



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS – CSHNB
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

EVERTON DE SOUSA

CINEMA EM PÂNICO: estética de terror e uma nova sintaxe cinematográfica
em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, de José Mojica Marins (São Paulo, 1964)

PICOS-PI
2023

CINEMA EM PÂNICO: estética de terror e uma nova sintaxe cinematográfica
em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, de José Mojica Marins (São Paulo, 1964)

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura
Plena em História, da Universidade Federal do Piauí,
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como
requisito final para obtenção do grau de Licenciado
em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco
Brito

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

S725c Sousa, Everton de
Cinema em pânico : estética de terror e uma nova sintaxe cinematográfica em *À Meia – Noite Levarei sua Alma*, de José Mojica Marins (1964) / Everton de Sousa. – 2023.
Texto digitado
Indexado no catálogo *online* da biblioteca José Albano de Macêdo-
CSHNB
Aberto a pesquisadores, com restrições da Biblioteca
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí, Licenciatura em História, Picos, 2023.
“Orientador: Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito”

1. Cinema - estética. 2. História. 3. José Mojica Marins. 4. Perspectiva Cinematográfica. I. Brito, Fábio Leonardo Castelo Branco. II. Título.

CDD 791.43

Emanuele Alves Araújo CRB 3/1290

EVERTON DE SOUSA

CINEMA EM PÂNICO: estética de terror e uma nova sintaxe cinematográfica
em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, de José Mojica Marins (1964)

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura
Plena em História, da Universidade Federal do Piauí,
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como
requisito final para obtenção do grau de Licenciado
em História.

Orientador: Prof, Dr. Fábio Leonardo Castelo
Branco

Aprovado em 10/11/2022

BANCA EXAMINADORA

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – Orientador
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Francisco Gleison da Costa Monteiro

Prof. Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro
PPGHB/Universidade Federal do Piauí – UFPI
Examinador Interno

Jhonatan Ferreira Pires

Prof. Me. Jhonatan Ferreira Pires
Núcleo de Estudos em História Social das Cidades (NEHSC – PUC-SP)
Examinador Externo

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a trajetória cultural do diretor e ator José Mojica Marins (1936-2020) e sua participação no processo de construção de bases de uma estética de terror no Brasil no Brasil. Nesse sentido, buscaremos compreender através da trajetória cultural de Mojica Marins, como ele procurou pensar uma nova estética para o campo cinematográfico brasileiro se utilizando de recursos e elementos culturais tanto externos quanto interno. Para isso, farei uso do filme intitulado *À Meia-Noite levarei Sua Alma* (1964), o primeiro longa-metragem de terror brasileiro, e um dos objetos catalizadores dessa nova estética fílmica dentro do cinema nacional, afim de compreender a metodologia utilizada nessa produção que foi capaz de tornar esse nascimento possível. Por fim, nos propomos a analisar a figura de José Mojica a partir de uma perspectiva cinematográfica e histórica, dando ênfase ao processo de construção de seu primeiro filme de terror. Posto isso, podemos dizer que nossa discussão, inicialmente, pretende investigar a visão que era imposta na época sobre o problemático conceito que é o “cinema marginal”, especialmente, no contexto da produção cinematográfica brasileira dos anos 1960, visando localizar de maneira mais clara e precisa o lugar no qual o nosso longa-metragem se localiza no percurso da história do cinema brasileiro, além disso, perpassaremos também pelo conceito de “horror artístico” algo crucial para a compreensão dos caminhos cinema de terror. Em vista da construção deste estudo, utilizamos no tocante a empiria, para além da produção fílmica indicada, teremos a seguinte fonte: a revista *Filme Cultura* (1960-1969), um dos principais veículos governamentais de debate cinematográfico nacional, tendo como foco as edições de número 18 e 61 da revista.

PALAVRAS-CHAVE: História. Filme de Terror. Cinema Marginal. José Mojica Marins.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the cultural trajectory of the director and actor José Mojica Marins (1936-2020) and his participation in the process of building the foundations of an aesthetic of terror in Brazil in Brazil. In this sense, we will seek to understand through the cultural trajectory of Mojica Marins, how he sought to think a new aesthetic for the Brazilian cinematographic field using resources and cultural elements both external and internal. For this, I will make use of the film entitled *À Meia-Noite Rei Seu Alma* (1964), the first Brazilian horror feature film, and one of the catalyst objects of this new filmic aesthetic within national cinema, in order to understand the methodology used in this production that was able to make this birth possible. Finally, we propose to analyze the figure of José Mojica from a cinematographic and historical perspective, emphasizing the process of building his first horror film. That said, we can say that our discussion, initially, intends to investigate the view that was imposed at the time on the problematic concept that is the “marginal cinema”, especially in the context of Brazilian cinematographic production in the 1960s, aiming to locate in a clearer way and the place where our feature film is located in the course of Brazilian cinema history, in addition, we will also go through the concept of “artistic horror”, something crucial for the understanding of horror cinema paths. In view of the construction of this study, we used in terms of empiricism, in addition to the indicated film production, we will have the following source: the magazine *Filme Cultura* (1960-1969), one of the main governmental vehicles of national cinematographic debate, focusing on the editions of numbers 18 and 61 of the magazine.

KEYWORDS: History. Horror Film. Esthetics. Cinema marginal. José Mojica Marins.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Aparição em um cemitério.....	71
Figura 02: De baixo para cima.....	73
Figura 03: Olhos de um Monstro.....	77
Figura 04: Aranhas.....	87

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: à imortalidade do nome.....	08
2. A SUPERFÍCIE ANTES DAS SOMBRAS: as definições do cinema brasileiro no contexto do Ocidente.....	38
2.1. “excelsior”: A majestosa fome pelo domínio da arte.....	38
2.2. paradoxos da mente: A Revista Filme Cultura como manifestação histórica.....	45
2.3 “A Razão da Existência”: processos de canonização no cinema brasileiro da década de 1960	48
3. A Meia Noite As Almas Tremem: Um estudo acerca da construção do filme <i>A Meia Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	69
3.1 Deus e o Diabo no mundo do medo: uma discussão acerca influência exercida pela religião nas produções de José Mojica Marins.....	77
3.2 Paradoxos de um Coração brasileiro: Breve análise acerca da construção de um horror a abasileirado.....	84
4. O Desligar das Câmeras: considerações finais.....	90

1. INTRODUÇÃO – a imortalidade do nome

Louco é que ou quem perdeu a razão, que ou quem apresenta distúrbios mentais. Quem é considerado fora do habitual. É desta forma que um dos diversos dicionários que existem da língua brasileira descreve uma das palavras mais icógnitas do mundo da arte, isso se dá pelo fato de que ela é demasiadamente utilizada para taxar alguns dos sujeitos que acabam sendo considerados “fora da curva” em sua época, já os motivos, estes estão geralmente relacionados a uma ideia construída de moral pública. Observe, os sujeitos que poderiam ser rotulados de loucos a cinquenta anos atrás, eventualmente, em sua grande maioria, passariam despercebidos em nossa sociedade atual, ou na maioria dos casos, causariam apenas um certo nível de desdém e rejeição, nada comparado a épocas anteriores, isso por que, apesar da ligação entre a arte e a loucura não ceder com o tempo, o conceito dado a ambos acabam por muda e com isso, os olhos de quem deseja ver essa relação em outra época, também precisa se modificar.

Apesar de começar nossa escrita abordando tal temática, não está na loucura o nosso interesse primordial, muito menos em todos aqueles que possam ser considerados loucos, o nosso objeto de curiosidade e pesquisa trata-se de José Mojica Marins e a aquela que seria a obra responsável por fazê-lo “merecer” esta alcunha, o renomado filme *Á Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964). Mojica nasceu no ano de 1936 na grande cidade de São Paulo, uma das principais regiões brasileiras. Lá, veio a aprender quase tudo que um dia utilizaria para desenvolver sua vida dentro do mundo cinematográfico, utilizando um processo de empiria com características próprias, o garoto tomou proporções que antes pareciam inimagináveis e se tornou um dos maiores cineastas brasileiros, e esse ciclo só encontrou o seu fim quando uma grave doença o atingiu no ano de 2020 e o levou a morte, deixando um vazio muito grande para aqueles que amavam sua arte.¹

Se a vida por muitas vezes imita a arte, podemos dizer que Mojica alcançou ao fim de sua jornada o maior desejo de seu álter ego, o personagem Zé do Caixão tem como objetivo primordial em toda a construção de sua trama conquistar uma espécie de “imortalidade da alma” e o meio que encontrou para alcançar esse objetivo foi através da geração de um filho, alguém capaz de dar continuidade a sua existência, e que filho melhor poderia querer um diretor de cinema do que um filme feito a partir de seus mais efêmeros sonhos, algo que foi capaz de

¹ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998

alcançar até as mais imagináveis mentes, perdurando por uma eternidade, ao menos enquanto esse eterno durar.

Zé do Caixão debuta no famigerado filme *Á Meia Noite Levarei Sua Alma* lançado no ano de 1964 dentro numerosos cinemas paulistas, sendo também distribuído pelo resto país após seu enorme sucesso já em estreia. Junto com o surgimento do icônica personagem, Mojica passou a ser um artista cada vez mais famoso em solo nacional e a sua importância para o desenvolvimento e difusão das produções nacionais começou gradativamente a crescer graças ao sucesso que fazia junto a seu personagem. Mojica posteriormente começou a ser chamado de “o pai do terror brasileiro” e o mesmo fazia questão de declamar “aos quatro cantos” que o era mesmo, não abria mão de carregar esse título, principalmente, quando se dava conta de o quanto importante ele era. Dito isso, não é possível negar que esta alcunha lhe pertence, mesmo não sendo o primeiro a trazer essa ideia para solo brasileiro, acabou sendo aquele que a levou a cabo, produzindo assim um longa-metragem focado completamente nesse gênero.

O filme *Á Meia Noite* acabou sendo uma produção emergida diretamente do “lixo”, mais precisamente, da *boca do lixo*², uma produção que um dia viria a causar uma mudança capaz de ampliar as formas de se pensar e fazer cinema no Brasil. Esta obra trata-se, do primeiro longa-metragem definido publicamente como “de terror”, feito no Brasil, segundo a pesquisadora Laura Cánepa,³ a produção também marcou a estreia do personagem Zé do Caixão nas telas de cinema:

Quando, de repente, neste recente verão, surge no Art Palacio, a alma penada da cinematográfica. Apolo, esta ‘Meia-Noite Levarei Sua Alma’, direção, argumento, roteiro e interpretação do próprio José Mojica Marins e, como sempre, algo de primário e canhestro, agora a versar sobre o filme chamado de “horror”, o que, dado o êxito de bilheteria obtido (ao que parece o filme fez um milhão e meio no primeiro dia de sua exibição). O sr. José Mojica Marins inaugurando o “horror” no cinema brasileiro, dirigindo-se a si próprio, interpretando o papel principal: de Zé dos Caixões”. Uma atuação realmente inesquecível por seu ridículo e grotesco de sua pretensão.⁴

² A *Boca do lixo* localizava-se no centro da cidade de São Paulo, no bairro da Luz. Ganhou essa alcunha graças a imprensa policial em 1940, que via a região como um âmbito de marginais – bandidos e prostitutas. O local, durante muito tempo também reuniu grandes produtoras cinematográficas, sobretudo a partir da segunda metade da década de 60, se tornando o polo de grandes produções independentes no país, que também ganhavam a fama da região em que eram produzidos.

³ CÁNÉPA, L. *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: Continuidades e inovações*. Miradas sobre o cinema ibero-latino-americano. p. 121-43. 2016.

⁴ DUARTE, Benedito J. *A alma começa a ser levada ao meio dia...* Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 nov. 1964. Ilustrada, p. 04

A produção de Mojica rapidamente ganhou o gosto dos populares, sendo um sucesso quase que imediato de público, mesmo que alguns não fossem completamente favoráveis a proposta, acabavam indo ao cinema pela mais pura curiosidade sobre o filme, fazendo com que, cada vez mais as salas de cinema de São Paulo se enchessem e espalhassem a “história horripilante” do coveiro chamado de Zé do Caixão.⁵ Já pelo lado mais técnico, o dos críticos de cinema da época, a opinião acerca do filme parecia algo ainda mais confuso, muitos afirmavam que se tratava da obra de um gênio, ou pelo menos, de um excelente diretor, afirmando que ele claramente possuía uma grande qualidade criativa dentro domínio da arte cinematográfica, além de elogiar sua ousadia ao tratar de temática tão polemicas, abrindo caminho para que outros posteriormente pudessem fazer o mesmo.⁶

Já o outro lado da crítica, fazia questão de relatar os inúmeros problemas “facilmente” detectáveis na obra de Mojica, com argumentos tais como o fato de ser um filme claramente amador, com atores não tão talentosos e uma ambientação um tanto quanto simplista, se passando em uma espécie de interior brasileiro, alguns críticos chegaram a dizer que a filme era ridículo e grotescamente pretencioso, além disso, as mesmas acusações que eram aplicadas ao filme, cabiam no “lunático” e “amador” cineasta que o pensou e ousou ser o personagem principal dele. Apesar dos comentários negativos por parte do lado “especializado” do cinema, a obra de Mojica seguia arrecadando bem na bilheteria, algo que deveria deixar o seu autor bastante feliz, mas infelizmente, causou o efeito contrário.

Assim que viu as filas dando voltas no quarteirão, percebeu a burrada que havia feito ao vender sua parte para Idílio. Durante a sessão, fez um esforço tremendo para não chorar. Ali estava sua obra – totalmente concebida, produzida e dirigida por ele próprio – e sobre a qual já não tinha direito a um centavo.⁷

Apesar de se arrepende do que fez, Mojica não teve muita escolha quando tomou a decisão. Suas principais fontes de renda eram advindas da ajuda recebida de seus pais e de uma pequena taxa que cobrava dos jovens aspirantes a atores que viam na figura do Mojica uma oportunidade de aprender de um grande cineasta, mesmo que ele ainda não o fosse, em termos de sucesso, tendo dirigido ou atuado apenas em filmes de baixa expressão popular.⁸ Dito isso, é possível notar que nosso diretor não possuía tantos recursos financeiros assim e produzir um longa-metragem nunca foi algo barato, especialmente com uma temática tão problemática na

⁵ BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 158

⁶ MONTEIRO, Marko. *Zé do Caixão: Humano, demasiado humano*. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. III, n. 6, p. 85-99, jan/jun. 2009

⁷ *Ibid*, p. 158.

⁸ *Ibid*, p. 21.

qual ninguém ousava pôr o seu dinheiro, afinal, a tendência de que um tema pouco aceito nas mãos de um diretor ainda menos reconhecido fosse dar errado era alta e os patrocinadores e estúdios acabavam fugindo mediante a procura de Mojica.

Com esse problema, e o seu incrível desejo de levar adiante a produção do filme que havia sonhado, ele toma a mais louca das decisões, a de vender tudo aquilo que fosse possível para investir em seu filme, mesmo que isso pudesse abalar todas as suas relações pessoais, seja com sua esposa ou até mesmo com seus pais. É relatado pelos autores André Barcinski e Ivan Finotti que Mojica chegou a vender sua casa, roupas e até o anel de aliança dos pais, e não sendo suficiente, teve que repartir e vender também cupons que equivaliam a direitos do filme, sendo cada “cupom” o mesmo que 1%, os principais compradores eram alunos da Apollo, empresa criada por ele com alguns amigos, e familiares desses mesmos alunos, assim como pessoas das redondezas.⁹ Infelizmente, não foi possível encontrar o valor que Mojica cobrava por cada um desses “cupons”, mas o fato é, eles provavelmente variavam conforme a necessidade e a pessoa que estava comprando, e mesmo com todo esse esforço, os recursos ainda eram mínimos para a produção do filme, deixando a cabo da criatividade de seu diretor fazer o melhor com o que possuía.

Todo esse investimento poderia ter sido recompensado se não fosse um pequeno problema, com o acúmulo de dívidas, e a dificuldade de levar o filme já pronto as salas de cinema, Mojica se viu obrigado a vender todos os direitos restantes de sua produção a um empresário conhecido que já havia assistido previamente há produção e adorado o conto do maléfico coveiro, decidindo assim, investir uma boa quantia e influência na película.

Foi uma luta para fazer a cópia na Líder. Tinha um distribuidor da Bahia que tinha levado A sina e se saiu muito bem. Por coincidência, ele estava em São Paulo e veio à Boca do Lixo, que na época era para onde todo mundo de cinema ia. Pedi para ele só olhar a fita, aí ele falou que só ia ver a primeira parte porque tinha de pegar o avião, só ia ver dez minutos. Ligaram o projetor. Quando os dez minutos tinham passado, ele disse que queria ver a fita toda e pediu o telefone para cancelar o vôo. Então lotou a sala da Líder e, quando acabou a projeção, um dos donos da Líder falou que aquilo era uma fita para eu ganhar prêmio, que eu ia ficar rico com ela. Começou a correr essa notícia. No dia seguinte eu já estava sendo procurado para pagar uns chequinhos, e aí já vieram os abutres para comprar a fita, como o Nelson Teixeira Mendes.¹⁰

A questão financeira sempre se mostrou um problema para Mojica, sendo em boa parte da sua vida um diretor “quase” que amador, a grande maioria de suas produções não lhe traziam um retorno satisfatório, pelo contrário, na grande maioria das vezes terminava se tornando

⁹ BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 2.

¹⁰ Ibid, p. 15.

apenas um enorme prejuízo, o que acabava debilitando toda a sua estrutura artística, afinal os filmes que almejava produzir quase sempre se mostravam fora demais dos padrões. As condições financeiras de Mojica nem sempre foram estáveis, seus recursos advinham principalmente de três pilares, que além de ajudarem a sustentar o diretor, o auxiliava a produzir seus filmes. O primeiro destes, era a sua própria família, mais precisamente, seu pai e sua mãe, o senhor Antônio José Marins e a senhora Carmen Marins, que acreditavam e apoiavam plenamente no o seu único filho e, por isso, sempre buscaram auxiliá-lo em suas mais loucas jornadas, mesmo que esse apoio por muitas vezes viesse através de uma ajuda financeira, algo que sempre foi essencial para que Mojica pudesse sobreviver e assim iniciar novos projetos com uma maior “liberdade” ao longo de sua carreira.

O segundo destes, surgiu por meio de um processo quase que natural, tendo em vista o desenvolvimento de algumas coisas que aconteceu na época dentro da vida do próprio ator e diretor. Mojica, tendo participado de diversos filmes ao longo de sua carreira, decide em conjunto com alguns amigos criar a sua própria produtora, por mais pequena que ela fosse, daí surge a Indústria Cinematográfica *Apolo*, responsável por produzir o longa *Á Meia Noite Levantei Sua Alma* (1964), filme mais importante dos mesmos. A companhia foi responsável também por atrair jovens que aspiravam entrar no mundo cinematográfico, e viam na figura de Mojica alguém próximo e capaz de leva-los a seus sonhos. É claro que o grande poder de persuasão de Mojica acabou exercendo também uma grande influência para muitos viessem a sua procura, mas isso só aconteceu após o mesmo notar o quanto isso poderia ser lucrativo e útil.

Apesar disso, não foi possível afirmar que as aulas ministradas por Mojica foram um enorme sucesso. A princípio a oportunidade de aprender com um diretor já experiente e que cobrava um valor acessível acabou atraindo muitos alunos, porém, o mesmo sempre se dedicou a aprender os caminhos da arte cinematográfica através da pura e simples empiria e, por isso, não conhecia os caminhos tradicionais para ensinar, o que não o impediu de implementar os seus próprios métodos de ensino, o que muitas vezes afastou diversos alunos, além de outros fatores, afinal estamos falando de uma companhia quase que amadora.¹¹

Esses alunos angariados por Mojica se mostram muito úteis não só no quesito financeiro de forma direta, através do pagamento de mensalidades, como também de forma indireta, servindo de “pau pra toda obra” do diretor, conforme as produções de seus filmes fossem avançando. Mojica se utilizava da narrativa de que participar disso ajudaria no crescimento de

¹¹ MONTEIRO, Marko. *Zé do Caixão: Humano, demasiado humano*. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. III, n. 6, p. 85-99, jan/jun. 2009

seus alunos e, por isso, os usava para fazer todo o tipo de “trabalho sujo”, como roubar árvores para fazer uma floresta improvisada em seu estúdio, alguns alunos chegavam também a participar dos filmes como atores, mesmo que não maioria das vezes, fossem papéis coadjuvantes.

O terceiro e último desses pilares já foi citado anteriormente neste trabalho, sendo este referente as vendas feitas por Mojica dos direitos relacionados aos filmes que produzia, algo que ele tomou gosto, e colocou em pratica a todo vapor na sua mais importante produção o *Á Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), vendendo mais do que 100% dos direitos da produção para as mais diversas figuras que ele poderia encontrar, sendo esta, apenas uma das diversas loucuras que ele fez para tornar esse filme real.¹² Tudo isso só prova as diversas dificuldades que grande parte dos cineastas encontravam em receber qualquer tipo de apoio financeiro, seja governamental ou de empresas privadas, os filmes que acabavam sendo contemplados com tais recursos, faziam parte de uma gama de produções que se adequavam a um modelo pré estabelecido pelo domínio da moral, e difundido por órgãos específicos que foram criados pelo governo, principalmente durante a década de 70, pela EMBRAFILME.

As políticas de proteção e fomento implementadas pela EMBRAFILME e pelo CONCINE revelaram-se eficazes. O setor cinematográfico como um todo viveria, ao longo dos anos de 1970, um animado processo de acumulação de capital financeiro, artístico e cultural. Em termos de mercado, o período 1972-1982 pode ser considerado uma “época de ouro” para o cinema brasileiro.¹³

Apesar do período de ouro, como cita o autor Nuno Cesar de Abreu, ocorrer principalmente durante a década de 70, já havia resquícios desse brilho aparecendo em anos anteriores, através das ainda ineficazes políticas de proteção e incentivo do governo, que se mostravam ainda não tão eficazes contra os filmes estrangeiros. Cenário esse que só veio mudar com um a criação de leis mais rígidas, que obrigavam os cinemas brasileiros a disponibilizarem uma cota de dias para produções nacionais, além disso, o apoio financeiro foi essencial para que se produzisse cada vez mais obras que se encaixassem nos gostos dos donos de cinema e fizessem frente aos filmes vindos de fora, e por último, também foi estabelecido metas que eram recompensadas com uma boa quantia financeira para os padrões da época.

O fato é, com todas essas políticas criadas o Brasil finalmente estava estabelecendo um cinema nacional forte, o problema que terminava surgindo era, esse cinema possuía um

¹² BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹³ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *BOCA DO LIXO - Cinema e Classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p 21

círculo fechado de pares, com metodologias, temas e formatos que se interligavam e agradavam aos líderes do país no período, os defensores de uma moral pública ligada a um ideal de sociedade construída pela alta classe social.¹⁴ Dentro disso, haviam indivíduos que acabavam sendo excluídos dessa chamada era de ouro, pondo como questão central a perspectiva da época, estes, acabavam se tornando sujeitos a margem de seu tempo, tanto como seres artísticos, como indivíduos em si. Mojica foi um caso claro disso, em todas as entrevistas que dava fazia questão de afirmar e reafirmar que nunca pode trabalhar conforme suas vontades, afinal, o tipo de filme que desejava produzir não recebia o apoio financeiro necessário do governo, que não acreditava que filmes de terror fossem a cara do Brasil, e pra piorar, todas as suas obras desse gênero terminavam sofrendo com um dos maiores problemas da época, a censura.

Além do governo, nenhum outro investidor acreditava que o gênero pudesse deslanchar no Brasil, pelo menos essa era a mentalidade até o filme estar pronto, o que dificultou todas as investidas que Mojica fez para conseguir recurso para sua produção. Em uma entrevista concedida ao *Roda Viva* no ano de 1998 para a divulgação de sua biografia escrita por André Barcinski e Ivan Finotti, o diretor fez questão de escolher o título do livro, que veio a ser chamado de “Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão”. Ao ser questionado de o porquê o nome “maldito”, a sua resposta foi clara ao dizer que escolherá este pela enorme perseguição que acreditava ter sofrido por parte do órgão de censura brasileiro, que insistia em fazer diversos recortes e mudanças nos seus filmes, o obrigando a gravar e modificar falas que alterariam todo o sentido da História que desejava construir. Um desses casos ocorreu no filme que conta com a primeira aparição do Zé do Caixão, em uma cena finaldo longa:

- Zé! Diz o padre.
- O que queres?
- Salvar-te.
- Louco! Sou forte e invencível. Não preciso de ti. – Grita o agente funerário.
- Zé, todos querem matar-te. Ouça, são eles.
- Ratos.
- Tome este crucifixo e grite: eu creio em Deus. Estão convencidos que você tem parte com o diabo. Prove o contrário.
- Não sou fraco. Deus não existe. É mentira. Junte-se a eles e venham destruir-me. Vamos, se são capazes destruam-me. Eu não creio em Deus. Só creio na

¹⁴ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *BOCA DO LIXO - Cinema e Classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

força do sangue e da hereditariedade. – Grita o coveiro sustentando a cruz contra a multidão.¹⁵

As práticas discursivas na imagem e no som possibilitam a visibilidade do monstro blasfemo, não apenas pela afronta e desrespeito, mas de forma mais direta nas palavras. A cena traz sentidos que não eram permitidos naquele momento histórico, de modo que o filme foi interditado e foi enviado três vezes ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, até que a última recomendação foi a redublagem de Zé do Caixão gritando¹⁶:

Deus, Deus... Sim, Deus é a verdade! Eu creio em tua força! Salvai-me! A cruz, a cruz, padre! A cruz, o símbolo do filho...¹⁶

Nem o filme que o fez deslanchar escapou desse problema, mas isso já era algo esperado, afinal, era o primeiro longa de terror em solo nacional, para muitos era algo inimaginável que uma produção desse tipo pudesse ir parar nas telas de cinema. Mesmo com os diversos problemas enfrentados durante os percursos, Mojica consegue terminar sua produção, e a vê tomar proporções que ele nunca poderia ter imaginado antes, Zé do Caixão se torna um dos personagens mais famosos do cinema nacional rapidamente, um primeiro passo, para o que viria ser um dos maiores ícones do cinema mundial.

Todo esse sucesso que o filme fez deveria ter sido algo surpreende, e de certa forma acabou sendo, principalmente para o seu autor, que nunca foi um estudioso dedicado ao lado teórico do cinema. Como consequência era comum que acabasse se perdendo algumas vezes entre o que poderia ser tendência ou não na época. Mesmo que sua inteligência pratica o ajudasse, quase tudo que ele acabava produzindo e jogado nas salas de cinema pareciam copias do que já estava nos cartazes, o que o fez se manter por muito tempo em atrasado em relação aos desejos do público. Mojica claramente sabia que precisava inovar, porém ele sabia que não seria algo nada fácil, qualquer um poderia ter feito, os obstáculos de se produzir algo fora dos padrões sendo pobre e quase analfabeto naquele período eram duros, e muitos dos seus projetos não saíram do papel, assim como o *Á Meia Noite...* quase não saiu.

É importante pontuar que no momento em que Mojica lança seu aclamado filme de Horror, o cinema nacional estava imerso em um cenário que parecia estar se transformando em uma complexa dicotomia, dividida entre o cinema novo e aqueles que foram varridos pra de baixo do tapete, o cinema marginal.¹⁷ É notável que a emergência do último acontece como uma provável resposta ao tipo de caminho que os principais membros do cinema novo haviam

¹⁵ *A Meia Noite Levarei Tua Alma*. Direção José Mojica Marins. São Paulo: cinematografia Apolo. 1 DVD (95 min).

¹⁶ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007. p 70

¹⁷ CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

escolhido para o cinema brasileiro, algo que desagradou muitos cineastas e amantes da sétima arte, que viam nessa ideia construída pelo movimento encabeçado por Glauber Rocha uma espécie de “prisão artística” que limitava a criatividade e não abarcava toda a complexidade que a cultura brasileira possui.¹⁸

O cinema novo aparece como uma resposta orquestrada por alguns intelectuais brasileiros, liderados por figuras que acabariam se tornando ícones importantes do cinema brasileiro, como o próprio Glauber Rocha, principal cabeça do movimento.¹⁹ A proposta principal do movimento foi apresentada através de uma espécie de manifesto durante o congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova.

Nele, Glauber finalmente sistematiza o ideário que devia mover as produções cinematográficas do movimento e do país, ao colocar a estética da fome como a questão centralizadora, ele propõe que, somente ao fugir dos filmes genéricos que eram trazidos das grandes distribuidoras estrangeiras, como a própria Hollywood, seria possível exprimir a verdadeira essência do que era o povo brasileiro, e representar isso, nas telas de cinema. Com isso em mente, o cinema novo contou com diversos diretores, atores e produtores que viriam a entrar para a história do cinema nacional, graças a importância que suas produções e ideias ganharam. Podemos citar como por exemplo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) do diretor Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1963) do diretor Nelson Pereira.

A princípio, os cinemanovistas tornam-se as principais referências de produção e distribuição de filmes dentro do cinema nacional, competindo apenas com as produções estrangeiras, que cada vez mais eram limitadas pelo governo e começavam a perder força entre os populares que cada vez mais consumiam filmes eminentemente nacionais. O problema começa a se apresentar quando alguns diretores passam a manifestar sua indignação acerca da forma com que as produções do cinema novo estavam lidando com suas temáticas, as principais críticas tecidas se centravam, colocando de forma bem superficial, na ideia de que aquilo que se mostrava nas grandes telas não exprimia o real Brasil, apenas uma representação construída através do imaginário de alguns jovens cineastas.²⁰

Alguns desses cineastas que externalizavam o seu descontentamento com o caminho tomado pelo cinema novo acabaram vindo de dentro do próprio movimento, o motivo colocado por vários desses indivíduos, estava principalmente relacionado a uma possível perda da essência construída no início do projeto, e isso, terminou tornando o movimento cada mais

¹⁸ CARVALHO, op. cit., loc. cit.

¹⁹ CARVALHO, op. cit., loc. cit.

²⁰ CARVALHO, op. cit., loc. cit.

limitado e centralizador, se transformando em algo incapaz de dialogar com o “verdadeiro” Brasil.²¹ Quem via e entendia a grande maioria das produções cinema novo não se identificava mais com a grande maioria das histórias contadas, assim como afirma o autor Jaislan Honório Monteiro:

O Cinema Novo aparecia enredado na sua própria teia discursiva, acabando por se reverter num cinema hermético voltado para um público mais restrito, assim não mais podendo se beneficiar da anuência de todos os seus primeirospropositores.²²

Esse foi apenas um dos problemas apontados por diversos cineastas e produtores do ramo ao movimento que cada vez mais se tornava a cara do Brasil no quesito cinema, diante disso, buscando fugir dessa vertente, diversos idealizadores começavam a desenvolver projetos ainda mais individuais, com a sua própria cara e desejos, muitas vezes indo em sentido contrário aos padrões estabelecidos pelos cinemanovistas. Claro que todo esse processo não ocorreu de maneira imediata, em paralelo a alavancada tida pelo cinema novo, já haviam diversos outros cineastas que trabalhavam conforme seus próprios desejos, mas isso ocorria de uma forma muito mais desorganizada do que deveria, mesmo que vários desses diretores se conhecessem. Essa realidade começa a se alterar a partir do aparecimento da “boca do lixo” como um centro cinematográfico para pessoas.

Verdadeiro “saco de pancadas”, filha enjeitada do cinema nacional, batizada pela polícia, a Boca do Lixo, como uma sábia feiticeira, encantava muitos, desesperando outros, Rezando para Deus e vendendo a alma ao Diabo, a Ruado Triunfo sonhou ser a nossa Hollywood.²³

Batizado pela polícia, a “boca” se localizava entre os bairros de Santa Cecília e o da Luz, dentro da grande cidade de São Paulo. Contando com o estímulo da lei da obrigatoriedade, diversos produtores e artistas e técnicos se reuniam no local afim de fazer um cinema voltado para o mercado exibidor.²⁴ afinal, a grande maioria das produções contavam com um incentivo financeiro privado, já que o governo dificilmente apoiaria as ideias que eram ali geradas. Isso também não quer dizer que essas produções agradavam aos defensores da moral pública, porém, isso no geral, acabava não influenciando tanto quanto pode-se pensar, já que os resultados de

²¹ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *BOCA DO LIXO - Cinema e Classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

²² MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017. p 59.

²³ Ibid, p 22

²⁴ ABREU, op. cit., loc. cit.

bilheteria quase sempre correspondiam as expectativas, mesmo com projetos que pareciam ser inimagináveis para época.

Para seus críticos (as elites financeira, política e intelectual, por assim dizer) e detratores (a imprensa, setores do cinema “culto”, ligadas de decência), a produção da Boca do Lixo trabalhava em sentido contrário, denegrindo a imagem positiva do cinema brasileiro que se procurava construir. Uma aparente contradição, já que o sucesso de público obtido pelos filmes da Boca, sobretudo junto às classes populares, era seu melhor avalista.²⁵

A famigerada “Boca do Lixo” serviu por muito tempo como um espaço de sociabilidade para diversos jovens que demonstravam interesse na arte cinematográfica, além disso, a boa localização que possuía ajudou a atrair os mais diversos tipos de sujeito com as mais diferentes ideias e formas de execução. Logo, o principal elemento que unia esses indivíduos além do local no qual se reuniam, era o “desejo” e a colaboração mútua que possuíam. Esse “desejo” acaba sendo algo difícil de sintetizar ou compreender, já que não é uma questão tão simples por se interligar diretamente com o que os tornava “marginais” sob a ótica da sociedade.²⁶

A partir do conceito de “marginal”, podemos formular uma compreensão de que tais sujeitos que eram postos sob este rótulo, andavam pela borda dos padrões construídos pela sociedade da sua época, quebrando por muitas vezes valores morais e cívicos, algo que acabava causando uma grande repulsa naqueles que eram adeptos e defensores enfáticos dessa “bolha”. Logo, no campo cinematográfica a coisa não foi tão diferente, aqueles sujeitos que externalizavam ideias que fugiam aos padrões, acabavam sendo rechaçados, principalmente pelo governo da época que se utilizava de órgãos reguladores (a censura) para modificar e remover do cartaz algumas produções, apesar de que, por muitas vezes isso acabava não funcionando.

Esses sujeitos que receberam a alcunha de “marginais”, dentro de uma pequena rede na cidade de São Paulo, acabaram se aglutinando na região conhecida como “Boca do Lixo”, local onde encontraram uma espécie de “amparo” para suas ideias vistas como “problemáticas”. Essa reunião possibilitou um crescimento exponencial desse tipo de obra dentro do cenário cinematográfico brasileiro, isso por que, com tantos diretores, atores, produtores, e técnicos reunidos, a produção de filmes que antes eram inimagináveis pela falta de recursos financeiros e humanos, passa a ser possível graças ao processo desenvolvido dentro dessa região. Em entrevista concedida ao projeto memória do cinema, do canal Heco Filmes, o ator e

²⁵ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *BOCA DO LIXO - Cinema e Classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p 22

²⁶ ABREU, op. cit., loc. cit.

diretor Jose Mojica Marins conta um pouco de sua experiência na “Boca do Lixo”, nela, o cineasta relata que havia um grande senso de cooperação entre aqueles indivíduos, por não contarem com o apoio financeiro concedido pelo governo, os recursos sempre foram escassos, por isso, sempreque faltava algo, era comum pedir aos outros que frequentavam a região.²⁷

Mojica passou boa parte da sua carreira produzindo e interagindo com diversos cineastas que conheceu a partir da ligação construída pelo ecossistema formado em volta a “Boca do lixo”, o mesmo, em diversas entrevistas chega a afirmar que sua carreira como cineasta poderia ter sido muito mais complicada do que foi se a “Boca” não existisse, servindo principalmente como um antro de acolhimento para os degenerados, sonhadores e desesperados cineastas. E no fim, a manifestação de um local para a reunião desses sujeitos “renegados” em seu tempo, acabou sendo um dos fatores importantes para a concepção de todo um universo voltado para a produção de filmes alternativos. Entre as produções de Mojica pertencentes ao século XX, as que mais se destacam são o *A Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei Teu Cadáver* (1967), o primeiro acabou sendo produzido dentro do espaço no qual a Apolo funcionava, já o segundo, esteve mais ligado a “Boca”, visto que muitos dos investidores e colaboradores eram presenças frequentes na região.

Se o terror brasileiro encontra sinônimo na figura do Mojica, apenas o nome “Zé do Caixão” era capaz de me remeter a uma memória distante, provavelmente adquirida através do grande contato que eu possuía com os programas infantis de televisão, talvez eu posso ter visto em alguns dos diversos intervalos que eu acabavam por ignorar na ânsia de algo melhor, mas a questão é, ao longo dos anos nosso diretor passou por um fenômeno até comum para atores que interpretaram apenas um personagem de grande sucesso.

O criador começa a se tornar cada vez mais a sua criação dentro do imaginário popular, e com o tempo, ambos começaram a perder a sua força, e isso cria um pequeno problema tanto para ele quanto para público, na medida que, até os programas de televisão que Mojica frequentava acabavam o apresentando como o “Zé do Caixão”, e conseqüentemente, foi a aquilo que Mojica se tornou, um personagem caricato dos anos 60 e 70, algo que acabou não se comunicando com as novas gerações da maneira correta e que as vezes parece cada vez mais fadado a um “esquecimento geral” por parte do público brasileiro.

Tudo isso culmina na narrativa de um jovem crescida no interior do Piauí e entusiasta do gênero de terror, que nunca conheceu ou se aprofundou na filmografia produzida pelo “pai do terror brasileiro”, mesmo sendo algo relativamente próximo, graças a como a história foi

²⁷ ECO FILMES. Memória do Cinema — Entrevista com José Mojica Marins. 2019. (2h1m27s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=483nf4dvHKKI&t=4184s>. Acesso em 08/10/2022.

construída, esse contato demorou a acontecer. O terror como um elemento fílmico é algo que tem me acompanhando desde a infância, como uma criança introvertida, restava nos filmes e seriados a saída mais fácil para um mundo externo, mesmo que fictício. A capacidade de sentir, sejam emoções como as de medo ou horror conforme a história era passada na tela curvada de uma televisão de tubo se tornou algo um tanto quanto animador para uma criança que vivia em pequena cidade rural, cujo o maior perigo conhecido eram os fantasmas dos contos que sua avó contava para lhe fazer obedecer e mais tarde os monstros que via nos filmes.

As produções de terror nacionais só se apresentam como fonte de interesse até o surgimento dessa narrativa quando, através do curso de história, fui rerepresentado pelo professor Dr. Fabio Leonardo Castelo Branco Brito ao personagem Zé do Caixão interpretado por José Mojica Marins, durante uma conversa casual de corredor, que tinha como principal assunto os personagens importantes do cinema nacional que ainda não haviam ganhado as páginas de um trabalho histórico, pelo menos não sob algumas perspectivas que poderiam ser interessantes a depender da visão que se construísse ao seu entorno. E foi com essa discussão que percebemos que Mojica, aparentemente, não havia interessado tanto assim a mente dos mais variados historiadores brasileiros, e isso, não era algo a ser ignorado, afinal, era de uma das figuras mais importantes do cinema nacional que estávamos falando.

Todo esse diálogo culminou na constatação de que, dependendo da perspectiva e da visão histórica que se colocasse, era possível encontrar e dar início a uma pesquisa focada na figura do Mojica ou de seu personagem, que possuísse um certo grau de importância, e principalmente, fosse inovadora, tendo em vista a escassez de trabalhos focados nessa linha de estudo dentro da área de história. Porém, apesar de não localizarmos uma vasta quantidade de obras históricas contemplassem a temática escolhida ou até mesmo a figura do Zé do Caixão até o presente momento em que este trabalho está sendo escrito, outros campos acabam se sobressaindo em relação à pesquisa em torno da filmografia de Mojica, como é o caso dos trabalhos nas áreas de comunicação e jornalismo, que inauguram diversas discussões temáticas que se relacionam com a vida e obra do cineasta, tal como a obra dos autores André Barcinski e Ivan Finotti que escreveram “*Maldito - A Biografia: Um verdadeiro documento para amantes do cinema e do terror*” (2015)²⁸, a maior biografia escrita sobre Mojica.

Posto isso, podemos pontuar que existe uma certa imprescindibilidade em tentar obter cada vez mais perspectivas históricas sobre um dos personagens mais importantes do “nebuloso” cinema brasileiro. O longa no qual tomamos como fonte central de análise nesse

²⁸ BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

trabalho, é um dos, se não o mais importante projeto feito em solo brasileiro na área do cinema de terror, e por isso, entende-lo por muitas vezes significa entender questões de uma área da arte e cultura nacional que por muitas vezes foi deixada de lado, principalmente graças a uma visão “marginal” que foi lhe imposta a partir de uma perspectiva de mundo construída em sua época, se fizermos uma correlação, as produções de nosso diretor por muitas vezes estão entre as que mais bem exprimem esse conceito, graças as diversas questões ligadas ao tipo de produção que nosso diretor construiu. Mojica, como um agente histórico, deixou suas marcas no tempo como um dos pensadores mais importantes do cinema brasileiro, e por isso, autores como Rodrigo Carreiro²⁹, afirmam que Mojica deixou suas marcas até mesmo no cinema mundial de terror e que se immortalizando como uma figura tão importante, não deve nunca ser ignorado ou esquecido por aqueles cujo o papel deveria ser o fazer a sociedade a lembrar de sua própria história seja ela dentro ou fora do mundo cinematográfico.

Diante do exposto, avançaremos agora a nossa discussão realizando um breve panorama sobre o amadurecimento do nosso diretor dentro desse meio artístico, trabalhando desde os seus primeiros contatos com as mais diversas produções cinematográficas durante a sua infância até os diversos projetos experimentais que tentou em conjunto com seus amigos de bairro, sempre contando com a ajuda de seu pai. José Mojica Marins é proveniente de uma pequena família de imigrantes espanhóis pobres que vieram ao Brasil em busca de novas oportunidades, o diretor nasceu e cresceu na pequena vila Mariana, localizada na Cidade de São Paulo.

Em relação ao lado familiar, podemos dizer que a arte já era algo comum, tendo em vista que seu pai e tio já trabalharam em durante muito tempo do mundo “caótico” que eram os circos, além de também participarem de algumas touradas na adolescência, algo cultural para os espanhóis, assim como relata Barcinski e Finotti em sua obra sobre a vida de Mojica.³⁰ A continuidade do sangue veio com o filho se tornando um amante da sétima arte e dando os primeiros passos no que viria a ser uma carreira longa através de uma filosofia bem autodidata. Além da ligação familiar, o garoto teve também contato com essa manifestação artística através do pequeno cinema que seu pai passou a administrar após seu nascimento, no qual ele sempre acabava assistindo os filmes de forma clandestina, afinal, a maioria era proibida para sua idade, além disso, também acabou obtendo acesso a diversos gibis usados que frequentemente

²⁹ CARREIRO, R. *O problema do estilo na obra de José Mojica Marins*. Galáxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013.

³⁰ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ganhava como presente dos diversos amigos que os pai possuía, e mesmo contrariando o gosto da mãe, o garoto fazia questão de folear pagina por pagina deles.³¹

O contato com o cinema e com as histórias em quadrinhos só serviu para fomentar e expandir ainda mais a mente e a capacidade criativa que a criança possuía, algo que colocava em pratica ao fazer uso dos diversos amigos que conquistou utilizando o conhecimento que tinha dos filmes violentos que seu pai reproduzia nas salas de cinema.³² Algo que era algo impressionante para ele, já que a maioria não poderia ter acesso por causa da limitação de idade, o que fazia do garoto, um caso raro, e para os garotos da sua idade, um legitimo conhecedor do cinema. Tudo isso culminou no fato de que muitos terminavam embarcando de cabeça nas tentativas malucas do garoto de tentar reproduzir as ideias que surgiam em sua mente por meio de peças teatrais, inclusive, dentro da própria escola no qual ele frequentava.

O Senhor Antônio André Marins e a sua esposa Carmen Marins tiveram sua pacata vida completamente alterada com a descoberta de que teriam o seu primeiro filho, o Jose Mojica Marins. Sem ter um lugar para morar que comportasse a família que iria crescer, e com a perda recente do único emprego que a família possuía, os pais de nosso diretor não tiveram escolha a não ser aceitar o favor de um importante amigo brasileiro, que propôs que, em troca de administrarem um cinema recém inaugurado na Vila Mariana ele iria ceder, para que a família pudesse morar, um pequeno espaço que se localizava em baixo desse cinema³³.

O favor foi prontamente aceito pela família, e o espaço se tornou durante anos um lugar para chamar de seu. O jovem Mojica naturalmente também cresceu nesse espaço, e logo aprendeu as diversas vantagens que crescer sob um cinema com um infinidades de filmes a seu dispor poderia ter, além disso, como o garoto via a maioria dos filmes escondido, era comum para ele assistir exibições que não deveriam lhe ser permitidas, como produções de terror, ação, suspense, faroeste, entre outros.

O garoto só veio começar a entender como aqueles grandes filmes que ele via seu pai exibindo eram produzidos quando ganhou a oportunidade tentar fazer o mesmo. Aos doze anos, recebeu de aniversário sua primeira câmera de filmagem, a V-8, o equipamento permitiu que junto com os amigos que já partilhavam do mesmo entusiasmo, pudesse realizar seus primeiros experimentos de filmagem, e encontrou o lugar perfeito para isso, um enorme espaço localizado no fundo do quintal da casa de um dos seus amigos, mas o maior problema era que o lugar, antes de tudo, era um galinheiro, e convencer a família do colega a se livrar das galinhas não

³¹ BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., loc. cit

³² BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., loc. cit

³³ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

era algo fácil. No fim, as crianças deram o seu jeito, e com esse problema resolvido, era hora de iniciar as filmagens. Todas essas tentativas experimentais realizadas ali, durante sua infância, serviriam posteriormente para fomentar o conhecimento do Mojica acerca das técnicas cinematográfica, que segundo o mesmo, só eram conhecidas por ele através da sua experiência empírico ou pelos filmes que assistia no cinema de seu pai.

Toda essa breve contextualização realizada até aqui, enquadra-se na ideia que temos de entender as nuances presentes dentro da trajetória desse personagem, algo extremamente fundamental para conhecermos sua obra e sua forma de pensar o cinema. Mojica nunca foi e nunca pretendeu ser um acadêmico-estudioso da arte cinematográfica, aquilo que ele aprendia e executava, na maioria das vezes, vinha das suas sucessivas tentativas de filmar alguma coisa durante sua infância, e do conhecimento que obteve tendo acesso aos mais variados filmes em sua infância³⁴. Filmes estes que mais tarde serviriam como uma grande inspiração para a produção de diversas películas do diretor. Como foi o caso do filme, o “*À meia-noite levarei sua alma*” (1964),³⁵ principal produção do diretor, e responsável por imortaliza-lo na história do cinema nacional. O *A meia-noite...* é sem dúvidas um dos filmes no qual o diretor mais aplicou, com mais afinco, aquilo que havia aprendido durante a sua vida, tanto dentro, quanto fora do mundo cinematográfico.

Adentrando as principais influências artísticas sofridas por diretor e utilizadas ao longo de sua carreira, podemos pontuar o fato de que a maneira utilizada pelo diretor acaba se tornando extremamente envolvente, na medida em que utilizou os diversos personagens icônicos do universo de terror que já eram marcos do cinema internacional, como foram os casos do Drácula³⁶ e Frankenstein³⁷, para criar o seu personagem, o Zé do Caixão. Além das características dos monstros estrangeiros, Mojica também aplica na construção do Zé, diferentes elementos presentes nas cresças populares, que são características culturais do povo brasileiro, e por isso, servem como forma de aproximar o novo monstro que viria ser criado, a crenças e medos locais³⁸. A revista Filme Cultura em edição lançada entre os anos de 2013/14 também fez questão de tentar pontuar alguns dos filmes que serviram como uma espécie de

³⁴ BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., loc. cit

³⁵ À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Nelson Gaspari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, DVD (81 min.); preto e branco.

³⁶ DRACULA. Direção: Tod Browning. Roteiro: Hamilton Deane. Baseado na obra de Bram Stoker. Estados Unidos: 1931, DVD, (75 min.); preto e branco.

³⁷ FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Roteiro: John L. Balderston. Baseado no romance de Mary Shelley. Estados Unidos: 1931, DVD (70 min.); preto e branco.

³⁸ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Dissertação (mestrado em comunicação), Universidade Paulista. São Paulo. 2007. P 01-100.

Farol para Mojica na produção de seu personagem e história, entre estes, apresentam-se: *A Torre de Londres* (1939), *...E o Vento Levou* (1939), *O Bebê de Rosemary* (1968), *Festim Diabólico* (1948), *Psicose* (1960), *O Mágico de Oz* (1939), *A bela da Tarde* (1967), *Os Pássaros* (1963), *OS Brutus Também amam* (1953), *Spartacus* (1960).

Diante do que foi exposto até então, podemos destacar que nossa discussão estará intimamente ligada aos conceitos de *estética de terror*, *cinema novo*, *experimentalismo fílmico* e *o cinema marginal*, flutuando tanto dentro quanto fora do cenário nacional. Além destes conceitos, o *expressionismo fílmico* também ganha um destaque importante na construção da nossa análise. O movimento surge em meados do século XX, provavelmente na região da Alemanha, local em que emergiu como uma das mais importantes manifestações artísticas do mundo. Segundo a autora Laura Loguercio Cánepa, o expressionismo se inicia a partir da busca por realizar uma representação subjetiva do mundo, algo que fosse capaz de revelar as angústias da existência humana através de imagens distorcidas e afastadas da realidade, remetendo-se muitas vezes, a pesadelos. O movimento já havia sido apresentado ao Brasil, mas quase sempre através das diversas obras estrangeiras que eram constantemente importadas ao país. Cenário esse que só começou a mudar com a introdução do expressionismo ao teatro e posteriormente ao cinema, o que possibilitou, que diversos autores começassem a fazer uso desse movimento artístico a sua própria forma. Como foi o caso de Mojica, mas essa discussão ficará reservada para mais a diante.

No Brasil, durante a década de sessenta temos uma emergência de novos movimentos cinematográficos que começavam a ser introduzidos e ganhar força no país em conexão com a popularização e desenvolvimento das produções nacionais, entre esses movimentos, temos a emergência do que viria ser conhecido como cinema marginal³⁹. Este, se caracterizava pela junção de um grupo de pensadores considerados subversivos aos padrões da época, e por isso, terminavam sofrendo diversas represálias por parte do governo e de alguns segmentos da sociedade. Essa reprovção se fazia presente, principalmente no caso dos filmes, pelo incômodo que o “excesso de liberdade” que alguns artistas apresentavam em suas produções, algo que acabava causando um certo desconforto em alguns setores importantes da sociedade brasileira da época. Percebendo isso, alguns artistas começaram a também tentar atingir essa ferida de proposito, visando, através da sua arte, se “rebelar” contra as barbarias do estado.

O segmento presente no cinema brasileiro visto como “marginal”, se apresentava como um movimento que lidava principalmente com temáticas que ainda eram consideradas tabus e

³⁹ REIS, Lúcio. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

que feriam com a moral da sociedade, e acarretou em uma eventual separação que visava deixar de lado essas produções que não se encaixavam na visão do que era e o que deveria ser Brasil, e por, não o representavam. Sob uma visão “elitista” das coisas, o País precisava de cada vez mais filmes que exprimissem elementos culturais que definissem e dessem orgulho para o povo, se destacando assim não só em solo nacional quanto em premiações internacionais, e por isso, produções que por muitas vezes davam ênfase ao nudismo ou a violência deveriam ser descartadas, e deixadas para trás como um mero *lixo* feito por alguns *marginais*, algo a ser desconsiderado. Em conformidade com as observações feitas acerca do cinema marginal, o autor Jaislan Honório Monteiro em: *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972)*, afirma que:

Contrários ao novo posicionamento dos cinemanovistas, o Cinema Marginal procurava instalar no espectador, por meio do experimentalismo na linguagem, uma nova forma de ver/ouvir/sentir que se encontra dissociada dos códigos de fruição habituais. Esse movimento que nascia às margens das criações de um nascente panteão artístico se encontrava em contraposição radical à utopia de gestação de uma imagem para o “povo brasileiro”⁴⁰

Em contraste ao cinema marginal, o principal movimento que se apresentava como o grande porta voz do cinema brasileiro entre as décadas de sessenta e oitenta foi o *Cinema Novo*, citado por Jaislan no trecho anterior. Este, emergiu como uma resposta ao cinema tradicional que comandava as bilheterias brasileiras no final de década de 50, um cinema que tinha em seu enredo principal a presença de musicais, comédias e histórias consideradas épicas, bem ao estilo hollywoodiano. Como solução para este cinema de “mau gosto” e “prostituído”, alguns jovens cineastas decidiram realizar uma mudança determinante na maneira de se pensar a cinematografia e outras vertentes artísticas nacionais. É a partir dessa ideia que surge a chamada “estética da fome”, que tinha como objetivo apresentar, dentro das grandes telas de cinema no país, temas como a miséria e a violência, realizando uma tentativa de apresentar a “realidade do país.

Nesse cenário nacional dividido entre uma espécie de dualismo cinematográfico, ainda haviam produções que não se encaixavam, e nem queriam, em nenhuma dessas duas vertentes, mas tal problemática será melhor desenvolvida a frente. Nosso objetivo, ao citar a existência desses dois movimentos é apresentar o contexto intelectual e social no qual o Mojica estava inserido, e como a escolha dele por fazer um longa de terror na época foi algo questionável, afinal, fugia completamente dos padrões de sociedade do período, e do que atraía os três

⁴⁰ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017. P 77

elementos que ajudavam um filme a deslanchar: o apoio dos órgãos de censura do governo, a aprovação dos principais donos de cinema do país, e por último, o interesse do público em geral.

Toda essa contextualização acerca dos conceitos e movimentos que fazem parte da busca pela compreensão e localização do nosso objeto como algo histórico, que sofreu e causou diversas influências pela sua importância e significado, também nos servirá na formulação de contestações que devem contribuir para uma melhor compreensão dessa discussão, entre estes questionamentos, estão: de que maneira José Mojica Marins utilizou-se da sua experiência adquirida através do seu trajeto de vida, para a construção de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)? Quais foram as principais influências cinematográficas sofridas pelo diretor durante a idealização da sua produção e construção *estética* do seu personagem? O que caracterizaria essa *nova estética de terror* apresentada por José Mojica Marins?

A partir disso, podemos reverberar a que este trabalho irá girar também em torno de dois pontos vitais, levando em consideração a metodologia aplicada, o primeiro destes, está estreitamente ligado à nossa tentativa de analisar, historicamente, a *estética* empregada por Mojica em seu filme, apoiado nisso, cabe pontuar que nossa visão sobre o que seria essa *estética*, perpassa pela ideia de uma construção visual e simbólica do personagem *Zé do Caixão* e do filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) como elementos pertencentes aos gêneros de terror e horror no Brasil.

Com essas definições sendo apresentadas, podemos afirmar que visando obter tal percepção, buscaremos compreender de forma sintetizada a trajetória de vida do diretor José Mojica Marins e sua empírica relação com as salas de cinema, ademais, tal entendimento nos auxiliara a identificar também quais as foram as principais influências cinematográficas sofridas pelo diretor, tendo em vista que, o mesmo quase nunca buscava instruir-se de forma dogmática sobre a arte. O segundo ponto, perpassa a ideia da emergência de uma nova “sintaxe cinematográfica” no Brasil durante a década de sessenta, com o aparecimento de um novo gênero fílmico gravado no país, o de terror, popularizado por Mojica. Este tópico, visará compreender de maneira poderia impactar a implantação de uma nova temática cinematográfica na época, e se, foi visando realizar mudanças no universo do cinema brasileiro que Mojica resolveu introduzir no país o gênero de terror e leva-lo as telonas.

Já no tocante a metodologia aplicada, nossa pesquisa contará como estrutura básica, uma produção fílmica como fonte principal, em conexão com uma produção hemerográfica importante para a compreensão e análise durante a nossa trajetória de pesquisa. O material empírico será pautado na obra de Jose Mojica Marins intitulada “*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*” (1964), se tratando de um longa-metragem, complexo, e com duração de 84 minutos, a

análise se voltará a uma única produção do diretor, compreendendo a importância de se limitar para obter um resultado mais satisfatório tendo como base o objetivo do trabalho. Além do filme em questão, nosso trabalho terá como fonte a revista “*Filme Cultura*”, que iniciou suas publicações acerca do mundo cinematográfico no ano de 1965, tendo continuado até o ano de 2018, produzindo uma grande variedade de relatos importantes sobre a trajetória do cinema nacional, fazendo uma análise própria sobre as temáticas que esses filmes carregavam consigo durante sua produção.

A partir disso, nos utilizaremos principalmente de algumas edições da revista em questão, entre elas estão: “*Filme Cultura n.01*” (1965-66), “*Filme Cultura n.02*” (1966), “*Filme Cultura n.18*” (1971) e “*Filme Cultura n.61*” (2013-14). O motivo da escolha pela revista perpassa a ideia de que muitos elementos expostos nas publicações dialogam e podem ser analisados diretamente com o referencial teórico proposto, na medida que, a revista se configurou a princípio como uma crítica cinematográfica, apresentando e refletindo acerca de conceitos e movimentos cinematográficos pertinentes a nossa pesquisa e, que serão investigados durante nossa análise bibliográfica.

As fontes citadas estão disponíveis, durante o período de escrita desse trabalho, em acervos de vídeo online, de fácil acesso, graças a conversão da produção para o formato digital, possibilitando que qualquer pessoa com acesso à internet possa encontra-lo, facilitando assim, o trabalho de busca da fonte para essa pesquisa. Já a revista em questão, também pode ser encontrada de maneira virtual, graças a um trabalho realizado pela secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, juntamente com o CTAv e a cinemateca Brasileira Secretaria do Audiovisual do Minis, órgãos responsáveis pela digitalização e disponibilidade dos mais de 50 anos de trabalhos publicados.

Prosseguindo, podemos dizer que a análise das mesmas se mostrará focada na percepção e investigação do conceito de *estética* aplicada pelo diretor e ator José Mojica Marins na obra “*À Meia-noite levarei Sua alma*” (1964), analisando algumas das cenas produzidas, afim de entender a construção de diversos elementos importantes na filmagem e montagem da obra em questão, entre eles, podemos citar os figurinos propostos para os personagens do filme, em especial o próprio “Zé do Caixão”, que conta com roupas escuras, assim como uma longa capa que ganhava um destaque maior em certas cenas, possui também unhas extremamente longas que fugiam dos padrões da época e da região pacata que vivia e pra fechar o conjunto, ele estava quase sempre uma grande cartola sob a cabeça. Todos esses elementos faziam parte daquilo que o tornava um ser “único e “incomum” em relação aos outros personagens apresentados na obra, além do figurino exótico, o personagem carregava consigo a profissão de coveiro e falava

abertamente de forma contrária as crenças populares que os moradores do pequeno interior apresentavam. Toda essa construção feita ao redor do nosso antagonista, revela um apelo de Mojica em tornar o personagem Josefel Zanatas (“Satanaz” ao contrário) o mais horripilante possível.

Já em relação ao cenário no qual a história se passa, podemos afirmar que as principais características que formam aquela região imaginária, partem de ideias e concepções que o próprio Mojica possuía acerca de como era o funcionamento ou cultura de uma cidade pacata do interior do Brasil no período. Mesmo já tendo visitado por diversas vezes regiões do interior de São Paulo, sua estadia era sempre curta, e quase nunca manifestava interesse em se inserir ou estudar aquela cultura que parecia bem diferente da que conhecerá, e mesmo assim, acabava absorvendo diversos elementos da mesma.

Na medida em que a obra se insere no íntimo de uma cidade do interior do Brasil, construída sob a base de superstições e um certo excesso de religiosidade, Mojica faz uso dessas diversas particularidades como uma fonte quase que inesgotável e até então pouca explorada num sentido amplo, capaz de gerar medo e horror nos personagens que viam com más olhos a quebra de padrões pré estabelecidos em cidades culturalmente diferentes pelo seu número populacional ou atraso tecnológico, e esse medo era logo espelhado no público, gerando o chamado horror artístico:

Ou seja, se trabalharmos com o pressuposto de que nossas respostas emocionais, como membros do público, devem correr em paralelo com as dos personagens em aspectos consideráveis, podemos começar a retratar o horror artístico registrando as características emocionais típicas que os autores e os diretores atribuem aos personagens molestados por monstros⁴¹⁴

A discussão acerca do conceito de horror artístico e da forma como este pode ou não se encaixar em nosso trabalho será discutido de forma mais profunda posteriormente. O que cabe pontuar nesse momento da escrita, é a de apresentar ao nosso leitor a ideia de que não há apenas um conceito único e exclusivo do horror, Carroll, em seu trabalho nos introduz a duas variações desta noção, a primeira seria um horror muito mais natural, algo que pode ser exemplificado através da seguinte frase “o que os nazistas fizeram foi horrível”, aquilo que se sente ao se pensar nessa questão seria um tipo de horror, algo mais comum ao ser, já o artístico seria algo recriado através por várias formas artísticas e tipos de mídia, como é o caso do Horror gerado pelo personagem Frankenstein, um mostro que todos sabem da sua não existência, e mesmo assim, ao vê-lo nas telas de cinema, é quase impossível evitar teme-lo, graças principalmente a

⁴¹ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999. P 34

forma como ele foi construído, seja pelo sua forma monstruosa, ou pelo contexto no qual ele é inserido, voltado para causar medo e repulsa.

Metodologicamente, podemos pontuar que as edições citadas da revista *filme cultura* trazem consigo uma importante visão sobre o universo cinematográfico brasileiro e as críticas sofridas pelo *cinema marginal* na época, além disso, é possível, durante a leitura das edições acompanhar uma pequena parte do desenvolvimento desse cenário no País. A escolha dessa revista como uma de nossas fontes ocorreu por um motivo intrínseco, que foi o fato dela fazer parte de um órgão governamental durante toda a sua trajetória em atividade, e por isso, boa parte de suas publicações traziam consigo elementos característicos do pensamento do governo ditador da época. É importante conhecer tal lado da moeda, isso por que, tal governo durante parte de seu domínio, foi responsável por monitorar e censurar boa parte das produções artísticas no país, e esse controle acontecia também através de críticas nocivas contra os filmes que não conseguiam “impedir” de serem exibidos.

Tendo refletido sobre as fontes que estão sendo trabalhadas, podemos ressaltar também a presença de uma obra teórica extremamente importante para a realização da análise dessas fontes, a respectiva obra trata-se de “*Cinema e História*” (1992) do autor Marc Ferro, no qual nos servira para refletir sobre a transição do cinema como um mero entretenimento para algo capaz de se tornar uma fonte histórica, tal análise será desenvolvida durante o primeiro capítulo deste trabalho, dialogando como não só o cinema, mas o cinema de terror pode ser visto com um elemento histórico relevante, dentro de suas características. Apesar da obra de Ferro possuir um destaque central entre as pesquisas teóricas que nos auxiliaram na construção deste trabalho, principalmente em relação ao capítulo inicial, cabe pontuar que ela não se trata da única que iremos utilizar. Dessa forma, cabe expor que nosso referencial teórico irá se voltar dentro de dois polos centrais, o primeiro deles, seriam a pesquisas muito mais ligadas a figura de Mojica e de seu filme, o segundo, consistiram em temáticas mais conceituais referentes ao longa, tais como: *O Cinema Novo brasileiro*, *experimentalismo fílmico* e *o cinema marginal*, afim de, na medida do possível, extrair elementos dessas obras elementos que se mostrem importantes para pensar nosso objeto.

O ano de 1960 no Brasil inaugura uma mudança significativa nas formas de se produzir e pensar a arte cinematográfica nacional. Com o surgimento de novas tecnologias e a introdução de novos regimes visuais, como o *cinema marginal*, as formas de manifestação dessa arte se fragmentaram de uma maneira significativa em comparação aos padrões da época, fazendo surgir diversos movimentos e produções que antes pareciam ser quase impossíveis de aparecer dentro do país. Caminhando nesse sentido, o autor Jaislan Honório Monteiro, em sua obra

intitulada *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972)* de 2015, nos introduz a essa discussão, demonstrando a importância e os impactos que essas novas vertentes cinematográficas causaram no mundo audiovisual brasileiro durante a década de sessenta, destacando *o cinema novo*, como a principal manifestação cinematográfica do período, levando em consideração o apoio financeiro e popular de uma parcela da sociedade, que o movimento sofreu.

Já no livro *boca do lixo: cinema e classes populares (2006)*⁴², do autor Nuno Cesar Abreu, nos é apresentado o local físico e ideológico onde o longa foi pensado e transformado. “A boca do lixo”, localizado em São Paulo, foi o lar de diversos pensadores importantes do *cinema marginal*, devido ao baixo orçamento que era disponível para as produções, o local era um refúgio não só para trocar ideias, mas também para achar soluções para as gravações de seus filmes, ou seja, se um diretor não possuía um cenário bem elaborado ou ferramentas para a produção, talvez alguém lá conhecesse um meio ou um local de baixo custo, que possibilitasse com que as filmagens continuassem. Essa troca de ideias e informações fez o lugar ser um dos mais importantes da época, levando em consideração a importância que o cinema brasileiro possuía como um dos principais meios artísticos do país, mesmo que a grande maioria das produções que surgissem ali fossem consideradas *marginais*. Além do constante contato com intelectuais do cinema nacional, Mojica, ao pensar na construção de seu filme sabia da necessidade de não só fazer emergir o gênero de terror no país, mas de se aprender as principais características que formavam a estética dessa vertente.

Dentro disso, podemos dizer que compreender essas ligações e influências já tão citadas durante a nossa escrita não é uma tarefa nada fácil, e com isso em mente, é possível enunciar que a problemática de alguns desses estilos internacionais que se assemelham ao utilizado por Mojica, e que em alguns casos ele afirmava não conhecer durante o período de produção de seu filme, já foi alvo de pesquisa de alguns autores fora da vertente histórica. Um destes casos é de Rodrigo Carreiro que em seu artigo intitulado “*O problema do estilo na obra de José Mojica Marins*” (2013), buscou traçar um padrão no estilo recriado e pensado por Mojica ao longo de sua carreira no mundo do terror, e se deparou com questões como, o fato de que em alguns filmes, como *À meia-noite...*(1964), existe a presença de profundas ligações com outros movimentos do cinema internacional, como o Hollywoodiano, que se caracteriza por ter um grande número de *close-up* utilizados em suas obras, marca registrada da época também de alguns diretores italianos, como foi o caso de Mario Brava, e algo apropriado por Mojica em

⁴² ABREU, N. C. *Boca Do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: EDITORA UNICAMP, 2016. P 01-224.

suas filmagens. Uma das explicações apresentadas para essa questão está diretamente ligada a região da “boca do lixo”. O local reunia diversos pensa do *cinema marginal*, o que possibilitava uma constante troca de ideias, propiciando um aprendizado mútuo entre os diretores e atores, que acabavam se refugiando no local, principalmente devido ao caráter em “comum” que suas produções possuíam, o conceito básico de *cinema marginal*, termo que ganhou força ao se referir a estes *filmes independentes* por ter sido empregado pelo governo da época ou através de uma grande parcela intelectual pertencente a outros movimentos.

Apresentado tais questões, transitaremos agora a nossa discussão para uma análise bibliográfica centralizada em obras importantes para uma melhor compreensão da temática. Entre esses trabalhos, temos o caso da biografia “*Maldito: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*” dos autores Barcinski e Finotti, com a colaboração de Primati, publicado em 1998 pela editora 34, marcando uma das discussões mais importantes sobre a vida de Mojica, fazendo que seu nome ecoasse por todo o país novamente, efeito esse que só se repetiria com a estreia da série baseada na vida do mesmo. O livro em foco, busca traçar cronologicamente a vida de Mojica, trabalhando com relatos feitos pelo próprio personagem e por amigos da família, afim de reconstruir eventos de sua infância e da vida de seus pais. A vida artística do diretor também ganhou um foco especial na discussão feita por Barcinski e Finotti, que acreditam que tanto a vida quanto a obra de Mojica estavam interligados e não poderiam ser narrados de maneira separada. Acima de tudo, um efeito que acabou se materializando com o tempo foi a junção da figura do Mojica com a do Zé do Caixão, chegando ao ponto de que o público não mais conseguia fazer essa separação, e em certo momento, nem mesmo o Mojica conseguia, a sua imagem para sempre estará vinculada ao seu personagem mais famoso.

Quando falamos das figuras de Mojica e Zé do Caixão, a partir da mentalidade atual, parece quase impossível realizar uma separação imediata entre essas duas personalidades, o criador e a criatura se tornaram duas figuras quase que sincronizadas em uma mesma ressonância. Os principais motivos para que isto ocorresse, estão ligados a, em primeiro, o enorme sucesso que o filme obteve, principalmente durante seus anos iniciais, se tornando um marco dentro e fora das telas de cinema, o Zé do Caixão passou a ser requisitado nos mais distintos mercados, em shows de televisão, em propagandas de bebidas, em eventos festivos, e graças a essa enorme demanda, constantemente era possível ver Mojica caracterizado do personagem até mesmo longe das telas de cinema, algo que repetiu várias vezes, conforme os anos se passaram e as sequências do filme iam surgindo. Além disso, boa parte da construção do personagem de Mojica vem de elementos da sua própria mente e da sua trajetória de vida,

aquilo que gerava seus medos, seus anseios e tudo isso foi utilizado na montagem do Josefel Zanatas, algo que por muitas vezes fazia parecer que o próprio diretor se esquecia da diferença entre ele e sua criação.

Além das experiências pessoais obtidas ao longo da vida por Mojica, algo que pode ter o influenciado durante a construção de toda a sua carreira, a constituição cultural da região no qual ele cresceu também o auxiliou em seu desenvolvimento como cineasta, já que era um local ainda em uma espécie de “formação”, principal por estar recebendo cada vez mais a vinda de estrangeiros ou de pessoas de outras regiões do Brasil, e por isso contava com a presença de diversos povos e elementos culturais com características distintas que começavam a se mesclar cada vez mais.

A família de Mojica já possuía um contato íntimo com o circo através de uma longa tradição geracional advinda de seu país de origem, e por isso, era comum levar a criança para presenciar as atividades dos artistas quando passavam perto da vila onde crescera, principalmente, para que ele pudesse ver os toureiros e se admirar da profissão que seus parentes seguiram e tanto lhe contavam. Além desse contato com as figuras circenses, a região no qual a criança vivia era cercada de imigrantes que vieram ao Brasil em busca de mudanças, através de uma política pública brasileira de embranquecimento da nação, e por isso contava com uma gama de culturas e práticas com características distintas, criando um ambiente totalmente heterogêneo⁴³. Com essa pluralidade posta, Mojica foi capaz de perceber: aquilo é Brasil, é pluralidade, é mistura religiosa, é variedade. E se aquilo é Brasil, ele compreendia muito bem que havia a necessidade de inserir esses elementos em sua obra, as crenças, as culturas, uma pluralidade que ele via a cada nova pessoa e lugar, e que por muitas vezes parecia escondida das telas de cinema, como se não fosse algo verdadeiro o suficiente para aparecer nos filmes ditos “importantes” da época.

O próprio Zé do Caixão idealizado pelo Mojica é uma espécie de personificação dessa pluralidade, sendo uma junção não só elementos estéticos cinematográficos que vieram principalmente do cinema europeu, mas também de características culturais e religiosas da sociedade brasileira. Com isso Mojica inaugura, uma figura que muitos telespectadores passavam a afirmar ser o próprio “diabo brasileiro”, um ser que tem em sua essência as marcas do que seria uma cultura plural, repleta de mistério e terror, mas ainda pouca aceita, principalmente pela construção de um imaginário ideal brasileiro em que quase exclusivamente o catolicismo era algo publicamente aceito e por isso havia-se também a tentativa de se construir

⁴³ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998

um modelo de cultura local baseado nos padrões da alta sociedade do país, e graças a isso, os elementos constituintes de outras religiões e culturas eram apontados e julgados como algo inadequado.

Já a obra de Rodrigo Carreiro, intitulada *O problema do estilo na obra de José Mojica Marins* (2013), trabalha também como um elemento presente em toda a nossa escrita, nesse o autor buscou analisar toda as obras feitas por Mojica, afim de traçar um estilo de produção mais recorrente do diretor, o que não é nada fácil, afinal, nem o próprio Mojica sabia por muitas vezes explicar o que estava fazendo, quase tudo pra ele fluía de forma natural e não através de estudos ou de técnicas conceituadas, além disso, o diretor perpassou por diversos outros gêneros cinematográficos fora o Terror, como os gêneros de ação e faroeste, um exemplo de filme seria *A sina do aventureiro* (1958). Além de passar boa parte da sua própria trajetória reinventando a própria arte, apesar disso, existem sim elementos comuns entre essas obras, principalmente as que apresentam o Zé do caixão. Diante disso, a obra de Carreiro nos introduz a uma análise fílmica e conceitual importante sobre estilo da produção de: *À meia-noite...* (1964) nos ajudando a compreender elementos importantes da construção do longa.

Sua obra consiste de 24 longas-metragens, duas dezenas de curtas (vários deles desaparecidos, de modo que não é possível saber o número exato) e um média-metragem, realizados a partir de 1953. Além do horror, Mojica também transitou por outros gêneros fílmicos, como o *western*, o melodrama e o sexo explícito (nos quais sempre flertou com elementos oriundos da iconografia do horror).⁴⁴

Oposto ao que foi examinado por Carreiro, nossa pesquisa acaba se introduzindo em uma outra vertente e, portanto, não busca trabalhar com toda a gama de produções feitas ou com participação do Mojica, buscaremos analisar uma única produção do próprio. De maneira mais detalhada, o nosso objetivo será compreender quase que integralmente a estética empregada pelo diretor dentro da sua produção, desde as influências externas, até as criações próprias para o filme. Perante o exposto, é possível relatar que, ao dialogarmos acerca dessa construção estética empregada pelo Mojica, um autor que se insere expressivamente dentro dessa discussão, ao realizar uma importante análise baseada na figura de Josefel Zanatas, elaborando uma confrontação importante entre o personagem e o imaginário coletivo criado a respeito da figura do “diabo” ao longo da história da humanidade. Posto isto em cena, é possível dizer que Celso dos Santos Viviani em sua obra *O diabólico zé do caixão* (2007), busca:

⁴⁴ CARREIRO, R. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 26. dez. 2013. P 99.

Encontrar na obra do cineasta os principais elementos que tornaram possíveis identificar Zé do Caixão como uma figura Diabólica e entender como Mojica estruturou narrativamente seus roteiros para reforçar este sentido, ajudará a comprovar a tema central desta pesquisa: Zé do Caixão é a personificação do Diabo.⁴⁵

O trabalho realizado por Celso Viviani também procura investigar a construção do personagem através da sequência de filmes em que ele protagoniza, contudo com uma proposta diferente. O autor, tem como base central de sua análise compreender de que forma o “Zé do Caixão” se associa a figura do diabo, através de uma aproximação com características comuns entre ambas as figuras demoníacas. Assim como a obra de Carreiro (2013), a produção feita por Viviani é uma importante análise estética da trilogia fílmica do Zé do Caixão, no qual somos capazes de observar as considerações do autor sobre a construção do personagem ao longo da trajetória de Jose Mojica Marins no mundo cinematográfico.

Entretanto, o principal elemento abordado por Viviani, e que nos será mais profícuo considerar, se trata da forma como Mojica faz uso e manipula o imaginário popular brasileiro para causar o sentimento de “terror” dentro de seus filmes. Estabelecendo o gênero de terror no Brasil, sendo assim uma das primeiras produções a chegar a telonas de cinema e ter grande repercussão. Não à toa, após cerca de três anos desde a sua estreia a produção finalmente ganhou uma continuação, e com ela características novas, como o conhecido atualmente como “*gore*”, através de cenas de terror explícito.

Para além da criação de figurinos, cenários e a utilização que eles possuem em prol do filme, a forma como os personagens dialogam, se expressam e participam das cenas são elementos importantes na montagem de uma produção que se pretende ser um filme de terror. O estudo do nosso autor em questão toma esses elementos como parte importante de sua análise, na medida que o imaginário compreendido e manipulado por Mojica em sua criação, acaba se tornando uma parte importante para tornar o “Zé do Caixão” o próprio “diabo brasileiro”. Esses conceitos e ideias apresentadas nos ajudarão, principalmente, a realizar uma interpretação própria sobre o conceito de *estética* empregado no longa em questão. Entendendo o filme e seu impacto no mundo cinematográfico como elemento histórico e que deve ser interpretado sob essa perspectiva.

Diante o exposto cabe citar como veia importante dessa escrita o conceito de nova história cultural apresentado por Lynn Hunt no trabalho intitulado “*A Nova História Cultural*” (1992). A autora, trabalha com a ideia de que essa nova história cultural perpassa

⁴⁵ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Dissertação (mestrado em comunicação), Universidade Paulista. São Paulo. 2007. P 7

diversos temas e campos histórico, na medida em que é possível compreendermos que a cultura é um fator presente na vida humana ao longo de toda a sua história, e por tanto, pode ser encontrada nas mais variadas temáticas, se tornando não apenas algo singular e único, mas sim múltiplo e complexo. Com essa análise foge-se a ideia da existência de apenas uma cultura superior e única, existindo assim varias, de diferentes formas, regiões e práticas. A partir dessa perspectiva percebemos que nosso objeto possui marcas não só por ser necessariamente um filme, uma marca cultural de um povo, mas também por se utilizar das concepções de cultura e costumes da época na sua construção.

Essa construção perpassa diversos elementos que vão além dos elementos culturais e estéticos, a própria montagem da película se torna importante na medida em que nosso objeto se trata de um longa com características e perspectivas próprias de sua época. Com essa ideia em mente, a obra “*Cinema e História*” (1992) do autor Marc Ferro, acaba se inserindo ao traçarmos uma relação conceitual entre esses campos, buscando compreender como o cinema passou a ser visto como um objeto investigável dentro do campo historiográfico, entendendo a arte como um elemento importante da história humana e capaz de abrir portas para discussões importantes. Fazendo assim uma análise sobre a relação entre esses campos, e entendendo que desde que o cinema se projetou para o mundo, ele foi capaz de “intervir” e representar elementos da própria história através do tempo.⁴⁶

Partindo do conhecimento de que o cinema se trata de um objeto histórico, a obra de Jean-Claude Bernardet, “*O que é o cinema*” (1980), auxilia a entender como se caracterizou a trajetória a arte cinematográfica ao longo da história, desde sua criação, com os irmãos Lumière, aonde pouco tempo depois o público se assustaria em suas poltronas com medo de que o trem os atropelasse durante a exibição de “*A Chegada do Trem à Estação*” (1895), até a popularização da arte na contemporaneidade. Bernardet, traça em sua obra um diálogo conceitual que busca compreender, a partir da história do cinema se, ele é mesmo capaz de captar a realidade tal como a conhecemos, conceito esse, importante para a compreensão de nosso objeto, na medida em que a obra de Mojica traz, possivelmente, consigo uma tentativa de reprodução de uma realidade formulada pelo próprio diretor. Porém, com doses de pequenas inventividades irrealis, é claro. Estudando as configurações do filme em si, partindo da ideia de mise-en-scène, nos será útil também algumas questões levantadas pelo autor e pensador cinematográfico Sergei Eisenstein em sua obra “*A forma do filme*”, para compreender conceitos

⁴⁶ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

e ideias básicas no que diz respeito ao processo de montagem de um filme, ou a formulação e execução de planos gerais.

Além daquilo citado até aqui, buscaremos traçar também, através da obra de Noel Carroll “*A filosofia do Horror ou paradoxos do coração*” (1999) um entendimento acerca da construção de enredo realizada dentro do nosso filme fonte, a partir da ideia do autor de “*Enredo do Extrapolador*”. Carroll formula uma concepção de que os filmes de terror, pelo menos alguns deles, possuem seus roteiros divididos em alguns elementos, entre eles, é citado a *Irrupção* que consiste em revelar a presença do monstro para o público, fazendo com que o telespectador receba informações muito antes dos personagens do longa, causando uma certa ansiedade em saber quando isso será revelado, e quando finalmente acontece, passamos para o *descobrimento*, que se caracteriza pela fase do roteiro em que as pistas vão sendo descobertas pelos próprios personagens do filme fazendo se revelar assim a figura demoníaca para toda, ocasionando no *confrontamento* que é quando esses personagens enganados o filme todo buscam deter o mal que os assombra com as próprias mãos, enfrentando o monstro. A obra de Carroll também nos auxiliará a pensar no conceito de *Horror Artístico*, que seria um dos gêneros presentes no longa-metragem de Mojica. Tal entendimento perpassará pela ideia por trás da criação de nosso personagem antagônico e como ele foi construído visando causar os sentimentos de medo, horror e repulsa nos personagens presentes no filme, e como reflexo, no público que viria a assistir.

A partir disso, podemos citar que nosso trabalho será dividido em apenas dois capítulos, o primeiro destes, terá uma discussão mais voltada aos processos de inserção e propagação do cinema em território brasileiro, se focando no cinema novo como movimento revolucionário e catalizador de uma nova gama de produções eminentemente brasileiras, com temáticas que retratam a cultura e as relações sociais próprias desta região. No segundo, nos voltaremos a uma análise mais focalizada no filme *A Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), buscando compreender a construção estética e narrativa empregada por Mojica no desenvolvimento da produção, dando ênfase as características centrais desses conceitos.

2. A SUPERFÍCIE ANTES DAS SOMBRAS: as definições do cinema brasileiro no contexto do Ocidente

2.1. “Excelsior”: A majestosa fome pelo domínio da arte

A palavra *excelsior* advém do latim e seu significado gira em torno da afirmação de que algo possa ser ilustre, majestoso, grandioso ou superior. No fim, essa definição acaba sendo tudo aquilo que um vilão/monstro de um filme de terror definitivamente não é, pelo contrário, quanto mais asqueroso o personagem é, mais ele está cumprindo o seu papel como o causador do “terror” aos mocinhos e principalmente ao público. Essa palavra talvez esteja muito mais associada ao Stan Lee, que a imortalizou ao recita-la sempre que a oportunidade surgia, contudo, não sei uma das figuras mais importantes do mundo nerd chegou a associar o “sempre pra cima” a um dos gêneros que possui como característica principalmente o “medo” ou a “repulsa”, pelo menos não publicamente. É claro que, cada vez mais surgem personagens, em sua maioria anti-heróis, que terminam adquirindo um ou outro aspecto que antes era visto como algo ligado aos mais virtuosos seres, invalidando algumas ideias e conceitos não tão contemporâneos sobre o que define um bom vilão de história.

Dito isso, podemos pontuar que o sentido visualizado ao usar essa palavra como título desse capítulo acaba indo bem de encontro a algo muito mais ligado ao âmbito pessoal do diretor, do que necessariamente a fantasia vislumbrada por seus filmes. Ou seja, isso culmina em uma referência muito mais ligada a figura de José Mojica Marins, que por muitos anos conviveu com o dualismo de pensar sobre si mesmo, hora como um dos maiores gênios do cinema nacional, algo tão grandioso quanto ele havia sonhado, hora como um “maldito” incapaz de fugir das garras da censura que por muitas vezes tanto o atrapalharam, e que sempre se colocavam no seu caminho para a fama e uma possível riqueza, sendo o governo a principal figura responsável por frustrar tais planos. No fim, o “sempre pra cima”, foi algo espontâneo e ao mesmo tempo se introduziu perfeitamente ao dar um sentido tão antagônico ao um filme pertencente ao gênero de terror, um tipo de produção cultural por muitas vezes tem a função de trazer certas “energias negativas” com ela.

Essas tais “energias” acabam sendo geradas pelas próprias atribuições que um filme de terror deve possuir para ser considerado o tal, se pudéssemos definir, o principal objetivo que o gênero possui discorre em torno da ideia de causar medo e repulsa ao público, e dentro dessa definição, cada diretor desenvolve sua própria mecânica para chegar a esse objetivo, fazendo uso ou não de características pertencentes ao “mundo real” na construção do seu filme. É provável que esse lado, por muitas vezes visto como algo que poderia ser prejudicial à mente humana, tenha pesado durante o processo de escolha de diversos diretores por outros gêneros,

além de também ter contribuído para que o terror artístico se tornasse cada vez mais algo marginalizado em solo brasileiro.⁴⁷

Esse processo de marginalização e exclusão de algumas manifestações culturais é algo que já vem sendo debatido a um bom tempo pelos mais diversos tipos de pesquisadores, fazendo uso de um deles para pontuar essa questão aqui, creio que a linha de pensamento do autor Noel Carroll, que apesar de não possuir uma análise centralizada no Brasil, traz algumas ponderações que podem ser também aplicadas em nossa discussão, ligas principalmente ao processo de absolvição que as distintas culturas tiveram ao que ele veio a chamar de horror artístico, um conceito que se encaixa muito bem na ideia matriz de um cinema de terror, e do horror que este é capaz de produzir.

Carroll, também levanta uma discussão extremamente importante acerca dos principais motivos, que podem de certa forma ter contribuído para o retardamento da entrada do gênero de terror nos cinemas de alguns países, principalmente em relação a outros tipos de filmes que poderiam ser igualmente vistos como problemáticos.⁴⁸ Dentre as possíveis razões pontuadas pelo autor, se sobressai em especial as questões ligadas a cultura e economia dos países em que esse gênero pode ter demorado a ser difundido. É claro que, a proximidade com a Alemanha, país onde o expressionismo, principal corrente ligada ao cinema de terror, contribuiu também consideravelmente para uma difusão mais rápida do gênero.

As questões geográficas acabam sendo um fator extremamente importante quando pensamos na difusão das manifestações artísticas pelo mundo, afinal, a proximidade territorial acaba sendo um fator importante para que haja uma “troca cultural” bem mais frequente e intensa entre diversos povos. É claro que, com o processo de progressão da globalização as linhas divisórias acabam se tornando cada vez mais “invisíveis”, na medida que, torna-se bem mais simples a comunicação e o câmbio de informações entre os mais diferentes e longínquos povos. Nesse sentido, sob a perspectiva atual, todo esse gradual processo de intercâmbio cultural acaba se tornando cada vez mais dinâmico e célere, algo que ocorria com uma frequência muito menor durante o século XX. Além das questões territoriais, toda a frequência política que ressoava principalmente pela Europa durante o século XX foi de extrema importância para que houvessem diversas mudanças sociais em boa parte do mundo, algo que abalou profundamente a forma como as manifestações artísticas eram vistas e trabalhadas, abrindo assim um espaço para uma visão mais “pessimista” e “melancólica” sobre o mundo.

⁴⁷ CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de Quê: uma história do horror nos filmes brasileiros*. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

⁴⁸ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

O primeiro filme reconhecidamente de Terror⁴⁹ produzido no mundo, trata-se do *Le Manoir Du Diable* (1896), um curta metragem com duração de dois minutos, sendo uma produção francesa idealizada pelo diretor Georges Méliès, algo pioneiro até mesmo na perspectiva do cinema em geral, afinal, sua concepção é bem próxima a icônicos trabalhos como os de Thomas Edison e os irmãos Lumière, que fizeram seu primeiro filme em 1892.⁵⁰ O curta elaborado por Méliès acaba sendo anterior até mesmo a manifestação do expressionismo, movimento que é marcado por características que se aproximam copiosamente ao que foi aplicado no filme em um curto espaço de tempo, e que mais tarde se tornariam quase que um padrão normativo para a construção dos mais diversos filmes de terror.

Se a primeira produção identificada como pertencente ao gênero de terror encontra suas raízes na França, é a Alemanha o local determinante para o desenvolvimento e a ascensão desse gênero, surgindo por lá um exímio número de obras e autores que mais tarde se tornariam enormes referências na arte do terror. Existem alguns motivos em questão que tornaram aquela região tão propícia para a expansão dos filmes de terror, e um destes motivos está relacionado a já adaptação e a familiaridade que as pessoas possuíam com o expressionismo, movimento iniciado durante mais ou mesmo 1912, prelúdio do que seria um dos maiores marcos negativos da história da humanidade, a primeira guerra mundial. Evento este que mudaria para sempre a forma como a própria humanidade se veria a partir do externo, o homem finalmente abre os olhos pra sua própria capacidade de se autodestruir, e isso naturalmente o choca, e essa quebra, é manifestada das mais diversas formas através dos movimentos artísticos, tendo como destaque o expressionismo.

A Alemanha sendo o epicentro não só da primeira guerra como também da segunda, foi uma das regiões que terminou se manifestando de uma forma ainda mais intensa um sentimento ligado a mudança de observação da própria realidade causado pelos dois grandes eventos que se sucederam durante o século XX, e uma das formas que encontradas para que as pessoas pudessem manifestar e entender esse novo sentimento, foi a arte. O expressionismo aflora dentro desse cenário de desolação e terreno infértil, carregando consigo características que o colocam em clara oposição ao impressionismo, como a irracionalidade e o individualismo, além de apresentar uma visão pessimista da realidade, de forma a realizar uma deturpação do

⁴⁹ É necessário pontuar que o conceito de “terror” como um gênero filmico é algo posterior a própria produção desse filme em questão, o que se observa nessa e em outros filmes produzidos na época é um excesso de manifestações artísticas muito mais experimentais do que necessariamente conceituais, afinal, ainda se tratava de um elemento que estava em um gradual processo de gestação.

⁵⁰ CÁNEPA, Laura Loguercio. . In:_____. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUSEDITORA, 2006.

real.⁵¹ Transversal aos campos artísticos da arquitetura, artes plásticas, literatura, música, cinema teatro, dança e fotografia.

O movimento manifestou-se inicialmente através da pintura, tendo como peça central “O grito” do autor Edvard Much (1863-1894), obra essa que se tornou uma referência para o que viria a ser produzido posteriormente pelo movimento. Ainda nas artes plásticas, temos outro marco bem importante para a ascensão e desenvolvimento do expressionismo durante os anos que se sucederão, esta seria a obra do autor Neerlandês Vicent Van Goch (1853-1890), que se destacava por um profundo empenho em recriar a beleza dos seres humanos e da natureza a partir de uma perspectiva própria. Fazendo uso de cores vibrantes, algo que era, pra ele, um elemento fundamental para realização da pintura. Já na literatura, temos casos mais conhecidos para os amantes do terror, como é o caso dos autores Herwart Walden, Frank Pfemfert e Georg Trakl. Tanto as artes plásticas quanto a literatura funcionaram como uma espécie de base primordial para a construção do que viria a ser um “cinema de terror”, na medida em que, a eterna busca por inspirações que o auxiliassem a produzir filmes com características que se assemelhassem ao expressionismo em sua base.

A partir disso observamos nascer filmes como o icônico *Nosferatu* (1922) do diretor F. W. Murnau, sendo o primeiro longa-metragem de terror, a produção tem como narrativa central a história do corretor de imóveis Hutter precisa vender um castelo cujo proprietário é o excêntrico conde Graf Orlock.⁵² O conde, na verdade, é um vampiro milenar que espalha o terror na região de Bremen, na Alemanha e se interessa por Ellen, a mulher de Hutter. A obra claramente conta como inspiração central o romance de terror gótico intitulado *Drácula* (1827) do autor Bram Stoker, que também possui como figura central um vampiro, apesar da clara influência, o autor Murnau nunca obteve os direitos autorais para a adaptação, e por isso, sofreu durante anos com as represarias da família do autor da obra literária, que se recusava a permitir a circulação do filme sem o devido pagamento daquilo que os pertencia.

Embora a obra estivesse envolvida por uma série de problemas externos que poderiam impedir a sua circulação, *Nosferatu* (1927) ainda foi capaz de se tornar um dos maiores destaques do cinema alemão na época, elevando assim o padrão das produções fílmicas que até então eram geradas pelo cinema local, algo que, conseqüentemente, colocou ainda mais em evidência o terror como um gênero capaz de acender a níveis globais.⁵³ No filme em questão,

⁵¹ CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: ___. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

⁵² *Nosferatu*. Direção Friedrich Wilhelm Plumpe. Alemanha: Prana-Film. 1 DVD (94 min)

⁵³ CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: ___. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

o diretor Murnau buscou exprimir como característica central da obra uma atmosfera de pesadelo, ao retratar a miséria humana através do pavor que um vampiro de dentes, unhas e sobrelhas pontudas desperta em uma cidade e em seus moradores. Algo bem próximo do que foi idealizado por Mojica em *A Meia noite...* (1964), apesar de seu personagem não ser necessariamente um vampiro.

Outros filmes acabam entrando dentro desse aparato de produções que furaram as suas próprias bolhas e transcorreram por diversos territórios até então inimagináveis sob a perspectiva da época, servindo não só como obras que quebraram possíveis barreiras culturais, mas também como fontes de inspiração para o desenvolvimento de criações locais de mesmo gênero, mesmo que, esse impacto tenha se desenvolvido em uma velocidade diferente ao depender da região. Por exemplo, em regiões como França e Países Baixos, que fazem fronteira com o território alemão e já possuíam o expressionismo como parte integral da cultura local, houve uma facilidade maior em absolver o Terror como um gênero cinematográfico “legítimo” no sentido de que até mesmo o alto escalão da burguesia pudesse e desejasse consumir, diferente daquilo que aconteceu no Brasil por exemplo.

No caso do Brasil, temos duas questões primordiais que contribuíram para o “atraso” e a massiva “rejeição” inicial do gênero de terror.⁵⁴ Destas, temos a questão geográfica como a “barreira” inicial para a intersecção desse fragmento cultural no Brasil, sob uma perspectiva geral, havia um claro distanciamento entre aquilo que era consumido na Europa e aquilo que chegava no Brasil, e isso se entendia aos mais diversos campos da sociedade, incluindo a cultura de uma perspectiva geral. Em relação ao lado cinematográfico, a princípio, o Brasil exportava quase que exclusivamente produções estadunidenses, um fato que ajudou a moldar o gosto popular sob um viés cada vez mais similar ao deles, já que os Estados Unidos já começavam a se consolidar como objeto de admiração e até mesmo de inveja da elite política e da alta burguesia Brasileira.

Essa frequente absolvição dos filmes produzidos por Hollywood acabou gerando algumas questões problemáticas dentro de um cinema brasileiro ainda em construção, a primeira destas, está ligada ao processo de adequação que o gosto popular sofreu em relação as produções estadunidenses, desenvolvendo assim um sentimento de afeto aos gêneros fílmicos produzidos por lá, principalmente por conta do alto nível de consumo que havia na época.⁵⁵ O outro problema que aparece relacionado a isso, é o fato de que as películas importadas pelo

⁵⁴ PRIMATI, Carlos. O horror universal de Zé do Caixão. In: José Mojica Marins Retrospectiva, Portal Brasileiro de Cinema, 2005. Disponível em: Acesso em: outubro/2022

⁵⁵ CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

governo, ou principalmente, pelos donos de cinema, terminavam privilegiando gêneros, diretores ou nomes famosos dentro da indústria, afim de atrair principalmente o grande público, e isso se estende a produções vindas não só dos EUA, mas de toda a Europa. Afinal, é impossível, em certo nível, desassociar a história do cinema das relações econômicas de sua época, já que uma quase sempre foi moldada pela outra.

Entre os gêneros cinematográficos mais consumidos no Brasil durante a fase inicial do século XX, temos como figuras de destaque: os musicais, romances, comédia e faroeste, estes podiam vir mesclados em uma única produção ou somente como o elemento central de um filme, a escolha costumava depender da visão que os autores ditavam sob suas obras, além das necessidades impostas pelo mercado. Muitos dos filmes produzidos nessa época e que possuíam tais características, acabaram sendo segregados por uma parte dos “especialistas” cinematográficos, que pontualmente terminaram rotulando boa parte dessas produções como genéricas e superficiais, isso é claro, sob uma perspectiva contemporânea do tema.

Todo esse processo migratório de produções estrangeiras que seguiam uma mesma lógica popular de comércio, no qual os filmes precisavam se adequar e se tornar massivamente atrativos ao público, mesmo que não fossem necessariamente “originais” em um sentido amplo da palavra, criou um certo atraso no desenvolvimento de um cinema próprio no Brasil. Além desse possivelmente retardamento, tivemos também uma frequente rejeição por produções de gêneros que não correspondiam ao que o público se acostumou a consumir. Um dos principais motivos para isso, está ligado ao fato de que esses gêneros considerados mais *undergrounds* pra época, vinham com uma série de ressalvas construídas pelos mecanismos que possuíam uma certa influência na entrada e no desenvolvimento de filmes no Brasil, entre esses, podemos destacar a presença da Igreja Católica, como um órgão regulador, o Estado e por último os empresários e donos de cinema.⁵⁶

No caso da Igreja, seus interesses estavam intimamente ligados as questões morais e dos *bons costumes* da sociedade, ou seja, as produções que pudessem de certa forma ultrapassar limites pré estabelecidos por suas doutrinas eram prontamente rejeitadas, o que não impedia que alguns filmes, por diversos fatores, circulassem.⁵⁷ Já o outro agente presente nesse sistema, trata-se de um dos principais responsáveis, industrialmente, pela circulação desses filmes em solo nacional, sendo estes os donos de Cinema e afins, que naturalmente almejavam o lucro para o seu negócio e por isso suas escolhas eram naturalmente baseadas naquilo que poderia

⁵⁶ CARVALHO, op. cit., loc. cit

⁵⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Breve Panorama do Cinema Novo*, São Paulo, v. 2, n 4, p 1-5, dezembro. 2000. Disponível em http://www.ufscar.br/revistaoolhar/pdf/olhar4/Fernao_Ramos.pdf. Acesso em outubro/2022.

lhe gerar uma certa rentabilidade imediata. Diante disso, a procura por filmes que seguissem uma linha similar aos que se tornavam um sucesso de bilheteria no período era algo comum entre esses empresários, algo que dificultou a inserção de gêneros e temáticas que ainda precisariam se provar em relação a sua capacidade de encher salas de cinema.

Por último, podemos citar a presença do estado como um órgão que conscientemente buscou tomar pra si o papel vital de controle da circulação dos mais diversos elementos culturais dentro de um país. Essa busca levou a um grau de interferência significativo em algumas regiões em determinadas épocas, como foi o caso do Brasil, em que durante os anos 1964-1985 foi governado por uma ditadura civil-militar.⁵⁸ Durante esse período de tomada do poder por órgãos militares, diversos agentes de regulamentação e censura da circulação dos elementos culturais foram desenvolvidos, algo que modificou completamente a forma com que o país lidou com o aparecimento de novos objetos culturais.

Esse período característico impossibilitou um desenvolvimento tranquilo de diversos gêneros cinematográficos no país. O governo e os mais diversos órgãos reguladores que possuíam uma força significativa na época terminaram dificultando esse processo, através da determinação daquilo que poderia ou não ser consumido pela sociedade através do enquadramento em ideal de nação que se buscava construir no período, tomando como ponto de partida algumas referências externas, como foi o caso dos Estados Unidos e uma parte da Europa.⁵⁹ Diante disso, era comum que filmes educativos advindos desses pontos de referência circulassem com certa frequência pelo país, já que os mesmos faziam parte dessa narrativa que tentou-se empregar em uma construção ideal do país.

Apoiado nisso, temos a inserção do gênero de terror no Brasil como um elemento que se configura a margem dessa ideal de nação, indo de encontro as características culturais e sociais que eram almejadas pelo estado na época. Se o lado conservador do Brasil em meados do século XX buscava por uma sociedade eminentemente padronizada sob os ritos da igreja, da moral e dos ditos bons costumes, as obras de terror iam de encontro a todos esses ideários, evidenciando justamente um contraponto sujo da sociedade. O horror é acima de tudo, aquilo que causa repulsa dentro sociedade ao exibir o seu lado mais “demoníaco”, seja através da figura de um monstro que que figurativamente represente isso, ou dentro da própria construção do filme.⁶⁰

⁵⁸ RAMOS, op. cit., loc. cit.

⁵⁹ RAMOS, op. cit., loc. cit

⁶⁰ CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de Quê: uma história do horror nos filmes brasileiros*. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

Por conta desse caráter caótico a recepção que o gênero obteve foi extremamente problemática, sob uma ótica dos filmes internacionais, apenas aqueles que mais se destacavam no cenário mundial tinham a possibilidade de chegar no Brasil, graças a curiosidade do público que emanava um grande anseio em consumir aquilo que estava em destaque dentro daqueles povos que eram vistos como mais “evoluídos” ao redor do mundo. Diante disso, mesmo que algumas produções fossem de encontro aos desejos dos órgãos reguladores, era perfeitamente possível que fossem exibidas com grande aclamação. Evento esse que não ocorre da mesma forma com as produções “marginais” que se assemelhavam conceitualmente a essas obras estrangeiras, como foi o caso do longa *À Meia Noite Levarei sua Alma* (1964), que se consagrou como a primeira obra de terror brasileira.

2.2 Paradoxos da Mente: A revista *Filme Cultura* como manifestação histórica.

A partir das questões levantadas anteriormente, cabe aqui introduzir uma das nossas fontes mais importantes dentro dessa investigação: a *revista filme cultura*. A revista foi durante muito tempo um dos principais veículos brasileiros a se trabalhar tecendo análises e críticas decinema, partindo sempre de uma base nacional para isso. Suas publicações figurariam entre as principais reflexões sobre temáticas importantes que se desenvolveram no decorrer da década de 1960, ou seja, seu foco durante a década de sessenta era quase que exclusivamente os cinemanovistas e as produções feitas no exterior, no caso dos filmes “marginais”, a presença era quase que nula, e na maioria das vezes eram alvos de críticas ou opiniões rígidas sobre as questões abordadas em tais produções.

O periódico na época era editado e publicado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão pertencente ao Ministério da Educação e Cultura, ligações essas que influenciavam de forma ativa a forma na qual a revista trabalhou durante muito tempo. Com um governo liderado por militares, era comum que os artigos publicados contemplassem uma visão de sociocultural alinhada aos mesmos, assim, criticando sempre que possível aquilo que pudesse desagradar esses líderes. Isso também não significa dizer que não haviam publicações que atingissem mesmo que de forma indireta o governo, mas esse número era escasso demais e quase sempre partia de convidados externos aos membros regulares da revista.

Um dos problemas que casualmente podiam se apresentar dentro do processo de desenvolvimento das análises tecidas pela revista, estava relacionado a estrita ligação que ela possuía com o governo, principalmente pela perda do caráter democrático que acontece durante

a tomada de poder pelos militares no ano de 1964. Muito se temia sobre a forma no qual iria se configurar esse novo processo de regulamentação e censura das manifestações artísticas por parte do regime civil-militar, e uma das primeiras iniciativas que tenderam para isso, foram as mudanças feitas naquilo que poderia ou não ser publicado ou exibido por instituições financiadas pelo governo, e aqueles que recusaram essa transição, foram prontamente desligados.

As publicações da revista iniciam-se no decorrer da década sessenta, já contando, em suas primeiras edições, com a presença de debates a respeito do movimento cinemanovista, encabeçado por nomes de expressão, com especial destaque à Glauber Rocha. A crítica parecia estar altamente interessada em compreender aquele novo fenômeno artístico que estava surgindo a todo o vapor no país e, com essa ideia, diversos debates e críticas excepcionalmente interessantes foram tecidas dentro da *filme Cultura*, perpassando desde discussões sobre os fatores geracionais dessa nova vertente cinematográfica brasileira, até qual era o nível de contribuição que ela poderia gerar para um cenário tão novo e, por isso mesmo, mal desenvolvido no país.

Muito se questionou a princípio também se essas novas temáticas propostas, especialmente, em torno da proposta cinemanovista de uma “estética da fome”, seria capaz realmente de aproximar o público geral das salas de cinema. Mesmo geralmente pautado em temáticas cotidianas, o cinema brasileiro ainda era profundamente dependente e adaptado as produções hollywoodianas e se temia que essa migração não fosse tão simples quanto transparecia nas falas de idealizadores do movimento.⁶¹ A partir dessas indagações, irá surgir uma reposta/análise profundamente relevante, feita pelo crítico de cinema Antônio Moniz Vianna:

Mas, que é Cinema Nôvo? Não é nôvo porque tenha inventado alguma coisa- no máximo, observa-se uma adaptação assistemática de influências diversas enão raro antagônicas a um quadro social que só é especificamente brasileiro quando o que se discute é o problema do Nordeste; e que se revela inacreditavelmente ingênuo quando o cinemanovista pretende analisar qualquer aspecto político-ideológico. Nôvo, não é – não adianta importar o chamado <cinema-verdade>, nem misturar Buñuel com Kurosawa. Cinema, algumas vezes tem conseguido ser. Quanto ao que te ria provocado um parto, creio que não se descobriu ainda outro meio senão a fecundação – embora se tenha descoberto o meio de evita-la. A fecundação, no caso, foi o interesse despertado pelo cinema nos últimos anos entre os jovens que frequentavam os

⁶¹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Breve Panorama do Cinema Novo*, São Paulo, v. 2, n 4, p 1-5, dezembro. 2000. Disponível em http://www.ufscar.br/revistaolhar/pdf/olhar4/Fernao_Ramos.pdf

cine-clubes e liam os críticos de cinema – e nem cine-clubes nem crítica existiram praticamente no Brasil até mais ou menos uns vinte anos atrás.⁶²

O pensamento de Vianna sobre o Cinema Novo não encontrava tanto respaldo assim na crítica em geral, a maioria dos artigos publicados na fase inaugural da *Filme Cultura* (1966) visavam muito mais interpretar o que era aquele fenômeno cinematográfico que estava surgindo, do que, necessariamente apontar os seus problemas primordiais. Ainda assim, é necessário mencionar que as opiniões negativas contra as produções do movimento existiam e eram diversas, principalmente, entre os pensadores da arte, porém, poucos deles acabavam questionando se aquela vertente realmente deveria ser o “carro chefe” do país quando se tratava de cinema, ou se, haviam outras produções que pudessem ser tão importantes quanto e tomar esse espaço/posto pra si. Uma outra questão que surge a partir disso é o fato de que, boa parte de determinados espaços sociais e culturais que reverberavam no Brasil começaram a corroborar com a ideia de que o Cinema Novo deveria sim assumir um certo protagonismo quando o assunto era cinema. Graças a isso, iniciou-se quase que um movimento de rejeição às produções que menos se adequavam aquele padrão, principalmente, entre no meio intelectual do país na época.

Perante o exposto até aqui, podemos ressaltar que nosso capítulo inicial terá como uma de suas análises centrais a investigação das principais características do movimento nomeado como Cinema Novo, principalmente durante a década de sessenta e setenta, a partir da visão de alguns dos principais críticos da época, como o icônico Ely Azeredo e o psicanalista Hélio Pellegrino. Buscaremos ainda, investigar uma espécie de tentativa que de se canonizar um “*modus*” de fazer⁶³ no cinema brasileiro sob a liderança de movimentos importantes do cinemabrasileiro moderno, em especial, o do Cinema Novo, que fora um dos mais influentes do país. Para isso, faremos uso das primeiras edições da revista *filme cultura* que dedicou alguns dos seus artigos inaugurais a refletir sobre qual seria a importância dessa nova vertente para o cinema nacional, ou seja, se aquilo trabalho por figuras como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, conseguiria alcançar a expectativa de se tornar um cânone nacional.⁶⁷

“A fecundação do cinema novo”, como cita Antônio Moniz Vianna no trecho anterior, também traz consigo uma nova forma de pensar a relação entre filme e cinema. Antes do surgimento de novas vertentes cinematográficas que revolucionaram a forma de pensar esse universo no Brasil, questões como o lado artístico e político que um filme poderia possuir, ou,

⁶² VIANNA, Muniz. A crítica e o “cinema nôvo”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Nº 2, p. 26-29. dezembro, 1966.

⁶³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

como tornar uma produção comercialmente viável, ainda não eram alvos centrais de um debate em território brasileiro, pelo contrário, o entendimento que se tinha dos filmes até então era algo ainda um pouco nebuloso e desconexo em comparação ao funcionamento desse processo atualmente, quase todos eram importados e tinham um contexto muito mais voltado para o lado educativo, a partir da perspectiva daqueles que lideravam o país sobre o que seria a educação e o papel do cinema nela.

O cenário só começou a ter sinais de mudança com um processo de desenvolvimento maior de produções eminentemente nacionais, algo que alterou dentro país a forma como o público em geral enxerga o cinema, ao aproximar o povo de um cinema que retratasse, na medida do possível, a sua realidade. Um dos principais problemas que surgem mediante isso, está ligado ao fato de que na maioria dos casos essa nova concepção esbarava em um empecilho financeiro.⁶⁴

Realizar um filme, mesmo com a mínima produção possível, ainda era uma tarefa que pesava no bolso, e para os brasileiros que na maioria das vezes não contavam com recursos próprios, um apoio do estado ou de iniciativas privadas, e ainda viviam icógnita de que seus filmes poderiam ser grandes fracassos por se tratarem de temáticas novas, tudo se tornava ainda mais complicado. É a partir de tal perspectiva que partiremos para uma segunda questão a ser analisada nessa parte inicial do trabalho, está seria basicamente realizar uma breve investigação sobre o relacionamento entre o público e os filmes do cinema novo, compreendendo o que motivou os problemas que surgiram ali.

2.3 “A Razão da Existência”: processos de canonização no cinema brasileiro da década de 1960

Se no tópico anterior nossa analogia se limitava a uma aproximação parcial e comparativa entre a palavra “Excelsior” e as visões que se tem sobre a arte cinematográfica. Agora, nossa discussão fará uma pequena alteração nesse percurso, passaremos a discutir aqui “A Razão da Existência” ou algo próximo disso dentro cinematográfica. Essa frase em questão, que dá título ao nosso tópico, é um dos temas centralizadores do filme *A Meia Noite Levarei sua Alma* (1964), e é pela primeira vez proclamada dentro filme em um discurso introdutório feito pelo próprio Zé do Caixão, como uma espécie de alto declaração de intenções, um momento em que o vilão explica seus objetivos ao seu espectador, criando uma espécie de ligação entre monstro e público.

⁶⁴ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017.

Ao proclamar essa frase já no princípio do filme, Mojica busca introduzir ao telespectador, mesmo que parcialmente de forma inocente, uma perspectiva bem próxima a aquilo que era traduzido do pensamento nietzschiano.⁶⁵ O Zé do Caixão, personagem principal da obra, possuía como objetivo principal a busca pela razão da existência humana, e essa procura é a temática central de toda a produção, assim como a resposta encontrada pelo monstro, que acreditava que essa razão da existência não era nada mais do que a continuidade do sangue, a geração de um filho seu, perfeito, e que iria levar para as próximas gerações as suas ambições, mas para isso, era necessário também uma mulher capaz de gerar tal ser. A partir disso, observamos na obra o vilão em sua busca constante por uma esposa capaz de dar vida a essa tão procurada resposta, e para isso ele não iria impor limites pessoais, passando por cima de todos que se colocassem em seu caminho.

É claro que, a aproximação entre nossa proposta aqui e aquilo que foi posto por Mojicano seu processo de construção narrativa é algo meramente metafórico e superficial em certa medida. O uso da frase, apesar de não ser exclusivamente por uma aproximação com o personagem central da nossa fonte, é uma espécie de tributo ao filme e seu diretor. Ainda assim, também existe um certo acercamento com o nosso objetivo nesse tópico, tendo em vista que tentaremos, de forma sintética, compreender de forma conjectural algumas das manifestações culturais que se desenvolveram no Brasil durante a década de 60 e 70, principalmente ligadas a arte cinematográfica. A razão da existência não estaria ligada a análise da cultura em si, mas nos agentes culturais que se apresentam dentro dela, afinal, em sua maioria, se tratam de sujeitos que também buscam por resposta a essa frase tão enigmática e capaz de enlear o pensamento humano.

No caso dos sujeitos e dos movimentos cinematográficos, a frase precisa de uma pequena alteração, já que o que se buscou dentro dessa perspectiva estava muito mais ligado a “razão do cinema” do que um debate sobre o papel humano em si. O que se discutia muito, principalmente com o passar da fase inicial de espanto que ocorre junto a aparição do cinema, era qual seria a função dos filmes em relação a sociedade, ou seja, se essas produções seriam meramente objetos de entretenimento, ou de propaganda, talvez uma ferramenta política, ou, que tal a junção de tudo isso. Durante a inicial do século XX tudo ainda era muito nebuloso dentro do cinema nacional, na verdade, é possível dizer que até hoje ainda não é possível definir uma razão do cinema de forma clara e sintética que agrade a todos, isso acontece principalmente

⁶⁵ MONTEIRO, op. cit., loc. cit.

por conta do caráter que a própria arte possui, sendo capaz de se moldar conforme o sujeito que a tece.

Dentro do cinema brasileiro durante a década de sessenta temos o surgimento do cinema novo, movimento encabeçado por figuras que posteriormente se tornariam referências nesse quesito, tanto dentro quanto fora do país. Entre esses, podemos citar sujeitos como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, estes, foram alguns dos primeiros responsáveis dentro do Brasil por organizar e desenvolver uma primeira linha de pensamento cinematográfica, emoldando assim, sob o prisma de um movimento, a sua “razão cinematográfica”, traduzida através do que viriam a chamar de “estética da fome”.⁶⁶

Diante disso, a ideia inicial será realizar uma breve análise acerca do conceito de cultura ou culturas, afim de entender primeiramente a conjuntura de mundo no qual nossa fonte se inseria durante seu desenvolvimento, afinal, o cinema tem como uma de suas definições o fato de ser um claro objeto cultural feito para demonstrar pensamentos e sentimentos humanos. A partir disso, faremos uso das ideias formuladas pela historiadora Lynn Hunt afim de tomar suas concepções como embasamento teórico em nossa discussão. Em suas análises, Hunt chega a formular uma questão importante para o nosso debate, exemplificada no seguinte trecho:

O homem, a loucura, a punição e a sexualidade, por exemplo — são produto de formações discursivas historicamente contingentes. Essa crítica radical, porém, encerra um problema básico: o seu tom niilista. Onde estaremos quando todas as práticas, sejam elas econômicas, intelectuais, políticas ou sociais, revelarem ser culturalmente condicionadas? Colocando de outro modo, uma história da cultura poderá funcionar se estiver despojada de todo e qualquer pressuposto teórico sobre a relação da cultura com o universo social — se, de fato, o seu programa for concebido como o solapamento de todos os pressupostos acerca da relação entre a cultura e o universo social?⁶⁷

Ao escrever suas análises sobre o papel da história cultural, chega também a expor em seus estudos uma concepção que a muito tempo vem sendo discutida nos debates antropológicos acerca dessa temática. A primeira ideia seria o fato de que a cultura, naturalmente, é um elemento que está presente em todas as camadas da vida humana e, mesmo que ela exista de maneira comum a todos, é tolice acreditar que ela é única, ou que existe alguma que seja superior a outra. O que muitos pesquisadores concluíram, como o próprio Clifford Geertz, é que o que se faz presente em todas as sociedades humanas é uma rede de inúmeras culturas, plurais, multifacetadas, e únicas a sua própria forma.

⁶⁶ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017.

⁶⁷ HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins fontes, 1992. p 13

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície.⁶⁸

A formulação de Geertz sobre o conceito de cultura é uma das mais importantes teorias antropológicas dos últimos tempos, e os debates feitos em cima dessa questão tendem a avançar cada vez mais a partir do estudo de outras ciências, com isso, a tendência é de que cada vez mais se desenvolva indagações importantes sobre o tema. Mas ao que parece, dentre as ditas ciências humanas, a História foi uma das últimas a entrar nas discussões relacionadas a cultura. Esta, anteriormente era vista apenas como um campo de estudos de menor importância, e por isso, não merecia um destaque tão grande em meio as inúmeras pesquisas realizadas, além disso, durante muito tempo o papel daquele responsável por estudar as diversas culturas existentes era delegado a outras ciências.

Essa omissão feita por boa parte dos historiadores criou uma espécie de “vazio” no que diz respeito aos estudos culturais no país durante um bom tempo. Afunilando essa questão para o lado da arte cinematográfica, é ainda mais notável o fato de que a história, como um campo de pesquisa, parece ainda atrasada em relação as análises dessas correntes humanas, principalmente se formos realizar uma comparação com outros campos “parecidos”, como por exemplo, jornalismo ou comunicação. Apesar dessa carência começar a ser compensada lentamente pelo processo de mudança que ocorre nos debates históricos, ainda é possível se perceber os diversos problemas que ela causou dentro do campo do campo histórico. Nesse sentido, uma das áreas que mais foram danificadas por esse afastamento dos estudos históricos de temáticas consideradas “menos importantes”, foi o campo da arte cinematográfica, principalmente o lado que vivia a “margem” das grandes produções. Tudo isso acarretou em um baixo número de pesquisas desenvolvidas nessa área, principalmente durante o século XX, dificultando a criação de uma base para esse tipo de estudo no Brasil.

O mais nebuloso dentre toda essa discussão é o fato de que, mesmo para alguns daqueles que se arriscavam escrever sobre cinema dentro do campo histórico no Brasil, as temáticas que se destacavam quase sempre possuíam relação ao contexto no qual aquela produção se inseria, ou seja, a ditadura. Algo que também é executado aqui, mas não da mesma forma, já que, ao se

⁶⁸ CLIFFORD, Geertz. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: editora S.A, 2008. p 04

aparenta, alguns dos trabalhos históricos que foram escritos durante o fim do Século XX, acabavam se perdendo em meio a uma série de discussões sobre os eventos políticos e econômicos do período, algo que terminou por moldar toda uma escrita que deveria ter como base, na maioria das vezes, o filme em si como uma manifestação artística.

O cinema só passa a ser visto como um objeto histórico “importante” a partir do desenvolvimento de metodologias analíticas mais contemporâneas, algo que ajudou a alargar ainda mais as formas de se pensar e compreender uma fonte, abrangendo assim aquilo que poderia ser usado como o tal.⁶⁹ Ainda assim, ainda vemos uma série de dificuldade em se trabalhar com tais temáticas no Brasil, a falta de historiadores que se interessem por essas questões é algo completamente visível, principalmente por se refletir dentro dos indivíduos que encabeçam a nata científica desse campo. Se pegarmos um aparato historiográfico sobre os principais temas escolhidos por historiadores durante o desenvolvimento de um trabalho que se constrói sobre um princípio cinematográfico, notaremos rapidamente o fato de que os recortes temporais escolhidos quase sempre estava limitadas ao período em que a ditadura-civil militar estava instalada no Brasil, é claro que isso não prova que o interesse era a ditadura, mas serve para demonstrar que muitos se utilizam de um dos principais acontecimentos da época para validar a sua própria pesquisa.

Esse período de ascendência cinematográfica no Brasil ocorre principalmente durante as décadas de sessenta, setenta oitenta, e com o passar dos anos começa ser reproduzido a ideia de que ali se viveu a era de ouro do cinema nacional e que esse momento dificilmente seria revivido novamente graças a uma série de fatos que moldam a cinematografia atual.⁷⁰ Com isso em mente, criou-se um discurso dentre de algumas vertentes, de que aquele período deveria ser amplamente estudado pelos mais diferentes campos da história, algo que ainda não ocorre nessa magnitude, mas que claramente vem aumentando, principalmente sob o prisma da historiografia atual de que tudo aquilo que possui interferência humana pode ser alvo histórico.

Dentro disso, as obras que mais recebiam destaque dentro de uma perspectiva histórica, eram em sua maioria, produções que se encaixavam dentro da corrente do cinema novo, entre as mais diferentes fases que esse movimento possuiu, construindo assim um imaginário voltado para a percepção de que os filmes ligados a essa corrente estavam no topo de uma “hierarquia” cinematográfica nacional, e por isso, faziam parte da fabricação de um “verdadeiro” cinema brasileiro. A partir dessa concepção, vemos um pseudo apagamento de filmes “marginais”

⁶⁹ EISENSTEIN, Serguei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁷⁰ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017.

que foram produzidos nesse período considerado de “ouro” do cinema nacional, se salvando apenas alguns longas que se destacaram a ponta de escaparem de sua bolha. Um exemplo de filme que foi capaz de realizar esse feito é o *A Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) idealizado e dirigido pelo saudoso José Mojica Marins. A produção conta a história de um sádico e cruel coveiro, chamado “Zé do Caixão”, o mesmo pretende gerar um filho perfeito para dar continuidade ao seu sangue; o filme quando posto em exibição marca a inauguração do primeiro filme proclamado de terror no Brasil,⁷¹ um marco significativo para o campo da arte cinematográfica no país. Mesmo com o destaque de ser a primeira produção declarada de terror brasileira, sendo também uma das produções mais icônicas do cinema nacional ao ressoar até mesmo fora do país, o número de pesquisas históricas continua ínfima sob a ótica daquilo que foi produzido acerca de outros longas.

Nesse sentido, é necessário deixar claro que boa parte do “cinema experimental” brasileiro, como cita o autor Luciano Reis, nunca desejou sair da sua “capa da invisibilidade”, até por que, era nela que ele atuava e a principal razão de sua existência.⁷² Além disso, as diversas temáticas que essa vertente artística do cinema brasileiro trabalhou, dificilmente encontraria um apoio público como a maioria dos filmes do Cinema Novo conseguiu, principalmente no início de seu desenvolvimento. Parando para analisar, muitas das produções feitas em locais como *A boca do lixo*,⁷³ tinham conteúdos que até hoje são considerados *tabus*, principalmente, sob a perspectiva de algumas camadas sociais e, por isso, acabavam sendo rejeitadas em quase todos os sentidos possíveis. Por essa razão, chega a ser compreensível o processo de esquecimento criado em torno desses filmes por parte do grande público, porém, como cita o autor Peter Burke “o papel do historiador seja também lembrar a sociedade daquilo que ela deseja esquecer”.

Retomando nossa discussão anterior, voltamos a análise feita pela Lynn Hunt dentro do texto “Nova História Cultural”, no qual ela apresenta o processo de mudança que ocorreu com a introdução, além do aumento de importância que a história cultural sofreu. Hunt, postula que a linha de análise da história cultural seguiria um percurso parecido no que diz respeito aos seus campos de atuação, ocupando-se de diversas áreas que antes não lhe eram assentidas pelos historiadores.⁷⁸ Graças a isso, tornou-se cada vez mais possível se perceber novos estudos culturais surgindo a partir de temáticas antes consideradas inimagináveis, principalmente

⁷¹ BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. P 01-666.

⁷² REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002

⁷³ ABREU, N. C. *Boca Do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: EDITORA UNICAMP, 2016.

quando lembramos que a noção que se possuía de cultura, não tanto tempo atrás, era ligada a ideia de que a cultura não passava de um segmento de uma determinada sociedade, e por isso, cabia, quase que exclusivamente aos antropólogos estudá-la, como discutido anteriormente.

Particularmente, partilhamos de algumas das ideias apresentadas por Geertz e Hunt em relação a cultura e a história cultural. Diria que o processo de mudança da concepção de cultura para culturas já tenha sido deixado claro, e evidenciado a sua importância, principalmente por que, ao trabalharmos com o cinema vemos de forma prática o funcionamento dessa pluralidade, na medida em que cada país, cada região, transfere para suas produções elementos de sua própria cultura.

Perante o exposto até aqui, podemos finalmente aferir, a partir das ideias discutidas, que este tópico não terá a pretensão de discutir todas as questões que se relacionam a tentativa de canonização do cinema brasileiro, nosso foco principal estará no que se refere ao esforço feito para posicionar o cinema novo como um protagonista neste cenário, e mesmo assim, só iremos até onde nossa capacidade e fontes alcançarem. Os cinemanovistas, mesmo que muitos torçam a orelha ao acreditar que não, apresentaram-se como um dos movimentos mais importantes da América Latina, e até caberia em um sonho lúcido dizer que do mundo, isso, é claro, durante a década de sessenta e setenta, período onde viveu seu auge. Aos leitores, ainda é necessário expor que premiações e principalmente o apoio da crítica intelectual não são, e nunca deverão ser, fatores capazes de medir a importância que um segmento teve em relação a outros, muito menos servem como “prova” de sua superioridade. Apesar de afirmarmos isso, só o fato de termos esse movimento sendo discutido de forma centralizada em nossa pesquisa, já é uma clara demonstração de sua importância para a sua época, até mesmo quando pensamos na construção e desenvolvimento de outras vertentes que, muitas vezes acabam crescendo e se consolidando a partir de uma visão contrária a construída pelo cinema novo.

Finalizando essa breve análise inicial, podemos entrar em um ponto fundamental da discussão, que seria o processo de desenvolvimento do cinema brasileiro. Já é popularmente conhecido o fato de que a maioria das tecnológicas estrangeiras chegavam ao Brasil a partir dos desejos da classe burguesa e do governo vigente, estes, ansiavam pelo dia em que nos tornaríamos um espelho exato dos grandes países europeus, tanto de forma cultural, quanto econômica, o cinema, não seria nada mais do que um paço novo nessa direção.

Apesar da afirmação colocada, é preciso dizer que este não foi o único motivo dessa incorporação ter acontecido, de fato, os aspectos foram os mais diversos possíveis, seja uma necessidade cultural e tecnológica de se adequar aos avanços do mundo, ou mera curiosidade

em saber qual era aquele objeto que havia abalado as sociedades ao redor do planeta⁷⁴. E talvez até tenha passado na cabeça de alguns a importância econômica que aquela arte poderia ter em um futuro não muito distante, mas isso é algo desacreditado profundamente, visto que o cinema do Brasil chega de maneira muito dispersa, e demorou muito até começarem as tentativas de estruturar como uma indústria, o único capital que se via girar em cima disso, era o da bilheteria gerada pelos filmes estrangeiros, e mesmo assim, isso só veio ganhar força na década de 50.

Segundo o escritor Daniel Neves Silva,⁷⁵ o cinema nacional veio a dar o pontapé inicial com a primeira sessão, realizada no estado do Rio de Janeiro, em 1856. Ainda pelo que foi posto por ele, as primeiras filmagens no Brasil, aparentemente, remontam a 1897 e 1898, já as primeiras produções a possuírem histórias fictícias remontam ao começo do século XX. Porém a arte cinematográfica só veio a ganhar força no país pós segunda guerra mundial, período em que houve um “boom” de produções por todo um mundo com o surgimento de escolas e movimentos que posteriormente ganhariam grande destaque na área.

Essa nova gama cultural que inundou o mundo no período foi atribuída a diversos fatores, mas o principal, de fato, foi que, após o fim das atrocidades da segunda guerra, o ser humano passou a observar a vida de uma maneira diferente, e em alguns casos com um teor até mais melancólico, e toda essa consideração sobre a própria existência que aconteceu foi refletida culturalmente em sociedade, principalmente através da arte, por isso, não só o cinema, mas diversas outras manifestações começaram a desenvolver acervos cada vez maiores de produções que trabalhassem com o ser, em todos os âmbitos. No cinema tivemos o caso do expressionismo, que trabalhou com o lado mais “negativo” disso, o medo. Um sentimento que todos que sobreviveram ao conflito conheciam bem, mas dessa vez, ele seria trabalhado diferente, como um horror artístico, ficcional e fabricado, através de uma grande lista de vilões sobrenaturais que fizeram durante certo tempo a sociedade esquecer que o verdadeiro monstro estava dentro de si.

A partir da década de 1910, o cinema nacional começou a sofrer com a concorrência do cinema estrangeiro, sobretudo dos filmes produzidos em Hollywood. A invasão dos filmes estrangeiros no cinema nacional se acentuou depois da Primeira Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passaram por um forte crescimento econômico.⁷⁶

⁷⁴ RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

⁷⁵ SILVA, N. D. *Chegado do Cinema ao Brasil*. Rio de Janeiro: Mundo Cinema, 2017.

⁷⁶ Ibidem

No Brasil o fenômeno chegou a ter alguma significância, porém, no que se refere a cinema, o país se tornou muito mais um receptor daquilo que era produzido em outros lugares. Ao receberem as notícias sobre o que acontecia no mundo e na arte, cada vez mais se criou um interesse público no acesso as principais manifestações artísticas que estavam circulando por todos os cantos, graças a isso, em conjunto com uma lei de apoio ao cinema brasileiro⁷⁷, vigente desde o início dos anos 30, inúmeros filmes internacionais começaram a ser exibidos nas telas brasileiras. Essas produções que começaram a chegar de maneira frenética para os padrões da época, se depararam com um público que estava começando a se acostumar com filmes hollywoodianos, graças ao enorme investimento feito por produtoras norte-americanas no Brasil em publicidade, criando um grande apoio popular por seus filmes e gêneros comuns. Mas, aparentemente, não houveram problemas iniciais em relação a absorção do público as novas vertentes que estavam sendo inseridas, e as salas de cinema começaram a ficar ainda mais lotadas, sendo boa parte ainda dedicada a cinema estadunidense.

E se é dos filmes hollywoodianos da década de cinquenta que estamos falando, o cinema novo tem muito a dizer sobre isso. O movimento brasileiro surge quase que como um contraponto aos tipos de filmes que advindos daquela indústria.⁷⁸ O cinema hollywoodiano e seus filmes de sucesso no Brasil, ficaram prontamente conhecidos como “cinema tradicional”, e o principal motivo para essa nomenclatura gira em torno do fato de serem precursores de diversos gêneros de sucesso que elevaram a popularização do cinema no país. E quase como um ideal retrogrado de que tudo que vem antes é tradicional, e isso naturalmente o torna inferior, diversos movimentos novos que surgem a partir de críticas a estruturação anterior.

Cinema novo é apenas um rótulo. Todo país tem um cinema novo, periodicamente. O do Brasil não será diferente porque não houve, a rigor, um cinema antigo sistematizado. Ao grupo dos pioneiros e lutadores incansáveis seguiu-se - com o estímulo da Vera Cruz no meio do carrinho - o bando de rapazes motivados por fatores acima mencionados. Essa circunstância é o que sugere uma impressão muito difundida (e até exportada para revistas francesas), mas totalmente falsa: a de que o cinema brasileiro foi recém- inventado por um grupo de rapazes.⁷⁹

⁷⁷ É necessário salientar que a lei formulada por Getúlio Vargas não foi efetiva em relação a produção de filmes eminentemente brasileiros, a principal mudança causada por ela, diz respeito as importações de filmes internacionais, em sua maioria Hollywoodianos. Mas mesmo que não tenha tido um impacto direto nesse sentido, de certa forma, indiretamente falando, o incentivo fez com alguns intelectuais brasileiros comesçassem a olhar com outros olhos essa arte, e repensassem se não valeria a pena investir naquilo.

⁷⁸ MONTEIRO, Jaislan Honório. Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

⁷⁹ VIANNA, M. A. A crítica e o cinema novo. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, V 1, N 2, p 27-28.

Nesse sentido, tendo a concordar com a crítica feita pelo Vianna no trecho acima, é difícil seguir a fábula dualista criada pelos cinemanovistas, principalmente quando compram o discurso de que, o que os torna novos é o fato de trabalharem de uma maneira diferente ao dito cinema tradicional. Este, não passava de um apanhado de filmes estrangeiros, muitas vezes exibidos por distribuidoras externas que viam no Brasil um meio de lucrar com produções até certo ponto fáceis de fazer. Nesse caso, atribuímos as críticas feitas pelos idealizadores do cinema novo as produções hollywoodianas, principalmente por que estas eram as que predominavam na época. Filmes europeus tinham uma clara dificuldade maior para chegarem as telonas por aqui, e provavelmente tinha relação com a aceitação do público que já havia se acostumado a gêneros diferentes.⁸⁰

Os filmes hollywoodianos tinham uma clara vantagem também pela proximidade geográfica e política que os países possuíam na época. Tudo isso culminou na já repetida predominância dessas produções nos cinemas brasileiros, o que não necessariamente faz com que ele se torne um movimento organizado e sistematizado, muito menos um alvo fácil de lixamento no qual, nem sequer ousam apontar questões importantes conquistadas por esse núcleo, como a própria popularização da arte. Dentre os principais gêneros a fazerem parte desse apanhado de filmes populares, podemos citar: os musicais, filmes épicos, e as chanchadas que surgem como uma forma de imitação aos filmes estrangeiros.

O cinema novo desponta a partir dos anseios de jovens estudantes e simpatizantes da arte que viam com maus olhos a forma como o Brasil trabalhava com essa questão. As produções americanas que predominavam aqui, segundo eles, eram vazias, não impactavam da maneira correta, e acima de tudo, não refletiam o que era o verdadeiro Brasil.⁸¹ E de fato, isso é algo que tendemos a concordar, principalmente, por que nunca foi o objetivo daquelas produções se proporem a isso, a ideia era entreter, distrair, e isso eles estavam conseguindo cumprir de maneira brilhante. Mas o cinema não se reduz a isso, e nem deve, nesse sentido o movimento dos cinemanovistas é extremamente importante para demonstrar aos brasileiros que havia outra maneira, outra forma de pensar e fazer cinema, que as histórias e as manifestações culturais presentes no país podiam chegar às telas de cinema pelas mãos dos próprios moradores.

Se antes nós tínhamos produções americanas, como os clássicos *Sinfonia de Paris* (*An American In Paris*, 1951) e *Cantando na Chuva* (*Singin' In The Rain*, 1952) circulando constantemente em solo brasileiro, agora, através de diretores como Nelson Pereira dos

⁸⁰ VIANNA, op. cit., loc. cit.

⁸¹ ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *BOCA DO LIXO* - Cinema e Classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

Santose Glauber Rocha, vemos o vislumbre de uma nova forma de lidar com a arte começar a ganhar espaço, e assim modificar o cenário brasileiro para algo finalmente sistematizado e culturalmente nacional.⁸² Os musicais americanos, apesar de divertirem, tinham temáticas muito mais ligadas a uma cultura totalmente diferente da vivida no Brasil e não espelhavam em nada o que era o brasileiro em sua essência, e isso durante muito tempo foi um fator positivo para aqueles que queriam conhecer como era o estilo de vida americano, ou simplesmente gostariam de esquecer a péssima vida que levavam, com um entretenimento simples e moderno, a receita perfeita. Já os filmes do cinema novo trabalhavam com a chamada estética da fome, no qual o próprio Glauber Rocha dará uma pequena introdução:

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis – fundamentalmente – a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo a terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos

⁸² CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria.⁸³

O documento feito pelo principal líder do cinema novo foi apresentado durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em solo italiano, cidade de Gênova. E serviu para mostrar o que o movimento estava disposto a entregar para o mundo, um Brasil despido, verdadeiro, sem mascaras que mais entediam do que cativam, era isso que a estética da fome pretendia. E seus filmes iniciais fizeram o favor de demonstrar para Brasil e ao mundo essa estética trabalhando de forma prática. Entre esses, um que merece destaque é *Vida Secas* (1963) do diretor Nelson Pereira dos Santos.⁸⁴ O filme conta a história de uma pequena família pobre que vive em uma das regiões mais secas do nordeste, e sua luta constante por trabalho e comida, buscando sobreviver e superar as dificuldades do ambiente em que vivem. A produção é baseada no clássico de Graciliano Ramos de mesmo nome. É engraçado o quanto os cinemanovistas gostavam de associar a imagem de “seca, fome, pobreza” ao nordeste, parece que a região, a princípio, era sinônimo desses elementos. E essa foi uma das maiores críticas sofridas pelos adeptos do movimento durante quase toda a sua existência.

Em paralelo, o cinema marginal também se ampliou a partir da sua vontade de revolucionar culturalmente a arte no país. E para isso, partilharam de um desejo levemente parecido com aquele apresentado pelos cinemanovistas, que era o de virar o cinema brasileiro de cabeça pra baixo.⁸⁵ E dentro dessa proposta, pode-se dizer que os filmes experimentais brasileiros, cada um no seu tom e ressonância, conseguiram alcançar tal objetivo enquanto se mantiveram operante, se tornando um dos mais importantes movimentos cinematográficos do país. Porém, mesmo que insistamos em falar que esse cinema experimental brasileiro foi um movimento, no conceito histórico da palavra, torna-se difícil convencer de que unificação de toda aquela gama de produções que inundou o país durante as décadas de sessenta e setenta fosse capaz de se unir a partir de uma determinada estética. Aliás, os únicos que conseguiram unir essas figuras sob o véu palavra foram os críticos, que logo taxaram aquilo que era produzido de marginal ou de lixo.

A dificuldade vem principalmente por que eles não tinham uma estética ou uma estrutura de produção em comum, esses se caracterizavam por ser um movimento autoral, que

⁸³ CINTRA, André. Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. *Vermelho*, São Paulo, 15, 03,2019. Disponível em < <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 16/11/2021.

⁸⁴ CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

⁸⁵ REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

priorizava o experimental, ou seja, dificilmente era possível saber o que poderia sair da cabeça dos mais alucinados diretores do país que priorizavam a sua liberdade artística acima de tudo. Além das palavras um tanto quanto depreciativas, podemos dizer que os outros elementos que uniam aquela conjunto de filmes eram, principalmente: o baixo orçamento que cada um possuía, a escolha por temáticas consideradas moralmente improprias para época, e o desejo de denunciar injustiças sociais para tentar transformar a realidade no quão estavam inseridos.⁸⁶

Se no cinema novo era apresentado uma estética da fome como norte central de suas produções, o cinema marginal também não deixaria de definir uma estética própria e única, algo fosse capaz de se tornar um guia artístico para aqueles que desejavam seguir por esse caminho, e ao mesmo tempo não se transforma-se em um limitador das capacidades criativas dos novos intelectuais viriam a surgir. O nome pelo qual ela ficaria sendo reconhecida em quase todo o Brasil, seria pôr a: “Estética do lixo”, mais um pequeno presente imposto pela grande maioria dos críticos de cinema da época aos “marginais”, que, em vez de se sentirem ofendidos, mais uma abraçaram a nomenclatura e a incluíram em seu vocabulário.

O nome veio principalmente pelo tipo de produção que era gerada pelo cinema marginal, que possuía um teor sexual, violento, ofensivo, impactante, todo o contexto cultural e social que poderia gerar desconforto e repulsa em uma determinada ala da sociedade poderia fazer parte dessa estética, e por isso, muito a chamavam de lixo, algo que todos produzem e convivem, mas mesmo assim sentem nojo e jogam fora.⁸⁷ A nomenclatura surge também em paralelo a região no qual os principais pensadores e diretores desse movimento se reuniam, que era um local conhecido por abrigar as piores pessoas que uma sociedade poderia ter, e nada mais natural do que chamar de boca do lixo, o lugar onde o “lixo” da sociedade se esconde.

E se estamos falando de estética do lixo, nada mais justo do que também trazer uma produção que exemplifique o uso desse conceito, e com isso em mente, podemos citar uma análise feita pelo autor Alcides Freire Ramos do filme *O profeta da Fome* (1970), dirigido por Maurice Capovilla e estrelado pelo José Mojica Marins. No trecho, ramos traz o seguinte:

Em suma: por meio da estratégia eminentemente agressiva, O profeta filia-se à estética do lixo que é uma radicalização das propostas do Cinema Novo. Paracaracterizá-lo, rigorosamente do ponto de vista estético-formal, deve-se levar em consideração que a espessura do universo ficcional de O profeta da fome é sempre densa, embora fragmentada, com personagens

⁸⁶ REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

⁸⁷ RAMOS, A. F. *sob o signo da estética do lixo: as parceiras De Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade*. Uberlândia: Fênix, 2015. P 4

desesperados e agonizantes. A atração pela imagem do abjeto (babas, sangue, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de agressão com o espectador, sustentada por inspiração em Brecht e Artaud, numa releitura da estética da fome de Glauber.⁸⁸

O título do longa faz uma clara sátira com o cinema novo e sua estética da fome, algo que irá se estender ao conceito do próprio filme. Como nosso autor nos traz no texto acima, o objetivo do diretor e equipe ao filmar “o Profeta da fome” era impactar, causar repulsa, algo que chegasse a ser uma agressão psicológica ao espectador, fazendo uma completa releitura do conceito de estética da fome, algo bem ao modo do experimentalismo brasileiro. Muito provavelmente a intenção por traz da escolha dessa temática, e a forma como ela foi desenvolvida, tem ligação direta com a críticas que alguns diretores faziam ao cinema novo.⁸⁹Diversos diretores e críticos acreditavam que os cinemanovistas haviam se perdido em meio a sua proposta inicial, não havia mais o desejo por inovar e estremecer as estruturas do cinemano país, pelo contrário, parecia que o movimento havia se acomodado, o ego começava a falarmais alto, e cada vez o cinema novo perdia-se em seu próprio sentido. Como uma crítica a isso,Capovilla traz em seu filme uma representação grotesca e despida daquela essência que havia se perdido, realizando que que uma denúncia da fome que eles tinham esquecido:

O Brasil tropicalista exhibe mistura de gêneros, diversidade de interesses e de propostas estéticas. No caso particular do cinema A Estética da Fome vinculada ao Cinema Novo e a Estética do Lixo de marginais e independentes compõem um emaranhado que apresenta uma disposição bastante singular de formas e signos. O que essas estratégias possuem em comum é que “ultrapassam as convenções formais do realismo dramático em prol de modos e estratégias como o carnavalesco, o antropofágico, o realista mágico, o modernista reflexivo”. Ao enveredar pelos meandros desse novo equacionamento artístico, o cinema moderno buscará novas alternativas de produção e linguagem, o que se traduzirá em uma nova sintaxe cinematográfica em contraposição às formas narrativas em vigência. Em meio a esse novo cenário os desdobramentos da relação estabelecida entre produtores culturais da área de cinema e Estado assume contornos bastante particulares.⁹⁴

A observação feita pelo Historiador Jaislan Honório Monteiro é bastante precisa ao fazer um balanço sobre a situação do cinema nacional durante a década de sessenta. Ambos os movimentos que despontam nesse período, no caso o cinema novo e o experimental, que foram apresentados anteriormente nesse trabalho. ⁹⁵Tinham como característica principal em sua formação a sede por reestruturar e ultrapassar os padrões artísticos do cinema.

⁸⁸ REIS, op. cit., loc. cit

⁸⁹ MONTEIRO, Jaislan Honório. Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017. P 45.

Ultrapassado, como o próprio autor nos afirma, as convenções formais do realismo dramático.⁹⁰

Aquilo que terminou por diferenciar ambos os movimentos, foi a forma como eles levaram adiante essa ideia, a princípio os cinemanovistas estavam empenhados em filmes que finalmente pudessem mostrar a “tal” realidade nua e crua existente no Brasil, principalmente para aqueles não conheciam de fato a região, e por isso, acreditavam que o país se resumia a carnaval, praia e futebol, temáticas que eram recorrentes em produções inspiradas nos clássicos hollywoodianos.

Apesar de começar sua trajetória com convicções inspiradoras, o cinema novo termina por se perder em suas próprias vontades, principalmente alguns dos diretores que encabeçavam o movimento. Com a tomada de poder, e o a instauração da ditadura civil militar brasileira, muitos dos principais artistas que apoiavam o movimento ou compreendiam a sua importância, acreditavam que, era de suma importância que os cinemanovistas assumissem um papel de denúncia e de combate as atrocidades políticas que estavam acontecendo, não havia mais tanto espaço para se dedicar na produção de filmes que se focassem na representação de uma fome imaginativa. E quando falo isso, é por que de fato, e muitas películas produzidas, ela era.⁹¹

Se os adeptos do cinema novo durante muito tempo quiseram passar ao seu público qual era a realidade brasileira, eles falharam miseravelmente em alguns sentidos. Em grande parte das produções que tinham como temática a fome, a pobreza, a seca, o pano de fundo utilizado era o Nordeste, não um nordeste real, mas sim um inventado a partir das necessidades daquele que tinha uma câmera na mão. Se antes dissemos que um dos asseios do cinema novo era fugir da narrativa de um Brasil resumido a futebol, carnaval e praias, eles trataram de mudar isso, a partir daquele momento, o que ficaria em evidência no país era o Nordeste, uma região caracterizada pela extrema pobreza, fome, seca e a morte.

Falando ainda sobre cinema novo, historiadores brasileiros e pesquisadores do cinema nacional, como é o caso de Fernão Ramos, costumam dividir o movimento principalmente em três fases, tendo como base o período da ditadura civil militar brasileira. A primeira delas, e já abordada aqui, é muito mais ligada a construção e consolidação do movimento a partir dos ideais daqueles que encabeçavam a proposta. Já a segunda, se desencadeia em circunstância da instauração da ditadura civil militar, o que criou diversos conflitos políticos e culturais pelo

⁹⁰ MONTEIRO, op. cit., loc. cit.

⁹¹ MONTEIRO, op. cit., loc. cit.

país, e isso acabou obrigando o principal movimento cinematográfico vigente até então, a repensar seu papel e o caminho que deveria tomar após o caos nacional.⁹²

É necessário frisar que a perseguição e as tentativas de censura aconteceram mesmo antes da criação do AI-5, só que de uma maneira muito menos organizada e mais camuflada, as críticas e os ditos “comunistas” eram os principais alvos. O cinema não deixou de ser um alvo, os novos donos do país, utilizavam de uma narrativa construída em cima da perseguição aos apoiadores comunistas no Brasil, para realizar prisões daqueles que acreditavam propagar pensamentos contrários ao novo governo ditador. Inclusive, em recente investigação feita pela comissão da verdade, descobriu-se que durante a ditadura havia uma possível intenção de eliminar Glauber Rocha, principal líder do cinema novo.

Quando o presidente João Goulart foi deposto pelos militares, iniciou-se a Segunda Fase do Cinema Novo (1964–1968). Foi nesse momento que os brasileiros perderam a fé nos ideais do movimento, já que a promessa de proteção dos direitos civis e de luta contra a opressão não se concretizou. Ou seja, os jovens e idealistas cineastas haviam falhado em sua empreitada de manter a democracia, usando a arte como instrumento político. Muitos acreditam que essa desconexão com o povo brasileiro se deva ao fato de que os diretores do movimento passaram a tentar agradar mais aos críticos do que ao público. A temática dos filmes passou a focar na angústia e na perplexidade de um país sob um regime autoritário, como que aceitando o fracasso do Cinema Novo e da esquerda intelectual⁹³.

Apesar do que a autora Katia Kreutz afirma no trecho acima, é difícil dizer que o cinema novo não lutou contra ditadura, dentro ou fora das telonas, o movimento possuía muitas faces, não se resumia a três ou quatro figuras, por isso, dizer que ele, como um todo, optou por se manter distante das discussões e aceitou a condição desfavorável no qual as camadas mais pobres se encontravam por causa da ditadura como uma nova realidade, é diminuir demasiadamente demais o lado político e militante que aqueles artistas possuíam. Se pelo contrário, ela tivesse afirmado que os principais líderes do movimento, com o tempo foram perdendo o seu ativismo político e se focando em questões menos relevantes em relação as que estavam acontecendo no período, era algo mais próximo aquilo que acreditamos.⁹⁴

A justificativa, ou para os mais extremos, a desculpa utilizada pelos cinemanovistas pela mudança das temáticas da grande maioria de seus filmes no período, gira em torno do fato de

⁹² VIEIRA, Isabela. Comissão da Verdade suspeita que ditadura planejava morte de Glauber Rocha. AgênciaBrasil, Rio de Janeiro, 17, 08, 2014. Disponível <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-08/comissao-da-verdade-suspeita-que-ditadura-planejava-morte-de>>. Acesso em: 16/11/2021

⁹³ KREUTZ, Katia. Cinema Novo. Academia internacional de cinema. São Paulo: 17, 10, 2018. Disponível em <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 16/11/2021

⁹⁴ KREUTZ, op. cit., loc. cit.

que aqueles compunha o núcleo do movimento pertencerem a classe média e por isso, não acreditavam ser capazes de compreender de maneira profunda o que as classes mais abaixo estavam sofrendo no período ditatorial. Por isso, a nova escolha de trabalhar com temas mais ligados a própria realidade de seus idealizadores, bem como questões ligadas a um passado quase que distante.

Para tentar reconquistar o público, alguns autores começaram a se afastar da “estética da fome” em favor de um estilo cinematográfico um pouco mais sofisticado tecnicamente e de temáticas que atraíssem o interesse das massas. Tanto que o primeiro filme do Cinema Novo a ser filmado em cores e a retratar personagens da classe média foi lançado nesse período: *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1968).⁹⁵

O único que aparentemente não havia se entregado tanto assim era Glauber Rocha, que lançou *Terra em Transe* (1967), durante o festival de Cannes. O longa foi prontamente censurado e proibido de circular no Brasil, algo que Glauber provavelmente já imaginava que iria acontecer devido ao conteúdo abordado pelo filme. O que se pode imaginar sobre aquilo que se passava na mente do diretor ao produzir o filme, era que havia ali um desejo de mostrar para o mundo, e principalmente para os brasileiros que o criticavam e se mostravam contrários ao movimento que ele liderava, que ainda tinha alguém politicamente lutando através de sua arte.⁹⁶

Dessa maneira, a nova obra que fazia uma clara alusão à situação política brasileira, sob um regime civil-militar, durante certo tempo serviu para diminuir a crítica de alguns outros cineastas, além de ter acendido a esperança de que ali poderia ser o marco da retomada do cinema novo. Contudo, o cinema brasileiro já estava se desenvolvendo em uma série de novos caminhos que se distanciavam idealmente do cinema novo, mas que ainda buscavam exprimir, a partir de sua própria visão o “verdadeiro” Brasil.⁹⁷ Mesmo com as tentativas de retomada realizadas pelos líderes cinemanovistas, os novos cineastas que estavam surgindo na época já manifestavam seu desinteresse em se apoiar em um sistema que já havia se perdido ao longo de sua trajetória, e aquilo que surgia idealmente, eram sujeitos cada vez mais individualizados em um sentido autoral, mas que se apoiavam como membros pertencentes a uma arte ainda em desenvolvimento.

O cinema experimental brasileiro se desenvolve em meio a todo um cenário de mudança que estava ocorrendo no Brasil, e com isso, ganha de forma quase que antinatural um destaque

⁹⁵ KREUTZ, op. cit., loc. cit.

⁹⁶ MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017.

⁹⁷ MONTEIRO, op. cit., loc. Cit.

que antes parecia completamente inviável sob a ótica de mundo ideal que estavam tentando construir no Brasil. As obras, quase sempre experimentais, traziam consigo um caráter altamente destrutivo e que buscava, na grande maioria das vezes, incomodar.⁹⁸ E com esse sentimento na mira, tornou-se algo natural o fenômeno de repulsa sob esse tipo de produção por parte de uma elite nacional que se via como a responsável por ditar aquilo que deveria ou não ser consumido pela sociedade dentro do campo artístico.

Glauber, em conjunto com o grupo que integrava os cinemanovistas, ganharam um destaque histórico quase que natural, dentro da trajetória cinematográfica brasileira.⁹⁹ O papel que esses indivíduos exercem no processo de quebra de diversos paradigmas culturais impregnados por uma certa colonização da arte, principalmente quando pensamos em cinema, é de extrema importância para que o Brasil finalmente começasse a engatinhar o seu próprio universo cinematográfico. A construção da ideia de que era possível se fazer um cinema eminentemente brasileiro abriu portas para que outros cineastas pudessem inclusive ir de encontro ao pensamento pregado pelo cinema novo, algo muitas vezes ignorado, quando pensamos em cinema marginal por exemplo. É uma questão quase que antinatural, cogitar que a preexistência de é um dos motivos para a existência do outro, principalmente quando se compreende, de maneira equivocada, o cinema marginal como um movimento tal qual foi o cinema novo.¹⁰⁰

O cinema marginal é instituído com base em uma ideia de “negação” que certos grupos de uma sociedade constituem acerca de determinados sujeitos, modos e culturas que não se encaixam no padrão de uma determinada época. Com o cinema sendo uma das principais fontes de entretenimento e difusão de período, foi um processo quase que orgânico, o movimento de vear diversas produções, linhas de pensamento e até mesmo gêneros cinematográficos para de baixo do tapete, e o nome pra isso pouco importava, tanto que muitos dos que foram rotulados nessa vertente nunca aceitaram tal posicionamento, e reclamavam para si algo muito mais individualizado do que aquilo que era imposto. As características que uniam essas produções, além do sentimento de repulsa que era gerado por uma certa elite social, divagava muito entre uma política de cooperação estabelecida entre esses elementos, algo que quase sempre era gerado pelo local no qual se reunião, por uma amizade ou por interesse mútuo.

É interessante levantar essa questão aqui, afinal ela abre espaço para pensarmos em diversos outros elementos que antes poderiam passar facilmente despercebidos por nossos

⁹⁸ MONTEIRO, op. cit., loc. cit

⁹⁹ MONTEIRO, op. cit., loc. cit

¹⁰⁰ CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006

olhos, por exemplo, o próprio cinema novo possui como base teoria, em princípio, diversas características que a colocariam dentro dessa “caixa do desprezo” chamada de “cinema marginal”.¹⁰¹ É claro que sabemos que tanto o nome como os diversos elementos de base que constroem esse conceito nascem de uma tentativa de “oposição” ao que foi desenvolvido pelo cinema novo ao longo de sua trajetória. O exercício que proponho aqui é ignorar a princípio essa questão base, e refletir sobre o tipo de produção que era feita pelos cinemanovistas durante sua gestação e se essas mesmas não se encaixariam quase que perfeitamente nessa tal “periferia do cinema”.

O que divaga aqui é naturalmente o tempo em que a mesma desponta, apesar de produzir filmes que naturalmente seriam rejeitados devido ao seu caráter crítico, o fato de que não haviam tantas outras produções brasileiras para disputar um terreno tão fértil dificultou o processo de hierarquização que deveria acontecer para que se pudesse rejeitar esses novos filmes que “denegriam” a imagem do bom brasileiro. É simples, as elites sociais precisavam nomear um herói pra que o vilão surgisse, e o mais propenso a receber esse título na época nem brasileiro era, algo dificultou profundamente esse processo.

Afinal, o senso de patriotismo ainda era algo extremamente forte dentro imaginário popular. Diante disso, só restavam duas alternativas aparentes a serem tomadas, a primeira seria impedir que esses filmes circulassem em território nacional, algo que era uma missão quase que impossível mesmo para a época, e a outra alternativa era, ao longo do tempo, iniciar um processo de absorção e transformação desse movimento para que ele se adequasse cada vez mais a um ideal padronizado pelas elites nacionais. O que parece ser notável, sob um panorama superficial da questão, é que o ordinário nunca pairou de forma clara sobre os cinemanovistas, afirmação que chega a ser impiedosa, afinal muitos dos filmes do movimento sofreram diversas represarias por parte de alguns segmentos da sociedade. A estética da fome vinha pra incomodar e assim o fez, não é meu objetivo aqui negar isso.

Porém, isso nunca foi um grande empecilho para a difusão das películas produzidas pelo movimento para as mais variadas telas de cinema ao redor do país. O esforço de trazer à tona uma realidade nua e crua aproximou ainda mais o público comum das salas que antes pareciam reservas a uma parte pequena da população brasileira, e todo esse processo, ainda novo em solo

¹⁰¹ REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002

brasileiro, atrasou também o crescimento do seu alter ego natural, a marginalização de segmentos dessa cultura.¹⁰²

Sintetizando a ideia posta, podemos dizer que, por o cinema brasileiro ainda estar em sua fase primitiva durante a chegada do cinema novo, as linhas morais e os processos combativos também não estavam bem estabelecidas. Tudo parecia ainda muito dentro de um campo de possibilidades prontas para serem exploradas e discutidas por quem tivesse assim o desejo. Além disso, o fato dessas novas produções nacionais terem se tornado rapidamente alvo de curiosidade popular, capaz de prontamente os cinemas brasileiros, dificultou ainda mais o processo de fiscalização natural que os órgãos de censura sociais faziam. Ou seja, em um mundo fictício onde cinema novo tivesse sido gerado em um Brasil cujo o campo cinematográfico já tivesse passado por um processo de amadurecimento, e com isso, as formas de represaria e censura já estivesse pré estabelecidas, o movimento seria instantaneamente encaixado em uma faixa de “repulsa social” devido ao seu caráter combativo e problemático ao abordar questões que claramente não agradariam a grande maioria dos governos mundiais e a alta burguesia.

Uma questão importante a se perceber em meio a toda essa discussão está ligada ao conceito que constitui a própria ideia de cinema marginal. Sendo algo fluido, a própria ideia de marginalização se transforma conforme o tempo, como uma água que se adapta conforme o local em que se encontra, a sociedade constitui seus vilões conforme a região e o tempo em que se está inserida, e com isso, aquilo que pode ser comum à nossa época pode ter sido algo completamente depreciado a poucos anos atrás no Brasil. Portanto, alguns filmes que receberam a alcunhas de marginais durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta, hoje podem possuir uma visão completamente distinta da que foi empregada no período.¹⁰³ Um exemplo clássico disso é a filmografia de terror do José Mojica Marins, que em seu lançamento foi taxada como “trash” e agora é vista como um dos maiores realizados em solo brasileiro.

Compreender todo esse processo que envolve uma união imposta a sujeitos multifacetados sob uma zona destrutiva e depreciativa é extremamente importante para entendermos as próximas discussões que assim viram no nosso próximo capítulo. Se por agora nos objetivamos em focar em uma discussão muito mais ampla acerca de elementos importantes que circulavam o nosso objeto fonte, como foi o caso do expressionismo, cinema tradicional brasileiro e o cinema novo, agora, nosso foco será necessariamente a fonte em si, buscando

¹⁰² REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002

¹⁰³ REIS, Lúcio. *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002

compreender como, em meio a todo o cenário cinematográfico que foi pintado até aqui, o diretor José Mojica foi condicionado a desenvolver uma nova estética de terror em solo brasileiro.

Diante, buscaremos também perceber o que caracterizava essa nova estética, ou seja, quais elementos poderiam distingui-la daquilo que já era praticado por outros cineastas que trabalham com o mesmo gênero no exterior, sendo assim, mecanismos desenvolvidos pelo próprio Mojica afim de tornar a sua obra a mais autoral e atrativa possível para o seu público alvo, o “brasileiro medíocre”. Além dos elementos que a distinguem da base, realizaremos também um breve panorama acerca dos principais padrões que constituem os elementos característicos do próprio gênero em si, e que foram naturalmente apropriadas por Mojica para a construção do seu próprio filme de terror.

3. **A MEIA NOITE AS ALMAS TREMEM:** Um estudo acerca da construção do filme *A MeiaNoite Levarei Sua Alma* (1964).

Se anteriormente tivemos como questão central um debate voltado quase que exclusivamente para os eventos relacionados a um período de ascensão fantasmagórica do cinema, tanto dentro quanto fora do Brasil durante as décadas de sessenta e setenta principalmente, agora, iremos afunilar mais um pouco nossa discussão, trabalhando como tema principal *A Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), afim de discutir questões relacionadas a sua produção e o processo de construção de sua estética, assim como as críticas que emergem a partir de tudo isso. Tomando como base a obra dos autores André Barcinski e Ivan Finotti intitulada “Maldito: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão”, podemos observar um parcialmente como se deu o processo de recepção e crítica dos intelectuais cinematográficas acerca da nova produção de Mojica que visava introduzir no país um gênero que já estava se consolidando em um cenário europeu.

A partir de um levantamento realizado pelos próprios autores sobre esse processo, os mesmos desenvolvem uma resolução própria da temática, na qual, afirmavam que apesar das diversas críticas negativas que a produção sofreu, ainda havia aqueles que vislumbravam uma certa genialidade dentro daquele “filme pobre” e claramente carente de recursos. Posto isso, os jornalistas ainda pontuam que:

O filme é, sem dúvida, pobre de verba, pobre de recursos e pobre de cultura, mas não é, de maneira alguma, primário. Muito pelo contrário: quem enxergar por trás da rusticidade do décor perceberá em cada fotograma um padrão

estético claramente delineado, um capricho com pequenos detalhes; em suma: o talento de um diretor de estilo próprio. Por trás do “primarismo” do filme existe um autor¹⁰⁴

A resolução imposta pelos autores emerge em meio a um aparato de fontes levantadas pelos próprios autores, sendo originárias do período em que o primeiro longa de terror brasileiro é lançado. Apoiado nisso, a percepção que se manifesta dentro dessa discussão está relacionada a ideia de que a grande maioria das críticas escritas nas semanas iniciais do lançamento do filme nas telonas, se tencionavam a construção de uma noção, voltada para demonstrar, através de duras críticas, que aquilo o diretor José Mojica Marins não passava puro “lixo”, ou não servia para representar o quão promissor o cinema brasileiro era.¹⁰⁵

Sob um prisma da época, era quase que inimaginável para mente de diversos intelectuais e críticos de cinema que aquela forma “primitiva” e “pobre” pudesse ser colocada na mesma prateleira que as grandes produções estrangeiras, ou até mesmo, que algumas outras nacionais.¹⁰⁶ O filme de Mojica era visto como rude, quase um frankistain moldado a partir das loucuras de seu autor, principalmente por ser algo produzido sem os mínimos recursos necessários, além de ser dirigido e roteirizado quase que inteiramente por alguém que se declarava como um “diretor autodidata”, que nunca havia estudado o cinema de forma teórica, e pra piorar, parecia mal saber ler.

A visão que Barcinski e Finotti impõe acerca desse assunto, pode se torna-se em muitos sentidos problemática, principalmente sob um ponto de vista histórico, isso por que ela é marcada por um contexto no qual a filmografia de terror desenvolvida por Mojica já havia sido redefinida dentro de um discurso nacional, e passa a cada ver mais ser vista como um objeto representante da cultura nacional e para muitos, um dos filmes mais relevantes já produzidos em solo brasileiro. *A Meia Noite...* deixa de ser o filme “marginal” de uma época para se tornar o filme *cult* de outra, mudando assim, perspectivamente a visão que era postulada sobre ele. Esse fenômeno acaba ocorrendo até mesmo entre aqueles que estavam inseridos dentro de contexto em que o filme seria lançado, o que não altera o fato de que, é humanamente comum que opiniões e gostos se alterem com o tempo e organicamente sigam um padrão social, mesmo que este padrão seja limitado a uma pequena corrente cultural que nós cerca.

Tudo isso não quer dizer que essencialmente a opinião posta por Barcinski e Finotti em seu livro esteja equivocada, pelo contrário. Aquilo que está sendo levantado aqui, é uma questão

¹⁰⁴ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁰⁵ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁰⁶ BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., loc. cit

muito mais ligada ao fato de que, tendencialmente, um distanciamento temporal pode ser capaz de alterar completamente a visão que se tem sob um determinado objeto ou temática. Conforme esse distanciamento começa a ocorrer, torna-se atingível realizar uma análise mais contemplativa e precisa de um determinado objeto, nesse caso, estamos tendo como foco o *A Meia Noite...* (1964). Sob o prisma da época em que o filme é lançado, em que a produção contava com elementos relativamente novos para o período e para sociedade brasileira, o movimento natural em que aquele tipo de produção ainda era algo completamente novo, principalmente para os indivíduos que ainda não compreendiam aquilo que era proposto ou simplesmente não aceitavam aquilo, era o de iniciar um processo de rejeição em relação ao filme.

Se fossemos citar, diversos elementos postos por Mojica durante o processo de construção de seu filme servem de embasamento, mesmo que em muitos momentos de forma superficial, para a o desenvolvimento de um olhar mais negativo acerca da obra, principalmente sobre a perspectiva da época, indo assim, além da visível falta de recurso que o longa possuía. A primeira característica está centrada na própria construção do personagem principal da obra, o monstro Josef Zatanas, mais conhecido pela população da fictícia cidade como o Zé do Caixão, um dono de funerária que se apresentava como a própria definição de maldade.



Figura 01 – A Meia Noite Levarei Sua Alma (1964)

A figura acima nos remonta a algumas características básicas que fazem parte de um processo de construção do personagem sob a concepção de um monstro, um ser, na grande maioria das vezes sobrenatural e grotesco. As escolhas feitas por Mojica se traduzem em seu objetivo primário, que era o de criar um indivíduo estranho ao seu entorno, que não se

encaixasse na sociedade em que estava inserido e muito menos quisesse isso, tudo isso, afim de não só criar um sentimento de repulsa, mas também de medo, afinal é um sentimento comum ao ser, o de odiar e temer o diferente.

A montagem do personagem passa principalmente por duas vertentes importantes, a priori, temos a escolha de roupas completamente incomuns em comparação ao que se vê entre os outros personagens. O Zé do Caixão aparece sempre vestido com um conjunto de roupas eminentemente pretas, enquanto os personagens a sua volta, optam por roupas bem mais claras, dando ênfase ao dualismo que se criava entre a criatura e suas possíveis presas, entre o bem e o mal. Ainda em relação as roupas utilizadas, o personagem contava como traje principal com uma longa capa preta além de também um velho chapéu da mesma cor, algo que dava um tom ainda mais obscuro a figura e o fazia ser temido ainda mais, pra complementar, o monstro também contava com unhas especialmente grandes, uma característica que se tornou uma marca não só do personagem fictício, mas também do próprio Mojica.

Para além das vestimentas, temos também o cenário sendo utilizado também como um objeto catalizador do medo. O personagem surge pela primeira, para além da fala introdutória, durante um enterro que estava ocorrendo na cidade, cerimonia essa na qual ele era o coveiro responsável, ainda assim, sua aparição não era tão bem vista, afinal, figurava entre o imaginário popular o pensamento de que ali não se tratava de uma boa pessoa, e nada que poderia vir dele era positivo, até mesmo suas condolências. A margem desse sentimento, como visto na figura, Mojica fez questão de que a apresentação de seu monstro trouxesse consigo algumas características marcantes, como o fato de ser em um cemitério, ao lado de uma de suas covas fazendo um contraste claro com a figura religiosa que estava ali, quase como se este indivíduo que estava aparecendo fosse um antagonista a essa figura.

Todo o cenário parece ter sido composto com o objetivo de não só demonstrar um dos principais elementos da fabricação desse monstro, que é a sua oposição a religião e a tudo aquilo que ela representa, mas também indo para a ideia de um indivíduo que age de forma combativa aos processos religiosos, sejam estes, suas tradições, deuses, manifestações ou crenças.¹⁰⁷ Essa conjuntura é desenvolvida durante toda a construção narrativa do filme, o autor faz questão de tornar essas uma das temáticas centrais de sua produção. Muito provavelmente a influência do período pesou efetivamente durante a concepção dessa ideia por Mojica, afinal, são poucos os seres mais odiados do que aqueles fazem antagonismo a religião, em especial a católica.

¹⁰⁷ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

Zé do Caixão zomba não só dos mortos, mas também do “povo do mato”, que, na verdade, é o próprio povo de Mojica, o público-alvo de seu filme. Mojica, afinal, fazia cinema para o lumpemproletariado, para seus vizinhos no Brás, na Vila Anastácio e de Casa Verde, para os motoristas de ônibus, operários e faxineiros que frequentavam sua escola. Ele conhecia sua gente a fundo e sabia que a melhor maneira de atiçá-los seria cutucar sua religiosidade, desrespeitar os mortos, fazer pouco caso de suas crenças, ou seja, contrariar os conceitos.¹⁰⁸

Além da formação de um cenário tão alegórico, a utilização de algumas técnicas de filmagem específicas serviram de apoio no desenvolvimento de um personagem que buscava ultrapassar os limites humanos, suas aparições quase sempre contava com um jogo de câmera no estilo “Contra Plongée”, que se caracterizava por uma filmagem de câmera alta com o objeto abaixo, dando um teor de superioridade aos objetos e personagens em relação ao aspecto narrativo, sendo feita assim, de baixo para cima.¹⁰⁹ Como poder ser visto na figura abaixo:



Figura 02 – A Meia Noite levarei Sua Alma

Nessa cena em específico, Zé do Caixão aparece repentinamente em um bar popular, com um objetivo intrínseco de se “divertir um pouco” as custas da pacata população local. A câmera, em um nítido “Contra Plongée”, demonstra já no corte inicial o senso de superioridade que estava sendo inserido no clima com a chegada do personagem. A filmagem busca principalmente deixar evidente a grandiosidade imagética que circula a figura do monstro nesse momento, mas também serve para enaltar o sentimento de inferioridade que a população local

¹⁰⁸ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁰⁹ EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

possuía em relação a esse ser, algo que deveria ser refletido também ao público que estava presenciando a cena nas mais variadas salas de cinema.

Com o cenário construído, cria-se um clima de tensão a partir de uma partida de poker que podemos chamar de “emocionante”, Zé junto a um outro personagem chegam ao final do jogo, ambos com tudo na mesa, a aposta estava feita, e o vencedor já era óbvio. Sacramentada a sua vitória, o monstro não hesita em pegar aquilo que agora lhe pertence, e como uma consequência imediata a situação ruim no qual se encontrava, o figurante derrotado se recusa a dar a parte que perdeu do dinheiro, e com um ato de “pura crueldade”, o monstro arranca os dedos dele fora com um pedaço cortado de uma garrafa e recolhe os espólios da sua vitória. Com isso, temos o primeiro ato de violência explícita do filme, uma característica ainda mais incomum do que a própria existência de um filme de terror no Brasil.

O uso do *gore*, termo em inglês que designa um subgênero do terror, e se caracteriza por fazer uso de cenas de extrema violência, com bastante sangue, vísceras e restos mortais, sejam humanos ou animais, se torna uma das marcas pessoais de Mojica em seus filmes de terror, algo que era incomum até em filmes estrangeiros por causa dos procedimentos de censura que eram constantemente rigorosos com esse tipo de coisa.¹¹⁰

Temos um exemplo claro disso em um dos filmes de terror e suspense mais marcantes e famosos da história pertencentes ao gênero de Terror: *Psicose* (1960). O diretor Alfred Hitchcock, uma das fontes de inspiração de Mojica, teve que se planejar muito bem para executar cenas como a do assassinato na banheira. Apesar da censura não ser tão incisiva contra questões ligadas a “brutalidade e situações possivelmente repelentes (...) desde que sejam tratados dentro dos limites tênues do bom gosto”, a tomada em questão fez que toda a produção responsável pelo filme quebrasse a cabeça afim de que ela passasse pelos órgãos de controle.¹¹¹

Duas das mais complicadas sequências do filme — o assassinato no banheiro e a morte de Arbogast — envolveram esforços não só de Bass, mas da equipe inteira. Embora o diretor tivesse em Joseph Hurley um dos melhores ilustradores da indústria, pagou 2.000 dólares para Bass criar os storyboards da cena do chuveiro. “Foi uma boa ideia”, ponderou o colaborador de Hurley, o diretor de arte Robert Clatworthy. “Joe poderia ter desenhado a coisa toda, mas Saul não cairia no clichê como nós poderíamos facilmente fazer.”

As armadilhas estavam implícitas na cena: violência em grau potencialmente censurável e nudez. Hitchcock disse a Leonard South: “Vou filmar e cortar em movimentos rápidos, de modo que o público não tenha ideia do que está acontecendo.” Bass respondeu aos desejos do diretor com

¹¹⁰ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

¹¹¹ RABELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. São Paulo: Intrínseca Ltda, 2012. 239 p. v. 01, p 96.

uma abordagem de videoclipe, uma saraivada de ângulos oblíquos, planos americanos e close-ups. Embora a sequência contasse com muito pouco movimento e imagens que, em si, poderiam parecer banais ou inócuas, os pedaços de filme ao serem reunidos deveriam criar uma impressão de violência selvagem, quase visceral. “Fiquei com esse dilema na cabeça”, explicou Bass, “uma espécie de noção purista de criar um assassinato horrendo sem sangue. Isso me pareceu uma boa coisa a fazer.”¹¹²

Tomando como contrapartida o cenário brasileiro, o *gore* incomodava, principalmente seu uso em excesso, mas era em uma escala muito menor a de alguns outros países por exemplo.¹¹³ Nesse sentido, outros vespeiros que o Mojica cutucou morderam muito mais e dificultaram a circulação de sua obra, como foi o caso da igreja. A clara manifestação antirreligiosa que o personagem central da obra exerce durante toda a narrativa fez com que muitos membros religiosos tecessem duras críticas ao filme, pedindo para que seus adeptos não fossem as salas de cinema ver aquela manifestação do demônio, o que só fez atizar ainda mais a curiosidade popular. Além dos sermões, a igreja pressionava também o órgão de censura pra que impedissem a circulação ou modificassem as falas contrárias a Deus.

A pressão foi tão intensa que obrigaram a mudança de uma das cenas finais do filme, tornando-a algo mais próximo a uma redenção divina do personagem, mostrando que até o mais terrível demônio poderia se converter as leis de Deus, mesmo que fosse sob momento de grande desespero, físico e emocional. Isso tornou a cena final do longa bem inconsistente se levarmos em conta a construção narrativa que foi desenvolvida ao longo de toda a película. O Zé do Caixão claramente era um ser que não se renderia as “tentações” religiosas, ele estava convicto de que sua existência já havia superado essa questão, o que validava toda a aura superior que ele emanava.

A rendição do personagem, que acontece em *Esta Noite Escarnarei Teu Cadáver* (1967) aceitando o divino e pedindo a cruz ao padre, exerce muito bem os desejos da igreja, mas desagrada profundamente ao Mojica e aos amantes de sua obra que nesse período já começavam a crescer. A concepção que se introduz dentro desse processo de desaprovação da mudança gira em torno principalmente da perda de uma das características centrais do personagem, algo que o tornava um ser temível e diabólico, para além da sua própria estética.

Construção estética que também passa por um caráter sobrenatural, um elemento comum aos filmes de terror, mas que não foi tão explorado a priori pelo diretor na fabricação de seu monstro, tirando por alguns momentos em específico. O Zé não é um vampiro,

¹¹² RABELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. São Paulo: Intrínseca Ltda, 2012. 239 p. v. 01, p 122.

¹¹³ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999

lobisomem ou Frankenstein, mas sim um coveiro, a sua aura demoníaca se traduz a partir de um imaginário popular supersticioso, que via na figura de Zanatas um sobre-humano graças a suas individualidades que se sobressaiam ao senso de comum do período, questão essa que foi amplificada pelos discursos de descrença que o personagem proclamava abertamente.

Esses momentos em que o Zé do Caixão parecia estar manifestando algum tipo de poder oculto, geralmente aconteciam em cenas de extrema tensão ou de irá do personagem, em que algo terrível está prestes a acontecer, quase como um prelúdio de um apocalipse maléfico. Mojica fazia uso de uma representação imagética desse sentimento através de uma pequena mudança que ocorria nos olhos do personagem, algo que se torna bem comum em figuras vampiras nos filmes de terror atuais, mas que na época ainda era uma técnica ainda em desenvolvimento, principalmente para um autor sem os recursos ou estudos necessários pra isso.

Visualmente, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* é um experimento só. Sem verba para grandes extravagâncias, o responsável pelos efeitos especiais, Indrikis Krukops, criou diversos truques baratos e eficientes, usando principalmente trucagens entre fotografias e cenas em movimento. Quando Zé do Caixão está prestes a atacar alguém, há sempre um close de seus olhos, com os globos manchados por bizarras listras escuras. Krukops simplesmente juntava uma cena dos olhos de Mojica com uma foto dos olhos, tirada da mesma posição e pintada com as listras.¹¹⁴

Essas cenas eram determinadas por tomadas representadas por um *clouse-up* característico da rusticidade que toda a obra de Mojica possuía. O plano é marcado por uma filmagem focalizada em apenas uma parte específica de um personagem ou objeto, dando uma ênfase maior a aquele determinado elemento, demonstrando de forma mais clara uma certa especificidade que se quer dar enfoque na cena, no caso do *A Meia Noite...* temos os olhos como questão central. Algo que se torna extremamente interessante na medida em que se descobre ofato de que o Mojica aprende essas técnicas de forma prática, através da tentativa e erro, algo que explica o teor experimental que diversas cortes possuem dentro da obra, para além do próprio filme.

Para além da construção imagética temos a própria narrativa fílmica como um dos principais elementos usuais na geração de um terror. No caso do *A Meia noite...* observamos temas e estilos de abordagem que se sobressaem a outras afim de gerar um medo capaz de penetrar mais incisivamente a mentalidade de um público resumidamente brasileiro. Pessoas que Mojica Julgava ser quase que completamente supersticiosas, quase se assemelhando as

¹¹⁴ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. p 173

figuras que o diretor havia construído para compor a pequena cidade que serviria de cenário para o seu filme. A partir disso, podemos pontuar aqui que nosso próximo tópico em questão irá divagar brevemente entre os processos relacionais que o Mojica possuía em contraponto a igreja católica e líderes religiosos, e como isso influenciou no desenvolvimento do primeiro longa de terror.



Figura 03 – A Meia Noite Levarei Sua Alma

3.1 Deus e o Diabo no mundo do medo: uma discussão acerca influência exercida pela religiãonas produções de José Mojica Marins

Mojica, um homem suburbano fascinado pela cultura diegética do suspense, honrou a sua verdade, intrínseca a um “país livre”, lutando contra os tires de papel, os ratos acomodados e os homúnculos de uma megalópole provinciana; enfrentando com câmeras e microfones os fantasmas de sua criatividade.¹¹⁵

Iniciamos novamente nossa discussão com a citação de um dos mais importantes livros já produzidos sobre a história de vida de Mojica. Nesse trabalho, apesar de não se comprometerem com uma visão histórica dos eventos, os autores buscaram, de forma aprofundada, relatar com os mínimos detalhes diversos acontecimentos que moldaram a vida de José Mojica como um artista, algo de extrema importância para aqueles que pretendem analisar suas obras, afinal, como um autor autodidata toda a sua experiência de vida acaba sendo traduzida em suas produções, sejam elas de formas diretas ou não. Por exemplo, esse forte

¹¹⁵ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998,p 19

critica a igreja e aos ritos religiosos, algo que foi citado anteriormente e se tornou marca do primeiro filme de terror, vem também pelo claro atrito que o diretor possuía com essa instituição graças aos diversos conflitos que tiveram ao longo de sua vida, principalmente relacionados aos problemas de censura que eram ocasionalmente intensificados por pressões da igreja nas suas obras.

Mojica conviveu com este ambiente superficial nos bairros operários onde viveu sua infância e adolescência. Para reproduzir esse clima em *À meia noite... e esta noite...*, o criador de *Zé do Caixão* concebeu uma cidadezinha do interior, habitada por personagens supersticiosos e que evidenciam este imaginário. Provinciana e assustada, a população da cidade de *Zé do Caixão* o teme, o vêem como uma figura sobrenatural, são crentes na fé Cristã e desaprovam suas condutas imorais.¹¹⁶

Essa pseudo “guerra fria” que acontecia entre o diretor e figuras religiosas do período ajudou positivamente na moldagem de toda a sua produção, mesmo que a priori possa ter sido por uma espécie de “vingança”.¹¹⁷ A ideia casou perfeitamente com o tipo de filme que ele estava almejando construir, afinal a religião sob muitos aspectos acaba sendo um dos órgãos construtores de elementos sobrenaturais capazes de causar medos. Para além de um campo mais prático, temos o imaginário como um dos principais alvos das produções de terror. Diversos autores literários e produtores cineastas tem encontrado dentro da própria capacidade imaginativa humana ferramentas para construir e elevar o terror um outro nível.

Atuando dentro desse mesmo campo mental através de boa parte da existência humana, a religião foi capaz de construir uma espécie de dualidade que se mostrou especialmente útil para o desenvolvimento de filmes com desse gênero, essa seria a própria noção de “bem e mal”, na qual o monstro do filme capaz de atuar nesses dois espaços, sendo a própria representação do mal e constantemente se mostrando uma ameaça ao bem. Assim como citado por Viviane

Celso dos Santos na citação anterior, o próprio contexto no qual Mojica cresce o ajuda no desenvolvimento da sua narrativa e na escolha de local no qual ela se situaria. Além de cidades menores serem, na grande maioria das vezes, templos de superstição e misticismo, a ambientação ajuda o baixo orçamento que o filme possuiu, afinal, era

¹¹⁶ VIVIANI, Celso dos Santos. *O diabólico Zé do Caixão*. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007. p 27

¹¹⁷ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

completamente inviável pensar na construção cinematográfica de uma grande metrópole para a produção.

Segundo a autora Janaina De Jesus Santos, existem dois motivos primordiais para que houvesse essa escassez de recursos durante a produção, o primeiro motivo, está ligado ao fato de que o diretor nunca havia conseguido emplacado um grande filme de sucesso ao longo de sua carreira até aquele momento, e por isso, não possuía a confiança e o apoio de possíveis investidores que pudessem lhe conceder um aparato financeiro para a execução de seus projetos.¹¹⁸ Além disso, a grande maioria daquilo que foi produzido por ele, era instantaneamente, ou ignorado, ou taxado de “marginal” e “precário” sob a ótica de uma elite intelectual que não via impresso naqueles filmes os debates teóricos e metodológicos no qual tanto se orgulhavam de debater.

Durante boa parte de seu percurso como diretor e produtor de cinema, Mojica foi obrigado a conviver sobre a sombra de ser sempre classificado como um autor de “segunda categoria”, responsável por filmar obras que já mais passariam nos grandes festivais artísticos graças ao caráter precário que a maioria desses filmes possuíam, além das temáticas totalmente suburbanas.

O segundo motivo para que o diretor estivesse sofrendo com uma escassez de recurso tão significativa no período, a ponto de vender quase todos os seus bens materiais, está relacionado a sua produção anterior. O filme intitulado *Meu Destino em Tuas Mãos* (1962) marca a rendição de Mojica aos filmes tradicionalistas, a obra conta a história de um garoto chamado Carlito que foge de sua casa depois de uma ameaça de morte de seu pai. Terminando na periferia de São Paulo, passa a vagar junto a outras quatro crianças, todos também vítimas de abusos em suas casas, todos buscando sobreviver pelas ruas com a ajuda de um violão e da voz de Carlito. O longa marca a rendição de Mojica ao mais tradicionalista “modus operandi” de fazer cinema da época.

O musical reunia um jovem cantor mirim que fazia um relativo sucesso na época, se destacando por cantar músicas que agradavam a toda família tradicional brasileira, sendo assim, o garoto perfeito para ser o personagem central de uma obra que buscava justamente se adequar a esse padrão, de algo simples e ao mesmo tempo agradável, um filme para todos e todos irem ver sem medo daquilo que iriam encontrar. Mojica procurou durante toda a produção do longa seguir os padrões éticos e morais construídos por uma sociedade eminentemente cristã na época,

¹¹⁸ SANTOS, Janaina. *Produções Discursiva do Horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão*. São Paulo: Intrínseca Ltda, 2014

algo que ele mal concordava, porém sabia que seria necessário para finalmente conseguir seu primeiro filme de sucesso.

Mesmo que não fosse de encontro aos pensamentos e comportamentos éticos reproduzidos pelo próprio autor, Mojica quase nunca hesitava em seguir as mais distintas tendências da época afim de se tornar um cineasta de sucesso, isso se torna mais evidente ainda quando pensamos nas principais temáticas escolhidas por ele ao longo de toda a sua carreira. Por exemplo, anteriormente ao desenvolvimento do filme em questão, o diretor já havia transitado entre os mais distintos gêneros de sucesso no exterior, como foi o caso do longa *A Sina do Aventureiro* (1958), um filme de faroeste que trazia a famosa temática de *bang bang* como questão central.

O principal diferencial entre aquilo que era produzido anteriormente por ele e essa nova tentativa de fazer sucesso através de um musical, é a sua ligação com um viés religioso. Mesmo seguindo à risca formulas de sucesso que eram marcas de filmes classicistas durante boa parte da fase inicial de sua carreira, os filmes dirigidos por Mojica nunca agradaram a parte moralista da sociedade.¹¹⁹ O claro excesso de nudismo, violência e descaso com tradições e costumes da época, que muitos de suas produções faziam questão de demonstrar fez com que o diretor se tornasse cada vez mais “persona non grata” entre os conservadores da época. Criando assim, diversos conflitos entre essas duas esferas sociais.

Segundo os autores Barcinski e Finotti, a própria vida de Mojica se mostrava um âmbito de transgressões morais e religiosas do período, algo que, querendo ou não terminava se tornando público através da propagação de boatos.¹²⁰ Mesmo que de maneira reduzida, a forma na qual o diretor se portava e falava perante a sociedade contribuía tanto positivamente quanto negativamente com a popularização e recepção de seus filmes, afinal, um dos maiores órgãos reguladores de uma série de manifestações culturais era a igreja católica, que por muitas vezes ditava o que seu fieis deveriam ou não ver, colocando sob o rótulo de “Produções Demoníacas” aquilo que feria seus dogmas e códigos de ética.

Após um longo período seguindo sua própria linha de raciocínio, o diretor viu, através da sua uma própria linha do tempo, uma carreira marcada quase que exclusivamente por uma série de fracassos, filmes determinados por um excesso de censuras, prejuízos financeiros e tempo perdido, algo que não poderia ser mudado ou recuperado tão facilmente.¹²¹ Com uma

¹¹⁹ SANTOS, Janaina. *Produções Discursiva do Horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão*. São Paulo: Intrínseca Ltda, 2014

¹²⁰ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹²¹ BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., loc. cit

carreira que mal havia começado e já estava perto do fim, Mojica recorreu a lugares inimagináveis afim de finalmente quebrar as correntes que estavam o prendendo no chão, e em um ato de clara rendição, parte a procura de um padre local no qual ele conhecerá através da influencias de seus pais, e o questiona principalmente sobre qual tipo de narrativa os seus filmes deveriam ter para que não só passasse pelo crivo moral da época, mas que também fosse um sucesso de bilheteria.

Foi a partir desse dialogo que se nasceu a ideia que mais tarde se tornaria um dos maiores fracassos da carreira de Mojica, levando em consideração as expectativas, capital e tempo investidos na obra. A autora Daniela Pinto Senador, em seu texto “Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: um estudo sobre o modo de produção e recepção dos filmes de José Mojica Marins Entre 1953 e 1967”,¹²² realiza uma análise precisa e importante sobre alguns dos motivos que contribuíram para que essa obra não suprisse as expectativas que foram postas sobre ela. Segundo a escritora, Mojica falhou em entender que aquilo que o público almejava ver estava distante das produções tradicionalistas que já estavam se tornando vagas e comuns a ponto de serem ignoradas pôr a grande maioria das pessoas.

Nesse sentido, mesmo que o filme possuísse quase todos os elementos possíveis para se tornar um sucesso, seguindo uma receita de sucesso do período, ele parecia estar destinado ao desastre desde o seu princípio. A autora Daniela Pinto chega a pontuar também que uma das principais falhas do diretor durante o desenvolvimento dessa produção foi não perceber de imediato questões que deveriam ser essenciais para quem deseja seguir o caminho da arte cinematográfica,¹²³ como o fato de que a cultura e os gostos populares são elementos fluidos que se alteram conforme e o tempo, algo que inclusive, estava começando a ser acelerado graças ao gradual aumento do número de mídias que estavam começando a florescer. Ou seja, o público estava começando a cada vez mais ansiar por novidades, pela inventividade, por abordagens que ultrapassassem o seu próprio limite imaginário, e sob essa perspectiva, um Filme que apenas reproduzia padrões já amplamente conhecidos e replicados ao longo de anos, não despertava tanto assim a curiosidade popular.

¹²² SENADOR, Daniela Pinto. *Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado

¹²³ SENADOR, Daniela Pinto. *Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

Após o fracasso de “Meu Destino em Tuas Mãos”, o musical infantil, feito para agradar os conservadores, Mojica decidiu que o povão queria era violência e sexo, e resolveu radicalizar, com a idéia de um filme policial, com muitas cenas violentas e que chocasse a Igreja. Assim surgiu “Geração Maldita”, que o mestre pediu a seus alunos para que começassem a arrecadar dinheiro, e que de acordo com a arrecadação, poderia se escolher o que queria fazer na trama.¹²⁴

Radicalizando o seu pensamento após o enorme fracasso que foi o filme anterior, Mojica prontamente escolhe o caminho do caos como o seu próximo destino, ao ter como temáticas centrais um excessivo uso de cenas sexuais e violência. Uma ideia não tão equivocada sobre os desejos do povo, afinal, boa parte do público brasileiro estava se cansando da forma como algumas produções do cinema novo trabalhavam, notando que, apesar do movimento trazer questões importantes de uma cultura nacional popular, eles ainda mascaravam elementos “marginais” que faziam parte da constituição de um povo marcado pelo descaso e pela violência,

A tal “realidade nua e crua” perpassava por estradas tortuosas que muitos cineastas preferem não passar, ou pelo menos mudar de rota. A ideia de que o cinema é uma das poucas ferramentas capazes de “reproduzir uma realidade”, acaba se mostrando bem cruel com o passar do tempo.¹²⁵ O simples ato de acreditar que isso é meramente possível limita e reduz o papel que a arte cinematográfica pode possuir em uma determinada sociedade. Aquilo que o Cinema Novo executou durante muito tempo dentro de suas produções não passava de uma análise interpretativa e perspectivista de uma realidade camuflada por diversas camadas interligadas a uma rede de trocas e mudanças sociais e culturais na qual eles estavam inseridos, ou haviam pesquisado.

Nesse sentido, podemos dizer que com o passar dos anos os cinemanovistas foram cada vez mais perdendo essa capacidade, não só por um processo de mudança que ocorreu dentro do próprio movimento, mas também pela “evolução” do próprio público. Essa transformação criou espaço para que emergisse cada vez mais filmes alternativos que objetivassem a mesma coisa, trazer uma visão interpretativa de uma realidade a sua própria forma. Para além de tal questão, o público naturalmente anseia também por obras que cada vez mais reproduzissem de forma mais incisivas questões do seu cotiado, mesmo que estas sejam violentas ou críticas demais a mente humana.

¹²⁴ SENADOR, Daniela Pinto. *Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado. p 16

¹²⁵ CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. In: _____. (Org). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

Mesmo com os esforços dos alunos, que arrecadaram o dinheiro, o filme seria abandonado antes mesmo de ser filmado, pois uma ideia não saía da cabeça de Mojica: um pesadelo, no qual um sujeito, vestido de preto da cabeça aos pés, arrastava-o pelos braços, por entre as sepulturas de um cemitério, e parava em frente à sepultura de Mojica. Este, quando olhou para o rosto de seu algoz, reconheceu-o: era ele próprio, mas com uma barba espessa. Em frente à sepultura, a figura, que era ele mesmo, o jogava para dentro da terra. Após acordar e pensar na semelhança entre seu sonho e a atmosfera de filmes de terror com Bela Lugosi ou Boris Karloff, Mojica ditou suas idéias para sua secretária. Nascia, assim *Zé do Caixão*, personagem que muito iria se misturar à figura e à vida de José Mojica Marins.¹²⁶

A decisão de abandonar o antigo projeto em função do desenvolvimento de um filme de terror acontece por causa de um sonho que o diretor afirmava ter tido sempre que era perguntado sobre o assunto. Nesse sonho, como relatado na citação acima, ele recebe a visão de diversas questões estéticas que mais tarde dariam luz ao personagem principal da obra e se tornariam sua marca pessoal. O sujeito vestido de preto, que andava em meio as sepulturas, mais tarde se tornaria o *Zé do Caixão*, uma das construções estéticas mais intrigantes de um cinema brasileiro marcado por uma inventividade meramente narrativa ou conceitual.¹²⁷

A posição que Mojica que se encontrava no momento em que o filme foi desenvolvido era de claro desespero, algo que poderia fazer tudo dar errado, afinal, se repetisse a sina dos fracassos talvez ali fosse sua última dança como um produtor de cinema independente. Esse sentimento influenciou o diretor a tomar decisões que talvez anteriormente ele hesitaria demasiadamente em ter. Sua irá por ter seguido as ideias da igreja em um claro momento de angústia, mesmo sem acreditar totalmente naquilo, também colaborou incisivamente com as decisões que foram tomadas durante a produção do *A Meia noite...*, algo que tornou maior ainda no estomago de uma sociedade que claramente não esperava por aquilo.

Todos esses elementos citados auxiliaram na construção de um filme que ultrapassa barreiras, mesmo em um período de intensas censuras. Em uma obra que pretendia ser levada séria, a crítica as religiões, a montagem de uma estética com características únicas e a inventividade utilizada pelo diretor fez que Mojica alcançasse o ápice das suas produções através do desenvolvimento de um filme que expressa todos os seus mais íntimos desejos, sem dessa vez ter limitações teóricas ou metodológicas por estar seguindo um padrão de sucesso europeu. O gênero de terror, ao mesmo tempo que não dava a segurança de que poderia fazer

¹²⁶ SENADOR, Daniela Pinto. *Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado. P 16

¹²⁷ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

sucesso com base em tentativas anteriores no Brasil, também não limitava a criatividade que o diretor poderia imprimir em seu filme por ser a primeira experiência no país.

Mesmo que se argumente o fato de que esse gênero já era algo amplamente difundido em um cenário europeu, podemos dizer que esse tipo de produção ainda não havia adentrado o imaginário popular brasileiro de forma tão intensa quanto outros tipos, por exemplo. Ainda que o público em geral já tivesse tido contato com filmes de terror, todos eles pareciam muito alheios a sua própria realidade, mesmo realizando o objetivo primário que era o de causar medo. O horror artístico constituído por essas produções se distanciava não só geograficamente, mas também culturalmente do Brasil, afinal, o país nunca foi o público alvo. Algo que diferenciava a produção idealizada por Mojica, que buscava ser um filme de terror voltado para o público local e por isso trabalhava com questões pertencentes a essa cultura, e por isso, se tornou um sucesso rápido na época.

O filme em questão também nos traz luz para a montagem de um horror artístico particular a um filme de terror brasileiro. Com a presença de elementos naturais a formação de uma produção do gênero e ao mesmo tempo inserindo aspectos particulares da cultura brasileira, afim de aproximar o monstro dos medos e crenças locais. A partir disso, buscaremos realizar agora uma discussão em torno do conceito de horror artístico e como ele foi apropriado inconscientemente por Mojica na construção de seu monstro.

3.2 - Paradoxos de um Coração brasileiro: Breve análise acerca da construção de um horror brasileiro.

O filósofo norte americano Noel Carroll em seu trabalho intitulado “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do coração” traça uma linha de pesquisa focada em uma teoria própria sobre gênero do terror tentando entender porque as pessoas se sentem tão atraídas por produtos que causam medo, aflição e sustos. Com essa visão, Carroll faz um percurso ao longo da história humana, pontuando os processos de mudança que ocorrem acerca da concepção do terror até o momento em que o sentimento se torna um gênero cinematográfico, mudando para sempre a visão que se constrói sobre o tema.¹²⁸

Ao longo de sua análise, Carroll percebe a necessidade de construir sua própria teoria acerca dessa temática, algo que fosse capaz de contemplar o paradoxo que surge a partir da própria ideia de o terror como um gênero fílmico. Realizando uma tentativa de compreensão desse funcionamento, Carroll buscava solucionar o motivo no qual os filmes de terror

¹²⁸ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

conseguiam atrair tanto o público, mesmo que no fundo ele seja um gênero que existe basicamente, ou quase, para assustar ou no mínimo enojar as pessoas. Para isso, o autor irá passar pelos mais diversos campos, analisando a forma como o terror é trabalhado em cada um destes, e como o público se relaciona com esse gênero. Entre esses campos, cabe como destaque o cinema e a literatura, duas das principais vertentes que se apropriaram e ressignificaram o terror ao longo da sua própria história.

Em suma, o horror tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não, gerando em quantidade vampiros, duendes, diabretes, zumbis, lobisomens, crianças possuídas pelo demônio, monstros espaciais de todos os tamanhos, fantasmas e outros preparados, num ritmo que fez os últimos dez anos, mais ou menos, parecerem uma longa noite de dia das bruxas.¹²⁹

É dentro da literatura que vemos nascer, a priori, as maiores manifestações desse gênero, através de obras como: *Dracula* (1897) de Bram Stoke, *Frankenstein* (1918) da autora Mary Shelle e o *Exorcista* (1971) de William Petter. Todas se tornaram um enorme sucesso de vendas, mesmo que suas narrativas tivessem, como ideia base o objetivo de causar medo. Algo que não pareceu ser um empecilho para sua circulação e venda, pelo contrário, o teor assustador e demoníaco que esses livros possuíam estava atraindo cada vez mais a curiosidade do público, um fenômeno que ainda gera afincos debates, mesmo nos tempos atuais. Esses três em questão se tornaram um marco tão grande do gênero, sendo livros comercializados até os dias atuais, angariando cada vez mais leitores afincos que pagam com gosto para serem “assustados” e sentirem o mais terrível medo.

Essa mesma narrativa pode ser traduzida para o cinema, com exceção do fato de que por se tratar de um mecanismo audiovisual, a forma como esse terror é implantado é diferente. No caso das produções literais o principal alvo de escritores desse gênero era o imaginário popular, o autor precisa fazer com que o leitor se sentisse cada vez mais imerso na história a cada linha que era lida, e para isso, ele precisava fazer uso de uma narrativa poderosa o suficiente para causar tal prerrogativa.

Quando levamos essa discussão pro cinema, as ferramentas para se gerar esse sentimento de terror se ampliam, na medida em que o autor dispõe de uma série de métodos que podem ser utilizados com esse objetivo. Um filme, a partir do fim do cinema mudo, passa contar com os recursos auditivos como elementos capazes de auxiliar na reprodução do medo, tornando as trilhas sonoras elementos importantes na construção de emoções em determinadas

¹²⁹ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999. p 13-4.

cenar. No filme *A Meia Noite Levarei Sua* (1964) temos os efeitos sonoros como recursos extremamente importantes para a construção das cenas, principalmente daquelas em que se exige um maior nível de tensão, como é durante os assassinatos. A música cria um clima de terror que é construído através de uma clara aceleração de ritmo, quase como se buscasse se assemelhar ao que ocorre com o coração humano durante situações de tensão, e em paralelo a morte da personagem e o fim de seu sofrimento, é que notamos que o som também se dispersou. Nesse sentido, o uso de recortes e filmagens em ângulos ou cenas específicas acabam se tornando os elementos mais comuns na construção de uma cena de terror, trabalhando sobre o prisma de que estímulos visuais podem penetrar de maneira mais precisa em um imaginário humano, tornando assim, mais fácil manipular e inserir aquilo que o autor almeje. No caso de Mojica, seu fetiche estava voltado para o frequente uso de animais exóticos, como cobras e aranhas, que eram quase sempre colocados sobre o corpo de belas mulheres, criando um contraste entre medo e sexualidade.

Um terror visual que parecia ser bem efetivo. Os autores Barcinski e Finotti relatam que era comum ver pessoa se esfregando ou tentando remover os bichos de seus corpos durante cenas assim, uma prova de que objetivo do autor, de impactar e adentrar o imaginário popular com esse tipo de cena, estava funcionando. Na imagem abaixo, temos um dos diversos exemplos de uso dessas características por Mojica. Na cena em questão, observamos uma aranha que aparenta ser bem perigosa, subir lentamente a perna de uma das jovens que o Zé havia atacado anteriormente, e em um efeito quase que espelhado, é comum sentir, mesmo que momentaneamente a presença dessa mesma aranha em nossas pernas. Esse efeito é apenas um dos elementos que irá constituir o conceito de horror artístico, segundo Carroll.



Figura 04 – A Meia Noite Levarei Sua Alma (1964)

Quando falamos frequentemente que o terror presente nos filmes é eminentemente artístico, a noção que desejo apresentar, é que existe uma pequena variedade acerca dos tipos de terror e o funcionamento de cada um destes. Nesse sentido, Carroll trabalha apenas com duas vertentes dessa ideia, sendo a primeira, um horror muito mais natural ao ser humano, algo que provavelmente vai causar um medo mais ligado a questões físicas, ligada à nossa concepção de real, como por exemplo, aquilo que se sente quando se descobre que seu avião está perto de cair, este seria o horror natural. Já o horror artístico está muito mais voltado para um sentimento fabricado por uma situação irreal desenvolvida através de uma produção que conta com uma série de eventos especialmente pensados para te causar medo.

É dentro desse último que as manifestações artísticas trabalham. Carroll chega a apontar também que uma das principais razões para a existência de personagens figurantes, ou secundários, nesse tipo de obra é para “ensinar”. Na medida em que o monstro aparece, essas figuras demonstram qual o sentimento correto que se deve expressar em relação a esse ser, ou seja, uma reação de extremo medo e repulsa, e como uma reação espelho, aquilo que o público deveria exprimir seria um sentimento semelhante ao demonstrado.

E quando um personagem cômico leva um tombo, não fica contente, embora nós sim., E embora fiquemos em suspense quando o herói corre para salvar a mocinha presa nos trilhos da estrada de ferro, ele não se pode permitir essa emoção. No entanto, com o horror, a situação é diferente, pois, no horror, as emoções dos personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos importantes, como podemos facilmente observar numa matinê de domingo no cinema do bairro. Ou seja, se trabalharmos com o pressuposto de que nossas respostas emocionais, como membros do público, devem correr

em paralelo com as dos personagens em aspectos consideráveis, podemos começar a retratar o horror artístico registrando as características emocionais típicas que os autores e os diretores atribuem aos personagens molestados por monstros.¹³⁰

Esse efeito paralelo ocorrer também em função da própria construção do monstro da obra. Se o objetivo é causar um terrível medo em conjunto com um sentimento de repulsa, não é qualquer tipo de vilão que pode encabeçar uma produção de terror. A sua constituição estética deve ser particular e incomum, trazendo aspectos que desagradem e ao mesmo tempo tragaram à tona os mais obscuros medos de uma sociedade, sem se importar tanto com o método utilizado para isso. Diante disso, temos a presença de monstros “bonitinhos”, “estranhos”, “feios”, “inumanos” e até mesmo com inspirações reais. Para além da estética, o próprio discurso empregado por esses indivíduos serve como munição extremamente efetiva de penetração nesse imaginário coletivo.

No caso do Zé do Caixão, apesar de não termos um personagem esteticamente “feio” ou “esquisito”, tirando as suas longas unhas, ele causa um sentimento de horror artístico de forma extremamente efetiva em seu público graças aos discursos que o autor construiu como narrativa base de seu personagem. Dito isso, podemos concluir em paralelo as roupas, maquiagens e efeitos visuais, os discursos, por mais irreais que pareçam ser, contribuem claramente da construção estética de um monstro.

O que exemplos como esse (que podem ser indefinidamente multiplicados) indicam é que a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também - e isso é da maior importância - repugnante.¹³¹

A própria construção dos discursos em torno da existência de um monstro faz parte da formação de uma estética única e capaz de diferenciar esse ser especialmente ordinário em um mundo também ordinário. Dito isso, para além das roupas pretas e das unhas, características que formam uma estética física do monstro, temos elementos como a profissão de coveiro que ele exerce, algo capaz de causar um estranho sentimento de repulsa pelos membros da pacata cidade, e em paralelo, observamos em diversos momentos o

¹³⁰ CARROLL, Noel. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999. p 198.

¹³¹ Ibid, p 39

deboche e a clara oposição que o personagem exercia em relação aos ritos e dogmas religiosos.

4. O DESLIGAR DAS CÂMERAS: considerações finais;

Diante do que foi discutido até aqui, gostaria de realizar uma breve finalização em cima dessa análise que se tornou maior do que o planejado, pelo menos em extensão, e mesmo assim, não parece ter sido o suficiente para contemplar o quão rica essa produção e a pesquisa em cima dela pode ser. Quando tentei analisar pela primeira vez o filme *A Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) ainda não fazia ideia da grandiosidade da obra que eu estava prestes a pôr os olhos. Mojica, mesmo tendo inaugurado um dos gêneros cinematográficos mais relevantes do mundo, em um dos maiores países, pareceu ter permanecido minúsculo durante toda a sua vida. Essas informações que eu acabei de citar são desconhecidas para a grande maioria do público, aliás, a maioria mal sabe quem é José Mojica Marins e a memória do Zé do Caixão parece estar se perdendo cada vez mais.

A análise desse filme, passa não só por uma vontade conhecer e refletir mais sobre uma das histórias mais interessantes do cinema nacional, mas também de abrir alas para que outros possam buscar fazer o mesmo, dentro de uma linha analítica da história, talvez até mesmo a partir dessa mesma, instituição de ensino. Com esse intuito, podemos dizer que a conclusão dessa breve pesquisa perpassa por alguns segmentos em específico relacionados a própria produção em si.

O primeiro destes está relacionado ao processo de recepção de obra por parte do público brasileiro, algo que foi amplamente discutido até aqui. E por isso, posso dizer com uma maior clareza, que esse processo não foi tão complexo quanto o que se possa pensar. Apesar de existirem diversos órgãos de crítica e censura que escolheram o caminho da rejeição, o público rapidamente se identificou com o filme e por isso enchia em quase todos os dias de exibição as salas de cinema, mostrando que os filmes de terror no Brasil haviam vindo para ficar.

Já construção estética do monstro deu tão certo que ele penetra no imaginário popular até os dias atuais, o Zé do Caixão saiu das telas de cinema e adentrou o folclore nacional, se tornando um verdadeiro ser demoníaco para várias crianças e adultos que se cansaram de ouvir histórias horríveis sobre esse ser. O que mostra que as tentativas afincas feitas por Mojica de alcançar o sucesso foram bem sucedidas, mesmo que não da forma que ele tivesse sonhado. O seu personagem termina por entrar para o grande marco dos monstros clássicos mundiais, sendo reconhecido até mesmo internacionalmente.

REFERÊNCIAS

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema Novo Alemão**. In: __. (Org). História do Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo Alemão**. In: Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro**. In: Cinema Mundial. São Paulo: Ed. PAPIRUS EDITORA, 2006.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARREIRO, R. **O problema do estilo na obra de José Mojica Marins**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013.

MONTEIRO, Jaislan Honório. **Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido**. Teresina: EDUFPI, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo: Invenções da Cultura Brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos**. Teresina: Edufpi, 2018.

PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis; CÁNEPA, Laura Loguercio. **O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014.

VIVIANI, Celso dos Santos. **O diabólico Zé do Caixão**. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. **Breve Panorama do Cinema Novo**, São Paulo, v. 2, n 4, p 1-5, dezembro. 2000. Disponível em http://www.ufscar.br/revistaoolhar/pdf/olhar4/Fernao_Ramos.pdf

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror, ou paradoxos do coração**; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de Quê**: uma história do horror nos filmes brasileiros. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

MOJICA, José. Entrevista. In: PUPPO, Eugênio (Org.). José Mojica Marins: 50 anos de carreira. São Paulo: Heco Produções, 2007

REIS, Lúcio. **A Cultura do Lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980

BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História**: Múltiplos aspectos de uma relação. Revista Dispositiva, Minas Gerais, v. 3, n° 1, p. 17-40, 2016.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão**: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, 52, p. 127-159, 2007.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos Filmes, os Filmes na História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

S.L.P, Fabiano, **Zé do Caixão – A falsa subversão**. Rio de Janeiro, comunicações humanas, 2009.

MONTEIRO, Marko. **Zé do Caixão**: Humano, demasiado humano. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, Rio de Janeiro, v. III, n. 6, p. 85-99, jan/jun. 2009

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **O ROTEIRO COMERCIAL - A BOCA**. Filme Cultura, Riode Janeiro, v. 43, p. 33-36, 1984

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **BOCA DO LIXO**: Cinema e Classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 224p

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Ed. Vozes, 1972.

FILMES

A Meia Noite Levarei Tua Alma. Direção José Mojica Marins. São Paulo: cinematografia Apolo. 1 DVD (95 min).

Esta noite Encarnarei teu Cadáver. Direção José Mojica Marins. São Paulo: cinematografia Apolo. 1 DVD (120 min).

Nosferatu. Direção Friedrich Wilhelm Plumpe. Alemanha: Prana-Film. 1 DVD (94 min)

O despertar da besta. Direção José Mojica Marins. São Paulo: cinematografia Apolo. 1 DVD (100 min)

A BELA da tarde. Direção de Luis Bruñuel. França: Euro Internacional Film. 1967. (101 min) SPARTACUS. direção de Stanley Kubrick. EUA: Universal Pictures. 1960. (198 min).

E O VENTO Levou. Direção de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. EUA: Loew's Inc. 1939. (245 min)

O MÁGICO de Oz. direção de Victor Fleming. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1939. (101 min)

PÂNICO na Floresta. Direção de Rob Schmidt. EUA: 20th Century Fox. 2003. (84 min)

OLHOS Famintos 2. Direção de Victor Salva. EUA: United Artists. 2003. (104 min)

ROSEMARY'S Baby. Direção de Roman Polanski. EUA: Paramount Pictures. 1968. (142 min)

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures. 1960. (109 min)

FESTIM diabólico. Direção de Alfred Hitchcock. EUA: Warner Bros. Pictures. 1948. (80 min)



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
() Dissertação
() Monografia
() Artigo

Eu, Ernesto de Sousa,
autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de
02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar,
gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação
CINEMA EM PÂNICO: estética de terror e uma nova sintaxe cinematográfica em
À Meia-Noite Levarei Sua Alma, de José Mojica Marins (1964)
de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título
de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 11 de januário de 2023.

Ernesto de Sousa
Assinatura

Ernesto de Sousa
Assinatura