ele disse que quer falar com você”. “Tá bom, amanhã eu vou lá, vou ver o que que ele quer comigo”. No dia seguinte, eu fui lá. Cheguei lá era, devia ser umas duas, duas e meia da tarde. Era um escritório super luxo, tinha uma secretária, uma loira exuberante, sabe aquelas loiras de filme policial?

JA: - Sim, sim, Femme Fatale.

RFL: - De Tailleur, sentada numa escrivania. Eu me apresentei: “Olha, eu vim pra falar com seu Reinaldo, eu sou fulano de tal”. “Então tá bom, o senhor pode sentar ali. O senhor quer tomar alguma coisa: uísque, vinho, tem champanhe, guaraná, Coca-Cola, café, água?”. Eu falei: “Não, eu não quero beber nada”. Fiquei sentado ali, fiquei bem de frente a uma sala enorme que tem uns 15 metros mais ou menos, cheio de mesinhas, e lá no fundo tava o Reinaldo sentado numa escrivania, tá? Eu acho que tava fingindo que tava trabalhando, entendeu? E é aquele tipo de, eu pensei até comigo, é aquele tipo de local que você não sabe se aquilo lá tá dando um grande, quer dizer não tinha ninguém nas



escrivatinhas... Eu pensei, bom, eu calculei, devem tá na hora do almoço, apesar de já ser umas duas, duas e pouco. Eu pensei, devem tá na hora do almoço, mas é aquele tipo de local que você não sabe se aquilo lá tá dando muito lucro ou se tá quebrado.

JA: - Entendo, sim, é contraditório.

RFL: - Eu sabia que a Dorkas era uma editora totalmente incipiente. Ela tava começando e ela era gráfica, e gráfica de, de carnê. O trabalho maior deles era carnê, carnê pra várias empresas, entendeu? Eu fiquei esperando, esperando acho que uns 15 minutos, daí o Reinaldo me viu assim, fez o sinal para eu me aproximar, né? Daí eu me sentei lá, né, fiquei ouvindo o que ele ia dizer, qual seria a grande novidade: "Olha, Lucchetti, aqui você vai ter um futuro promissor, porque papapapa..." Aquelas palavras vazias: "Porque nós vamos editar a revista, porque vai ser uma tiragem não sei de quanto, porque nós vamos fazer isso, nós vamos fazer aquilo". Eu fiquei só ouvindo. Terminou. Nós nos despedimos, ficou todo o dito pelo não dito. Eu sabia que tudo aquilo lá que ele falou não ia cumprir nada. Eu sabia que tudo aquilo que o seu Mojica falou pra mim também, não ia se cumprir nada. Quer dizer, eu nem sabia se eu ia receber alguma coisa pelo meu trabalho ou não. Ou se o Nico ia receber alguma coisa pelo trabalho dele ou não. Aí saiu o número 5, já demora já um tempão, demora uns dois meses entre o número 4, que saiu em abril de 69, e o número 5, que saiu em junho de 69. Já saiu no formato menor, um papel inferior. A capa não tem número.

JA: - Não? Que bizarro.

RFL: - Sem número, sem número. Eu sei que pra receber 450 cruzeiros pelo meu trabalho foi um opa, uma verdadeira odisséia. O número 6 demora mais uns seis meses apesar de tá creditado como junho de 69, a data lá de lançamento, mas demorou uns seis meses pra ser lançado. Mudou a capa, mudou o desenho, ainda por cima mudou o desenhista. Deixou de ser o Nico Rosso pra ser o Rodolfo Zalla. Apesar do Zalla também ser um grande desenhista, ele não tem aquele estilo do Nico, que o Nico ele conseguiu imprimir nos desenhos dele aquele estilo primitivista do Mojica. O proprietário que era da editora, um português, ele foi à falência. Foi à falência, disse que não vendeu nada, o Mojica não recebeu nada, e o Reinaldo de Oliveira pulou fora. Assim, acabou. Então, algo que poderia ser uma galinha de ovos de ouro também morreu.

JA: - Na verdade, era um negócio de sucesso que foi abortado infelizmente por uma decisão errada.

RFL: - Foi, foi, infelizmente foi pela burrice do seu Mojica, entendeu? Quer dizer, ele nunca soube fazer negócio na verdade. Agora voltando só um pouquinho atrás, tivemos que criar uma série de revistas para a Prelúdio pra poder dar vazão pra aquele papel e pra poder fazer um caixa. Uma delas foi essa revista, essa biografia do Silvio Santos, que foi relançada agora. Uma delas foi isso aí. Quer dizer, mas não conseguiu reverter a editora. Ela entrou num estágio de, numa crise financeira brutal.

JA: - Sim, quer dizer, como se recuperar daquilo sem um produto de sucesso, né?

RFL: - Tanto que logo mais ela fecha as portas. Daí perguntou como é que eu conheci o Mojica. Em 64, começou a aparecer nos jornais, acho que foi na Folha de São Paulo, uns desenhinhos assim meio toscos e uma frase: *À Meia-Noite Levarei sua Alma*. O desenho tinha assim uma caveira, um fantasma, um túmulo, tudo muito mal feito. Mas começou a me intrigar, né? Aí, acho que no final de 65, eu fui morar em Ribeirão Preto, uma cidade aqui no interior de São Paulo. Eu fui passando em frente a um cinema, era um cinema grande, tinha dois mil lugares, chamado Cine São Jorge. Apesar de ser no centro, ele era muito frequentado por pessoas dos bairros de Ribeirão. Vejo lá: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* e um conjunto lá de fotos, só que nada recomendável, um cartaz nada recomendável. "Ah, isso tá ligado com aqueles desenhos que eu vi nos jornais", eu pensei comigo.

JA: - Quando você diz "nada recomendável" é que eles eram mal produzidos?

RFL: - É, muito mal produzidos. Péssimos. O cartaz não tinha nome de diretor, não tinha nome de nada, só o título. Uns desenhos lá muito mal feitos, não lembro se eram desenhos ou se era foto, não sei. Como eu tava intrigado pra saber o que era aquilo, eu fui ver. Na sessão devia ter mais ou menos uns, que eu fui, o cinema tinha dois mil lugares, a sessão que eu fui, que foi a das 8 da noite, devia ter no máximo umas 20 pessoas. Quer dizer, tinha o quê, 1%, né? É, 1%. Quando começou o filme, eu pensei: "Nossa, que coisa ruim". Parecia um, sabe aqueles parques de diversões bem mambembes, que apresentam aquelas peças bem mambembes? O pior possível, aquilo tava naquele gênero. Logo assim, uns 10 minutos depois, mais da metade da sessão já foi embora. O pessoal não suportou ver aquilo. Eu me segurei na cadeira. Num determinado momento, eu senti um frio na espinha, né? Eu vi ali, que aquele, que o personagem ele pulava, gesticulava, quer dizer, tinha rasgos às vezes shakespearianos. Eu achei aquilo, eu achei genial. Tinha momentos geniais misturados com o pior que poderia ser o cinema.

JA: - Mas havia algo de diferente ali, né?

RFL: - É, eu senti que tinha algo diferente. Não era o comum, não era o usual. Saí do cinema até meio tonto. Eu nem sei o trajeto que eu fiz até em casa que era mais ou menos uns 15 quarteirões. A minha

casa também ficava no centro, né? Eu não sei como é que eu fiz esse trajeto e parecia que o personagem tava me acompanhando. O personagem, ator, é uma coisa só praticamente.

JA: - É a mítica do Zé do Caixão desde aquele momento.

RFL: - Uns 15 dias depois, eu recebo uma carta do Sérgio Lima. Ele era secretário da Cinemateca Brasileira, uma carta escrita a quatro mãos, por ele e pela então mulher dele, que era a Leila. E num determinado trecho da carta, a mulher dele fala o seguinte: “Senhor Lucchetti, nós conhecemos uma figura surreal. É o seu José Mojica Marins, cineasta, que nós temos conversado muito com ele. E nós achamos que o encontro de vocês seria delirante, de vocês dois. Ele tem muito, ele também gosta muito de terror como o senhor gosta”. Aí eu me mudo para São Paulo em junho de 66. E o Sérgio trata de fazer, marcar um encontro, entre mim e o Mojica pra fazer um, pra gente se conhecer e marca no Largo do Paiçandu, que fica ali no centro de São Paulo. Eu fiquei esperando, eu cheguei mais cedo porque era, ficou marcado o encontro pras 5 horas, ali no Largo do Paiçandu. Nisso eu vejo vindo, pela São João. Você conhece a avenida São João, não conhece?

JA: - Sim, sim.

RFL: - Eles tão vindo do sentido do, subindo, tão vindo lá da direção dos Correios, do prédio dos Correios, da agência central dos Correios em São Paulo. Daí o Sérgio me apresentou o Mojica, tudo, e daí nós vamos numa casa de chá, que o Sérgio ele era bem formal, era típico meio inglês. Nós vamos numa casa de chá na Rua Barão de Itapetininga. Nós éramos os únicos homens ali naquele ambiente, mais era tudo mulheres que ficaram nos olhando assim. O seu Mojica, aquela barba dele, né? Aquele terno preto, porque ele sempre usou terno preto.

JA: - Uma figura bem singular, né, se destacando na multidão.

RFL: - O Sérgio, ali quando a gente tava esperando pra tomar o chá, tudo: “Vai, Lucchetti, fala pra ele o que você já fez, o que você pretende fazer, você gosta de cinema, papapa...” Aí eu expliquei tudo o que tinha feito. O Mojica só ouvindo, não falou nada. Terminamos o chá, terminamos de conversar, tudo. Aí uma hora nos despedirmos. Eu achei, sei lá, bem frio foi o Mojica, entendeu? Eu achei: “Bom, desse mato aí não vai sair coisa nenhuma”. Aí no final ele tirou do bolso assim um cartão. “Vai me procurar qualquer sábado à tarde lá no meu estúdio e tudo, pra gente conversar, né?”. Nessa época, eu tava gerente de escritório numa loja de, numa loja de ferragens, que pertencia a uns primos da minha mãe. Eu trabalhava de segunda a sábado, de segunda a sábado, sábado até meio dia. Aí no sábado à tarde, no sábado à tarde que eu tô em casa, eu achei: “Bom, vou dar um pulo lá na casa, lá no estúdio do Mojica”. Bom, fui lá, o local também não era muito recomendável, tinha uma escada já meio podre de se subir, vários locais tava quebrado, a madeira rangia. Bom, subi. Tinha vários bichinhos lá, aranha, ratinho, cobra, barata, tudo andando, né?

JA: - Tudo circulando livremente.

RFL: - Eram filmes, que eram bichos que ele utilizava para os filmes.

JA: - Ele tinha um criadouro informal, então.

RFL: - De vez em quando, uma cobra comia um rato. Um rato comia uma barata. Era uma verdadeira cadeia alimentar, né? E ali eu conheci, tinha um galpão grande que era o estúdio, e tinha ali uma salinha onde estava a dona Nilce, que era a secretária dele. Depois ela viria a se tornar mulher do Mojica, né, terceira mulher dele. “Eu gostaria de falar com seu Mojica”. “Ah, ele foi até ali, mas ele volta já, o senhor quer esperá-lo aqui?”. Eu falei: “Não, eu desço. Na hora que ele chegar eu...”. Eu desci, daí eu vejo ele vindo já com outras duas pessoas, ele não me via, quer dizer, ele não me viu. Eu fiquei assim num canto. Ele entrou, subiu as escadas, eu deixei esperar um pouco, né? Aí eu subi, logo me reconheceu. “Ah, Lucchetti, foi bom você ter vindo porque nós tamos pra querer fazer um filme”. Era *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. “O Sérgio falou lá que você é roteirista e tudo, daí eu queria saber se você queria fazer o roteiro”. “Ah, eu faço”.

JA: - Então já existia o título antes e tudo.

RFL: - Ainda não tinha o título ainda, só sabíamos que ia ser três episódios.

JA: - Ah, Ok, é interessante eu saber essa informação.

RFL: - Aí ele me falou, me deu a ideia dos três. O primeiro episódio vai ser de um fabricante de bonecas que usa olhos humanos. O terceiro é de um vendedor de balões, o segundo é de um vendedor de balões, que tem fixação por uma jovem e a jovem morre. E o terceiro é de um, uma pessoa que ele tem essa obsessão pela ideia de que tinha um instinto sobre a razão. Quer dizer, ele me deu essas três ideias. Quer dizer, a partir dali eu tinha que criar o argumento, criar os roteiros, tudo mais. Quer dizer, era sempre assim, o que ele dava era uma ideiazinha, um fio de ideia, entendeu? Não é que ele fazia uma sinopse, não é que ele fazia um argumento, nada disso. “Já que você escreve, isso aí pra quando?”. “Bom, eu escrevo o mais rápido possível, né?”. Naquela época eu tinha uma facilidade muito grande pra criar histórias, hoje eu tenho um pouco de dificuldade nisso, a ideia não surge com tanta facilidade. Em 15 dias, eu já tava com o roteiro pronto, mais ou menos umas 60, 70 laudas. Eu voltei lá no estúdio dele. Nessa salinha tinha um sofá, nós dois sentimos ali, e o seu Mojica foi lendo o roteiro.

Eu percebi que ele tava gostando, só que quando ele terminou ele falou: “É, você captou bem a ideia, tá sensacional”. Agora, só que o filme acabou saindo depois do *Trilogia do Terror*, que foi um filme também de três episódios.

JA: - Eu assisti.

RFL: - E o filme acabou saindo depois do programa da TV.

JA: O *Trilogia do Terror* eram três diretores diferentes, se eu não me engano, certo? Só o conto do enterrado vivo que foi vocês que fizeram.

RFL: - É Luís Sérgio Person, Ozualdo Candeias e o Mojica. Isso, isso, os três eram baseados em roteiros meus da televisão, só que os outros dois diretores eles enviesaram pra aquele, para o tema deles. Quer dizer, eles adaptaram pro tema deles. O Osvaldo, ele era bem, era aquele cinema marginal. O Person era aquele cinema mais politizado, mais político. Agora o que ficou mais pro terror mesmo foi o do Mojica.

JA: - Eu acho apavorante esse conto, um amigo meu conheceu...

RFL: - O rapaz que tem lá medo de ser enterrado vivo e acaba sendo enterrado vivo.

JA: - Um amigo meu tem medo desse conto até hoje, que eu apresentei e fiz ele assistir isso de madrugada comigo. Ele ficou apavorado.

RFL: - E o filme *O Estranho Mundo* acabou saindo depois do *Trilogia* e depois do programa da televisão, quando na verdade ele foi escrito primeiro. O primeiro trabalho que eu fiz para o Seu Mojica foi o roteiro de *O Estranho Mundo*. Eu acho que é isso.

JA: - Por hora, né? Eu com certeza vou trazer outras dúvidas pra conversar com o senhor.

RFL: - Eu vou depois te mandar pros seus, um link de dois artigos que eu escrevi, que eu conto mais ou menos isso, eu conto essa questão da, da revista e desse encontro nosso.

JA: - Nossa, isso vai me ajudar com toda a certeza. E eu quero poder conversar com o senhor novamente, um pouco mais sobre o Nico Rosso também, porque eu acho que é uma parceria tão fascinante, né? É lógico, eu tô trabalhando focado no personagem do Zé do Caixão, porém isso não pode eclipsar de forma nenhuma a parceria de vocês dois nos quadrinhos, que eu acho que é algo sensacional para estar dentro da pesquisa. Eu quero muito falar sobre isso e, claro, talvez surjam algumas outras dúvidas, e eu venha a ligar para o senhor de novo se o senhor tiver disponível.

RFL: - Tem dois desses livros aí que saíram na coleção, um que é *O Abominável Doutor Zola*, que ele surge como um folhetim, esse livro, ele surge como um folhetim em 49. Porque aqui no jornal em Ribeirão Preto, acho que durou uns dois meses. Aí em 70, eu adaptei isso aí para os quadrinhos com o Nico e foi feito *O Filho de Satã*.

JA: - Eu não conheço esse material ainda.

RFL: - Que foi, digamos, é uma graphic novel, um romance gráfico 6 anos antes do Will Eisner fazer lá o *Contrato com Deus*. Tanto que sai também no formato de livro.

JA: - A própria revista do *Estranho Mundo* do Zé do Caixão já era uma revista fora do convencional, ela já tinha um acabamento gráfico diferenciado. Vocês sempre estiveram um passo à frente, né? Mas para o nosso problema é: vocês lidaram com o problema que é o próprio Mojica, que atrapalhou em algum sentido; a realidade editorial daquele momento, né? Então é difícil você conseguir competir com a divulgação do material que vem de fora. O seu pioneirismo, em muitos sentidos, acaba sendo eclipsado por isso, por isso que eu acho que é tão importante um trabalho como o meu de trazer isso à tona. Seu depoimento tá me deixando emocionado aqui porque eu também sou quadrinista, e é engraçado que enquanto eu ouvia o senhor, eu estava fazendo um paralelo muito grande com a minha carreira, porque eu comecei a publicar quadrinhos aos 16 anos. Eu tenho 42 hoje, então é muita coisa, é muita coisa que eu já fiz, e muitas situações semelhantes às que o senhor descreveu, principalmente as ruins.

RFL: - O que eu acho é que o quadrinista aqui no Brasil, ele fica dando murro em ponta de faca. Às vezes ele não consegue publicar o material dele. Tem um desenhista, ele é lá de Pernambuco, lá de Jaboatão dos Guararapes, Eduardo Schloesser.

JA: - Sim, eu conheço o trabalho dele, no Zé Gatão.

RFL: - Tinha um editor, tem até um editor em São Paulo, Franco de Rosa. Ele, por volta de 2007, ele me pediu um roteiro: fazer a biografia do Edgar Allan Poe em quadrinhos. Então ele me pediu um roteiro, eu sempre fui um apaixonado por Poe, né? Foi, digamos, o meu, a principal influência pra começar a escrever histórias de terror, tudo mais. Então, aceitei. Escrevi esse roteiro, tinha dado mais ou menos umas 80, umas 80 laudas. Ele falou: “Já tenho já o desenhista”, que era o Eduardo. Eu não conhecia o Eduardo.

JA: - Eu não o conheço pessoalmente também.

RFL: - Eu não conhecia nem pessoalmente, nem conhecia o trabalho dele. Eu mandei pro Franco o roteiro. E o Franco mandou lá pro Eduardo. E era pra ser editado em 2009, ia fazer 200 anos do nascimento de Poe, do Allan Poe, né? Só que é aquela coisa: você não tendo dinheiro e o Eduardo,

ele precisa sobreviver, não é isso? Então ele foi atrás, quer dizer, não tinha, foi atrás dos desenhos. E ele foi aumentando também. Quer dizer, aquelas 80 laudas minhas acabou dando 160 páginas. Ficou maravilhoso. Só que até hoje nós não temos, quer dizer, aquela Devir lá já se mostrou interessada. Só que é o seguinte, se mostra interessada, mas só que não fala, né?

JA: - Eu já publiquei um livro pela Devir também. É bem complicado, porque, na verdade, os editores, eles não investem nos quadrinhos. Eles querem o quadrinho pronto pra publicar. Ou seja, a gente não consegue pagar as contas dessa forma, né? Eu tenho trabalhado de maneira muito semelhante ao Paulo Biscaia, buscando os editais pra viabilizar as obras. Nós fizemos muitas parcerias nesse sentido.

RFL: - Então, você fica assim, eles ficam editando um monte de quadrinhos americanos, quer dizer, quadrinho estrangeiro e nada brasileiro.

JA: - Os quadrinistas brasileiros estão fazendo isso mais independentemente hoje em dia do que com as editoras.

RFL: - As editoras não investem no quadrinho brasileiro, na banca de jornal não tem mais quadrinho brasileiro.

JA: - Quase não tem mais quadrinhos de qualquer forma também. A banca de jornal tá muito estranha.

RFL: - Só a Panini aí que tem essas coisas de super-herói, aí, isso nem vende mais, não dá mais, não dá mais. Já deus, já.

JA: - Satura. É bem isso. Seu Lucchetti, muito obrigado. Como é que está a sua saúde agora?

RFL: - Eu estou aguardando pra fazer a terceira operação, né? A terceira angioplastia. Eu fiz uma em, porque numa noite aí em junho desse ano, eu senti uma dor meio forte. Era uma terça-feira. Então meu filho e eu fomos lá pra Ribeirão Preto, e no hospital constatou que eu tava com, tiraram um eletrocardiograma, né, mostrou que eu tava com uma alteração, né? Já me internaram, me deixou internado, e eu fiz a primeira operação no dia 26 de junho. Agora no começo de agosto eu fiz a segunda. Não pode fazer tudo junto porque tem um líquido que eles colocam. Eu acho que é iodo. Daí você precisa ter um tempo pra poder o organismo expelir isso, para não sobrecarregar. Agora dia 10 eu vou fazer a terceira, tem que tomar um monte de remédio.

JA: - Mas eu conversando com o senhor nem parece que o senhor está se recuperando de uma cirurgia, o senhor está superforte, assim, pra mim. Estou torcendo que vai dar tudo certo e eu quero poder visitar um dia, por favor. Eu moro longe, mas espero muito poder um dia ter esse prazer. Até porque, ainda falando da minha pesquisa, eu acho que só o senhor tem essas revistas. Porque eu tenho aqui dificuldade, eu só consegui encontrar o número 1 do *Estranho Mundo do Zé do Caixão*, ainda sem capa. Eu gostaria muito de poder ler essas revistas, eu gostaria muito de ver esse material de alguma maneira. Mas a gente vai conversando sobre isso, né? Talvez eu lhe faça mais algumas perguntas nos próximos dias. Eu gravei essa entrevista, tá? Essa conversa entre nós dois, porque é muita informação, eu não consigo anotar tudo ao mesmo tempo. Não fiz taquigrafia, né? Então eu conto até com a sua permissão pra poder reproduzir depois no meu trabalho.

RFL: - Tá bom.

JA: - Eu devo mandar depois por e-mail, daí, uma cartinha mais formal assim com essa autorização pra você e pro seu filho, porque é importante também, como o senhor mesmo frisou, né: essas coisas a gente faz por escrito. Porque não quero também, de forma alguma, desrespeitá-lo. Eu acho muito importante porque eu estou descobrindo o seu trabalho, estou descobrindo a sua obra, estou fascinado por ela como eu falei. Tô me identificando muito com o senhor em vários sentidos, como autor também que eu sou. Inclusive, vou te mandar depois pelo correio umas coisinhas para o senhor conhecer o meu trabalho, um presentinho, porque vai que ajuda na recuperação.

RFL: - O Paulo Biscaia me mandou, acho, que aqueles dois álbuns que ele fez com vocês.

JA: - Sim, o Vigor Mortis. Eu quero mandar pro senhor Coisas de Adornar Paredes, que é a história de um aspirante a escritor que trabalha numa loja, um cemitério de azulejos. Ele escreve contos sobre a relação das pessoas e o que elas põem nas paredes. Então acho que dialoga um pouquinho com o tipo de histórias que o senhor gosta. Não chega a ser terror, mas o senhor vai se divertir. Então, muito, muito obrigado mesmo.

RFL: - Um abraço pra você então. Você já tá fazendo então o mestrado então.

JA: - Já. Já estou preparando tudo. Estou cursando as disciplinas, estou reunindo bibliografia. Por isso que eu tô preocupado em conseguir as HQs, pra poder ler, né? Todas as edições que vocês fizeram, porque isso é um desafio. Porque ninguém tem. Aqui, na Gibiteca de Curitiba, eu achei um exemplar quase que decomposto, tanto que não tinha capa. E eu perguntando pras pessoas, ninguém sabe, as pessoas nem sabiam, muita gente não sabia da existência fora quem leu a biografia do Zé do Caixão: O Maldito, né? Que tem lá, referência e tudo mais. Então eu faço questão assim, até se um dia quem sabe, né, esse mestrado render um livro. Publicar essa história, essas coisas, para que as pessoas venham a conhecer melhor esse lado, porque é um momento especial do quadrinho do brasileiro, eu acho. O que vocês fizeram, que não é o que vocês tentaram, é o que vocês fizeram! Pra mim é algo

que é muito inspirador, porque é algo que a minha geração tentou fazer 30 anos depois, sabe? É algo que a gente tá lutando pra fazer, e vocês já faziam naquela época. Isso pra mim é algo que eu valorizo muito, muito mesmo. E, quanto mais eu tô descobrindo sobre o senhor, mas eu fico fascinado com a sua versatilidade também. Isso é uma coisa que é muito inspiradora pra mim. Fique forte. Fique firme. Se prepare bem pra sua cirurgia, que o senhor vai sair muito bem dela. Vai voltar 10 anos mais moço pra escrever pelo menos o dobro de histórias.

RFL: - Um abraço então.

JA: - Um grande abraço. Tchau, tchau.

#### ANEXO B – Entrevistas via Facebook com Rubens Lucchetti (2017-2019)

2 de abril de 2017 09:03

JA: Bom dia, Rubens, tudo bem? Aqui é o quadrinista José Aguiar, amigo do Paulo Biscaia que está desenhando neste momento a adaptação do seu Museu dos Horrores. Escrevo primeiro porque estou adorando o trabalho e, segundo porque estou estudando a seu respeito. Estou cursando mestrado na UTFPR e vou trabalhar quadrinhos transmídias em minha dissertação. Quero focar minha pesquisa em seu trabalho como roteirista do filme e revistas *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, pois dialogam com o que fizemos em *Vigor Mortis Comics*. Gostaria de pedir seus contatos para conversarmos sobre seu trabalho. Eu ficaria honrado. Abraços

RFL: Olá, José. Sinto-me honrado com suas palavras. Pode me contatar por aqui mesmo.

3 de abril de 2017 14:15

JA: Olá, obrigado pelo retorno! nesta semana estou atarefado terminando a adaptação do seu Museu de Horrores e quero entrevista-lo em seguida. Inclusive você e seu filho são os agentes da Scotland Yard agora! Para a entrevista eu preferia fazer via e-mail. Aqui acho mais complicado. Pode me passar seu e-mail?

RFL: Olá, José. O meu e-mail: omestredohorror@gmail.com

Um grande abraço.

JA: Adorei o endereço! Logo postarei os primeiros previews da HQ

RFL: Foi um amigo que escolheu esse nome. Já estou curioso pela HQ.

JA: Logo, logo mando boas novas!

RFL: O.k.

JA: Gostou dos *Vigor Mortis Comics*?

RFL: Gostei muito. Principalmente o volume 2.

JA: É meu favorito também.

RFL: Eu falei, inclusive, deles na minha página.

José: Obrigado! Deixe-me elogiar sua página. Muito bem organizada e fonte incrível de pesquisa. Eu só conhecia, além do filme *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, a adaptação da L&PM. Foi no seu site que soube da revista. Você tem exemplares da revista e do livro da L&PM ainda?

RFL: Infelizmente, não tenho mais nenhum exemplar a mais da revista ou do álbum da L&PM. As únicas coisas que tenho são esses livros que estão sendo lançados agora pela Editorial Corvo. Esse é um deles e os da coleção, cujo volume cinco acabou de sair.

JA: Sabe de alguém que teria scaneado essas edições?

RFL: Não, não conheço ninguém.

JA: Eu precisaria ter acesso ao conteúdo das suas HQs para minha pesquisa.

RFL: Essas revistas são por demais raras.

JA: Imagino. Um dos seus muitos tesouros. Estou muito contente de estar trocando mensagens contigo. Espero poder conhecê-lo pessoalmente.

RFL: Você mora em Curitiba, não é?

JA: Quando o projeto do Itaú Cultural for apresentado em São Paulo o senhor estará presente? Sim, moro em Curitiba.

RFL: Devido à idade, eu não costumo viajar. Torço para que apresentem em Ribeirão Preto.

JA: Não sei a programação. Mas você merecia assistir. Preciso retornar à prancheta. Obrigado pela conversa e até logo.

RFL: Até mais e bom trabalho.

26 de maio de 2017 13:38

JA: Oi Rubens, tudo bem?

RFL: Olá, José.

JA:

aqui é José Aguiar, que fez a HQ do Museu dos Horrores! Já recebeu a revista?

RFL: Eu sei. Como vai?

JA: Eu estou bem. Já trabalhando em outros projetos e retomando o mestrado onde analisarei seu trabalho. Além de estar curioso em saber sua opinião da adaptação que Paulo e eu fizemos do seu livro, quero iniciar uma bate-papo via e-mail para a minha pesquisa. Assim o senhor pode responder com calma.

RFL: Eu ainda não recebi a HQ.

JA: Eu autografei um exemplar para o senhor. Vou perguntar ao Paulo Rosa se já foi remetido. Além da entrevista por e-mail, gostaria de poder visita-lo daqui alguns meses para conhecê-lo. Espero que possa me receber.

RFL: Tudo bem. Pode me visitar.

JA: Posso enviar algumas perguntas iniciais para seu e-mail?

RFL: Pode. Mas vou respondê-las aos poucos. Pois estou escrevendo dois livros.

JA: Como disse, não ha pressa. Minha ideia é iniciar a conversa e, a partir de suas respostas, ramificarmos o assunto. Quase uma troca de cartas. Porém virtual. 😊

JA: Se o senhor quiser posso lhe enviar o arquivo em PDF da revista. Ou prefere esperar o impresso via correio?

RFL: Prefiro esperar o impresso. Tudo bem quanto à entrevista.

JA: Enviarei o e-mail nos próximos dias. Muito obrigado pela sua atenção.

RFL: O.k. Tenha um bom dia.

JA: Bom dia! Melhor ainda depois de conversarmos! 😊 Passando rapidinho para avisar que acabo de enviar um e-mail com 10 perguntas. Por favor, confirme o recebimento quando puder. Um grande abraço e bom fim de semana!

2 de junho de 2017 09:42

JA: Bom dia, tudo bem com o senhor? Gostaria de saber se recebeu o meu e-mail com as perguntas para a minha pesquisa. Abraços!

RFL: Recebi sim.

JA: Que bom!

RFL: Mas, como eu disse, estou quase sem tempo (ainda mais que não fico mais muito tempo escrevendo, devido à idade). Então, vou demorar um pouco para respondê-las.

JA: Eu entendo. Se conseguir até o mês de julho me ajuda muito. Tenho certeza que, a partir de suas respostas surgirã outras questões. Na verdade, já me contive para não abusar demais! Sua carreira é muito rica! Obrigado e bom fim de semana!

RFL: Tenha um ótimo final de semana também e receba o meu abraço.

JA: Ah, falei com o Paulo Rosa, produtor do espetáculo da sua Macabra Biblioteca. Realmente não enviaram ainda seus exemplares do Museu dos Horrores. Fique tranquilo que irão remeter.

07 de junho de 2017 14:38

JA: Olá, tudo bem? Estou passando para contar que localizei na Gibiteca de Curitiba um exemplar do primeiro número do gibi O Estranho Mundo do Zé do Caixão! Como o senhor disse q não tinha em seu acervo fiquei preocupado que fosse algo perdido para sempre! A fotonovela no fim da edição é muito charmosa.

RFL: Eu tenho apenas um exemplar de cada edição. Saíram quatro números pela Editora prelúdio e dois pela Dorkas. O Sr. Mojica fez a maior asneira ao mudar de editora. Na Prelúdio, esse gibi chegou a vender cerca de setenta mil, exemplares de cada número. A Dorkas não tinha distribuidor. Além do mais a tiragem foi muito pequena: não chegou a cinco mil exemplares. Ainda por cima, a periodicidade foi totalmente irregular. Em seis meses, saíram apenas dois números, totalmente descaracterizados dos demais. Essa fotonovela é adaptada do filme de mesmo nome.

7 de junho de 2017 16:23

JA: Eu não sabia da quarta revista. Sabia apenas de 3. A que encontrei aqui está sem capa. Nos créditos o senhor consta também na equipe técnica. Fico Curioso em saber mais da sua atuação nos bastidores da criação dessas revistas. Inclusive se a adaptação em fotonovela foi feita pelo senhor também. Nas demais revistas foram publicadas HQs inéditas ou outras adaptações dos filmes e também fotonovelas? Fico triste em saber que a decisão de Mojica em mudar sacrificou a integridade do projeto e sua continuidade. Quis dizer "Mudar de editora". O corretor alterou a frase. Desculpe. Por acaso a iniciativa da revista foi ideia sua?

RFL: Todas as seis revistas foram publicadas histórias inéditas. HQs, eu digo. A fotonovela do filme foi publicada nos quatro primeiros números. Nos dois seguintes, foram publicadas fotonovelas originais. A ideia da revista foi minha. A revista também foi produzida inteiramente por mim. O Sr. Mojica apenas emprestava o nome do personagem.

Preciso lhe parabenizar pela ideia! Desconheço algo semelhante na época

JA: A ideia da revista surgiu logo após o filme ou foi concebida em conjunto?

RFL: Ela foi criada em 1968, quando eu escrevia os scripts do programa *Além, Muito Além do Além* (ele era apresentado pelo Sr. Mojica, como Zé do Caixão, que entrevistava supostamente uma testemunha de um fato sobrenatural). Esse programa era levado ao ar pela TV Bandeirantes, de São Paulo, às sextas-feiras, no horário das 23 horas. Então, o meu habitual parceiro, o Sr. Nico Rosso, e eu produzíamos o gibi *A Cripta*, que era publicado pela Editora Taika. Mas não estávamos satisfeitos com o tratamento que a editora dava para ele. Então, resolvemos partir para outros voos. E esses outros voos foi o gibi *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.

JA: Nico Rosso desenhou, para mim, a versão definitiva em HQ do Zé. Nenhum outro desenhista captou a atmosfera como ele. O programa televisivo tinha alguma relação com os conceitos apresentados no filme e HQ com o título *O Estranho Mundo...?* Seria de alguma forma uma "expansão" daquele universo ficcional?

RFL: Sim. O Zé do Caixão criado por mim era uma entidade que conhecia fatos estranhos. Nada tem a ver com o Josefel Zanatas dos dois primeiros filmes do Sr. Mojica, que tinha a alcunha de Zé do Caixão por ser um coveiro.

JA: Sim, é notável que ele se tornou mais sobrenatural e mítico a partir de seu roteiro O senhor acrescentou novas camadas de leitura ao personagem. Isso era algo que agradava ou Mojica desgostava? Creio que naquela época ele já começava a ser estigmatizado pela criatura.

RFL: Quanto a isso, eu nada posso falar, porque em 1969 eu me desliguei dele.

JA: Foi uma passagem rápida, porém muito produtiva. E o senhor seguiu escrevendo terror no cinema por tanto tempo depois!

RFL: Para o Ivan Cardoso.

JA: Quando diz que se desligou dele quer dizer do personagem ou do Sr. Mojica efetivamente?

RFL: Os filmes que o Sr. Mojica fez nos anos 1970 com roteiros meus esses roteiros foram escritos nos anos 1960. Entre 1968 e 1969.

JA: Não sabia que eram textos anteriores! Então não foram originalmente concebidos pensando na persona de Mojica, mas adaptados a ele? Isso os torna ainda mais fascinantes!

RFL: Não. Foram escritos para ele. Mas demoraram para ser filmados.

JA: Entendo! Mais adiante o senhor iniciou parceria com Ivan Cardoso. Foi uma parceria que o contentou mais? Afinal ainda continuou a fazer terror. Mesmo que sob outra ótica.

RFL: Gosto mais dos filmes feitos com o Ivan, porque estão mais próximos do meu universo.

JA: Que bom que seu universo encontrou nele uma tradução mais adequada. Cardoso é um cineasta que precisa ser melhor apreciado hoje em dia. Qual dos filmes que escreveu para ele que recomendaria por ser um de seus favoritos?

RFL: O Segredo da múmia, que deu início à nossa parceria.

JA: Também houve versão em quadrinhos desses filmes?

RFL: De *O Segredo da Múmia* e *As Sete Vampiras*. Neste meu último livro, eu misturo as duas linguagens: a cinematográfica e a dos quadrinhos.

JA: Eu li *As sete Vampiras* quando adolescente. Era Mozart Couto na arte?

RFL: Sim. A arte é do Mozart Couto.

JA: Me impressionou na época! Nunca esqueci. *O Segredo da Múmia* infelizmente não conheci. Preciso caçar uma cópia!

RFL: Vai ser difícil você encontrar. Saiu no número 9 da revista *Calafrio*, por volta de 1983.

JA: A Gibiteca de Curitiba pode ter algum exemplar. Se encontrar aviso!

RFL: Eu tenho tudo no meu arquivo, mas infelizmente um exemplar de cada.

JA: Me contento em ler Nem que seja quando visita-lo futuramente. Para minha pesquisa no mestrado precisarei ler todas as revistas do *Estranho Mundo do Zé do Caixão*. Caso não consiga encontrá-las, espero poder consultar seus exemplares. Nem que seja por fotos

Agora preciso cuidar de minhas crianças. Obrigado pela conversa de hoje! Foi meu presente de aniversário antecipado! Boa noite e ótimas escrituras!

JA: O senhor pode por favor né enviar seu endereço? Quero lhe mandar uma cópia de meu livro *Coisas de Adornar Paredes* de presente. Ficaria muito feliz com sua leitura

RFL: Meu endereço é:

Rua Senador Joaquim Miguel, 528

Centro

Jardinópolis - SP  
14680-000

JA: Lima Duarte é um grande ator. E foi um ótimo Manda-Chuva na dublagem dos desenhos animados.

RFL: Mas as tevês reaproveitaram os vídeos.

JA: Li sobre isso, que gravavam por cima dos programas mais antigos. Um crime contra a memória cultural.

JA: Se o senhor diz que os públicos dos filmes, TV e HQ eram distintos, acredita então que adaptações para outras mídias não se auxiliam mutuamente na construção do nosso imaginário, na sobrevivência das obras originais?

28/06/2017 19:52

JA: Mestre, siga aqui na torcida por sua melhora! Que o período no hospital seja curtido e que a volta para casa seja repleta de ideias geniais para incríveis histórias! Força!

29/06/2017 09:26

RFL: Obrigado, meu caro amigo. Um abraço. Siga forte!

13/07/2017 10:50

JA: Bom dia, como o senhor está? Se recuperando bem?

RFL: Estou indo. Recuperando-me, pouco a pouco, de uma angioplastia e preparando-me para outra, para desobstruir uma segunda artéria do coração.

JA: Puxa vida! Que complicado! Estou aqui na torcida pelo senhor! Está no hospital ainda?

RFL: Não. Estou em casa.

JA: Ah, que bom! Minha filha esteve hospitalizada com pneumonia recentemente. Em casa ela melhorou muito mais.

Hospital é terrível.

JA: Eu acabei de escrever para seu filho perguntando se achava possível que eu os visitasse no início de agosto. Imagino que o senhor estará se recuperando ainda.

RFL: Sim.

JA: Por favor, fique firme! Ainda quero ler seus novos livros!

RFL: Creio que, antes de meados de agosto, não poderei atendê-lo.

JA: Descobri há pouco sua obra e estou fascinado. Tanto que virou tema do meu mestrado. É uma forma de homenageá-lo. Eu tinha pensado em ir até sua casa no dia 01 e 02 de agosto. Mas não quero incomodá-lo

RFL: Obrigado. A partir do dia 15 de agosto, já deverei estar melhor.

JÁ: Tentarei visitá-lo no fim de agosto. Esse coração ainda vai bombear muito sangue bom nas nossas imaginações!

RFL: Assim espero.

JA: Vai sim! Mando boas energias! O senhor merece tudo de bom! Obrigado pela atenção e carinho!

RFL: Agradeço as suas palavras. Receba o meu abraço.

JA: Outro! Bem apertado! Até logo e descanse!

19/08/2017 13:19

JA: Caro Rubens, como está a saúde? Tenho acompanhado seu Face contente de vê-lo ativo! Curioso em saber o que achou da adaptação em HQ do Museu dos Horrores. Se sua saúde permitir, gostaria de agendar uma entrevista telefônica. Um grande abraço. Bom fim de semana.

28/08/2017 08:53

JA: Bom dia! Tudo bem com o sr?

28/08/2017 11:39

RFL: Olá, José. Vamos indo. O número do meu telefone: (016) 3663-0721.

28/08/2017 18:30

JA: Muito obrigado. Em que dia é horário fica melhor para o senhor? Para mim o período da tarde é tranquilo (exceto nesta quarta-feira).

RFL: Pode ser na próxima quinta-feira, a partir das quinze horas.

29/08/2017 08:15



JA: Combinado! 😊

31/08/2017 15:16

JA: Boa tarde. Estou tentando ligar mas a linha está ocupada. 😊

06/09/2017 11:

JA: Boa tarde, tudo bem com o senhor? De novo agradeço a entrevista da semana passada. Ainda estou processando toda a informação e espero poder conversar por telefone novamente em breve. Antes posso tirar duas dúvidas sobre a primeira edição da HQ de *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*? No crédito da primeira página consta que Mojica elaborou a "estória". Ou seja, o argumento foi criação dele? Quem foi o colaborador J. B. Rosa? Era ele o fotógrafo responsável pelas poses de Mojica presentes na revista?

RFL: Na verdade, ele deu apenas a ideia. Um homem faz um pacto com o demônio. Anos mais tarde, o demônio vem cobrar a parte dele no pato. Era essa participação do sr. Mojica na elaboração da história. A partir daí eu tinha de me virar para criar todos os elementos. Inclusive, o porquê de o homem fazer um pacto com o diabo e aquilo que o demônio iria cobrar anos mais tarde.

RFL: J. B. Rosa era um dos assistentes do sr. Nico Rosso. Ele era um dos alunos do Nico na Escola Panamericana de Artes, onde Nico dava aulas. O fotógrafo era o Luís Fidélis Barreira, cujo estúdio ficava em Pinheiros, bairro da cidade de São Paulo. Fidélis foi o fotógrafo de cena do filme *O estranho Mundo de Zé do Caixão*.

06/09/2017 15:14

JA: Obrigado pelas informações. Para minha análise é importante determinar a função de cada um dos envolvidos. Hoje enfim está seguindo minha HQ para o senhor! 😊 Espero que chegue antes da cirurgia.

RFL: Obrigado.

05/10/2017 09:10

JA: Bom dia, Sr. Lucchetti! Tudo bem? Já se recuperou de sua cirurgia? Também gostaria de saber se recebeu os meus quadrinhos que enviei pelo correio.

05/10/2017 10:48

RFL: Olá, José. Farei a próxima angioplastia por volta do dia 15 deste mês. Recebi, sim, o seu álbum. Agradeço a lembrança. Ainda não tive tempo de ler. Tenha um ótimo dia. Receba o meu abraço.

JA: Envio outro. Fico feliz que tenha recebido o presente. Espero que possa degustá-lo em breve. Fico aqui na torcida pelo sucesso da cirurgia! Um grande abraço

08/11/2017 14:36

JA: Senhor Lucchetti, como está? Tem tido uma boa recuperação? Vi que está ativo aqui no *Face* e espero que a saúde esteja melhor e que não precise mais passar por mais cirurgias.

08/11/2017 16:08

RFL: As angioplastias (quatro) já foram feitas. Agora, é seguir o tratamento. Um grande número de remédios.

JA: Sigo na torcida. Imagino o incômodo.

RFL: Obrigado. Depois que faz o procedimento, você trem que ficar 18 horas sem mexer a perna.

JA: Que difícil.

RFL: Nem dobrar. Se dobrar, estoura o cateter que ainda está no interior da artéria. E morre exangue.

JA: Que bom que essa agonia passou. Está se recuperando em casa?

RFL: Sim. Em casa.

JA: Bem melhor assim. Neste ano passei muito tempo em hospitais por causa de meu pai e filha. Fora deles eles foram mais felizes.

RFL: Hospital não é nada bom. Não é um lugar de paz. Por isso rende tantas histórias de horror. É verdade.

JA: Já está conseguindo trabalhar? Quando puder, gostaria de marcar uma nova conversa. Já iniciei minha dissertação sobre sua obra. Tenho algumas perguntas que só o senhor poderia responder.

RFL: A partir da semana que vem, pode me ligar. Por volta das três horas da tarde.

J: Obrigado. Avisarei com antecedência.

RFL: O.K. Ficarei no aguardo.

JA: Desculpe se abuso: é possível ter acesso aos seus roteiros do episódio O Açougueiro do seriado o Estranho Mundo do Zé do Caixão? E também da HQ e filme de mesmo título? Em minha análise esses textos são muito importantes. Especialmente o do seriado, por não haver mais o audiovisual.

RFL: Não há nenhum registro dos telefilmes das séries do Mojica. As fitas em que eles foram gravados acabaram sendo apagadas.

JA: Muito triste isso.

RFL: Não há HQ de "O Açougueiro".

JA: Eu gostaria de ler o roteiro escrito para o seriado.

RFL: E os roteiros são difíceis de serem fotocopiados, porque estão encadernados. Eram tirados nuns métodos que creio nem existe mais. As cópias estão bem ruins. Há pedaços que nem dá para ler.

JA: Mas isso não pode se perder. Precisa ser restaurado

RFL: Creio que será bem difícil você fazer qualquer análise desses roteiros. Esse trabalho feito com o sr. Mojica praticamente já se perdeu todo.

JA: É uma pena.

RFL: É uma fase que nem gosto de falar muito, porque, na verdade, não representou muito para mim. Tem muito pouco do meu universo ali.

JA: Peço desculpas se toco no assunto.

RFL: Sem problema.

JA: Mas é justamente o seu "pouco" que me fascina. Na minha visão, fez TODA a diferença.

RFL: O meu universo do Horror/Mistério/Suspense está concentrado nos livros. Sobretudo nesses que estão sendo relançados agora. Relançados ou lançados (já que há alguns que estavam inéditos).

JA: Na minha visão, acho injusto que tudo o que o senhor fez sobre o personagem do Zé do caixão fique subordinado a visão do Mojica. Minha dissertação busca valorizar a sua perspectiva, não a dele. Eu, como autor também, me identifico muito com o senhor.

RFL: Obrigado.

JA: Muito do que me narrou em nossa conversa passada ao telefone me tocou por ter encontrado paralelos em minha, ainda insipiente, trajetória.

RFL: Foi um trabalho que, a princípio, eu gostava de fazer. Depois, passei a detestar.

JA: Me dói saber

RFL: Se pudesse voltar atrás, roteiros de filmes eu não teria feito.

JÁ: Mas também compartilho de coisa que amei e precisei deixar devido a parceiros que não corresponderam.

RFL: O Cinema é algo que cada vez me decepciona mais. Se pudesse voltar aos anos 1960, teria me dedicado apenas à Literatura.

JA: É o mercado se sobrepondo a arte.

RFL: Exatamente. O Cinema eu creio que morreu.

JA: Mas com não se empolgar naquele momento? Imagino como deve ter sido estimulante. O senhor escrevia alucinadamente!

RFL: Num primeiro momento, me empolguei. Mas logo começaram as decepções. Continuei a escrever para o sr. Mojica porque precisava de dinheiro. Precisava sobreviver. Mas a partir dos meados de 1969, comecei a procurar outros caminhos.

JA: Como um fã recém-conquistado que sou, lhe faço um apelo: não deixe essas mágoas se sobreporem aos seus feitos, dos quais merece se orgulhar.

RFL: E em 1972 fui ser um dos editores da Editorial Bruguera, no Rio de Janeiro. É o que eu disse: o trabalho com o sr. Mojica não representa mais nada para mim. É algo que me deixa apático. Não é mágoa, não.

JA: Lamento que as decisões dele tenham levado a isso.

RFL: Só é algo que não me diz nada. Não foram apenas as decisões dele. São as próprias histórias. O meu universo não está ali.

JA: Sim, isso eu entendo.

RFL: Criei as histórias. Mas elas não me dizem nada. É um trabalho como muitos outros que fiz.

JA: Entendo o que é precisar realizar encomendas.

JA: De qualquer maneira, minha pesquisa é para lançar um novo olhar a sua perspectiva. No meu entender foi ela que deu o estofado que manteve o personagem em pé. Também quero falar de Nico Rosso. A parceria de vocês é fascinante.

RFL: Pode me ligar na semana que vem. O Nico foi um grande amigo. Agora, tenho que ir.

JA: Sim, desculpe. Estou abusando. O senhor precisa descansar.

RFL: Receba o meu abraço.

JA: E o senhor o meu. Com carinho.

31/03/2018 13:22

JA: Boa tarde, Sr. Lucchetti. Como vai? A saúde está melhor?

31/03/2018 15:31

RFL: Olá, José. Vou bem. Melhor. Tendo de tomar inúmeros remédios. Dão sono.

JA: Imagino! Estou me recuperando de uma cirurgia de hérnia no momento. Mas estou contente que consegui reunir as suas HQs que precisava ler para meu mestrado. Achava que seria impossível!

RFL: Fico FELIZ POR ISSO. Fico feliz por isso.\*

JA: Hoje mesmo conversei com um amigo que estudou na Eca e ele me contou que teve um semestre onde estudaram seu trabalho. Ele fez design lá e a disciplina era sobre publicações *pulp* brasileiras. É muito bom saber que existe esse reconhecimento da sua obra. Espero contribuir em breve com mais um tijolo nessa narrativa.

RFL: Acho isso estranho, porque não conheço nenhum professor de lá que tem os meus livros.

JA: Vou perguntar a ele quem era.

RFL: Portanto, não sei como podem ter estudado o meu trabalho.

JA: Mas são boas surpresas assim que animam

RFL: Porque o tipo de história que escrevo é bem específica. é\*

JA: Mas tem muitos admiradores!

RFL: Mas grande parte nunca leu nada meu! São pessoas que ouviram falar, mas não conhecem na realidade o meu trabalho.

JA: É essa realidade que me interessa mostrar. Posso fazer uma pergunta sobre realidade, inclusive?

RFL: Estou analisando a HQ Noite Negra ilustrada pelo Nico Rosso e nela tem um quadro muito peculiar, em que o protagonista, preocupado com o destino da filha, passa diante de um muro onde se lê a pichação "viva a democracia". Como essa HQ foi publicada em janeiro 1969, pouco depois do AI-5 ser aprovado, achei interessantíssimo esse diálogo com a realidade do momento. Gostaria de saber se era mesmo um desabafo e de que forma o senhor via aquelas HQs com o Rosso como sendo ou não algo político. É algo que posso especular, mas não posso deixar de indagar ao senhor. Fazer terror no auge da Ditadura Militar me soa muito corajoso.

RFL: Apesar de nunca nos interessarmos por política, acabávamos colocando algo político em nossas histórias. Tínhamos de preencher o muro com alguma frase e pensamos naquela. Mas os militares nunca nos incomodaram. Creio que nunca se interessaram por quadrinhos, acreditando que é a subliteratura da subliteratura. Os Quadrinhos, até hoje, sofrem preconceito.

JA: Nunca houve censura ou perseguição nas HQs? Mas o Filme *Ritual dos Sádicos/ Despertar da Besta* foi censurado por décadas, certo? O senhor Rosso participava da elaboração dos roteiros dessas HQs? Ou ele se limitava a ilustrar?

RFL: Sim, o filme foi. Mas as revistas que produzíamos, não. Ninguém nunca nos importunou.

JA: Gosto muito desse filme.

RFL: Paramos de fazê-las porque quisemos. A Cripta, por causa dos inúmeros erros da editora, a Taika. O Estranho Mundo de Zé do Caixão e Zé do Caixão no Reino do terror devido às sandices do sr. Mojica. A partir de 1971, produzimos uma série de histórias curtas para a Editora Edrel.

JA: Então o senhor diria que nenhuma das HQs (pelo menos as protagonizadas pelo personagem Zé do Caixão) tinha intenção de criticar o momento que o país vivia, nem metaforicamente?

RFL: Em 1973, a editora faliu. Intencionalmente, não.

JA: Eu lamento muito as sandices de Mojica. seu projeto era excelente, sr. Lucchetti. muito arrojado.

RFL: Detesto políticos. O Nico também. Por isso, nos dávamos tão bem.

Sua parceria transparece sintonia. Ele palpitava nos roteiros?

RFL: Tenho aqui mais de dez projetos com ele, que continuam engavetados. Os argumentos criávamos juntos. A partir daí, eu escrevia o roteiro e entregava para ele. Talvez o nosso projeto mais ambicioso seja *As Joias do terror*. Seria adaptar os clássicos do Horror em quadrinhos. Iríamos começar com Carmilla, do Sheridan le Fanu.

JA: Os seres demoníacos que ele desenhava eram muito agoniantes. Na página de abertura do Noite Negra tem uma figura grotesca devorando alguém que me remete as pinturas de Goya.

RFL: Infelizmente, não vingou.

JA: Ele não desenhava?

RFL: Não. Porque iria ser lançada pela Taika. Mas logo depois deixamos a editora.

JA: Isso precisa ser desenhado!

RFL: Imaginamos essa série logo depois do lançamento do romance gráfico *O Filho de Satã*, lançado em 1970.

JA: O que mais me impressiona em seu trabalho é sua velocidade. Qual era a sua rotina na época dos gibis?

RFL: O Nico e eu produzíamos cerca de trinta páginas de quadrinhos por semana. Essa era a nossa velocidade.

JA: Invejável! Cada um em sua casa? Ou tinham escritório?

RFL: Reuníamos uma vez por semana, nas manhãs de segunda-feira, na casa dele. Daí, eu desenvolvia o roteiro a partir do argumento criado e ele desenhava o roteiro escrito por mim na semana anterior. Era assim que trabalhávamos. Bem, vou ter de ir.

JA: Imagino que cada reencontro devia ser muito emocionante quando ele lhe mostrava as novas páginas...

RFL: Tenho de escrever um pouco.

JA: Sim.

RFL: Eram páginas grandes.

JA: Claro. Obrigado pela conversa!

Maior que o formato A3 atual.

RFL: JA: Estava com saudades dessa troca. Eu sempre aprendo muito!

RFL: Receba o meu abraço.

JA: O senhor tem algum original dele?

RFL: Infelizmente, não. Todos os originais dele foram destruídos numa enchente na casa dele. De quadrinho acho que não sobrou nenhum.

JA: Que pena! E a família me confirmou esse acidente terrível. Perde a nossa história o registro de um grande artista... Mas vou deixa-lo trabalhar. Um forte abraço e ótima escrita! Boa páscoa também!

09/10/2018 22:11

JA: Olá Senhor Lucchetti, tudo bem? Espero que a saúde esteja melhor! Faz tempo que não lhe escrevo, pois além do trabalho, estou trabalhando na minha dissertação de mestrado a seu respeito. Tudo bem se eu lhe incomodar com algumas perguntas rápidas sobre sua formação? Gostaria de saber onde estudou. Se fez faculdade qual curso frequentou. Se, como escritor se considera um autodidata. Uma última questão é sobre a sua família. Se na sua casa havia o interesse pela leitura, se houve incentivo de seus pais e o que eles faziam. Como estou escrevendo sobre seu histórico, acho importante saber esses detalhes. Muito obrigado.

10/10/2018 07:40

RFL: Bom dia. Só frequentei até o quarto ano do antigo curso Primário. Sou um autodidata, que se formou lendo histórias em quadrinhos (nos tabloides Suplemento Juvenil e O Globo Juvenil) e livros. Não havia livros em minha casa. Eu fui o primeiro a comprá-los. Nunca recebi nenhum incentivo da família. Nunca leram o que eu escrevo. Meu pai era fotógrafo e chefe de escritório. Minha mãe, dona de casa. Nunca se interessaram nem pelo que eu lia.

JA: Bom dia! Muito bom falar com o senhor novamente. Saber disso só aumenta minha admiração pelo senhor ter lutado tanto por seus sonhos. A fotografia era apenas hobby para seu pai? E a sua paixão pelo cinema? Era algo em comum a vocês?

RFL: Não. Ele era fotógrafo profissional. Não. A paixão pelo Cinema é algo também só meu. Sempre fui um solitário.

JA: Felizmente isso nunca o deteve.

Mas me identifico com sua história pois meu pai também nunca soube o que faço Eu pesquisei e vi que o senhor teve uma loja de autopeças. Que nos anos 70, no Rio, editou Asterix e Tintim. Achei isso fascinante pois admiro os personagens. Depois dessa experiência o senhor se manteve somente como escritor?

RFL: Escrevo até hoje. Na verdade, atualmente, é que está sendo publicados os livros que considero a minha obra. Tudo o mais que publiquei até 2013, rejeito. Não considero nada.

Sim, a fase atual só pode ser a melhor. O senhor tem a vivência de tudo o que aprendeu. Então desde os anos 1980 o senhor tem se mantido apenas como escritor?

10/10/2018 09:41

RFL: Na verdade, tenho me mantido como escritor desde 1967, quando deixei de ser chefe de escritório numa firma em São Paulo. Fui editor no Rio de Janeiro entre 1972 e 1982.

10/10/2018 18:27

JA: Muito obrigado por sanar essas dúvidas! Está sendo delicioso escrever sobre o senhor e Nico Rosso.

16 de Maio de 2019 21:51

JA: Caro mestre Lucchetti, como está? A saúde está bem? Faz tempo que não o incomodo a respeito de minha dissertação de mestrado sobre seu trabalho. Estou agora nos ajustes finais para a minha defesa que acontecerá nos próximos meses. Lapidando o texto eu me deparei com uma dúvida sobre a série "Além, muito Além do Além" escrita pelo senhor. Fiquei curioso com o título. Gostaria de saber se o senhor era fã da série "Além da Imaginação" escrita e apresentada por Rod Serling. E se, por um acaso, o nome da sua série exibida na Bandeirantes em 1967 é de alguma maneira uma alusão a ela. Se foi, gostaria de saber se foi sua ideia ou não esse nome. Agradeço de coração se puder me ajudar novamente. Um forte abraço!

17 de Maio de 2019 09:06

RFL: Olá, José. Não o nome da nossa série não teve nada a ver com o Além da Imaginação, do Rod Serling. Grande abraço. E boa sorte com a defesa.