

Palavras - chave:
Cinema de horror. Imaginário.
Folclore. Representação. Zé
do Caixão. Cultura popular.

Resumo: Este estudo tem como objetivo principal a análise e problematização de representações do imaginário popular brasileiro nos dois primeiros filmes de horror de José Mojica Marins, produzidos entre 1963 e 1967, filmes esses que estabelecem Zé do Caixão como um dos únicos personagens de horror do cinema nacional. Essa imagem que é construída sobre elementos do folclore é questionada em conjunto com definições retiradas do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, do folclorista Luiz da Câmara Cascudo, e relacionado com informações retiradas de outros historiadores que trabalham com a cultura popular. Numa busca pela recepção de ambos os filmes nas épocas em que eles foram lançados nos cinemas se faz necessário analisar também artigos publicados em jornais, das capitais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Utiliza-se, como fundamento desta análise, reflexões sobre os conceitos de representação, cultura popular e imaginário social, assim como discussões providas da relação cinema-história.

O IMAGINÁRIO POPULAR BRASILEIRO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES NOS FILMES DE HORROR DE JOSÉ MOJICA MARINS (1963 - 1967)

Danilo Zanella De Almeida ¹
Erivan Cassiano Karvat ²

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa problematizar questões relacionadas à presença de representações do imaginário popular brasileiro em dois filmes de horror produzidos entre 1963 e 1967, pelo cineasta paulistano José Mojica Marins. São eles: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, lançado em 1964, e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, que teve a sua estreia em 1967. Tratam-se das duas primeiras aparições do personagem *Zé do Caixão*, interpretado pelo próprio diretor, nas telas do cinema, sendo também esses filmes interligados por uma história em comum. História essa que só seria completada em 2008, com o lançamento de *A Encarnação do Demônio*.

Como objeto desse estudo, portanto, temos o cinema e a sua relação com a história e os costumes de um povo, sua cultura e imaginário, e como esse cinema se apropria disso e reproduz de forma imagética nos filmes.

A temática do filme como fonte histórica vem sendo discutida desde a invenção do cinema, mas ganhou destaque especial e passou a ser mais valorizada com o advento da Nova História, a segunda geração da *Escola dos Annales*, sendo o seu principal nome o francês Marc Ferro, que apresentou a relação cinema e história no contexto do final da década de 1960 e 1970. Segundo Marc Ferro, no início do século XX, logo após a invenção do cinema (por assim dizer, que se desenvolveu a partir da segunda metade de 1800³) existia um desprezo enorme ao cinematógrafo pelos núcleos intelectuais, de todas as áreas; com os historiadores, entre outros grupos das ciências humanas, naquele momento atrelado a visões ainda muito reducionistas de documento e fonte como documento oficial. Consideravam o filme como um entretenimento de segunda categoria, algo que só as massas, que supostamente não se importavam com uma profundidade das artes, além do simples entretenimento, apreciavam. O cinema, para eles, era “como uma atração de feira” (consequentemente, desde o seu início atrelado às expressões populares) e não tinha valor nenhum como documento ou mesmo como arte. Mas em outros meios, primeiramente entre os seus realizadores, era muito discutido o seu valor documental.

Nessa pesquisa nos interessa particularmente observar nessa relação a potencialidade do cinema como meio de representação (BARROS, 2012), histórica e cultural – em nosso caso especial, não de um filme com pretensões de representar certo período ou evento histórico em particular. Mesmo assim

1 Graduado em Licenciatura em História pela UEPG. Email: its.me.danilo@hotmail.com

2 Orientador. Doutor em História pela UFPR. Professor do Depto. de História e Programa de Pós-Graduação de Mestrado em História – UEPG.

3 Tendo sido o marco inicial da indústria a invenção do cinematógrafo, que foi apresentado ao público pelos irmãos Lumière em 1895.

filmes como os que selecionamos possuem um potencial gigantesco para ajudar na compreensão da sociedade e o período em que foi produzido, ao serem analisados. Para isso, mas não apenas por conta disso, se faz necessário a análise, para além dos filmes, do que a mídia produziu de reflexões sobre eles no período, devido também à incapacidade de buscar números de audiência precisos e confiáveis, e opiniões de pessoas pertencentes ao público naquele momento.

Dentro de uma área de estudos que já foi considerada de “segunda categoria” pelos pesquisadores mais tradicionais, a utilização do filme de horror como fonte é ainda mais marginalizada, pelo estigma que o gênero carrega ainda hoje, ligado a sua suposta baixa qualidade e exploração de temas pouco ortodoxos. O filme, seja ele de ficção-histórica, não ficção, documentário, noticiário ou de “gênero”⁴, sendo ele qual for, pode e deve ser utilizado como fonte pelo historiador. Não há nenhum filme realmente objetivo, já que em toda produção do tipo existe algum tipo de escolha daquilo que irá ser apresentado, até mesmo no caso do documentário (talvez, principalmente neste caso, o processo de seleção fica ainda mais evidente). Segundo Jorge Nóvoa (2012, p. 45), principalmente pelo papel do cinema (e de outras mídias de massa, mas colocando o cinema como a sua gênese, para o século XX) e, portanto, pela importância histórica deste fenômeno, o valor dos filmes como documento histórico é indiscutível. Este mesmo autor continua:

Deste modo, ao tratar o filme como agente ou como fonte, o historiador terá de fazer face ao complexo e fundamental problema da reconstrução do real, seja no nível das relações sociais, seja no nível da psicologia social, das chamadas mentalidades ou do imaginário, ou ainda das articulações destas com a ideologia e com as relações sociais de determinada sociedade. (NÓVOA, 2012, p. 46)

Nessa análise, que o trabalho de pesquisa com o cinema no campo da História exige, é dada à liberdade de ser interdisciplinar, já que o contrário se faz impossível em qualquer temática nos dias de hoje. No caso do cinema-história, esse contrário seria especialmente impraticável.

Em relação à questão do imaginário e da cultura popular, nas suas variadas manifestações presentes no nosso país, tomamos como base obras de Luís

da Câmara Cascudo, que desenvolveu em muitos de seus livros a análise e a catalogação do folclore brasileiro, assim como os costumes do povo. O costume é um termo que para Thompson designa práticas vivas no seio da sociedade camponesa (objeto da sua obra *Costumes em Comum*, em destaque aos camponeses ingleses de um período anterior ao advento do capitalismo), tradições que se perpetuam a partir da transmissão oral (a base da cultura popular), que, mesmo quando passadas ao impresso, são feitas tendo como base o relato oral (THOMPSON, 1998, p. 18).

Luís da Câmara Cascudo (1898 – 1986) foi um dos mais respeitados folcloristas brasileiros, atuando também como historiador, antropólogo e jornalista, a despeito de ter se formado e atuado na área do direito. Nascido em Natal, esteve ligado ao Rio Grande do Norte até a sua morte, desenvolvendo um trabalho de resgate cultural e histórico no seu estado. Politicamente, Cascudo tinha uma postura profundamente anticomunista, o que o fez apoiar a Ação Integralista Brasileira, assim como, mais tarde, não se opor ao Golpe Militar de 1964. Publicou mais de 150 livros no decorrer de sua carreira, sendo um dos principais, e que tomo como base para essa pesquisa, o seu clássico *Dicionário do Folclore Brasileiro*, que teve a sua primeira edição publicada em 1954. O Dicionário trata-se de uma obra impar, no Brasil e no mundo, no que ele se propõe a fazer e naquilo que entrega ao leitor interessado no popular, ou seja, um compêndio do folclore nacional. Selecionamos tal intelectual, dentre inúmeros outros pesquisadores do folclore, por ser o que melhor sintetizou tais expressões populares, no nosso entendimento. Outros folcloristas, e historiadores que discutiram expressões populares, também foram consultados num trabalho de busca de algum tipo de respaldo ao que se convém chamar de folclore em tais filmes.

Não discutimos essas impressões de estudiosos do folclore nacional com a intenção de buscar e apresentar aqui algum tipo de verdade sobre tais manifestações do imaginário, mas sim pontos de vistas também calcados no seu tempo, assim como os filmes. Não são livres de opiniões ou de intenções pessoais.

Bronislaw Baczko define o imaginário social com “uma das forças reguladoras da vida coletiva” (1985, pg. 309) e, em conjunto com os seus símbolos,

4 Segundo Barry Keith Grant, é composto “por aqueles filmes comerciais que, por meio de repetições e variações, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares, encorajando as expectativas do público de compará-los com outros filmes já vistos” (apud CÂNEPA, 2008, p. 47). É uma noção comum do cinema norte-americano, cujos modelos são exportados e mimetizados em todo o mundo.

“fazem parte de sistemas complexos e compósitos, tais como, nomeadamente, os mitos, as religiões, as utopias e as ideologias.” (1985, pg. 312). Buscamos a sua definição de imaginário social com a intenção de relacionar com o conceito de cultura popular, aqui entendido de forma mais ampla, abrangendo o imaginário.

Assim como Baczko declara que todas as épocas produzem as suas próprias formas de imaginar e modificar esse imaginário, é importante destacar que todas as épocas também produzem as suas próprias noções ligadas ao medo. Trabalhando com filmes de horror, a discussão sobre o medo e o entretenimento gerado por esse sentimento é levantada. Os elementos e a estética que causavam horror e repulsa na década de 1960, pensando em termos de Brasil, não são os mesmos, apesar de haver permanências, atualizações do mercado e do momento em que estamos passando.

Segundo Roger Chartier, a definição de cultura popular pode ser, mesmo isso não sendo recomendável, reduzida a dois tipos:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico, coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. (CHARTIER, 2005, p. 179)

Em ambas as concepções admite-se a existência de dois extratos culturais, sendo que também se admite a dependência da cultura das classes subalternas em relação à erudita. Se essa dependência existe de um lado, da elite para com as classes populares também pode ser vista. O correto seria admitir que existe um forte intercâmbio entre esses dois “modelos” culturais, de cima para baixo e de baixo para cima. Corroborando para a concepção de que as culturas não são fixas, se faz importante citar também o conceito de circularidade cultural, desenvolvida por Carlo Ginzburg, e que se pretende abolir a dicotomia entre culturas, declarando existir um substrato comum, compartilhado pela elite erudita e os populares.

A noção de representação, para Chartier, é a pedra fundamental da nova história cultural (BOSCHILIA, 2000, p.42). Esta seria a apresentação de algo que está ausente, distinto do objeto real. A representação do que definimos aqui como o imaginário e elementos da cultura popular,

por exemplo, não deve ser entendido como tais elementos em si, já que se trata de um discurso construído sobre eles. Mas em relação a esse conceito, neste trabalho não estamos nos limitando somente à vertente propagada por Roger Chartier. O mesmo conceito é também desenvolvido, no âmbito da psicologia social, por Serge Moscovici e outros da área, que trabalham sobre as bases das representações sociais deixadas por Émile Durkheim. Para ele, todas as representações são coletivas, assim como o imaginário. Segundo Boschilia, para os teóricos da psicologia social,

[...] a representação social é uma instância intermediária entre o conceito e a percepção, na medida em que se situa nas dimensões de atitudes, de informações e de imagens e que contribui para a formação de condutas e de orientação das comunicações sociais. (BOSCHILIA, 2000, p.47)

Tais noções, de um conceito já tão utilizado no âmbito da história cultural, se relacionam com a abordagem enfatizada nesse trabalho.

HORROR COMO GÊNERO CINEMATOGRAFICO

Noel Carroll define o horror, gênero presente em diversas mídias, diferenciando-o do horror emoção, e o nomeia como “artístico”. Este não pode ser classificado de acordo com as reações que causa no público; não são todos os produtos de “horror” que acabam deixando a plateia horrorizada, assim como produtos de gêneros bastante distintos são capazes de provocar tal sentimento. Para Carroll (1999, p. 28), o “horror artístico” se consolidou aproximadamente com a publicação do romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (de 1818, mas possuindo na sua terceira edição, de 1831, a sua versão definitiva) que serviu de modelo para muito do que se produziria no gênero, na literatura e no teatro, e posteriormente no cinema e nas histórias em quadrinhos. Antes mesmo de *Frankenstein*, que também se relaciona com a literatura de ficção-científica pela sua temática, ele já existia, mas é no século XIX que ganha consistência. No decorrer do século outros escritores, como o americano Edgar Allan Poe, que se destaca num horror mais psicológico, e o irlandês Bran Stoker, que publicou *Drácula* em 1897, também produzem no gênero.

No cinema, logo nas primeiras décadas do século XX temos os primeiros exemplos de filmes desse gênero, muitos produzidos como adaptações

a romances de horror que se celebrizaram no século anterior e eram propagadas também pelo teatro. É o caso de *Frankenstein*, cuja versão de maior nível de fidelidade (apesar de se basear muito mais na peça de teatro que no livro) se trata de um filme mudo de 1910, produzido pela produtora de Thomas Edson. Essa produção permaneceu durante muito tempo perdida, só restando algumas fotos, como tantos outros filmes do período. Aqui, tal como no livro, o monstro não é criado a partir de partes provenientes de diversos corpos e sim por um processo quase mágico (CÁNEPA, 2007).

De *Drácula*, romance escrito por Bram Stoker em 1897, temos a primeira adaptação (não autorizada) para as telas na forma do alemão *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, dirigido por F. W. Murnau e lançado em 1922. Da mesma Alemanha da República de Weimar foi lançado, dois anos antes, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (O Golem)⁵, filme de horror sobre o antigo mito judeu do gigante de pedra, trazido à vida para proteger tal povo da perseguição num gueto da Praga medieval. O filme, assim como *Nosferatu*, é um dos grandes expoentes do chamado expressionismo alemão (movimento que também pode ser visto nas artes plásticas), que pela sua estética carregada de sombras apostava na temática do horror, o que também dialogava com o contexto alemão do pós-Primeira Guerra, caminhando para a ascensão do nazismo. Outro exemplo é *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari), também de 1920, de Robert Wiene.

Posterior a *Nosferatu*, mas se tratando de uma adaptação autorizada, o filme americano *Drácula*, de 1931 e subseqüentes produções de horror do estúdio Universal ajudaram a cunhar o que se entende por “horror clássico” no cinema, tanto em estética quanto em narrativa. Outros “monstros” que ganharam versões do estúdio americano foram *Frankenstein* (de 1931, estrelado por Boris Karloff no papel do monstro), a múmia (também estrelado por Boris Karloff, de 1932), o homem invisível (1933) e lobisomem (1935). Alguns personagens fizeram tanto sucesso de público que foram criadas inúmeras seqüências, como é o caso de *A Filha de Drácula* (1936) e *A Noiva de Frankenstein* (1935), e filmes que procuravam explorar os personagens pelo seu apelo junto ao público, como é o caso do filme de comédia *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948) e demais produções mais debochadas da

década de 1940.

Nos anos 50, enquanto o horror foi um tanto negligenciado pelo cinema norte-americano (ao menos em se tratando de grandes produções, já que esse gênero no período viraria sinônimo, junto da ficção científica, do chamado “cinema B”), filmes do tipo (o “horror clássico”, celebrizado pelo estúdio Universal) começaram a serem feitos em outros países, principalmente na Europa. No Japão, assim como nos Estados Unidos, produções com tramas desenvolvidas em torno de monstros provindo de problemas causados pelo abuso do armamento nuclear se tornam cada vez mais comuns a partir desta década: é o caso de *Godzilla* (cujo primeiro filme de uma série que se estende até os dias de hoje foi lançado em 1954). A produtora inglesa Hammer Films investe, ao começar na segunda metade da década de 1950, em adaptações das mesmas histórias já contadas pelos americanos, mas as séries resultantes desses empreendimentos acabaram se desenvolvendo de um modo bastante distinto, com filmes mais violentos e sensuais, além de coloridos. Os italianos, antes mesmo de começarem a produzir westerns, também investiram no horror, em que podemos destacar o trabalho do diretor Mario Bava, e posteriormente nomes como Dario Argento e Lucio Fulci. Na Espanha o diretor Jesus Franco começa a produzir filmes de horror, ao sabor dos ingleses e americanos, mas com um estilo próprio e, sem querer soar pejorativo, *trash*.

Na mesma década de 1960, no cinema norte-americano, George Romero lançaria o seu *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), primeiro de sua série de filmes sobre o apocalipse zumbi e um marco no gênero. Em 1973, é lançada a adaptação cinematográfica do romance *O Exorcista* (escrito por William Peter Blatty). No Brasil, Mojica produz o filme *Exorcismo Negro* (1974), que com o título e temática se colocava como uma opção nacional frente ao filme americano, mas em seu roteiro dando um maior destaque a questão do criador e da criatura. Na Itália, também com a intenção de se aproveitar do sucesso da adaptação, produtores reeditam o filme *Lisa e o Diabo* (1973), de Mario Bava, para desespero de seu autor (que também não teve outra opção a não ser gravar cenas adicionais para que o novo roteiro fizesse sentido), dando-lhe um caráter totalmente distinto do original, transformando-o em outro filme sobre exorcismos genérico (*La Casa*

5 Co-dirigido e estrelado, no papel do Golem do título, por Paul Wegener.

dell'Esorcismo, 1975).

O horror ainda se mantém como um gênero de sucesso no cinema mundial, com filmes originais sendo lançados todos os anos, em diversos países, além dos *remakes* (atualmente, bastante recorrentes) e continuações.

No caso do Zé do Caixão, seria difícil classificá-lo como um “monstro” clássico do gênero, se fosse levar em conta uma definição mais tradicional segundo a qual é monstruoso aquilo que não é humano, que é contrário às leis da natureza. Um monstro, no imaginário popular, é sempre caracterizado pela sua aparência repulsiva, sem se levar em conta o caráter. Já em dicionários é possível ver também, em conjunto com a definição mais habitual, o monstro como uma pessoa cuja crueldade e perversidade ultrapassam aquilo que seria humanamente aceito. Seria, então, um “monstro” mais figurativo que literal, mas ainda assim um monstro.

Segundo as definições acerca do assunto que o filósofo da arte e crítico literário norte-americano Noel Carroll discute em seu livro *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*, o monstro de horror não se trata exclusivamente de uma criatura inumana e de aparência anormal. Zé do Caixão, por exemplo, é sim um anormal do ponto de vista moral e tem a sua imagem construída para causar certa repulsa ao espectador, em conjunto com as suas atitudes imorais e uma personalidade alienígena⁶ na comunidade em que se passam os filmes analisados.

Conforme aponta Carroll:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (CARROLL, 1999, p. 31)

Desde a primeira cena, em que se apresenta Zé, o coveiro se destaca do resto da população do pequeno vilarejo como um “personagem extraordinário num mundo ordinário”, para parafrasearmos Carroll.

O personagem se vê como um homem superior, mais inteligente e, portanto, de mais valor que a gente simples habitante da cidade, e milita pela sua descrença como milita pelo seu, aparentemente, único ideal: o da continuidade da vida pelo sangue. Zé pretende encontrar uma mulher que seja digna de

gerar, com ele, o verdadeiro homem superior, numa espécie de interpretação - errônea ou não, não nos cabe julgar - do “super-homem” de Nietzsche.

O elemento paranormal, fantástico, surge nos filmes analisados na forma de castigo, divino ou apenas fruto da consciência pesada da personagem, pelos atos imorais cometidos pelo protagonista e as suas manifestações estão intrinsecamente ligadas ao imaginário popular.

O que caracterizaria o personagem como um “monstro”, principalmente, é a visão dos outros habitantes em relação a ele. Temos na figura do protagonista na verdade um vilão, ou no mínimo um anti-herói sem méritos morais, e o habitante simples que o vê com estranheza e/ou o condena está mais próximo da identificação com o público.

Esteticamente, o coveiro é construído de forma bastante similar a outro famoso personagem do horror: *Drácula*. Principalmente se for comparado à encarnação do vampiro que provavelmente Mojica tenha visto no cinema de seu pai, onde começou a ter contato com esse mundo de celulóide, que é o interpretado por Bela Lugosi em um dos primeiros grandes clássicos de horror do estúdio Universal. Além da vestimenta e um tanto do comportamento, há o castelo de *Drácula*, assemelhável ao casarão da personagem de Mojica, como é representado no segundo filme. Outra encarnação do vampiro que pode ter inspirado, pelas suas características e pelo ritmo dos seus filmes, é o *Drácula* de John Carradine, ator que interpretou o personagem em filmes da década de 1940. Muito dessas características em comum podem ser explicadas pela apropriação que o produtor de um bem cultural faz de coisas que lhe são referências, e no caso aqui retratado as principais inspirações fazem parte desse universo da cultura pop, do cinema de horror clássico e as histórias em quadrinhos, que pode ser visto no ritmo narrativo de seus filmes. A discussão acerca dessa relação entre tais personagens de horror foi explorada por Marcelo Briseno Marques de Melo em sua tese de doutorado *Zé do Caixão: Personagem de Horror*, que em 2011 foi publicada em forma de livro, onde também destaca as principais diferenças entre o vampiro e o coveiro: um de existência sobrenatural, e o outro humano, “demasiado humano” apesar de ser equivalente ao vampiro em matéria de violência (2010, p. 165). Outro personagem que teria inspirado a criação de Zé do Caixão seria o doutor Frankenstein, mais que o seu monstro (interpretado por Boris Karloff no

6 Uma personalidade estrangeira, estranha ao resto dos personagens do filme.

clássico filme da Universal, de 1931).

Curiosamente a mais expressiva encarnação do perseverante doutor é a da série produzida pelo estúdio inglês *Hammer Films* e interpretada por Peter Cushing (que também ficou famoso ao fazer o papel do caçador de vampiros *Van Helsing* em muitos filmes produzidos pela mesma produtora), série de filmes produzida entre o final da década de 1950 e o começo da década de 1970. Ao contrário dos filmes do estúdio norte-americano, essas produções são centradas no personagem do doutor, com algumas aparições do célebre monstro, mas também com outros experimentos similares. É sabido que ambas as adaptações do livro de Mary Shelley, tanto a de 1931 e a de 1957, são distintas da obra original em diversos aspectos.

O HORROR NO CINEMA NACIONAL

O descaso da historiografia do cinema nacional quanto aos filmes de horror, especialmente em relação ao seu maior expoente (e o nosso objeto de estudo), José Mojica Marins, pode ser constatado a partir das principais obras que tratam desse assunto. Jean Claude Bernardet propõe, no livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), uma nova historiografia do cinema brasileiro, abrangendo facetas anteriormente nunca, ou realmente muito pouco exploradas. Produções essas como o cinejornal, e o documentário encomendado, que por muitas vezes acabava financiando as poucas produções de ficção existente nas primeiras décadas do século XX. Além do filme policial que naquele momento muitas vezes surgia também se aproveitando de casos reais. Mas quanto ao filme de gênero (seja ele o horror ou não) desenvolvido no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 tem pouco a dizer. Comenta sim sobre o que chama de “mimetismo”, quando realizadores brasileiros se inspiravam em produções estrangeiras ou mesmo copiavam descaradamente cenas de tais filmes em produções mais comercialmente apelativas.

Num artigo publicado em 1975, na revista *Movimento* (BERNARDET, 2009, p. 157), mas que também está presente na edição de Cinema brasileiro publicado em 2009 pela Companhia das Letras, Bernardet cita Ivan Cardoso, que alguns anos antes havia dirigido *Nosferatu no Brasil*, como exemplo de realizador nacional que “bota a universalização no liquidificador”, sendo essa

a universalização dos modelos cinematográficos das grandes indústrias. No caso de Ivan Cardoso, segundo Bernardet, ela não é de toda ruim, já que está embebida daquilo que é nacional, não é apenas uma cópia. A simples cópia, ele escreve no mesmo artigo, é impossível devido às diferenças dos meios de produção.

Laura Loguercio Cánepa, pesquisadora do cinema brasileiro, tem no questionamento desses silêncios uma das bases da sua tese de doutorado sobre o gênero no Brasil, intitulada *Medo de quê?* - uma história do horror nos filmes brasileiros. Ela analisa profundamente a produção cinematográfica do gênero (principalmente aqueles que, seguindo o exemplo de Mojica, se classificam como filmes de horror) e também filmes que apresentam elementos característicos do horror, provando a existência deste cinema para além da produção de José Mojica Marins, que para muitos ainda continua como o único representante nacional.

Segundo a pesquisadora não só já existiam antes do primeiro filme de Zé do Caixão outras produções, no país, que de uma forma ou de outra apresentavam elementos de horror, como depois do sucesso da personagem diversos outros cineastas seguiram produzindo no gênero. Constata-se que em relação a um personagem característico de terror e que teve fôlego para que fosse construída uma consistente mitologia em seu entorno, com trabalhos em um número de mídias considerável, o caso de Zé do Caixão é único no país, comparável a outros personagens clássicos do cinema internacional, como já comentado.

Assim, foi selecionada a obra de José Mojica Marins por ser a mais representativa do gênero no período, década de 1960, e por dialogar com aquilo que é o enfoque deste trabalho: o imaginário popular, apesar de não ser o único a fazer isso. A seleção dos dois primeiros filmes, de toda a sua filmografia de horror (e que em outros momentos também podemos ver o diálogo evidente com o imaginário), partiu de um esforço no sentido de se reduzir o recorte focado na pesquisa e também priorizar a relação de dependência dessas duas fitas.

MOJICA HOJE E ONTEM: RETROSPECTO SOBRE O PERSONAGEM E O SEU CRIADOR

Recentemente o trabalho de José Mojica Marins como cineasta, principalmente a sua produção de

horror, voltou a ser valorizada, de um modo que demonstra perfeitamente a relação do brasileiro com o seu cinema, assim como a sua produção cultural em geral. Foi preciso que os seus filmes fossem lançados nos EUA, segundo a sua biografia, na primeira metade dos anos 90, para despertar o interesse do público. Nesse momento o diretor estava no ostracismo havia já um tempo, apesar do seu personagem mais célebre, ao ponto de se confundir com o seu autor, ser uma figura já consolidada, naquele momento, no imaginário popular brasileiro. *Zé do Caixão* é extremamente popular, mas nem sempre simboliza aquilo que se devia.

O último filme efetivamente de horror de Mojica havia sido lançado há tempos⁷, e o cineasta, para sobreviver durante parte dos anos 80 – portanto, durante o ápice da pornochachada, após a liberação do sexo explícito neste gênero - teve que se render a esse gênero quase que obrigatório do cinema da boca de lixo⁸, na época, na sua tentativa de tirar o seu sustento da atividade cinematográfica⁹. Por conseguinte não eram os filmes, poucos conhecidos por aqueles que não os viram no cinema quando eles assim foram difundidos, que não deixavam o povo brasileiro esquecer-se de *Zé do Caixão* (como figura até mesmo cômica). Isto se deve pela presença marcante do seu personagem em outras mídias, como será explorado adiante.

Até onde pôde fez cinema, mas num dado momento teve que se render a formas menos nobres de entretenimento, principalmente explorando a sua excêntrica personagem de todas as formas possíveis¹⁰. No começo da década de 1990, a coisa não estava nada bem para Mojica, tanto financeiramente como na sua vida pessoal. Foi quando os norte-americanos da distribuidora *Something Weird*, que se especializara em distribuir filmes de terror em VHS, lançaram boa parte dessas produções do gênero pouco conhecidas naquele

nicho de mercado, mesmo em se tratando de especialistas no assunto. Assim relata o jornalista André Barcinski em texto anexo à biografia do cineasta que escreveu em conjunto com Ivan Finotti. O mundo conheceu *Coffin Joe*, e descobriu nesse cinema “primitivo” um gênio antes ignorado. Redescobertos seus filmes, com isso começou-se a perceber o valor dessa produção como algo a mais que simples entretenimento, e eles começaram a virar objetos de diversos estudos acadêmicos, primeiramente no exterior, onde também começaria a ser citado com uma maior frequência em livros que analisam o gênero e em artigos de revistas especializadas.

Atualmente, graças a esse movimento iniciado na década passada, *Zé do Caixão* parece que nunca esteve tão na moda, o que podemos observar, por exemplo, pelo convite para gravar um segmento de um filme com outros diretores estrangeiros¹¹. Principalmente em se tratando de estudos acadêmicos sobre o seu cinema e a sua personagem seminal passamos por um momento inédito. Com a volta da popularidade, Mojica pôde voltar a gravar e teve a oportunidade de, finalmente, completar a sua trilogia com *Encarnação do Demônio* (2008), o seu primeiro longa-metragem em um hiato de mais de 20 anos e também a sua “fita” mais ambiciosa em termos de orçamento, por contar com a captação de recursos por leis de incentivo e distribuição por uma distribuidora estrangeira.

Encarnação foi um fracasso de bilheteria, principalmente por causa de falhas na sua distribuição (mesmo tendo sido distribuído, no Brasil, pela Fox Films) e propaganda, mas ajudou a trazer *Zé do Caixão* ao século XXI e dar uma maior força ao gênero no país. O cinema de horror nacional aos poucos vai saindo dos guetos em que havia sido confinado, com Mojica, o inaugurador do gênero no Brasil, na ponta de lança, junto de jovens

7 O derradeiro filme, realmente, de horror (e com o roteiro girando em torno do personagem *Zé do Caixão*) dirigido por Mojica, antes do seu retorno nos anos 2000, foi *Delírios de um Anormal*, de 1978. Portanto fazia 30 anos que ele não produzia no gênero. Porém é importante lembrar que esse filme é metade original, metade uma montagem de cenas de outras produções anteriores, principalmente do seu filme que naquele momento ainda permanecia inédito por causa da censura: *O Despertar da Besta*, de 1970.

8 A chamada Boca do Lixo foi uma região que nas décadas de 1920 e 1930 abrigava escritórios de grandes produtoras cinematográficas e que acabou se tornando um reduto do cinema independente da capital paulista nos anos 60, 70 e 80.

9 Dirigiu *A Quinta Dimensão do Sexo* (1984), *24 Horas de Sexo Explícito* (1985), *Dr. Frank na Clínica das Taras* (1987) e, no mesmo ano, *48 Horas de Sexo Alucinante*, seu último filme antes do hiato.

10 Segundo o livro de André Barcinski e Ivan Finotti, além de alguns poucos trabalhos como ator, se aproveitou da decadente fama do personagem em aparições em diversos programas de televisão de qualidade duvidosa. Ainda no final dos anos oitenta conseguiu um papel numa novela produzida pela TV Manchete (*Olho por Olho*), mas logo depois foi trabalhar no parque de diversões *Playcenter*, integrando um simplório espetáculo que remetia a temas de terror.

11 *The Profane Exhibit*, filme de horror dividido em capítulos previsto para ser lançado em 2013 e também contando com a participação de cineastas de diversos países, alguns já bem estabelecidos na indústria, como o italiano Ruggero Deodato (de filmes como *Holocausto Canibal*), e alguns iniciantes com experiências no gênero, como o japonês Yoshihiro Nishimura e o espanhol Nacho Vigalondo, dentre outros. O segmento dirigido por Marins se intitula *Viral*.

realizadores provindos do cinema independente, *underground*, como o catarinense Petter Baiestorf e o capixaba Rodrigo Aragão. Uma produção de destaque se encontra também no cenário dos curtas-metragens, com destaque a Dennison Ramalho, que também ajudou Mojica em seu mais recente filme como diretor assistente e roteirista. Ao mesmo tempo em que os filmes de Mojica voltam a ser valorizados, o cinema de horror Brasileiro, que não se resume somente à *Zé do Caixão*, é redescoberto e também vira objeto de amplos estudos por pesquisadores brasileiros.

No ano em que o seu personagem mais célebre completa 50 anos (1963 - 2013), o cineasta se utiliza das redes sociais (em particular o *facebook*) para divulgar os seus principais projetos, e com esse maior contato com o público também vem atraindo uma nova geração de fãs, que não chegaram a conhecer o personagem quando Mojica apresentava a sessão de filmes de terror de baixo orçamento "Cine Trash", na rede de televisão Band (que expôs o personagem, mais precisamente a sua faceta mais escrachada e cômica, a boa parte da juventude da década de 1990) e, muito menos, viram os seus lançamentos na década de 1960, mas o conheceram por outros meios.

Afinal, *Zé do Caixão* é, antes de qualquer coisa, parte do moderno imaginário popular, um integrante vivo da cultura pop. Vemos nessa relação entre uma e outra, ou seja, da cultura pop e do imaginário popular, uma relação de retroalimentação de um pela outra. Ora são elementos do imaginário popular que caem no âmbito da cultura pop, ou de massa, enquanto produtos provenientes dela acabam fazendo parte da outra, com o passar do tempo. Recentemente também começou a apresentar o programa de entrevistas "O Estranho Mundo de *Zé do Caixão*", no Canal Brasil.

Um dos principais elementos que comprovam o lugar ocupado pelo coveiro no imaginário do brasileiro é a permanente confusão entre criatura e criador, muito comum, também com a ficção, em relação aos vilões de novelas e os atores que o interpretam. Mas no caso de Mojica fica ainda mais difícil desassociá-lo do personagem pela excessiva exploração que se fez dele, tanto para se promover como para trabalhos audiovisuais que fugissem da proposta principal do personagem. Essa questão já foi, inclusive, trabalhada pelo próprio cineasta em diversos filmes, como *Ritual dos Sádicos* (Também chamado de *Despertar da Besta*, produzido em 1970), onde interpreta tanto ele mesmo, num belo exercício de metalinguagem, quanto *Zé do Caixão*, que somente dá as caras nas alucinações induzidas por LSD. Nessa produção

também é apresentado uma parte de um programa de entrevistas da TV Record ("Quem tem medo da verdade"), onde esse diálogo criador-criatura estava ainda mais evidente. Nesse programa, um de seus juízes é o sambista Adoniran Barbosa, outro exemplo de personagem maior que o seu criador, João Rubinato. Essa produção foi interdita pela Censura e não foi exibido até o final do Regime Militar, na década de 80. Outros filmes que exploram a figura pública do cineasta é *Exorcismo Negro*, lançado na mesma época em que o estrangeiro *O Exorcista* também estava para aparecer em telas brasileiras, em 1974, e *Delírios de Um Anormal* (1978), seu último filme de horror até 2008.

O período enfocado nessa pesquisa, 1963-1967, compreende as duas primeiras incursões de José Mojica no horror. O primeiro, de nome *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, teve a sua estreia na cidade de São Paulo em novembro de 1964, mas só foi para os cinemas do Rio de Janeiro em 1966, quando já estava em produção o segundo filme com o personagem, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. Antes da sua estreia como diretor de horror ele produziu dois longas-metragens: o seu primeiro, *A Sina do Aventureiro*, um faroeste lançado em 1958 e *Meu Destino em Tuas Mãos*, drama de apelo religioso e infantil, com a participação do cantor mirim paraguaio Franquito, muito na moda na época em que o filme foi produzido e lançado (1963). Já vinha de várias produções mais modestas, curtas documentais e de ficção, gravados no decorrer da década de 1950, na vizinhança onde cresceu: o bairro do Brás, na cidade de São Paulo.

Segundo o cineasta, como é relatado na sua biografia, o personagem foi concebido num pesadelo quando este estava para filmar outro filme, *Geração Maldita*. No tal sonho, Mojica acordava num cemitério e era arrastado por um clone seu, todo vestido de negro, para uma cova aberta com o seu nome escrito na lápide. Logo depois teria abandonado o projeto do filme focado em gangues de rua em favor da realização de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*.

RECEPÇÃO MIDIÁTICA EM JORNAIS (1964-1967)

Numa tentativa de analisar a sua produção também é importante observar a recepção à época, mas se não é possível saber a opinião de cada espectador, a da crítica especializada foi ricamente vinculado em alguns jornais que mantinham um espaço, mesmo que diminuto, dedicado ao cinema

dentro do eixo Rio – São Paulo. Se a mídia hoje procura engrandecer esses filmes, graças ao período de valorização que o diretor vem passando, na época em que eles foram lançados, de quando era “coisa nova” no catálogo do cinema nacional, era comum achar artigos de cunho pejorativo. Os críticos de cinema da época estavam, em sua maioria, ainda muito atrelados a visões conservadoras sobre a sétima arte, e também haviam aqueles comprometidos com o modelo e a mensagem social do cinema novo¹², portanto já pré-dispostos a rechaçar um cinema como o de Marins, apesar do mesmo ter sido muito elogiado, publicamente, por Glauber Rocha na ocasião¹³.

Mas essa não era a única opinião encontrada nos suplementos de cinema, já que outros críticos conseguiram ultrapassar a aparência “primitiva” desses filmes e enxergar o seu valor como obra de entretenimento. É basicamente isso que André Barcinski e Ivan Finotti discutem em um momento de “Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins”, ao dizer que “os críticos que consideram *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* um filme primário parecem ter analisado a embalagem, sem checar o conteúdo. O filme é sem dúvida, pobre de verba, pobre de recursos e pobre de cultura, mas não é, de maneira alguma, primário.” (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 121). Sinto aqui a necessidade de colocar uma pequena ressalva de minha parte, discordando um pouco desse ponto de vista dos escritores de tal biografia. Talvez num sentido mais tradicional de cultura, ligado, portanto, ao conceito de “alta cultura”, poder-se-ia dizer que o que se vê no cinema de Mojica é de pouco valor cultural; mas, a meu ver, na contemporaneidade, seria errôneo classificar tal produção como escassa culturalmente, apesar do quão pouco acadêmico o seu realizador possa vir a ser (e se trata de um autodidata).

É importante deixar claro, antes de apresentar exemplos de opiniões negativas e/ou positivas publicadas em jornais em diferentes momentos da década de 1960, que nenhuma obra de entretenimento é livre de julgamento. Pelo contrário. Principalmente no caso de um produto da cultura

de massa¹⁴, claramente de apelo popular, como são os dois primeiros filmes de horror de José Mojica Marins. O objetivo aqui não é desqualificar análises negativas e engrandecer as positivas, mas sim buscá-las em seu contexto, para melhor entender o fenômeno pesquisado naquele momento.

O jornalista B. J. Duarte (da Folha de São Paulo) escreve uma crítica bastante negativa sobre o filme, que viu na sua estreia na cidade, em novembro de 1964. O autor, nas primeiras linhas do texto, revela conhecer de antemão o trabalho do cineasta, já que no mesmo jornal havia publicado uma análise sobre o primeiro longa-metragem de Mojica, *A Sina do Aventureiro*. Portanto, reconhece que este não é mais um principiante, mas não passa disso. Ao final do artigo, o autor desabafa:

Em verdade, eu deveria ter seguido o conselho que uma feiticeira (a exemplo do prólogo de Macbeth) dá ao espectador, ao início do filme de Marins: “Se não acreditar em almas penadas, saia deste cinema, não assista a este filme!”, diz mais ou menos assim a bruxa de Zé do Caixão, apontando o dedo à cara do espectador. Não acredito em almas penadas, mas que “las hay, las hay”. O filme do Art-Palácio é a prova mais aterradora de sua existência. (DUARTE, 1964)

Também em São Paulo, o escritor Ignácio de Loyola Brandão (que mais tarde escreveria livros como *Zero e Não Verás País Nenhum*) produz um artigo sobre *À Meia-Noite...* para a sua coluna de cinema na edição paulista do jornal *Última Hora*, onde apresenta também uma visão bastante negativa sobre o filme. Segundo a jornalista e pesquisadora Daniela Pinto Senador, em sua tese de mestrado pela Universidade de São Paulo, na qual trabalhou, dentre outras coisas, a recepção midiática dos filmes de Mojica de 1953 até 1967, Loyola “despreza sem pudor o diretor paulista e a sua obra”, obra essa que para ele “não passa de mero produto enganoso”, mesmo reconhecendo o apelo que uma fita do tipo provoca no povo. Numa citação do próprio artigo: “Qualquer filme de terror, mesmo ruim, como esse *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em cartaz no Art-Palácio, carrega multidões às casas de espetáculos. O diabo atrai as gentes. O povo é sempre seduzido

12 Movimento cinematográfico brasileiro inaugurado com o filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e altamente influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela nouvelle vague francesa. A partir da década de 1960 tem no baiano Glauber Rocha o seu maior expoente.

13 Segundo Ivan Finotti e André Barcinski (1998, p. 155-156), o diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se entusiasmou quando assistiu *À Meia-Noite*, por recomendação do seu amigo Rogério Sganzerla, que também escreveu um artigo elogiando o filme, além do anexo *Passaporte para o oculto*, da já citada biografia de Mojica.

14 Por cultura de massa, entenda-se todo o produto cultural produzido para o grande público e para vinculação nos grandes meios de comunicação. Adorno (2002, p. 287), a este termo, prefere o uso do termo “indústria cultural”, por defender que essas mercadorias não são produzidas com tanta ênfase no popular, mas sim no controle de tais massas, e que seria importante a diferenciação da chamada arte popular, de fato produto das massas.

pelo diabo” e essa sedução se dá, na concepção do escritor, graças ao “grande misticismo religioso que rege a nossa formação” (SENADOR, 2008, p. 153 – 154).

Já na crítica no Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 07/06/1966, Maurício Gomes Leite (jornalista que também se aventurou no cinema na última metade da década de 1960) usa do radicalismo que já era marca registrada do seu trabalho para criticar o filme *À meia-noite levarei sua alma*, que dois anos depois da sua estreia no estado de São Paulo atingia também o circuito do Rio de Janeiro. O crítico é bastante duro, e as suas palavras não são fruto de uma opinião isolada daquele momento, como podemos ver nos exemplos provindos de São Paulo, anteriormente. Segundo ele, “Para o cinema, José Mojica Marins não é nada.” E continua:

À Meia-Noite Levarei Sua Alma busca a proteção da margem de tolerância que, naturalmente, é concedida ao “primeiro filme de horror brasileiro”, como se o lançamento de um gênero significasse, obrigatoriamente, a descoberta genial de um caminho. A divisão do cinema em gêneros, aquela história de gênero nobre, gênero médio, gênero maldito, já terminou há mais de dez anos: existe ou não existe cinema, um musical é tão importante quanto um drama de interesse social. Não é necessário tratar o cinema de horror por meio de concessões a um gênero menor, nem com a piedade dos que desculpem tudo [...] O fenômeno Mojica é um equívoco, portanto, que se beneficia do trânsito mais ou menos livre que a inauguração de um gênero (no Brasil) encontra em certas camadas do grande público, do espectador médio e até mesmo entre alguns dos nossos melhores cronistas do cotidiano. [...] Meia-Noite não é um filme primitivo, é primário; não inventa nada, copia; não choca, imbeciliza; para o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso. (LEITE, 1966)

De igual maneira, alguns jornalistas saíram em defesa do filme. Crítica do *Última Hora* carioca, Tati de Moraes¹⁵ escreve no seu artigo “Levarei sua alma”, publicado na edição de 01/06/1966, que o filme diverte o público de diversas maneiras, já que o horror é muitas vezes acompanhado de humor,

proposital ou não, e que apesar de evocar influência de diversas escolas do cinema internacional tem a sua cota de originalidade e invenção. Ainda segundo Moraes, ao final, “não vamos dizer que o filme não tenha defeitos (decai um pouco mais para o fim), mas no conjunto é de uma inventividade estupenda e com um sentido de ‘cinema’ que não se encontra com facilidade nem aqui nem em qualquer outro lugar”.

Também do Rio de Janeiro, Salvyano Cavalcanti¹⁶ em seu artigo no jornal *Correio da Manhã* relata como é possível enxergar no filme de Mojica alusões ao governo ditatorial que o país estava vivendo. Segundo ele, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* é “um filme inédito, sem dúvida. Original. Um impacto nas concepções convencionais. Marco na história do cinema de terror. A mais surpreendente arrumação de cretinices desde Lumière. Uma orgia de crítica social só comparável ao clássico *L'Age d'or*, de Luis Buñuel.” (comparação essa que gerou censuras de outros jornalistas, por acharem descabida¹⁷).

Enquanto isso, no *Jornal do Brasil*, o jornalista José Carlos Oliveira¹⁸ convida ao leitor e possível espectador a ver e rever *À Meia-Noite*. Num momento de seu breve texto comenta sobre a localidade onde se passa o filme:

- Mas onde se passa a história do filme? – Perguntou uma amiga para quem eu louvava as maravilhas dessa obra de um jovem chamado José Mojica Marins, que é aliás, o astro e o autor da narrativa. Minha resposta, para quem entende de cinema, contém um elogio: “Em lugar nenhum. O filme se passa onde deve passar, isto é, no cinema. Para começo de conversa, aparece uma feiteiceira que investe de dedo duro contra o espectador, convidando-o a se retirar da sala, a menos que tenha nervos de aço”. (OLIVEIRA, 1966)

É possível observar diferenças marcantes entre os artigos vinculados em São Paulo, em 1964, e no Rio de Janeiro, dois anos depois, já que nesse último a quantidade de críticas favoráveis foi muito maior. O próprio debate é mais acirrado na capital fluminense. Na capital paulista apenas um jornal

15 Pseudônimo de Beatriz Azevedo de Melo Moraes (1911-1995). Foi tradutora, jornalista e crítica de cinema, além de também ter sido a primeira esposa de Vinícius de Moraes. Também possuiu uma intensa relação com os modernistas.

16 Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2011) foi um crítico bastante atuante na imprensa nacional, escrevendo em diversos jornais e revistas a partir da década de 1940.

17 O já citado Maurício Gomes Leite, na sua crítica ao filme publicada no *Jornal do Brasil*, do Rio: “A lembrança de Luis Buñuel, levemente chamado como testemunha da importância de Mojica, só pode ser considerada um desaforo e a prova da ignorância dos que nunca entenderam Buñuel, ou seja, dos que não sabem por que *Simon del Desierto* (filme genial) representa a mais forte proposição de luta contra o pensamento cristão ocidental.”

18 José Carlos Oliveira (1934-1986), jornalista e escritor que teve pouca atuação na área da crítica cinematográfica, mas é bastante conhecido pelos seus livros e pelas suas crônicas, principalmente aquelas que escreveu para o *Jornal do Brasil* por mais de duas décadas.

esteve empenhado na propaganda de Mojica: o *Notícias Populares*.

Ainda em 1966, ano de produção do segundo filme de Zé do Caixão, podemos ver na imprensa opiniões, mesmo que limitadas a um só jornalista, referentes à intervenção da Censura em vários momentos do filme, sendo o mais grave e emblemático da atuação desse órgão no período a modificação do final, transformando o filme numa espécie de fábula moral. No dia 20 de dezembro daquele ano, o mesmo Salvyano Cavalcanti de Paiva, que anteriormente havia escrito uma crítica bastante favorável ao primeiro filme, questionava em artigo no carioca *Correio da Manhã*, essa interferência da Censura; verdadeira mutilação, que, de tão dura, acabou por inverter o sentido da obra, lhe instituindo outro caráter.

A ditadura militar andava a passos largos para o seu período de maior repressão, e a censura - que não havia começado, institucionalmente, com o golpe, sendo bastante anterior ao regime - ganhava cada vez mais sustentação e legitimidade. O órgão censor, que anteriormente se limitava a aplicar classificações acerca da faixa etária em cada filme, durante a ditadura começou a exigir cortes, moldando produções de acordo com os ideais dos dirigentes (e, portando, dos militares), chegando ao extremo de proibir certas obras, interditando a sua exibição e vinculação no país. A respeito da atuação desse órgão no cinema brasileiro nos anos de ditadura a pesquisadora Leonor Souza Pinto diz, em um artigo publicado no site Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964 - 1988, que:

Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público. (PINTO, 2006, p. 3)

À *Meia-Noite* não sofreu cortes, sendo a única interferência da censura a sua classificação para maiores de 18 anos. Na época tal órgão ainda não se encontrava tão organizado como iria se apresentar mais tarde. Já em relação a *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* os censores foram implacáveis, tanto que num primeiro momento acharam tantos

“defeitos” no filme que não valia a pena sair cortando tudo aquilo que na visão deles, profundos moralistas, não servia. A fita foi interditada, e só pôde ser liberada quando o realizador se submeteu a modificar o final, dublando sobre a cena uma fala escrita pelos próprios censores, além de alguns cortes. O que anteriormente confirmava a descrença de Zé do Caixão, mesmo diante da morte, acaba se tornando um final extremamente moralizante e “positivo”, transparecendo o conservadorismo católico presente naquele órgão e em todo o regime. Na versão final, o ateu coveiro morria renunciando a sua descrença e atendendo os apelos do padre, dizendo: “Deus. Sim, Deus é a verdade. Eu creio em tua força, salvei-me. A Cruz, a Cruz, padre. A Cruz, o símbolo do filho”.

Com a exceção de outros comentários acerca da ação da censura nesse caso, posteriores ao lançamento do filme e colocadas no âmbito das críticas cinematográficas, esse artigo de Salvyano Cavalcanti de Paiva permanece isolada em relação ao questionamento que se sucede. Este episódio em especial também é tratado por Daniela Pinto Senador, na sua já citada dissertação de mestrado e em artigo publicado nos Anais do XVIII Encontro Regional de História, da ANPUH (Associação Nacional de História) de São Paulo, em 2006.

Outro artigo, também citado por Daniela Pinto Senador, comenta brevemente a ação da censura no filme e foi publicado no *O Globo* de 28/04/1967. Escrito por Miguel Pereira, depois de apresentar o filme, discorre mais profundamente:

Existe no filme de José Mojica Marins uma revolta contra um “status quo” tradicional e injusto. O horror e o surrealismo não são fim em si. Representam somente a forma escolhida pelo diretor para apresentar suas ideias e suas angústias. O comportamento irreverente de Zé do Caixão com respeito à igreja só existe na medida em que o padre é complacente com o coronel ou então quando a doutrina do padre vai de encontro ao fundamental de sua obsessão. A esse respeito existe toda uma dúvida, pois a censura, que ultimamente está feroz, resolveu modificar as últimas palavras do protagonista, tirando-lhe assim a liberdade de escolha quanto ao credo, fazendo-o crer em Deus e implorando-lhe a salvação. Final incoerente com as evidentes marcas da imposição. (PEREIRA, 1967)

As demais opiniões emitidas à época no Rio de Janeiro e em São Paulo continuavam a tendência iniciada na crítica cinematográfica do filme anterior, mas não existem dúvidas de que se compararmos os dois momentos, é na continuação que Mojica consegue se estabelecer no cenário nacional.

Logo após produziu uma série com o personagem apresentando diversas histórias de horror na TV Bandeirantes, *Além, Muito Além do Além*, e com o roteirista Rubens Francisco Lucchetti (que também roteirizou vários episódios da série da TV Bandeirantes) dirigiu o filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, lançado em 1968, e uma série em quadrinhos do personagem, com o mesmo nome do filme dividido em capítulos (de 1968), que também foi publicada (no ano seguinte), com roteiros de Lucchetti, se tornando um constante parceiro de Mojica neste quesito. O título também nomeava o seriado que, no mesmo ano, teve na TV Tupi. Nos anos seguintes, até meados da década de 1970, o cineasta dirigiu e atuou em diversos filmes, mantendo-se presente na mídia, sempre dividida em relação ao seu cinema.

ESSES TAIS FILMES DE HORROR

Antes de apontar os elementos-chave para a análise que se pretende realizar a seguir, ou seja, elementos da cultura e do imaginário popular, se faz importante produzir um pequeno resumo dos dois filmes selecionados, destacando esses itens do todo.

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA

Seu primeiro filme de horror, sendo também o primeiro do gênero, assim autodenominado, no Brasil, *À Meia-Noite* possui um enredo intencionalmente simples, mas a simplicidade dessa história não acarreta pouca profundidade ou temas para a discussão a partir do seu roteiro e das suas imagens. Ambientado em um pequeno povoado sem nome, que de tão genérico pode se localizar em qualquer região interiorana do país, também não é lhe definida um período temporal, apesar de posteriormente a mitologia em torno do personagem e do seu espaço tenha sido ampliada consideravelmente.

Sobre o filme, Salvyano Cavalcanti de Paiva, que no momento que os filmes haviam sido lançados no Rio de Janeiro (1966 e 1967) escreveu críticas bastante favoráveis ao cinema de Mojica, produz uma sinopse deveras pertinente publicada em 1989 no livro *História Ilustrada dos Filmes*

Brasileiros 1929-1988, de sua autoria:

José Mojica Marins, acusado de louco e sádico por uns, de gênio por outros, escreveu, produziu e dirigiu *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, filme de feitura primária mas de fascínio irresistível e que causou polêmicas – levando-o, por fim, a ser premiado em festivais europeus de obras de horror. A personagem kitsch que abalaria o país durante uma década, Zé do Caixão. Ele come carne, e de carneiro! na Sexta-Feira da Paixão, enquanto os sinos badalam, o padre, a moça e a velharia entoam cânticos sacros. Zé range os dentes, ri do cortejo processional, quer devorar a noiva do amigo. Mata este à traição e possui a moça. É o próprio Lúcifer. (PAIVA, 1989, p. 111)

O filme se inicia com o protagonista se dirigindo ao público (figura 1), tecendo comentários sobre as concepções de vida e morte e a continuidade do sangue, deixando um tanto clara a tendência niilista do personagem. Após os créditos iniciais, é apresentando a versão de Mojica da figura sinistra que comumente narra o início de boa parte das histórias em quadrinhos de terror, como a revista americana *Tales from the Crypt*¹⁹. A feiticeira (figura 5) que abre a fita é interpretada pela mesma atriz (a única realmente profissional de um elenco em sua maioria de alunos da “escola de atuação” de Mojica) que aparecerá mais tarde na história, também no papel de médium, e caracterizada como cigana, mas nesse momento ela se dirige ao espectador, alertando sobre a natureza da história que ele verá a seguir. A caracterização da “bruxa” é apresenta algumas características de cujo nacional, assim como os objetos que compõem a cena, em seu casebre, que não denunciam uma tentativa de uma representação estrangeira do tipo. Ambas as passagens remetem à linguagem dos quadrinhos, que se bem sabe influenciou e muito no estilo narrativo que Mojica desenvolveu ao longo dos anos como cineasta. A história se inicia depois desses diálogos com o espectador, ato que se tornaria frequente, quase que uma marca do cinema desse realizador, e em seguida somos apresentados ao personagem principal, suas motivações e o universo que o rodeia.

Coveiro, Josefel Zanatas, apelidado de Zé do Caixão pela população por conta da sua ocupação, que quase sempre se encontra numa situação de conflito com o protagonista, principalmente pelos seus hábitos estranhos. Mas Zé não é uma vítima do preconceito contra o diferente, já que ele não

19 “Contos da Cripta”, história em quadrinhos publicada pela EC comics nos EUA, na década de 1950.

tem escrúpulos para atingir os seus objetivos e se considera acima de qualquer convenção moral.

A primeira cena do filme já apresenta o personagem exercendo a sua profissão, participando de um enterro. Logo após vai para a sua casa, e se irrita ao descobrir que a sua mulher, Lenita, não fez carne para o jantar: é Sexta-Feira Santa. Vemos então o primeiro confronto de Zé com a religião, na cena em que se alimenta de um carneiro em frente da janela enquanto a procissão passa diante a sua casa. Ao notar Terezinha, noiva de seu amigo Antônio, saindo da companhia deste na procissão para ir a outro lugar, ele decide segui-la e, aproveitando a oportunidade, revelar as suas intenções em relação a ela. Seus avanços são negados, mas Zé do Caixão não desistiria até concretizar a sua vontade, levando-as até as últimas consequências.

Em seguida vemos outro exemplo de como esse personagem entra em conflito com a população. Josefel vai até o boteco do vilarejo, joga uma partida de um jogo de cartas e ao ganhar de um simples cidadão que não quer abrir mão do dinheiro que apostou, arranca-lhe os dedos com uma garrafa quebrada (figura 2). Nessa cena, e como também será visto mais tarde, é notável a utilização de um close nos olhos do personagem, demonstrando ainda mais a sua raiva. Logo após é trazida o resto do carneiro, levado ao botequim a pedido de Zé. Este faz questão de comer carne em plena Sexta-Feira Santa, e ainda praticamente obrigar outro habitante do povoado, católico, a comer um pedaço. Ao mexer com uma balconista, sobrinha de um dos homens do local, finalmente é enfrentado por alguém. Uma briga se segue, mas curta, já que Zé consegue virar a situação ao seu favor e só para de chicotear o seu rival quando Antônio chega ao bar e o impede de causar mais estragos, não sem antes este mandar uma ameaça aos presentes: “O meu trabalho já é demais pra quem tem morte natural, podem estar certos que vou acabar cobrando dobrado a quem me obrigar a matá-lo”.

Ao voltar para casa o protagonista se vê num conflito em relação a incapacidade de sua mulher lhe gerar um herdeiro. Como já é anunciado no pequeno discurso que o personagem faz no começo do filme, Zé acredita, acima de todas as coisas, na razão da existência pela continuidade do sangue. Decide então matar Lenita, usando para isso uma aranha, visando parecer uma obra do acaso. Com



Figuras 1 e 2 – Zé do Caixão aponta para o espectador, durante monólogo no início do filme, e arranca, com uma garrafa quebrada, os dedos de um cidadão que se negou a pagar o valor apostado no pôquer. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, 1964.

Alguns dias depois da morte de Lenita, Zé demonstra um falso luto para o seu amigo Antônio, que o convida para ir junto dele e sua noiva à casa da cigana, ver o futuro. Durante a consulta se exalta contra a médium, e essa, que já havia previsto um futuro trágico para o casal, vê toda a maldade de Josefel. Após isso, vai até a casa de Antônio e, depois de uma conversa, mata-o, sem esquecer de montar a cena para que parecesse um acidente. Mesmo com tais cuidados começam a desconfiar se tratar de um assassinato, e de sua autoria.

Mais tarde vai até a casa de Terezinha com o pretexto de lhe levar um presente, e a estupra. Quer que ela gere o seu filho, mas essa acaba se matando, depois de jogar uma praga no coveiro. No caminho de volta, outra cena icônica: Zé encontra um “despacho”, no meio da mata, e ao pegar o dinheiro e as garrafas de aguardentes ali presentes, anuncia que aquele era um dia de sorte. Em seguida, ao chegar ao cemitério, faz um desafio aos mortos, inclusive

ao amigo que matou com as próprias mãos. Ainda no caminho de volta é mais uma vez alertado do seu fim iminente pela cigana.

Num intervalo de tempo pequeno, noivo e noiva aparecem mortos e é claro que a população desconfia de Zé do Caixão. Terezinha não o acusa na carta que deixou, mas o médico da cidade começa a estudar o caso com a certeza da culpabilidade de Josefel. Este mais uma vez assassina a sangue frio para se livrar da única pessoa que poderia provar a sua ligação com esses crimes. Vemos também outra briga no bar, mas os elementos de maior importância vão aparecendo enquanto se caminha para o final da fita. Na noite do Dia dos Mortos²⁰, depois de mais uma confusão, chega uma mulher no vilarejo e esta pede para alguém a acompanhar até a casa de sua tia. Supersticiosos, os homens presentes no recinto se negam a acompanhar a moça por terem medo das assombrações que estariam livres nessa noite, mas Zé se propõe a ajudá-la. No caminho percorrido por Zé do Caixão e a moça da cidade vemos os mesmos cenários que já vimos tantas outras vezes, a mata feita de árvores furtadas²¹ e a cigana, que mais uma vez profetiza desgraças vindouras para o protagonista. Na volta, Zé começa ser atormentado, primeiro por sustos repentinos que de uma forma ou de outra batiam com os alertas que a bruxa havia lhe tinha passado. Pouco a pouco vai perdendo a cabeça, e a anormalidade invade o que antes era domínio da normalidade. Ele, que não acredita em nada, recebe o castigo das almas em procissão naquela noite. O filme se encerra com ele desmaiado, com os olhos esbugalhados depois de abrir os caixões em que se encontravam os corpos de Terezinha e Antônio e constatar que eles ainda estavam ali, em putrefação.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER

Sobre o segundo filme, continuação direta de *À Meia-Noite*, Salvyano Cavalcanti de Paiva também publicou uma sinopse interessante no sentido de destacar momentos importantes da produção:

Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver era ainda melhor do que *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Zé do Caixão procura a garota que lhe dará o filho perfeito. Somente uma virgem se submete ao teste e ela é atacada pelas tarântulas durante a noite. Uma das vítimas jura vingança. Zé do Caixão é feito pri-

sioneiro pelos cadáveres que habitam um inferno glacial, revoltados contra ele. O filme, obra-prima do cinema primitivo, obteve o apoio da crítica e das plateias. (PAIVA, 1989, p. 121)

O filme se inicia no momento em que o anterior se encerrou, com Josefel desmaiado com os olhos esbugalhados, rodeado de algumas pessoas do vilarejo, incrédulos de que tenha sobrevivido. Durante os créditos iniciais somos informados que este apenas sofreu leves danos nos olhos, tendo a sua recuperação garantida, e que fora inocentado das acusações, por falta de provas. Ao contrário do primeiro filme, este possui um número considerável de cenas externas. É visivelmente uma produção feita com mais recursos que o anterior, mesmo ainda sendo um filme barato para padrões profissionais. Retorna à cidadezinha do interior, onde a população ainda guardava remorso das coisas que julgavam ser obra do Zé do Caixão, e está decidido a achar a mulher perfeita que geraria o seu perfeito filho.

Somos introduzidos também a um ajudante do protagonista, tanto nos trabalhos da funerária quanto em outros “trabalhos” menos nobres. Esse ajudante, chamado Bruno, é espécie de Quasímodo, homem deformado e corcunda, clichê muito presente em filmes do gênero.

Para conseguir realizar o que deseja Zé sequestra uma série de mulheres do vilarejo, e aplica uma série de sádicos testes nelas, com a intenção de descobrir dali a única digna de ser a sua companheira. Ao mesmo tempo a população se revolta pelo constante desaparecimento de suas mulheres e filhas, e mais uma vez as suspeitas caem sobre Zé do Caixão. Num dos testes vemos o retorno da aranha, que no filme anterior havia tido uma participação ligado à morte, mas agora em grandes quantidades. Zé desfaz-se daquelas não qualificadas, de forma violenta. A escolhida, Márcia, ao ver as outras morrendo, vítimas de cobras peçonhentas (figura 3), num alçapão ao lado da cama, sucumbe a sentimentos pouco estimados por Zé e desiste de gerar o seu filho. Mesmo assim ele não a mata.

Anteriormente, em *À Meia-Noite*, não nos é mostrado uma forma de autoridade como a que temos neste filme e que se contrapõe a figura de Josefel. Neste temos a presença marcante de duas autoridades ligadas ao domínio religioso e político (oligárquico) da população: o padre e o coronel.

20 Feriado católico conhecido como Dia de Finados no Brasil, celebrado no dia 2 de novembro, dia seguinte à Festa de Todos os Santos.

21 Segundo relato contado em *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins* as árvores que formaram o pequeno bosque deste filme foram retiradas, sem permissão, do largo do Arouche, por alunos de Mojica (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 105).



Figuras 3 e 4 – Jandira morre enquanto joga uma praga no coveiro. Zé do Caixão visita o inferno, durante pesadelo. Em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, 1967.

Logo após Márcia voltar ao vilarejo, inventando uma desculpa pelo seu sumiço, a filha do coronel, Laura, chega à cidade e logo capta o interesse de Zé, que se aproxima dela (numa festa, na mesma noite) e vê ali outra possível candidata. Logo a seduz, marcando um encontro com a donzela no cemitério, onde tem a certeza da sua escolha. O irmão dela tenta convencer o coveiro a sair da cidade ao lhe oferecer dinheiro pelas suas propriedades, mas tem o seu dinheiro roubado e é morto por Zé. Em outra cena descobre ter assassinado, junto das outras mulheres, uma grávida: a ideia de ter matado uma criança o atormenta mais do que tudo.

Talvez a cena mais importante do filme seja o momento em que, durante um sonho, Zé é puxado para o inferno. Um inferno em technicolor (figura 4), como o cartaz do filme divulgava na época. A única cena colorida do filme faz valer o investimento. O inferno colorido de Mojica lembra alguns círculos do de Dante, um inferno glacial, segundo Cavalcanti de Paiva. Mas também contém muito de brasilidade.

Laura fica grávida de Josefel, já que esses vivem um tempo juntos, mas sofre complicações e na tentativa de salvar a criança a mãe morre também. O coronel manipula a opinião pública, que já desconfiava do envolvimento de Zé com as mortes das mulheres e o povo, e então junto dos jagunços, perseguem-no por entre uma floresta, segurando tochas e instrumentos agrícolas, além das armas

de fogo. Atingido, ele cai no lago em que foram dispostos os corpos das mulheres, e ao negar conhecer o paradeiro delas os seus esqueletos emergem, enquanto o mesmo afunda. Ao mesmo tempo, o padre da cidade pede o seu arrependimento perante a cruz: graças à censura temos um final moralizante, ele aceitando a existência de Deus e declarando crer “no símbolo do filho” antes de morrer. No último filme da trilogia, *Encarnação do Demônio* (2008), Mojica inicia o filme a partir do final deste, mas fazendo aquilo que pretendia não fosse a intervenção da censura, emendando isso à cena já consagrada.

O FOLCLORE INVADE O HORROR: ALGUMAS REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO POPULAR

A representação de algo que convém aqui chamar (correndo o risco de parecer generalizante) cultura popular é apresentada de forma bastante clara no primeiro filme. Convém demonstrar como esse imaginário particular é representado numa obra de entretenimento, um filme de ficção. Segundo Siegfried Kracauer, comentado por Mônica Almeida Kornis, “os filmes de ficção refletiam de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz.” (1992, p. 241). Tendo uma relação tão direta com o meio e a mentalidade de que é fruto, fica então evidente o seu potencial como condutor do imaginário.

Um dos elementos que, logo de início, capta a atenção da audiência é a feiticeira que, num primeiro momento funciona como um alerta e apresentação do filme e a mesma personagem, no papel de vidente, irá ter uma função importante no sentido de alertar sobre as desgraças vindouras em demais momentos da trama.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a bruxa, como figura do imaginário, pode ser definida como:

uma criação europeia, que chegou ao Brasil via Portugal. A figura assustadora, era sempre velha, alta, magra, nariguda, mal-ajambrada, com longos cabelos desgrehados sob o chapéu pontudo. Sinistra e misteriosa, andava pela noite montada em sua vassoura amedrontando as criancinhas que não queriam dormir e perseguindo os jovens. Ou, então, estava às voltas com poções mágicas e encantamentos que ferviam em grandes caldeirões. (CASCUDO, 2000, p. 79)



Figuras 5 e 6 - A feiticeira em dois momentos de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, 1964.

Para Cascudo, a própria figura da bruxa, mitológica, é essencialmente europeia. No folclore português, por exemplo, nem sempre a bruxa é representada por uma mulher velha. O Brasil, por sua constituição histórica, possui muito do folclore europeu em seu imaginário. Mas da forma que foi representada por Mojica no seu filme (figura 5 e 6) evoca poucas características da feiticeira clássica, principalmente por não ser uma bruxa nesse sentido estrito, mágico. Mesmo nesse sentido, a feitiçaria no Brasil adquiriu atributos próprios, aliado aos ritos indígenas e africanos.

Claro que aparenta avançada idade além de ser magra e viver afastada da cidade, mas não apresenta demais semelhanças com a bruxa dos contos de fadas europeus, como a própria indumentária. Sua cabana é enfeitada com todo tipo de objetos, até mesmo alguns orixás e imagens de santos católicos, caveiras, uma coruja empalhada e muitas velas.

É mais uma vidente, cuja vestimenta e ocupação já foram muito associadas ao povo cigano, vistos de forma ainda bastante preconceituosa na década de 1960. Tal representação do povo cigano não é algo exclusivamente nacional, mas está presente sim no

imaginário brasileiro. Segundo Cascudo, o cigano (no momento em que escrevia, portanto na década de 1950, mas ainda podemos ver reflexos disso hoje) “Ainda mantém o costume de ‘ver a sorte’ do consulente, pelas cartas do baralho (cartomancia) ou pela ‘leitura da mão’ (quiromancia)” (CASCUDO, 2000, p. 141). O ofício de vidente fica claro na cena em que Zé acompanha Antônio e Terezinha ao casebre dela, para que essa prenunciasse o futuro dos noivos (figura 6). Ali a mulher se apresenta vestida de forma um pouco diferente do que a vemos na cena inicial, mas a presença de colares e pulseiras ainda é marcante. Na mesma cena o protagonista, um cético, denuncia o que ele acredita ser charlatanismo por parte da cigana. Esta se recusa a cobrar pelo serviço prestado, por causa dos prenúncios de morte.

A religião também possui o seu papel na história, ao passo que o protagonista se coloca contrário a qualquer crença e parte da violência que exerce se motiva pela defesa desse ideal. A narrativa se passa entre dois feriados católicos essencialmente ligados a rituais supersticiosos, que são a Sexta-Feira Santa e o Dia de Finados. O primeiro, dedicado ao dia em que, segundo a Bíblia, Jesus teria sido crucificado, comemorado sempre na sexta-feira antes do domingo de Páscoa, quando ocorre a ressurreição. Durante a Semana Santa, período que precede a Páscoa e que adquire significados diversos ao ser relacionados a eventos bíblicos que antecedem a crucificação, era corriqueiro o jejum de carne vermelha durante todo esse período de preparação entre a população católica. Já no momento em que o filme se passa esse ritual já havia se tornado mais comum a partir da Sexta-Feira da Paixão até o domingo.

Zé do Caixão se recusa a deixar de comer carne, e o faz enquanto observa a procissão passar na frente de sua casa (figura 7). Cascudo define (pg. 468) a procissão da Paixão de Cristo, realizada pela Igreja Católica, como um dos pontos altos da Semana Santa. Uma procissão, segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro, pode ser explicada pelo “Desfile de fiéis, acompanhado do púlpito onde ia o sacerdote ou seguindo andores ou charolas, com as imagens dos santos do dia” (CASCUDO, 2000, p. 537). Trata-se de um evento da igreja, com participação popular. A cena, assim como as posteriores nesse seguimento, evidencia o desprezo que o protagonista sente pela instituição e as superstições do povo. Figuras 7 e 8 – Zé do Caixão oferece carne de carneiro ao padre e rouba a aguardente deixada como oferenda numa encruzilhada. Em *À Meia-Noite Le-*



Figuras 7 e 8 – Zé do Caixão oferece carne de carneiro ao padre e rouba a aguardente deixada como oferenda numa encruzilhada. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, 1964.

Uma pequena citação a religiões afro-brasileiras é a cena em que Josefel encontra um despacho (figura 8), na forma de garrafas de aguardente, além de velas e uma figura de algo parecido com a representação cristã do diabo (provavelmente, Exu), deixado na encruzilhada. A aguardente de cana é uma oferenda tradicional desses ritos. Trata-se, portanto, de uma visão estereotipada do “trabalho de macumba”. Cascudo classifica o despacho, nomeado também de ebó, “coisa-feia” e muamba, como sendo da ordem dos feitiços, podendo ser uma oferenda a um orixá específico ou um trabalho com a intenção de beneficiar, ou não, alguém. O desprezo de Zé do Caixão não é apenas pelo cristianismo, e sim com todas as crenças.

DIA DE FINADOS: A PROCISSÃO DOS MORTOS E DEMAIS ASSOMBRAÇÕES

O Dia de Finados faz parte do derradeiro segmento do filme, seus 20 minutos finais, e é o momento em que o imaginário, no seu lado um tanto sobrenatural, acaba invadindo a cena. O “Dia dos Mortos”, como ele é chamado no México e como um dos persona-

gens se refere no bar, é um dos feriados religiosos que mais possui superstições e lendas, a maioria também portuguesas na sua origem, mas que encontraram na população simples do interior e partes do litoral brasileiro um solo fértil. O *Dicionário do Folclore Brasileiro* comenta sobre alguns costumes, mitos e imposições ligados a esse dia:

Não se caça nem se pesca no dia 2 de novembro, Dia dos Mortos. [...] Assombrações e cortejos fúnebres, visitas macabras de esqueletos e caveiras pertencem a esse dia simbólico. As almas dos afogados passeiam por cima das águas do mar e dos açudes, espalhando pavor. É o dia em que as almas visitam os lugares onde viveram ou foram seus corpos assassinados; Nas horas abertas é preciso coragem para atravessar os sítios onde houve morte de homem, e mesmo as encruzilhadas e cantos sombrios. (CASCUDO, 2000, p. 233)

É fácil entender, dado essas considerações de Câmara Cascudo, a resistência dos cidadãos em acompanhar, neste dia e numa das “horas abertas”, uma moça por entre caminhos tão perigosos. As tais horas abertas se referem a horários em que o corpo perderia defesas e estaria mais suscetível a ataques espirituais, sendo também, em relação à magia, os melhores horários para a realização de feitiços. “As horas abertas são quatro: - meio-dia, meia-noite, às Trindades, ao anoitecer, ao quebrar das barras.” (CASCUDO, 2002, p. 446). A religiosidade popular tem uma ligação muito forte com superstições quase pagãs. Um dos presentes no boteco no momento até menciona a possibilidade de avistar uma procissão de mortos, além de toda a sorte de almas penadas. Uma das mais comuns representações da alma desencarnada é uma figura de feições humanas vestindo vestes brancas, longas (CASCUDO, 2000, p. 13).

Essa lenda aqui aludida (e mais tarde ricamente representada de forma imagética), na verdade é de origem ibérica, como grande parte das nossas lendas e mitos. Existem diversas versões da história e variantes que seguem na mesma temática, dado o intenso diálogo e reinterpretações de contos tradicionais entre diferentes povos. Uma versão comum na Galícia, outras partes da Espanha e de Portugal, recebe o nome de Santa Companhia (ou Compañía) e é de procedência pagã, pré-medieval. Apesar de não existir a obrigatoriedade de ocorrer num dia de finados, diz respeito a uma procissão de almas, e diferentemente de outras lendas similares (que quase sempre relatam o encontro de um vivo com a procissão), essa é encabeçada por um vivo, carregando uma cruz e uma caldeira de água-benta. Cito mais como uma curiosidade, já que se trata apenas de uma história análoga.



Figuras 9 e 10 – O espírito de Terezinha e a procissão dos mortos se mostram para Zé do Caixão. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, 1964.

Outra lenda de conteúdo semelhante, em que a presença de espíritos em marcha é marcante, é a variante brasileira de outra história portuguesa, e que aqui recebe muitos nomes. Um desses nomes é “A Canela do Defunto”, como relata Abelardo Duarte no Boletim Alagoano de Folclore, se trata de uma fábula moralizante como a maioria das lendas. Trata-se da história de uma idosa (em quase todas as versões da narrativa) que numa noite, quando observava a rua à janela, avista a tal procissão dos mortos e, antes de poder fugir, é abordada por um deles que pede que essa guarde para ele um círio, que nada mais era que a canela do morto. É dito, também, que na noite de finados os afogados desfilam em procissão nas ondas do mar (CASCUDO, 2000, p. 538).

Na sequência final do filme, quando Zé já está em vias de perder a sanidade enquanto anda por um bosque sombrio, meia-noite do dia de finados, os espíritos começam a aparecer. Ao parar para acender o seu cachimbo, depois de dar de cara com todos os sinais de mau agouro apontados pela cigana anteriormente, o espírito de Antônio²², segurando uma vela, lhe oferece fogo. Zé foge por entre a floresta,

tropeçando, quando ouve algo que acredita se tratar de um grupo de humanos e presencia a procissão dos mortos (figura 10). A procissão carrega um caixão com o cadáver de Josefel, que a observa assombrado, saindo em disparada logo em seguida. Observa também o espírito de Terezinha (figura 9), rindo dele, antes de entrar no cemitério para posteriormente quase morrer (ironicamente, quase perdendo a visão também, maculada ao presenciar um fenômeno paranormal).

GATOS E OUTROS ANIMAIS PROPOSTOS COMO AGOURENTOS

Em ambos os filmes a presença animal é recorrente. Uns possuem papéis mais concretos, e ligados à morte, como a aranha e a cobra. Aranhas estão presentes, de forma marcante, nos dois filmes, em quantidades que vão de apenas uma no primeiro a um número bem maior no segundo. Enquanto no primeiro a única aranha é utilizada, por Zé, para matar sem levantar suspeitas, no segundo centenas de aranhas ajudam a testar as virtudes das candidatas a mulheres de Josefel. Utilizadas nos filmes pela sua aparência ameaçadora, mas desprovida de veneno, as tarântulas costumam causar repulsa principalmente pelo seu tamanho.

Temos também mensageiros de mau agouro, como a coruja (figura 11) e o gato preto (figura 12), cujos papéis no imaginário são mais ricos. Tal interpretação acerca do felino remete a Idade Média e o período da Contrarreforma, com a Inquisição, quando o animal era relacionado com a bruxaria, mas também com a sexualidade feminina, como relata Robert Darnton em “O Grande Massacre dos Gatos” (1988, p. 127).

Contrariando a visão do gato preto como sinal de má sorte, Cascudo, no verbete sobre o felino, relata que (segundo o escritor Pereira da Costa, no livro *Folclore Pernambucano*), ele traz felicidade “embora o diabo tome essa forma constantemente” (CASCUDO, 2000, p. 261). Mas segundo a tradição popular ligada às superstições, cruzar o caminho de um gato preto é sinal de mau agouro. Herdamos tal concepção dos portugueses, onde se encontram superstições muito fortes ligadas aos felinos domésticos. Tal como foi alertado pela cigana, Zé do Caixão cruza o caminho do gato pouco tempo antes de presenciar a procissão e questionar a sua falta de fé no oculto.

²² Nesta cena foi utilizado um efeito especial produzido de forma artesanal que advoga pela inventividade do cinema de Mojica: em volta de Antônio, para dar-lhe uma aparência o mais sobrenatural possível, foram colados em cada fotograma uma “aura” de purpurina.



Figuras 11 e 12 - Gato preto, em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, e coruja, em *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver*.

Darnton também discute a relação felina com feitiçaria (DARNTON, 1988, p. 125), mas declara que isso não era tão relacionado com a cor, já que os gatos brancos também poderiam sugerir tal relação, com igual intensidade. Quanto à identificação com o sexo feminino, essa relação pode ser observada primeiramente pela utilização, tanto no francês como no inglês, de palavras que designam o bichano para nomear o órgão sexual da mulher, informalmente. Já no português o mesmo, aparentemente, não ocorre.

Na narrativa de Darnton, que se passa na primeira metade do século XVIII (no *Ancien Régime* francês), os operários de uma pequena gráfica na Rua Saint-Séverin, quando despejavam a sua fúria sob os gatos, massacrando-os, simbolicamente estavam atacando a mulher do patrão, chamando-a de infiel e mesmo feiticeira, e por consequência o patrão. Rituais violentos como esse eram bastante comuns no período, em toda a Europa.

A coruja também possui fama como um animal ligado à desgraça, à anunciação de um acontecimento adverso. E assim como o gato, é um animal também

bastante ligado ao oculto, no imaginário. Porém outro simbolismo é o do conhecimento, partindo da mitologia grega, onde a ave é bastante representada em conjunto com a deusa Atena. Aparece em vários momentos, tanto no primeiro quanto no segundo filme.

O pássaro: “Anuncia a morte quando voa sobre a casa dos enfermos e avisa desgraças pela simples audição do canto lúgubre.” (CASCUDO, 2000, p. 164). O folclorista também declara existir até mesmo uma espécie chamada de Rasga-Mortalha, que no imaginário popular possui ainda mais fama de agourenta, sendo a audição do seu canto, que se pareceria com uma mortalha sendo rasgada, sobre uma casa onde alguém se encontra doente a certeza de que este morrerá.

Nos momentos em que aparece, tanto no primeiro filme quanto no segundo está anunciando algo. Na abertura do filme, uma coruja de papelão, entre o monólogo de Zé do Caixão e a fala da cigana, se destaca, e assim como a cigana, parece anunciar o que virá pela frente. Na sequência final ocupa um lugar de destaque, e a cigana assim a descreve na sua profecia: “Quando ouvires o canto de morte de uma coruja é o prenúncio do fim!”. Logo após entram em cena as “almas penadas”, em procissão. Em certa cena de *Esta Noite...* outra coruja surge; no encontro de Josefel com a filha do Coronel, que ele tomará por mulher (ou apenas um receptáculo para o seu filho, o “homem superior”), e o seu canto mais uma vez pode ser entendido como um presságio de que aquilo está destinado a não acabar bem.

O INFERNO COLORIDO DE MOJICA

No imaginário nacional não se criou uma imagem de inferno própria. Conforme declara Cascudo, quando se fala nesse “lugar” é a concepção cristã que prevalece entre os brasileiros. Essa visão foi trazida da Europa, pelos colonos portugueses e possuiria elementos como “grelhas ardentes, caldeiras borbulhantes, chumbo derretido, banhos de fogo, espetos, garfos, espontões²³, espadas vermelhas” (CASCUDO, 2000, p. 281), dentre outros.

O inferno de Mojica, em *Technicolor* como o mundo de Oz do filme de 1939²⁴, mas com menos de 10 minutos (o que já deve ter sido demasiado caro,

23 Espécie de meia-lança, utilizada militarmente pela infantaria durante a Idade Média e pelos seus sargentos até a metade do século XIX, e geralmente com menos de 2,5 metros de comprimento. No nordeste brasileiro é utilizada numa dança integrante das festividades do dia de Nossa Senhora do Rosário, chamada também de espontão, onde os homens simulam uma batalha, com lanças diversas.

“O Mágico de Oz” (Victor Fleming, 1939). Assim como tal filme só se apresenta em cores a partir do momento em que Dorothy (Judy Garland) é levada ao mundo de Oz por um furacão, sendo a sua posterior volta ao “mundo real” também a volta ao monocromático, Zé do Caixão é levado de outro mundo “PB” ao colorido inferno subterrâneo.

visto o orçamento limitado da produção), nada deve às representações medievais, na arte e na literatura. Na verdade, se inspira em todo o imaginário cristão, do lugar hediondo e de castigo eterno aos pecadores, que aqui sofrem todos os tipos de flagelos, clamando por piedade enquanto são espetados pelos tridentes de demônios vermelhos. Em oposição à representação iconográfica comum, onde geralmente o inferno é representado como um local de calor brutal e “chamas eternas”, temos aqui um inferno gelado. Podemos observar essa representação do frio ligado à punição eterna nas representações iniciais do inferno, na idade média, mas essa característica foi perdendo espaço no decorrer do tempo.

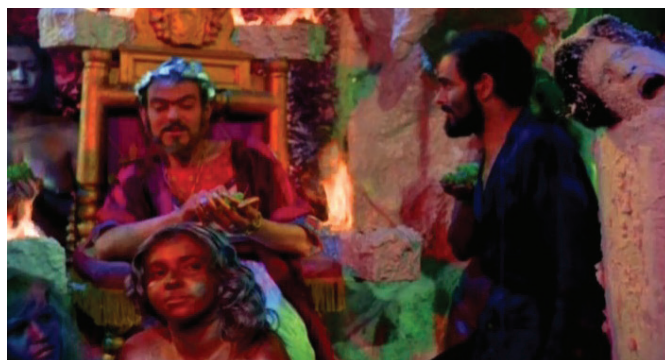
Segundo Tamara Quírico:

De início, o frio também era bastante importante nas descrições das torturas. Seu destaque era o mesmo concedido ao calor. Com o tempo, porém, essa situação foi alterada: se nos textos mais antigos a oposição quente-frio era de fundamental importância na descrição das torturas infernais, e um elemento típico do imaginário do Além medieval, as visões posteriores concederiam uma ênfase maior ao calor. (QUÍRICO, 2011, p.9)

O inferno cristão teve a sua representação artística e iconográfica construída ao longo da Idade-Média, com o desenvolvimento do próprio cristianismo como religião oficial e com a apropriação de imaginários pagãos. Quando Dante Alighieri escreveu *A Divina Comédia*, no século XIV, muito do que ele apresenta no seu inferno dividido em círculos já fazia parte do que era concebido como o inferno pela igreja e pelo público. E muito daquilo de novo foi incorporado ao imaginário acerca dele. Mas além das questões de clima, tais localidades da geografia do além (considerando também o paraíso cristão) se definem pela dicotomia que representa (o bem e o mal) e pela oposição da localidade: o paraíso, acima, e o inferno, abaixo. Zé do Caixão, no sonho, é puxado para o inferno, pelas mãos dos mortos enterrados no cemitério.

Em dado momento, depois de presenciar todo o tipo de punições aos pecadores, Zé do Caixão se encontra com uma figura distinta, interpretado pelo próprio José Mojica (figura 13). Pela indumentária, e toda a iconografia envolvida na cena, é fácil supor se tratar de uma representação de um governante do Império Romano, e mais precisamente, Nero, cercado de escravas nuas. No sonho, Josefel também é confrontado pelo espírito das suas vítimas – as mulheres que não passaram nos testes e que foram mortas pelas serpentes, sendo os seus corpos jogados

no lago (figura 14). Jandira, aquela que morreu grávida e que havia lhe rogado uma praga antes de morrer, repete a mesma profecia: “Encarnarei em teu cadáver”.



Figuras 13 e 14 – Zé do Caixão se encontra com Nero e as suas vítimas, durante pesadelo. Em *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver*, 1967.

Podemos concluir que se trata de uma representação do inferno cristão bastante eclética, ao passo que se relaciona com diversas visões do submundo e também reproduz ideias externas a essa concepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho procurou-se demonstrar a forma que o produtor de uma obra cultural de entretenimento, no caso o cinema, se apropria de elementos do imaginário popular, comum aos brasileiros, e o representa em seus filmes. Tal representação pode ser distinta ou não daquilo que é compreendido como o imaginário original. Na verdade, essa concepção de originalidade da cultura popular se mostra inviável de ser exposta, com o mais próximo disso sendo o que é discutido e evidenciado por folcloristas, a partir do estudo e pesquisa desses elementos na sociedade.

Por isso se fez necessário buscar na obra de Luiz da Câmara Cascudo tais elementos, e compará-los com o que se apresenta na tela. O sistema de sím-

bolos inerente ao imaginário de uma sociedade (entendendo aqui no sentido do popular, mas relacionando com os questionamentos sobre o imaginário social feitos por Bronislaw Baczko), construído no decorrer dos séculos, é representado, e tal representação ocorre não sem intenções do realizador de uma obra qualquer.

As representações do folclore são uma temática recorrente em filmes de horror ao redor do planeta, incluindo indústrias cinematográficas bem desenvolvidas como a americana e de países da Europa e Ásia (basta ver a quantidade de filmes japoneses de horror do pós-guerra baseado em lendas²⁵), e até de países como o México, que também possui uma tradição, ligada ao horror, maior e mais frequente que a do Brasil. Mas é importante destacar que essa produção existe aqui também, que foi e está sendo feito, e tomar a obra de José Mojica Marins como um exemplo máximo se faz necessário, mesmo admitindo que o imaginário já havia se mostrado no cinema antes do lançamento de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em filmes diversos.

Além de apresentar poucas conclusões efetivas, o que se faz impossível num trabalho do tipo, resta também lançar uma luz acerca de outros temas que poderiam ser desenvolvidos a partir de tais filmes e com uma abordagem metodológica semelhante, mas se afastando do âmbito dos folcloristas. Um desses temas seria a representação de gênero (principalmente, aqui, da mulher), que se apresenta de forma evidente, num sentido até mesmo um tanto misógin. Outro tema aberto ao debate na análise desses filmes é a questão da religiosidade, não apenas em relação ao imaginário, assim como a sua recusa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: **Público, massa e cultura**. Disponível em: <<http://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2010/10/t-adorno-a-industria-cultural-capitulo-de-livro.pdf>> Acesso em: 23 out. 2013.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: **Leach,**

Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSCHILIA, Roseli Terezinha. **Representação: um conceito polissêmico e multidisciplinar**. Tuiuti (UTPR), Curitiba, v. 16, p. 39-52, 2000.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. Campinas, 2008, 469 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios – UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

_____. O filme da Edson Co. e a releitura cinematográfica do Frankenstein de Mary Shelley. In: SANTANA, G. (org.). **Cinema: comunicação e audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 217-224.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. **Superstição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

_____. **Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995. p. 179-192.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Graal, 1988.

25 Como dois filmes dirigidos por Kaneto Shindô, *Onibaba*, *O Sexo Diabólico* (Onibaba, 1964) e *O Gato Preto* (Yabu no naka no kuroneko, 1968).

DUARTE, Abelardo. A Canela do Defunto. **Jangada Brasil**, n. 32, abr. 2001. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/abril32/im32040a.htm>>. Acesso em: 21 out. 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

_____. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MEIRELLES, W. R. **O Cinema como Fonte para o Estudo da História**. *História & Ensino (UEL)*, Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

MELO, Marcelo B. Marques de. **Zé do Caixão**: personagem de horror. São Bernardo do Campo, 2010, 179 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - UESP, Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MELLO, Adilson da Silva; SILVA JUNIOR, Otávio Candido da. Uma leitura da “circularidade” entre culturas em Carlo Ginzburg. **Revista Janus**, Lorena, v. 3, n. 4, p. 141-150, 2007.

NÓVOA, Jorge (Org.); BARROS, José D' Assunção (Org.). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. 3a. ed. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História Ilustrada dos filmes brasileiros, 1929 – 1988**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: <http://www.memoria-cinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: 21 out. 2013.

QUÍRICO, Tamara. **A iconografia do Inferno na tradição artística medieval**. *Mirabilia (Vitória. Online)*, v. 12, p. 01-19, 2011.

SENADOR, Daniela Pinto. **A intervenção da Censu-**

ra no filme Esta noite encarnarei no teu cadáver (1967), de José Mojica Marins. In: XVIII Encontro Regional de História (ANPUH), 2006, Assis (SP). *O historiador e seu tempo*, 2006. p. 1-8.

_____. **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. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-230157>>. Acesso em: 25 out. 2013.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Artigos de jornais

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Diabos estão na Terra lançando terror. **Última Hora**, São Paulo, 14 nov. 1964.

DUARTE, B. J. A alma começa a ser levada ao meio dia... **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 nov. 1964. Caderno Ilustrada, p. 2.

MORAES, Tati. Levarei sua alma. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966.

LEITE, Maurício Gomes. À meia-noite levarei sua alma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966. Caderno B, p. 2.

OLIVEIRA, José Carlos. À meia-noite. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. À meia-noite levarei sua alma. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966.

_____. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1966.

PEREIRA, Miguel. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

Filmes

À MEIA-NOITE Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Roteiro: José Mojica Marins. [S.l.]: Cinemagia, 2002. 1 DVD (81 min), NTSC, p&b.

ESTA Noite Encarnarei no teu Cadáver. Direção: José Mojica Marins. Roteiro: Aldenora de Sá Porto, José Mojica Marins. [S.l.]: Cinemagia, 2002. 1 DVD (107 min), NTSC, p&b, color.