

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

GIANCARLO BACKES COUTO

**FRAGMENTOS DA MORAL CRISTÃ NO CINEMA DE HORROR DE JOSÉ
MOJICA MARINS**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GIANCARLO BACKES COUTO

**FRAGMENTOS DA MORAL CRISTÃ NO CINEMA DE HORROR DE JOSÉ
MOJICA MARINS**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientador Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

C871f Couto, Giancarlo Backes

Fragmentos da Moral Cristã no Cinema de Horror de José Mojica
Marins / Giancarlo Backes Couto . – 2020.

209 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Horror. 2. Moral Cristã. 3. José Mojica Marins. 4. Fragmentos. 5.
Mentalidades. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

GIANCARLO BACKES COUTO

**FRAGMENTOS DA MORAL CRISTÃ NO CINEMA DE HORROR DE JOSÉ
MOJICA MARINS**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em: 30 de março de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Porto Alegre

2020

Agradecimentos

Ao meu orientador, Carlos Gerbase, por todo aprendizado, pelas conversas e pela paciência.

Ao meu professor da graduação, André Conti Silva, o primeiro a apostar nesse projeto.

Aos professores da PUCRS que passaram por meu caminho e contribuíram com meus estudos e aprendizado.

Aos colegas de Kinepoliticom e Cinesofia, por suas contribuições inestimáveis.

A Suziane e Sandra, pelo amor e apoio.

Aos amigos Daniel Zagotta, Gabriel Gonçalves, Guilherme Petro, Gustavo da Costa, Hector Mota, Luan Barbosa e Lucas de Marchi, pelas conversas.

Esta dissertação foi realizada com o incentivo de bolsa do Ministério da Educação, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Fundação CAPES.

Resumo

Esta pesquisa tem, como proposta, investigar a moral cristã no cinema de horror de José Mojica Marins. Sendo assim, pergunta-se: em quais aspectos a filmografia do diretor carrega elementos da moral cristã? Em quais pontos os filmes reafirmam essa moral e em quais eles a negam? Parte-se da hipótese de que há aqui uma relação extremamente complexa e ambígua em relação à moral, que foge da simples prerrogativa de que Mojica a atacava ou, indiretamente, a reafirmava. Para trabalhar tal tema, foram escolhidos alguns aspectos a serem abordados, bem como fragmentos da filmografia do diretor que expõem o assunto. Sendo assim, o trabalho foi norteado pelo exame das relações entre pureza e impureza e entre blasfêmia e Barroco dentro da filmografia do cineasta, relacionando tais conceitos tanto com os filmes abordados quanto com outras obras artísticas que também os contenham. A metodologia utilizada atua em dois movimentos, num primeiro combinando os conceitos de “fragmento” e “imagem dialética” em Benjamin (1984; 2012; 2017) para, num segundo momento, abordar as mentalidades (SORLIN, 1985) que emergem dessas imagens. Além do objetivo geral já explicitado, esta pesquisa ainda contém alguns objetivos específicos, sendo eles: examinar conteúdo e forma dos objetos, estudando como determinados aspectos da moral cristã se apresentam; questionar como o objeto se relaciona com seu tempo, além de carregar reminiscências de outros períodos históricos; comparar os fragmentos da filmografia de Mojica com demais obras artísticas, tanto do cinema como de outros campos, a fim de entender semelhanças e diferenças na constituição dessas obras e suas relações com os respectivos períodos históricos e a moral cristã em si; e entender a relação do objeto com a sociedade que o produziu através das mentalidades encontradas nos fragmentos. Cada capítulo, por investigar diferentes aspectos, contou com distintos aportes teóricos. No exame sobre pureza e impureza, partiu-se do conceito de mancha em Ricoeur (1982), bem como das relações entre pureza e impureza e ordem e desordem em Douglas (2014), relacionando tais conceitos dentro do horror (CARROLL, 1999). No que toca à blasfêmia, Nash (2007) e Pieroni (2000; 2002) foram os principais consultados. Na análise do Barroco, utilizou-se principalmente as concepções sobre violência e erótico de Bataille (2014). As conclusões desta pesquisa versam sobre como a moral cristã se modificou através dos tempos, aparecendo de variados modos em diferentes obras artísticas. No cinema de José Mojica Marins, tais aspectos da moral ora são reafirmados, ora são refutados.

Palavras-Chave: Horror. Moral Cristã. José Mojica Marins. Fragmentos. Mentalidades.

Abstract

This study attempts to investigate Christian morality in José Mojica Marín's horror cinema. Our starting question was: in which aspect does the director's oeuvre carry elements of Christian morality? At which points of the movies are these mores reaffirmed and when are they denied? The starting hypothesis here is that there is an extremely complex and ambiguous relationship with morality, which escapes the mere prerogative of whether Mojica would attack it or indirectly reaffirm it. In order to work with the subject, some main aspects were chosen for discussion, as well as fragments in the director's oeuvre that deal with the subject. As such, this work was guided by the examination of the relationships between purity and impurity, as well as between blasphemy and the baroque within the filmmaker's work, relating said concepts both with the movies under discussion and with other works of art that contain them. The methodology employed works in two fashions: first, by combining the concepts of "fragment" and "dialectical image" in Benjamin (1984; 2012; 2017) and, then, by approaching the mentalities (SORLIN, 1985) that emerge from these images. Besides the aforementioned general goal, this study also had specific goals, to wit: examining the content and form of the objects, investigating how specific aspects of Christian morality present themselves; questioning the way in which the object relates to its time, as well as how it carries reminiscences from other historical periods; comparing fragments in Mojica's film work with other works of art, both in Cinema and elsewhere, so as to understand similarities and differences in the establishment of these works and their relationships with their respective historical periods and Christian morality itself; and understanding the relationship of the object with the society that produced it through the mentalities found in the fragments. Each chapter, in view of the investigation of different aspects, was supported by different sources of theory. In examining the purity/impurity dichotomy, the concept of stain in Ricoeur (1982) was employed, along with the relations between purity and impurity and between order and disorder in Douglas (2014), relating said concepts within horror (CARROLL, 1999). In regards to blasphemy, Nash (2007) and Pieroni (2000; 2002) were the main authors used. When analyzing the baroque, Bataille's concepts of violence and erotica (2014) were especially used. The conclusions in this study discuss the way in which Christian morality changed over time, appearing in different ways in different works of art. In the films of José Mojica Marín, said aspects of that morality are at times reaffirmed, and other times rejected.

Key-words: Horror. Christian Morality. José Mojica Marín. Fragments. Mentalities.

Lista de Figuras

Figura 1 - Entrada da Igreja de St. Trophime, em Arles	74
Figura 2 - Os amaldiçoados acorrentados e de costas para Cristo	75
Figura 3 - <i>O Juízo Final</i> , de Michelangelo Buonarroti	76
Figura 4 - As trouxas ensanguentadas, de Artur Barrio	80
Figura 5 - Os <i>grylles</i> de Mojica	82
Figura 6 - Os teromorfos de <i>O Ritual dos Sádicos</i>	83
Figura 7 - Detalhe da pintura <i>O Juízo Final</i> , de Hieronymus Bosch	85
Figura 8 - Cobras e lagartos se misturam	90
Figura 9 - O Banquete antropofágico	91
Figura 10 - <i>Saló ou os 120 Dias de Sodoma</i> , de Pier Paolo Pasolini	92
Figura 11 - <i>Saturno Devorando seu Filho</i> , de Goya	93
Figura 12 - <i>Saturno</i> , de Rubens	93
Figura 13 - A cachoeira de sangue em <i>O Som ao Redor</i>	95
Figura 14 - A mancha em <i>Trabalhar Cansa</i>	96
Figura 15 - A mancha em <i>O Animal Cordial</i>	96
Figura 16 - A mancha em <i>Morto Não Fala</i>	96
Figura 17 - Sara se alimenta como o Saturno de Goya	97
Figura 18 - <i>Paradise (to go)</i> , de Cecily Brown	98
Figura 19 - Charge publicada no <i>Freethinker</i> , em 1882	113
Figura 20 - A distribuição do Espírito Santo, segundo George Grosz	114
Figura 21 - A coroa de espinhos de Viridiana em chamas	115
Figura 22 - O Exorcista, de William Friedkin	118
Figura 23 - Zé e a procissão	121
Figura 24 - Os representantes da Igreja e Estado reunidos	129
Figura 25 - O policial beija a mão do padre	130
Figura 26 - Rosto ferido pela coroa de espinhos	131
Figura 27 - Zé, diante do povo que o persegue, reafirmando que não crê em Deus	132
Figura 28 - Zé ataca o padre com a cruz	134
Figura 29 - A crucificação de Viviany.....	136
Figura 30 - Detalhe da <i>Anunciação</i> , de Fra Angelico	141
Figura 31 - Pequeno <i>Juízo Final</i> , de Rubens	143

Figura 32 - <i>O êxtase de Santa Teresa</i> , de Bernini	150
Figura 33 - <i>A Madalena</i> , de Francesco Furini	152
Figura 34 - <i>Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte</i> , de Bernini	153
Figura 35 - <i>Judite e Holofernes</i> , de Caravaggio	158
Figura 36 - <i>A Flagelação de Cristo</i> , de Caravaggio	161
Figura 37 - <i>O Martírio de Santo André</i> , de Caravaggio	162
Figura 38 - O êxtase do arrebatamento demoníaco	166
Figura 39 - Detalhe do rosto de Wilma	167
Figura 40 - Detalhe do rosto de Santa Teresa	167
Figura 41 - A possessão de Madre Joana	169
Figura 42 - A possessão em <i>Il Demonio</i>	169
Figura 43 - A possessão em <i>O Exorcista</i>	169
Figura 44 - O toque das mãos em <i>Exorcismo Negro</i>	170
Figura 45 - O toque das mãos em <i>Il Demonio</i>	170
Figura 46 - O toque das mãos da Beata Ludovica	171
Figura 47 - <i>Stigmata</i> , de Rupert Wainwright	172
Figura 48 - <i>Possessão</i> , de Andrzej Zulawski	173
Figura 49 - Fragmento de <i>Inferno Carnal</i>	175
Figura 50 - Sequência de <i>Inferno Carnal</i>	176
Figura 51 - Virginia, em <i>Inferno Carnal</i>	177
Figura 52 - Raquel joga ácido no próprio rosto	178
Figura 53 - Sequência de <i>Seis Mulheres para o Assassino</i>	179
Figura 54 - Fragmentos de <i>Delírios de um Anormal</i>	180
Figura 55 - O olhar diante da morte, em <i>A Estranha Hospedaria dos Prazeres</i>	182
Figura 56 - Rosto sem vida	183
Figura 57 - <i>Davi com a Cabeça de Golias</i> , de Caravaggio	184
Figura 58 - <i>Políptico Barroco</i> , de Miguel Rio Branco	185

Sumário

1. Introdução	12
2. Estratégias Metodológicas	26
2.1 Fragmentos	27
2.2 Mentalidades	30
3. Moral, Ditadura, Horror e Exploração	34
3.1 Ditadura Civil-militar, Igreja e Moral	35
3.2 Cinema, moral, exploração e boca do lixo	46
3.3 Mojica e a Exploração do horror	53
4. O Puro e o Impuro	63
4.1 A mancha	64
4.2 A sujeira como desordem	71
4.3 O horror... O horror...	74
4.4 Fragmentos - A Mentalidade da Pureza	81
4.5 Epílogo - O impuro e a desordem em três atos	94
5. Blasfêmia	99
5.1 A Palavra	100
5.2 Blasfemar as imagens	107
5.3 Fragmentos - A Mentalidade da Blasfêmia	119
5.4 Epílogo - A crucificação de Viviany	135
6. Mojica como artista barroco	137
6.1 O Barroco como arte da contrarreforma	139
6.2 O Erotismo Barroco (ou O êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo)	144
6.3 O tenebrismo <i>caravaggesco</i> (ou O Terror Santo como espetáculo da morte)	155
6.4 Fragmentos - A Mentalidade Barroca	164
6.5 Epílogo - Político Barroco	186
7. Considerações Finais	188

8. Referências Bibliográficas	197
9. Filmes Citados	206

1. Introdução

A moralidade é um campo vasto e que já rendeu infindáveis estudos desde a antiguidade. Abordada sob vários aspectos e pelo ponto de vista de diferentes autores, é difícil delimitá-la. Todavia, sendo ela objeto de estudo da filosofia moral e, a meu ver, de impossível descolamento da filosofia, já que intrinsecamente parte de questões deliberativas sobre o agir, arrisco aqui a definição singela de Rachels (2013, p. 9): “A filosofia moral é o estudo do que a moralidade é e do que ela requer de nós. Como Sócrates disse, é sobre ‘como nós devemos viver’ – e por quê.” Seguindo na linha do autor, a moralidade, grosso modo, é a busca por guiar as próprias razões – o que aponte antes como deliberações – agindo de tal modo que se tenha as melhores razões para assim o fazê-lo. Sendo assim uma definição tão ampla, diversos pensadores apontaram caminhos diferentes a ser tomados em questões éticas, seja pela busca da *eudaimonia* (Aristóteles), universalização dos atos (Kant), relação dos afetos (Spinoza) ou valorização do bem da maioria (utilitaristas), ficando apenas nos exemplos mais célebres. Além disso, a disciplina de Ética se tornou transversal e hoje é aplicada em diferentes áreas da academia, tangenciando também discussões de mercado.

Por outro lado, relembro que Weber (1981) já destacou a dificuldade em estabelecer uma definição por meio de um conceito complexo que se transmutou através da história. Desse modo, creio que o melhor seja começar com uma descrição provisória, a fim de orientar o leitor no começo do trabalho, para, ao longo dele, estabelecer de modo mais rigoroso a minha percepção da moral cristã. Logo, iniciarei definindo, através de alguns autores fundamentais, como essa moral se delineia num primeiro momento para, no decorrer dos capítulos, quando explorar a fundo alguns aspectos dela, desenvolver minha concepção sobre a questão e minha percepção da obra de José Mojica Marins.

Com um campo tão vasto e plural, é necessária, então, uma delimitação inicial. Sendo assim, este trabalho se atém à moral cristã e delimita seu recorte em torno dela. O motivo é simples: historicamente, a religião cristã, principalmente a católica, dominou o ocidente. Consequentemente, a moral pregada por ela influenciou o modo de agir do homem ocidental (RACHELS, 2013; VIDAL, 1978). É claro que, em muitos pontos, essa influência é nebulosa e divide o papel com outros segmentos e grupos sociais (VIDAL, 1979), porém seu papel é fundamental na constituição do *ethos* do ser humano dessa parte do globo.

Rachels (2013) enfatiza como a questão da moralidade se confunde com a da religião. O autor destaca que cerca de 80% da população estadunidense diz acreditar em Deus, sendo a religião cristã predominante. É comum que membros de congregações sejam chamados para

compor comitês de ética de hospitais, decidir a classificação etária de filmes e dar entrevistas a jornalistas falando sobre ética e moral¹. O autor aponta que essa relação não é por acaso. Para ele, no pensamento popular, moral e religião são inseparáveis e a moral só pode ser vista pela ótica religiosa. Logo, os membros do clérigo são vistos como autoridades no assunto.

Trazendo para o Brasil, conforme o censo feito pelo IBGE no país e seu panorama das religiões brasileiras entre 2000 e 2010, mais de 86% da população se identifica com alguma religião cristã em si (católica e evangélica). Pensando numa perspectiva histórica, os números de cristãos no país são ainda maiores:

Desde o primeiro recenseamento de âmbito nacional até a década de 1970, o perfil religioso da população brasileira manteve como aspecto principal a hegemonia da filiação à religião católica apostólica romana, característica herdada do processo histórico de colonização do País e do atributo estabelecido de religião oficial do Estado até a Constituição da República de 1891. As demais religiões praticadas no Brasil, resultantes dos vários grupos constitutivos da população, tinham contingentes significativamente menores (IBGE, 2010, p. 89).

Mesmo com a queda do percentual daqueles que se consideram católicos, entre os anos 1970 e o último censo, o número de evangélicos aumentou expressivamente, demonstrando que a população permaneceu sob a égide do cristianismo. As bases genealógicas, contudo, permanecem sendo as do catolicismo.

Voltando à questão moralidade e religião, Rachels (2013) frisa como de primeira instância essa relação dentro do cristianismo. Os cristãos acreditam que Deus lhes disse que deveriam obedecer a certas regras de conduta. Mesmo sendo agentes livres, eles devem seguir essas regras para o bem agir moral norteado por sua religião, caso contrário não estariam vivendo como devem viver. Essa ideia ficou conhecida como teoria do mandamento divino. “A ideia básica é que Deus decide o que é certo e o que é errado. As ações que Deus comanda são moralmente requeridas; as ações que Deus proíbe são moralmente erradas” (RACHELS, 2013, p. 57-58). Logo, ser cristão e acreditar em Deus já pressupõe um modo de agir, ou seja, uma filosofia moral.

Rachels (2013) esclarece, todavia, que a teoria do mandamento divino não foi a teoria

¹ Desde já, é bom esclarecer aqui a diferença entre ética e moral. Apesar de alguns autores defenderem que esses conceitos são a mesma coisa, eu parto de uma concepção diferente. Enquanto a moral se relaciona a um conjunto de regras, valores e normas, a Ética está ligada a uma investigação e ao questionamento dessas regras. Sendo assim, utilizarei aqui sempre o conceito de moral, apesar de em alguns casos falar sobre o “ethos”, termo grego que deu origem ao termo “Ética”, que pode ser traduzido como “modo de ser”, “costume” ou “hábito”. As diferenciações, todavia, ficarão claras no texto. Para mais detalhes, recomendo o texto de Pedro (2014), que faz uma investigação sobre as diferenças etimológicas desses conceitos. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v55n130/02.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

dominante no pensamento cristão durante sua história. Tal posto vai para a teoria da lei natural. Derivada do pensamento grego, essa tese “repousa sobre um ponto de vista particular do mundo. Sob esse ponto de vista, o mundo tem uma ordem racional, com valores e fins alicerçados na sua natureza mesma” (RACHELS, 2013, p. 61). Aqui, temos a suma do pensamento teleológico aristotélico: tudo na natureza tem um fim. A chuva tem como fim molhar as plantas e possibilitar seu crescimento, as plantas têm como fim alimentar os animais, que têm como fim alimentar os seres humanos.

Os pensadores cristãos que vieram depois acharam essa visão de mundo conveniente. Somente uma coisa estava faltando: Deus. Desse modo, os pensadores cristãos disseram que a chuva cai para ajudar as plantas porque isso foi o que Deus planejou e que os animais são para o uso humano porque foi para isso que Deus os fez. Valores e finalidade foram, desse modo, concebidos para serem partes do plano divino (RACHELS, 2013, p. 61-62).

O que me interessa aqui é a consequente conclusão desse tipo de pensamento:

Um corolário desse modo de pensar é que as “leis da natureza” descrevem não somente como as coisas são, mas também como as coisas devem ser. O mundo está em harmonia quando as coisas servem à sua finalidade natural. Os olhos que não podem ver são defeituosos. A seca é um mal natural. A maldade de ambos é explicada por referência à lei natural. Mas há também implicações para a conduta humana. As regras morais são agora vistas como derivadas das leis da natureza. Alguns modos de se comportar são considerados “naturais”, ao passo que outros são considerados “não naturais”. Atos “não naturais” são vistos como moralmente errados (RACHELS, 2013, p. 62).

Tal proposta guarda em si duas questões que foram postas de diferentes maneiras por dois filósofos que influenciaram distintas linhas críticas ao pensamento religioso. Primeiramente, Ludwig Feuerbach (2013, p.55) aponta “que quanto mais humano é Deus quanto à essência, tanto maior é aparentemente a diferença entre ele e o homem”. Ou seja, enquanto Deus se mostra como perfeição, o homem se posta como erro. Não por acaso, Jesus se apresentou como o homem perfeito que remiu a humanidade de seus pecados, ditando vários quesitos que fundamentam a moral ocidental.

Friedrich Nietzsche, por sua vez, é mais incisivo e define a moral como um conjunto de regras criadas pelos dominadores e baseadas no passado para preservar o convívio do rebanho dominado no presente (NIETZSCHE, 2013). De modo fundamental para o *ethos* da moral, Nietzsche lança a origem dos conceitos de “bom” e “mau”. O valor moral atribuído ao “bom” veio justamente dos poderosos, que julgavam suas atitudes boas, “o *pathos* da distinção e da distância, o sentimento geral, fundamental e constante de uma raça superior e

dominadora, em oposição a uma raça inferior e baixa, determinou a origem da antítese entre ‘bom’ e ‘mau’” (NIETZSCHE, 2013, p. 33). Para o filósofo, a moral cristã foi construída justamente para subverter as virtudes do homem, domesticando-o e transformando os fracos em bons e os fortes em maus:

Aqui a mentira chama bondade, a impotência humildade, a baixaza obediência a submissão forçada (eles dizem que obedecem a Deus). A covardia, que está sempre à porta do fraco, toma aqui um nome muito sonoro e chama-se “paciência”, chama-se talvez a virtude. Não se poder vingar chama-se “não querer vingar-se” e às vezes se chama “perdão das ofensas” e “porque eles não sabem o que fazem; nós, porém, sabemos o que eles fazem” (NIETZSCHE, 2013, p. 50).

Sendo uma moral do rebanho, o cristianismo traz em si todos os deméritos do homem fraco, buscando transformá-los em méritos e, pior ainda, tentando imputar, no sujeito que pretende viver longe do rebanho, a culpa pelos deméritos dos outros. Tais concepções vão justamente contra o que pensa o filósofo que se coloca como anticristo: tudo que é bom aumenta o sentimento de poder, ou potência; e tudo que é mau advém da fraqueza. (NIETZSCHE, 2012a).

Pelo lado do pensamento cristão, temos dois períodos importantes no aprofundamento do pensamento que lida com a moral, sendo o primeiro a Patrística (séc. I a III) e o segundo a Escolástica (séc. IX a XVI). Esses períodos têm, como principais representantes, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino respectivamente.

A Patrística se concentra nos primeiros séculos depois de Cristo. Com a expansão da religião católica, a igreja necessitava estabelecer diálogo com os não crentes. Sendo assim, essa base doutrinal tem dois sentidos principais: o primeiro é articular uma base teórica interna; o segundo, dar razões de fé àqueles que ainda não criam (VASCONCELLOS, 2014). Essas bases foram produzidas a partir da influência do pensamento greco-romano, por meio de escritos de teólogos renomados e pastores advindos das comunidades locais (VIDAL, 1978).

Vasconcellos (2014) defende que, desde esse momento, houve uma relação entre cristianismo e filosofia, justamente por ser uma religião que dialogava diretamente com a razão. Eu diria que o ponto alto da defesa de Vasconcellos (2014) nesse sentido é a arguição em torno do prólogo do evangelho de São João. Nela, temos a referência a Deus como Verbo (*logos*) desde seu início. *Logos* é uma definição central na filosofia da antiguidade grega, sendo mais comumente traduzida como “razão”, mas também como “palavra”. É possível dizer que, desde então, temos uma busca por racionalizar a ideia de Deus, buscando na razão

um princípio que vá além da fé.

Os padres dos primeiros séculos, sobretudo aqueles que tiveram sua formação a partir da cultura grega, destacaram a racionalidade do Homem como fator do bom uso do livre arbítrio: Justino († 163?), por exemplo, ao combater a ideia de determinismo argumentou que a salvação dos Homens passava por sua vontade livre, isto é, como criaturas racionais tinham a capacidade de escolher entre o justo ou injusto; a moral cristã em Clemente de Alexandria († antes de 215) também passava pelo juízo humano na libertação das paixões; Orígenes (†253/4) no livro terceiro do seu *De principiis* aponta para a responsabilidade do Homem frente à sua liberdade, sobretudo por sua alma ser fundada na racionalidade. Essa argumentação também esteve presente nos padres latinos: Lactânio (†330?), para citar um caso, isentou Deus do abuso de imposições posto que a razão é essencial para uso da liberdade na prática do bem, logo, tal escolha está inerente à escolha dos Homens (PIRATELI; PEREIRA MELO, 2011, p. 2).

Nesse ponto, a Patrística grega se ofereceu como principal contraponto ao pensamento pagão. Os padres buscavam principalmente um tom apologético, defendendo sua religião ante as acusações de que ela representava um perigo ao Estado. Os escritos também argumentavam sobre os dogmas cristãos e a superioridade da razão cristã em face ao pensamento da filosofia grega. O que se percebe aqui é a busca por fundamentar a fé cristã através da razão, além de colocá-la como superior à filosofia grega, norteadora do ideal moral da época. Nesse sentido, Santo Agostinho (354-430) é o mais célebre pensador cristão do período. Além disso, sua teologia, baseada na razão, acabou por exercer forte influência no pensamento religioso posterior. Sua visão de moral se constitui principalmente na obra *O Livre-Arbítrio*, onde o pensador discorre sobre a liberdade dada ao homem por Deus e segue a linha onde a razão é o que faz o homem se desviar do vício das paixões².

Na Escolástica, o pensamento de São Tomás de Aquino é o mais importante, resgatando a teoria da lei natural aristotélica já mencionada e estabelecendo o mundo como ordenado e racional em si mesmo. Tudo pressupõe um fim e aquilo que quebra essa ordem é visto como antinatural. São Tomás de Aquino é certamente o principal autor cristão que segue esses preceitos, que acabam por ter relação direta nas questões sexuais que são desviantes da “ordem natural” de procriação entre homem e mulher³. Desta feita, todo comportamento sexual desviante dessa ordem (seja masturbação ou até a homossexualidade) acaba por ser condenado:

² Tal teoria de Agostinho (1995) será um pouco mais aprofundada posteriormente.

³ Cito o comportamento sexual por ser esta uma das questões mais debatidas atualmente e que mais gera divergências entre cristãos conservadores e setores progressistas da sociedade. Do mesmo modo, é um assunto muito presente neste trabalho.

Em Tomás de Aquino isso ocorre mediante uma distinção conceitual importante, entre os tipos de lei: lei eterna (*lexaeterna*), lei divina (*lexdivinae*), lei natural (*lexnaturalis*) e lei humana (*lexhumanae*). Resumidamente, a lei eterna é o governo racional de tudo o que há. Tal governo é conduzido por Deus, Soberano do universo. Ela expressa a vontade inescrutável Dele. Ela é um mistério para nós. Resumidamente, ela é a vontade de Deus, inacessível para nós. A lei divina é a palavra de Deus “positivada” nas Sagradas Escrituras. Tanto a *lexdivinae* quanto a *lexnaturalis* são expressões da vontade Dele, da *lexaeterna*. Mas elas apenas expressam parcialmente essa última. Diferentemente do que ocorre com a lei natural, a qual atingimos pela razão, para que possamos atingir a lei divina faz-se necessária a já referida revelação. E isso envolve graça e fé. A lei natural é a participação na lei eterna pelas criaturas racionais por Ele criadas. É a ordem natural das coisas, da Criação. Por exemplo, segundo Tomás de Aquino, ações como o adultério, a homossexualidade, o assassinato, a mentira, a usura, a embriaguez, a gula, o suicídio, a quebra de promessas, etc., violam a lei natural. Portanto, são ilegítimas e injustificáveis. Por outro lado, segundo a lei natural, por exemplo, homens e mulheres devem ter filhos. Trata-se do “natural” (da concepção de matrimônio à luz do direito natural de Tomás de Aquino, o qual envolve dois objetivos: 1. procriação e criação dos filhos e 2. *fides*, o que envolve exclusividade, permanência e uma vida doméstica de mútua assistência). A lei natural é uma versão imperfeita da lei eterna. Mas ela é acessível para nós. O que é “natural”, segundo Tomás de Aquino, simplesmente já está dado. A lei natural se pauta pelo seguinte princípio: *bonumfaciendum, malumvitandum* – “há de se fazer o bem e evitar o mal”. Esse é o “primeiro princípio da razão prática”. Com efeito, pela razão atingimos a lei natural. Por fim, a lei humana é a lei dos homens (por exemplo, o código penal, a constituição, etc.). A lei humana, se justa e legítima, está de acordo com a lei natural e com a lei divina (a qual, por sua vez, é expressão da lei eterna) (FERRAZ, 2014, p. 97-98).

Além desses dois períodos importantes da ética cristã, Vidal (1978) ainda destaca o papel da moral Casuísta no *ethos* do cristão na modernidade. Segundo o pensador, o ponto crucial para a difusão do casuísmo é o Concílio de Trento (1545-1563). Desde aí até o Concílio Vaticano II (1962-1965)⁴, o casuísmo se mostrou dominante no pensamento moralista cristão. Essa moral se liga diretamente com uma noção nova dentro da teologia: a das Instituições Morais. Aqui, a moral se torna uma disciplina autônoma dentro da teologia, desapegada da filosofia e dos dogmas canônicos, tomando contornos de manuais de orientação. Por isso, se baseia quase totalmente em casos concretos e atos, aspecto que dá origem a seu nome.

Essa etapa acaba por ser importante em relação ao meu objeto por dois motivos principais. Primeiramente, faz-se importante por sair da Europa e englobar as Américas, uma vez que, com o descobrimento do novo mundo, esse período é mais geograficamente próximo de nós e incide diretamente no molde de construção da moral brasileira. Em segundo lugar, e

⁴ Os Concílios são reuniões entre os líderes religiosos para a definição e atualização dos dogmas a serem seguidos, além de promoverem debates sobre os rumos que a Igreja deve trilhar.

ainda mais diretamente, ele compreende as gerações que produziram e assistiram os filmes de José Mojica Marins.

A origem da moral casuísta pode ser apontada nos livros penitenciais e nas Sumas para confessores. Os livros penitenciais se popularizaram na Idade Média, com o advento do regime de penitência privada. Esses catálogos de pecados e respectivas penas eram destinados aos sacerdotes que conduziam os ritos expiatórios. Sua origem é da Irlanda, porém eles se espalharam e tiveram grande importância também na Alemanha, França e Espanha, com apogeu entre os anos 650 e 800. Sua imensa proliferação causou confusão e provocou críticas internas, diminuindo sua relevância. Porém, essa literatura voltou a estar em voga rapidamente a partir da reforma gregoriana (850-1050) e permaneceu em fluxo até quase metade dos anos 1100. Após isso, temos as sumas para confessores, explicadas por Vidal (1978):

As sumas para confessores constituem o elo de passagem entre os livros penitenciais e as instituições de moral casuísta. Começaram a se difundir no século XIII, desenvolveram-se no século XIV, alcançaram seu apogeu no século XV e viram seu final no século XVI. A maior parte delas segue uma ordem alfabética; outras adotam uma forma sistemática. [...] As sumas para confessores são pura e simplesmente prontuários ou se se preferir léxicos da teologia moral. Agrupado sob certos temas, encontra-se nelas tudo o que, para uma informação rápida, um sacerdote ocupado no ministério precisa: moral, direito, liturgia, pastoral sacramental etc. São um “*vademecum*”, não um manual de teologia moral, pois até então não havia mais que uma teologia indivisa, da qual a moral continua fazendo parte. Imitação ou continuação das Sumas para confessores, são os manuais para confessores, que têm vigência no século XVI e XVII (VIDAL, 1978, p. 109).

Temos aí, então, três tipos de livros diferentes, mas muito próximos e que acabam por ter a mesma função: indicar o caminho que os homens da Igreja devem seguir na hora de julgar os pecados e deferir as respectivas penitências. Pode-se apontar esses livros como a parte prática da gênese da moral casuística, porém há também uma parte teórica que deve ser lembrada e que se dá através de São Tomás de Aquino e dos nominalistas. A participação de São Tomás é mais indireta, porém acontece na medida em que foi ele quem organizou, na segunda parte de sua *Suma Teológica*, um tratado dedicado às questões morais. Ao fazer essa separação, o aquinense abriu caminho para essa “independência” da moral dentro da teologia (VIDAL, 1978).

Por outro lado, talvez a influência mais importante no casuísmo seja a corrente nominalista, principalmente por meio do pensamento de Guilherme de Ockham (1285-1349). “Foi sobretudo o conceito de ‘singular’ o que deu uma tonalidade individualista, extrinsecista,

voluntarista e legalista para toda a ética” (VIDAL, 1978, p. 110). Nesse sentido, dá-se mais valor aos atos particulares em si do que aos hábitos e se justifica a moral das ações boas como vontade de Deus. Logo, é bom o que Deus quer e mal o que ele proíbe.

Além desses princípios teóricos, Vidal (1978), amparado em Bernhard Häring⁵, destaca outros fatos que contribuíram para a aparição das Instituições morais. Primeiro, o concílio de Trento, principalmente no que toca a suas preocupações relacionadas à administração do sacramento da penitência, exigindo a precisão do número de pecados e detalhes de suas circunstâncias. Isso fez com que se aprofundassem os estudos sobre as normas da teologia moral. Por sua vez, essa espiritualidade individualista trazida pelos nominalistas e reafirmada nesta circunstância penitencial fez com que se pensasse mais sobre a consciência no momento do pecado. Quem procurou solucionar de primeira essas questões foi a Companhia de Jesus, uma organização de estudos que buscava responder a essas interrogações ligadas à consciência moral e, ao mesmo tempo, propor uma doutrina moral em si⁶. De todas essas colocações, aos trancos, nasce uma teologia moral sem bases teóricas concisas que tenta responder a questões relacionadas à penitência, ao pecado e à consciência. Porém, justamente por esse viés individualista, ela cai no erro de contradição entre suas vertentes e na opinião, muitas vezes desligada da realidade, de seus doutores. Todo esse período, que vai do século XVII até o Concílio Vaticano II, é marcado por disputas internas de diferentes grupos (laxistas e rigoristas, probabilistas e probabilioristas) que medem forças e dividem opiniões sobre como proceder nas questões referentes a moral.

Resumidamente, os manuais de orientação casuísta eram publicações destinadas aos confessores. Toda essa sua dimensão de estabelecer leis e regras para solução de conflitos os coloca como uma literatura da ordem. Eram excessivamente formais e pragmáticos, servindo como manuais de condutas normatizadoras. Sobre isso, Vidal (1978) frisa:

Outra das perspectivas fundamentais na qual fica enquadrada a consideração casuísta sobre o pecado, é a referência à norma. Insiste-se na norma imediata da consciência, como o faz Santo Afonso, para ver quando o sujeito tem que se responsabilizar pela culpabilidade. Mas na hora de concretizar os conteúdos do pecado há uma grande focalização para a lei externa como norma da moralidade. Por outra parte, esta lei externa fica muitas vezes excessivamente reduzida ao fato (embora não intencionalmente) às leis eclesíásticas (VIDAL, 1978, p. 577).

Ou seja, toda a lógica casuísta trabalha com mecanismos de análise do nível de culpa do pecador em relação a seus pecados. Nesse âmbito quase jurídico, o que interessa é a

⁵ Assim como o próprio Vidal, um dos principais moralistas cristãos do século XX.

⁶ Mais sobre a Companhia de Jesus será tratado no Capítulo IV.

responsabilização do indivíduo em relação ao pecado, à voluntariedade de seus atos, a sua liberdade e às advertências que lhe foram dadas. O confessor age como um juiz, que delibera sobre os atos do réu e o julga de acordo com suas percepções.

O casuísmo acabou por ser a mão estendida do Concílio de Trento que tocou o Novo Mundo. Se nossa formação moral foi católica, isso se deve a reestruturação promovida no Concílio. Adaptando-se ao caráter revolucionário das reformas, a Igreja Católica conseguiu se manter hegemônica e sobreviveu à modernidade, ancorando-se em disciplina e tradição. Não é por acaso o caráter centralizador e militarizado de suas ordens, como a Companhia de Jesus, e a forte presença de líderes espanhóis e portugueses nesse momento. O salto para o Novo Mundo se deu através da península ibérica e das missões jesuíticas, com um modelo de evangelização que se manteve até o século XX. O controle social aqui se dá através de uma lógica baseada na divulgação das obras penitenciais, das festas religiosas, dos sermões fervorosos e das altas arrecadações monetárias na Europa e Américas. Não há espaço para contestação em meio a toda repressão sistemática produzida (PEREIRA, 1991).

Se hoje, séculos depois de todo esse desenvolvimento, vivemos o que Oliveira (2018, p. 129) chama de “o paradoxo do reencantamento religioso no mundo”, minha proposta advoga que em nenhum momento a religião foi totalmente abandonada, persistindo em pequenos aspectos do cotidiano e se esgueirando por estreitas lacunas do convívio social. Se a igreja católica perdeu espaço no Brasil a partir da segunda metade do século XX, a ideologia cristã se manteve como um fantasma no nosso mundo secular. Ao mesmo tempo em que as igrejas neopentecostais angariaram devotos, se percebe um retorno da crença dos próprios ateus num universo sobrenatural que rege o universo, como a astrologia, por exemplo. Posso ir ainda além e relembrar a tese de Benjamin (2013) do capitalismo como religião. Ou seja, mesmo nos setores em que as religiões parecem esmaecidas, suas bases de conduta permanecem camufladas. Nietzsche (2012b) questionou quais seriam os sentidos da morte de Deus, se sua existência ainda afligia a vida dos homens. O louco que chegou cedo demais, carregando uma lanterna em plena luz do dia e anunciando a morte de Deus, percebeu que os demais ainda precisavam de tempo para assimilá-la. Sendo assim,

Entre os vários respiradores artificiais nos quais Deus tem sido mantido vivo, um dos mais eficazes é a moral. [...] Nossas concepções de verdade, virtude, identidade e autonomia, nosso senso da história como algo bem configurado e coerente, tudo isso tem profundas raízes teológicas. (EAGLETON, 2016, p.145).

A moral cristã continua presente, imbricada, em grande parte, nos valores da sociedade contemporânea. Os filmes de horror, por sua vez, são grandes expoentes dessa moral no cinema. A filmografia de horror de José Mojica Marins se caracteriza como objeto de pesquisa deste trabalho justamente por se constituir como o grande representante do gênero no cinema nacional. Desde a estreia de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em 1964, os filmes do diretor chamaram a atenção e geraram burburinho. Começava ali um debate que se estenderia por anos no cinema brasileiro, rendendo questionamentos acerca da importância, da genialidade, da versatilidade criativa, da visão artística e até da sanidade mental desse autor.

Anos depois, Mojica já teria dezenas de filmes lançados, programas de televisão produzidos e fama internacional alcançada. Passaria, ao mesmo tempo, pela fama na Europa e pelo escárnio no Brasil. Abriria e fecharia várias vezes suas escolas de cinema amador, passaria dos filmes de terror aos pornográficos e seria líder de audiência na televisão e no camelô de gibis, candidato a deputado federal e cineasta censurado pela ditadura. Cheio de altos e baixos e contradições e mentiras, o Zé do Caixão atrairia, ao longo dos anos, tanto piadas quanto estudos cinematográficos sérios.

A aproximação da obra de Mojica com a moral se dá muito pela recepção de seus filmes, frequentemente barrados pela censura da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985). Tanto por conterem cenas de violência quanto por ferirem a moral em vigor à época, os longos tinham cenas cortadas ou mudadas, quando não eram completamente proibidos. Tais casos serão abordados em seus pormenores com a devida atenção mais à frente. Esses exemplos também vão ilustrar como os processos de censura se davam pelo viés moral.

Todavia, cabe a este trabalho se perguntar: em quais aspectos a filmografia de José Mojica Marins carrega elementos da moral cristã? E em quais pontos os filmes reafirmam a moral e em quais eles a negam? Essas questões serão respondidas a partir da hipótese de que temos aqui uma relação extremamente complexa e ambígua em relação a moral, fugindo de uma simples prerrogativa de que Mojica atacava a moral ou indiretamente a reafirmava. Tais perguntas e hipóteses me levaram diretamente a uma proposta metodológica baseada em uma análise fragmentária, focando apenas em determinadas cenas que me pareciam fundamentais para dar conta dessas questões. Sendo assim, utilizei justamente um método que busca aproximar principalmente as noções de fragmentos, mosaico (BENJAMIN, 1984) e mentalidades (SORLIN, 1985). Sendo assim, procuro retrair, através dos fragmentos da filmografia de Mojica, o que seria um mosaico da Mentalidade da Moral Cristã. Do mesmo

modo, meu método é muito influenciado de maneira livre pela arqueologia *foucaultiana*, buscando sempre a arqueologia dessas mentalidades, bem como onde estão enterrados os fragmentos do passado que dialogam com a filmografia de Mojica. Justamente por isso, peço paciência ao leitor mais ávido, pois em muitos casos “esquecerei” de Mojica, a fim de buscar em desvios os fragmentos que retornam em suas imagens.

Por outro lado, dada a impossibilidade de falar, em um primeiro momento, da moral cristã como algo que se constitui de modo homogêneo, o objetivo dessa pesquisa é apresentar fragmentos da moral cristã na filmografia de horror de José Mojica Marins. Esse objetivo geral passa por objetivos específicos, sendo eles: analisar conteúdo e forma dos objetos, investigando como determinados aspectos da moral cristã ali se apresentam; pensar como o objeto se relaciona com seu tempo, além de carregar reminiscências de outros períodos históricos; comparar a filmografia de Mojica com demais obras, tanto do cinema quanto de outros campos da arte, a fim de entender semelhanças e diferenças na constituição dessas obras e suas relações com os respectivos períodos históricos e a moral cristã em si; e entender a relação do objeto com a sociedade que o produziu através das mentalidades explicitadas nos fragmentos escolhidos.

Para melhor introduzir o tema e dar coordenadas básicas ao leitor, o primeiro capítulo teórico irá versar sobre o contexto histórico no qual as obras de Mojica foram produzidas⁷. Sendo assim, para começar, trabalharei estabelecendo as relações entre Igreja e moral com o regime militar, demonstrando como a própria moral era um ponto de confluência entre o pensamento de boa parte do governo e da sociedade, tangenciando os debates anteriores e posteriores ao golpe de 1964. Estabelecerei também o papel do cinema em relação a isso, principalmente através do cinema de exploração enquanto um cinema que buscava tocar em pontos morais não discutidos pela grande indústria no século XX. Por fim, darei uma primeira olhada na biografia de José Mojica Marins, cineasta de exploração que se desenvolveu nesse ambiente e que dele extraiu questões representadas direta e indiretamente em suas obras. Esse começo será apenas um primeiro passo, um panorama geral para, posteriormente, partir para pontos específicos, sobre os quais irei me deter especificamente em cada capítulo, destacando em quais fragmentos de sua filmografia eles emergem.

O capítulo seguinte versa sobre as questões de pureza e impureza, tão presentes no universo cristão. Nesse capítulo, buscarei mostrar também como a pureza se apresenta como uma face da ordem e a da impureza da desordem (DOUGLAS, 2014). Essa investigação é

⁷ No recorte estabelecido, apenas *Encarnação do Demônio* (2008) não foi produzido durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985).

fundamental para introduzir a importante relação da moral com o chamado horror artístico (CARROLL, 1999). Como pretendo apontar, antes de se mostrar no conteúdo narrativo, a moral se faz presente já na forma deste gênero. É a partir desse capítulo que irei introduzir fragmentos da obra de José Mojica Marins, para assim pensar como estes aspectos se apresentam.

As ofensas à religião cristã e a outros tipos de crença se tornaram como que bordões do personagem mais famoso de Mojica, o Zé do Caixão. E é sobre isso que se concentra o capítulo Blasfêmia. Tal ofensa cumpre um papel de igual importância na história da moral, justamente por ser uma espécie de contraponto e afronta ao *ethos* cristão. Ao se investigar a blasfêmia, é possível também entender como os cristãos e as instituições viam os desafiantes da moral religiosa e buscavam puni-los por tais atos. A blasfêmia acaba por ter importância na construção dos discursos no Brasil Colônia, fato que vai reverberar no linguajar popular brasileiro, colocando o Zé do Caixão como uma espécie de representante escrachado do blasfemador.

No capítulo seguinte, irei me focar no campo da estética, procurando defender Mojica como um artista barroco, que traz concepções dessa arte em suas imagens. Para isso, parto da noção de Weisbach (1948), defendendo o Barroco como arte da Contrarreforma e que se apoia em ideais cristãos para retratar a violência, a morte, o erotismo e o corpo. Analisarei então como os fragmentos deste movimento artístico retornam em diferentes obras cinematográficas e como eles se apresentam em alguns filmes de Mojica.

Além dessa divisão, que busca atacar o recorte por várias frentes, reuni, sempre ao final de cada capítulo, um breve epílogo no qual busco entender o que permanece da mentalidade abordada. A meu ver, esse exercício é fundamental, pois, mesmo se tratando de um objeto com determinado recorte temporal que não abarca a atualidade, é necessário pensar como ele dialoga com o presente.

Em consulta feita no Portal de Periódicas da Capes, é possível encontrar 43 resultados para a busca do termo “José Mojica Marins”, dentre eles livros, teses, dissertações, artigos em periódicos e anais de eventos⁸. Deduzindo que daí se retiram os principais trabalhos que abordam de alguma forma a obra de Mojica, decidi trazer alguns deles como exemplo, a fim de demonstrar o viés pelo qual o diretor é abordado na pesquisa científica. Do mesmo modo, muitos desses trabalhos foram consultados e ajudaram na construção desta pesquisa.

Dentre as obras averiguadas, as que trabalham de algum modo a questão moral não

⁸ Última consulta em 09 de dezembro de 2019.

são muitas. Provavelmente, a que mais dialoga com este trabalho é de autoria de Soares (2009), que busca demonstrar como o personagem Zé do Caixão produz uma falsa subversão da moral da época. Se focando apenas na trilogia original do personagem⁹, o trabalho traz uma perspectiva crítica a Zé do Caixão e aos filmes de Mojica. Em minha pesquisa, todavia, buscarei demonstrar que essas relações são mais complexas, sendo que a moral ora é reafirmada e ora é de fato subvertida na filmografia do diretor. Sendo assim, evito também o otimismo de Monteiro (2009) em relação a uma possível estética *nietzscheana* que vise propor uma amoralidade em Mojica. Apesar de partilhar de suas opiniões sobre a relação entre o personagem Zé do Caixão e o discurso *nietzscheano* na trilogia original¹⁰, não tenho certeza de que o mesmo ocorra no restante da filmografia do diretor e tampouco vejo nisso uma base para a sua estética.

Boa parte dos trabalhos que buscam analisar parte ou o todo da filmografia de Mojica se focam em aspectos estéticos. José (2007), Carreiro (2013) e Piedade e Cánepa (2014) são alguns dos pesquisadores que se detiveram sobre esse tipo de ótica em relação à obra de Mojica, com pontos de vista divergentes. Além disso, Laura Cánepa e Lúcio de Francisca Piedade têm grande importância nos estudos sobre o cinema de exploração e de horror brasileiros nos últimos anos, buscando aliar o exame de questões estéticas e históricas a filmes e movimentos brasileiros pouco estudados até então.

Alguns trabalhos buscam, em vez da via estética, um modo de inserir o cinema de Mojica no contexto histórico, seja relacionando-o com a Ditadura Civil-Militar (SILVA, 2017; MELO, 2018), seja com a própria história do gênero horror (CÁNEPA, 2008; ARMESTO, 2012; SÁ, 2017). Outros trabalhos exploram a influência de Mojica nas gerações de cineastas posteriores, como é o caso do trabalho de Castellano (2010), que investiga a influência do diretor no circuito amador de cinema *trash*.

Muitas pesquisas também se detêm no personagem Zé do Caixão, como é o caso de Melo (2010), que em sua tese percorreu toda a construção e o desenvolvimento do personagem, demonstrando como ele é uma construção que bebe de diferentes fontes, da literatura gótica até o universo dos quadrinhos. Nessa mesma tese, Melo (2010) estabelece uma comparação entre as construções do personagem de Zé com o a do famoso vampiro Drácula, de Bram Stoker. Na mesma toada, Reginato (2015) trabalha com a comparação entre o protagonista de Mojica e dois outros célebres personagens da literatura brasileira: Dom

⁹ A trilogia original de Zé do Caixão conta com *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008). O personagem ainda aparece em outros filmes, mas suas características mudam e em muitos deles ele não é o protagonista.

¹⁰ Abordarei isso a fundo no capítulo dedicado a blasfêmia.

Casmurro e Brás Cubas.

Além da tese de Melo (2010) e da dissertação de Reginato (2015), ainda encontramos os trabalhos de Viviani (2007), que estabelece uma análise de Zé do Caixão e da sua relação com o diabo no imaginário, a tese de Sá (2010), apresentada à Universidade de Manchester e que versa sobre a constituição do Zé do Caixão como um personagem transmidiático, e a dissertação de Senador (2008), que, junto com o livro de Barcinski e Finotti (2015), foi de suma importância para este trabalho no que toca aos detalhes biográficos de José Mojica Marins.

Além da tese de Sá (2010) e do artigo de Armesto (2012) já mencionados, alguns trabalhos de brasileiros ou até mesmo de estrangeiros foram publicados fora do Brasil, principalmente falando sobre o cinema de Mojica e suas relações com o horror e a cultura brasileiras (ST-GEORGES, 2016; TIERNEY, 2004; SUBERO, 2016).

Estes são alguns dos trabalhos que exploram de alguma forma o universo cinematográfico e transmidiático construído por José Mojica Marins. Fonte de diferentes tipos de pesquisas, o diretor já foi abordado pelo viés estético, comunicacional, histórico, filosófico e literário. Sua importância para o gênero do horror brasileiro é mais que sabida, sendo desnecessário se aprofundar aqui nesse assunto. Dadas as justificativas e coordenadas básicas, passo agora para as estratégias metodológicas, para posteriormente me adentrar no estranho mundo de Zé do Caixão.

2. Estratégias Metodológicas

O campo em que este trabalho se concentra é o da moral, mais especificamente a moral cristã no que diz respeito a como ela se reflete na sociedade ocidental. No entanto, não haveria como precisar isso de um modo total, ou seja, apurar como essa dita moral cristã está presente em todos os modos de agir dos indivíduos em si e da sociedade como um todo. Uma investigação a esse nível provavelmente nunca seria finalizada, pois a cada nova etapa abriria espaço para outros desdobramentos e campos de pesquisa *ad infinitum*. Sendo assim, está longe deste trabalho também tal pretensão.

Por outro lado, uma investigação desse tipo é possível se nos debruçarmos sobre determinado campo ou objeto e, assim, estabelecermos uma espécie de reflexo entre ele e a sociedade na qual foi produzido. Me refiro aqui ao campo das imagens. Desde a pré-história, o ser humano desenvolve representações de imagens que observa na natureza e no seu cotidiano. Exemplo disso são as pinturas e os desenhos em cavernas. Com o passar do tempo, a arte e a representação evoluíram e passaram por diversos movimentos, chegando ao cinema. Todavia, o mais importante aqui é o que Aumont (2004, p. 100) lembrou sobre a revolução da fotografia, que, para ele, “não é, certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço”. Sobre isso, Kracauer (2009, p. 78) reflete que a fotografia serve como um retrato natural da história ainda não analisado e que serve como estoque de imagens ainda não organizado pela consciência do indivíduo. A totalidade das fotografias funciona então como um “inventário geral da natureza”. Mexer com elas (as imagens) é uma das grandes possibilidades do cinema.

A partir da noção de cinema enquanto sucessão de imagens que capturam um espaço de tempo, podemos chegar ao que pretendo defender: o cinema como uma ferramenta para investigar determinada época e, além disso, como um reflexo da moral de determinada sociedade que o produziu. Afinal, essa arte (ou entretenimento, como preferir) é produzida por pessoas e para pessoas. É desse modo que poderemos nos debruçar sobre o cinema, uma pequena parte da convivência social que ocupa às vezes muito, às vezes nada, da vida de um indivíduo na sociedade. Só assim será possível nos aproximarmos de como a chamada sétima arte se relaciona com a moral vigente em determinada sociedade.

Desse modo, o objetivo, quanto à questão metodológica, é traçar um caminho das imagens analisadas para seu contexto moral e, assim, estabelecer a relação dos filmes com a moral presente na sociedade de sua época. Esse caminho, então, parte das imagens e foca nos

filmes para, através deles, perceber como se manifesta a moral em uma sociedade em determinada época. Logo, não interessa diretamente aqui entrar em detalhes sobre como a obra foi produzida, seus detalhes biográficos e seu contexto histórico¹¹. Isso seria partir de uma análise histórica e sociológica para chegar aos filmes. No entanto, o que pretendo é justamente o contrário. Desta feita, a metodologia se divide em duas partes: 1) selecionar fragmentos da obra de Mojica que se adequem a proposta de análise e examiná-los; 2) estabelecer as mentalidades que emergem dessas análises, fazendo, assim, essa relação entre o filme como reflexo da sociedade que o produziu.

Trato aqui da ideia de Fragmentos de Walter Benjamin tanto para pensar as imagens cinematográficas quanto para pensar a sua imagem dialética, sendo ela o encontro de minha visão do presente com as imagens do passado. O conceito de Mentalidades que utilizo para pensar esses fragmentos é o de Pierre Sorlin. Explico agora, detalhadamente e por partes, cada um desses conceitos e processos.

2.1 Fragmentos

Em seu famoso ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, Benjamin (2017) trata o cinema como uma forma de arte que suprime dentro de si uma visão artificial da realidade, sendo impossível de ela se libertar, visto que só opera a partir dessa lógica. Isso se dá em comparação, principalmente, ao teatro, uma vez que o cinema trata, através de suas imagens, de se promover através de suas técnicas de captação como uma interferência na realidade: “Trata-se de um processo em que não há já um único ponto de vista a partir do qual os auxiliares estranhos à própria ação — aparelhagem de iluminação, corpo de assistentes, etc. — não caiam no campo visual do espectador” (BENJAMIN, 2017, p. 33). O ensaísta oferece, no parágrafo seguinte, outra comparação, desta vez com a pintura. E, como não poderia deixar de ser, Benjamin (2017) escolhe uma alegoria: a do médico e do mágico. Segundo ele, o mágico, ao tratar de um ferimento, mantém uma distância do corpo ferido, usando apenas sua mão para tocar tal corpo e o curar. Já o médico trabalha em outra lógica: ele abre o corpo ferido, tateia dentro dele e promove a cura a partir de dentro. A mesma lógica serve para o pintor e o operador de câmera. O pintor equivaleria ao mágico, pois pinta seu quadro à distância. Já o operador de câmera trabalha internamente, produzindo essa dimensão de realidade interna à imagem que vemos. Assim como o médico que tateia

¹¹ Isso não quer dizer, é claro, que esses aspectos serão ignorados. A questão é que os fragmentos e as mentalidades terão um peso muito maior, gerando inclusive certos anacronismos propositais para se tencionar o pensamento em torno das imagens.

por dentro do corpo ferido, o operador cria a partir de dentro da produção de imagens. Benjamin (2017, p. 34-35) conclui: “As imagens obtidas por ambos são totalmente diferentes. A do pintor é um todo, a do operador compõe-se de múltiplos fragmentos que voltam a reunir-se de acordo com uma lei nova”.

Não me parece acaso que Benjamin utilize “múltiplos fragmentos” para falar da imagem móvel do cinema, afinal o termo “fragmento” tem importância central no seu modo de filosofar. O autor defende a filosofia como um modo de tatear a verdade, diferente do curso científico que ela tomou no início do século XX, com a tentativa das ciências humanas de se aproximarem das naturais. Como fazer isso então? É construindo um mosaico a partir de fragmentos.

O filosofar neste caso tem uma sintonia maior com o processo de construção de um mosaico, em seu esforço constantemente renovado de organizar um todo através da montagem de pequenos fragmentos. A beleza do todo é tanto maior quanto mais se manifesta a singularidade de cada fragmento. [...] Mosaico e colagem apresentam uma totalidade móvel sempre aberta à incorporação de novos elementos. Essa forma permite a absorção do imprevisível, do acaso na estrutura fragmentária do texto (D'ANGELO, 2018, p. 2-3).

Benjamin recorre a essa estrutura fragmentária em grande parte de sua obra, introduzindo-a como política de escrita. Se, para ele, “método é caminho indireto, desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50), este trabalho busca traduzir livremente seus intentos, recolhendo fragmentos para montar um mosaico. Desse modo, a figura do mosaico também não é por acaso: ele está sempre aberto a novas interpretações e se constrói através de pequenos fragmentos que, além de cumprir sua função própria, remetem ao todo, carregando sua universalidade. O mosaico é a justaposição de “elementos isolados e heterogêneos [...] O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde” (BENJAMIN, 1984, p. 51).

Isso me leva diretamente às teses *benjaminianas* sobre o conceito de história. Para Benjamin, o historiador dialético deve se diferenciar do historiador comum, a quem ele chama de historicista¹². Esse historiador da escola *benjaminiana* deve suspender os fragmentos do fluxo temporal da história para, então, analisá-los de maneira intemporal. Essa relação temporal sobre a imagem do passado fica muito clara na quinta tese do ensaísta:

¹² À sua época, grande parte dos historiadores se dedicavam apenas à História de grandes personagens e de eventos em nível macro, além de uma noção de história evolutiva e linear. Tal prerrogativa mudou muito no século XX com outras propostas do estudo da História, como a Escola dos Annales e o estudo das micro-histórias, só para citar poucos exemplos.

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. “A verdade não nos foge”: essa fórmula de Gottfried Keller assinala, na concepção da história própria do historicismo, precisamente o ponto em que essa concepção é destruída pelo materialismo histórico. Porque é irrecuperável toda imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela (BENJAMIN, 2012, p. 11).

O que me salta aos olhos e move minha pesquisa é a proximidade dos conceitos de imagem histórica e imagem em movimento produzida pelo cinema. Se essa imagem está sempre a escapar ou, como apontou Badiou (2002), se o cinema é a arte da passagem e do movimento, como apreender tais imagens¹³ para, sobre elas, lançar um olhar que as confronte? Tal resposta foi dada pelo próprio Benjamin (1984) ao estabelecer seu método como o tratado, através de fragmentos de pensamento que formem seu mosaico. Encontrar as imagens do passado é produzir a imagem dialética:

O que se quer dizer é que a realidade do passado se manifesta ao contemporâneo da mesma maneira que o sentido de um texto se manifesta ao leitor presente: graças à intervenção ativa do sujeito atual. Descobrir a realidade do passado exige uma participação ativa e, digamos, política do homem atual. Há, portanto, uma conexão entre leitura do passado (escritura da história) e forma de fazer política: ambas pressupõem um encontro entre o passado vivo e o presente ativo. Benjamin chama esse encontro, conexão ou interação entre passado e presente de “imagem dialética” (MATE, 2011, p. 143).

Desse modo, o primeiro método a ser seguido é fazer um levantamento de cenas através do *corpus* selecionado e refletir sobre as mentalidades que se tornam visíveis nessas obras. Aqui, Benjamin não irá servir como um método fechado de categorizar imagens, mas sim como uma livre inspiração para esse exercício de perceber fragmentos e tentar encontrar seus lugares na reflexão entre cinema e moral, suspendendo-os de seu fluxo de imagens. Nesse sentido, a busca se dará por pegar pequenos fragmentos da filmografia de José Mojica Marins e, através deles, construir o todo (mosaico) de sua obra e a sua relação com a moral cristã. Esses pequenos fragmentos consistirão em cenas dos filmes que se relacionem com a proposta teórica, a fim de servir como espécies de excertos que carreguem a totalidade dessa relação dialógica que pretendo estabelecer entre o filme e a moral vigente na qual ele está

¹³ Não por acaso, no mesmo ensaio *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*, Benjamin cita o exemplo de Paul Valéry: “Tal como a água, o gás e a eletricidade, vindos de longe, chegam a nossas casas, com um gesto quase imperceptível da mão, para nos servirem, assim receberemos também, através de um pequeno gesto, quase um sinal, imagens ou sequências sonoras que, do mesmo modo, nos deixarão depois” (VALÉRY apud BENJAMIN, 2017, p. 13). E, depois, as reclamações de Georges Duhamel: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” (DUHAMEL apud BENJAMIN, 2017, p.42).

inserido. A meu ver, também, essa é a melhor forma de aproximar o objeto de estudo ao aporte teórico e ao que intenta este projeto.

Do mesmo modo, a proposta fragmentária de Benjamin em suas teses não se resume a questões de forma, mas também serve como proposta de abordagem. Para ele, o historiador deve desconfiar das vozes canônicas, isto é, do grito dos vencedores. Benjamin (2012) concebe a história como algo formado por todos, sendo tudo que ocorreu importante. Deve-se olhar sobretudo aos esquecidos, aos derrotados, “todos aqueles que lutaram ou ansiaram pela felicidade e ficaram pelas sarjetas da história” (MATE, 2011, p. 107). Como na tese do *Angelus Novus*, a busca se dá por recompor os fragmentos diante dos escombros e despertar os mortos. Isso inspira também a regressão genealógica de cada capítulo, muito influenciada pela arqueologia *foucaultiana* igualmente, para tentar buscar esses fragmentos dispersos na história. Pensando em termos *benjaminianos*, se a moral cristã é uma ânfora que se quebrou e seus cacos ficaram espalhados pela história, o intuito desse trabalho é recolhê-los, buscando-os nos diversos cantos para onde respingaram e se perderam.

É por isso que, na estrutura da pesquisa, os capítulos se separam e sempre falo de aspectos. Assim também, dentro de cada um desses capítulos, os fragmentos são buscados e ganham vida. Há saltos no tempo, pontos de retorno e confluência, pois o que interessa são os fragmentos, sua descontinuidade e desordem. Sendo assim, excluindo o primeiro capítulo, que estabelece coordenadas básicas para que o leitor se situe sobre como abordo a moral cristã e seu contexto político, os demais buscam trabalhar em estrutura fragmentária, sem necessidade de sequência e sem caráter de uniformidade. Não trato aqui a moral como algo único, uma totalidade, mas sim como a formação através de diferentes aspectos e contradições – um mosaico.

Do mesmo modo, não analisarei filmes inteiros, mas apenas *frames* congelados deles e as estruturas a que remetem. O que me interessa são os fragmentos e as mentalidades que deles emergem, bem como sua configuração, seus retornos e suas reminiscências dentro da filmografia de Mojica. Desta feita, a análise dos fragmentos irá sempre buscar o que eles retomam de outros fragmentos históricos, de outros momentos da obra de Mojica e de outros cineastas, para assim buscar entender como determinados aspectos estão presentes direta e indiretamente.

2.2 Mentalidades

Retomando: este trabalho deve estabelecer o *corpus* da obra de Mojica e daí retirar fragmentos a serem analisados em seu eixo narrativo e imagético para, assim, indicar as

relações entre as obras e suas dimensões sociais. Isto nos leva a outra fase da análise, que é estabelecer as chamadas mentalidades que se mostram através das cenas escolhidas e tentar entendê-las. Mas o que seriam essas tais mentalidades?

Sorlin (1985) recorre ao conceito de Mentalidades para definir as diversas “visões de mundo” que os indivíduos têm dentro de uma sociedade. Falar da mentalidade de uma sociedade estaria equivocado justamente porque nela é possível encontrar diversas mentalidades diferentes. Por isso, o conceito se fecha nessa definição no plural.

El concepto de mentalidad sigue siendo un concepto abierto, cómodo por su imprecisión, que se presta a diversos enfoques. Aun es posible escoger una acepción particular, y esto es lo que haré designando con este término la manera en que los individuos o los grupos estructuran el mundo de tal modo que encuentren allí un lugar y puedan dirigirse a él (SORLIN, 1985, p. 21)¹⁴

Assim, o cinema se destina a todos os meios, porém encontra diferentes interpretações em diferentes mentalidades. Nesse sentido, Sorlin (1985, p. 33) afirma: “El filme sólo persuade porque se conforma a un saber anterior, que em cierta forma viene a autenticar”¹⁵. Ou seja, o filme, tanto para o espectador comum quanto para o pesquisador, que está diante dele disposto a propor alguma teoria em cima das imagens que vê, se revela a partir do estoque de imagens do observador. Justamente por isso, é necessário ter cuidado, evitar as análises afetuosas de um primeiro momento e retornar por diversas vezes às mesmas imagens, a fim de rediscuti-las sem esquecer desse caráter de infinitos desdobramentos causais.

Portanto, Sorlin (1985) propõe duas vias para uma análise histórica e sociológica do filme: primeiro, o filme como um documento de sua época e, segundo (para mim, o mais importante), o filme como uma parte de um conjunto de realizações advindas desse período e local histórico. Pois é fundamental, a meu ver, se perguntar: em qual lugar histórico e social o filme se encontra? Afinal, além de revelar uma sociedade, uma imagem pode ainda produzir o efeito inverso, revelando os lapsos e segredos de uma sociedade (FERRO apud SORLIN). Cada filme, utilizando códigos pré-existentes, cria significados a serem decifrados. Ao mesmo tempo, esse filme está inserido em um contexto histórico, social e geográfico. Por isso, Sorlin (1985) destaca a importância de o pesquisador estar a par desses códigos e investigar não apenas os filmes, mas também o contexto em que estão inseridos.

¹⁴ Tradução do autor: “O conceito de mentalidade permanece um conceito aberto, cómodo por sua imprecisão, que se presta a diversos enfoques. Ainda é possível escolher uma aceção particular, e é isso o que farei designando com esse termo a maneira pela qual indivíduos ou grupos estruturam o mundo de tal maneira que encontrem ali um lugar para onde possam se dirigir”.

¹⁵ Tradução do autor: “O filme só convence porque se conforma a um conhecimento prévio, que de certa forma vem a autenticar”.

Analisar o cinema então é perceber o visível e o invisível. Sorlin (1985) define o visível como o que os fabricantes de imagens de determinada época captam e reproduzem e o que os espectadores aceitam receber. O que o autor chama de “as flutuações do visível” são os caminhos que o visível toma à medida em que se relaciona com o meio no qual é produzido. Aqui temos um regime de retroalimentação entre as imagens e o espectador:

Las condiciones que influyen sobre las metamorfosis de lo visual y el campo mismo de lo visual están estrechamente ligadas: un grupo ve lo que puede ver, y lo que es capaz de percibir define el perímetro en cuyo interior está capacitado para plantear sus propios problemas. El cine es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes. No muestra "lo real", sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce. En otro sentido, contribuye a ensanchar el dominio de lo visible, a imponer imágenes nuevas: una parte de nuestra investigación consiste en precisar las manifestaciones de estos dos códigos (SORLIN, 1985, p. 59-60)¹⁶

Esse jogo entre o visível e o invisível é o foco que o pesquisador deve ter em mente na hora de analisar uma película. Semelhante ao desvelamento *heideggeriano* na obra de arte, aqui o intuito é fazer vir à tona a essência instalada na obra de arte. O objetivo deste trabalho é então refletir sobre os filmes selecionados e apurar em quais momentos a moral cristã presente na sociedade ocidental se manifesta neles.

Para essa tarefa, irei percorrer um caminho com alguns desvios, mas que serão justificados à medida que avanço, afinal “método é caminho indireto, desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50). Para começar, é necessário esclarecer que as obras designadas de Mojica são concentradas nos gêneros terror e fantástico. Não cabe aqui incluir as obras de sexo explícito, nem as dos gêneros aventura e musical do começo de sua carreira, visto que, a meu ver, esses filmes se distanciam da proposta de aproximação de minhas pesquisas, a qual visa promover a relação entre a moral cristã e o cinema de horror. Além disso, como destacam Barcinski e Finotti (2015), esses longas-metragens, muitas vezes, foram apenas dirigidos por Mojica sem grandes pretensões artísticas nem participação direta do diretor no processo de criação, apenas visando sobrevivência e sustento.

A Mentalidade da Moral Cristã está fragmentada dentro de outras mentalidades. Sendo assim, é preciso juntar esses cacos para pensar essas mentalidades e formar o mosaico da moral cristã na filmografia de José Mojica Marins. Além disso, a Mentalidade da Moral Cristã está fragmentada através da história: ela vai e volta, é contraposta e reafirmada. As

¹⁶ Tradução do autor: “As condições que influenciam as metamorfoses do visual e do campo visual em si estão intimamente ligadas: um grupo vê o que pode ver, e o que é capaz de perceber define o perímetro no qual é capaz de levantar seus próprios problemas. O cinema é, ao mesmo tempo, repertório e produção de imagens. Não mostra ‘o real’, mas os fragmentos do real que o público aceita e reconhece. Em outro sentido, ajuda a ampliar o domínio do visível, a impor novas imagens: uma parte de nossa investigação consiste em especificar as manifestações desses dois códigos.”

mentalidades nunca dormem, sempre estão a vagar por aí, e às vezes gritam, às vezes sussurram, mas nunca se calam.

3. Moral, Ditadura, Horror e Exploração

De supetão, a imagem colorida dá lugar ao preto e branco. O grito que começou no sonho salta sobre o corte da montagem. Do onírico à realidade, do inconsciente ao consciente. Zé acorda em desespero: seu corpo, ainda imerso no inferno dantesco de seu pesadelo, age como que por instinto e salta da cama. Sua esposa assustada tenta acalmá-lo. O homem, contra a parede, repete aos gritos que o inferno não existe. Aos poucos, ele relembra a narrativa de seu sonho lisérgico, enquanto organiza suas falas para relatar à mulher o que acabou de ver nos confins de sua mente: “eram minhas vítimas clamando por vingança”. “Foi só um pesadelo”, acalma a esposa. Zé enxuga o suor da testa e, se dando conta do salto da imagem colorida para o preto e branco, concorda com ela. Retomando seu ar superior, ele sentencia: “não posso evitar a imperfeição de meus pais. As taras, o legado infame de um povo medíocre. Moral... Costume de um povo. Apenas costume desses imbecis tentando justificar a própria incapacidade... Tudo isto ainda vive em mim”.

De certa forma, esse excerto de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, o segundo filme de horror de José Mojica Marins, resume as prerrogativas deste trabalho. Excetuando seu juízo de valor, Zé resume bem a história da moral cristã no ocidente: o legado, o costume, aquilo que ainda vive em nós. A moral que jamais morre — nem para Zé do Caixão, o mais infame personagem brasileiro — pode ser uma armadilha que nos assombra nos mais nefastos pesadelos.

O intuito deste capítulo, todavia, não é falar diretamente da moral cristã e de sua trajetória, mas sim apresentar um pouco do contexto histórico no qual as obras de Mojica foram produzidas a fim de estabelecer as primeiras coordenadas sobre como a moral pode se relacionar com sua produção e esta época do Brasil. Como este é um trabalho focado em cinema, creio que esse seja o melhor jeito de apresentar o tema, a fim de melhor situá-lo em relação ao campo de estudo desta dissertação. Do mesmo modo, vejo a temática da moral cristã como altamente complexa, para não dizer contraditória, o que traz diversas problemáticas para a apreensão de seus conceitos. Desta feita, creio que o melhor seja se debruçar sobre ela aos poucos e por partes, atacando-a por diferentes flancos à medida que este trabalho avança. Então peço, acima de tudo, paciência ao leitor, pois neste trabalho seguirei a indicação de Benjamin (1984, p. 50), de que “método é caminho indireto, desvio”, e seguirei ora por atalhos, ora por vias principais para, aos poucos, construir uma melhor definição dos diferentes aspectos dessa moral.

Sendo assim, este capítulo se focará, primeiramente, em contextualizar um pouco sobre como a moral estava presente na sociedade que viu surgir os filmes que estão no escopo deste trabalho. Para isso, irei demonstrar, através de fragmentos, como a moral estava inerente nas discussões de censura e validade que tangenciavam o governo militar, que se estabeleceu a partir do golpe de 1964¹⁷. Do mesmo modo, irei discorrer sobre a ambígua relação da Igreja Católica com os militares, bem como a complexa relação das autoridades eclesiásticas com os discursos moralistas de setores leigos conservadores.

Na segunda parte, irei relembrar a relação do cinema com a moral, priorizando o eixo dos filmes *exploitation*, justamente aqueles que se colocavam como obras que buscavam explorar os temas tabus ignorados pelas grandes produções da indústria. No Brasil, a Boca do Lixo, de São Paulo, acabou por ser a principal representante do cinema marginal *exploitation* brasileiro, se colocando inclusive como grande forma de produção barata e altamente rentável em meio à censura moralista da ditadura.

É da Boca do Lixo que surgiu José Mojica Marins, atração do terceiro subcapítulo, no qual estabeleço as primeiras coordenadas para se pensar a sua obra em relação à moral e a seu contexto histórico.

3. 1 Ditadura Civil-militar, Igreja e Moral

Gomes e Casadei (2010), ao analisarem o foco da censura em peças de teatro de São Paulo entre os anos de 1925 e 1970, nos fornecem dados interessantes. Ao se olhar para palavras cortadas das peças, se percebe um grande foco em palavrões e palavras que se relacionem ao sexo e ao erotismo. Segundo as autoras, mesmo com diferentes métodos de averiguação¹⁸, o grande campo temático da censura moral é o mais visado pelos censores¹⁹. Além disso, há ainda, em número bem menor, a censura de ordem religiosa, que pode ser relacionada à censura moral.

¹⁷ Apesar de ter grande importância para a discussão deste trabalho, a Ditadura Civil-Militar não é o foco dele. De antemão, indico que irei me ater estritamente a sua relação com a moral e o cinema, priorizando o escopo desta dissertação, visto que não haveria nem tempo nem espaço para me adentrar profundamente em questões envolvendo o regime. Para melhor compreender o período, indico duas obras de Marcos Napolitano que foram de suma importância para esse primeiro capítulo: 1964, uma história do Regime Militar, de 2014, e Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985), de 2017.

¹⁸ Devido ao grande número de processos de censura no acervo, as autoras utilizaram dois procedimentos para avaliação: o primeiro por notoriedade e o segundo por sorteio, totalizando 84 peças analisadas, das 436 que foram parcialmente liberadas, mediante o corte de palavras.

¹⁹ As autoras dividiram o foco da censura em quatro grandes campos temáticos, sendo eles: censura moral, que privilegiava questões sobre sexualidade, erotismo e outros assuntos que “ferissem a moral e os bons costumes”; censura de ordem política, focada em críticas ao governo, à nação e a relações internacionais; censura de ordem religiosa, que visava coibir críticas a religiões, santos e seus representantes; e censura de ordem social, preocupada com temas relacionados a racismo, preconceito e xenofobia.

Com essa contagem que considera cada veto isoladamente, chegamos a resultados que apontam a categoria moral como foco privilegiado da preocupação censória, pois, com 348 ocorrências, 52% dos cortes versam sobre temas deste campo. [...] Ora, o privilégio dado pelos censores aos temas morais nos levou a um refinamento da análise, procurando determinar quais subtemas se consagraram, assim como a escala de atenção em que se posicionaram. A categoria moral compreende, em nosso *corpus* de análise, um total de 348 cortes. Dentre estes, os assuntos relacionados ao ato sexual totalizam 70 ocorrências e, portanto, 20% dos cortes no campo moral e 12% do total de cortes estudados (GOMES; CASADEI, 2010, p. 64).

Outros termos, como vocabulário impróprio, adultério e questões relacionadas ao corpo também aparecem, nessa ordem, com o maior número de censuras. Só depois disso vem as censuras a questões políticas. Como se vê, a censura moral não foi uma prática apenas da ditadura de 1964, mas um mecanismo já comum no país. Mattos (2005, p. 99) vai longe ao afirmar que, “no Brasil, a censura foi um legado da colonização”, aludindo ao caso do Cardeal Henrique que, já em 1547, proibia a circulação de alguns livros em território brasileiro, dentre eles sete autos de Gil Vicente. Não à toa, nosso primeiro periódico elaborado por um brasileiro foi o *Correio Braziliense*, produzido por Hipólito da Costa a partir de junho de 1808²⁰. Antes disso, existiu apenas a *Imprensa Régia*, veículo do governo, que sempre passava pela averiguação de censores que não permitiam qualquer tipo de crítica à religião, ao governo e aos bons costumes.

No século XX, a censura teve papel importante no Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, sob a justificativa de se “manter a paz, ordem e segurança (MATTOS, 2005, p. 104). Todavia, como já descrito, ela não foi inventada nesse governo. Do mesmo modo, a censura é sempre muito lembrada como ligada ao Regime Militar que se instalou no país a partir de 1964, o que faz sentido, visto que foi este regime que, de certo modo, melhor a sistematizou, usando como base a Lei nº 20.493, de 1946, e a complementando posteriormente com a Lei nº 5.526, de 1968, e o Decreto nº 1.077, de 1970 (NAPOLITANO, 2014).

Do mesmo modo, a moral cristã é, obviamente, tão antiga quanto a própria religião, não se relegando a esse período da nossa história. Todavia, essa época gerou interessantes relações entre censura, moral, igreja e ditadura, assuntos que buscarei trabalhar a partir de agora.

Setemy (2018) advoga que não podemos pensar a censura moralista da Ditadura

²⁰ Um ano depois, em 27 de março de 1809, ocorreria a primeira proibição de circulação do jornal, após críticas à corte do Rio de Janeiro (MATTOS, 2005).

Militar como uma desculpa para jogos políticos, mas sim como uma censura realmente preocupada com a questão moral. Pensar a censura moral apenas como uma “desculpa” nos cega para a moral que se escamoteia em nossa sociedade e que, a meu ver, consolida certos setores desta sociedade que, historicamente, estiveram afinados com o autoritarismo. Portanto, a moral não se apresenta como uma desculpa, mas sim como uma base. Como buscarei demonstrar no decorrer deste trabalho, a moral molda, é um elemento *a priori*.

Sendo assim, decido começar olhando para a sociedade que moldou José Mojica Marins, fomentou as imagens dos filmes que serão trabalhados e depois as censurou ou para elas olhou com curiosidade. Tal movimento complexo caracteriza não somente a identidade do espectador que ia ao cinema ver, perplexo, as atrocidades de Zé do Caixão, que vomitava impropérios contra suas crenças, mas também caracteriza o papel da moral nessa sociedade, as relações entre cristãos e a ditadura.

Setemy (2018) aponta o caso da demissão de Millôr Fernandes dos Diários Associados, em 1963, como um indício da continuidade entre democracia e ditadura. Esse traço se daria pela moral, visto que Millôr foi demitido “em decorrência dos desenhos e do texto de ‘A verdadeira história do paraíso’, publicados no Pif-Paf, seção que fez parte da revista O Cruzeiro entre 1945 e 1963” (SETEMY, 2018, p. 172). A coluna rendeu diversas cartas de reclamação por parte de leitores cristãos e, conseqüentemente, desembocou num editorial de pedido de desculpas por parte da direção da Revista O Cruzeiro na edição seguinte. Desse pedido de desculpas²¹, Setemy (2018) destaca o termo *vigilância*, que aparece como indicativo de uma sociedade que vigia e que precisa ser vigiada em seus exercícios de liberdade de pensamento. Sendo assim, a pesquisadora afirma que, mais do que um aparato de violação, a censura sistematizada da Ditadura Militar foi também um dispositivo de legitimidade para certos setores da sociedade. Dessa forma, não me parece acaso que um dos casos mais enigmáticos de 1964 tenha sido justamente a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, movimento resposta da direita às propostas reformistas do então presidente João Goulart²². No dia 19 de março de 1964, mais de 500 mil pessoas marcharam em São Paulo em favor da família cristã e contra o comunismo ateu (NAPOLITANO, 2014; Méndez, 2008). Não à toa também, os grupos que ajudaram a organizar essas marchas — mulheres católicas de classe média incentivadas pelo alto clero da Igreja — permaneceram com suas pressões

²¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=145716&Pesq=>>. Acesso em 15 nov. 2019;

²² Neste momento, Goulart buscava apoio nas ruas para suas reformas de base, a principal sendo a reforma agrária. Ao mesmo tempo em que o presidente acusava setores políticos conservadores de usarem do discurso religioso para manter privilégios, tais setores o acusavam de ser comunista (NAPOLITANO, 2014).

moralistas, agora dirigidas aos produtos culturais. Novelas, músicas, revistas, filmes e livros eram constantemente acusados de baixaria, comunismo e todo tipo de subversão. Esses grupos de mulheres ficaram conhecidas como “marchadeiras”, porém não foram apenas elas que se postavam como vigilantes da moral.

Outra atuação marcante nesse sentido foi a da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), associação civil de âmbito nacional, composta apenas por militantes do sexo masculino e cujos objetivos eram combater a vaga do socialismo e do comunismo e ressaltar, a partir da filosofia de São Tomás de Aquino e das encíclicas, os valores positivos da ordem natural, particularmente a tradição, a família e a propriedade. Essa organização foi fundada em 1960 por Plínio Correia de Oliveira, ex-integrante da Ação Católica Brasileira (ACB), da qual se desligou em 1943, quando a organização começou a se envolver com questões sociais. Logo após sua fundação, caracterizou-se como a mais radical organização católica de oposição ao governo João Goulart e, entre os anos de 1961 e 1963, promoveu sua primeira campanha nacional contra a “reforma agrária socialista e confiscatória” proposta pelo presidente da república. Com o golpe de 1964 e o afastamento de Goulart, a associação colocou-se imediatamente ao lado da ditadura e em oposição aos setores progressistas da Igreja Católica, no intuito de fortalecer sua campanha em oposição à “comunização” do clero e da sociedade brasileira. Assim, em junho de 1966, a TFP promoveu uma coleta de assinaturas para o documento intitulado “Apelo às Autoridades Cíveis e Eclesiásticas em Favor da Família Brasileira”, que argumentava contra um projeto de lei que havia sido enviado ao Congresso e que previa a introdução do divórcio no país (SETEMY, 2008, p. 178).

Como Setemy (2018) salienta, tais movimentos podem ser vistos como reativos aos debates que se propunham na sociedade dos anos 1960. Assuntos que até então não eram discutidos fora de nichos de movimentos sociais, como direitos das mulheres, aborto e sexo, passaram a ter vez na televisão e nos meios de comunicação, despertando o pânico da família tradicional cristã. Por outro lado, por serem tais movimentos reativos, como a “Marcha da Família” e o “Apelo às Autoridades Cíveis e Eclesiásticas em Favor da Família Brasileira”, não significa que suas bases sejam propriamente reativas. Creio que o melhor seja vê-los como uma tréplica dos setores conservadores diante da réplica de movimentos progressistas que buscavam rediscutir as imposições históricas de tais setores conservadores e regentes da sociedade.

Doberstein (2007) propõe uma discussão análoga ao analisar as semelhanças e diferenças entre as censuras do controle de diversões públicas e de imprensa durante o Regime Militar. Dentre outros apontamentos, o pesquisador percebeu uma interessante convergência no que toca ao decreto-lei nº 1.077/70, publicado em 26 de janeiro de 1970, que proibia as publicações contrárias à moral e aos bons costumes, sendo elas vetadas em

qualquer meio de comunicação. Poucos se preocuparam com o caráter desse veto, mesmo no campo dos opositores. O único tipo de debate que o decreto-lei gerou foi no sentido de uma desconfiança de que ele poderia ser usado como desculpa para censura política²³. Tal discussão levou o Ministério da Justiça a adicionar, posteriormente, a Instrução nº 1, que destacava que tal lei não se aplicava a qualquer obra de cunho filosófico, científico, técnico e didático, sendo específica para o controle de publicações pornográficas. Depois disso, as críticas praticamente cessaram.

Doberstein (2007) conclui que, enquanto a moralidade é um fator de coesão, a política é de desunião. Ou seja, os mesmos setores colocados em campos opostos no debate político têm aproximações quando o assunto é a moral. A oposição, pelo menos, é muito mais tímida. Mais do que isso, através da análise de cartas enviadas a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), Fico (2002) mostra que certos setores da sociedade pedem por censura sobre os temas morais e desejam que o Estado lhes proteja de conteúdos que ataquem de algum modo sua moral. Tais cartas acabavam sendo usadas, muitas vezes, pela DCDP como justificativas para suas ações censórias. Outro indicativo que aponta para uma facilidade maior de censurar temas ligados à moral é o fato de que a DCDP assumia orgulhosamente tais mediações, enquanto a censura política era feita por debaixo dos panos e pouco admitida publicamente. Do mesmo modo, o órgão ficou famoso na década de 1970, visto que seu logo era sempre apresentado antes dos filmes, novelas e peças de teatro, atestando que a obra havia passado pela averiguação do departamento. A censura à imprensa, por outro lado, era feita de modo envergonhado, escondida aos olhos da opinião pública, e só se sobressaía quando os jornais davam um jeito de a denunciarem indiretamente, com espaços em branco e receitas culinárias no lugar das partes excluídas, por exemplo (FICO, 2002; MATTOS, 2005).

Creio que vale a pena nos determos brevemente sobre o material colhido por Fico (2002), visto que ele dialoga diretamente com este trabalho. O número de cartas recebidas pelo departamento é relativamente baixo (pouco mais de 200 entre 1968 e 1985), porém atestam as preocupações dos setores mais conservadores da sociedade, bem como estabelecem certo diálogo entre censura e corpo social, como no caso da troca de cartas entre um padre e representantes da DCDP, em 1977, na qual o religioso reclamava da revista *Peteca*, alegando que ela continha conteúdo pornográfico. A DCDP respondeu agradecendo a preocupação do cidadão, reclamando da “elite intelectual” da época — a saber, os artistas que se queixavam da falta de liberdade — e dizendo que iriam aplicar a censura “diante das

²³ O que de fato aconteceu em alguns casos (DOBERSTEIN, 2007).

chocantes evidências” apresentadas pelo denunciante (FICO, 2002, p. 268).

Os homens eram os que mais mandavam cartas a DCDP. Em segundo lugar, vinham as entidades, tanto grupos cívicos, como as “marchadeiras”, quanto as próprias empresas prejudicadas pela censura, como as emissoras de TV e as produtoras de cinema. Em terceiro lugar, vinham as mulheres de modo individual. A partir dos anos 1970, também vereadores representantes de pequenas cidades começaram a enviar cartas com reclamações moralistas. Em muitos casos, o cidadão que enviava a carta se colocava como representante de uma comunidade, pessoa responsável por organizar as preocupações dos indivíduos:

“Prezada Censura e amigos” foi a fórmula encontrada por uma “senhora doente” para dirigir-se à DCDP. Ela, que não trabalhava, encontrara tempo para atender ao pedido de “umas 50 mães de família” de encaminhar solicitação para que fossem censurados os programas de TV que contivessem “bandalheira, falta de moral e falta de respeito”. Dizer-se “mãe de família”, “idosa”, “pai de adolescentes”, “cinquentenário”, tanto quanto defender os “indefesos” — aí incluídos os velhos, as crianças e as mulheres — era a maneira que os remetentes encontravam para apresentarem-se autorizadamente diante do poder público (FICO, 2002, p. 269-270).

Ao analisar os modos de discursar das cartas, Fico (2002, p. 270) nota também os modos como esses representantes da sociedade caracterizam certos tipos de indivíduo. “Jovens e crianças aparecem especialmente indefesos nas cartas, demandando os cuidados da censura”. São variados os casos de pais que mandavam cartas preocupados com filhos que estavam à mercê da pornografia, jogando fora toda a educação moral que seus genitores haviam ensinado. Assim como as crianças, as mulheres eram colocadas como completas incapazes, sendo facilmente suscetíveis aos disparates apresentados pelo erotismo da televisão e dos filmes. Até mesmo propagandas de produtos de higiene feminina causavam desconforto.

Além da construção de tipos em relação a crianças, velhos e mulheres, em muitos casos, essas cartas construía também arquétipos de jovens corrompidos pelo teatro e cinema, se tornando *hippies* e escravos sexuais do amor livre e das drogas. Curiosamente, por outro lado, muitas reclamações se davam pela construção de personagens por parte da televisão e cinema, como enfermeiras lascivas ou professores de educação física apresentados como simples cultuadores do corpo, por exemplo. Nessa ordem, portugueses e gaúchos se declaravam infelizes com piadas preconceituosas; padres, indignados com personagens de sua profissão que apresentavam a possibilidade de quebrar o voto de castidade. “Aliás, religiosidade em geral era um tema constante, prevalecendo nas cartas e na DCDP um enfoque favorável à Igreja Católica: padres e bispos católicos pediam censura de temas

diversos” (FICO, 2002, p. 272), além de leigos que reclamavam de blasfêmias contra objetos sagrados.

Outro ponto interessante apontado por Fico (2002) era o modo de se apresentar para os censores, como que admitindo certa culpa na decadência da sociedade:

Uma das fórmulas encontradas pelos remetentes para se apresentarem, autorizadamente, diante do poder público, era a negativa prévia de qualquer conservadorismo: “se o senhor acha [...] que sou um quadrado”; “não sou um puritano”. Algumas vezes, para tornar mais convincente o pedido de censura que faziam, admitiam fraquezas: “gosto e tenho visto muitos filmes eróticos e pornográficos”. Esta retórica moralista, como se vê, repetia tópicos consagrados, como a condenação do obsceno, mas naturalmente incorporava as características do momento e mesclava-se ao discurso político do regime militar, como no caso da conexão entre crise moral e subversão. As cartas, nesse sentido, transpareciam uma vontade de censura mais ampla do que a dirigida contra este ou aquele veículo — algo como uma reforma moral ante a “decadência da sociedade” (FICO, 2002, p. 271).

Além desse modo, que remete completamente à culpa cristã pelo pecado, em outros trechos se deixava flagrar certa atração ao discursar sobre os pecados manifestos na televisão:

De outro lado, a presença erótica de mulheres na TV, como no caso das que dançavam em programas de auditório, ofendia ou excitava, pois muitas reclamações quase chegavam a ser eróticas: “manecas despudoradas e de formação duvidosa”; “mulheres exibem sensualmente suas exuberâncias [...] balançando licenciosamente seus exuberantes mamões” (FICO, 2002, p. 270).

No tocante ao cinema, Fico (2002, p. 261) traz um importante exemplo do que ele chama de “acolhida oportunista daqueles que, para obter vantagens do governo, afirmavam, de maneira pretensamente astuciosa, sua aprovação”. No caso, o pesquisador se refere a uma carta enviada em 1971 pelo Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo, que usava da retórica moralista para tentar uma maior abertura para seus produtos. Na carta, os representantes do sindicato diziam concordar com o cuidado que o departamento oferecia pela moral, porém argumentavam que o cinema poderia ser, antes de uma ferramenta de corrupção, uma ocupação para a cabeça dos jovens, que estariam diante da telona, em vez de pelas ruas em bares ou usando drogas. Além disso, argumentavam que a sétima arte poderia disciplinar os jovens, pois os obrigavam a ficarem sentados quietos diante da tela. Por outro lado, eram numerosas também as cartas que reclamavam dos cartazes de filmes, acusados de “libertinos e asquerosos” (FICO, 2002, p. 273). Apesar da imensa maioria das cartas serem a favor da censura, gostaria de registrar aqui uma pitoresca reclamação, que aponta para a insatisfação de um grupo que será mais bem abordado no subcapítulo seguinte:

Em 1983, um homem dirigiu-se à diretora da Divisão dizendo-se “Zé Povinho”, questionando-a quanto ao direito de “assistirmos [a]o que gostamos”, já que era viciado em filmes pornográficos. Dizia que os censores eram privilegiados por poderem ver todos os filmes de sua predileção e que ele sentia-se “roubado” quando percebia os cortes impostos pela censura. Pedia, arrebatado: “Sra. Solange²⁴, libera logo, sem cortes, poxa, principalmente o *Tem Piranha no Aquário* que é o recordista de vetos. Não se esqueça dos filmes do Davi Cardoso, *Mulher Tentação* e *A Noite das Taras n° 2*” (FICO, 2002, p. 274-275).

Mais do que justificativas, estas cartas podem ser vistas como mais um fragmento, o qual aponta sobre um erro que, por décadas, criou a ilusão de que o Regime Militar estava alheio à sociedade, sendo esta apenas uma vítima. Como alguns pesquisadores demonstram, a exemplo de Napolitano (2014) e Reis (2014), a sociedade brasileira mais foi cúmplice do regime do que vítima dele. Como Doberstein (2007) indica, no caso das cartas, elas geralmente demonstravam a convergência entre militares e setores mais moralistas da sociedade, que viam o debate sobre temas sexuais como uma das facetas do comunismo internacional. Tanto os setores mais “linha-dura” dos militares como os setores mais conservadores da sociedade concordavam com a tese de que os temas sexuais e eróticos não passavam de uma estratégia comunista para enfraquecer a moralidade da nação, preparando assim o terreno para uma revolução. Tais convergências ficam evidentes se olharmos para fragmentos de diferentes falas:

Em discurso na Escola Superior de Guerra, em 1972, o então ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, comparou o comunismo a um camaleão, por mudar de cor de acordo com as conveniências: “O comunismo instila sutilmente veneno para desintegrá-la (a sociedade). Mina a família através da desenfreada propaganda do sexo, do amor livre e da obscenidade, Penetra na escola e difunde o tóxico para desfibrar a juventude” (DOBERSTEIN, 2007, p.135-136).

João Paulo Moreira Burnier, brigadeiro da Força Aérea Brasileira, reflete isso ao relatar sobre a desmobilização do XXX Congresso Nacional da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1968²⁵:

Só vendo as fotografias para saber o que se passou lá e acreditar no que estou dizendo. Era uma fazenda alugada pela UNE onde jovens, moças e rapazes, faziam amor livre na vista de todos, tomavam drogas, um verdadeiro bacanal, uma coisa estúpida. É preciso ver a documentação da

²⁴ Solange Hernandez, conhecida pelo apelido de “Solange Tesourinha”, que comandou a DCDP entre 1981 e 1984. Representante da “linha-dura”, ela acabou por se tornar um símbolo da censura.

²⁵ Esta edição do congresso aconteceu clandestinamente em Ibiúna, interior paulista. Todavia, os militares descobriram sobre o evento e prenderam todos os mais de 700 participantes (ANTUNES; RIDENTI, 2007).

época, as fotografias, para sentir a que níveis tão baixos chegou a degradação moral desses rapazes, levados por falsos líderes, por líderes indignos (BURNIER apud DOBERSTEIN, 2007, p. 138).

Outro documento que segue a mesma linha argumentativa foi o folheto “Como eles agem”, distribuído pelo governo em 1974. Este panfleto, focado no campo artístico, buscava atacar principalmente grupos da esquerda cultural, como o Teatro Oficina²⁶ e artistas da MPB (Música Popular Brasileira). No folheto, a maioria das argumentações seguia a linha de que os artistas eram infiltrados comunistas que buscavam desestabilizar as famílias e subverter a ordem moral do ocidente cristão (NAPOLITANO, 2017).

Representantes da Igreja argumentavam no mesmo sentido. O bispo Joaquim de Lange (apud DOBERSTEIN, 2007, p. 140) dizia que “as exposições despudoradas e pornográficas de filmes e revistas’ deveriam ser tratadas como um ‘problema que diz respeito ao futuro do país’”, enquanto o padre Hermenegildo Carvalho (apud DOBERSTEIN, 2007, p.140), de Conselheiro Lafaiete (MG), disparava: “O comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que enfraquecidas estas, possa dar o seu golpe assassino”. Napolitano (1964) também aponta nesse sentido, mostrando que a classe média de 1964 foi uma das mais influenciadas pelo discurso anticomunista, muito propagada por entidades religiosas.

Durante grande parte do século XX, o comunismo foi um dos grandes inimigos da Igreja Católica. Até a Virgem de Fátima, em sua suposta aparição em Portugal, teria alertado para os perigos catastróficos da Revolução bolchevique de 1917. A necessidade de se combater o “diabo vermelho” foi constante para a Igreja Católica. Não por acaso, tal discurso serviu perfeitamente para fortalecer o catolicismo nos Estados Unidos (entre as décadas de 1940 e 1950), país de maioria protestante, e, posteriormente (década de 1960), ajudar na consolidação de golpes de Estado pela América Latina. Nesse sentido, as Cruzadas do Rosário em Família, do Padre Patrick Peyton, tiveram papel importante nas divulgações católicas no nosso continente e país. No Brasil, esses eventos reuniram milhões de pessoas entre 1962 e 1964, nos quais celebridades, políticos e militares rezavam o terço e ressaltavam a importância da família (GUISOLPHI, 2013).

Todavia, a relação da Igreja Católica com o Regime Militar é muito mais complexa do que pode aparentar num primeiro momento e seria até injusto atacá-la como grande aliada do regime, apesar de, a meu ver, sua moral ter sido fundamental para a consolidação do golpe de

²⁶ Grupo de teatro paulistano que buscava novas formas de diálogo com o público, sendo um importante símbolo da contracultura brasileira dos anos 1960.

1964 e a ditadura posterior. Alguns movimentos de setores de esquerda e progressistas da Igreja Católica tiveram papel fundamental no desgaste da Ditadura e, a partir da década de 1970, até se juntaram com comunistas na oposição ao governo (NAPOLITANO, 2017). Já em 1966, surgiu a revista Paz e Terra, que lançava edições com textos de intelectuais sobre a moral, o marxismo e o papel da Igreja em questões políticas, tudo isso sob o viés católico de esquerda. Além disso, algumas correntes católicas se uniram à luta armada contra o Regime (NAPOLITANO, 2014).

Principalmente a partir de 1968, com o AI-5²⁷ e os constantes ataques dos militares aos direitos humanos, a Igreja Católica se distanciou consideravelmente do Regime que ela ajudara a fomentar. Em 1969, na caçada a Marighella, frades dominicanos foram presos e torturados por agentes do Estado. No mesmo ano, o padre Henrique Pereira Neto foi assassinado pelo Regime. Esses e outros casos de violência e desaparecimento de militantes ensejaram debates entre bispos e padres a partir de 1970 e, com a morte do estudante Alexandre Vannuchi Leme, a relação entre o Regime e a Igreja se rompeu completamente. No caso, Dom Paulo Evaristo Arns, cardeal e líder da Arquidiocese de São Paulo, se postou como grande opositor do governo militar, celebrando uma missa em memória de Alexandre no dia 30 de março de 1973. Tal missa contou com cerca de 5 mil pessoas, que cantaram a música “Caminhando”, de Geraldo Vandré, proibida pelo Regime. O evento causou profundo mal-estar no governo e em setores mais conservadores da Igreja, ainda mais por ter ocorrido às vésperas do aniversário do golpe (NAPOLITANO, 2014). A Igreja passou a ser alvo também de grupos de extrema-direita. Reis (2014), por exemplo, relata o caso de Dom Adriano Hypólito, bispo de Nova Iguaçu (RJ) que, em 1976, foi sequestrado por um grupo armado que o deixou nu e pintado de vermelho em um matagal e, posteriormente, explodiu seu carro na frente da sede da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

A CNBB foi um dos órgãos mais ativos no combate à Ditadura. Além das constantes denúncias de desaparecidos e do confronto empreendido na figura de Dom Paulo Evaristo Arns, ela lançou, em 1977, após o término da XV Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, um forte manifesto contra o governo, exaltando os direitos humanos e condenando a violência de regimes de exceção (NAPOLITANO, 2014).

Todavia, como Napolitano (2014) aponta, provavelmente o movimento mais

²⁷ Ato Institucional número 5, instituído em dezembro de 1968. Dentre outras coisas, tal ato dava plenos poderes ao Presidente de decretar o recesso do Congresso Nacional, intervir em estados e municípios e cassar e suspender direitos de cidadãos e políticos. Conhecido como “golpe dentro do golpe”, o AI-5 garantiu os “anos de chumbo”, os mais violentos do Regime, com recrudescimento da censura, tortura e ataques constantes aos opositores do governo (NAPOLITANO, 2014).

importante da Igreja para minar a Ditadura foi o apoio a movimentos de base realizados em bairros periféricos. Os clubes de mães, as associações de moradores, os grupos de jovens: todos esses novos movimentos sociais passaram praticamente invisíveis aos olhos do governo, mais preocupado na perseguição a guerrilheiros. Tais grupos ajudaram fortemente nos movimentos sindicais que explodiram nos anos 1980 e que desgastaram ainda mais um regime já agonizante. Além disso, tiveram papel importante na organização de movimentos culturais populares, outro foco de resistência ao regime (NAPOLITANO, 2017). Ainda em 1980, surgiria o Partido dos Trabalhadores (PT), reunindo dentre diversos grupos militantes da esquerda católica (REIS, 2014).

Esses esforços por parte de divisões progressistas da Igreja Católica e de outros diversos setores da sociedade foram fundamentais para o desgaste do Regime Militar. Em dezembro de 1978, foi revogado o AI-5, todavia “a censura de periódicos considerados ofensivos à moral e aos bons costumes continuou a ser praticada até 1980” (SETEMY, 2018, p. 191). Tal demora parece demonstrar que a questão da moral era ou de menor relevância para o interesse público, ou mais bem estabelecida entre os diversos setores da sociedade, como aponta Doberstein (2007). Como fica claro nos pontos-chave trazidos por Napolitano (2014), no rompimento entre católicos e militares, a violência foi o principal motivo para esse afastamento. Obviamente, não se encontram grandes embates entre esses dois personagens no tocante à moralidade. Além disso, mesmo após o fim da censura de livros e periódicos que atentassem contra a moral, o que se viu foram manifestações misturando saudade em relação ao controle moral e exigência de novos dispositivos semelhantes:

Cabe destacar que, mesmo após a decisão do ministro da justiça de acabar oficialmente com a censura prévia de livros e periódicos, permaneceram as discussões acerca da necessidade de atualizar e incrementar as normas da censura, a fim de “preservar a família brasileira de influências nefastas”. Em dezembro de 1981, por exemplo, em meio ao processo de consolidação da abertura política, foi realizado o “Seminário Nacional sobre Programação de TV e Público Usuário”, um evento aberto à sociedade e ao final do qual os participantes preencheram um formulário que tinha em vista obter um “consenso crítico sobre a realização do conclave”. Dentre as sugestões apresentadas pelos participantes destacaram-se a necessidade de aprimorar os mecanismos de censura aos meios de comunicação de massa, incluindo aí os jornais e as revistas, bem como a necessidade de serem realizados outros seminários como aquele, relativo a temas como “O sexo nas comunicações”, “A família e a TV”, “Filosofia e atuação da censura no Brasil”, “Meio de comunicação de massa” e outros. Daí pode-se depreender que os tradicionais setores da sociedade civil, mais preocupados em proteger a instituição da família e em preservar-lhes os valores da ética e da moral cristã, ainda que em detrimento de liberdades fundamentais, não comemoraram o fim da censura. Ao contrário, parecem ter se sentido órfãos de instituições políticas

proibitivas e reguladoras da liberdade de expressão (SETEMY, 2018, p. 192).

Do mesmo modo, disciplinas escolares implantadas pelos militares, que visavam inculcar valores morais conservadores, também só foram revogadas na segunda metade da década de 1980 (REIS, 2014).

3.2 Cinema, moral, exploração e boca do lixo

Góes (2003, p. 66) defende que o cinema carrega em si a moral cristã burguesa já em sua estrutura de roteiro, que dita grande parte das obras cinematográficas: “a dicotomia entre o bem e o mal, o heroísmo, a coragem, a caridade, a vitória e a recompensa para o bem e a derrota e o castigo para o mal, a exaltação da justiça, a condenação de atos criminosos”²⁸. Amparado em Weber, Góes (2003) defende que o cinema, por ter surgido em meio ao processo de industrialização, segue a ética burguesa capitalista, adaptando da moral cristã alguns de seus preceitos. Sendo assim, as questões religiosas acabam em segundo plano, substituídas por uma moral que versa mais sobre uma organização social que privilegia o trabalho e a produção de bens. Nesse âmbito, o sexo e a diversão são os vilões escolhidos, pois tirariam o homem não do caminho de Deus, mas do trabalho. No cinema, o que se vê são personagens em situações moralistas, sendo condenados por se desviarem desse caminho e recompensados por exaltarem ideais moralistas cristãos e burgueses.

A moral do filme oferece a recompensa e o castigo no reino destino, da existência de um Deus que vinga os bons através de um justiceiro ou por obra do acaso. O destino dos personagens do cinema, geralmente, segue regras fixas, permitindo, com uma taxa de probabilidade bastante elevada, prever as consequências de um ato ou de uma situação. Em todo o filme aparecem sinais avaliadores da conduta dos personagens, o cineasta se apresenta através da narração dada como um tribunal de consciência (GÓES, 2003, p. 69).

Gerbase (2008), apesar de ver o cinema como uma ferramenta que, principalmente através de seus movimentos de vanguarda dos anos 1960, ajudou a afrouxar as correntes que prendiam o homem à moral, demonstra como o cinema do começo do século apresentava narrativas extremamente moralistas. As figuras das “*vamps*”²⁹, surgidas ainda na década de 1910, podem ser vistas como grandes representantes dessa primeira fase. Mulheres bonitas e

²⁸ Como buscarei demonstrar no próximo capítulo, esse esquema é ainda mais forte nos filmes de horror.

²⁹ “Vamp” é a forma redutiva de “vampire”, traduzida como “vampiro”. Semelhantes aos seres sugadores de sangue, essas belas mulheres atraíam os homens e “sugariam” tudo que eles têm através de sua sedução, deixando-os sem família e dinheiro e vítimas do alcoolismo (GERBASE, 2008).

sedutoras, as *vamps* eram responsáveis pela derrocada de homens que se desviassem dos preceitos normatizadores da época. Desse modo, Gerbase (2008) busca reforçar a tese de Foucault (2017) de que, em vez de abolir as menções sexuais no cinema, o melhor era mostrá-las e apontar suas consequências negativas. Como Foucault (2017) defende, o caminho mais efetivo para a repressão não é a supressão completa do discurso, mas sim a condução dele.

Mas trazer narrativas moralizantes não significava acabar com o ímpeto de associações de cristãos e grupos conservadores, apavorados com as possibilidades que a imagem em movimento trazia. Nem todos os filmes, do mesmo modo, eram diretamente moralizantes, e seus conteúdos preocupavam esses setores. Vaughn (1990) aponta que, desde a primeira década do século XX, essas associações pressionaram os produtores de cinema estadunidenses acerca do conteúdo que os filmes apresentavam. Essas pressões culminaram finalmente no Código Hays, em 1930. Tal código leva o nome de Will Hays, um presbiteriano conservador que via o cinema com bons olhos, porém concordava que o melhor para todos seria as produtoras se autorregularem em relação às temáticas abordadas. Hays era presidente da *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA)³⁰, que buscava controlar as mensagens dos filmes *hollywoodianos* desde a década de 1920. Pressionado por associações conservadores em face à crescente liberalização de algumas obras e aos boicotes de católicos a filmes “imorais”, Hays aceitou criar o código, que continha onze assuntos classificados como “proibidos” e vinte e seis como “perigosos”³¹. Dentre os assuntos proibidos estavam a nudez, o sexo, a blasfêmia e a ridicularizações da Igreja, enquanto se exigia o cuidado com beijos e sedução (VAUGHN, 1990; BLACK, 1989).

Assim como no caso da moralização de setores conservadores brasileiros na ditadura, percebe-se no caso do cinema estadunidense um medo do poder das tecnologias sobre o comportamento humano. Mulheres e crianças eram vistas como incapazes, presas fáceis para morais desvirtuantes que poderiam vir em filmes (VAUGHN, 1990). Do mesmo modo, Black (1998) aponta que as pressões desses setores conservadores e a consequente formulação do Código Hays foram uma resposta a diversos movimentos históricos que pululavam na década de 1920. O medo da Revolução Bolchevique de 1917, das campanhas de educação modernizantes e da propagação de ideias evolucionistas e psicanalíticas, cada uma, a seu modo, confrontando os ideais cristãos conservadores, tiraram o sono de boa parte da sociedade estadunidense. Em contraste, os anos 1920 ficaram marcados nos Estados Unidos

³⁰ Em tradução livre, Associação dos Produtores e Distribuidores de Cinema.

³¹ O código completo, em inglês, está disponível em: <<https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>>. Acesso em 19 nov. 2019

também pelo retorno violento da *Ku Klux Klan* e pelo fundamentalismo religioso. Todavia, provavelmente o que mais chocou a sociedade da época foi a “nova mulher”. Tanto escritores do peso, como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e William Faulkner, quanto produtores de cinema trouxeram em suas obras mulheres mais livres, fumantes, não virginais e que afrontavam alguns valores estabelecidos pela moral da época. Enquanto isso, a tecnologia as liberava, em parte, do trabalho doméstico. Na política, as mulheres conseguiram seu direito de votar e o controle de natalidade e buscavam a igualdade de direitos. Vendo a mulher ideal, mãe e dona do lar ficar para trás, sendo substituído por uma mais independente, tais setores conservadores concentraram seus esforços, em parte, em deter as representações desses avanços no cinema.

O Código Hays continuou a ser influente até a década de 1960, apesar de ter perdido sua força já no começo da década de 1950 devido a diferentes fatores, como o surgimento da televisão, a liberação da Suprema Corte de filmes, baseando sua decisão no conceito de liberdade de expressão, e o desafio de novos produtores a esses antigos dogmas. Enquanto existiu, o código averiguou mais de 20 mil filmes submetidos a ele (BLACK, 1989).

Mas uma importante lição *foucaultiana* já defendida aqui é que não adianta proibir: a curiosidade pode falar mais alto. Nesse sentido, desde os anos 1920, aparecem os chamados filmes de exploração (*exploitation movies*), aproveitando esses assuntos tabus da sociedade que não tinham vez nas grandes produções. O *exploitation* teve as seguintes fases:

A fase Clássica abrange filmes muito baratos, exibidos marginalmente entre os anos 1920 e 1950, cujos temas centrais eram assuntos proibidos como sexo, prostituição, uso de drogas, nudez e delinquência juvenil (às vezes feitos com fins educativos, mas que acabavam sendo apropriados pelo circuito de exploração); a fase do *Teen Exploitation* envolve espetáculos feitos especificamente para jovens, tratando dos temas clássicos e também de histórias com monstros; a fase da Explosão, a partir de 1959, marca o surgimento de vertentes e ramificações, fazendo com que a palavra *exploitation* passasse a designar gêneros a partir de subdenominações (*sexploitation*, para os filmes cujo chamariz principal é o apelo sexual; *blaxploitation*, para os filmes com temática violenta que envolvia afro-descendentes; *nunsploitation*³², para filmes envolvendo histórias bizarras passadas entre freiras; *woman in prison*, para filmes sobre presídios femininos etc); por fim, na fase da Generalização, o cinema de exploração de espalha pelo mundo, tendo suas próprias versões nacionais e vendo muitas de suas práticas serem apropriadas pelo cinema *mainstream* (CÁNEPA, 2008, p. 249-250).

Outra característica do cinema de exploração é seu caráter de filme B. Por serem produções alheias às grandes produtoras, eram obras com baixo orçamento, cenários precários

³² O qual tratarei rapidamente no capítulo sobre blasfêmia.

e atores desconhecidos. Do mesmo modo, esses longas eram distribuídos de forma independente, sendo exibidos em salas não filiadas às grandes distribuidoras. Daí surgiu um circuito próprio, formado por cinemas especializados em filmes desse tipo, as chamadas *grindhouses* (PIEDADE, 2002).

Essas são, basicamente, as principais características do cinema *exploitation*. Sendo assim, esse filão passa por diversos gêneros, misturando-os e explorando-os até saturá-los, se ancorando principalmente no sexo, no horror e na violência. No Brasil, o *exploitation*, apesar de não ser conhecido por esse nome, também fez sucesso, principalmente a partir do cinema produzido em plena ditadura, na Boca do Lixo:

A face mais característica desse fenômeno é o cinema da Boca do Lixo, em São Paulo, que guardava diversas estratégias do cinema de exploração, em particular do *sexploitation*, como os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês narrativos dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o status cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha (nos EUA, conhecidos como *grindhouses*) etc (CÁNEPA, 2008, p. 250).

A Boca do Lixo se situava na cidade de São Paulo, entre os bairros de Santa Cecília e Luz e, principalmente, na Rua do Triunfo, uma zona que misturava casas de prostituição e escritórios de distribuidoras e produtoras. Perto das estações de trem e ônibus, a localização facilitava o transporte das latas de filmes. Ao contrário de boa parte do cinema brasileiro, os filmes da Boca eram produzidos com dinheiro privado e buscavam se centrar nos espectadores de classes mais baixas. Com as distribuidoras alocadas na região, vários interessados em cinema começaram a frequentar o local, muitas vezes se reunindo em bares para discutir cinema e indústria. Ali se juntaram nomes que posteriormente se tornariam célebres no cinema brasileiro, como Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Jean Garret e aquele que talvez seja o seu personagem mais célebre, José Mojica Marins (ABREU, 2015).

Interessante é perceber como a Boca do Lixo acabou se situando no cinema brasileiro face a uma visão moralista tanto por parte de setores conservadores da sociedade quanto por artistas envolvidos com produções de maior valor financeiro e “cultural”³³. A imprensa frequentemente detonava os filmes da Boca e seus detratores acusavam-na de corromper o cinema nacional, vendendo-o como um produto tosco. Abreu (2015) salienta que é a partir dessa visão elitista que surge o rótulo da pornochanchada, que colocava os filmes de diversos

³³ É claro que é difícil medir “cultura”, mas, em muitos casos, visões elitistas viam as obras da Boca do Lixo desprovidas dessa categoria.

gêneros dentro de um saco só, se referindo a eles como apelativos, malfeitos e medíocres.

A bem da verdade, muitos filmes da Boca eram apelativos, como já destacado por Cánepa (2008), justamente por se aproximarem dos cinemas de exploração. Todavia, há de se deixar claro que, em muitos casos, tais filmes utilizavam apenas nomes sensacionalistas para atizar a curiosidade do público, mas pouco entregavam em conteúdo, sendo muito mais comédias eróticas³⁴ do que filmes pornográficos. Alguns deles nem nudez apresentavam, não passando de comédias eschachadas com piadas de duplo sentido. Abreu (2015) busca as raízes do termo pornochanchada e explica que, nos anos 1960, se popularizaram as comédias de costumes, que brincavam com assuntos amorosos e eróticos. Nessa linha, surgiram filmes bem produzidos que fizeram sucesso com o público e foram bem aceitos pela crítica, devido a sua cuidadosa produção³⁵. O sucesso dessas películas fez com que outras produções semelhantes surgissem, estas não tão bem feitas e com menor orçamento. “O que era ‘comédia erótica’ começa a ser chamado ‘chanchada erótica’, denominação que evoluiu para ‘pornochanchada’ - em circulação na imprensa por volta de 1973” (ABREU, 2015, p. 140). Desta feita, o prefixo “porno” dá a entender que se tratavam de produção pornográficas, com cenas de sexo explícito, enquanto “chanchada” remete aos filmes populares nacionais que fizeram sucesso principalmente entre as décadas de 1930 e 1950, sendo muito mal vistos pela elite brasileira.

Além das comédias eróticas, os filmes de gênero também ganhavam essa pecha negativa, como os *westerns*, suspenses policiais, melodramas, filmes de aventura e os próprios horrores de Mojica (ABREU, 2015). Estes últimos, aliás, são os que melhor se identificam como cinema *exploitation*, aliando abuso de cenas de corpos femininos e exploração de temas tabu com filmes de diferentes gêneros. Além do cinema de horror de Mojica, sobre o qual irei falar mais à frente, outras obras produzidas na Rua do Triunfo se encaixam nesse tipo de cinema. Tony Vieira, por exemplo, foi um famoso diretor, produtor e ator da Boca que investiu tanto em filmes de ação policial com cenas de kung fu quanto em faroestes, no maior estilo dos *westerns spaghetti*³⁶. Jean Garret filmou tanto filmes eróticos quanto filmes policiais, como *Amadas e Violentadas*, de 1975, e até o terror erótico *Excitação*, do ano seguinte. Fauzi Mansur foi outro produtivo cineasta, que passeou por diversos gêneros, indo do kung fu ao horror.

Na Boca, tivemos ainda um ciclo tipicamente *exploitation*, os *woman in prison*, filmes

³⁴ Tais filmes tinham muita influência das comédias eróticas italianas do mesmo período.

³⁵ Dentre alguns exemplos, Abreu (2015) cita *As Cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri), de 1966; *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman), de 1967 e *Os Paqueras* (Reginaldo Faria), de 1969.

³⁶ Filmes de faroeste italianos de baixo orçamento, produzidos principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

dedicados a explorar situações envolvendo erotismo e sadismo com mulheres. Tais filmes se mostraram extremamente rentáveis, com grandes margens de lucro diante de seus míseros orçamentos (ABREU, 2015). Os exemplos mais célebres são: *Escola Penal de Meninas Violentadas*, de Antonio Meliande, lançado em 1977, e *Reformatório das Depravadas*, de Ody Fraga, de 1978. Osvaldo de Oliveira dirigiu três obras desse ciclo: *Internato de Meninas Virgens* e *Pensionato de Vigaristas*, de 1977, e *Fugitivas Insaciáveis*, do ano seguinte.

Além das obras já citadas, dois filmes muito próximos ao *exploitation* também colocam em debate a própria ditadura. *A Freira e a Tortura*, de Ozualdo Candeias e lançado em 1983, é o primeiro exemplo que trago. Nesse caso, o filme é um típico exemplar de *nunsplotation*, com doses de crítica à violência do regime. Na trama, Rui (David Cardoso) interpreta um policial que precisa investigar uma professora acusada de crimes políticos. Ao longo da obra, ele descobre que ela era uma freira que se nega a admitir seus crimes. Rui recorre então à tortura, método mais comum de investigação da época e símbolo do governo militar.

Outro exemplo, ainda mais importante, é *E Agora, José? A Tortura do Sexo*, de Ody Fraga e lançado em 1979, no qual temos a primeira representação da tortura da ditadura no cinema brasileiro (LEME, 2013). Com um *plot* muito parecido com o famoso *Pra Frente, Brasil*, lançado apenas três anos depois, *E agora, José?* apresenta um cidadão comum, alheio às disputas políticas, que é confundido com um guerrilheiro, preso, torturado e morto. Em meio a essa trama política e completamente crítica à ditadura em vigência na época, são apresentadas cenas eróticas na prisão, misturando filme político e cinema erótico (ABREU, 2015). Leme (2013) explica que esse elemento erótico acabou contribuindo para que o filme tenha ficado esquecido, em detrimento de *Pra Frente, Brasil*, que, além disso, contou com maior projeção de orçamento e elenco conhecido do grande público. Além disso, segundo a autora, pertencer a Boca do Lixo, um cinema considerado à margem dos festivais e, em muitos casos, relegado aos cinemas eróticos, pode ter facilitado sua liberação pela censura, também muito mais branda nessa época. A meu ver, outra hipótese que pode ser aferida é justamente a da questão moral. Afinal, poderia ser esse um elemento que fizesse com que o filme passasse em branco tanto para os censores da ditadura quanto para os próprios pesquisadores, que pouco demonstraram interesse por ele. Como Sorlin (1985) destaca, em muitos casos as lacunas de uma sociedade podem demonstrar mais do que seus espaços preenchidos.

Muito desse preconceito com as pornochanchadas parece também ser calcado na moral. Essas comédias, que lidavam com temas eróticos, acabavam também criticando os

costumes da sociedade, gerando desconforto em setores conservadores dela. Rossini (2016, p. 85) conta que “o movimento tomou tamanha proporção que parcelas da sociedade começaram a se mobilizar para se opor à exposição dos filmes, encadeando uma jornada truculenta para findar com as produções”, gerando inclusive uma Marcha da Família contra a pornochanchada, em Curitiba (PR)³⁷.

Curiosamente, um dos fatores fundamentais na derrocada do cinema da Boca foram justamente os filmes pornográficos estrangeiros³⁸. Com concorrentes que mostravam sexo explícito, as pornochanchadas, já com fórmula desgastada, não conseguiam angariar grande público no final dos anos 1970.

A entrada dos filmes *hard-core* estrangeiros no mercado brasileiro foi precedida por dois filmes: *O Império dos Sentidos (Ai no corida; L'empire des sens)*, de Nagisa Oshima (1976), e *Calígula*, de Tinto Brass (1979), que chegam às telas do país amparados por mandados judiciais, justificando-se por suas qualidades artísticas. Ambos exibiam atos sexuais explícitos. A exibição destes filmes — seguindo uma tendência internacional — acabou provocando, por via judicial, a abertura do mercado exibidor à avalanche da produção pornográfica americana (e internacional) e a consequente “necessidade” de similares nacionais. E, ainda, a demanda de “salas especiais” dedicadas aos filmes de sexo explícito (ABREU, 2015, p. 125).

A partir daí, os produtores da Boca começaram a extrapolar ainda mais. Aliando essa “necessidade” com uma censura mais branda, as comédias eróticas foram se tornando cada vez mais ousadas até acabarem nos filmes de sexo explícito mais bizarros e apelativos, envolvendo, inclusive, zoofilia.

Outra discussão que toca o âmbito da moral é se as pornochanchadas foram ou não revolucionárias no estabelecimento de suas narrativas. Apesar de serem produzidas nesse contexto do cinema de exploração brasileiro, se aproveitando do silêncio de temas tabus da grande indústria, as opiniões são bem divergentes. Muitos que participaram da produção desses filmes não os veem como grandes libelos pela liberdade sexual, sendo essas obras muito mais uma confirmação da moral da sociedade da época do que outra coisa. Nesse sentido, destaco um excerto da fala de Ody Fraga, diretor da Boca, em uma entrevista a Abreu (2015):

A censura cortava os peitinhos e os traseiros a mais, as cenas de cama mais chocantes, mas a estrutura dos filmes não fazia mais do que manter as coisas

³⁷ Infelizmente, não encontrei nenhuma notícia com mais detalhes sobre essa marcha, todavia ela também é mencionada numa entrevista de Paulo Emílio Salles Gomes ao jornal Movimento, citada em Abreu (2015, p. 149).

³⁸ Outro fator de grande importância é a crise econômica que atingiu o país e esvaziou as salas de cinema. Todavia, não entrarei nesses meandros por fugir do meu tema.

como estão: a estrutura da pornochanchada atendia exatamente aos ideais das senhoras que marcharam com Deus pela liberdade. Ela mantinha as diferenças de classe, os preconceitos raciais: nas pornochanchadas o negro é sempre o empregado, o analfabeto, bêbado, marginal, arruaceiro. As relações de poder econômico também foram mantidas. Tudo continuava como estava, e a Pátria salva. Não apareceu uma pornochanchada que chegasse a contestar as estruturas e preconceitos sexuais, embora o sexo fosse sua matéria-prima. Pelo contrário, ela sempre reforçou o amor idealizado à maneira das estruturas burguesas estabelecidas (FRAGA apud ABREU, 2015, p. 166).

Jean-Claude Bernadet, por outro lado, ressalta que, ao contrário de pesquisadores e dos próprios envolvidos nas produções, os espectadores da pornochanchada, em muitos casos, não viam os filmes como moralistas, mas sim como “libertação sexual, [uma maneira de] escapar a um moralismo, escapar das tensões” (ABREU, 2015, p. 155).

Cánepa (2008), que define os cinemas de pornochanchada como *sexploitation* brasileiros, admite, porém, que essas obras tiveram também seu saldo positivo na discussão de valores morais:

Os filmes de *sexploitation* brasileiros mostravam, inclusive, uma curiosa autoconsciência a respeito das discussões que circulavam na época acerca do cinema erótico. [...] diversos filmes, ao representar a violência desmedida e inexplicável contra as mulheres, também discutiam o tipo de representação dessa violência pelo cinema e por outras manifestações da cultura popular (como a literatura, o teatro e o jornalismo), colocando em pauta as interpretações mais comuns na época, como a freudiana, que relacionava esses filmes a fantasias de sexo e morte; a feminista, que relacionava esses filmes com os dilemas do homem que tenta dominar uma mulher sexualmente livre e dona de sua vida amorosa e reprodutiva; a mais pragmática, que alegava a impossibilidade da exibição do sexo explícito como motivo para tentar atrair o público com outro tipo de imagem chocante; a mercadológica, que argumentava ser a violência contra a mulher um dos temas preferidos do público (CÁNEPA, 2008, p. 253).

Apesar dos diferentes pontos de vista, creio que o mais importante seja justamente as discussões que as pornochanchadas geraram na opinião pública sobre a moral. Do mesmo modo, cabe ressaltar que esses filmes tiveram grande importância para a história do cinema brasileiro, principalmente, a meu ver, por sua característica de aproximação com as classes populares, busca tão ambicionada e nunca atingida por outros setores do cinema nacional.

3.3 Mojica e a Exploração do horror

É em meio a esse contexto, permeado pela Ditadura Civil-Militar com fortes contornos moralistas e pela Boca do Lixo como um espaço de exploração de temas tabu, que José Mojica Marins produz seus filmes. Porém, qual é a efetiva aproximação entre Mojica e

esse contexto, além de estar no mesmo espaço e tempo? Que ele foi provavelmente o cineasta mais famoso da Boca do Lixo é um fato relativamente conhecido. Que seus filmes sofreram com a censura também não é nenhuma novidade. Mas qual é a relação de Mojica com a moral?³⁹ Como ela moldou seus filmes e como eles a atacaram ou justificaram-na? Esse é o assunto central desta dissertação e será mais bem explorado ao longo dela, focando em pontos específicos. Neste momento, porém, abro espaço aqui para começar a investigá-lo a partir de aspectos da biografia de Mojica e do contexto em que suas obras foram produzidas.

José Mojica Marins nasceu no dia 13 de março de 1936, uma sexta-feira 13⁴⁰. Filho de Antônio Marins e Carmen Mojica, José levou o nome do avô e cresceu na Vila Anastácio, em São Paulo. O interesse da criança por cinema acabou por ser natural, já que morava num, o Cine Santo Estevão, onde o pai trabalhava. O lugar acabou por ser sua formação, onde assistiu a diversos filmes na infância e adolescência. Não tardaria até que José começasse a produzir seus próprios curtas, ainda criança, na companhia de seus amigos do bairro. Desde cedo, já dirigia peças de teatro na escola. Aos 12 anos, ganhou uma câmera 8mm de presente de aniversário e começou a fazer pequenos experimentos com seus amigos. Filmavam o bairro ou cenas aleatórias de brigas e depois se aventuravam em experimentos de montagem e efeitos especiais. Logo começaram a filmar histórias que eles mesmos inventavam, desde filmes infantis até *thrillers* policiais, aproveitando o Cine Santo Estevão para exibí-los ao público (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

O primeiro filme propriamente dito dos jovens foi *O Juízo Final*, produzido em 1949, quando Mojica tinha 13 anos. Já nele, se percebe uma relação entre o horror e a moral cristã punitivista, o que irá centrar boa parte da carreira do diretor. Aqui, ela não passa do nome, mas já denota um pouco sobre como uma criança da época via o mundo. Na versão do Juízo Final de Mojica, todavia, a punição não vinha de Deus, mas sim de marcianos que invadiam a Terra e capturavam os seres humanos (SENADOR, 2008). Sobre a infância de Mojica e sua relação com religião, é interessante relatar que seus pais eram católicos, mas frequentavam centros espíritas, o que, conforme Barcinski e Finotti (2015) destacam, influenciava sua imaginação em relação a experiências sobrenaturais, sendo que, em alguns casos, isso serviria de inspiração para os filmes produzidos na fase adulta. Além disso, por morar em um bairro de imigrantes e, conseqüentemente, com pessoas de diversas ascendências e credos, o garoto sempre teve acesso a todo tipo de religião e misticismo, fato que certamente o ajudou na

³⁹ Aqui pensando nessa moral já debatida neste capítulo, a moral cristã dos setores mais conservadores da sociedade.

⁴⁰ Alguns dizem que, na verdade, ele nasceu no dia 11 e foi registrado apenas no dia 13.

construção de obras e personagens para seus filmes de horror, os quais sempre contaram com forte sincretismo religioso entre catolicismo, espiritismo e religiões afro.

Em 1952, juntando dinheiro de uma vaquinha, os Mojica e seus amigos compraram uma câmera 16mm e ainda arranjaram um estúdio improvisado no galinheiro do pai de um dos garotos (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Foi nesse momento que Mojica teve uma ideia que seguiria por anos: formou uma espécie de cooperativa com os interessados, onde todos contribuiriam com uma determinada quantia de dinheiro que serviria para a produção dos filmes. Quem participasse, poderia escolher sua função na produção da obra.

Em 1º de junho de 1953, ele reuniu a turma e propôs a criação de uma empresa, que batizou pomposamente de Companhia Cinematográfica Atlas. No mesmo dia, foi assinada a ata de inauguração da produtora e recolhidas as primeiras cotas, no valor de 50 cruzeiros [...] Aos 17 anos, Mojica tornava-se chefe de um “estúdio cinematográfico”. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 73).

Assim, a Atlas começou a produzir seus primeiros filmes, que eram passados em igrejas, circos e parques de diversão, com os atores dublando as falas ao vivo para o público. Esse modo de exibição é muito semelhante aos primeiros *exploitation* estadunidenses dos anos 1920, que eram exibidos de forma itinerante nos denominados *Roadshow attractions*⁴¹ (PIEDADE, 2002). O dinheiro da venda de ingressos era usado para a compra de mais negativos e a conseqüente produção de outras obras (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Na primeira parte de sua dissertação, Senador (2008) analisa o processo de produção dos primeiros filmes de José Mojica Marins. O diretor, que tinha dificuldades para conseguir financiamento para seus filmes, viu nas novas escolas de atores que surgiam pela cidade uma oportunidade. Fundou a sua, onde ensinaria os jovens pretendentes a estrelas de cinema a atuar. Desse modo, conseguia superar dois problemas de uma vez só: com as mensalidades pagas por seus alunos, financiava os filmes, ao mesmo tempo em que eles atuavam e trabalhavam na produção dos longas. A escola de Mojica, a Apolo⁴², também fazia concursos com prêmios para atrair novos estudantes.

Essas escolas de cinema amador da cidade de São Paulo já foram, em sua época⁴³,

⁴¹Vale lembrar que esses *roadshow attractions* eram filmes “para adultos”, pois falavam de temas que a Hollywood da década não abordava (PIEDADE, 2002).

⁴² Ao longo de sua carreira, Mojica rebatizaria sua escola diversas vezes, além de fechá-la e abri-la novamente com outro nome e outros sócios.

⁴³ Segundo Senador (2008), é difícil precisar quando essas escolas começaram, já que suas atividades eram ilegais e muitas vezes não documentadas. A pesquisadora amparou sua pesquisa no livro “Crônica do Cinema Paulistano”, de Maria Rita Galvão, que lida com um corte temporal de 1910 a 1930. Todavia, a pesquisa de Senador (2008) foca nas escolas da década de 50, período ao qual pertence o começo da carreira de Mojica.

centro de intenso debate. Se, por um lado, alguns defendiam que sua existência possibilitava a quem outrora não tinha chance participar de um filme ou se tornar ator, por outro seus críticos apontavam que os idealizadores dessas escolas agiam de má fé e exploravam a ingenuidade dos alunos, os quais buscavam a fama imediata através do cinema. A maioria dos frequentadores dessas escolas eram pessoas de classes baixas, que não tinham dinheiro para investir em escolas profissionais, mas que sonhavam se tornar grandes astros da indústria cinematográfica.

Senador (2008, p. 36) destaca que “a proliferação dessas escolas pioneiras foi, em parte, impulsionada por cinegrafistas que passaram a utilizá-las, às vezes de forma ilícita, para angariar recursos financeiros e profissionais para suas realizações”. Justamente por isso, essas escolas não duravam muito e logo eram fechadas pela polícia. Porém, um fenômeno interessante fazia com que fosse difícil de acabar com elas: os grupos que se formavam nessas escolas não se dispersavam completamente. Quando uma escola fechava, seus ex-alunos abriam suas próprias escolas, atraindo outros candidatos e mantendo o sistema funcionando (GALVÃO apud SENADOR, 2008). A autora lembra também que essas escolas não podem ser vistas apenas como instrumentos de exploração, pois tiveram um papel importante na solução da questão da falta de dinheiro para a produção e democratização cinematográfica. Os alunos, que de outro modo não conseguiriam investimentos para suas produções, assim conseguiam juntar dinheiro para tal. “Em virtude da persistência das dificuldades econômicas, este procedimento, essencialmente amador, também foi incorporado por profissionais em cursos livres e até mesmo em universidades de renome” (SENADOR, 2008, p. 36-37).

Era através de seus alunos que José Mojica Marins captava⁴⁴ recursos para a produção de seus filmes. Senador (2008) explica o processo:

Tal mecanismo funcionava da seguinte forma: depois de elaborado o argumento do filme e de realizada previsão inicial de gastos para a feitura do mesmo, cotas de participação eram oferecidas aos alunos. Os valores destas variavam em função do orçamento previsto. A pessoa que adquirisse a cota se tornava “financiador participante” da obra, tendo direito a uma porcentagem da renda líquida de bilheteria equivalente ao dinheiro investido. Muitas vezes, o número de cotas comprado pelos alunos também era determinante no personagem que interpretariam, ou seja, quem mais investisse na fita, mais chances tinha de escolher um melhor papel. Dessa forma, o cineasta invertia os mecanismos usuais de produção, tornando os possíveis integrantes do elenco os próprios financiadores do filme, em vez de pagar pelas atuações (SENADOR, 2008, p. 59).

O primeiro filme no qual Mojica utilizou esse processo foi *Sentença de Deus*, que

⁴⁴ Na época, ainda não havia o termo “captação”. “Cavação” era o nome dado a esse método.

acabou por não ser concluído, justamente por problemas na captação de recursos para produção. Apesar disso, esse processo foi tentado novamente nas produções posteriores e teve êxito em *A Sina do Aventureiro* (1958) e *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964). Após Mojica conseguir outras parcerias, abandonou esse processo de captação de recursos, mas retomou-o em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976) e *Alucinação Macabra*⁴⁵.

A estrutura da Indústrias Apolo, criada por José Mojica Marins, a qual servia tanto como escola de atores quanto como indústria de cinema, era precária:

Mesmo se baseando num conceito bastante ingênuo de indústria, a Apolo estava longe de poder ser considerada uma: a infra-estrutura do galpão era precária; os equipamentos, reduzidos; o modo de produção, essencialmente amador. Além disso, uma indústria cinematográfica também pressupunha um *star system* e a verticalização da atividade, característica que a empresa de Marins não tinha. Embora o cineasta pretendesse criar o seu próprio rol de atores, seus alunos eram pessoas com pouca ou nenhuma instrução, grande parte formada pelo operariado das fábricas da região, que se via atraído pela possibilidade de fama e ascensão social (SENADOR, 2008, p. 57).

Mojica também recorria a outros modos de captação de dinheiro para suas produções. Dentre eles, é possível destacar os concursos de atores. Senador (2008) sublinha o primeiro deles que se tem registro: *O Operação Fama a Jato*. O concurso prometia ser uma forma de rápida ascensão e fama para os atores que participassem dele. Não eram muitas as informações divulgadas, mas o que se sabe é que ele tinha, como intuito, servir como publicidade para a Apolo e seus alunos, além de atrair novos estudantes e manter na escola os antigos, evitando evasões. Além desses meios, Mojica também captava recursos vendendo os direitos de suas obras a investidores. Esse método o levaria a diversas dificuldades financeiras, já que, mesmo com alguns sucessos de bilheteria, não recebia nenhum centavo por suas obras (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

À Meia-Noite Levarei sua Alma foi o primeiro filme de horror de Mojica, sendo talvez o mais famoso exemplar do gênero no cinema brasileiro. Repleto de blasfêmias (como apontarei no capítulo dedicado ao assunto), nudez e violência, a obra chocou os espectadores, atraindo curiosos, fãs e detratores.

A essa altura, não pode haver dúvida de que *À Meia-Noite Levarei sua Alma* é um filme radical, tanto na forma como no conteúdo. E nada é mais radical no filme do que sua blasfêmia. *À Meia-Noite* é carregado de uma virulência anticristã extremada até para os padrões atuais. Zé do Caixão zomba de

⁴⁵ Este foi produzido entre 1981 e 1994: chegou a ser filmado, porém nunca foi montado devido à falta de condições financeiras. Suas cotas foram comercializadas entre 1992 e 1993.

padres, ri da procissão santa e chama cristãos de “idiotas”. Quando vê um crucifixo na parede, diz que aquilo não passa de um “símbolo da ignorância”. Não é difícil de imaginar o choque que deve ter sido para o público suburbano paulista ouvir um personagem vomitando injúrias como essas (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 177).

O filme marca a estreia de Zé do Caixão, famoso personagem que se tornou a marca registrada de Mojica, muitas vezes confundindo criador e criatura, fato que ele mesmo soube explorar posteriormente, tanto em filmes como em aparições na mídia. Zé do Caixão é um dos mais célebres inimigos da moral cristã ocidental. Em suas aparições, critica os crentes, zomba de procissões e blasfema contra Cristo e símbolos religiosos. Ao mesmo tempo, é a encarnação dos medos de boa parte da população interiorana e católica fervorosa.

O autor da filosofia de Zé do Caixão é José Mojica Marins, filho de espanhóis, “um diretor brasileiro cinematograficamente autóctone, talvez o único”, conforme Gustavo Dahl, que também sintoniza com a maioria ao enfatizar a importância do tipo, pois “Zé do Caixão é um personagem que veio para ficar, tanto assim que parece ter existido desde sempre. Visão interiorana do demônio, cartola, cavanhaque, longas unhas, lúbrico, perverso, estamos diante de um diabo brasileiro, circense [...]” (FERREIRA, 1986, p. 103).

Justamente por lidar com os medos das classes populares do interior, Acom e Moraes (2017) identificam o cinema de Mojica como “horror caipira”:

Chamar de ‘horror caipira’ é uma licença poética que não visa diminuir o gênero, e nem a criação de José Mojica Marins, mas localizar em um imaginário que identifico como o interior paulista ou mineiro, onde as histórias agourentas de homens de preto, almas penadas e horror a cemitério, compunham o cotidiano, sobretudo ao anoitecer. O termo caipira invoca o conceito de cultura popular destas regiões do Brasil, e embora associado aos habitantes de um espaço rural, remete também a pessoas e seus conjuntos de crenças, muitas vezes caracterizados como superstição (ACOM; MORAES, 2017, p. 30).

É por isso que Mojica é conhecido como um cineasta autenticamente brasileiro – e talvez seja por esse mesmo motivo que seus filmes tenham feito tanto sucesso à época. Mesmo com influências do gênero importadas das histórias em quadrinhos estadunidenses, que faziam muito sucesso no nosso país naqueles anos, e dos filmes de horror da estadunidense Universal e da inglesa *Hammer*⁴⁶ (MELO, 2010), Mojica se consolidou ao misturar essas histórias com o imaginário brasileiro, enchendo-as de lendas envolvendo o sincretismo religioso. Não à toa, as narrativas de Zé do Caixão geralmente envolvem

⁴⁶Estúdios de cinema especializados em filmes de horror. Enquanto a Universal teve grande êxito com as histórias de monstros, como Drácula, Lobisomem e Frankenstein, a *Hammer* popularizou um modo de produção muito semelhante ao da Boca do Lixo, explorando à exaustão filmes de horror em produções baratas e rápidas.

símbolos católicos, rituais de religiões afro e influência da cultura espírita.

Depois da fama, Mojica assinou contrato com o produtor Augusto Pereira para a realização de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, lançado em 1967. A continuação da saga de Zé do Caixão também fez um grande sucesso e enriqueceu seu produtor. O diretor, por outro lado, teve que vender os direitos do filme antes de sua estreia e continuou, como seria a tônica de sua carreira, sem dinheiro (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). A partir daí, Mojica se dedicou quase que exclusivamente ao cinema de horror, dirigindo *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), o segmento *Pesadelo Macabro*, do filme *Trilogia de Terror* (1968) – co-dirigido em parceria com Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person –, *O Ritual dos Sádicos* (1970), *Exorcismo Negro* (1974), *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976), *Inferno Carnal* (1977) *Delírios de um Anormal* (1978), o documentário autobiográfico *Demônios e Maravilhas* (1987) e *Encarnação do Demônio* (2008), conclusão da trilogia original do Zé do Caixão. Em quase todas essas obras, Zé do Caixão aparece pelo menos indiretamente⁴⁷ e, do mesmo modo, a moral cristã gera debates, sendo ou atacada ou reafirmada, questão que irei aprofundar no decorrer deste trabalho. Além dessas películas, Mojica também dirigiu comédias, *westerns*, melodramas e filmes de sexo explícito, estes excluídos do corpus deste trabalho, justamente por se afastarem do gênero cinematográfico que me proponho a analisar.

A distribuição dos filmes de Mojica, geralmente, se dava nos cinemas da cidade de São Paulo e região. Posteriormente, as obras também eram lançadas no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil. Como vendia seus direitos, o diretor raramente recebia algum dinheiro por suas criações. No geral, os filmes eram bem recebidos pelo público e dividiam a opinião da crítica. Barcinski e Finotti (2015) comentam que o sucesso das obras se dava justamente por Mojica tratar de assuntos populares, o que o aproximava dos espectadores. Além disso, o diretor era um dos poucos cineastas vindos das classes mais baixas da população, conhecendo intimamente seu público.

Por outro lado, a censura da ditadura militar prejudicava Mojica. Quase todos os seus filmes de horror foram barrados ou tiveram partes excluídas pelos censores. *O Ritual dos Sádicos* foi o caso mais famoso, ficando retido por 16 anos.

⁴⁷ Em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, filme dividido em três segmentos independentes, temos apenas no último, chamado *Ideologia*, o célebre vilão. Além disso, seu nome é outro: Professor Oãxiac Odéz. O antigo nome tinha sua grafia invertida porque, na época, Mojica havia perdido os direitos sobre o personagem, que recuperou posteriormente (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, o personagem de Mojica não tem nome, o que não deixa claro se é ou não Zé do Caixão, apesar de manter seus trejeitos e figurino. *Inferno Carnal* acaba sendo o único filme em que o personagem não aparece nem indiretamente.

A interdição do filme foi um acontecimento crucial na carreira de Mojica: desde meados de 1970, quando a Censura proibiu *Ritual dos Sádicos* pela primeira vez, os produtores da Boca do Lixo começaram a se afastar dele. Tinham medo de financiar uma fita e depois vê-la apodrecer numa estante da Polícia Federal (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 357).

Após diversas tentativas de relançar o filme, inclusive mudando seu nome e o submetendo novamente à Censura no começo da década de 1980, a obra só foi liberada em 27 de setembro de 1982, repleto de cortes nas cenas que faziam alusão ao uso de drogas. Com o nome de *O Despertar da Besta*, a película retalhada não fazia muito sentido. Foi apenas em agosto de 1986 que o longa completo foi lançado, aproveitando a liberação de diversos filmes antigos encalhados (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

O Ritual dos Sádicos (que será abordado mais profundamente no capítulo seguinte) foi um filme completamente à frente de seu tempo no tocante à exploração de temas tabu. A narrativa é cheia de cenas mostrando uso de drogas, violência policial, sadismo e desvios sexuais, todos assuntos muito chocantes para a época. Vale a pena deixar aqui o extenso relato de Carlos Reichenbach, que ele redigiu após assistir o filme pela primeira vez:

Acabei de ver um filme em sua primeira cópia. O filme mais ribombante feito no Brasil até hoje. *Ritual dos Sádicos*, dirigido por um tarado mental, um gênio do escrotismo, o maior homem de cinema já surgido no hemisfério Sul, José Mojica Marins. O que o teatro moderno, preconizado por Artaud, o cinema subterrâneo, e os movimentos que se pretendem corajosos conseguiram no decorrer destes anos não chega nem à fazer sombra a importância deste filme único. Ou faremos filmes mais corajosos ou abandonaremos definitivamente o cinema! O homem é fulminante. Samuel Fueller, até agora o mais marginal cineasta independente do mundo, vai fazer pipi de tanto medo ao assistir a esta bomba atômica. Este filme representa o fim do cinema imbecil, cáustico, fajuto. Filme macho, pagão, desavergonhado. A tela narcotizada. Os gênios, virando bestas, hão de comer capim depois de assisti-lo. Glauber não existe mais. Sganzerla, com o novo e corajosíssimo *Betty Bomba a Exibicionista (Carnaval na Lama)* (que já vi) vai voltar pro jardim de infância. *Ritual dos Sádicos* é o primeiro filme didático — próprio para exibições em hospícios, conventos, institutos vocacionais de clubes esportivos, festivais de primavera, etc (REICHENBACH apud FERREIRA, 1986, p.102).

Se Carlos Reichenbach, diretor da Boca e acostumado com os filmes eróticos e marginais, se empolgou desta forma com *O Ritual dos Sádicos*, imaginemos as reações (contrárias, é claro) dos censores diante da película. Pior ainda, imaginemos as senhoras da Marcha com Deus pela Liberdade vendo as cenas em que jovens injetam drogas e fazem orgias.

No geral, os filmes de Mojica eram barrados por conterem cenas violentas que, segundo veredito dos censores, feriam a moral e o cristianismo. Em outro caso famoso, no longa *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, Mojica teve que redublar seu final, no qual o personagem de Zé do Caixão blasfemava contra o cristianismo. Na nova versão, o vilão se arrependia e se convertia enquanto morria. A fala, inclusive, foi escrita pelos próprios censores. Muitas vezes, além de cortes em determinadas cenas consideradas muito violentas e subversivas, os censores se contentavam com finais que punissem Zé do Caixão por seus atos sórdidos. Para poder lançar seu produto, Mojica se sujeitava a determinadas mudanças. Foi isso que aconteceu também em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, de 1968, que originalmente terminava com Zé e seus discípulos num banquete canibal. Para um novo final, Mojica simplesmente pegou uma cena de um desconhecido filme egípcio, *Um Homem em Nossa Casa*, no qual havia uma explosão numa casa, e inseriu em sua obra. Neste novo final, introduziu ainda efeitos de raios e, após a explosão, uma passagem bíblica destacando que Deus punia quem prejudicasse os outros. A obra foi, então, liberada. (SENADOR, 2008; BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Esses são os maiores exemplos de como a moral agiu externamente na narrativa dos filmes de Mojica. No contexto de censura, o diretor teve que se submeter às mudanças propostas pelos censores, baseadas nos valores conservadores da sociedade daquele contexto histórico. Nesses casos, temos também a questão levantada por Gerbase (2008) no caso das *vamps*: em vez de não falar sobre um assunto (o que seria a interdição completa), os censores se contentavam com um final conduzido, que punisse o vilão pelos crimes que cometeu contra a moral. Melhor que apagar Zé do Caixão era convertê-lo.

Em 1973, com o recrudescimento da censura, Mojica tinha dois filmes completamente interditados (*Ritual dos Sádicos* e *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, este último que, mesmo sendo liberado em 1964 para maiores de 18 anos, foi proibido posteriormente). Além disso, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* estavam cheios de cortes. “Somados, os quatro filmes em que aparecia o personagem Zé do Caixão totalizavam 359 minutos de duração. Destes, mais de duzentos minutos estavam censurados”, demarcam Barcinski e Finotti (2015, p. 375).

De modo ao mesmo tempo trágico e irônico, a censura acabou por afastar Mojica do cinema de horror e conduzi-lo à produção pornográfica. Com problemas financeiros e sem conseguir atrair produtores para investir em seus longas, o diretor acabou seguindo o mesmo caminho que boa parte dos produtores da Boca: dirigir filmes de sexo explícito. Curiosamente, a moral acabou por ajudar a empurrar a carreira de Mojica para um gênero

ainda mais mal visto pela sociedade. Além disso, o diretor foi ainda mais radical do que já havia sido, sendo o primeiro a apresentar uma cena de sexo entre um ser humano e um animal, em *24 Horas de Sexo Explícito*, de 1985. O longa foi um sucesso na Boca, ficou mais de vinte semanas em cartaz no centro de São Paulo e influenciou um ciclo de filmes de zoofilia produzidos na Rua do Triunfo.

Apesar de *24 Horas de Sexo Explícito* não entrar no escopo deste trabalho, ele pode ficar como certo questionamento sobre como a moral se torna um tema complexo para a sociedade. A moral produz inerentemente esses tabus que alguns filmes exploram e causa supressões e distensões que se agitam no imaginário do público. Ao mesmo tempo em que desperta curiosidade e ojeriza, faz com que produtores sejam cada vez mais ousados no tratamento dos temas e na disputa do mercado. Como se percebe, mesmo que indiretamente, a moral levou o cinema a experimentar, para o bem ou para o mal, corroborando a ideia de que essa supressão, como nos mostra Foucault (2017), pode ser muito pior do que a condução. De certa forma, é isso que vemos na indústria dos filmes *exploitation*: os temas proibidos foram escancarados para o público que tinha interesse neles. Em alguns casos, isso gerou obras de importante valor artístico, com críticas contundentes, mas em outros levou apenas a desculpas para chocar e atizar a curiosidade do público.

Ao mesmo tempo, o cinema das grandes indústrias acabou por se formar de modo comportado e, em muitos casos, ajudou a conduzir e modelar uma moral cristã na sociedade. Todavia, essa são apenas elucubrações iniciais, pois ainda há muito o que se explorar nesta temática e creio que os filmes de Mojica e o cinema de horror serão uma fértil fonte de reflexão.

4. O Puro e o Impuro

É dentro de um banheiro branco e límpido que Marion se despe completamente pela primeira vez. O que havia sido ensaiado por diversos momentos até então, com passeios de câmera por seu corpo coberto apenas de trajes íntimos, finalmente é concebido. Pela primeira vez, além disso, Marion demonstra tranquilidade. Dando a entender que se decidiu por devolver o dinheiro que roubou de seu patrão, que está arrependida e com a consciência limpa, a mulher tira o roupão e entra debaixo da água do chuveiro, que corre por seu corpo nu. Porém, o espectador não consegue ver diretamente a imagem da nudez, que é parcialmente escondida por uma cortina translúcida. Num meio-termo entre o explícito e o sugestivo, Marion se banha e lava seus pecados.

A leveza da cena, todavia, é interrompida por uma mancha que surge ao fundo. Esta mancha, uma silhueta negra borrada, levanta uma faca e, após irromper o espaço translúcido da cortina, ataca Marion. A mulher tenta se defender, porém o esforço é em vão. Os golpes acertam seu corpo e a água límpida e transparente se mistura com o sangue escuro e espesso, que corre ralo abaixo. O corpo de Marion cai inerte, enrolado na cortina. Seu olhar vazio é a última visão que temos dela. A câmera se afasta aos poucos, saindo do banheiro e passeando pelo quarto do hotel, até, por fim, acabar na cômoda ao lado da cama, mostrando o dinheiro que Marion planejava devolver. Norman, seu assassino, retorna à cena para se livrar do defunto. Atira o corpo da mulher e tudo que pertence a ela dentro do pântano próximo ao hotel.

O corpo de Marion, que buscava limpeza e remissão, é jogado diretamente na sujeira.

Esta cena é, talvez, a mais célebre do cinema de suspense e terror. Falo aqui da famosa sequência do chuveiro, de *Psicose*, filme dirigido por Alfred Hitchcock e lançado em 1960. Conhecido até por muitas pessoas que nunca assistiram ao filme, esse excerto lida diretamente com alguns temas desta pesquisa, como a nudez, o desejo sexual, a violência contra o corpo e, mais precisamente o que será investigado neste capítulo, as relações entre limpeza e sujeira como um aspecto da moral. Apesar de parecerem distantes, esses conceitos têm estreita relação com a questão de ordenamento e desordenamento, como espero esclarecer nas próximas páginas. Para isso, irei percorrer os percalços deste tema através da história, dando evidência aos momentos em que eles se conectam para criar aquilo que chamarei, em minha análise, de Mentalidade da Pureza.

Primeiramente, destacarei o simbolismo da mancha, já estudado por Ricoeur (1982), a fim de destacar como, desde os tempos mais longínquos, o mal se relaciona com o impuro e tem ares de infecção que tomam posse do homem. Destacarei como, ao longo da história, a sujeira foi vista como algo imoral e que deve ser limpo, principalmente ensejando a preparação para o retorno de Cristo. O intuito é deixar claro como, em diversos momentos, a limpeza e higiene do corpo e dos espaços se relacionam com a limpeza moral da alma. Posteriormente, irei explicar como os conceitos de sujeira e limpeza se relacionam com ordem e desordem, utilizando principalmente o aporte teórico de Douglas (2014). Depois, irei demonstrar, através de Carroll (1999), como essas categorias foram utilizadas no cinema de horror, principalmente na constituição do monstro, uma afronta ontológica à ordem. Por fim, irei analisar alguns fragmentos de filmes de Mojica, a fim de investigar como essa Mentalidade da Pureza se manifesta neles. A meu ver, este é um elemento central e muito presente na filmografia do diretor, sendo um dos aspectos por meio dos quais a moral cristã se manifesta em sua obra.

4.1 A mancha

O simbolismo da mancha não vem do cristianismo, apesar de ser identificado em sua moral. Advinda da noção de pecado tabu⁴⁸ da antiguidade, a mancha é encontrada também nas tragédias gregas e no judaísmo. No cristianismo, funciona como uma expressão da culpabilidade, mas também pode expressar o pecado e os interditos. Nesses sentidos, todavia, uma coisa não muda: a mancha é o simbolismo mais arcaico e o ponto de partida para uma noção de impureza e sujeira relacionada ao maléfico (RICOEUR, 1982; VIDAL, 1978).

A mancha age em duas vias principais: ao mesmo tempo em que é algo exterior que infecta, pertence à esfera do medo, agindo como um terror ético. Nesse sentido, desde os tempos antigos, a impureza passou a ter relação direta com o perigo, com o pecado e, conseqüentemente, com a culpa. A partir disso, se estabeleceu uma noção de que o mal físico é consequência direta do pecado. Sendo a mancha um dos símbolos do mal impuro que envenena, é natural então se temer o sujo, pois ele é um dos sinais do mal. Consequência lógica dessa linha de raciocínio é explicar o mal como um sintoma, ou seja: se alguém está

⁴⁸ Vidal (1978) aponta que a noção de pecado tabu está ligada a um sentido mágico-religioso de povos antigos. Tabu é uma realidade (pessoa, objeto, situação) fechada, que contém um interior maléfico e que tem seu acesso proibido ao homem. Aquele que invade essa realidade está atentando contra a ordem e deve ser prontamente castigado. Essa violação também tem característica contagiosa, ou seja, afeta as pessoas próximas ao violador. Nesse sentido, Vidal (1978) destaca que resíduos dessa noção de pecado como tabu se mantiveram no cerne da moral cristã, principalmente na questão da culpabilidade.

sofrendo, é porque pecou. Ao falar sobre a mancha, Ricoeur (1982, p. 189) é enfático: “Em El fondo de todos nuestros sentimientos y de toda nuestra mentalidade y conducta com relación a la culpa laten El miedo a lo impuro y los ritos de purificación”⁴⁹.

No cristianismo, a questão da mancha tem uma ligação direta com a impureza ritual. Vidal (1978) salienta que, na história da moral cristã, se deu demasiada importância ao sentido de pureza sexual como pureza ritual. Sendo assim, a impureza se dá através de certas noções da sexualidade, ligando essa impureza ao pecado, que se manifestaria como essa mancha exterior que contamina o corpo puro. A poluição noturna, por exemplo, aparece como uma impureza sexual que afeta a pureza ritual. O autor também destaca como certas regras matrimoniais da época da Patrística tinham, como intuito, manter a pureza de certos ritos, como a comunhão, por exemplo. Ricoeur (1982) pormenoriza:

La prohibición del incesto, de La sodomía, del aborto, de las relaciones sexuales, em tiempos — y a veces em sítios — prohibidos adquiere una importancia tan fundamental que la inflación y desorbitación de lo sexual es característica del sistema de la impureza, hasta el punto de que parece haberse establecido desde tiempo inmemorial una complicidad indisoluble entre sexualidad e impureza⁵⁰ (RICOEUR, 1982, p. 192).

Assim, o simbolismo da mancha pode ser percebido em alguns aspectos da sexualidade e da maneira como ela se desdobra entre puro e impuro na moral cristã. O exemplo mais direto da pureza que é contaminada pela impureza é o da virgindade, mas também essa noção se desdobra na percepção do bebê que vem ao mundo como ser impuro por ser advindo do sêmen do pai e, ao nascer, ter tido contato com as partes íntimas da mãe. Ricoeur (1982) ainda frisa que essa visão da mancha como algo praticamente material é reforçada pelos ritos, como o matrimônio, que funciona como um espaço que torna puro o ato sexual.

Ricoeur (1982) evidencia que pecado e mancha não são a mesma coisa, apesar de terem esse mesmo tipo de dimensão, de algo que se apodera do homem. O pecado é como que uma reinterpretação da mancha: além de ser algo ligado ao impuro infeccioso, representa uma quebra de aliança com Deus. Vidal (1978) destaca que os resíduos do pensamento arcaico da

⁴⁹ Tradução do autor: “No fundo de todos os nossos sentimentos e de toda a nossa mentalidade e conduta em relação à culpa, vibram o medo do impuro e os ritos de purificação”.

⁵⁰ Tradução do autor: “A proibição do incesto, da sodomia, do aborto, das relações sexuais, em determinados espaços de tempo — e às vezes em lugares — adquire uma importância tão fundamental que a inflação e a desorbitação do sexual é característica do sistema de impureza, ao ponto que parece ter se estabelecido desde tempos imemoriais uma complicidade indissolúvel entre sexualidade e impureza”.

mancha permaneceram na noção de pecado cristã, principalmente no âmbito da culpa, relação que se articula em dois vieses: o pecado ligado à impureza, à contaminação e à sujeira e a expiação através de rituais purificatórios, como a confissão.

No Antigo Testamento, se percebe que, no que toca à questão sexual, a preocupação tem contornos de tabu e não de uma ética sexual propriamente dita. O medo do impuro tange as prescrições descritas nos textos bíblicos que lidam com fluídos corporais, como o sangue e o sêmem.

A menstruação e o fluxo patológico tornam impura a mulher e todas as pessoas e objetos por ela tocados, durante sete dias (Lev 15. 19-23); em caso de fluxo patológico, todo aquele que se punha em contato com a paciente ficava impuro até à tarde e devia se lavar (Lev. 15.27). A relação sexual com uma menstruada, tida com ignorância de tal estado, tornava impuro por espaço de oito dias (Lev. 15.24), e aquele que tinha relação sabendo, devia ser castigado com a morte de ambos (Lev. 20.18); o sangue menstrual era considerado como particularmente impuro (Êx. 36.17). Foram propostas diversas explicações para esta proibição do acesso carnal à mulher menstruada (razões higiênicas, de infecundidade etc.); a melhor explicação é a que tem em conta as razões que justificam todas as prescrições rituais, das quais esta também faz parte.

Toda poluição, tanto patológica como normal (Lev. 15. 1-15), intencionada ou voluntária, mancha o homem. Ficam também impuras do mesmo modo as pessoas e objetos em contato com o fluxo seminal de um enfermo e devem ser purificadas com abluções (Lev. 15. 4-5) (VIDAL, 1979, p. 304).

Da mesma forma, Vidal (1979, p. 304) destaca que a impureza se manifesta no parto, que “torna a mulher impura durante sete dias no caso de dar à luz um varão e quatorze dias se fosse uma mulher”, sendo ela excluída da vida social por um espaço de tempo, devendo se manter em casa. O sexo dentro do matrimônio, apesar de permitido, torna o casal impuro até a tarde e, para se purificar, eles devem tomar um banho.

Bildhauer (2006) conta que, na Idade Média, uma das proibições mais levadas em conta no cotidiano era a de não derramar sangue. Dentre as justificações, que iam em direção à preservação da integridade do corpo, uma explicação chama a atenção: o sangue seria, de certa forma, o marco do pecado original. Quando Caim matou Abel e seu sangue foi derramado sobre o solo, o fluido teria desvirginado a Terra, sendo ele a fonte do pecado original.

Também a pesquisa sobre bruxaria na Idade Moderna rende diversos estreitamentos entre a sujeira e o mal demoníaco. Alguns demonólogos apontavam que o sangue da menstruação era a base fisiológica de feitiços de bruxas (CLARK, 2006). Do mesmo modo, acreditava-se que os demônios forneciam às bruxas variados tipos de imundícies e venenos a fim de infectar os enfeitados. Daí recorrem os relatos de vômitos de animais peçonhentos,

sujeiras e objetos estranhos por parte dos enfeitados e das próprias bruxas (ARAÚJO, 2016; CLARK, 2006). O lixo e os dejetos também aparecem em um relato famoso da época, de uma mulher de Constance, que confessou haver tido relações sexuais com um demônio e que, em seguida, deu à luz “cravos de ferro, grossos trinchantes ou pontas de varetas nodosas, vidro, osso, cachos de cabelo, maços de linho, cânhamo e pedras, e outros tipos de bugigangas de aparência repugnante e odiosa” (BOIASTUAU apud CLARK, 2006, p. 475).

Ao falar sobre a vinda do Anticristo, o bispo John Jewel advertia sobre as inversões demoníacas que estavam para acontecer, destacando o mal como algo infeccioso: “aqueles que estão saudáveis, ele tornará doentes: ele os infectará com a lepra⁵¹ de que antes estavam limpos” (JEWEL apud CLARK, 2006, p. 450). Do mesmo modo, diversos relatos de possessão e malefícios da época giram em torno de doenças e males que afetam o corpo. O mal continua se manifestando como uma nódoa pútrida que contamina. Não por acaso, a preocupação dos tempos escatológicos⁵² era a de manter a pureza, ameaçada pela impureza do Anticristo. Se falava constantemente sobre “a contaminante influência do mal” e, para se manter purificado diante disso, era necessário, mais do que nunca, manter uma conduta moral ilibada. Resquícios desse tipo de pensamento foram comuns até mesmo em pequenas tribos evangelizadas na África no começo do século XX, onde pastores pregavam a purificação das bruxas como preparo para o retorno de Cristo. No mesmo sentido, acreditava-se que doenças e malefícios eram provocados por feiticeiros (CLARK, 2006). Araújo (2016) destaca essa mentalidade também nos relatos e depoimentos de processos judiciais do Brasil colonial.

Se, por um lado, a sujeira aparece como sinônimo do mal, do contágio e da doença, por outro a água surge como algo que limpa e purifica. “Em qualquer grupo religioso que se encontrem, as águas conservam invariavelmente sua função: elas desintegram, eliminam as formas, ‘lavam os pecados’, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras” (ELIADE, 1991, p. 152).

O simbolismo da água como substância medicinal aparece em diferentes religiões antigas. Ela dá vida aos seres, germina e cura, tendo ares mágicos. Em alguns casos, a “Água da Vida” aparece em pé de igualdade com a “Árvore da Vida” e o “Rio sem idade”, poderosas entidades mágico-religiosas geradores da vida e regeneradoras do ser. No Apocalipse, se lê sobre a água da vida, que brota a partir do trono de Deus (ELIADE, 1993).

⁵¹ Foucault (2014) destaca também que a lepra estava sempre ligada a o castigo divino.

⁵² No século XVI, são abundantes os presságios de que o apocalipse estava próximo e que a batalha entre Cristo e o Anticristo era iminente (CLARK, 2006).

Na Patrística, os padres utilizaram da simbologia da água comum em religiões pré-cristãs, reforçando sua importância. O batismo com a água tem valor de renascimento. “O ‘velho homem’ morre pela imersão na água e dá origem a um novo ser, regenerado” (ELIADE, 1991, p. 154). João Batista é uma figura importante nesse sentido, pois desloca o ofício medicinal da água em função do corpo para a alma. O batismo não é “a cura das enfermidades corpóreas, mas a redenção da alma, o perdão dos pecados” (ELIADE, 1993, p. 159). Do mesmo modo, o dilúvio também aparece como um grande batismo, que afogou os corruptos e fez renascer, através de Noé, a nova humanidade. A água mantém aqui seu sentido de reabsorção, que abole o velho homem e dá origem ao novo, purificado e regenerado (ELIADE, 1991; 1993). Fala-se também da importância da água para o Espírito Divino na criação, pois foi a partir dela que surgiram as primeiras criaturas. Deus utilizou também da água para acabar sua obra, o homem. Dessa forma, toda água é santificada, pois retoma seu valor criacionista. Assim, ela acaba por ter valorização de fecundidade, santificação e cura. Antes cura do corpo, agora cura da alma (ELIADE, 1991).

Por outro lado, esse simbolismo se perdeu em determinados momentos da história. Entre a Idade Média e a Moderna, se acreditava que a água quente abria os poros e deixava o corpo exposto às intempéries e doenças. Os banhos secos eram a norma. No quesito moral, a água passou a ter uma função desviante. Os banhos públicos, que surgiram na Idade Média com ares inocentes, onde homens, mulheres, velhos e crianças se juntavam para se banharem nus e sem preocupação com questões sexuais, passaram a ser sinônimo de um distanciamento dos corpos, como sinaliza Vigarello (1996):

A história das estufas está ligada antes de tudo à história dessa lenta instauração de distâncias físicas. Ela reflete o aparecimento de limiares: com eles, algumas “misturas” tornam-se mais difíceis; alguns “contatos” já não são evidentes. A interiorização das normas difundidas pelas cortes senhoriais desloca lentamente as percepções de decência e do pudor. As sensibilidades já não se adaptam às nudezas misturadas dentro de espaços fechados (VIGARELLO, 1996, p. 33).

As estufas de banhos públicos, logo, se tornam sinônimo de imoralidade e transgressão. Geralmente são agitadas com festas, onde prostitutas se envolvem com homens em meio a carícias e toques. Diversos desses locais acabam fechados ou destruídos, acusados de promoverem a desordem e a promiscuidade, além de serem locais dos mais variados tipos de crimes. “A aventura das estufas passa, portanto, por um confronto com a lei. Ela alimenta uma crônica das transgressões” (VIGARELLO, 1996, p. 37). A igreja ajuda a alimentar essa visão desses locais como impuros. Os pregadores comparam os estabelecimentos com bordéis

e definem os “bairros perigosos”, onde a imoralidade se apresenta nos mais variados disfarces imorais. Estes devem, então, ser evitados pelos bons cristãos (VIGARELLO, 1996).

Não obstante, apesar da água ser evitada por questões de saúde, a limpeza não é esquecida. Mais interessante que isso, a limpeza é mais uma questão moral do que de higiene. Não à toa que ela é ligada muito mais ao que se vê, a aparência das mãos e rostos. Os talcos e a branquitude das roupas são o foco. Os banhos são secos, com panos perfumados sendo usados para esfregar a pele e disfarçar os odores. É com a ascensão da burguesia que a água retorna ao imaginário da limpeza. Essa classe vê os aristocratas, que recusam o banho ou preferem as águas quentes, como fracos e afeminados. Ao mesmo tempo, recorrem a exemplos da antiguidade e dos povos das Américas como modelos de vigor. Creem que a água gelada revigora e fortalece o corpo. Nessa matemática, o conceito de sujeira retorna como exemplo das classes mais baixas, confinadas a lugares sufocantes e mal ventilados, bairros pestilentos, roupas imundas e existências condenadas por doenças. Os banhos públicos retornam e os clubes de natação surgem, mas, agora, ambos são sinônimo de elitismo, têm caras mensalidades e se restringem apenas a quem possui grandes fontes de renda (VIGARELLO, 1996).

Do mesmo modo, Foucault (1999) aponta que, no século XVII, se instalou o regime da ducha como modo de recuperar a razão que escapa aos loucos. Utilizada nos manicômios, a ducha de água fria foi recorrente até o século XIX, sendo usada como surpresa, para cortar o fôlego e fazer perder a compostura. Isso porque “o frio não deve mais ser o agente ativo de um refrigério fisiológico, mas a agressão que abate as quimeras, derruba o orgulho, reenvia os delírios à realidade cotidiana” (FOUCAULT, 1999, p. 187). Sendo assim, o autor aponta que a água, administrada desse modo, tem quatro funções: ela causa a dor, humilha, reduz ao silêncio e, finalmente, castiga. Além disso, através de relatos, o autor expõe o uso da ducha como modo de confissão através da tortura. A estratégia utilizada era semelhante ao método de tortura que visava condicionar respostas: o médico repetia perguntas até o paciente reconhecer suas fraquezas e dar as réplicas que o médico queria ouvir.

A água é o instrumento da confissão: o escoamento vigoroso que arrasta as impurezas, as ideias inúteis, todas essas quimeras que são tão próximas das mentiras. A água, no mundo moral do asilo, conduz à verdade nua; ela é violentamente lustral: batismo e confissão a um só tempo, uma vez que, reconduzindo o doente ao tempo de antes da queda, ela obriga a reconhecer-se naquilo que ele é. Ela força a loucura a confessar - a loucura que é, nessa época, crença sem confissão. Tornando a consciência transparente por ela própria, ela funciona como ablução religiosa e como uma tragédia (FOUCAULT, 1999, p. 188).

Temos aqui a água como veículo moralizante e, mais do que isso, veículo de ordenamento da razão, que reorganiza os espaços da mente através do choque e condicionamento.

No século XIX, o conceito de higiene se expande, trazendo diversos tratados de medicina e normas de higiene aplicados em diversos segmentos da sociedade. A Igreja, mais do que apoiar essas iniciativas, reivindica um papel: os cientistas agora descobrem o que os padres já sabem há séculos. Buscam-se relações históricas e aproximações entre conceitos morais e de higiene. Contudo, os banhos ainda causam temores e sua periodicidade deve ser expandida. A banheira e a água quente podem despertar sentimentos impuros, principalmente nos jovens de internatos. A moralidade, todavia, está no olhar e no corpo, não na limpeza. É recomendável lavar as partes íntimas de olhos fechados e evitar se alongar nos banhos, preferindo a ablução através da natação em águas geladas. Em alguns casos, toma-se banho usando roupas (VIGARELLO, 1996).

A partir disso, os conceitos de limpeza e higiene se entrelaçam ainda mais, principalmente no que Vigarello (1996) chama de “pastoral da miséria”:

Ambição complexa e totalizadora ao mesmo tempo, uma vez que, do asseio da rua ao das habitações, do asseio dos aposentos ao dos corpos, o objetivo não é outro senão transformar os costumes dos mais desfavorecidos. Eliminar seus “vícios” supostos, latentes ou visíveis, modificando suas práticas corporais. Instala-se uma verdadeira pastoral da miséria, em que a limpeza teria quase força de exorcismo (VIGARELLO, 1996, p. 211).

A limpeza se torna sinônimo de ordem moral e sua divulgação visa tornar virtuosos também os mais humildes, afinal, onde a limpeza termina, começam os vícios. A sujeira se classifica como desleixo e como falta de virtude moral, é nela que todo tipo de vício se constitui e contagia. Mais do que nunca, parece haver um retorno da mancha, do mal exterior que infecta o homem. Em menor escala, temos aqui uma cruzada da limpeza moral⁵³. O Marquês de Sade soube como poucos equacionar essa matemática:

O Presidente não era o único cujos gostos fossem depravados; seus três amigos, e principalmente Durcet, tinham um certo apego por essa maldita mania da crápula e da devassidão que vê um encanto mais picante num objeto velho, nojento e sujo do que no que a natureza tem formado de mais divino. Seria incontestavelmente difícil explicar essa fantasia, embora exista em muitas pessoas. A desordem da natureza traz consigo uma espécie de condimento que age sobre o gênero nervoso com talvez tanta ou mais força do que suas mais singulares belezas. Já foi comprovado que o horrível, a

⁵³ Não por acaso, os chuveiros são inventados e colocados em prática em prisões, onde é possível banhar os detentos gastando pouca água.

fealdade, as coisas horrendas, são o que mais agrada quando se está com o membro ereto: ora, onde melhor se encontram essas características do que num objeto viciado? Certamente, se a sujeira agrada no ato da lubricidade, quanto mais sórdido este for, mais agradará; e existe seguramente bem mais sujeira num objeto viciado do que num objeto intacto ou perfeito (SADE, 2006, p. 46-47).

Mas o que seria essa tal desordem da natureza que, segundo Sade (2006), os maiores libertinos carregam em si? Creio que, além de perceber que a sujeira carregava essa mentalidade do mal moral — em suas obras, a sujeira é frequentemente ligada a devassidão —, o Marquês percebeu que a desordem e o caos são também inerentes a esse sistema. É sobre isso que tratarei a partir de agora.

4.2 A sujeira como desordem

Estritamente ligadas à moral, a sujeira e a limpeza se adequam, assim, a conceitos de ordem e desordem. Essas relações são recorrentes na história e no imaginário, fato que explorarei neste subcapítulo a fim de ligar esses conceitos com o de pecado e com a noção de que só há pecado na desordem e na impureza. O pecado é então a doença, enquanto a desordem é sua causa e a impureza, o sintoma. A questão aqui é que parece haver o mal apenas na falta de ordem e a sujeira é uma de suas características.

Já na introdução de seu livro dedicado aos sentidos antropológicos da pureza, Douglas (2014, p. 12) profere: “como se sabe, a sujeira é, essencialmente, desordem”. Posteriormente, a pesquisadora detalha:

Se pudermos abstrair patogenia e higiene de nossa noção de sujeira, estaremos diante da velha definição de sujeira como um tópico inoportuno. Esta é uma abordagem muito sugestiva. Implica duas condições: um conjunto de relações ordenadas e uma contravenção desta ordem. Sujeira, então, não é nunca um acontecimento único, isolado. Onde há sujeira, há sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados (DOUGLAS, 2014, p. 50).

Os exemplos de Douglas (2014) são bem rotineiros: os sapatos não são sujos em si, mas se tornam sujos se colocados sobre a mesa de jantar; a comida não é sujeira, mas se torna sujeira quando despejada no chão do quarto, e assim por diante. A questão aqui é que a sujeira não é sujeira em si, mas surge apenas num deslocamento da ordem.

A ordem, por sua vez, só pode ser produzida na classificação de um sistema. Sua sistematização, conseqüentemente, produz inerentemente as anomalias, as sobras desse sistema, que não se encaixam nas classificações. Uma anomalia confronta as linhas de percepção e geralmente é vista de modo negativo, como algo que afeta o ordenamento de

determinada cultura. “Impureza ou sujeira é aquilo que não pode ser incluído, se se quiser manter um padrão” (DOUGLAS, 2014, p. 55-56).

No universo cristão, o Levítico é o livro do Antigo Testamento que mais deixa claro essa noção de impuro como algo a ser evitado. Apesar de diversas teorias sobre as proibições do Levítico terem sido apresentadas durante a história, Douglas (2014) crê que tais interditos giram em torno deste conceito de impureza relacionada à desordem. As chamadas abominações do Levítico são proibições do consumo de animais em específico, sem, no entanto, dar muitos motivos para tamanha especificação. A lista é extensa, então prefiro dar apenas alguns exemplos na medida em que conduzo as explicações da autora.

Em primeiro lugar, é preciso entender que, no Antigo Testamento, o mal e o bem perpassam pelas noções de benção divina. A benção é fonte das coisas boas e a falta de benção é fonte das ruínas. “O trabalho de Deus através da benção é, essencialmente, criar a ordem pela qual os negócios dos homens prosperam. [...] Onde a benção é retirada e a força da maldição desencadeada, há esterilidade, peste, desordem.” (DOUGLAS, 2014, p. 66). Logo, se Deus utiliza da benção para criar ordem, algo que está fora dessa ordem não foi abençoado e, conseqüentemente, se torna perigoso e/ou impuro.

Todas estas prescrições⁵⁴ são prefaciadas por um mandamento geral: “Vós sereis santos, porque eu sou santo”. Podemos concluir que a santidade é exemplificada pela integridade. A santidade requer que os indivíduos se conformem à classe à qual pertencem. E a santidade requer que diferentes classes de coisas não se confundam. Outro conjunto de preceitos aperfeiçoa esta ideia. A santidade significa manter distintas as categorias de criação. Ela, portanto, envolve definição correta, discriminação e ordem. Sob este título, todas as regras de moralidade sexual exemplificam o santo (DOUGLAS, 2014, p. 70).

A santidade, então, está ligada à unidade e integridade com o santo, tanto do homem quanto de seu povo. As regras dietéticas apontadas no Levítico são, então, a exemplificação dessa busca por uma santidade una, integrada e que siga esses princípios de classificação ordenada. Logo, essas regras dietéticas funcionam como signos para lembrar constantemente dessa necessidade de unidade com Deus.

Começemos pelos animais permitidos na alimentação. O gado, o camelo, o carneiro e a cabra eram criados pelos israelitas; após lidarem com eles, não era necessário lavar as mãos para se entrar no Templo. Estes bichos eram providos por Deus e habitavam a terra dada e abençoada pelo criador, logo, eram puros. São animais que estão inseridos na ordem divina de providência. A partir disso, se desenrolam duas características que são ligadas a eles: o seu

⁵⁴ Aqui Douglas (2014) se refere a proibições ligadas à moral.

ruminar e o casco fendido. É em torno das dissonâncias dessas características que alguns animais são proibidos. Acreditava-se que a lebre, por exemplo, com seu constante ranger de dentes, ruminava, porém seu consumo era proibido por ela não ter o casco fendido. O porco tem o casco fendido, porém não ruminava, logo seu consumo é proibido. A pureza, então, é definida pela classificação de categorias, e aqueles animais que não se adequam a elas são considerados impuros e não devem ser consumidos (DOUGLAS, 2014).

No que concerne aos animais selvagens, os critérios de impureza seguem os de classificação e ordem:

Para atingir este esquema precisamos retornar ao Gênesis e à criação. Aqui se desdobra uma classificação tripartida, dividida entre terra, as águas e o firmamento. O Levítico toma este esquema e atribui para cada elemento o tipo de vida apropriado. No firmamento, aves de duas pernas voam com asas. Na água, peixes com escamas nadam com nadadeiras. Na terra, animais de quatro pernas pulam, saltam ou andam. Qualquer classe de criaturas que não esteja equipada para o tipo correto de locomoção no seu elemento é contrária à santidade. O contato com ela desqualifica uma pessoa a aproximar-se do Templo. Portanto, qualquer coisa da água que não tenha nadadeiras e escamas é impura (11, 10-12). Não é dito a respeito dos hábitos predatórios ou de alimentação de carniça. O único teste seguro de limpeza para um peixe são suas escamas e a sua propulsão por meio de nadadeiras (DOUGLAS, 2014, p. 72).

Logo, a definição de impureza desses animais segue suas categorizações, ou melhor, a falta de possibilidade de enquadramento de alguns animais em categorias pré-estabelecidas no Gênesis. A impureza está no erro, na ambiguidade e, principalmente, no deslocamento. Alguns répteis andam na terra, mas não são quadrúpedes. Do mesmo modo, insetos voam, mas não são aves.

Em termos sociais, o deslocamento do indivíduo funciona também como uma desordem marcada pelo impuro. Isso fica muito claro se percebermos a separação que se estabeleceu com a ascensão da burguesia destacada por Vigarello (1996). As classes sociais na Europa funcionavam como separação e classificação dos tipos e graus de limpeza dos cidadãos. Do mesmo modo, Clark (2006) ressalta que as bruxas do século XVI e XVII eram relacionadas com a desordem, a irracionalidade e o tom carnavalesco⁵⁵. Por sua vez, eram seres impuros e seus malefícios geralmente giravam em torno da sujeira, doença e infecciosidade (tanto física quanto da alma). Como Douglas (2014) conclui, o ambiente social é dividido por linhas e, quando essas percepções se confundem, a poluição aparece como um denominador a fim de marcar essas linhas divisórias.

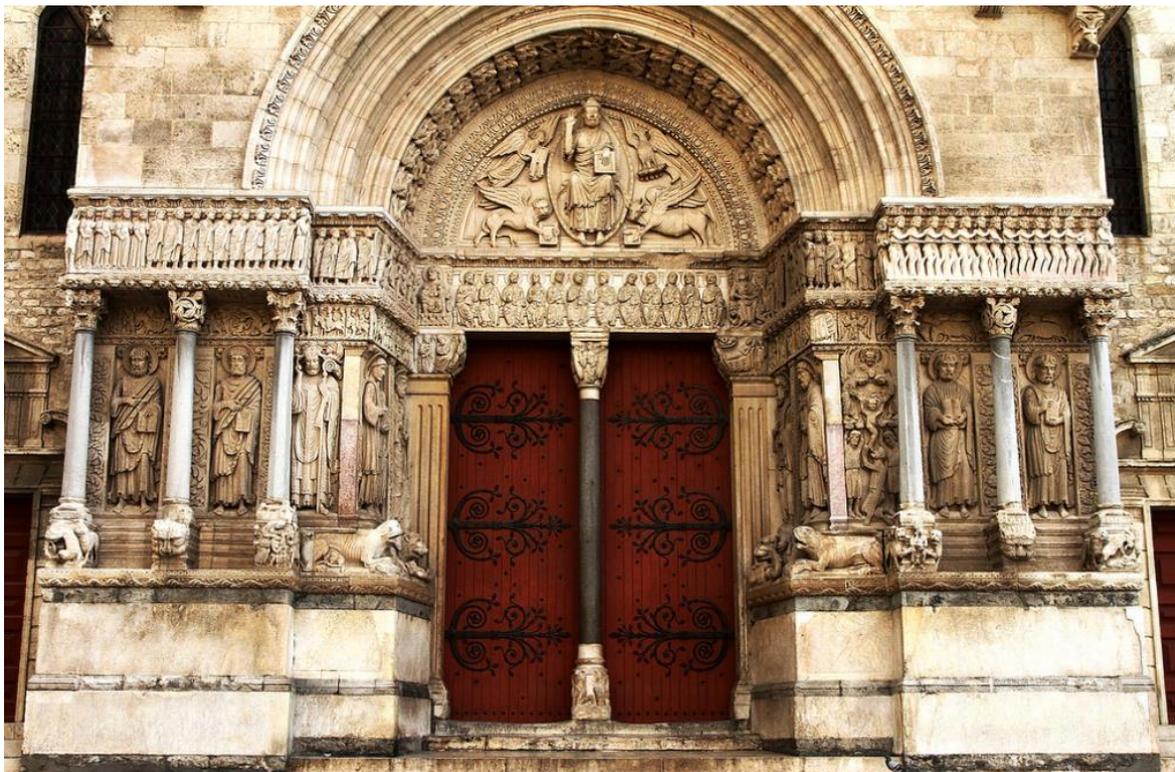
⁵⁵ O carnaval é claramente uma subversão momentânea da ordem.

4.3 O horror... O horror...

A representação do mal moral na obra de arte é recorrente e foi até incentivada pela igreja. O Concílio Vaticano II (1962-1965) declarou, em linhas gerais, que essa representação é importante para conhecer mais a fundo a realidade do homem, tendo cuidado, contudo, para não incentivar tais práticas abordadas. Pio XII defendia uma proposta semelhante, deixando claro que a obra de arte era um instrumento importante para demonstrar o mal sendo vencido. O foco, para a igreja num geral, era dar ferramentas para que o homem pudesse conhecer e dominar suas paixões, corrigindo e melhorando sua conduta (VIDAL, 1980). Na Idade Média, o artista é visto, inclusive, como mero meio para a representação do divino (HAUSER, 1995).

Não cabe a este trabalho entrar nos pormenores dessa discussão, porém gostaria de trazer aqui dois exemplos que penso serem significativos para o que estou abordando. O primeiro é dado por Gombrich (2012) e é referente às igrejas românicas da França, no século XII, as primeiras a serem decoradas com esculturas. Na entrada da igreja de St. Trophime (Fig. 1), em Arles, vemos a escultura de Cristo cercado pelos evangelistas São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João. Cada um desses evangelistas é representado na forma de um animal. Mais abaixo estão os apóstolos.

Figura 1 - Entrada da Igreja de St. Trophime, em Arles.



Fonte: Flickr. Foto de Claude Valette

O que quero pontuar, todavia, é em relação às esculturas ao lado de Cristo, nas colunas mais à frente. À esquerda do Salvador e de costas para ele estão os amaldiçoados, uma fila de pessoas acorrentadas, representando as almas perdidas e destinadas ao inferno (Fig. 2). À direita estão os bem-aventurados, com os rostos voltados à Cristo, em reverência. Fato importante a ser pontuado é como as igrejas constituíam, nessa época, um grande centro social e arquitetônico nas vilas. De pedra e enormes, elas se destacavam diante das pequenas casas de madeira onde viviam as pessoas. Sendo assim, a igreja, como obra arquitetônica, já tinha o poder de deslumbrar seus visitantes (MONDONI, 2014; GOMBRICH, 2012). Da mesma maneira, as esculturas, como obras de arte com um sentido narrativo e simbólico, passavam sua moral e ensinamentos aos espectadores. Gombrich (2012) pontua que essas imagens tinham mais poder do que os próprios sermões, fato que é mencionado num poema de François Villon⁵⁶.

Figura 2 - Os amaldiçoados acorrentados e de costas para Cristo.



Fonte: Flickr. Foto de Kristobalite.

O segundo exemplo é mais famoso, porém mais sutil. Falo aqui de *O Juízo Final* (1534-1541), de Michelangelo (Fig. 3), que ilustra o fundo do altar da Capela Sistina. Hauser

⁵⁶ Poema de Villon dedicado a sua mãe e citado por Gombrich (2012, p. 177): “Sou uma pobre e velha mulher,/ Muito ignorante, que nem sabe ler./ Mostram-me na igreja da minha terra/ Um paraíso com harpas pintado/ E o inferno onde fervem almas danadas,/Um enche-me de júbilo, o outro me aterra...”

(1995) aponta a obra como o marco da ruptura do artista com o estilo da Renascença. Próxima ao período da Reforma, essa criação se separa dos ideais estéticos consolidados até então, principalmente no que toca às proporções, escalas e organização do espaço. “A violação consciente, muitas vezes ostensiva, dos velhos princípios de organização, a deformação e desintegração da imagem de mundo renascentista expressam-se por todos os aspectos da obra” (HAUSER, 1995, p. 386). Segundo o autor ainda, Michelangelo buscava uma quebra com o padrão de belo estabelecido. A obra seria sua busca por independência, sua luta por algo novo.

Figura 3 - *O Juízo Final*, de Michelangelo Buonarroti.



Fonte: Wikimedia Commons.

A obra de Michelangelo acaba por ser um grande exemplar do caos. Representando a passagem bíblica do Apocalipse, o artista constrói uma narrativa, principalmente, através da confusão de proporção. As figuras que ascendem aos céus são nitidamente maiores do que as que permanecem na Terra, mesmo não havendo qualquer menção a um estudo de

profundidade. Chama a atenção o fato de o rompimento do artista com o estilo renascentista se dar justamente pela desordem catártica de sua obra. Nela, a incidência de luz clarifica o centro superior da obra, destacando a escuridão da vida dos que ficaram,

O que quero demonstrar com esses dois exemplos é como as obras de arte em contextos sacros podem demonstrar o mal, criando uma narrativa educacional sobre ele. As esculturas da Igreja de St. Trophime são muito didáticas e, logo na entrada, advertiam os católicos dos perigos da condenação. A obra de Michelangelo, por sua vez, é muito mais sutil. Nela, o caos se dá pela desordem, pelo rompimento. Curiosamente, acaba por passar os mesmos ideais, mesmo que numa tentativa de quebra estética por parte do autor.

Os exemplos de obras de arte que representam o mal são vastos e abundam principalmente a Idade Média e a Renascença. Não há motivo para se estender neles por ora. O que me interessa, no momento, é estabelecer algumas coordenadas para entender a manifestação dos conceitos de pureza e impureza, ordem e desordem, nas obras de José Mojica Marins. Natural, então, é dar um salto no tempo e investigar o cinema propriamente e os desdobramentos das narrativas de horror.

Carroll (1999) fornece úteis dispositivos de categorização para se conceituar o que ele chama de horror artístico⁵⁷. Primeiramente, é interessante notar que a classificação do gênero horror na arte se nomeia justamente pelo afeto que ele causa. Ou seja, temos aqui, prontamente, uma nomenclatura que surge a partir da relação do espectador com a arte⁵⁸. Alguns podem apontar que monstros também funcionam como um dispositivo para se classificar o gênero, todavia, como o autor frisa, monstros também estão presentes em outros tipos de narrativas. O que os coloca como elementos do horror são a relação deles com os personagens. Os monstros causam repugnância e é esse aspecto que quero destacar, justamente por se aproximar da definição de impuro trazida por Douglas (2014). Carroll (1999, p. 31) ressalta: “nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbação da ordem natural”. Diferente do fantástico, onde monstros podem causar medo e representarem perigo, eles não são descritos ou demonstrados como anomalias da ordem, pois fazem parte daquele universo. No horror, todavia, os monstros causam a repugnância, são confusões impuras, quebras da ordem.

⁵⁷ O autor difere aqui o “horror artístico” do horror num modo geral, que ele chama de natural e correlaciona com o cotidiano. O horror artístico, nesse sentido, se refere estritamente ao gênero e aos afetos despertados em obras artísticas.

⁵⁸ Seguindo a nomenclatura de Carroll, darei preferência ao termo “horror” para designar o gênero, todavia, em alguns momentos, utilizarei “terror” como sinônimo.

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. [...] No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (CARROLL, 1999, p. 39).

Carroll (1999) conclui, então, que a constituição do monstro se dá por esses dois fatores: ele precisa ser ameaçador e impuro. Aqui, nota-se claramente a junção na narrativa de categorias já estabelecidas anteriormente por Douglas (2014) e Ricoeur (1982) na constituição do mal impuro. O campo artístico utiliza as mesmas categorias de sistematização antropológica da sociedade⁵⁹. Daí ser tão recorrente, em diversas narrativas, as palavras “eles”, “aquilo” e “coisa” ao se referir a esses seres: não há como categorizá-los⁶⁰. Como Schiller (2011, p. 43) frisa, o medo do indeterminado conduz à fantasia, pois “tudo o que é incomum é terrível”.

Carroll (1999) também destaca como esses monstros, ao serem antinaturais e expressões dessas anomalias de categorização, são seres que desafiam o modo de pensar da sociedade. Além de fisicamente ameaçadores, eles são cognitivamente ameaçadores. Por isso, é comum em narrativas que eles causem a confusão mental e até levem os personagens à insanidade. *À Beira da Loucura*, de John Carpenter, e *A Hora do Lobo*, de Ingmar Bergman, são exemplos curiosamente próximos nesse sentido. No filme de Carpenter, quanto mais inserido no universo daquela cidade, em meio a monstros e alucinações, mais o protagonista perde a razão e acaba por enlouquecer diante de tal cenário caótico. O mesmo acontece na ilha do filme sueco, onde os protagonistas adentram no emaranhado de suas mentes, conduzidos por estranhas aparições. De modo ainda mais exagerado, a visão das criaturas de *Bird Box*, de Susanne Bier, leva diretamente as pessoas ao suicídio.

⁵⁹ Carroll (1999) se reporta diretamente ao estudo de Douglas (2014) para falar sobre os monstros.

⁶⁰ Alguns exemplos: O filme “A Ameaça que Veio do Espaço” originalmente se chama “*It Came from Outer Space*”. Na mesma linha, “O Mundo em Perigo” se chama originalmente “*Them!*”. Do mesmo modo, o livro de Stephen King, chamado “*It*”, não designa o que é o monstro, que inclusive se metamorfoseia e constantemente muda de categoria. Homenagem ao livro “*The Shadow Over Innsmouth*”, de H.P. Lovecraft, a música “*The Thing that Should Not Be*” (A coisa que não deveria ser), da banda Metallica, retoma diretamente esses conceitos, girando sua narrativa em torno do medo do híbrido, do rastejante, do que vem das profundezas do mar e vagueia por locais proibidos.

Esse modo de percepção sistematizada nos leva, por sua vez, ao contexto moral das narrativas de horror em geral. Os monstros, além de serem anomalias físicas de um sistema, são anomalias sociais. O monstro, nas narrativas de ficção, é aquilo que afronta as categorias, visa subverter a ordem do mundo através do mal e precisa ser vencido pelos mocinhos. Sendo assim, destruir um mundo se traduz em repelir a diferença, excluir os resíduos da sociedade e restabelecer a ordem. Ora, essa narrativa é moral por si só. Carroll (1999) notou que, nas narrativas de horror, são trabalhadas questões já levantadas por Foucault (2001) no que concerne aos anormais⁶¹. O autor estadunidense, por sua vez, destaca como, além de serem transgressões por si só, os monstros das ficções cometem transgressões. Numa estrutura narrativa básica em três atos, nota-se um grande padrão que começa na normalidade, até que surge algum mal que funciona como quebra dessa normalidade e que, no terceiro ato, é confrontado e superado para o restabelecimento da ordem original.

Aplicada ao gênero do horror, a interpretação análoga poderia funcionar da seguinte forma: com a irrupção do monstro numa ficção de horror, é aberto um espaço cultural em que os valores e os conceitos da cultura podem ser invertidos, revertidos e postos de dentro para fora. [...] Mas a condição que permite essa transgressão da norma é que, quando tudo foi dito e feito, e a narrativa chega a seu fim, a norma seja reconstituída — o monstro ontologicamente ofensivo seja eliminado e seus horríveis feitos, punidos. Assim, a norma fica mais forte do que antes; ela foi, por assim dizer, testada; sua superioridade sobre o anormal foi justificada; e pensamentos e desejos supostamente caprichosos, talvez sorumbáticos — da perspectiva do ponto de vista cultural dominante —, foram, figuradamente falando, lancetados (CARROLL, 1999, p. 182).

Essa estrutura básica e comumente difundida retoma todos os passos do ordenamento da metafísica cristã. Aqui, há o fechamento desse ciclo entre puro e impuro, ordem e desordem. O gênero de horror serve como uma exemplificação artística sobre como esses conceitos se engendram, costurando-os e desenvolvendo-os na narrativa. Desta feita, o mal está geralmente relacionado a algum tipo de desordem impura que deve ser combatida para se estabelecer novamente a ordem. A Mentalidade da Pureza é uma constante inerente às narrativas de horror e seu rompimento, uma situação que causa horror até em obras de outros gêneros. Isso se percebe muito bem no relato de Justine, ao contar sua triste história em *Os Infortúnios da virtude*. A protagonista de Sade, em diversos momentos, se reporta aos seus malfeitores como monstros: “Os propósitos indignos desse monstro haviam inflamado suas paixões” (SADE, 2015, p. 23); “ignorava que tudo o que eu tentava para comover esses

⁶¹ Em seu curso sobre o assunto, no *Collège de France*, Foucault destacou, através da análise de processos médico-legais, o processo de constituição das categoriais de caracterização dos anormais na sociedade moderna a partir da visão do monstro social, aquele ser que afronta as regras da sociedade e é um constante perigo.

monstros só conseguiria inflamá-los...” (SADE, 2015, p. 63); “Excitados com esse primeiro crime, os monstros não pararam por aí” (SADE, 2015, p. 77); “essas contorções e esses uivos eram motivo de escárnio para os monstros que me observavam [...] e aquele que o sufoca com tanta desumanidade deve ser outra coisa senão um monstro?” (SADE, 2015, p. 92); “sois um monstro de ousar abusar tão cruelmente de minha situação para me colocar assim entre a morte e a infâmia (SADE, 2015, p. 111). Esses excertos, dentre diversos outros, são usados pelo autor nas palavras de sua protagonista de modo a marcar a postura monstruosa dos diversos vilões que passam por seu caminho e a levam ao infortúnio. Como se nota, tais atos maléficis servem para alimentar os prazeres imorais desses homens descritos com repugnância pela pura Justine, exemplo de mulher inocente que é afligida por um mundo corrupto e tomado por bestas vorazes.

Assim como Sade, Artur Barrio também foi outro artista que não produzia obras do gênero horror, mas que se utilizou dele através da desordem e sujeira para causar frenesi. Com suas Trouxas Ensanguentadas (fig. 4) atiradas no córrego Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal de Belo Horizonte, Barrio causou terror nos transeuntes, pois os objetos se assemelhavam a corpos desovados pelo Esquadrão da Morte, o qual mexia com o imaginário da sociedade no período⁶². O principal ponto de horror aqui é a forma dos objetos: panos manchados de vermelho e disformes que remetem a todo um horror que insistia em se esconder nos porões da Ditadura. O grande acerto de Barrio é justamente dar forma (disforme) a esse horror ignorado.

Figura 4 - As trouxas ensanguentadas, de Artur Barrio.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Foto de César Carneiro.

⁶² O “*happening*” aconteceu em abril de 1970, ápice da violência de Estado perpetrada pelo AI-5 da Ditadura Civil-Militar.

4.4 Fragmentos - A Mentalidade da Pureza

Estabelecidos esses aportes teóricos, parto aqui para a análise de alguns fragmentos da obra de Mojica. O objetivo, neste momento, é examinar as mentalidades que surgem face à principal, que chamo de Mentalidade da Pureza. Como Sorlin (1985) destaca, devemos pensar em mentalidades no plural, pois a sociedade não é composta de uma hegemonia, mas de várias que lutam entre si. Deste modo, irei destacar como a Mentalidade da Pureza é contraposta e reafirmada de diferentes maneiras e pontos de vista e como ela surge a partir de diferentes construções do puro e do impuro. Como ficará claro, enquanto algumas dessas construções serão muito evidentes, outras estarão encobertas por uma espessa névoa. É importante deixar claro aqui que entendo como impuro tudo aquilo que se relaciona com a desordem, a anomalia, a anormalização e, evidentemente, a sujeira. O impuro não se revela apenas na narrativa, mas também no caos das imagens, o que é muito comum na obra de Mojica. Do mesmo modo, procurarei ligar essas diferentes manifestações do impuro com a mancha do mal, que, na moral cristã, aparece como sintoma do pecado a ser punido.

De certa forma, a carreira de José Mojica Marins é marcada pela anormalidade. Em diversos momentos de sua vida, o cineasta paulistano foi tachado como “estranho”, “louco” e “anormal”, dentre outros adjetivos. No geral, pode-se dizer que Mojica recebeu bem essas alcunhas e soube usá-las a seu favor, desenvolvendo uma carreira no cinema focada no grotesco e no horror.

Uma obra que aborda diretamente essas questões é *Ritual dos Sádicos*⁶³, de 1970. Em forma episódica, a película narra diversos casos em que viciados cometem as mais variadas atrocidades. Paralelo a isso, essas histórias são comentadas por especialistas que buscam compreender e explicar o que se passa na sociedade e na mente dessas pessoas para cometer tais atos. A busca por entender a bestialidade da mente humana passa por questões morais e, nessa tentativa de conhecimento, um dos participantes da mesa redonda, que comenta os casos, fala sobre sua pesquisa, na qual injetou drogas em viciados e os colocou em diferentes situações para ver como eles reagiriam a elas. Segundo ele, a que mais tocou as cobaias foi a experiência de ver um filme do Zé do Caixão. As experiências do pesquisador chocam os demais participantes do debate, porém a carta na manga de Mojica e Rubens Luchetti, seu roteirista, é o *plot twist* final, quando o psiquiatra revela que injetou água nos pacientes. O placebo, segundo ele, acabaria com as discussões, mostrando que não são as drogas que

⁶³ O filme também é conhecido como *O Despertar da Besta*, nome com o qual foi rebatizado anos depois numa tentativa de driblar a censura.

fazem com que as pessoas ajam de determinada maneira. Os psicotrópicos só seriam, no máximo, uma válvula de escape para despertar a besta que há dentro de cada um de nós.

Os fragmentos a serem destacados aqui advêm da sequência próxima do final do filme, quando os viciados têm sua experiência lisérgica. Enquanto todo o longa é em preto e branco, essa sequência é colorida e aborda diretamente os medos dos atormentados que experimentaram a droga e a devassidão. A cena mostra um inferno dantesco, no qual Zé do Caixão é uma espécie de demônio poderoso que atormenta as almas aprisionadas e torturadas de diversas formas. Nesse contexto, destaco estes dois fragmentos, que retomam diretamente o conceito de desordem como algo maléfico. Em determinado momento dessa caótica descida ao inferno, aparecem seres que atormentam os viciados apenas por seu aspecto. Estes seres são baixos, com grandes cabeças e braços compridos. Há uma quebra na estrutura de seu corpo: seus rostos são nádegas e seus braços e mãos são desproporcionais (Fig. 5).

Figura 5 - Os *grylles* de Mojica.



Fonte: *O Ritual dos Sádicos* (1970).

Essa imagem, que flerta com o cômico, contém aspectos interessantes para se pensar a falta de ordem. Nessas criaturas, a desordem é estrutural e constitui a parte física de sua existência. Ela está externalizada. A preocupação de fazer esses seres assim é evidente, visto que cada um deles é constituído por duas pessoas: uma de costas, com as nádegas à mostra,

que faz as vezes de rosto, e outra, que está atrás e de frente, porém escondida, com seus braços estendidos como se fossem os membros da criatura.

Outros seres que atormentam os viciados são homens com faces de animais (fig. 6). Eles aparecem e reaparecem constantemente, encarando a câmera. Aqui, a desordem está na desconexão entre corpo e cabeça.

Figura 6 - Os teromorfos de *O Ritual dos Sádicos*.



Fonte: *O Ritual dos Sádicos* (1970).

Mas o que seriam esses seres? Além de uma desordem aparente do corpo, haveria neles algum tipo de desordem da moral ou mental? Creio que o melhor jeito de descobrir isso é pensar o que esses seres representam. Por suas características, fica claro que eles são *grylles* e teromorfos respectivamente. Recorro aqui a Foucault (2014) e Agamben (2017) para uma explicação sobre essas criaturas e seus papéis na história.

No começo de sua digressão sobre a história da loucura na Idade Clássica, Foucault (2014) trata sobre como as imagens começam a se relacionar com a insanidade. A partir do século XV, ele nota um deslizamento da percepção de loucura, que passa a ser vista também como ligada à sabedoria. Essa percepção se dá através da observação da representação dos

*grylles*⁶⁴ em pinturas cristãs da época (Fig. 7). Os seres, que antes representavam simplesmente, de forma satírica, o homem que cedeu às tentações de seu desejo, se tornaram em si a tentação. “Tudo que nele [*grylle*] existe de impossível, de fantástico, de inumano, tudo que nele indica a contranatureza e o formigamento de uma presença insana ao rés-do-chão, tudo isso, justamente, é que lhe atribui seu estranho poder” (FOUCAULT, 2014, p. 25). Foucault se referia aqui a como a loucura passou a ser motivo de tentação para o homem, assim como ao saber que, em demasia, podia se perder em loucura.

No polo oposto a esta natureza de trevas, a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico. Essas formas estranhas estão situadas, inicialmente, no espaço do grande segredo, e o Santo Antônio que é tentado por elas não se submete à violência do Desejo, mas sim ao agulhão, bem mais insidioso, da curiosidade. (FOUCAULT, 2014, p. 26)

Desse modo, os *grylles* representam a desordem da loucura de dois modos, ambos maléficos. Primeiramente, eles são uma representação satírica do homem pecador, que se desviou do caminho ordenado de Deus. Seu papel é advertir, de modo jocoso, como seriam, aos olhos de Deus, os desviantes. Num segundo momento, porém, eles acabam por representar as tentações em si e, justamente por isso, devem ser evitados. O pecado passa de consequência para tabu. Os *grylles* e apresentam, então, como manchas do mal. São seres impuros e desordenados que habitam o inferno e tentam o homem. Por isso, tem certo ar infeccioso, que não pode ser tocado, mas que fascina. Não há menção dos *grylles* como seres sujos, mas eles são impuros justamente por suas desordens físicas e morais.

⁶⁴ Não há uma tradução para esse nome em português. *Grylles* é a adaptação para o francês do original *Gryllus*, que, em Latim, significa “caricatura”. É comumente chamado também por *Grylloi*, derivado do italiano *grillo*, algo como “aberração” (RICHTER, 2006, p. 114).

Figura 7 - Detalhe da pintura *O Juízo Final*, de Hieronymus Bosch.



Fonte: Wikimedia Commons

Do lado dos teromorfos, temos sua relação entre homem e animal. A animalidade, que outrora tinha um sentido de retorno à natureza do homem, se tornou também, a partir da Renascença, um lugar de perigo. O animal agora representa o lado bestial do homem. Em tons fantásticos, advém de uma mente enlouquecida.

Agamben (2017) também aponta essas duas visões diferentes da animalidade do homem através dos teromorfos. Primeiro, o autor cita o exemplo de uma bíblia hebraica do século XIII, com imagens de homens teromorfos no banquete do último dia, simbolizando, possivelmente, a reconciliação do homem com sua natureza animal. A segunda visão advém dos arcontes gnósticos, seres que misturavam características físicas humanas e animais. Essas maléficas criaturas eram responsáveis por criar o reino material, ruim por si só, ao contrário do mundo espiritual, que era bom. Essa narrativa se assemelha muito com a divisão feita por Agostinho (2014; 2012), entre Cidade de Deus e Cidade dos Homens, que, segundo ele, coabitavam o mesmo espaço temporal e geográfico, porém se refletiam no *ethos* dos homens. Aqueles que bem agiam estavam destinados à Cidade de Deus, perfeita em si mesmo e harmônica, enquanto os outros à Cidade dos Homens, cheia de caos e desordem.

Na viagem lisérgica dos viciados, em *O Ritual dos Sádicos*, se destacam tanto os *grylles* quanto os teromorfos. A representação de Mojica de um inferno surrealista extremamente colorido e repleto de simbolismos tem seu ápice na famosa cena em que esses seres aparecem. Ao contrário das representações medievais dos *grylles*, onde o rosto ficava aprisionado no ventre do ser sem cabeça, aqui ele está entre as nádegas e se apresenta comicamente diante do vicioso. Nesse sentido, essas criaturas são representações das mentalidades sobre as culpas que cercam os viciados. Tanto os teromorfos quanto os *grylles* se apresentam como visões da culpa e punição, sendo aparições inconcebíveis e desordenadas, que os aterrorizam por seu aspecto. No inferno, onde as vítimas são torturadas de diversas formas físicas, eles agem como uma tortura psicológica, que precisa apenas se mostrar para afligir.

Há de se pensar também sobre o contexto em que o filme foi feito. Produzido no momento mais violento da Ditadura Civil-Militar Brasileira, a obra representa um deslocamento na carreira de Mojica. Ele deixa de filmar um terror fantástico para mostrar o horror das ruas.

A ideia para a fita surgiu por acaso: andando certa noite próximo a uma delegacia, Mojica viu uma prostituta grávida sendo surrada por policiais. A cena o aterrorizou. Na noite seguinte voltou ao local e, conversando com outras prostitutas, descobriu que a mulher havia sido morta. “Quem entra nessa delegacia não volta viva, não!”, disse uma delas. Ele não conseguia tirar a imagem da cabeça. Nunca vira nada tão assustador. Resolveu esquecer o terror ficcional de monstros e vampiros e fazer um filme sobre o terror do dia a dia, da miséria e da violência urbana. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 380).

Além de ser um tipo de horror diferente daquele que Mojica costumava fazer, Barcinski e Finotti (2015) sublinham outro aspecto que diferencia essa obra das demais do diretor: enquanto seus primeiros filmes não tinham uma determinação geográfica nem temporal definida na narrativa, *O Ritual dos Sádicos* se propunha claramente a ser um filme que abordava aquela época e se passava em São Paulo. Isso fica claro pelo uso de personagens e locais conhecidos daquele ambiente. Atuam, no filme, cineastas da Boca do Lixo. Aparecem locais reconhecíveis daquele meio, dentre os quais se destaca o Teatro Oficina, onde, em uma determinada cena, aparece uma peça teatral polêmica que, de fato, estava em cartaz na época de produção do filme. Mojica também insere uma cena em que um personagem assiste TV e nela passa o programa *Quem tem medo da verdade?*, mais especificamente o episódio real onde o próprio Zé do Caixão fora entrevistado tempos antes.

Essas preocupações demonstram o intuito de Mojica em inserir sua obra no contexto da época e delimitar o espaço temporal e geográfico de sua narrativa.

Outro ponto interessante é o nome alternativo do filme, com o qual ele foi rebatizado para tentar driblar a censura da época: *O Despertar da Besta*. Aqui é possível traçar direta relação com a questão que Foucault (2014) aborda sobre os animais que fogem do controle do homem, se refugiam no mundo fantástico do subconsciente humano e despertam através de delírios aterrorizantes. Nesse pesadelo lisérgico que representa o inferno para os viciados, o despertar das bestas em seu subconsciente representam toda a devassidão a que eles se submetem em suas vidas. Os *grylles* de Mojica são a própria loucura com seu caráter erótico, observando os homens, enquanto os animais a sua volta são o retorno à animalidade ou aos próprios arcontes gnósticos, responsáveis pelo mundo material fundado em hedonismo terreno. Ainda que esses seres se encaixem perfeitamente nas características de monstro dadas por Carroll (1999), os aflitos não têm condições de enfrentá-los no filme de Mojica.

Outra questão a ser considerada aqui é quem são os personagens inseridos na discussão principal do filme de Mojica. Os viciados, na obra, são acusados de serem os principais perpetradores das depravações daquela sociedade. Estimulados pelas drogas, cometeriam as maiores atrocidades e representariam um risco ao corpo social como um todo. Vizeu (2005) retoma Foucault para destacar que, nesse período, os manicômios também serviam para abrigar viciados, homossexuais e qualquer outro tipo de pessoa que não seguisse os padrões estabelecidos para a ordem social. A consequência desse processo é a criação de uma normalização dos indivíduos (VAZ, 2016), os quais, ao perceberem os desejos desviantes dos outros, os anormais, como algo negativo, se sentem constantemente culpados. A internalização da culpa acaba por ser um processo constante no homem moderno e isso serve como modo de mantê-lo constantemente angustiado e focado em ser normal perante à ordem social. É por isso que os personagens, aqui, são os viciados que aparecem no decorrer do filme cometendo desvios sexuais. Nesse pesadelo com o inferno, eles se defrontam com todas as suas culpas internalizadas — nas cenas, sofrem justamente se relacionando com seus desvios morais — e são submetidos a elas.

Outra sequência de fragmentos que gostaria de analisar advém do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, de 1968. O longa é composto por três histórias sem ligação, funcionando como contos. Porém, a que me interessa aqui é a última, chamada *Ideologia*. Num contexto muito parecido com *O Ritual dos Sádicos*, a história começa num programa de televisão, mostrando um debate entre alguns especialistas, dentre eles o Professor Oãxiac

Odéz⁶⁵, que defende sua tese de que o instinto prevalece sobre a razão. Ao final do programa, ele convida seu rival de debate para ir a sua casa e conhecer um pouco mais sobre suas teorias. O homem aceita e leva sua esposa. Ao chegar na casa do Professor, porém, os dois são presos e obrigados a assistir a uma série de demonstrações violentas de tortura e sadismo. Oãxiac explica que seus experimentos consistem em submeter os seres humanos a situações extremas e, assim, provar que a razão é mais fraca que o instinto. Acompanhamos então a algumas dessas demonstrações, como um homem que é torturado e, por fim, comido vivo por outros que passavam fome; homens que assediam uma moça e, depois, jogam ácido em seu rosto; e um casal que tem, como fetiche, se auto-flagelar com líquidos ferventes.

Após isso, Oãxiac indica que fará experimentos com o homem e sua esposa e que, se eles permanecerem racionais por sete dias, terão a liberdade; caso contrário, a morte. O casal é preso em jaulas separadas, sem receber água nem comida. Quando Oãxiac ameaça matar a mulher, o marido oferece sua vida. Ao se virar para ele, a mulher intervém e diz que ela é quem deve morrer. Oãxiac diz que eles passaram pela primeira prova e que, por enquanto, o amor persiste. Nos outros dias, eles não recebem água nem comida, até que, no sexto, Oãxiac traz um banquete para o homem. Ele diz para dar a comida à mulher. A isso, Oãxiac intervém e diz aos criados para darem a comida aos cachorros. O homem então cede e começa a comer vorazmente enquanto a mulher o observa. No último dia, a mulher implora por água. Oãxiac solta de sua jaula e lhe dá um copo vazio, lhe dizendo que não tem água, mas tem algo melhor para matar sua sede: o sangue do marido. Ela não faz menção de impedir e deixa que Oãxiac mate o esposo, para então beber o sangue que jorra de sua jugular.

Creio que, tirando a extravagância de Mojica, essa história guarda alguns pontos para um debate sobre o confronto entre paixão e razão. Devemos lembrar aqui que esse confronto define o cristianismo em praticamente toda a sua história, e que a defesa da razão era o norte seguido pela Patrística. Além disso, Agostinho (1995) se debruçou sobre esse debate, definindo a questão do mal relacionada ao livre-arbítrio do homem. Para ele, Deus não é mau nem produz o mal. O mal advém do uso indevido do livre-arbítrio do homem, que troca a razão pela paixão. O autor destaca que o homem se difere do animal pela razão. Os animais tem alma, pois são animados, porém não tem a razão. Consequentemente, vivem, mas não sabem que vivem. Já que o homem é superior pela razão e o ser supremo não obriga os homens a serem dominados pelas suas paixões, o mal tem origem no livre-arbítrio. Sendo assim, para o filósofo cristão, Deus não é mau, ele apenas pune os pecadores porque é justo.

⁶⁵ O personagem é interpretado pelo próprio Mojica e tem esse nome (Zé do Caixão ao contrário) pois, nesse momento, Mojica havia perdido os direitos sobre o personagem.

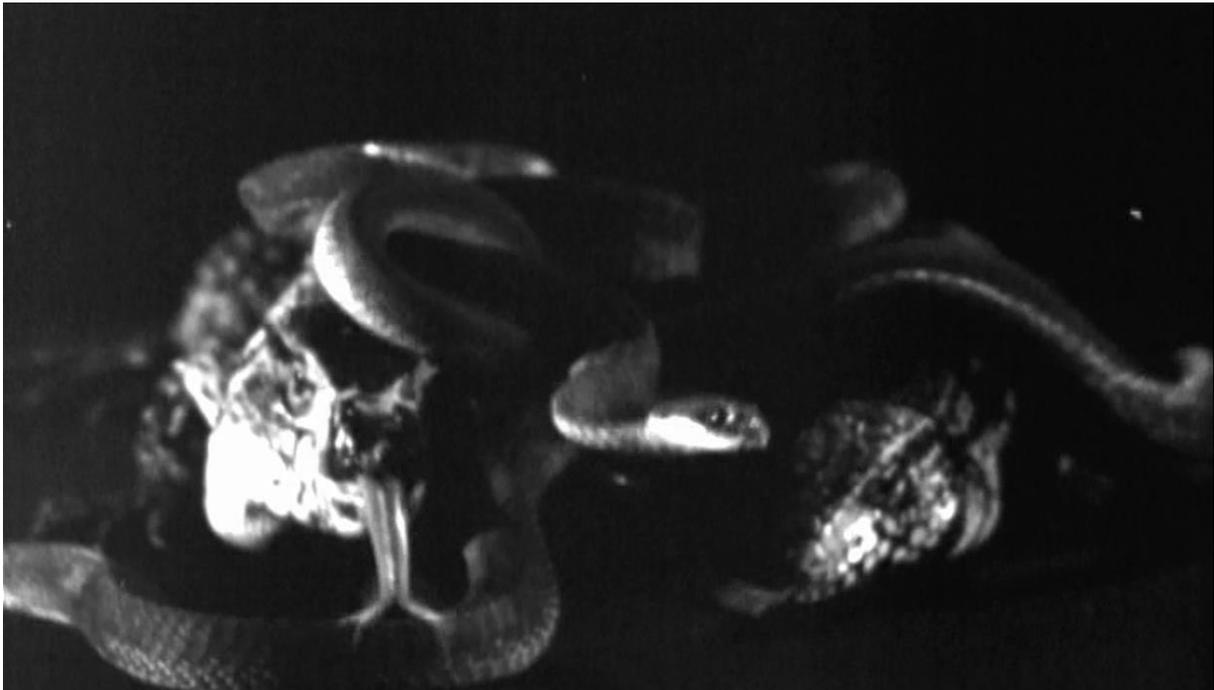
Nesse caso, o próprio livre-arbítrio é fundamental nesse mecanismo punitivo, pois, sem ele, não haveria como Deus compensar nem punir os homens por seus atos. “Logo, é evidente que há duas espécies de homens: uns, amigos das coisas eternas; e outros, amigos das coisas temporais.”, demarca Agostinho (1995, p. 64). Desse modo, o pecado está em se afastar das leis divinas e se apegar às coisas mundanas. Sendo assim, a culpa pelos pecados é exclusiva daquele que peca, pois esqueceu da razão e cedeu às paixões. Logo, Deus age de modo justo, punindo-o. Conclui-se daí que, pelo viés cristão, a razão é fundamental nessa mediação entre corpo e alma, ou seja: é a razão que impede que o corpo (natureza), através do pecado, se afaste da sacralidade e da pureza da alma.

No filme, Oãxiac funciona como uma espécie de Deus punitivo ao mesmo tempo em que é o diabo que tenta e traz o mal. O filme acabou por ser fortemente censurado, principalmente por sua violência, mas também por não haver nenhum tipo de punição ao Professor Oãxiac na história, que termina, junto com seus servos, comendo os corpos da esposa e do homem em um banquete antropofágico. Os fragmentos que quero analisar, inclusive, são retirados dessa cena, que finaliza o filme. São fragmentos porque, aqui, o que funciona é o choque de imagens, enquanto a contraposição delas, principalmente, é o que causa a náusea.

A intercalação das cenas do banquete com imagens de animais, como ratos, sapos, lagartos e cobras, funciona em dois sentidos: o da repulsa e o da animalidade do homem. Primeiramente, causa a repulsa, já que são animais considerados impuros no nosso imaginário: ratos passam doenças e vivem em lugares sujos, sapos têm aparência asquerosa, cobras são peçonhentas e lagartos se alimentam de carniça⁶⁶. Além dessas imagens se contraporem ao banquete, os cortes entre elas são rápidos, causando aproximação ainda maior e repulsa crescente. Do mesmo modo, as cobras e lagartos, que eram mostrados separadamente, começam a aparecer juntos, com as cobras enroladas nos lagartos, causando uma confusão de seres. A força imagética desses fragmentos parece ser justamente essa confusão e a mistura entre seres, esse não saber onde começa um e termina o outro, uma vez que a desordem de seus corpos e a falta de barreiras aumentam a poluição da imagem (fig. 8).

⁶⁶ Répteis em geral adquiriram forte representatividade no imaginário colonial brasileiro. Eram seres desconhecidos e que causavam diversas mortes de trabalhadores nos canaviais. Se faziam extensas listas com desenhos caracterizando suas formas e descrições perniciosas sobre seus perigos (DEL PRIORE, 2016). Além disso, é claro, é forte a associação da cobra no imaginário cristão como o animal que corrompeu Adão e Eva no Paraíso.

Figura 8 - Cobras e lagartos se misturam.



Fonte: *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968).

Em meio a isso, são exibidas imagens do banquete, onde as pessoas se alimentam de mãos e pés (fig. 9). O segundo sentido está ligado justamente a isso: as pessoas fazem a refeição à mesa, porém sem talheres, e comem com as mãos vorazmente e com os rostos contra os pratos. Talheres, além de serem instrumentos que facilitam o momento da alimentação a fim de que não se suje as mãos e se possa comer alimentos líquidos, servem como uma ferramenta de postura que difere o homem do animal. Os animais, sem o polegar opositor, fato que os impede de segurar ferramentas, precisam levar a boca até a comida, se curvando sobre o alimento e sujando o seu rosto contra o que comem. O homem, com os talheres, não precisa de tal movimento: ele faz o contrário, leva a comida até a boca e mantém sua postura. Na cena, a repulsa é completada por esse ato: o homem desce seu corpo até a animalidade e, além de se igualar ao animal com o ato antropofágico em si, o faz se debruçando sobre a presa⁶⁷.

⁶⁷ Aqui é interessante lembrar também da genealogia apresentada por Foucault sobre o monstro antropofágico do século XVIII. Na França, tanto os jacobinos revolucionários quanto a monarquia representavam seus adversários como monstros canibais. Enquanto os monarcas eram retratados como seres vampirescos pelos panfletos jacobinos, os revolucionários eram vistos como anarquistas canibais. Abundavam relatos entre a nobreza, falando sobre supostos casos em que esses homens haviam matado e comido membros do clero (FOUCAULT, 2001).

Figura 9 - O Banquete antropofágico.



Fonte: *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968).

A desordem dessa animalidade é complementada ainda pelos pedaços inteiros de membros sobre a mesa. As cabeças, os pés e as mãos não parecem cozidos nem servidos em pedaços, mas crus e completos. A repulsa diante dessa imagem se deve, a meu ver, justamente por isso. Ao mostrar membros inteiros, Mojica está fazendo o que Douglas (2014) descreve sobre sujeira. Ele poderia perfeitamente dizer, com seu jeito extravagante e irônico: “mãos não são sujas, mas se alimentar delas num prato de comida é”. O final de *O Perfume da Dama de Negro*, de Francesco Barilli, é muito parecido, com a protagonista sendo morta e comida por uma espécie de seita ocultista. Todavia, a cena é bem menos forte, pois há toda uma preparação ritualística para tal. No filme de Mojica, ao contrário, essa desordem à mesa de jantar que causa a maior repulsa. É o deslocamento dos hábitos à mesa que incomoda, aumentando a ojeriza em relação ao ato. O mesmo ocorre em *O Massacre da Serra Elétrica*, de Tobe Hooper.

Esse tipo de desumanização me parece ser a força desses fragmentos. Anos depois, em sua releitura sobre a obra de Sade, *Saló ou os 120 Dias de Sodoma*, Pasolini faria o mesmo. A desumanização parece passar fundamentalmente pela postura — no filme de Pasolini, os jovens torturados são tratados como cães, usam coleiras, ficam nus e têm que se locomover de quatro —, tanto que a cena em que são alimentados com comida em potes de cães se mostra tão humilhante e asquerosa quanto a cena em que são obrigados a comer as próprias fezes.

Figura 10 - *Saló ou os 120 Dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini.



Fonte: *Saló ou os 120 Dias de Sodoma* (1975)

Talvez aí esteja também a força da obra *Saturno Devorando seu Filho* (1819-1823), de Francisco Goya (fig. 11). A pintura retrata o mito do deus Saturno, que devorou seus filhos por medo de ser destronado por eles. Goya, todavia, não representou Saturno como um poderoso deus, mas sim como um velho com aparência suja, cabelo desganhado e olhar desesperado. A violência e a escuridão da pintura chamam a atenção e horrorizam. Ao contrário de *Saturno* (1638), versão de Rubens (Fig. 12) do mesmo mito, a obra de Goya choca por sua crueza e pela animalidade do ato. Nas duas obras, todavia, se destacam as figuras curvadas de saturno.

Figura 11 - *Saturno Devorando seu Filho*, de Goya. / Figura 12 - *Saturno*, de Rubens.



Fonte: Wikimedia Commons

Em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, a sujeira serve como expressão máxima do mal. Essa impureza dos atos nefastos que ocorrem na mansão do Professor Oãxiac simboliza todo o malefício dele. As cenas são sempre exacerbadas, como em grande parte dos filmes de Mojica, com muito sangue, tortura e animais asquerosos. Oãxiac, por fazer as vezes de diabo e Deus, funciona como a mancha em si: ele contamina suas cobaias com o mal, fazendo surgir delas seus instintos pecaminosos mais vis e impuros. Isso se traduz principalmente nos fetiches sexuais e hábitos antropofágicos. O casal, que aparece bem vestido na casa do Professor, acaba com as roupas rasgadas, ambos sujos, famintos e tomados pela doença do instinto animal. Sua falta de higiene corporal forçada é a mesma que força a ebulição da infecciosidade interna.

Já em *O Ritual dos Sádicos*, o deslocamento social dos indivíduos funciona como ponto inicial para defini-los como impuros. São viciados que cometem atos torpes e devem ser punidos. Por isso, se confrontam com o caos do inferno, a impureza dos corpos dos *grylles* e os teromorfos. Nesse caso, a sutileza é maior e a impureza aparece mais como metáfora,

dando à desordem estrutural o papel de representá-la. O encontro entre desordem social e física catalisa a manifestação do impuro em forma de punição aos desviantes.

Sendo assim, os critérios de puro e impuro se manifestam de maneiras e com intuitos diferentes nos dois filmes. Em *O Ritual dos Sádicos*, o impuro é metaforizado pela desordem moral e estrutural, por assim dizer. Essa Mentalidade da Pureza repele o impuro de um jeito moralista, mostrando que ele está sendo punido e deve ser limpo, ajustado e ordenado. Já em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, a Mentalidade da Pureza é atacada e a sujeira é exagerada e causa a repulsa, demonstrando seu lado mais vil. Não é a toa que enquanto *O Ritual dos Sádicos* foi censurado por ser considerado apologia às drogas, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* o foi por uma falta de punição ao perpetrador das maldades. Enquanto um fragmento reforça a Mentalidade da Pureza, o outro a nega.

4.5 Epílogo - O impuro e a desordem em três atos

Uma certa mancha perpassa o cinema brasileiro contemporâneo. Uma certa mancha que denuncia os pecados passados. “Nossos pais pecaram e já não existem, e nós carregamos suas culpas” (Lamentações 5.7). Em *Trabalhar Cansa*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, ela vem da parede do supermercado de Helena (Helena Albergaria) e insiste em se apresentar, apesar das diversas tentativas de escondê-la. Pinta-se a parede, coloca-se uma prateleira na frente dela... Nada esconde o cheiro podre da mancha. A infiltração denuncia um corpo, o corpo de um ser disforme, uma mistura entre homem e lobo, um ser que não se adequa às categorias. Helena e o marido se livram do corpo, não o denunciam, não falam sobre ele, mesmo os dois percebendo o que ele denota. Escondem a mancha e buscam seguir em frente.

Tal mancha também verte da cachoeira no sonho de João (Gustavo Jahn), em *O Som ao Redor* (fig. 13). A mancha de outros tempos que insiste em correr, transformando em sangue o rio da História. Uma mancha tão falada por Freyre (2006) que aparece no corredor da casa grande ainda no século XXI.

Figura 13 - A cachoeira de sangue em *O Som ao Redor*.



Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Essa mancha só se põe aos olhos, todavia, através do horror. Ambos os filmes têm tons naturalistas que flertam em momentos muito específicos com o gênero. *Trabalhar Cansa* é o exemplo mais forte (fig. 14). Excetuando-se uma cena em que Helena está sozinha no supermercado à noite, o filme constrói toda a sua tensão de horror em relação à mancha e a desordem. Além da passagem já comentada, temos: a visão dos vermes podres retirados da parede, que são o primeiro indício da mancha; uma cena em que um líquido preto sai da parede, sendo mais uma pista de seu conteúdo; e a cena em que filha e pai, longe dali, visitando um museu natural com animais empalhados, observam um terneiro com duas cabeças, a desordem anatômica do animal. O horror, assim como em *Mojica*, se dá através da mancha, da mistura e do abjeto. Mais do que isso, do eterno jogo entre olhar e desviar o rosto — em *Trabalhar Cansa*, o choque das imagens geralmente se dá entre olhar incrédulo e o horror que se põe diante dele —, a repulsa dos pecados de nossos pais que, se não se destaca diante de nossos olhos na realidade, assalta os nossos sonhos, como em *O Som ao Redor*.

Em *O Animal Cordial*, de Gabriela Amaral Almeida, a mancha se posta de modo muito mais veemente: ela banha as cenas e o cenário, infecta o chão e marca o ritual sexual entre os vilões. Com corpos manchados de sangue, eles comemoram o assassinato com um sexo animalesco, sem se preocuparem com a sujeira sobre suas peles. Sara (Luciana Paes) se curva e urra em orgasmos. Assim como em *Trabalhar Cansa*, há uma preocupação com a ordem do local: tanto o mercado do primeiro quanto o restaurante de *Animal Cordial* são constantemente limpos com estopas e esponjas, mas a sujeira insiste em se pôr diante dos

olhos (fig. 15). De modo muito semelhante, os legistas do IML⁶⁸ limpam o chão do necrotério cheio de corpos sujos de lama em *Morto Não Fala*, de Dennison Ramalho (fig. 16). Lama dos corpos de vítimas de um deslizamento no morro, vítimas da higienização histórica, a qual sempre empurrou os mais pobres para as margens da sociedade.

Figura 14 (esq.) - A mancha em *Trabalhar Cansa*. Figura 15 (dir.) - A mancha em *O Animal Cordial*.
Figura 16 (abaixo) - A mancha em *Morto Não Fala*.



Fontes: *Trabalhar Cansa* (2011)/*O Animal Cordial* (2017)/ *Morto Não Fala* (2018)

O que liga esses filmes, portanto, é a mancha. A tentativa de limpeza de algo que não pode ser limpo, que está incrustado na história do país. A culpa das gerações atuais pelos pecados das outras. O medo e o sentimento das classes média e alta, que têm suas mãos banhadas em sangue. O que resta é o sentimento de culpa, o temor pela sujeira que transborda pelas mais diversas frestas das estruturas sociais. Assim, os personagens dessas obras se assemelham ao *Angelus Novus* de Benjamin (2012), pois observam aterrorizados a cadeia de movimentos históricos que os impeliu até ali. Se para Benjamin (2012), todavia, os monumentos são símbolos da barbárie, aqui é a mancha que faz as vezes de ícone da catástrofe.

⁶⁸ Sigla para Instituto Médico Legal, órgão público brasileiro que trata da necropsia e dos laudos médicos de cadáveres para as Polícias Científicas dos estados.

*

Assim como em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, o nefasto em *O Animal Cordial* leva à impureza, ao sangue e ao canibalismo. O gesto de Sara, de comer de cócoras como um bicho, antecipa o final da obra (fig. 17). A animalidade já se deu desde o primeiro ato de Inácio (Murilo Benício). O animal, outrora cordial, que se mostra enfim bestial. “Ele não tem pressa”, diz Djair (Iranthir Santos), que sabe que o restaurante se tornou uma selva e que o animal lá fora, o predador pensativo, se resguarda para o momento final do banquete. Não contava Inácio, todavia, que o prato principal seria ele. Sara, que outrora se alimentava de cócoras e curvada, como Oãxiac e seus súditos, prepara agora os cortes especiais de seu jantar antropofágico.

Figura 17 - Sara se alimenta como o Saturno de Goya.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017)

*

Estreou no Brasil, em 2018, a mostra *Se o Paraíso Fosse Assim tão Bom*, contendo algumas obras da pintora Cecily Brown. Os quadros demonstram sua visão do paraíso, onde o mal e o bem coexistem de modo caótico e fragmentado (fig. 18). Nas telas, é possível distinguir pedaços de homens, animais e plantas compondo um ambiente desordenado, mas

homogêneo. As obras datam entre os anos 1990 e 2010, com algumas pinturas bem recentes. Nelas, o tema da desordem mostra força e conduz o espectador através dos fragmentos dos seres retratados ali. Claramente inspirada em Bosch e Michelangelo, Cecily estabelece um ponto de retorno, séculos depois, aos mesmos temas já pintados por esses artistas. Na visão dela, porém, os contrários coexistem e isso só é possível através do caos. Aqui, o paraíso é um anseio de retorno aos tempos pré-ordem.

Este assunto continua a afligir, afinal. É como uma pegada redescoberta no solo após anos encoberta pela vegetação e que revive avidamente um passado que nunca foi esquecido completamente, tendo se tornado apenas um espírito que, à noite, sussurra em nossos ouvidos palavras de encanto. Cecily, todavia, responde a esse anseio produzindo uma abertura à desordem, uma outra proposta, curiosamente mais positiva em relação às obras de Bosch, Mojica e Barrio. O terceiro ato da desordem é positivo, todavia ele aponta justamente para os tempos de uma pré-história, um tempo de antes da mancha de Ricoeur (1982), antes de o próprio tempo na figura de Saturno devorar os homens, um tempo em que o Paraíso seria assim tão bom.

Figura 18 - *Paradise (to go)*, de Cecily Brown.



Fonte: Arte que Acontece.

5. Blasfêmia

A igreja está cheia, mas por um momento o silêncio é absoluto. Todos parecem aliviados, enquanto uma freira deitada suspira diante de uma pequena caixa dourada que contém o sangue de Jesus Cristo. “Eu estou livre”, diz ela, que se arrasta até o Rei que forneceu o recipiente a fim de beijar-lhe a mão. Enquanto isso, o padre, responsável pelos exorcismos de todos os endemoniados do local, se enche de torpor agradecendo aos céus. O monarca pega então a caixa, abre-a e vira-a de ponta-cabeça. Nada cai de dentro dela e todos começam a rir. O exorcista e todos os possuídos foram enganados. Os membros da monarquia presentes gargalham de tal peça pregada pelo Rei, que se despede do público recomendando a todos que se divirtam. O caos de outrora, substituído pelo silêncio da espera, retorna ainda mais ensurdecedor. Freiras despidas agarram padres e queimam folhas da bíblia nas velas do altar. Uma mulher completamente nua corre aos gritos carregando uma enorme cruz e a quebra na cabeça do padre exorcista. Mulheres dançam e se beijam aos pés do altar que contém uma figura de Cristo na cruz. Pessoas escarram em objetos sacros. Como num circo, mulheres se penduram pelo teto. A imagem de Cristo é retirada do altar e, sobre ele, as freiras nuas fazem poses sexuais e simulam orgias.

O filme de Ken Russell, *Os Demônios*, é baseado em acontecimentos reais que se passaram na França do século XVII. Nele, o padre Grandier é falsamente acusado de ter feito pacto com o demônio e seduzido diversas freiras do convento de Loudun. A questão é que o clérigo estava no caminho de homens poderosos que queriam dominar a cidade onde ele exercia forte influência. Como fica claro em diversos casos de heresia, as funções de Estado e Igreja se embaralham, num plano que mistura política e religião. Tal confusão será explorada neste capítulo, cujo tema principal, todavia, é outro: a blasfêmia.

Como na cena descrita acima, a blasfêmia se dá de diferentes modos, mas sempre com um mesmo fim: a afronta à religião. Na carreira de José Mojica Marins, tal pecado se tornou um sinônimo de seu principal personagem, o Zé do Caixão. Neste capítulo, buscarei então falar sobre as diferentes vias pelas quais a Mentalidade da Blasfêmia se constitui, seja pela palavra, seja pelos gestos ou pelas imagens. Retraçarei sua história, passando por personagens que considero serem os canalizadores de suas funções discursivas, a fim de, posteriormente, analisar fragmentos da obra de Mojica nos quais a Mentalidade da Blasfêmia toma forma. Meu objetivo aqui é demonstrar como essa mentalidade agiu narrativamente na obra do diretor, atiçando a curiosidade e o furor em relação a seus filmes. Do mesmo modo, a

blasfêmia parece ser o principal impulso contra a moral cristã, tendo vital importância nos processos de censura.

5.1 A Palavra

A história da blasfêmia se caracteriza por não ser linear e, principalmente, por decorrer em diversas vias que se encontram e dispersam. Como um rio com diversos afluentes, a blasfêmia se constituiu através de diferentes meios, classes sociais, espaços e discursos que se aglutinam. Deste modo, como se pode definir a Mentalidade da Blasfêmia para o homem do século XX? Sendo um conceito que se redefiniu constantemente, a blasfêmia no ocidente me parece se constituir principalmente através dos discursos de dois arquétipos da modernidade: o do intelectual de classe alta e o do bêbado de classe baixa. Esses homens parecem os grandes catalisadores do discurso blasfemo, que se desenrolou posteriormente também no discurso político — principalmente anarquista e comunista —, nos ataques satíricos aos costumes e nos experimentos artísticos. Como veremos também, o discurso blasfemo suscita mecanismos de controle e punição, misturando religião e direito e evidenciando o imbricamento entre Igreja e Estado na reafirmação da moral⁶⁹. Neste momento, procurarei então retrair alguns dos conceitos de blasfêmia para construir o personagem do blasfemo e entender como seu discurso e sua mentalidade se moldaram através da história.

De modo sucinto, atualmente, a blasfêmia pode ser definida como qualquer tipo de ataque que busque ferir a crença religiosa de alguém. Pieroni (2000) explica:

A etimologia remete-nos a duas palavras gregas⁷⁰: *blaptein* (lesar, ferir, danificar) e *phème* (reputação). *Blapto*, estragar, destruir; *phain*, tornar visível. Literalmente significa “ação contra a imagem”. É, portanto, um ato de palavra ou gesto que fere uma reputação, uma palavra ultrajante ou difamante. A blasfêmia é definida pela Igreja como desprezo para com Deus, desejado em pensamento e manifestado por palavra ou por ação (PIERONI, 2000, p. 204).

É mais comum que se ligue blasfêmia ao discurso oral e textual, todavia, e como fica claro a partir de sua etimologia, as imagens têm papel vital neste ato. Fato esse que se

⁶⁹ É evidente que o debate entre liberdade de expressão e preconceito religioso se tornou um dos principais temas que se relacionam à blasfêmia hoje em dia, todavia não entrarei diretamente nessa discussão, uma vez que foge do escopo deste trabalho.

⁷⁰ Nash (2007) destaca que, na Grécia e em Roma, a blasfêmia era associada à traição do indivíduo em relação ao Estado. De certo modo, essa questão permanece na gênese da cristandade, substituindo o Estado por Deus. Como também mostrarei na sequência, essa associação parece se fortalecer novamente a partir da Idade Média, com a relação entre Igreja e Estado e o rei como representante do direito divino.

consolidou principalmente a partir do século XX, à guisa de filmes como *Jesus Cristo Superstar* e, mais recentemente, as charges do jornal francês *Charlie Hebdo*, só para citar dois exemplos (NASH, 2007). Por outro lado, é natural que, historicamente, a blasfêmia seja um conceito ligado diretamente à linguagem, visto que a boca e a língua são considerados instrumentos da palavra divina. Desse modo, a blasfêmia é uma inversão direta a isso. Tal elemento, como ressalta Pieroni (2000), guiava a Inquisição nos julgamentos:

Para os inquisidores e os católicos portugueses de formação erudita que conheciam os princípios teológicos em geral, o homem foi criado à imagem de Deus. E Jesus, seu Filho, é a Palavra encarnada, o Verbo. A boca é a porta de por que passa o sopro, a palavra. Ela é o símbolo da potência criadora e, particularmente, da insuflação da alma. A boca é o órgão que emite a palavra, que é o logos, o verbo; o sopro, que é o espírito. Pensando dessa maneira, o mundo é o efeito da Palavra divina: “No princípio era o verbo...” A boca permite então a palavra, que é o próprio Deus. Mas ela comporta também o reverso. A força suscetível de elevar e glorificar a Deus é igualmente suscetível de aviltar e humilhar Seu nome (PIERONI, 2000, p. 213).

Isso se traduz também em algumas passagens bíblicas, principalmente a partir do preceito de não tomar o nome de Deus em vão (NASH, 2007). A questão é citada também em Mateus (12.31): “Por isso eu vos digo: aos homens será perdoado todo pecado e blasfêmia. Só não lhes será perdoada a blasfêmia contra o Espírito Santo”. E em Mateus (12.32): “Quem falar contra o Filho do homem será perdoado. Mas quem falar contra o Espírito Santo, não será perdoado nem neste mundo nem no vindouro.”. Além disso, a blasfêmia toma forma, no livro do Apocalipse, através da besta, “o monstro disforme cujo vômito, em todos os instantes, se volta à ofensa contra Deus. Arrebatado, exclamou o apóstolo João: ‘a fera abriu a boca em blasfêmia contra Deus, para insultar o seu nome’⁷¹”. (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012, p. 68). Desse modo, a blasfêmia, nos tempos em que foi severamente investigada pela Inquisição, acabava por sempre retomar “à genuína besta arrogante, apocalíptica, o monstro disforme das Sagradas Escrituras: ‘Eu vi uma mulher, assentada em cima de uma fera escarlate, cheia de nomes blasfematórios’⁷²” (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012, p. 77). O conceito também está presente no Antigo Testamento:

Remontons aux origines. Le Lévitique (xxiv, 11-23) énonce la gravité de l’acte blasphématoire, et sa nature: “Le fils de l’Israélite blasphéma le Nom et le maudit”. Yahvé parla à Moïse et dit: “Fais sortir du camp celui qui a prononcé la malédiction. Tous ceux qui l’ont entendu poseront leurs mains sur sa tête et toute la communauté le lapidera. Puis tu parleras ainsi aux

⁷¹ A citação é referente a Apocalipse (13.6).

⁷² Citação referente a Apocalipse (17.3).

Israélites [...]: Qui blasphème le nom de Yahvé devra mourir, toute la communauté le lapidera. Qu'il soit étranger ou citoyen, il mourra s'il blasphème le Nom". [...] "Prononcé" et "maudit" sont ici les éléments essentiels de la rhétorique biblique en matière de blasphème: ils balisent le lien inextricable entre l'énonciation, la malédiction et la sanction de cette "malé-diction"⁷³ (SCHREIBER, 2011, p. 11-12).

Nash (2007) destaca também que, a partir do conceito judaico de aliança com Deus, a blasfêmia seria também uma forma de negação desse pacto⁷⁴. Além disso, o autor traz alguns exemplos de como o conceito foi retomado em processos envolvendo blasfêmia:

William Smith, testifying against an unknown individual, described blasphemy as 'Speaking against God and the scriptures. Sedition is speaking against the King and the Constitution.' Henry Baldwin Raven, testifying against James Clark in 1824, defined it as: 'Any publication which has a tendency to vilify the Bible, the Christian Religion, or our Lord Jesus Christ.' William Wilson, a Bow Street Runner⁷⁵ testifying against Thomas Riley Perry in the same year, saw it as 'any attempt to vilify the Christian Religion, promulgated by our Saviour and his Apostles'⁷⁶ (NASH, 2007, p. 5).

Como o autor frisa, essas definições convergem num sentido de proteção moral da comunidade pelo Estado. Como veremos, esses julgamentos foram recorrentes e as leis envolvendo blasfêmia se mantiveram em alguns países até metade do século XX, mantendo sempre essa relação entre Estado e Igreja e salientando o caráter político de tal ato.

Após essa descrição ampla do que é a blasfêmia, cabe perguntar: quem são os blasfemos? É evidente que qualquer um pode cometer tal ofensa, porém é interessante perceber que tal discurso parece ter se constituído principalmente através de dois sujeitos da modernidade: o intelectual de classe alta e o bêbado de classe baixa. É claro que havia blasfêmia antes disso, porém, principalmente na Idade Média, ela ficava à sombra da heresia

⁷³ Tradução do autor: "Remontemos às origens. O levítico (xxiv, 11-23), anuncia a gravidade do ato blasfematório, e sua natureza: 'O filho do israelita blasfemou o nome e amaldiçoou'. Yahvé fala a Moisés e diz: 'Faz sair do acampamento aquele que pronunciou a maldição. Todos aqueles que o ouvirem colocarão suas mãos na cabeça e toda a comunidade o apedrejará. Então você falará com os israelitas [...]: Quem blasfemar o nome de Yahvé deverá morrer, toda a comunidade o apedrejará. Quer ele seja estrangeiro ou cidadão ele morrerá se blasfemar o Nome'. [...] 'Pronunciado' e 'maldição' são aqui os elementos essenciais da retórica bíblica em matéria de blasfêmia. Eles marcam a ligação inextricável entre a enunciação, a maldição e a sanção desta 'maldição'".

⁷⁴ Lembremos a noção de "aliança com Deus" e de sua quebra através do pecado trazida por Ricoeur (1982), que comentei rapidamente no capítulo anterior.

⁷⁵ Polícia de Londres, que atuou entre 1749 e 1839.

⁷⁶ Tradução do autor: "William Smith, testemunhando contra um indivíduo desconhecido, descreveu a blasfêmia como 'Falar contra Deus e as escrituras. Sedição é falar contra o Rei e a Constituição'. Henry Baldwin Raven, testemunhando contra James Clark em 1824, definiu-a como: 'Qualquer publicação que tenha uma tendência a vilipendiar a bíblia, a religião cristã ou nosso Senhor Jesus Cristo'. Wilson, um *Bow Street Runner* testemunhando contra Thomas Riley Perry no mesmo ano, viu isso como 'qualquer tentativa de difamar a religião cristã, promulgada pelo nosso Salvador e seus apóstolos'".

e se mantinha como um assunto religioso. É a partir do século XIII que a blasfêmia se torna um assunto jurídico, pois implica ofensa à autoridade secular, que emana de Deus (NASH, 2007).

É apenas a partir da modernidade, todavia, que surge o personagem que chamo de bêbado blasfemo. Na taverna, ele se embebe em álcool e se sente livre para se soltar das amarras morais, amaldiçoar Deus e questionar a religião. Por esse motivo, os indivíduos à margem da sociedade preocupam a inquisição. Pela Europa, começam a se propagar leis que visam controlar “vagabundos, mendigos e blasfemos” (PIERONI, 2002). Logo, a bebida e o jogo são apontados como causa da blasfêmia (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012). Como aponta Nash (2007), às vezes a acusação desse crime/pecado é usada como desculpa para se combater tal modo de vida. O autor também frisa que é difícil averiguar a raiz dessa afinidade entre esses elementos, todavia parece evidente que a taverna se torna um espaço de tensão masculina, onde os sujeitos se soltam para esbravejar aquilo que interiorizam no cotidiano público.

A Inquisição portuguesa demonstra preocupação com os jogadores e beberrões. Apesar de distinguí-los dos hereges convictos, demarcam a preocupação com ambientes propícios à agitação do álcool e do jogo. Cabarés, tavernas, casas de jogos etc. são considerados lugares de perdição, onde, com furor, sujeitos perdem dinheiro e amaldiçoam o divino. Apesar de, em muitos casos, serem perdoados com penas leves, esses homens levantam suspeitas e também são condenados a penas mais graves em casos de reincidência (PIERONI, 2002).

Enquanto isso, outro personagem entra em cena: o intelectual de classe alta, que questiona a religião, principalmente cristã, através de livros, tratados, poemas e das mais diversas obras. Isso se averigua a partir de 1500, principalmente, através de medidas internas de editoras e universidades, proibindo blasfêmia em livros e peças teatrais. No mesmo período, essas sanções ganharam força através de proibições pelo Estado. É só no século XVIII, porém, que Thomas Paine publica seu tratado contra os excessos da religião. O livro *A Era da Razão* logo se torna um dos maiores exemplares de blasfêmia em língua inglesa. É nesse momento que decorre o encontro entre os arquétipos do intelectual e do bêbado. A taverna se torna o local comum a ambos os personagens, num encontro explosivo que suscita ideais radicais contra a monarquia e a ideologia burguesas. Talvez esteja aí a gênese do pensamento revolucionário: é o encontro do pensamento sistematizado da alta cultura com o discurso e a prática das ruas. Nash (2007) salienta o pensamento de um jurista, que sintetiza a concepção das autoridades sobre esse encontro na taverna:

The jurist Edme de la Poix de Fréminville, in his catalogue of contemporary police procedure, cited an ordinance of Dijon which listed the infinite excesses individuals commit in taverns to the ruination of their families. Amongst these he listed ‘offensive discourse’ and suggested that blasphemy was endemic in such places. This was more than a cautionary fear, since the police believed divine retribution could still be visited upon those who threatened the moral safety of the community. What also lay behind the considerable attention the police paid to taverns was a fear that such places were homes to precisely those subcultures that would invert the moral order⁷⁷ (NASH, 2007, p. 69).

Nesse momento, vale destacar também o motivo de se combater a blasfêmia e os pensamentos comumente ligados a ela. Segundo Nash (2007), isso se dava justamente pela visão de que esse ato, assim como vimos no capítulo anterior em relação ao pecado e à mancha, tinha um potencial infeccioso, ou seja: assim como uma doença, poderia se espalhar pela sociedade se não fosse tratada⁷⁸. Do mesmo modo, a blasfêmia, por ser uma ofensa direta a Deus, era tida como uma das grandes causas dos castigos divinos, como pestes e catástrofes naturais (WEIS, 2011). Por fim, o motivo que não advém diretamente de uma visão religiosa, mas sim ligado aos mecanismos de governo, a blasfêmia era uma manifestação de desafio à autoridade. Todos esses pontos, a meu ver, convergem diretamente até a questão da subversão da ordem e da necessidade de se restabelecê-la através de mecanismos de coerção. Como demonstrei, questões que têm propriedade de se espalhar como uma doença estão diretamente desorganizando um sistema, deteriorando-o de dentro para fora. Nesse sentido, não é por acaso que a blasfêmia, em determinados momentos da história, foi comparada à doença que infecciona e que precisa ser tratada⁷⁹.

Weis (2011) concentra seu pensamento na dimensão política da blasfêmia. Para a autora, o ponto central da repressão da blasfêmia é a permanência da ordem, tal ponto se sobrepondo, em diversos momentos históricos, sobre a questão puramente religiosa. Isso se

⁷⁷ Tradução do autor: “O jurista Edmé de laPoix de Fréminville, em seu catálogo de procedimentos policiais contemporâneos, citou uma ordenação de Dijon que listava os excessos infinitos que os indivíduos cometiam nas tabernas para a ruína de suas famílias. Entre estes ele listou ‘discurso ofensivo’ e sugeriu que a blasfêmia era endêmica em tais lugares. Isso era mais do que um receio cauteloso, já que a polícia acreditava que a retribuição divina ainda poderia recair sobre aqueles que ameaçavam a segurança moral da comunidade. O que também estava por trás da considerável atenção que a polícia dava às tabernas era o medo de que tais lugares fossem lares precisamente daquelas subculturas que inverteriam a ordem moral”.

⁷⁸ Em Portugal, os crimes contra o rei, dentre eles a blasfêmia, eram comparados à lepra, pois não teriam cura e passariam de geração para geração, marcando suas vítimas. Do mesmo modo, era comum remeter a heresia a uma ferida que, mesmo após ser curada, ficava demarcada eternamente pela cicatriz (PIERONI, 2000).

⁷⁹ Outra visão comum é a de que as acusações de blasfêmia também eram usadas para disfarçar objetivos políticos e perseguições da Igreja católica contra outros grupos religiosos. Apesar disso realmente acontecer, gostaria aqui de seguir por um caminho não tão simplista e, ao dar o benefício da dúvida, entender a visão daqueles que acreditavam realmente na visão da blasfêmia como um mal e não apenas uma desculpa para o jogo político.

deve principalmente pelo interesse da monarquia na condenação deste crime. Sendo o rei o representante de Deus na Terra, ofender o nome de Deus é ofender igualmente o rei. “L’hérétique, et par extension le blasphémateur, se rend coupable non seulement de l’atteinte suprême em matière de religion, du crime de lèse-majesté divine, mais aussi du délit politique le plus grave qu’il soit, à savoir le crime de lèse-majesté tout court”⁸⁰ (WEIS, 2011, p.73). Nesse sentido, a blasfêmia guarda um sentido de desafio ao comando e às instituições⁸¹. Weis (2011) frisa também que, a partir do século XVI, a heresia e, conseqüentemente, a blasfêmia se aproximam diretamente da rebelião política. A autora se apoia principalmente no Édito de Worms⁸², de 1521, o primeiro que delineia a noção de crime de lesa-majestade. Se, num primeiro momento, a punição máxima da heresia é a fogueira, se alastra posteriormente à decapitação, acentuando essa simbologia de punição política. Além disso, “L’ordonnance du 29 avril 1550 assimile les hérétiques à des rebelles dangereux qui se rendent coupables de séditions du peuple et perturbation de l’estat et repos publicque et autres inconveniens”⁸³ (WEIS, 2011, p. 73). A partir desse momento, em grande parte da Europa, heresia e rebelião se confundem cada vez mais, sendo a heresia usada para acusar rebeldes e vice-versa.

Nesse período, o âmbito político da blasfêmia se dá também por seu caráter *mixti fiori*, isto é, por ser um crime averiguado tanto pelo juiz secular quanto pelo eclesiástico. Além disso, o Estado monárquico, como um representante de Deus, se vê não só no direito, mas também no dever, de regular seus súditos para que sejam bons cristãos. A Igreja, ao punir através da Inquisição, não assumia o poder do Estado nem dele divergia, mas funcionava como um mecanismo de coerção dele. Ambos atuavam juntos, repassando casos conforme a jurisdição e o conteúdo das faltas dos hereges e criminosos (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012).

Essa lógica que mistura herege e rebelde atinge, conseqüentemente, o blasfemador. Ele é visto como um indivíduo que, além de incomodar a comunidade, pode desestabilizá-la, ameaçando sua harmonia social. É preciso que ele seja exposto, punido e até excluído. Ao se

⁸⁰Tradução do autor: “O herege, e por extensão o blasfemo, é culpado não só do ataque supremo à religião, do delito de lesa-majestade divina, mas também do crime político mais grave, a saber, o crime de lesa-majestade contra a corte”.

⁸¹ Em Portugal e em suas colônias, pelos mesmos motivos citados por Weis (2011), a Inquisição age também de modo a coibir as ofensas ao Rei (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012).

⁸² O foco da pesquisa de Weis (2011) são os Países Baixos, que, no século XVI, reuniam diversas províncias, compreendendo o que hoje é a Bélgica e a Holanda.

⁸³ Tradução do autor: “A ordem de 29 de abril de 1550 compara os hereges a perigosos rebeldes que são culpados de sedição do povo e perturbação do estado e do descanso público e outros inconvenientes”.

falar das punições para a blasfêmia, me parece que elas passam por três fases: a punição física, a humilhação pública e a exclusão social, sendo que a última nem sempre se consolida.

As punições físicas eram das mais variadas, mudando em diferentes períodos históricos e nos mais diversos países. Todavia, em linhas gerais, comumente giravam em torno da prisão por um mês a pão e água no caso da primeira ofensa e, em caso de reincidências, amputação de membros do corpo. Nesses casos, a língua e os lábios eram os alvos pelos motivos já destacados. Além disso, as torturas eram comuns, principalmente para adquirir confissões. Os trabalhos forçados também acabavam por ser castigos físicos, principalmente pelas más condições de labor, surras e longas jornadas. Muitos apenados acabavam adoecendo e morrendo nas chamadas galés (PIERONI, 2000; NASH, 2007).

A punição pela blasfêmia, aqui, guarda uma dimensão de vergonha e de linchamento público moral. Nash (2007) destaca esse ponto no caso da punição para a primeira condenação por blasfêmia, visto que ela demarcava o blasfemo como alguém a ser mal visto pelo restante da comunidade, uma figura a ser ridicularizada. Ir à Igreja era uma punição bem corriqueira para crimes leves de blasfêmia. No geral, todavia, era comum que, além das punições físicas, o indivíduo fosse condenado aos autos de fé, eventos com dias marcados em que os condenados por diferentes crimes e pecados desfilavam pelas ruas da cidade. Os blasfemos eram demarcados com mordanças sobre a boca (PIERONI; SABEH; MARTINS, 2012). O açoitamento em praça pública, por sua vez, era uma punição muito comum que transitava entre a dimensão física e a humilhação. Porém, o açoitamento parecia ter mais peso no segundo quesito, uma vez que essa penalidade era exclusiva à “ralé”, sendo os nobres liberados dela, justamente por seu aspecto de degradação moral. (PIERONI, 2000).

A fase da humilhação pública retorna até mais tarde, como no caso de Massachusetts, nos Estados Unidos, quando, em 1782, foi instituído um ato que visava diminuir e reconhecer a crueldade de punições anteriores e mais severas por blasfêmia. Foi instituído então o enforcamento simbólico, no qual uma corda era amarrada no pescoço do indivíduo em praça pública e ali ele permanecia por certo tempo, diante da comunidade, até ser solto sem ser efetivamente morto (NASH, 2007). Aqui, nota-se que, além da punição física ser sucedida pela humilhação pública na condenação de um indivíduo em si, ela passa também a ser uma sucessão histórica, com o abrandamento das punições.

A fase da exclusão social se dava principalmente pelo degredo, a grande solução da modernidade para o herege, o que se deu principalmente em Portugal, onde dificilmente um deles acabou na fogueira. O exílio era preferido para o restabelecimento da ordem. O mecanismo do degredo funcionava também como modo de fazer com que os indivíduos se

mostrassem arrependidos diante da sociedade. A pena de morte estava prevista, porém era resguardada apenas àqueles que não quisessem remir seus pecados. Os arrependidos podiam pagar sua pena através de trabalhos forçados e do exílio no interior de Portugal ou em suas colônias. Inglaterra e Espanha faziam o mesmo, mandando degredados para seus diversos domínios do além-mar. A Rússia praticava o degredo para os locais mais afastados do país, principalmente a Sibéria. A França, de modo bem menos frequente, também usou de tal prática. Outro tipo de exclusão era a morte social, dedicada geralmente aos nobres, que significava a perda dos direitos de exercer seus trabalhos na nobreza, bem como outros direitos exclusivos dessa parcela da população. Desta feita, uma parte dos degredados que viveram no Brasil Colônia o foram por blasfêmia (PIERONI, 2000).

Com o avançar dos séculos e a contínua separação entre Igreja e Estado, as leis sobre blasfêmia foram sendo esquecidas e substituídas. Em alguns casos, porém, elas permaneceram até meados do século XX.

Como Cabantous (2011) defende, mesmo com a laicização do Estado, os princípios seguem os mesmos: a repressão e o ordenamento dos indivíduos. Substitui-se então o poder divino pelo secular, mas a lógica permanece inalterada. Sendo assim, “toute société même sécularisée, tout régime même proclamé athée, s’appuie, em effet, sur des valeurs de cet ordre qui engendrent a leur tour des transgressions du geste ou/et de la parole”⁸⁴ (CABANTOUS, 2011. p. 27). Porém, não cabe a este trabalho entrar em tais meandros. Devo investigar agora o outro viés da blasfêmia, que age não pela palavra, mas pelo ato: a blasfêmia contra e através da imagem.

5.2 Blasfemar as imagens

Apesar de, como já dito, a blasfêmia ser comumente relacionada à palavra, ela também se identifica com a ação. Essa ação, dentro de uma perspectiva blasfema, aparenta se dar de duas formas: uma no ataque direto contra as imagens e outra no ataque através das imagens. A primeira me parece uma marca dos tempos de estabelecimento da Igreja católica, quando a religião ainda era perseguida e as profanações a seus templos e objetos de culto constantes, “attacks upon religious images represent a significant portion of blasphemy’s early history”⁸⁵ (NASH, 2007, p. 2). Posteriormente ao estabelecimento da Igreja católica

⁸⁴ Tradução do autor: “Toda sociedade, mesmo secularizada, todo regime, mesmo proclamado ateu, se apoia, na verdade, sobre valores dessa ordem que engendram, por sua vez, transgressões do gesto e / ou do discurso”.

⁸⁵ Tradução do autor: “Ataques a imagens religiosas representam uma significativa porção do começo da história da blasfêmia”.

como instituição consolidada, principalmente na Idade Moderna, os ataques às imagens e objetos sagrados se tornam como que ataques de rebeldia de seus fiéis. O movimento que vinha de fora começa a ser interno. Aqui se estabelece a mesma lógica da blasfêmia pela palavra, é um ato de fúria rebelde contra as instituições e o divino, um ataque do oprimido ao poder vigente.

A segunda forma, o ataque através das imagens, se configura como um movimento posterior a isso. Apesar de haver resquícios anteriores, tal movimento parece se consolidar com o crescente abrandamento das leis e punições, dando certa liberdade aos blasfemos na criação. Sendo assim, enquanto o primeiro movimento é reativo, colérico e de supetão, o segundo é reflexo da meditação e observação para uma criação. Ele se dá, então, através das artes. São diversos os casos de obras artísticas acusadas de blasfêmia a partir do século XVIII⁸⁶. Essa dimensão se multiplica ainda no século XX, com as imagens em movimento do cinema e seu poder de comover os indivíduos.

The last quarter of the nineteenth century saw fear of the written blasphemous text abate somewhat, to be replaced by fear of the performance. Both the atreud film had the capacity to excite, and their powers of suggestion were frequently considered by censoring authorities to be a real social danger. The moving image, whether cinematic or theatrical, also imitated life in a way other forms of expression did not. As such societies feared its potentially didactic power, or still worse its capacity for corrupting its audience⁸⁷ (NASH, 2007, p. 9).

Do mesmo modo, a blasfêmia em relação às imagens segue a mesma lógica de separação entre os arquétipos das classes baixas e da classe alta. O bêbado da taverna, todavia, não é o protagonista das classes mais baixas aqui. Primeiramente, porque atos são mais complexos do que palavras ao acaso. Depois, porque é necessário ter acesso a um objeto de culto para profaná-lo, coisa que dificilmente aconteceria numa taverna ou num prostíbulo. Nesse sentido, a ação resguarda o que eu chamaria aqui de um sentido de intenção permanente, sendo não apenas a cólera súbita de proferir palavras de ódio. Apesar de alguns casos de nobres que profanaram objetos e imagens sacros, a ação contra as imagens parece ser mais comum às classes mais baixas.

⁸⁶ Reconheço que não encontrei obras acusadas abertamente de blasfêmia antes disso, muito provavelmente por ser um movimento posterior a esse abrandamento das punições.

⁸⁷ Tradução do autor: “O último quarto do século XIX viu o medo dos escritos blasfemos diminuir, sendo substituído pelo medo da performance. Tanto o teatro quanto o cinema tinham a capacidade de excitar, e seus poderes de sugestão eram frequentemente considerados pela censura das autoridades como um perigo social real. A imagem em movimento, cinematográfica ou teatral, também imitava a vida de uma forma que outras formas de expressão não faziam. Assim, tais sociedades temiam seu poder potencialmente didático, ou pior ainda, sua capacidade de corromper o público”.

Por outro lado, a blasfêmia através das imagens é um movimento através da arte e, conseqüentemente, em seu contexto histórico, das classes burguesas e mais altas. Ela requer também um movimento de meditação e observação mais alongado, seguida pelo processo de criação, não sendo apenas destruição. No século XX, todavia, este deixa de ser um movimento protagonizado pelas elites para se democratizar principalmente através do cinema, de performances artísticas e das charges.

Dito isso, irei retomar alguns casos de blasfêmia contra as imagens, visto que, em termos de temporalidade, eles vêm primeiro. Posteriormente, percorrerei o campo da blasfêmia através das imagens até chegar no cinema, o objeto de estudo desta dissertação.

Agamben (2007), em seu ensaio “Elogio da Profanação”, aborda a relação entre profano e sagrado, contextualizando:

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa "profanar". Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. [...] E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens (AGAMBEN, 2007, p. 58).

O que Agamben (2007, p. 58) busca aqui é definir o sentido dos objetos para a religião: “Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada.” Desse modo, a profanação seria a restituição da ordem desses objetos, lugares, animais e pessoas. Agamben (2007) se preocupa também em contextualizar a religião nesse campo:

O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o "reler") perante as formas — e as fórmulas — que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a "negligência", uma atitude livre e "distraída" — ou seja, desvinculada da *religio* das normas — diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (AGAMBEN, 2007, p. 59).

O que a etimologia da palavra *religio* entrega aqui é sua fundamental distinção (separação) entre os homens e os deuses e o modo como o campo religioso trabalha essas

questões. Isso serve para pensar como a blasfêmia tem seu caráter de profanação perversa. A blasfêmia, nesse sentido, ainda mais contra imagens e objetos, é a face mais danosa da profanação: além de dessacralizar os objetos, rebaixa-os.

A explicação de Agamben (2007) nos faz entender melhor a preocupação da Igreja com a blasfêmia em relação aos objetos sacros. Na Inquisição, como relembra Pieroni (2000), esse tipo de blasfêmia tinha lugar na questão da irreverência em relação às imagens sacras. O Dicionário dos Inquisidores, de 1494, apontava que aqueles que ferem propositalmente objetos e símbolos sagrados devem ser severamente castigados com a morte pelo crime de lesa-majestade. O dicionário fala também em vingança contra quem fizesse tal ato, independentemente da classe a qual pertencesse a pessoa. Assim como a língua e os lábios que proferiam blasfêmias eram mutilados, a mão de quem agredisse imagens seria cortada. “É estabelecido, também, que aquele que destruir ou espoliar os lugares sagrados — igrejas consagradas ao uso dos fiéis — deve ser morto, pois seu ato equivale à blasfêmia” (PIERONI, 2000, p. 214). O autor ainda pormenoriza, falando sobre a importância das imagens dentro do culto cristão:

O culto das imagens sagradas, normalmente utilizado pela Igreja Católica, remonta a antiga tradição da espiritualidade do Oriente cristão desde os primeiros séculos do cristianismo. Do grego *eikon*, o ícone é uma imagem pintada, representando o Cristo, a Virgem ou os santos, proposta à veneração dos fiéis. Difundiam-se, também, em estátuas que se tornaram objetos de culto nas Igrejas. Segundo a concepção católica, expressa por São João Damasceno, os ícones são sinais visíveis da santificação da matéria, tornada possível pela encarnação de Cristo (PIERONI, 2000, p. 214).

Para aqueles que blasfemassem as imagens e ícones cristãos, o Regimento Inquisitorial de 1640 tinha separado uma seção de seu livro, destacando que estes seriam condenados às galés, ao açoite, ao degredo e às demais penas que os inquisidores achassem adequadas (PIERONI, 2000). Tudo isso remete diretamente a essa noção de profanação das imagens e lugares sagrados. A preocupação da Igreja com objetos de culto vai nesse sentido, de proteger e manter o ar sagrado desses símbolos.

Acredito que alguns casos sirvam para exemplificar e melhor entender a forma como a blasfêmia contra imagens se dava. Isso nos permite conhecer também como a Inquisição via esses indivíduos e os punia.

Começemos por casos mais simples, como o de André Vicente. O diácono, investigado pela Inquisição de Évora, em Portugal, foi condenado em 1632 por irreverência com objetos sagrados da Igreja de São Sebastião. Seu crime foi roubar panos purificatórios

que o padre usava para enxugar o cálice depois da comunhão, além de demais utensílios do altar. Em outras ocasiões, roubou também toalhas e uma cruz, os quais trocou por pão e vinho em uma taverna da cidade. Por isso, foi proibido de exercer a profissão e, posteriormente, foi degredado ao Brasil por três anos (PIERONI, 2000).

Caso mais grave foi o de Diogo Alfaia, que afanou uma hóstia consagrada da paróquia de Portalegre, na igreja da Vila do Mato. Após o roubo, Diogo levou a hóstia para casa e a esmigalhou com os pés. Investigado e condenado pela Inquisição de Évora, o homem saiu no auto de fé do dia 11 de novembro de 1571, tendo posteriormente sido açoitado publicamente e condenado a trabalhos forçados pelo resto de sua vida (PIERONI, 2000).

Como fica nítido, a preocupação da Igreja não é apenas com as imagens sagradas, mas também com os objetos de culto utilizados nas cerimônias. Isso reforça a visão trazida por Agamben (2007) de que a religião separa lugares e objetos de seu sentido comum dos homens para elevá-los a esfera do sagrado. É daí que a blasfêmia tem seu sentido de profanação, seja de forma mais simples e descuidada, como o caso do diácono André Vicente, seja mais afrontosa, como o ato de Diogo Alfaia.

Diogo Pacheco de Mendonça, condenado em 1667, é outro exemplo de blasfêmia contra imagens. No seu caso, mandou esfregar excrementos em uma cruz que ele mesmo havia mandado construir em Coimbra, Portugal. Além disso, pendurou no local uma cruz simbolizando Jesus enforcado. O intuito de Diogo Pacheco era acusar seus inimigos de tal ato, porém ele foi descoberto e condenado aos calabouços da inquisição. Posteriormente, ainda foi enviado como degredado ao Brasil (PIERONI, 2000). No nosso país, aliás, aconteceram casos semelhantes:

Nessa mesma época, os profanadores de imagens sagradas no Brasil não ficavam devendo em nada aos autores dos mesmos crimes em Portugal. As imagens de Jesus Cristo e os crucifixos eram profanados tanto na colônia quanto na metrópole. A irreverência com relação à cruz era uma falta muito comum no Brasil colonial: Luís Vaz de Paiva e seu sobrinho furtaram um crucifixo da capela de Nossa Senhora da Ajuda para assustar, à noite, as pessoas que passavam na rua⁸⁸. Diogo Castanho, solteiro, cristão-novo, colocava o crucifixo na cama quando se deitava com uma negra. Isidoro da Vila de Cameta, 38 anos, amarrou um crucifixo numa goiabeira e deu-lhe várias chibatadas. João Nunes, comerciante de Pernambuco, fazia suas necessidades sobre um crucifixo (PIERONI, 2000, p. 220).

Como fica claro, a cruz, o símbolo maior do cristianismo, era o alvo favorito dos blasfemos que atacavam a religião. Esse hábito, todavia, já vinha desde a Idade Média, como

⁸⁸ Sem dúvida, esse seria um ato aprovado por Zé do Caixão.

aponta Pieroni (2000), quando hereges escarravam, urinavam, pisavam e defecavam sobre imagens cristãs. O autor, a partir dos estudos de Jean Delumeau, frisa também que isso acontecia devido a uma cristianização superficial do Ocidente, em que os indivíduos, saturados da sacralização dos espaços e ambientes, se relacionavam com isso de modo incoerente, ora coléricos, ora submissos e arrependidos.

Passo agora à questão da blasfêmia através das imagens.

Em 1794, como vimos anteriormente, é publicado, na Inglaterra, o livro de Thomas Paine, *A Era da Razão*. Em 1841, Ludwig Feuerbach lança *A Essência do Cristianismo*, marco da crítica a essa religião. É em *Crítica a Filosofia do Direito de Hegel*, publicado em 1844, que Karl Marx, discípulo de Feuerbach, profere sua famosa frase, “a religião é o ópio do povo”. Ainda no mesmo século, Friedrich Nietzsche se consolidaria como o crítico mais voraz do cristianismo, publicando, em 1895, seu livro mais virulento contra a religião e se autoproclamando O Anticristo.

O que essas obras têm em comum? Um caráter desafiador e crítico ao cristianismo. Vindas de diferentes campos de pesquisa e posicionamentos, o que as une é o processo de reflexão, sistematização e ataque à religião. Tais livros parecem marcar o período, que se tornaria chave para a virada que consolidaria a blasfêmia em relação às imagens. Passamos da afronta às imagens sagradas para a afronta através de imagens.

Com o atentado à sede do jornal parisiense *Charlie Hebdo*, em 2015, a discussão dos limites da sátira às religiões através das charges ganhou evidência. Todavia, esse debate, reavivado recentemente, é mais antigo, remontando ao século XIX, quando se tornaram comuns jornais e panfletos contendo esse tipo de conteúdo blasfemo. Como Schreiber (2011) aponta, as formas satíricas, como caricaturas e charges provocativas, se apresentam como muito sagazes para desvelar esse cunho fortemente religioso que toma conta do nosso mundo.

Nash (2007) atribui essa proliferação de jornais, desenhos e livros anti-religiosos aos ideais liberais da época e ao abrandamento das leis em relação à blasfêmia⁸⁹. Nesse sentido, o autor aponta como central o exemplo de George William Foote, jornalista radical que, com seu jornal *Freethinker*, atacava as leis anti-blasfêmia na Inglaterra (Fig. 19). Apesar de processado e preso por certo tempo em 1883, Foote foi liberado, abrindo espaço para uma maior liberdade de expressão em relação à blasfêmia na justiça secular.

⁸⁹ O autor ventila outra possibilidade: as leis de blasfêmia foram substituídas pelas leis de obscenidade. Tal possibilidade me parece completamente plausível, mas não tratarei desse assunto aqui para não me alongar demais.

Figura 19 - Charge publicada no *Freethinker*, em 1882.



Fonte: *Blasphemy in the Christian World - A History*, David Nash

Outro exemplo trazido por Nash (2007) já se enquadra no século XX. Após a Primeira-Guerra Mundial, o sentimento de desolação de alguns veteranos era flagrante. Um deles foi George Grosz, que obteve fama na época com seus desenhos e pinturas. O artista foi acusado diversas vezes de blasfêmia, principalmente por causa de suas obras que misturavam críticas à religião, à moral e ao militarismo. Uma de suas obras mais debatidas foi “Ausschüttung des Heiligen Geistes”⁹⁰, de 1927, que consiste num padre discursando no altar enquanto, abaixo dele, fiéis o escutam cabisbaixos. Da boca do padre, cujo rosto grotesco se assemelha a um porco, sai uma rajada de balas (Fig. 20). Todavia, Nash (2007, p. 88) enfatiza: “Perhaps the most disturbing picture was a depiction of Christ wearing a gas-mask and soldier’s boots under the caption ‘Keep your mouth shut and serve’”⁹¹.

⁹⁰ Tradução do autor: “Distribuição do Espírito Santo”.

⁹¹ Tradução do autor: “Talvez a imagem mais perturbadora tenha sido uma representação de Cristo usando uma máscara de gás e botas de soldado sob a legenda ‘Mantenha a boca fechada e sirva’”.

Figura 20 - A distribuição do Espírito Santo, segundo George Grosz.



Fonte: LACMA Collections

Nash (2007) destaca que, ainda na Alemanha, em 1936, ocorreria a exibição da “Arte Degenerada”, promovida pelo partido Nazista. Buscando resgatar a “verdadeira arte alemã” através de ideais estéticos, a exposição apresentou diversas obras de vanguarda, acusando-as, dentre outras coisas, de blasfêmia. Além disso, o autor relembra que a mostra retoma a dimensão da punição através da humilhação pública, visto que o objetivo da mostra era expor e ridicularizar tais obras.

No século XX, a grande novidade é o cinema. Como não poderia deixar de ser, essa nova forma de arte retrata, desde seu começo, diversas histórias religiosas. Do mesmo modo, alguns filmes se envolvem em polêmicas, sendo acusados de blasfêmia e, em alguns casos, até proibidos em certos países⁹². Nesse sentido, *O Amor*, de Roberto Rossellini, cumpre um papel importante (ao menos na legislação dos Estados Unidos). Lançado em 1947, o filme é dividido em dois episódios diferentes, sendo o segundo chamado *O Milagre*⁹³, este envolvido na polêmica. Nele, uma jovem é seduzida e engravidada por um pastor, quem ela acredita ser a figura de São José. Em 1951, o filme foi processado nos Estados Unidos, acusado de

⁹² Não cabe aqui citar todos os filmes que tenham se envolvido em polêmicas do tipo, ou que tenham momentos blasfemos. Todavia, gostaria de trazer alguns exemplos que possam contribuir para a discussão.

⁹³ O argumento desse episódio é de Federico Fellini, que o roteirizou em parceria com Rossellini.

blasfêmia. Porém, a obra foi liberada, pois a Suprema Corte decidiu que proibi-la seria um ato contra a liberdade de expressão (NASH, 2007).

Enquanto, nos Estados Unidos, o apreço pela liberdade de expressão se consolidava, alguns filmes ainda eram proibidos na Europa, acusados de blasfêmia. Foi o caso de *Viridiana*, de Luís Buñuel, lançado em 1961 (fig. 21):

Le film obtient la Palme d'Or au Festival de Cannes mais sera interdit en Espagne jusqu'en 1977, ainsi qu'en Italie. Le caractère 'blasphématoire' du film est mis en avant, mais alors que le procureur de la République à Milan le considérait comme une offense contre la religion, le substitut du procureur à Rome, Pasquale Pedrote, avait au contraire conclu en février 1963 que le film n'était pas une offense à la religion et que, par exemple, la scène de la fillette jetant la couronne d'épines au feu représentait simplement l'échec de la vocation de Viridiana⁹⁴ (MORELLI, 2011, p. 156).

Figura 21 - A coroa de espinhos de Viridiana em chamas



Fonte: *Viridiana* (1961)

A partir daí, diversos filmes entram para a história causando polêmica envolvendo o debate entre liberdade de expressão e perseguição religiosa. A maioria deles não é proibida,

⁹⁴ Tradução do autor: “O filme ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes, mas será banido na Espanha até 1977, assim como na Itália. O caráter ‘blasfemo’ do filme é apresentado, mas enquanto o promotor público em Milão o considerou uma ofensa à religião, o substituto do procurador em Roma, Pasquale Pedrote, concluiu em fevereiro de 1963 que o filme não era uma ofensa à religião e que, por exemplo, a cena da garota jogando a coroa de espinhos no fogo representava simplesmente o fracasso da vocação de Viridiana”.

apesar de enfrentarem ondas de protestos. Alguns exemplos muito citados por autores que trabalham a blasfêmia no cinema são as comédias *Em Busca do Cálice Sagrado*, de 1975, e *A Vida de Brian*, de 1979, ambos do grupo inglês *Monty Python*, além de *A Última Tentação de Cristo*, filme de Martin Scorsese lançado em 1988 que retrata a vida do Salvador católico. Outro caso muito citado e que tem especial relação com o Brasil é *Eu Vos Saúdo Maria*, de Jean-Luc Godard. O longa de 1984 foi proibido ao chegar ao Brasil, em 1986, pelo então presidente José Sarney, que alegou “respeito à fé”⁹⁵. Como esses filmes são comumente citados e investigados, inclusive nos trabalhos aqui mencionados de Nash (2007) e Morelli (2011), eu gostaria de focar rapidamente em alguns exemplos do cinema de horror, que é o escopo desta pesquisa.

Talvez o melhor exemplo e, ao mesmo tempo, o mais esquecido seja o do *nunsplotation*. Esse subgênero de filmes B, já citado rapidamente no primeiro capítulo desta dissertação, se alastrou na Europa durante os anos 1970, mas também contou com produções no México e Japão. As tramas, como o nome sugere, giravam em torno de histórias envolvendo freiras em conventos e colégios internos de garotas. Os filmes contavam com grandes doses de erotismo, trabalhando principalmente questões como lesbianismo, internalização da culpa e moral cristã. *Satânico Pandemonium*, de Gilberto Martínez Solares, e *Alucarda*, de Juan López Moctezuma, são talvez os dois principais destaques do gênero, sendo ambos lançados no México, país com forte influência católica. Na Itália, o polêmico diretor de filmes que misturavam horror e erotismo, Joe D’Amato, lançou *O Convento das Taras Proibidas*. Ken Russell e Jesús Franco, dois cineastas muito cultuados dentro do gênero horror, também produziram seus *nunsplotions*, ambos chamados *Os Demônios*, sendo um de 1971 e o outro de 1973 respectivamente. Na França, filmes do gênero também foram produzidos, como *Não Livrai-Nos do Mal*, de 1971. Como já mencionado, Antonio Meliande lança, diretamente da Boca do Lixo, o filme *Escola Penal de Meninas Violentadas* (1977), no qual moças são violentadas pelo sadismo de uma mãe superiora lésbica.

Além do forte teor erótico, esses filmes lidavam diretamente com a moral cristã e as tentações do pecado carnal. São variadas as cenas blasfemas nessas películas, as quais envolvem sexo entre freiras, possessões, cultos ao demônio e violência gráfica. Apesar desses longas não serem muito conhecidos do grande público e, conseqüentemente, não atraírem muita atenção da censura e de órgãos da Igreja, eles faziam certo sucesso – e não por acaso – em países com forte influência católica, como México, Espanha e Itália. Assim como as

⁹⁵<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/sarney-proibe-filme-de-godard-scorsese-polemiza-em-ultima-tentacao-de-cristo-9980245>

charges dos jornais do século XIX, esses longas pretendiam provocar através da sátira e de uma imagem exageradamente blasfema. Do mesmo modo, sua trama geralmente remetia aos conventos da Idade Média, lugares em que abundam casos históricos envolvendo possessões e crimes religiosos. Desse modo, essas obras partem de certo contexto histórico para, através do absurdo, provocar as instituições.

Os anos 1970 foram férteis para o horror envolvendo a fé cristã. Além dos *nunsplottation*, se espalharam filmes sobre possessão e bruxaria. Porém, talvez os que mais fizeram sucesso comercial foram os que abordavam diretamente o demônio. Seria necessária uma maior investigação para tratar as razões dessa popularidade justamente nessa época, o que não cabe a este trabalho. Todavia, à primeira vista, me parece que essa influência se dá muito pelo sucesso de *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, lançado ainda no final dos anos 1960. A partir daí, são lançados diversos filmes envolvendo o demônio, dentre eles: *Lemora*, *O Pavor do Além* e *Lisa e o Diabo*, ambos de 1973; *Exorcismo Negro*, do próprio José Mojica Marins, em 1974; *A Profecia*, de 1976; *A Sentinela dos Malditos*, de 1977, filme inspiradíssimo em *O Bebê de Rosemary*; e *Amityville - A Cidade do Horror*, de 1979, sendo esses apenas alguns exemplos mais pontuais. Porém, dentre tantos filmes, o que mais se destaca é *O Exorcista*, de William Friedkin, lançado em 1973.

O Exorcista fez grande sucesso no mundo, principalmente por sua publicidade e seu conteúdo chocante. Carroll (1999) assinala que sua bilheteria reavivou o gênero do horror e sobrenatural para o grande público, sendo responsável também por diversas cópias envolvendo o tema⁹⁶. Além disso, o filme teve várias sequências durante décadas, se tornando uma das franquias mais famosas do gênero. Ao se falar de blasfêmia, o filme é um prato cheio: em diversos momentos, o demônio que possui a protagonista ofende a fé do padre que tenta exorcizá-la. Além disso, o longa apresenta a blasfêmia contra a imagem, mais precisamente na cena em que o demônio usa um crucifixo para ferir a vagina da garota enquanto repete palavras que incitam atos sexuais entre Jesus e ela (Fig. 22). *O Exorcista*, ao contrário dos *nunsplottation*, age de modo mais sério, utilizando a violência gráfica e narrativa como modo de chocar o espectador através do medo e da repulsa.

⁹⁶ *Exorcismo Negro*, de Mojica, é uma clara referência ao filme de Friedkin. Ao perceber o sucesso de *O Exorcista* nos cinemas brasileiros, Mojica apostou na fórmula, inclusive usando o slogan “O diabo é brasileiro!” na divulgação de sua obra (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). *Exorcismo Negro* será melhor analisado no próximo capítulo.

Figura 22 - *O Exorcista*, de William Friedkin.



Fonte: *O Exorcista* (1973).

Com a chegada dos anos 1980, esses filmes parecem diminuir drasticamente, dando lugar aos *slasher* movies, que lidam com a temática da moral e religião de modo mais indireto, focando na punição pelo sexo. Após o sucesso do clássico trash *A Morte do Demônio*, de 1981, restam poucos exemplares de certo sucesso que lidem diretamente com o tema do inferno e do demônio. *Coração Satânico* e *Príncipe das Sombras*, ambos de 1987, podem ser dois fortes exemplos. O tema só retornaria com certa força no final dos anos 1990, muito provavelmente reanimado com os temores pelo fim dos tempos e com a troca do milênio. *O Dia da Besta*, *Stigmatae* e *O Último Portal* entram nessa esteira. Todavia, a blasfêmia não é central nessas obras.

Como espero ter ficado claro, o período que compreende os anos 1960 e 70 é extremamente contaminado pela temática da blasfêmia no horror, principalmente por trazer, mais diretamente, o demônio como um personagem. Nesse sentido, a blasfêmia através das imagens parece ter a função de chocar o espectador e as instituições, provocando diretamente seus dogmas e âmago. Seja nos *nunsplottations*, que parecem querer rememorar a sátira provocativa das charges dos séculos passados e causar a revolta, seja em *O Exorcista*, em que a violência funciona como mecanismo de choque e medo, fazendo com que os espectadores vivam o impasse da curiosidade e repulsa, o que permanece é a blasfêmia, o gesto monstruoso do demônio que amaldiçoa a Deus.

5.3 Fragmentos - A Mentalidade da Blasfêmia

A blasfêmia toma um lugar de grande relevância na obra de José Mojica Marins. Em alguns momentos, parece que ele tomou para si a indicação dos libertinos de Sade (2006, p.58), os quais determinam que “o nome de Deus nunca será pronunciado a não ser acompanhado por invectivas ou imprecensões, o que se repetirá com a maior frequência possível”. Talvez seja essa a característica mais importante nas narrativas de horror protagonizadas por seu mais célebre personagem, o Zé do Caixão: ao se olhar para esses filmes, ler relatos sobre sua recepção e até mesmo analisar os relatórios de censura, o papel da blasfêmia sempre parece ser central, seja como modo de atração, seja como de repulsa.

Nessa análise, buscarei retomar os conceitos de blasfêmia apresentados até aqui, pois, a meu ver, todos eles estão presentes direta ou indiretamente na filmografia de Mojica. O recorte definido para análise de fragmentos abrange a trilogia original do Zé do Caixão, composta pelos filmes *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, de 1964, *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, de 1967 e *Encarnação do Demônio*, de 2008. Além de não alongar muito o trabalho, essa delimitação me permitirá focar na construção original do personagem⁹⁷. Partirei, então, de duas vias – a das imagens e a da palavra – para demonstrar como a Mentalidade da Blasfêmia está presente na obra e como ela é reafirmada e contraposta, principalmente, através de seu protagonista, que parece ser uma construção dos dois arquétipos blasfemos: o bêbado de classe baixa furioso e o intelectual de classe alta provocador. Desse modo, para mim, a Mentalidade da Blasfêmia se constitui através de dois modos: o personagem blasfemo e as imagens blasfemas.

Zé do Caixão é o personagem mais famoso de Mojica, tanto que, muitas vezes, autor e personagem se confundem. Se, como afirmei no capítulo anterior, a obra de Mojica é marcada pela anormalidade, o mesmo acontece com a blasfêmia. E o catalisador desse pecado é Zé do Caixão, o coveiro ateu que vive a rogar pragas a todos.

Após o fracasso de público e crítica de seus dois primeiros filmes, *A Sina do Aventureiro* e *Meu Destino em tuas Mãos*, Mojica teve a ideia de fazer um filme de horror. À *Meia-Noite Levarei sua Alma* estreou em 1964 e logo fez sucesso com o público. A divisão da crítica em relação à obra parece ter servido para impulsionar sua fama. Enquanto uns o

⁹⁷ O personagem Zé do Caixão muda constantemente na filmografia de Mojica. Na trilogia original, ele é um homem mortal, um ateu que busca imortalizar sua linhagem gerando um filho. Com o sucesso do personagem, todavia, ele reaparece em outros filmes, nos quais se torna uma espécie de entidade ou demônio que atormenta outros personagens.

destratavam e diziam que seu estilo era primitivo e tosco, outros, como Rogério Sganzerla e Glauber Rocha, o apontavam como gênio (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Na trama, Zé é um coveiro que tem, como principal objetivo de vida, gerar o filho perfeito, o qual dará continuidade a sua linhagem, a única possibilidade de imortalidade, uma vez que ele é ateu e não acredita em nenhum tipo de força ou possibilidade de eternidade para além da vida. Como sua esposa Lenita (Valéria Vasquez) não consegue engravidar, Zé decide matá-la. Após isso, assassina seu amigo, Antônio (Nivaldo Lima), marido de Terezinha (Magda Mei), mulher por quem o coveiro se sente atraído e julga ser perfeita para ter seu filho. Zé estupra a mulher e ela, antes de se enforcar por vergonha, roga uma praga a ele, dizendo que, à meia-noite, levará sua alma. Para encobrir os rastros de seus crimes, Zé ainda mata o médico da cidade, que desconfiava de seus atos. Toda essa violência, todavia, aparenta ficar em segundo plano, já que Zé do Caixão parece ter ficado famoso justamente por seus ideais ateus e ofensas contra as crenças dos espectadores.

Como já destacado no primeiro capítulo desta dissertação, o filme de Mojica chocou a muitas pessoas que se horrorizaram com as blasfêmias desferidas na obra. Boatos se espalharam pela cidade, acusando o diretor de ter pacto com Satanás. Mesmo com o final moralista do filme, em que Zé se arrepende e é punido com a morte pelos espíritos daqueles a quem ele fez mal, as falas contra a religião causaram espanto nos espectadores, principalmente os mais apegados às crenças.

A sequência do filme de 1964 veio três anos depois e fez igual sucesso. *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* começa de onde *À Meia-Noite Levarei sua Alma* parou. Após ser dado como morto, Zé se recupera e é absolvido de seus crimes por falta de provas. De volta à cidade, ele segue com sua busca pela continuidade de seu sangue, sequestrando diversas mulheres e submetendo-as a provas para decidir qual carregará seu filho. Após diversos crimes e blasfêmias, o coveiro é encurralado e morto pela população da cidade, se afogando no pântano onde escondia os corpos de suas vítimas. *Encarnação do Demônio* veio apenas décadas depois, em 2008, mostrando que o coveiro não havia se afogado, apenas sido preso. Agora, após anos enclausurado por seus crimes, seria solto. Zé persiste em sua busca, agora já velho, mas ainda enfrentando os mesmo inimigos de sempre: religiosos, representantes do Estado e qualquer um que entrasse em seu caminho.

Apesar de serem três filmes distintos, irei analisá-los como se fossem uma obra só. Faço isso porque, como ficará claro, suas blasfêmias e temas vão e voltam nos filmes, adquirindo ressignificações. Algumas imagens, do mesmo modo, retornam através de

diferentes fragmentos, reabrindo interpretações, distorcendo ou reafirmando mentalidades. Por outro lado, como é necessário um primeiro passo, começo pelo princípio.

O primeiro fragmento (fig. 23) advém do início de *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, numa cena que delinea a característica atea e blasfemadora de Zé. Após chegar em casa de um enterro, o coveiro reclama que não aguenta mais ouvir as lamúrias do povo daquela cidade e pede que a mulher lhe prepare o jantar. Surpreso, ao notar que não há carne para comer, ele questiona a esposa, que responde que é sexta-feira santa. O protagonista esbraveja então: “Que me importa que seja sexta-feira dos santos ou do demônio? Hoje eu como carne, nem que seja de gente!” ao que a mulher, apavorada, responde: “Cuidado, Zé! O diabo tenta!”. A isso, o protagonista solta mais uma blasfêmia: “Se eu encontrá-lo, vou convidá-lo para jantar.” Ao sair de casa, encontra seu amigo Antônio e a esposa Terezinha, que o convidam para ir a procissão em razão da data. Zé nega o convite e diz que está de saída para comprar um carneiro e “comer hoje”. A cena corta para o seguinte fragmento:

Figura 23 - Zé e a procissão.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964).

Como fica claro, a apresentação de Zé se dá através da blasfêmia. É a partir dessas palavras e desse ato que o personagem do coveiro toma forma. Antes disso, o que há são pistas, mas o cerne da construção do personagem de Zé está aqui. Essa imagem irá retornar constantemente na filmografia de Mojica. Não me refiro aqui especificamente à imagem de

Zé comendo carne diante dos fiéis, mas sim o que esse fragmento carrega e representa. Como se pode ver, ele contrapõe o protagonista ateu aos fiéis cristãos. Acima deles, o homem come um pedaço de carne e ri, provocando a todos. Zé blasfema de modo provocativo e com ares de superioridade. Os moradores da cidade, cristãos devotos, estão abaixo dele em sua visão, são inferiores e se mostram assim, com as cabeças baixas, demasiadamente preocupados com a interiorização de sua fé para enfrentar a realidade terrena que os cerca. A atitude de retidão do padre, como ao baixar a cabeça e fazer o sinal da cruz, se repete em outros momentos da filmografia também. Essa imagem também reafirma a primeira aparição de Zé na trama⁹⁸, na cena do enterro, em que ele surge com sua capa preta e cartola, visivelmente um estranho no meio dos outros personagens. O protagonista se mostra aqui como o forasteiro, o *outsider*, uma figura que geralmente era acusada de blasfêmia na Idade Média e Moderna por ser alguém de fora da comunidade (PIERONI, 2000; NASH, 2007). Dessa forma, Zé performa sempre como o contrário dos demais personagens. Cristãos e ateu, fracos e forte, inferiores e superior, medrosos e corajoso, harmoniosos e desordeiro, crentes e blasfemador. Ele é o estrangeiro descrito por Simmel (2009), aquele que chegou e não foi embora, mas nunca se inseriu completamente na comunidade, estando ao mesmo tempo diante e fora.

A blasfêmia em si acontece através das duas vias: as palavras e os gestos. Através das palavras já expostas, Zé amaldiçoa santos e brinca com o diabo, fato que irá se repetir por diversos momentos das três obras. Antes de assassinar seu amigo Antônio, Zé tece suas mais mordazes críticas à religião. Quando Antônio o pergunta de onde surgiu a descrença do coveiro, ele responde: “Você tem muito o que aprender, Antônio. Eu não posso ter descrença quando nunca tive crença.” E apontando para uma crucifixo na parede: “Crer em quê? Num símbolo? Numa força inexistente criada pela ignorância? Sim, sou um revoltado com os tolos como você, que temem o que não veem e tornam-se escravos daquilo que realmente existe, a vida”. Antônio responde: “Não sei por que temer a vida”, ao que o protagonista rebate:

Zé do Caixão: Porque é ela que faz vibrar a sua carne, é ela que alimenta seus sentimentos e se você não for mais forte, não combatê-la, será dominado e sofrerá. Veja esse povo, qual a razão para me temerem? Por que eu uso capa preta? Por que eu creio em mim? Por que eu rio da crença deles? Não, porque eu sou mais forte e tenho inteligência suficiente para dominar quem quer que seja. Eles são fracos porque são escravizados pelo que desconhecem. Eu sou livre, por isso tenho mais força.

⁹⁸ Ignoro aqui a cena de abertura, em que Zé introduz sua filosofia sobre a vida, pois a cena está à parte do resto da narrativa em si, servindo mais como uma espécie de epígrafe.

Em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, após salvar uma criança de um atropelamento, um homem agradece a ele dizendo que foi Deus quem o enviou. A isso, Zé interpela: “Deus? E por que não o diabo?”. No mesmo filme, antes de executar um jovem, diz ironicamente: “Se teu fim for o inferno, dá meu endereço ao diabo”. Até mesmo antes de ser morto, em *Encarnação do Demônio*, ele não perde o tom: “Se o inferno existisse, eu iria para lá com os meus próprios pés!”.

As palavras de Zé do Caixão me remetem a dois discursos, tanto o dos homens mais simples, acusados de blasfêmia nos séculos XVI e XVII, quanto do intelectual posterior. Trago aqui alguns exemplos para provar tal ponto. Primeiro, um caso analisado por Pieroni (2000):

Silvestre da Silva, ferreiro de 51 anos, por causa de sua personalidade violenta, não era capaz de controlar sua cólera, como lhe aconselhavam os inquisidores. Não era suficientemente vigilante para evitar os tentáculos da justiça inquisitorial. Silvestre morava em Castanhede quando foi acusado pela Inquisição de Coimbra de blasfemar, atroz e escandalosamente. Ele frequentemente ultrajava o nome de Deus e dos santos. Um certo dia, uma pessoa pediu-lhe “pelo amor de Deus” uma esmola e Silvestre respondeu, sem hesitação: “... que o Diabo o carregue com o amor de Deus”. Afirmou, nessa ocasião, que os bens que possuía haviam sido dados, não por Deus, mas pelo próprio Diabo. Declarou, ainda, que sua alma pertencia ao Demônio. Os inquisidores consideraram que tais blasfêmias eram uma grande ofensa a Deus, uma afirmação grave, uma proposição temerária e herética que mesmo se abjurada deveria ser punida pelo “Regimento de 1640” com o açoite, a mordada e o degredo.

As blasfêmias de Silvestre não paravam aí. Ele ofendeu também a Virgem Maria e os santos: certa vez, um pobre lhe pedira uma ajuda em nome de Santa Catarina. E ele respondera que “o Diabo o carregasse”, pois “não tinha nada a ver com a dita santa”. Um outro dia, “durante o *angelus* e a oração a ave-maria”, alguém o aconselhou a recomendar-se a Deus, e, como de costume, ele se mostrou colérico. Afirmou negar a fé católica e pronunciou certos palavrões, os quais o notário da Inquisição de Coimbra se recusou a anotar no processo, justificando-se: “... para não ofender os católicos, nós não escrevemos” (PIERONI, 2000, p. 208).

Silvestre da Silva foi degredado ao Brasil, assim como outros blasfemadores. Luís Cabral, antigo morador da Bahia, foi preso em Portugal por “renegar a pessoa de Cristo, profanar a imagem de Jesus, comer carne na sexta-feira e destruir um terço” (PIERONI, 2000, p. 214). Como se não bastasse isso, o homem ainda “afirmou que preferia ‘encomendar-se ao Diabo que a Deus’, e que queria ‘tocar o Cristo, Nosso Senhor, com duas pelotas de fuzil’”. Luís foi considerado pelos inquisidores de Évora como blasfemador ‘por ações e palavras escandalosas’” (PIERONI, 2000, p. 214). Até o governador da Capitania de Porto Seguro, Bahia, se envolveu em tais crimes:

Blasfemador foi o governador da capitania de Porto Seguro, Pero de Campo Tourinho, que em 1546 foi preso por causa de seus insultos à Deus e à Igreja. Entre outros, Tourinho foi acusado pelo ferreiro João Douteiro de pronunciar palavras de irreverência contra os santos. Ele havia dito, publicamente, que ofereceria uma vela de merda para Santo Antônio e que os santos eram todos santinhos de merda. O governador, ameaçado de excomunhão, bradou em cólera que limparia o ânus com a excomunhão papal. Aos fiéis que iam à missa, ele dizia que não encontrariam Deus, e sim o Diabo (PIERONI, 2000, p. 218).

Esses são alguns exemplos dentre diversos outros de blasfemadores que participaram da colonização do Brasil. Eu os escolhi pelas semelhanças de seus discursos com os de Zé do Caixão. O que intento mostrar com esses excertos é a proximidade dos discursos, buscando o que seria a gênese da Mentalidade da Blasfêmia. Mojica certamente não fez pesquisas nem se baseou nesses processos para construir seu personagem, mas, provavelmente, escreveu com exemplos de seu cotidiano em mente, como virtualidades que se mostram nas conversas, praguejos e momentos de fúria. A pista para tal hipótese talvez esteja na seguinte passagem:

Lendo as denúncias da Bahia, Nelson Omegna⁹⁹ confessa ter ficado surpreso com a arrogância dos homens da colônia em relação às autoridades e ao culto católico: “Na zombaria e no desprezo ao clero são ousadíssimos”. Nessas listas, continua Omegna, “são frequentes os arrenegos à Virgem, os arrenegos a Deus. Aparecem os juramentos obscenos pelas partes pudendas das santas” (PIERONI, 2000, p. 218).

Tudo parece se converter para a questão já levantada sobre a blasfêmia como forma de afronta às instituições de poder, se tornando um traço comum de um povo dominado e marginalizado. Não por acaso, os dois primeiros filmes, além de outros em que Zé do Caixão aparece, se inserem no contexto da Ditadura. A repressão externa parece pedir o insulto e a provocação aos seus dogmas.

Por outro lado, como comentei, o personagem criado por Mojica parece ser uma junção de dois arquétipos blasfemadores. Se, por um lado, ele espalha insultos semelhantes aos relatados nos processos da inquisição, por outro, suas falas lembram muito os escritos do filósofo Friedrich Nietzsche.

O discurso de Zé para Antônio se assemelha muito ao exemplo de Nietzsche (2013) quando utiliza a metáfora da ave de rapina e dos cordeiros para falar sobre a origem dos conceitos de “bom” e “mau”. Nele, a ave de rapina representa o homem superior, o mais forte, que utiliza sua força dominante para se sobrepor aos mais fracos. Os cordeiros, por

⁹⁹ Nelson Omegna fez uma pesquisa sobre os judeus na época do Brasil colonial. Pieroni se refere a esse estudo nessa passagem.

outro lado, são fracos, só restando a eles se definirem como bons, como se tivessem escolhido a não ser serem dominados pela força sobrepujante da ave de rapina. A partir de um conceito dicotômico, os cordeiros, ao se colocarem como bons, definem as aves de rapina como más. Como, para Nietzsche, o bom é definido pela vontade de potência, essa seria uma inversão cristã a fim de dominar o rebanho. É por isso que o filósofo vê os cristãos como fracos.

Aqui a mentira chama bondade a impotência, humildade a baixeza, obediência a submissão forçada (eles dizem que obedecem a Deus). A covardia, que está sempre à porta do fraco, toma aqui um nome muito sonoro e chama-se “paciência”, chama-se talvez a virtude. Não se poder vingar chama-se “não querer vingar-se” e às vezes se chama “perdão das ofensas” e “porque eles não sabem o que fazem; nós, porém, sabemos o que eles fazem” (NIETZSCHE, 2013, p. 50).

Sendo assim, a moral cristã carrega todos os deméritos do homem fraco e busca transformá-los em méritos, além de imputar a culpa no sujeito que pretende viver livre. Essas concepções vão justamente ao contrário do que pensa Nietzsche, que coloca tudo que é bom como aquilo que aumenta o sentimento de poder, de potência; e tudo que é mal advém da fraqueza (NIETZSCHE, 2012a, p. 24).

Mais especificamente, retomemos as palavras de Zé: “Crer em quê? Num símbolo? Numa força inexistente criada pela ignorância? Sim, sou um revoltado com os tolos como você, que temem o que não veem e tornam-se escravos daquilo que realmente existe, a vida.” Enquanto Nietzsche:

Deus na cruz — o homem não compreendeu ainda o significado assustador desse símbolo? — Tudo o que sofre, tudo o que está crucificado é divino... Todos nós estamos na cruz, portanto somos divinos... Só nós somos divinos... O cristianismo foi uma vitória: um espírito mais nobre pereceu por sua causa — O cristianismo continua a ser até os dias de hoje a maior desgraça da humanidade (NIETZSCHE, 2012a, p. 90).

Posteriormente, Zé fala sobre os que temem a vida: “É ela que faz vibrar a sua carne, é ela que alimenta seus sentimentos, e se você não for mais forte, não combatê-la, será dominado e sofrerá”. Nietzsche (2013) concebia uma visão muito próxima a isso relacionada ao pecado como castigo no ideal ascético. Diz o autor:

O homem doente de si mesmo, psicologicamente, como um animal na jaula, perturbado, indeciso, ignorante de razões e de causas, procurando estas para seu consolo, e procurando também remédios e narcóticos, acabou por entender-se com alguém que soubesse destas coisas, e o seu adivinho, o sacerdote ascético deu-lhe a primeira indicação acerca da “causa” de seu mal; fê-la procurar em si mesmo, nalguma falta cometida no passado; fez-

lhe interpretar a sua dor como castigo [...] Desde então houve uma nova doença no mundo: o “pecado”. Para onde quer que se olhe, vê-se por todos os lados o olhar hipnotizado do pecador, sempre fixo na mesma direção, na direção da culpa [...] por toda a parte a parte o desconhecimento voluntário da dor, da dor transformada em culpas, em medo, em castigo (NIETZSCHE, 2013, p. 133-134).

Os pecadores que vivem no castigo e vêem o pecado por toda parte estão sempre a sofrer, instigados pela moral ascética que os domina. “Quem por si só tem alguma razão para fugir da realidade? Quem sofre por causa dela” (NIETZSCHE, 2012a, p. 38). Assim são demonstrados os moradores da pequena cidade onde Zé reside. Sua ojeriza diante do *ethos* dessas pessoas é evidente e ele se coloca como superior a elas. Como fica claro em sua fala anteriormente destacada, ele se define como o homem superior nietzschiano:

O problema que aqui coloco não é o que deve substituir a humanidade na ordem das criaturas vivas (— o homem é um fim —); mas que tipo de homem deve ser criado, que tipo deve ser desejado, como o mais valioso, o mais digno da vida, a garantia mais segura do futuro.

Esse tipo mais valioso surgiu com suficiente frequência no passado: mas, sempre como um acidente da sorte, como uma exceção, nunca como algo deliberadamente desejado. Com bastante frequência foi exatamente ele o mais temido; até hoje foi considerado quase como o terror dos terrores; — e, a partir desse terror, passou-se a se desejar o tipo inverso, cultivado e alcançado, o animal doméstico, o animal do rebanho, a doentia besta humana — o cristão [...] Não devemos adornar e embelezar o cristianismo: ele travou uma guerra de morte contra esse tipo de homem superior e banuiu todos os instintos mais profundos de tal tipo (NIETZSCHE, 2012a, p. 25-26).

O coveiro é o verdadeiro terror da cidade e isso fica claro desde sua primeira aparição. Mesmo antes de cometer seus crimes ou deles serem descobertos, o povo o teme por suas ideias e seu jeito de ser. Isso permanecerá nos outros dois filmes da trilogia, mesmo para aqueles que não sabem de seus atos e que não deveriam ter motivos para temê-lo. Ao retornar à cidade, em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, e ver todos fugirem diante de sua presença, Zé lamenta com desprezo: “O povo continua o mesmo... Ignorante... Supersticioso... Inferior”. Ele é visto então como uma doença, uma praga que traz desgraça ao local. Isso acontece nos três filmes. No primeiro, de modo mais indireto, pela forma como Zé é tratado. Nos outros dois, todavia, o discurso carrega esse sentido diretamente.

Em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, após o sumiço de várias moças da cidade, mesmo com as suspeitas recaindo sobre Truncador (AntonioFracari), um capataz do coronel que comanda o lugar, os habitantes desconfiam de Zé. Em meio aos gritos da multidão, um homem diz: “A culpa é do Zé do Caixão, ele se parece com o demônio”. A isso, o coronel

responde: “Não duvido nada. É o único neste povoado que se mostra indiferente ao grande infortúnio que sobre nós caiu”. Posteriormente, mais para o final do filme, o mesmo coronel incita a multidão contra Zé usando as seguintes palavras: “Minha gente, não podemos esperar mais, o terror tomou conta de nossa cidade. Um só homem é o causador de toda essa discórdia, Zé do Caixão!”. Em *Encarnação do Demônio*, o mesmo acontece. Na trama, milícias de policiais executam crianças e atormentam a comunidade, todavia os moradores se voltam contra o coveiro mais uma vez. Na cena do enterro de uma das crianças mortas pelos agentes do Estado, o padre discursa sobre as vontades de Deus, ao que um dos ouvintes intervém: “Quer dizer que um bando de assassino invade o nosso bairro, metralha os nossos filhos e o senhor quer dizer que Deus quis isso? Gente, é Deus que quer que a gente morra? Ou é a capa preta desse Zé do Caixão, que veio para cobrir a nossa vida de desgraça?”

Zé toma então contornos de peste, uma ameaça que veio de fora para trazer castigo e punição à comunidade. O discurso é muito semelhante ao apontado por Weis (2011) em relação a séculos passados. O blasfemador é aquele que ofende diretamente a Deus, a causa das desgraças que atingem a comunidade. Tal mentalidade não é nova:

Even the French monarchy was not immune to linking divine providence with blasphemy. One historian of this area notes that plagues, bad weather, and famine were often preludes to enhanced action against the evil blasphemers and what they allegedly did to society through dishonouring God. Louis XII even commenced a prosecution campaign against blasphemy in thanksgiving for his military victory in Italy in 1510¹⁰⁰ (NASH, 2007, p. 191).

Busca-se então sempre repelir Zé, excluí-lo da comunidade, seja pela morte ou pela expulsão. Isso acaba acontecendo de três modos diferentes nos filmes. No primeiro, Zé é castigado pelos próprios mortos a quem ele atormentou. O castigo vem diretamente do além. Essa dimensão de punição divina é bastante delineada em uma cena, próxima ao final, quando uma tempestade atormenta a casa onde está o protagonista. Em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, a punição vem da própria comunidade, que, com paus, pedras e tochas, encurrala Zé num pântano, onde ele morre afogado. Por fim, na derradeira morte do coveiro, em *Encarnação do Demônio*, é o próprio padre Eugênio (Milhem Cortaz), representante da Igreja, que o mata e o excomunga.¹⁰¹

¹⁰⁰ Tradução do autor: “Nem mesmo a monarquia francesa estava imune a ligar a providência divina à blasfêmia. Um historiador desta área observa que as pragas, o mau tempo e a fome eram frequentemente prelúdios para uma ação reforçada contra os blasfemadores do mal e o que eles supostamente fizeram à sociedade desonrando a Deus. Luís XII até mesmo iniciou uma campanha contra a blasfêmia em agradecimento por sua vitória militar na Itália em 1510”.

¹⁰¹ Exclusão da vida e exclusão da Igreja e do paraíso.

Os desdobramentos das blasfêmias e crimes de Zé convergem na ação punitiva *mixti fieri*, envolvendo as duas grandes instituições, a Igreja e o Estado. Apesar de, no primeiro filme, essas instituições não aparecerem diretamente, podemos lembrar a concepção política que Weis (2011) traça da blasfêmia. O ato é uma afronta a Deus, o comandante máximo, por isso Zé é punido por seus gestos. A relação das instituições, todavia, ganha força nas sequências.

Em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, a relação dos dois poderes é evidente, representados na figura do padre e do coronel. O segundo, inclusive, tem ares de monarca, pois exerce grande influência na população. Na cena em que Truncador é posto como principal suspeito pelo chefe de polícia, o coronel intervém e diz que se responsabiliza pelo acusado, o que imediatamente faz com que o investigador recue, descartando as suspeitas sobre Truncador. O padre também está em cena, marcando sua presença como representante da instituição Igreja. Além disso, é ele que toma a iniciativa: “Pela gravidade do problema seria melhor solicitarmos a ajuda do governo do estado. Partirei o quanto antes para a capital” (fig. 24). Tal fala é extremamente reveladora para o que intento demonstrar, pois demarca a importância de um membro da Igreja em uma investigação criminal que nada tem a ver com essa instituição. O âmbito nebuloso que se apresenta aqui reflete o momento vivido e a confusão histórica entre poder sacro e secular, como destacado por Cabantous (2011). Como evidenciado no primeiro capítulo, os setores mais conservadores da Igreja também tinham relações com o governo militar brasileiro da época.

Figura 24 - Os representantes da Igreja e Estado reunidos.



Fonte: *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967).

O fragmento acima retorna, décadas depois, em mais uma parceria entre Igreja e Estado (fig. 25). *Encarnação do Demônio* fornece uma trama ainda mais direta e entrelaçada sobre esse âmbito. No filme, dois irmãos policiais querem prender Zé do Caixão. Um deles teve um de seus olhos perfurado pelas grandes unhas do coveiro no episódio em que o protagonista é preso¹⁰². O outro foi humilhado por Zé e quase morto na cena em que estava prestes a matar um garoto na favela. Além desses dois representantes do Estado, o padre Eugênio também quer vingança pessoal. Ele é filho do médico assassinado por Zé em *À Meia-Noite Levarei sua Alma*. É desse modo que se constitui a aliança entre os dois poderes, movendo a busca por excluir Zé da realidade terrena (através do Estado) e da divina (através da excomunhão de sua alma pelo padre).

¹⁰²*Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* termina com Zé se afogando no pântano. Em *Encarnação do Demônio*, há um flashback que apresenta e ressignifica essa passagem, mostrando que, após afundar na água, Zé retorna, mata o padre com um crucifixo e fura o olho do policial que aparece para prendê-lo por seus crimes.

Figura 25 - O policial beija a mão do padre.



Fonte: *Encarnação do Demônio* (2008)

Mesmo após décadas, os fragmentos retornam. Assim como esses fragmentos, outra imagem sempre presente é a da taverna. Cumprindo grande papel na história da blasfêmia, o local é o ponto de encontro dos moradores da cidade. Como não poderia ser diferente, lá eles bebem e jogam também. Tanto em *À Meia-Noite Levarei sua Alma* quanto em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, há uma cena de jogo em uma taverna. No primeiro, Zé ganha o dinheiro de um homem que aposta todas as suas economias. No segundo, ele vence Truncador, deixando-o sem dinheiro e como principal suspeito de um roubo. Além disso, é principalmente no primeiro filme que o local está constantemente presente para as provocações de Zé em relação às crenças dos homens da cidade. Em *Encarnação do Demônio*, a taverna é substituída por um bar dos dias atuais, mas pouca ação se passa por ali. A blasfêmia através de provocações relacionadas a jogo e bebida parece algo ultrapassado, os atos e a violência gráfica são o foco desse filme.

Dentre todas essas passagens na taverna, todavia, gostaria de destacar uma, sem dúvida a mais forte e a grande representante da blasfêmia (fig. 26). Essa cena é importante justamente por reunir a blasfêmia contra e através das imagens. Em *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, Zé tem interesse em uma jovem moça que trabalha na taverna, a quem ele vive a procurar. Em dado momento, ele dá dinheiro a ela, dizendo que é um presente. É nesse instante que chega o tio da moça ao local, com o intuito de levá-la para casa. Ao descobrir

que a garota recebeu dinheiro do coveiro, diz que ela não deve aceitar nada daquele homem e tenta devolvê-lo. Zé, calmamente e com ar superior, fala que deu o dinheiro à moça e não ao tio e que, por isso, não aceitará a devolução. O homem então joga as cédulas no chão, com desprezo. Zé ordena que ele as recolha e, com a recusa do homem, pega uma coroa de espinhos de uma imagem de Cristo que há no local e golpeia o rosto do adversário com o objeto.

Figura 26 - Rosto ferido pela coroa de espinhos.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964)

Esse fragmento é extremamente rico por carregar diversos significados. Primeiramente, ele é o símbolo sádico da degradação que Zé inflige ao homem. Após feri-lo diante de todos, o coveiro o obriga a recolher o dinheiro do chão, num gesto carregado de humilhação. Além disso, temos aqui a blasfêmia da imagem. Na dimensão de profanação, Zé usa justamente um dos mais reconhecidos símbolos do calvário de Cristo para ferir outro homem, causando seu sofrimento e humilhação, tal qual era infligido nos ritos punitivos pelos quais o Salvador católico teria passado. Além disso, a imagem da coroa de espinhos no rosto do homem é uma blasfêmia através da imagem para o espectador cristão que assiste ao filme. É o símbolo do cristianismo ressignificado para ferir o crente. Mais uma vez, demonstrando-se como personagem que reúne os dois arquétipos blasfemos da Idade Moderna, Zé profana

as imagens e blasfêmia através delas. Esse fragmento faz com que a cena de *Viridiana*, de Luís Buñuel, esta responsável por tanta polêmica, se torne até mais leve.

A cruz é outra imagem constante nos filmes que trabalho aqui. Dentre diversos momentos, gostaria de destacar dois, por serem os mais significativos e se relacionarem diretamente com a blasfêmia da coroa de espinhos. O primeiro fragmento é retirado da sequência final de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (fig. 27):

Figura 27 - Zé, diante do povo que o persegue, reafirmando que não crê em Deus.



Fonte: *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967)

Após incitamento do linchamento contra Zé, o povo o persegue. Antes de chegarmos a cena final no pântano, o protagonista se encontra com o padre, que diz estar ali para salvá-lo. O clérigo diz: “Zé, todos querem matar-lhe. Ouça, são eles. Tome este crucifixo e grite ‘eu creio em Deus’, estão convencidos de que você tem parte com o diabo. Prove o contrário”. A isso, Zé rebate: “Não sou fraco. Deus não existe, é mentira!” E, após tomar o crucifixo, aponta à multidão e grita: “Eu não creio em Deus” e atira o objeto nos homens que vêm em sua direção. Mais uma vez, temos a blasfêmia através da imagem, com o grito de pecado seguido pelo descarte de um símbolo cristão, sua profanação e seu desprezo máximo. Como nos casos relatados por Pieroni (2000), Zé também despreza o crucifixo.

Tal fragmento retorna em *Encarnação do Demônio*, no *flashback* em que Zé lembra da ocasião de sua prisão. Essa cena serve como continuação da sequência que fecha *Esta*

Noite Encarnarei no Teu Cadáver. Tal imagem tem um fator importante de ressignificação, pois retoma dados que não estão na obra. Explico: o final original do filme de 1967 mostrava Zé afundando no pântano enquanto gritava não crer em Deus, apesar das súplicas do padre, pedindo que o homem se arrependesse de seus pecados. Essa foi a cena que, além de outras envolvendo violência exacerbada, mais incomodou os censores da ditadura. Após diversos cortes e reenvios da fita para novo processo, o filme continuava interditado. Foi então que o produtor Augusto Pereira se encontrou com um dos chefes da Secretaria de Censura, Augusto da Costa, para tentar alguma medida e liberar o filme. O censor disse que o jeito era dar um final “mais positivo” à obra e sugeriu que a cena final fosse redublada. Para liberar o filme, o pedido foi atendido e o texto que se tem na versão final claramente visa imputar arrependimento em Zé do Caixão. Esse trecho, inclusive, foi escrito pelos próprios membros da censura, Augusto da Costa e Coriolano Loyola Fagundes. Nessa versão, o protagonista se arrepende de seus pecados e diz: “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...”. Termina ele renegando toda a sua filosofia de busca pela verdade terrena da vida e clamando pelo símbolo que outrora ele amaldiçoara. Para finalizar, os censores ainda solicitaram a adição do seguinte texto sobreposto à imagem final da obra: “O homem só encontrará a verdade quando ele realmente quiser a verdade”. Esse foi o final lançado oficialmente, mudando completamente a perspectiva da obra e de seu protagonista (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Nesse sentido, tal como a Inquisição, a censura funcionou como mecanismo de correção moral, visto que trabalhou para que o acusado admitisse sua culpa e por ela pedisse perdão.

Desse modo, o fragmento que se apresenta em *Encarnação do Demônio* é como uma resposta direta a essa cena. Na obra de 2008, Zé se lembra do fato e nos apresenta a sequência da passagem de 1967. Após afundar na água enquanto pede pela cruz, Zé ressurgue e diz: “Me dê essa maldita cruz, padre...” e, ao receber o objeto, completa: “...para que eu possa crucificá-lo outra vez!” E, com diversos golpes no peito do homem, mata-o com o símbolo. Novamente, a profanação de um ícone religioso e seu uso para ferir. Desta vez, a blasfêmia é ainda maior, pois se dirige diretamente a um representante da Igreja. Além disso, a blasfêmia aqui aponta também diretamente à moral, ao Estado que outrora censurou essas imagens e palavras. O fragmento marca o retorno de Zé ao seu *ethos* original, o blasfemador maldito (fig. 28).

Figura 28 - Zé ataca o padre com a cruz.



Fonte: *Encarnação do Demônio* (2008)

Conclui-se, então, que a Mentalidade da Blasfêmia age através de duas vias nas tramas e nos fragmentos selecionados. Primeiro, pelo personagem blasfemo, encarnado na figura de Zé do Caixão. E, segundo, através das imagens, tanto com a profanação de símbolos religiosos por parte de Zé do Caixão quanto pela criação de imagens cinematográficas blasfemas por parte de José Mojica Marins. Como é possível perceber, a distinção entre criador e criatura fica nebulosa nesse momento. Zé é como um veículo para que Mojica crie sua arte blasfema. Por outro lado, é o personagem que cria dentro da trama as situações, profanando imagens e amaldiçoando Deus, santos e a fé alheia.

Os fragmentos parecem retornar e se ressignificar em diferentes momentos, por isso é importante pensar a trilogia de Zé do Caixão como algo único, porém separado pelo tempo. As narrativas estabelecem pontos de retorno e conflitos que são solucionados em momentos esparsos. Ao se olhar para esses fragmentos, a história da blasfêmia pode ser recontada, pensando-se seus ritos e símbolos, o furor dos blasfemos e os mecanismos de punição *mixti fiori*.

Do mesmo modo, o personagem Zé do Caixão parece carregar, em si, os arquétipos mais célebres dos blasfemos da Idade Moderna: o homem furioso das classes baixas e o intelectual provocador das classes mais altas. Seu modo de agir e suas palavras carregam os discursos desses sujeitos que busquei exemplificar. Talvez por isso ele tenha se tornado um personagem tão célebre e tão próximo dos espectadores. Ao mesmo tempo em que causa

repulsa por seu discurso virulento, carrega a revolta interna dos oprimidos pelas instituições. Não por acaso, ele acabou por se tornar um símbolo de afronta à moral, causando o escárnio de parte da crítica, a curiosidade do público e a revolta dos censores.

5.4 Epílogo - A crucificação de Viviany

Em 1960, Kurt Fahrner expôs em Basel, na Suíça, uma de suas últimas pinturas, a qual consistia no retrato de uma mulher nua crucificada. Fahrner foi sentenciado a dez dias de prisão e uma multa em dinheiro, tendo sido absolvido e liberado posteriormente.

Quarenta e cinco anos depois, a 19ª parada do Orgulho LGBT de São Paulo ficou marcada pela blasfêmia. Viviany Belebony protestou contra as centenas de casos de violência contra transexuais se crucificando em plena avenida paulista (fig. 29). Desde o evento, Viviany moveu processos contra usuários de redes sociais que lhe atacaram moralmente, além de ter sido agredida fisicamente pelo menos duas vezes. Em 2016, Viviany foi intimada a depor à Polícia Civil de São Paulo, através de uma ação movida pela Associação das Igrejas Evangélicas. A crucificação de Viviany reacendeu o debate sobre a blasfêmia, os limites da liberdade de expressão e a intolerância religiosa.

Em 2017, a exposição *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi fechada em Porto Alegre, sul do Brasil. Envolvida em polêmicas, a mostra reunia diversas obras com a temática LGBT e sofreu grandes críticas por parte de setores conservadores da sociedade brasileira. Dentre as obras expostas, estava a pintura *Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva*, de Fernando Baril, produzida em 1996. A pintura consiste numa imagem de Cristo crucificado. Todavia, assim como o deus Shiva, ele possui diversos braços e em cada mão desses membros segura diferentes objetos. O quadro contém também outros elementos da cultura *pop*, como que formando um altar abaixo de Cristo.

Em 12 de julho de 2016, Viviany deu uma entrevista ao portal de notícias G1, relatando que foi agredida por cinco homens perto de sua casa. Ela disse que sairia do estado, alegando perseguição.

Figura 29 - A crucificação de Viviany.



Fonte: Reuters. Foto de João Castellano

6. Mojica como artista barroco

Enquanto se seca, ela ouve um estranho barulho no andar de baixo. Decide então averiguar e, a passos lentos, vai até à escada chamar pelo nome de sua companheira, que não responde. A toalha cobre apenas partes de seu corpo, deixando a mostra, principalmente, as pernas e o busto. É uma figura bela e vigorosa, com costas largas e seios fartos. Assim como está, faz lembrar os nus femininos do Renascimento, principalmente a *Vênus Adormecida*, de Giorgione. “Tilde?” chama ela. De repente, as luzes se apagam, as trevas tomam conta da casa. Ela se assusta, mas decide averiguar o que se passa, descendo os degraus vagarosamente. Então vê o rosto de sua amada. Iluminado por uma luz da esquerda para a direita, ele está contra a mesa da sala e seus olhos abertos a fitam, porém não a veem. O sangue, os olhos e a passividade de sua face denunciam que Tilde está morta. A Vênus corre as escadas buscando voltar para a segurança de seu quarto, porém o assassino já está mais próximo do que devia, conseguindo alcançar seus cabelos encaracolados para puxá-la. Vênus cai e, de um golpe seco, Dario Argento, um artista barroco em pleno século XX, a mata através da faca de um dos seus assassinos. O corte atravessa a garganta e ela cai sem vida. A câmera se afasta pelo cenário escuro com alguns pontos de luz. Um cenário barroco para a morte de uma musa da Renascença. *Tenebre* é o título da obra. Nome que, como veremos, diz muito.

O que chamarei aqui de Mentalidade Barroca parece ter duas facetas que se relacionam ao mesmo tempo em que mantêm certa distância, criando diferentes fragmentos e desdobramentos a partir das mesmas questões. Ao mesmo tempo em que as coloco no mesmo escopo, não intento dizer que são a mesma coisa. Elas parecem se dar através de diferentes fragmentos, explorando cada uma um ponto diferente, mas mantendo um mesmo princípio: o Barroco. Chamo essas facetas de erotismo e morte, partindo assim de conceitos de Bataille (2014). Como ficará claro, elas se ligam em diversos momentos, em outros mantêm distância e se referem a coisas distintas, mas sempre agem a partir dos mesmos princípios e mentalidades, como suspiros, canalizados na arte, de interditos da vida. Parto então das concepções de Weisbach (1948) para pensar o Barroco como a arte da Contrarreforma, um tipo de arte que carrega em si a moral desse movimento católico. Ao superar o Renascimento, com seus tons pastéis e sua falta de expressão, a pintura barroca é focada nos afetos, utilizando muito os contrastes de luz para trabalhar com claro e escuro, principalmente ao focar o corpo. A expressão sempre exagerada, o foco nas figuras contorcidas e o campo de

punições se confundem com um erotismo. Peço paciência ao leitor, pois antes de trabalhar diretamente com os filmes de Mojica, assim como nos capítulos precedentes, será necessário primeiramente passar pelas principais características do Barroco, buscando aqui uma arqueologia dessa mentalidade, trazendo fragmentos de obras do período. Meu intuito com tal incursão é justamente mostrar como essa Mentalidade Barroca se constitui para, posteriormente, se rerepresentar nos fragmentos do cinema de horror do século XX e na obra do diretor estudado.

Analisarei quatro filmes de Mojica neste capítulo. O primeiro, *Exorcismo Negro* (1974), que, para mim, segue a esteira do erotismo barroco ligado ao êxtase do arrebatamento. Tal filme está inserido no subgênero dos filmes de possessão, trazendo então diversos fragmentos em si que já vêm de outras obras. Todavia, creio que tais fragmentos não sejam exclusivos desse subgênero. Para mim, o princípio desses fragmentos está justamente na mentalidade que se desenvolve no erotismo barroco, no êxtase do arrebatamento. Este êxtase se encontra principalmente nas estátuas de Bernini e nos textos de padres exaltando o amor divino. Num contexto social, é durante a Contrarreforma que as perseguições ao corpo erótico (usando aqui um termo anacrônico) se intensificam. Abordarei, então, a arte como um espaço de suspiro para o erotismo tão perseguido na “vida real”. Para mim, os casos de possessão, tão comuns justamente nesse período, se relacionam diretamente com a disposição dos corpos no arrebatamento e em tais obras de arte que tratam diretamente deste tema. A possessão, assim como o arrebatamento, nada mais é do que uma relação erótica entre o profano e o sagrado, o terreno e o além. Não me parece acaso então que tais fragmentos se encontrem desde em obras de Bernini até no *Exorcismo Negro*, de Mojica, passando também pelos filmes de possessão, como *Madre Joana dos Anjos* (1961, Jerzy Kawalerowicz), *Il Demonio* (1963, Brunello Rondi), *O Exorcista* (1973, William Friedkin) e até filmes que mostram diretamente o arrebatamento divino, como *Stigmata* (1999, Rupert Wainwright).

Os outros três longa-metragens de Mojica que irei analisar são *Delírios de um Anormal* (1978), *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976) e *Inferno Carnal* (1977). O primeiro faz uma espécie de estudo sobre a obra do diretor, trazendo fragmentos de toda sua filmografia e estabelecendo uma ponte entre erotismo e morte. Os últimos dois filmes trazem fragmentos da outra faceta da Mentalidade Barroca, a do tenebrismo caravaggesco (morte). O tenebrismo se desenvolveu como aprofundamento da técnica do *chiaroscuro* (claro-escuro), acentuando justamente o tom dramático das cenas representadas. O uso das trevas e da luz para construir cenas de horror é recorrente e primordial no gênero. Se, nas obras de Caravaggio, o tenebrismo age para dar contorno aos corpos em sofrimento e acentuar suas

expressões, ele serve também como criador do drama e do suspense no cinema de horror, além de, nos dois casos, servir como uma técnica da punição dos corpos. Nestas duas obras de Mojica, veremos principalmente como os fragmentos do tenebrismo punitivista agem, dando contornos de luz e sombra aos corpos pecadores e santos, punidos e agraciados respectivamente. Alguns filmes que parecem se relacionar diretamente com essa mentalidade são os *giallos* italianos, com sua estética de cores contrastantes e violência gráfica. Tais películas entrarão em diálogo com a obra de Mojica.

6.1 O Barroco como arte da contrarreforma

Weisbach (1948) defende a arte barroca como arte da contrarreforma. Apesar de trazer outros pontos de vista neste capítulo, gostaria de deixar claro desde o início que partirei dessa prerrogativa do autor. Como ele deixa claro desde os primeiros parágrafos de seu livro, isso não significa que toda a arte barroca estava a serviço da Igreja Católica. Todavia, a arte se interliga com aspectos sociais e culturais de seu tempo, confundindo-se com eles e, muitas vezes, adquirindo certo caráter advindo de seu tempo e entorno.

Las artes representativas — Pintura y Escultura — toman de la religión a cuyo servicio se colocan sus prácticas y usos de rito y de culto y transmiten las varias formas de oración, ceremonias y sacrificios, etc. Así se desarrollan determinados tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos que se repiten de modo fijo y reciben un sentido convencional y comprensible para todo el mundo. El arte elabora, además, el contenido mitológico de la religión, de modo que crea para las escenas particulares esquemas de representación más o menos fijos¹⁰³ (WEISBACH, 1948, p. 56).

O caráter antropofágico do cristianismo também permite essas adaptações e respostas ao meio social ao mesmo tempo em que fixa motivos¹⁰⁴ e figuras na arte. Se a arte visava, no Renascimento, muito mais a libertação pela ciência dos dogmas religiosos, se construindo a partir de um racionalismo de cores em tons pastéis e de poucos contrastes, no Barroco, a Igreja Católica percebe a importância das artes plásticas. Enquanto os protestantes buscavam abdicar das imagens, os católicos investiram nelas. Os papas começaram a se interessar mais

¹⁰³ Tradução do autor: “As artes representativas — Pintura e Escultura — tomam da religião, a cujo serviço colocam suas práticas e usos de rito e de culto, e transmitem as várias formas de oração, cerimônias e sacrificios, etc. Assim se desenvolvem determinados tipos iconográficos e traços mímicos expressivos que se repetem de modo fixo e recebem um sentido convencional e compreensível para todos. A arte elabora, ainda, o conteúdo mitológico da religião, de modo que cria para as cenas particulares esquemas de representação mais ou menos fixos”.

¹⁰⁴ Uso, nesse texto, a palavra “motivo” a partir de sua definição dentro das artes plásticas, ou seja, uma figura ou paradigma de *design* que se torna um padrão na arte e é repetido em diferentes campos e obras, se transformando numa temática recorrente. Fonte: <http://www.latinart.com/glossary.cfm?sort=M>

pela arte e os conselhos¹⁰⁵ focados em análises das obras e produção de uma arte estritamente religiosa tomaram força. O Concílio de Trento (1545-1563) também se posicionou frente às questões estéticas, delimitando quais tipos de obras poderiam ser expostos em igrejas. Se proibiu qualquer tipo de obra que contivesse alguma espécie de doutrina errônea sobre as escrituras, impurezas ou aspectos provocativos (WEISBACH, 1948).

Toda essa preocupação não chegou a ser uma novidade, todavia parece ser nesse momento que a arte readquire sua vital importância na produção e reafirmação de afetos dos crentes. “El arte fué utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas”¹⁰⁶ (WEISBACH, 1948, p. 58). Como Gélis (2012) destaca, as imagens adquirem grande importância, principalmente no culto, dialogando com as palavras para conquistar o público. Nesse esquema, a paixão de Cristo ganha vital importância. Ele é o Deus que encarnou na Terra, sendo assim, sua imagem, a imagem de seu corpo, toma lugar de centralidade nas representações. O tema do martírio, não só de Cristo, mas também de outros santos, praticamente monopoliza a arte do Barroco. Arasse (2012) aponta também para a centralidade do corpo de Cristo, o que gera um paradoxo na época. Ele representa tanto o corpo mais belo em vida quanto o mais feio diante da morte. Se estreita aqui a contraposição entre a mais bela criação e a mais corruptível mudeza.

Se na arte de transição (entre os séculos XV e XVI) do Renascimento os rostos não apresentavam muitas expressões, se destacando justamente pela falta de sentimentos e excesso de geometrização na forma (fig. 30), o Barroco se volta para os afetos. Wölfflin (1989) destaca que, por muito tempo, os florentinos, venezianos e lombardos permaneceram alheios às emoções, focando na solidez e nas regras formais. Fra Angelico, Il Perugino e Piero della Francesca, todos eles grandes representantes do século XV, ignoraram as revoluções de perspectiva e focaram em rostos racionais e sem nenhum tipo de contraste na cor.

¹⁰⁵Weisbach (1948) destaca a confraria *Virtuosi al Panteon*, formada em 1543, por artistas que se reuniam na Igreja de Santa María Rotonda, em Roma, para discutir, expor e fomentar uma arte exclusivamente religiosa.

¹⁰⁶ Tradução do autor: “A arte foi utilizada para propagar em suas imagens as ideias religiosas revitalizadas e concebidas segundo o novo espírito, bem como para transmitir sentimentos e estados de ânimo às massas devotas”.

Figura 30 - Detalhe da *Anunciação*, de Fra Angelico



Fonte: Wikimedia

Em sua origem, o Barroco era visto por artistas e especialistas como um contraponto “tosco” ao renascimento. A etimologia da palavra já denuncia esse sentido depreciativo. Geralmente ligada à palavra espanhola “*barueco*”, advinda do português arcaico, a expressão era usada, inicialmente, por joalheiros para se referir a pérolas de formação defeituosa e irregular. Sua popularização se deu, todavia, pela expressão francesa “*baroque*”, que indicava irregularidades, extravagâncias e bizarrices. Por muito tempo, a arte europeia produzida entre o final do século XVI e a metade do século XVIII foi vista como inferior às grandes obras da Renascença. “Uma arte selvagem, degenerada da Renascença”, dizia Burckhardt (apud DE MELLO, 1983, p. 8). É bem verdade que esse contraponto, que visa diminuir o Barroco, já foi superado, porém vejo justamente aí o ponto positivo do Barroco frente à arte antecessora, da beleza ideal. Foi Heinrich Wölfflin um dos primeiros a contestar Burckhardt, conferindo um papel positivo ao movimento:

Segundo Wölfflin, enquanto os artistas renascentistas visavam a linha e o desenho, os barrocos procuravam o pictórico, as cores; os primeiros preferiam tratar os planos e as superfícies, enquanto os outros se envolviam com a profundidade e os volumes. Uns adotaram as formas fechadas e os outros, as abertas, estendendo-se essas oposições também ao peso e leveza das formas usadas, sua unidade e multiplicidade (quando cada elemento tem valor próprio) e, finalmente, à clareza absoluta ou apenas relativa dos temas tratados (DE MELLO, 1983, p. 9).

O Barroco é esse período de rompimento com a arte anterior, um momento de ruptura com as regras clássicas, a substituição da moderação, da lógica e do equilíbrio pelo drama, o fantasioso e o movimento dos corpos. Se o renascimento se ancorava na razão, o Barroco é a arte dos afetos (DE MELLO, 1983). Na pintura, principalmente, se destaca o realismo e a sensação de movimento, bem como o foco no drama das expressões dos rostos e dos gestos corporais, características que tinham, como principal função, despertar as emoções de seus espectadores. Ao contrário da Renascença, não há uma teoria que acompanhe o Barroco em seu desenvolvimento, sendo que muitas de suas características foram analisadas apenas posteriormente. “O estilo se desenvolve sem modelos [...] Sente-se um certo prazer pelo raro e que estivesse além das regras. O fascínio pelo informal começa a operar” (WÖLFFLIN, 1989, p. 34).

Wölfflin (1989) defende que é em Roma que surge primeiro o Barroco e é lá que ele se desenvolve de maneira mais notória em seu começo¹⁰⁷. Madeleine e Rowland Mainstone (1984) destacam que, na última metade do século XVI, poucos consideravam provável a retomada do poder central de Roma na questão da arte, muito menos a partir de uma influência católica. Saques de mercenários espanhóis em 1527 e os constantes ataques de Lutero à Igreja Católica diminuíram o poder da cidade. Por outro lado, a reforma trouxe novo ânimo ao local, principalmente nas demonstrações de poder através da arquitetura. Prédios foram reformados, construídos e adaptados, além da produção de novos planejamentos urbanos que permanecem até hoje. Outro ponto a ser ressaltado, apesar de não ser o foco desta pesquisa, mas que de fato contribuiu para o desenvolvimento da arte barroca, foi o começo de importantes governos absolutistas na Europa. De Mello (1983) ressalta que esses governos, centralizados na figura do rei como senhor absoluto e representante do direito divino, ajudaram a dar o tom de pompa nas obras arquitetônicas e na pintura. Por outro lado, as denúncias feitas pela Reforma Protestante fizeram com que o Concílio de Trento revisse alguns de seus pontos, buscando diminuir o poder de papas e alguns líderes. Surgiram daí algumas ordens religiosas, sendo a principal delas a Companhia de Jesus, fundada por Dom Inácio de Loyola.

É a Dom Inácio de Loyola que Weisbach (1948) credita profunda influência no movimento barroco. Além de fundar a Companhia de Jesus, a prática de fé de Dom Inácio acabou por influenciar diversos clérigos e leigos. Seus exercícios espirituais tiveram grande

¹⁰⁷ Alguns pesquisadores discordam sobre quais seriam os primeiros artistas barrocos em específico, mas não vejo necessidade de entrar nessa discussão, visto que foge do escopo desta pesquisa. Sobre o começo ser em Roma ou não, todavia, não há grandes dúvidas.

importância na questão da interiorização da fé num foco mais sensível da crença, reforçando sentimentos fantasiosos a partir de seus exercícios de fé. Tais práticas parecem ser um dos pontos-chave para se pensar o êxtase do arrebatamento divino e sua relação com uma erótica cristã. Além disso, retornam com força os discursos ascéticos, a busca pela retenção dos prazeres da carne e a luta contra os demônios da luxúria. Por outro lado, pululam os poemas e discursos místicos povoados de metáforas eróticas, além das próprias obras de arte, os corpos flamejantes de Rubens e as esculturas em êxtase de Bernini. O pecado da carne, tão combatido na Modernidade, parece encontrar seu lugar no erotismo do Barroco. Disfarçado de amor cristão e contração dos desejos, o voluptuoso se exprime através das tintas, do mármore e das palavras.

Figura 31 - Pequeno *Juízo Final*, de Rubens.



Fonte: Wikimedia

6.2 O Erotismo Barroco (ou O êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo)

A descrição de Wölfflin (1989) para a arquitetura das igrejas barrocas contempla alguns pontos que parecem não se reter apenas aos prédios e monumentos:

Ela [a arquitetura] possuía algo absolutamente único: era capaz de dar a impressão do sublime. Aqui tocamos o âmago do barroco. Ele só pode se manifestar através do grande. A arquitetura religiosa é o lugar onde encontra total satisfação, onde pode fundir-se no infinito, dissolver-se no sentimento do poder supremo e no sentimento do inconcebível; disso advém a ênfase do período pós-clássico. Renunciando a tudo o que se pode apreender, aspira tão somente o grandioso. A arquitetura barroca e principalmente aqueles espaços enormes das igrejas produzem no espírito uma espécie de embriaguez. É uma sensação global, vaga; não se pode apreender o objeto, sente-se o desejo de abandonar-se ao infinito (WÖLFFLIN, 1989, p. 99).

Como já destacado, o Barroco prioriza os afetos causados no espectador. Isto fica claro nas palavras acima sobre a arquitetura, mas que também não parecem se restringir a ela. Muito pelo contrário, o êxtase do arrebatamento está presente não só no espectador que adentra numa igreja barroca e se depara com o infinito de suas cúpulas, mas também nos poetas que se declaram ao amor divino e nas representações das figuras humanas e santas nas pinturas e esculturas do período. Autor, representação, espectador... Parecem todos estar embebidos na embriaguez do sublime, na luz que ilumina os corpos e traça seus robustos contornos.

É no século XVI que surge o confessional e que se desenvolve, a partir de então, o que Foucault (2001, p. 236) chamou de “anatomia da volúpia”, quando os pecados relativos à luxúria deixam de ser apenas listados para serem descritos na confissão. A Contrarreforma busca aumentar o número de confissões anuais, bem como priorizar o detalhamento das descrições dos pecados carnis. Fala-se, acima de tudo. Segundo Foucault (2017), é no século XVII que se impõe, pela primeira vez, o sexo como discurso. O objetivo é se relatar, se detalhar tudo que se relaciona ao prazer da carne. Se até então a confissão era comum, nunca antes os pormenores foram tão caros¹⁰⁸.

A igreja da Contrarreforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, “esta abominável veste da alma”. Corpo depreciado do ser humano pecador, pois se ouve incessantemente dizer que é pelo corpo que ele corre o risco de perder-se. O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do

¹⁰⁸ É nesse mesmo momento se difundem os manuais casuístas, publicações dedicadas a confessores, detalhando as práticas e punições que deviam ser impostas. Como já comentado na introdução desta pesquisa, desde aí até o Concílio Vaticano II (1962-1965), o casuísmo foi dominante no pensamento moralista cristão

corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções e condenações. As tentações espreitam o ser humano desde a queda, e a permanência do tema pictórico das tentações de Santo Antão e de São Jerônimo expressa bem a vontade de lembrar sem cessar que a carne é fraca e que cada um, seja qual for sua condição ou sua força d'alma, jamais está seguro de não lhe sucumbir. Pois, mais do que de corpo, é precisamente de "carne" que se fala; assim, o desejo sexual é "agulhão da carne" e a relação sexual "obra da carne", "comércio carnal". Mesmo quando se usa uma linguagem mais elegante — por exemplo ao falar de "abraços" — o que se quer designar é sempre um corpo bem concreto e conotado. O corpo, lugar e aposta da experiência religiosa (GÉLIS, 2012, p. 20).

.Como se percebe, a preocupação com o corpo aumenta a partir da Contrarreforma. Nota-se, então, dois modos de agir: a repressão por um lado, mas também o suspiro por outro. Aumentam as perseguições às bruxas e aos hereges, geralmente acusados de malefícios da carne (CLARK, 2006). Por outro lado, surge o confessor e se busca aumentar o número de vezes em que o cristão exemplar deve se confessar, o que também leva também ao alívio. É na arte de falar que se dá o suspiro, que se descarregam as tensões da carne, se detalham os pensamentos libidinosos e as sensações voluptuosas. Essas tensões e alívios parecem fundamentais para se entender o erotismo barroco. Não por acaso, Foucault (2001, p. 268) fala dos corpos dos possuídos por demônios dessa época como "campos de batalha"¹⁰⁹. Se os possuídos por demônios têm seus corpos retorcidos, os arrebatados pelo amor divino se perdem na infinitude de um gozo que lhes arrepia os pêlos da nuca.

Bataille (2014) coloca que a guerra é a violência organizada. A festa, do mesmo modo, é o transbordamento dos interditos organizados. O casamento, na ética cristã, é o espaço que permite o ato sexual. Como já comentado, o confessor se tornou também um local de descarregamento das desordens sexuais. Lembremos das palavras do próprio Bataille (2014, p. 87): "A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa". Há de se notar que não é tão simples assim esse balanço entre proibido e permitido dentro da moral cristã, entre o que é perseguido e o que é relevado nesses jogos de poder. Desse modo, seria possível então pensar a arte barroca como um alívio imagético para o erotismo? Defendo aqui que o erotismo no Barroco é um desafogo ordenado esteticamente no que toca à sexualidade. Por isso ele é permitido. Enquanto a Igreja incentiva a perseguição a outros símbolos da Idade Moderna que se referiam a sexualidade desordenada, como as bruxas, por exemplo, o Barroco acabava por ser a libertação organizada esteticamente que atenuava a

¹⁰⁹ Falarei mais sobre esse assunto posteriormente. O introduzo aqui para situá-lo discussão, porém, creio que ele será melhor explorado na parte em que lidarei com os fragmentos.

explosão orgásmica da vida real. Se aspira ao amor divino através da arte para se evitar o sexo terreno através da vida.

O Humano seiscentista ocidental entrega-se à conflitualidade consigo mesmo e com o pensamento do seu tempo. Contraste, angústia, pessimismo, crise espiritual e emocional elencam as características do humano marcadamente atingido pela inquietude das antíteses – culto do contraste – como: vida eterna versus vida terrena, teocentrismo versus antropocentrismo, alma versus corpo, espírito versus carne, fuga dos prazeres e busca de perdão divino versus gozo e sensualidade, fé versus razão, céu versus terra, brevidade do tempo que se vive versus renúncia do mesmo e busca do eterno, pecado versus perdão, etc. Marca da influência da Contrarreforma é o tempo das construções de monumentos e esculturas religiosas num estilo que procurava captar o movimento, o embelezamento. Impetuoso tempo que se canalizou no cultismo e concetismo, nessa linguagem dilemática, extravagante, carregada de antíteses, de paradoxos, de metáforas, de hipérbolos, de prosopopeia, de paradoxos. As obras literárias evidenciam uma preferência por diversos temas como o amor e erotismo, a morte, a fugacidade da vida, a labilidade das coisas, pecado, castigo, arrependimento, religião, etc. (MAGALHÃES, 2016, p. 29).

Excetuando-se o senso comum já discutido anteriormente sobre a arte — seu papel educador e doutrinador das massas — ela ocupa no Barroco, a meu ver, esse papel de abrandamento dentro do cristianismo. Usarei alguns exemplos para defender tal ponto, focando principalmente nos poemas e textos barrocos escritos por religiosos para falar sobre o amor divino e nas esculturas de Bernini.

A Contrarreforma é marcada pelo retorno da mística católica. Os chamados “padres do deserto”, que foram grandes personagens do começo da Idade Média, na composição da vida monástica e dos ideais ascéticos, haviam sido relativamente esquecidos com o passar dos séculos. Todavia, é através da figura de Dom Inácio de Loyola e dos padres jesuítas que retorna esse *ethos* místico. Dom Inácio foi um dos responsáveis, provavelmente o principal, pela difusão de exercícios espirituais ligados à Paixão de Cristo. Em períodos específicos, o crente deveria se dedicar a semanas de comportamentos extremamente regrados, incluindo horas de oração e jejum. Com ares catárticos, esses exercícios tinham como intuito uma ligação com o divino, priorizando ares fantasiosos e sensíveis. Era necessário pensar no sofrimento de Cristo e tentar se aproximar o máximo possível de suas dores através da imaginação, buscando sentir no próprio corpo todos os martírios pelos quais o salvador passou. Tais exercícios deveriam ser feitos no escuro, com portas e janelas fechadas, evitando sentimentos de alegria. Deveria-se chorar, abrir o coração e tentar se aproximar da angústia e dor de Cristo. “Las cuatro semanas de Ejercicios conducen al alma a través de los terrores Del Infierno y de la Pasión de Cristo hasta al esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión

con Dios”¹¹⁰ (WEISBACH, 1948, p. 66). Essa espiritualidade se concentrava, acima de tudo, na interioridade da pessoa, na sua busca pela santidade através da “aniquilação e conhecimento de si mesmo” (MAGALHÃES, 2016, p. 31), numa prática de abertura de sua interioridade para o divino, numa busca sem cessar pelo toque do além em seu âmago.

Tais atividades se espalharam pela Europa, atingindo clérigos e laicos, inclusive, na Alemanha, local onde a onda Protestante agiu com maior força¹¹¹. Do mesmo modo, a Companhia de Jesus foi um dos principais braços de ferro da Contrarreforma, exercendo grande influência não apenas na Europa, mas também nas Américas do novo mundo. Não demorou muito até a Companhia estar presente em posições importantes no Clero e na Igreja, ouvindo confissões e administrando penitências. Do mesmo modo, instituiu escolas, pregando sua doutrina a diferentes camadas da sociedade (VIDAL, 1978; WEISBACH, 1948). Nas artes, a influência também aconteceu:

Los artistas, como todo el mundo, fueron afectados em su sensibilidad y su fantasía por la influencia jesuítica. Bastará nombrar a dos de los artistas más grandes e influyentes que estuvieron em estrecha relación com la Orden: Rubens y Bernini. Sabido es que Bernini practicaba los Ejercicios espirituales¹¹² (WEISBACH, 1948, p. 68).

Além disso, os temas psicológicos advindo dos Exercícios estão presentes também nos tratados teóricos sobre artes. Weisbach (1948) cita alguns autores, como Gilio, Borghini e Possevino, que defendem em seus textos que as representações divinas na poesia e pintura devem ser carregadas de afetos que remetam ao sofrimento, à angústia e à dor. Assim como nos Exercícios de Dom Inácio, é indicado que o artista, antes de produzir sua obra, use de sua fantasia para imaginar os temas sagrados, priorizando um estado catártico e de forte sensibilidade psicológica.

Magalhães (2016) estudou a fundo os textos produzidos pelos padres místicos de Portugal no período barroco e encontrou, ali, diversas metáforas discursivas ligando o erotismo ao amor divino. Para ela, tais textos demarcam claramente uma relação entre amantes:

¹¹⁰ Tradução do autor: “As quatro semanas de Exercícios conduzem a alma através dos terrores do Inferno e da Paixão de Cristo até o esplendor do reino celestial e, finalmente, à união com Deus”.

¹¹¹ Através de Pedro Faber, amigo próximo de Dom Inácio, os exercícios tiveram grande influência para os católicos do país (WEISBACH, 1948).

¹¹² Tradução do autor: “Os artistas, como todos, foram afetados em suas sensibilidade e fantasia pela influência jesuítica. Bastará nomear dois dos maiores e mais influentes artistas que tiveram estreita relação com a Ordem: Rubens e Bernini. É sabido que Bernini praticava os exercícios espirituais”.

Identificamos o cristianismo como uma religião de um Deus pessoal e próximo. Esta realidade transpira nos místicos lusitanos, como uma vibrante relação eu-tu, como uma atitude confessionalmente apaixonada entre ambos. Se os textos sagrados relatam estas realidades interrelacionais como tal, a mística, por sua vez, dá-lhes a pronúncia experiencial.

Importa termos presente, então, que a conceção subjacente aos textos místicos é a de que Deus é o primeiro amante, sendo o humano o seu-amado. Deus toma a iniciativa de amar, de revelar o amor, de cativar, de atrair o humano ao seu amor. O humano, por sua vez, percebe, consciencializa, esta presença amorosa, no mais íntimo de si e, num ato de aceitação consciente, responde ao divino amando-o, revelando o seu amor, atraindo-o ao seu amor. É então que ocorre a transformação no amor, em que o amante divino se transforma em amado e o humano amado em amante. No decorrer do discurso místico, o divino e o humano assumem mescladamente estas duas naturezas, em pleno ato amoroso. É uma relação de estrutura correlativa. O facto de nela se transmutarem a condição de amante e a de amado é a demonstração da sua reciprocidade. É nesta relação que se inserem todos as estruturas do desejo, do sensual, do erótico, dos sentidos, da paixão, do corporal, do espiritual, etc (MAGALHÃES, 2016, p. 42-43).

Ao se ler diretamente os textos dos padres, fica clara tal relação. O amor pelo divino ganha contornos eróticos, mas também traduz, em palavras, diversos outros sentimentos comumente ligados às paixões, como a alegria de se juntar ao ser amado, o lamento por não ser bom o suficiente ou merecedor de tal amor e até o sofrimento pela paixão não correspondida. Tais textos, às vezes, são de dar inveja aos poemas mais melancólicos de Fernando Pessoa. O erotismo, por sua vez, é apresentado principalmente nas descrições de momentos místicos, na caracterização das sensações, dos cheiros, sabores e cores. “Estes elementos determinam categoricamente a dimensão de intensidade, seja ela mais acústica ou física; a dimensão de penetração dos amantes; a dimensão de estimulação que sofrem; a dimensão de euforia ou recato; a dimensão de ativação afrodisíaca” (MAGALHÃES, 2016, p. 67). Por outro lado, há também o jogo do ciúmes, da culpa por ter outras paixões. “Ele tem consciência que o seu coração é impelido para outras paixões. Denuncia, então, muitas das suas fraquezas” (MAGALHÃES, 2016, p. 90). Vejamos um excerto dos escritos de Frei Tomé (1529-1582/83), frade da Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho, a título de exemplo:

Amo-vos, e desejo todo derreter-me em vosso amor. Se tivera o amor de todas as criaturas, com todo vos amaria; se tivera infinito amor, amara-vos infinitamente. Mas amo-vos quanto posso, e pois vós, infinito bem, todo sois meu, convosco todo vos amo. Oh se sempre vos amasse! Oh se sempre me abrasásseis! Oh se sempre vos possuísse! (FREI TOMÉ apud MAGALHÃES, 2016, p. 101).

Tais palavras muito bem poderiam ser confundidas com um texto dedicado a um amor distante, com uma declaração *shakespeariana*. O que não é coincidência, visto que se dedica a uma paixão distante, ao amor infinito, que está além, mas ao mesmo tempo se interioriza num movimento lancinante de paixão. Os exemplos de Magalhães (2016) são dos mais diversos e percorrem todas as facetas do ardor destes homens por Deus.

Além de Dom Inácio, o misticismo na Idade Moderna sofreu forte influência de Santa Teresa (1515-1582) e São João da Cruz (1542-1591). Ambos se dedicavam a ideais ascéticos extremos, remetendo o corpo a penosas torturas. Os diários de Santa Teresa, especialmente, mantêm um tom totalmente erótico na descrição de suas provas, “*fuertes éxtasis y fuego de amor de Dios*”¹¹³ (apud WEISBACH, 1948, p. 69). Do mesmo modo, seus diários relatam, alternando entre o extremo gozo e a melancolia, os espasmos, os desmaios, o arrebatamento divino como uma força que toma a alma do corpo e o queima em brasas. As alterações fisiológicas são carregadas de um misto entre prazer e dor causados pelos arrebatamentos místicos (WEISBACH, 1948).

A escultura em mármore *O êxtase de Santa Teresa* (fig. 32), de Gian Lorenzo Bernini, produzida entre 1647 e 1652 e exposta na Igreja de *Santa Maria della Vittoria*, em Roma, representa muito bem os arrebatamentos da santa. Trespasada pela flecha do amor divino, Santa Teresa é representada num estado de torpor, com vestes esvoaçantes e sendo arrebatada. O anjo “mergulhou a flecha numerosas vezes no coração dela, causando-lhe intensa dor, mas deixando-a também consumida pelo amor de Deus” (MAINSTONE, 1984, p. 9). De cima, a luz divina é representada por detalhes em ouro. Seu rosto parece tomado de um prazer que tira sua alma do corpo em pleno gozo. Weisbach (1948, p. 242) deixa claro que não havia nada de escandaloso na obra, muito bem vista à sua época “*habituada a semejantes expansiones y manifestaciones de una mística de amor*”¹¹⁴.

¹¹³ Tradução do autor: “Fortes éxtases e fogo do amor de Deus”.

¹¹⁴ Tradução do autor: “Habituada a semelhantes expansões e manifestações de uma mística de amor”.

Figura 32 - *O êxtase de Santa Teresa*, de Bernini.



Fonte: Wikimedia

Bernini segue, em sua arte, as prerrogativas do Barroco, materializando em escultura as sensações descritas por Santa Teresa:

La imagen del éxtasis debe, pues, conducir a um sentimiento de éxtasis. El arte tiene que cumplir con amplia publicidad una función de aleccionamiento de las almas, em cierto modo semejante a lo que em otro aspecto verifican los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Su repertorio de formas ha de estar puesto al servicio de definidos y penetrantes efectos sentimentales¹¹⁵ (WEISBACH, 1948, p. 242).

De Mello (1983, p. 80) destaca o uso do mármore, um material que, iluminado pela janela superior, “cria um ambiente teatral único”. A autora ainda salienta que essa peça reúne as principais características do Barroco, como o movimento e a dramaticidade da ação. O

¹¹⁵ Tradução do autor: “A imagem do êxtase deve, pois, conduzir a um sentimento de êxtase. A arte tem que cumprir com ampla publicidade uma função de treinamento das almas, em certo modo semelhante ao que em outro aspecto fazem os Exercícios Espirituais de São Ignácio. Seu repertório de formas há de estar posto a serviço de definidos e penetrantes efeitos sentimentais”.

movimento é tal característica que predomina não apenas nas esculturas e na pintura, através das roupas e gestos, mas também nos escritos dos místicos portugueses, como frisa Magalhães (2016, p. 62): “Se elemento há que denuncia a vida amatória é o movimento. [...] Palavras como inclinar-se, direcionar, nortear, levantar, baixar, seguir, segurar, pegar, prender, abraçar vão descrevendo as curvas amatorias”.

Bernini fez sucesso em sua época, tanto que muitos artistas tentaram copiá-lo e foram por ele influenciados. Aqui, ele atinge o ápice do êxtase já comentado – não apenas o de Santa Teresa, mas também dos fiéis que iam observar a estátua de joelhos (MAINSTONE, 1984). Logo, havia toda uma preparação para se contemplar o êxtase da santa. A escultura era vista pelos fiéis de joelhos, olhando de baixo para cima a forte presença em mármore que resplandecia a luz do sol que penetrava através dos vitrais e cobria o puro corpo branco da santa. Assim como nos exercícios espirituais e nas descrições dos místicos, observar a obra certamente trazia à tona o arrebatamento dos fiéis. Como Magalhães (2016) destaca, o sensorial sempre tem um valor fundamental para os amantes. Aqui ele é cumprido principalmente pela luz resplandecente do sol e pela dor dos joelhos ao chão. Como Viladesau (2014) reflete, tais escolhas no Barroco não são apenas estéticas, elas tendem a levar ao envolvimento espiritual. Isso pode ser relacionado com uma das principais resoluções da Contrarreforma: a de que a salvação não foi imputada por Cristo sozinho. A humanidade precisa ter seu papel nisso, a morte do salvador deve ser comunicada e inclusive apropriada pela humanidade. Os crentes precisavam ser ativos – isso se traduzia muitas vezes também nas obras de caridade. Se Cristo se ofereceu em imolação, as missas, que representavam este ato, sempre eram também um sacrifício em si mesmas. A missa, todavia, não é um novo sacrifício, mas funciona como que a presentificação do calvário de Jesus, que se repete para que os fiéis possam participar dele. O suplício de Cristo foi suficiente para salvar a humanidade, porém os crentes devem dele se apropriar para colaborar na salvação.

Viladesau (2014), em seus estudos sobre a representação da Paixão de Cristo na era barroca, destaca também a influência dos escritos de São Francisco de Sales (1567-1622). Suas obras, além de influenciar artistas como Peter Paul Rubens, também tiveram grande circulação à época, servindo de doutrina para vários católicos. São Francisco repetia que a chave para a redenção era o amor e, para isso, era fundamental partilhar do amor de Cristo, inclusive fisicamente. Tal devoção, muitas vezes, se aproximava do masoquismo:

Francis de Sales also speaks of “the suffering of love, and the love of suffering.” Condolence with Christ on the cross brings the soul into “incredible convulsions and agonies, creating an ecstasy that is lovingly

sorrowful, and sorrowfully loving.” But Francis’s mysticism of the cross is above all permeated by the sharing of love, so that condolence with Christ also leads to ecstatic joy¹¹⁶ (VILADESAU, 2014, p. 38).

O sensual toma cada vez mais conta das artes no período barroco. Não apenas o nu, mas a disposição dos corpos, seus gestos e modos de se apresentar. As santas são constantemente sexualizadas. Não à toa, Maria Madalena (fig. 33), a pecadora reformada, ganha diversas homenagens e volta à moda. Além de poemas dedicados a ela, esculturas e pinturas em tamanho real abundam coleções particulares, como que motivos de fetiche. A santa é frequentemente demonstrada num ar que mistura o voluptuoso com o melancólico, a resignação com a sensualidade.

Figura 33 - *A Madalena*, de Francesco Furini.



Fonte: Wikimedia Commons

Além do êxtase do arrebatamento diante do transe causado pela visão divina, outro tema muito caro ao Barroco é a mistura entre erotismo e morte. Bernini, mais uma vez, é um

¹¹⁶ Tradução do autor: “Francisco de Sales também fala do ‘sofrimento do amor, e de amar o sofrimento’. A condolência com Cristo na cruz leva a alma a ‘incríveis convulsões e agonias, criando um êxtase que é amorosamente triste e tristemente amoroso’. Mas o misticismo da cruz de Francisco é sobretudo permeado pela partilha do amor, de modo que as condolências com Cristo também levam à alegria extática”.

dos responsáveis por consagrar o tema através da estátua em mármore *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte* (fig. 34).

Figura 34 - *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte*, de Bernini.



Fonte: Wikimedia Commons

Ariès (2003) aponta que uma das explicações para esse fascínio pela relação entre morte e erotismo (*Tanatos e Eros*) pode ser vista pela ótica da tortura, tão difundida a partir do Concílio de Trento. O espetáculo do horror se mistura com um fetiche erótico. A perseguição das bruxas, figuras sempre carregadas de tons lascivos. Os variados instrumentos de tortura utilizados para flagelar o corpo. Santos e mártires sendo retratados sofrendo todo tipo de flagelo e violência, numa mistura de sadismo e erotismo. Sendo assim, o tom erótico, que era completamente ausente nos temas macabros até o século XV, toma conta da cena e ajuda a moldar a mentalidade da época.

A Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. A *Morte* de Baldung Grien arrebatava uma jovem com os afagos dos mais provocantes. O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. [...] São Bartolomeu escorchado vivo por carrascos atléticos nus, Santa Ágata e as virgens mártires, das quais “se dilaceram as tetas pendentes”, A literatura edificante do bom bispo Camus não hesita em colecionar mortes violentas e suplícios apavorantes dos quais — assim espero — procura tirar lições morais. Um dos livros deste autor, intitulado *Spectacles d'horreur*, é uma coletânea de tenebrosas narrativas (ARIÈS, 2003, p.147-148).

Bataille (2014, p. 103-104) foi, provavelmente, o mais célebre dos pensadores a apontar tais questões. Ele coloca o erotismo e a crueldade como “domínios vizinhos, fundados ambos na embriaguez de escapar resolutamente ao poder do interdito”. São transgressões que vão até o máximo do limite do ordenado, mas só são possíveis pela

possibilidade de retorno à ordem anterior. Enquanto o erotismo é a abertura do corpo para o outro, a crueldade é a abertura da violência organizada. Ambos são como que transbordamentos catárticos das normas e ordens. Não por acaso, temos Sade e Mojica, ambos deslizando entre erotismo e crueldade, se confundindo entre tais resoluções. Como já destacado no capítulo sobre a Ordem e Desordem, no exemplo sobre *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, é a crueldade da animalidade e a desordem dos corpos que rebaixa tal fragmento ao máximo, causando toda a sua repulsa. Não por acaso, tais explosões de violência começam a surgir justamente nesse período tão constricto e preocupado com a desordem sexual. Não por coincidência, do mesmo modo, a tensão sexual começa a dar vazão aos sentimentos eróticos dos mais violentos nas artes. As mentalidades não apenas refletem, na arte, o universo presente na vida e a tortura dos corpos em agonia, mas também são como formas de ordenamento, de canalização dessas explosões. Bataille (2014) bem soube disso, tanto que abriu o prólogo de seu livro dedicado ao erotismo com a seguinte frase:

O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam. A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre as paixões inconfessáveis deste e as suas próprias (BATAILLE, 2014, p. 29).

No final, a santa até se desvia com pavor do voluptuoso que lhe cerca na vida, dos demônios que a tentam nas noites escuras de seu quarto, mas, no fundo de seu inconsciente, ela sabe que suas paixões pelo divino estão próximas das paixões terrenas. O desvio da vida se concentra na contemplação estética. Não por acaso, um quadro de São Sebastião, de Fra Bartolomeu, foi retirado da igreja onde estava exposto após fiéis terem confessado que a figura do santo lhes fazia pensar em pecados (ARASSE, 2012). E mesmo casos que não despertaram tanta discussão em sua época, como *O Êxtase de Santa Teresa* ou os poemas dos padres místicos dedicados ao amor divino, dificilmente escapam despercebidos do nosso olhar atual.

Partamos agora para outra face da Mentalidade Barroca, a do horror e da morte. Ao mesmo tempo em que ela traz outra visão para o tratamento do corpo ascético, ela parece se relacionar ao erotismo de uma maneira mais fugidia. Os corpos iluminados sendo punidos, as expressões de horror dos gestos e rostos diante da violência, as trevas que tomam conta das bordas das telas... Temos aí alguns elementos que tiveram seu ponto de início no Barroco e retornaram através de fragmentos na estética do cinema de horror. Assim como o erotismo do arrebatamento, o horror da violência é mais cristão do que aparenta.

6.3 O tenebrismo *caravaggesco* (ou O Terror Santo como espetáculo da morte)

Quando se fala de Barroco, muito provavelmente a primeira imagem que vem ao pensamento não é nenhuma das obras mencionadas até então, mas sim alguma pintura de Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio (1571-1610). O artista milanês se tornou célebre por suas imagens de forte vigor naturalista, carregadas de dramaticidade e emoção. Caravaggio pintou também pessoas comuns, aproximando a arte dos fiéis, tornando o sofrimento do corpo de seus quadros o sofrimento dos espectadores. O Concílio de Trento indicava o realismo para representar a verdade (VILADESAU, 2014). Caravaggio leva o tenebrismo ao máximo, envolvendo os corpos iluminados em trevas, exaltando a emoção de seus rostos distorcidos e gestos em tormento. A meu ver, esse artista carrega assim, em suas obras, o poder imagético que posteriormente seria fundamental na construção do horror: a técnica do tenebrismo. Se, por um lado, o êxtase do arrebatamento é uma das facetas do erotismo barroco, por outro o trabalho dos corpos em meio às luzes e trevas cumpre semelhante papel na pintura, porém focando no horror do corpo diante da morte.

Arquillo-Avilés e Torres (2011) contam que Ugo da Capri (1455-1523) é comumente lembrado como o primeiro a apresentar algo que pode ser relacionado com a técnica do *chiaroscuro* (claro e escuro). Suas gravuras mostram o contraste entre luz e sombras, mas nada tão acentuado como posteriormente se veria em Giovanni Baglione, Rembrandt ou até mesmo Caravaggio, onde tal contraste atingiu o ponto máximo, o chamado tenebrismo. Até a difusão do *chiaroscuro*, no século XVI, a luz até havia tido sua importância nas obras de arte, porém nunca havia sido a protagonista:

Llegamos al siglo XVII y con él a esa mentalidad barroca que imprime a las obras un profundo naturalismo que tanto gustaba del contraste y de la sorpresa, y donde la luz, el color y el movimiento son los elementos fundamentales de la forma pictórica. La novedosa técnica rompe con los cánones anteriores en que la luz es integradora del conjunto y armonizadora del cromatismo, era en esencia una sucesión organizada de capas de preparación e imprimación que participaban directamente en el efecto estético final. En consecuencia, la rica gama de matices de las partes sombrías en la que se recreaban los artistas anteriores, se simplifica en zonas en sombra y zonas iluminadas, y solamente en estas últimas vamos a encontrar variedad colorista. En esta centuria los pintores consideraron que el claroscuro servía excelentemente a sus intenciones artísticas y lo

emplearon de manera exhaustiva en sus cuadros¹¹⁷ (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 198).

Gombrich (2014) recorre aos diários de Leonardo Da Vinci para lembrar que, até à Alta Renascença (começo do século XVI), o uso das sombras não era muito bem visto entre os pintores. Todavia, com as novas técnicas e possibilidades abertas a partir da pintura a óleo em tela, diversos artistas, principalmente flamengos, começaram a perceber a versatilidade do uso das cores e do *chiaroscuro* para a produção de formas e perspectivas em seus quadros. Esse encontro entre luz e sombras possibilitou a intensificação das formas e tonalidades, trazendo movimento e profundidade às obras (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011).

Algumas dúvidas podem permanecer sobre como a Igreja via a obra de Caravaggio. Todavia, Schütze (2017) esclarece que, excetuando-se o caso da pintura *Morte da Virgem*, que divergiu diretamente do ponto de vista proposto pela Igreja, as outras obras do pintor seguem, de um modo geral, as escrituras sagradas:

O objetivo da interpretação de Caravaggio da história sacra era transportá-la para os tempos modernos e iluminá-la a partir de uma perspectiva humana, para dar uma resposta visual, por assim dizer, à questão do que ela poderia ter significado em termos concretos para os seus contemporâneos e para as suas convicções religiosas. Era deste modo vital retratar não só o próprio episódio religioso, mas também as reações, o envolvimento emocional e a preocupação daqueles que no interior do quadro se tornavam testemunhas dele. A pintura da história religiosa assumiu a tarefa de explicar as Escrituras e de mostrar o seu profundo significado de um modo diferente através da exegese visual (SCHÜTZE, 2017, p. 198).

Não há detalhes sobre as visões de Caravaggio sobre a doutrina cristã, todavia isso pouco importa. Meu intuito de utilizá-lo aqui é justamente pelo que o artista legou através de suas criações estéticas, principalmente como elas seguiram o tom dramático do Barroco na representação de histórias bíblicas e na modulação do *ethos* cristão no que toca ao horror.

Arquillo-Avilés e Torres (2011) vão usar o termo tenebrismo para se referir à obra de Caravaggio, termo que usarei daqui para frente. “El Tenebrismo es una característica de la pintura barroca que usa contrastes acusados de luz y sombra para destacar o potenciar algunos

¹¹⁷ Tradução do autor: “Chegamos ao século XVII e com ele a essa mentalidade barroca que imprime às obras um profundo naturalismo que tanto gostava do contraste e da surpresa, e de onde a luz, a cor e o movimento são os elementos fundamentais da forma pictórica. A nova técnica rompe com os cânones anteriores em que a luz é integradora do conjunto e harmonizadora do cromatismo, era em essência uma sucessão organizada de camadas de preparação e impressão que participavam diretamente no efeito estético final. Conseqüentemente, a rica variedade de tons de partes sombrias nas quais os artistas anteriores recriavam, se simplifica em zonas de sombra e zonas iluminadas, e somente nestas últimas vamos encontrar variedade de cores. Neste século, os pintores consideraram que o claro-escuro servia excelentemente a suas intenções artísticas e o usavam extensivamente em seus quadros”.

elementos, de manera que las partes iluminadas se destaquen de las oscuras”¹¹⁸ (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 197). Segundo eles, a diferença de *chiaroscuro* para tenebrismo é que, neste último, o efeito das trevas é usado para aumentar a dramaticidade da obra. Gombrich (2014) caracteriza o tenebrismo *caravaggesco*, principalmente, a partir de um foco de luz que acentua os contrastes das sombras nos quadros. Caravaggio acabou por ser o maior expoente dessa inovação técnica, tendo influenciado diversos outros artistas, estes impressionados com as possibilidades que a técnica trazia para a construção de imagens.

Las composiciones de Caravaggio son grandiosas y a la vez simples y cargadas de realismo, generalmente con pocos personajes en los que frecuentemente utiliza el escorzo. Pero la innovación técnica que marcó toda una época y aún perdura se refiere a la manera de emplear la luz, consistente en una sola fuente luminosa colocada lateralmente para intensificar más los contrastes, que llega desde lejos o desde arriba. Es como si el taller estuviese en un sótano, la atmósfera fuese sombría y las figuras se destacasen sobre un fondo oscuro¹¹⁹ (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 198).

Gombrich (2014) enfatiza que as inovações de Caravaggio logo se espalharam não apenas na Itália, mas também em outras regiões, como na Holanda, influenciando principalmente Rembrandt (1606-1669). Arquillo-Avilés e Torres (2011) citam também alguns exemplos de pintores que foram fortemente inspirados na Espanha, sendo os principais Francisco de Zurbarán, (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) e Juan de Valdés Leal (1622-1690).

A primeira grande obra de Caravaggio a qual eu gostaria de me ater é *Judite e Holofernes* (fig. 35), produzida entre 1598 e 1599. A pintura representa a passagem do Livro de Judite (13.7-8), do Antigo Testamento, que conta o momento em que ela entra na tenda do general assírio Holofernes para decapitá-lo. Judite usou de sua beleza para iludir o homem, embriagando-o e aproveitando do momento em que ele dormia para assassinar o comandante do exército inimigo, que cercava Israel. Após o ato, a heroína exibiu a cabeça de Holofernes a seu povo, como sinal da liberdade.

Schütze (2017) marca esta pintura como a primeira do milanês a explorar diretamente o momento do clímax da narrativa, visto que, até então, tal passagem bíblica era comumente

¹¹⁸ Tradução do autor: “O tenebrismo é uma característica da pintura barroca que usa contrastes incriminados de luz e sombra para destacar ou aprimorar alguns elementos, de modo que as partes iluminadas se destacam das obscuras”.

¹¹⁹ Tradução do autor: As composições de Caravaggio são grandiosas e ao mesmo tempo simples e cheias de realismo, geralmente com poucos personagens nos quais ele costuma usar escorços. Mas a inovação técnica que marcou época e ainda perdura refere-se à maneira de usar a luz, consistindo em uma única fonte de luz colocada lateralmente para intensificar os contrastes, que vêm de longe ou de cima. É como se a oficina estivesse em um porão, a atmosfera estivesse sombria e as figuras se destacassem em um fundo escuro”.

retratada mostrando o momento anterior à decapitação (como na pintura *Judite e Holofernes*, de Pier Francesco Foschi) ou posterior (caso do quadro *Judite com a Cabeça de Holofernes*, de Lorenzo Sabbatini). Escolher justamente o clímax da narrativa transformou a obra num “*teatro degli affetti*”¹²⁰ de grande impacto psicológico e impressionante presença física” (SCHÜTZE, 2017, p. 107). Os três rostos na cena apresentam diferentes níveis de emoção. Enquanto Holofernes se contorce em dor e desespero, Judite contrasta o êxito de seu ato com seu próprio corpo inclinado para trás, se afastando do terror da morte e expressando seu horror com a cena sanguinolenta através de seu rosto. Enquanto isso, uma velha segura o saco em que será depositada a cabeça do general, observando a cena com impiedade (SCHÜTZE, 2017).

Figura 35 - *Judite e Holofernes*, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons

A luz vem do lado superior esquerdo da pintura, iluminando, principalmente, o corpo de Holofernes e o busto e rosto de Judite. Envolvidos diretamente no ato, ambos contrastam sentimentos. A velha, um pouco menos atingida pela luminiscência, participa como

¹²⁰ Tradução do autor: “Teatro dos afetos”.

observadora da cena. A luz clareia o rosto de Judite, destacando sua expressão, que mistura obstinação com retidão pela situação grotesca que ela mesma produz. Seus braços estão retos e bem iluminados, destacando a força que ela empreende para degolar o homem. Holofernes, por sua vez, se contorce num misto de dor e espanto. O desespero de seu rosto se traduz em sua boca escancarada, mas principalmente nos seus olhos: enquanto o direito ainda está iluminado e parece tentar auxiliar no grito de socorro diante da luz, o esquerdo já está imerso no vazio das sombras, como que entregue a resignação da morte. A luz também banha seu braço direito, que, em vão, tenta levantar o corpo da cama, empreendendo seus músculos ao labor. Assim como no caso dos olhos, o outro braço, envolto em trevas, apenas se retorce com a dor, se agarrando aos lençóis brancos cobertos de sangue. Aqui a luz delimita o contraste entre a luta e a aceitação do destino, mas também ilumina as expressões, demarcando a postura diante do horror do assassinato.

Como fica evidente, Caravaggio trabalha com o “contraposto” (SCHÜTZE, 2017, p. 104) para criar o drama de sua obra. *Judite e Holofernes* demonstra a luta por uma causa, mas também foca nas expressões e gestos diante do horror. Weisbach (1948) destaca a diferença entre El Greco, que pintava a luz como uma condução do infinito diante do homem arrebatado, e Caravaggio, que pintava a luz como o contorno de corpos bem definidos. Assim se dá a diferença da luz em meio ao tenebrismo e da luz do arrebatamento divino na *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte*, de Bernini. Na escultura, a cintilação traz o movimento divino ao corpo da arrebatada e participa da obra, sendo o toque do sacro no corpo profano em seu momento de morte. Já na pintura de Caravaggio, a luz marca os corpos contorcidos e acentua suas expressões. Não se tem o arrebatamento erótico diante do amor divino, mas sim o grito sufocado da morte e o prazer grotesco da testemunha que presencia o ato. Holofernes é arrebatado pela morte, punido por perseguir os judeus, se embriagar e cair na ilusão da luxúria promovida pelo corpo de Judite. Em outras palavras, há o espetáculo da morte, o que Weisbach (1948, p. 327) chamou de “terror santo”:

De lo peculiar del naturalismo barroco se sigue que sus esfuerzos tienden a una manera especial de representar el dramatismo y el movimiento. Ya hemos hecho la observación de que en los martirios se buscaba una acusada dramatización de la escena para que el espectador pudiese sentirse introducido en la emocionante y cautivadora acción del modo más vivo y actual posible. Llevar el horror al ánimo al contemplar el espantoso destino del mártir es el objeto de esta reproducción naturalista y dramática. Desde un punto de vista general de la psicología religiosa, el naturalismo ha considerado aquí la función de producir un terror santo del modo más

intenso posible, de presentar a los sentidos lo espantoso como un atributo de lo santo¹²¹ (WEISBACH, 1948, p. 327).

Apesar de *Judite e Holofernes* conter todos os aspectos que Weisbach (1948) atribui ao terror santo, o autor se refere aqui mais às obras que retratam o martírio dos santos. Exemplifiquemos então com uma obra que se adeque totalmente ao ponto que Weisbach (1948) defende. Para isso, usemos uma representação do sofrimento do mais santo de todos os homens. *A Flagelação de Cristo* (fig. 36), de 1607, foi um óleo sobre tela encomendado para a Capela de Franchis, em San Domenico Maggiore. O prédio foi construído pela família de Franchis, que havia adquirido grande riqueza e status à época. Tanto o patriarca quanto seus filhos tiveram fortes relações com a Igreja e fizeram carreira nela. A capela se insere, portanto, não apenas como um local de devoção, mas como uma peça no jogo político local, dando importância à família. O sucesso dessa pintura também coroou a grande fase de Caravaggio em Nápoles, influenciando diversos pintores locais e lhe oportunizando outros trabalhos de igual ou maior importância (SCHÜTZE, 2017).

A história do flagelo de Cristo é descrita em diferentes passagens da bíblia, sendo elas Mateus (27.27-31), Marcos (15.16-20) e João (19. 1-7). Schütze (2017) destaca mais uma vez que a composição da obra é feita dos contrastes. Aqui, o corpo de Cristo iluminado e atlético se contrapõe aos corpos mais escuros dos torturadores. A robustez dos homens e seus movimentos empreendendo força visivelmente destoam da passividade de Cristo, que aceita seu destino. A meu ver, isso se dá também pelos olhos, mais uma vez. O carrasco mais à esquerda fita Cristo com ódio no olhar, sua boca entreaberta indica a destreza com que empreende o flagelo. Enquanto isso, o filho de Deus está de olhos fechados, como que transportado para longe dali. A luz que atinge seu torso ilumina também parte de sua face, mas seus olhos estão fechados, indicando abnegação. Tal quadro me parece transmitir uma importante lição aos crentes da época: Não importa a força dos golpes, a dor e a vergonha infligidos pelos torturadores, o cristão deve se manter firme em sua fé e focado na salvação.

¹²¹ Tradução do autor: “Da peculiaridade do naturalismo barroco, segue-se que seus esforços tendem a uma maneira especial de representar drama e movimento. Já fizemos a observação de que, nos martírios, buscava-se uma dramatização marcante da cena, para que o espectador pudesse se sentir apresentado à ação emocionante e cativante da maneira mais vívida e atual possível. Trazer à mente o horror ao contemplar o terrível destino do mártir é o objeto dessa reprodução naturalista e dramática. Do ponto de vista geral da psicologia religiosa, o naturalismo considerou aqui a função de produzir um terror santo da maneira mais intensa possível, de apresentar o espantoso aos sentidos como um atributo do santo”.

Figura 36 - A *Flagelação de Cristo*, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons

Para fechar, gostaria de dar um último exemplo a fim de mostrar que, mesmo quando não eram feitas diretamente para igrejas, as pinturas seguiam muitos de seus motivos. Me refiro aqui a *O Martírio de Santo André*¹²² (fig. 37), realizado em 1607. Este óleo sobre tela foi encomendado por Juan Alfonso Pimentel e Herrera, conde de Benavente e vice-rei de Nápoles entre 1603 e 1610. No último ano, Juan Alfonso regressou à Espanha levando junto a pintura, uma das primeiras de Caravaggio a chegar no país, sendo fundamental para a divulgação da obra do artista no local. A tela narra a história descrita no livro apócrifo Atos dos Mártires e na *Legenda Áurea*¹²³. Santo André foi condenado à morte pelo procônsul romano Egeu por ter convertido sua irmã ao cristianismo. Crucificado, Santo André pregou ao povo romano, que exigiu sua libertação. Quando Egeu decidiu acatar ao clamor popular,

¹²²A mesma obra também é conhecida como *A Crucificação de Santo André*. Mantive, todavia, o nome referido por Schütze (2017), visto que estou trabalhando através do catálogo de suas referências.

¹²³A *Legenda Áurea*, conhecido também como *Lenda Dourada*, foi um livro produzido pelo dominicano e bispo de Gênova, Jacopo de Varazze, por volta de 1260. A obra reunia diversas narrativas hagiográficas (vidas, milagres, martírio) e fez muito sucesso na Idade Média (ALMEIDA, 2014).

todavia, os braços dos soldados foram paralisados por intervenção divina, impedindo a libertação do santo, que havia orado e pedido a Deus para morrer como Cristo. Tal benesse lhe foi concedida e a tela de Caravaggio captura justamente o último suspiro de Santo André, iluminado por um feixe de luz (SCHÜTZE, 2017).

Figura 37 - *O Martírio de Santo André*, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons

Destaco esse quadro primeiramente por seu conteúdo próprio. Aqui, mais uma vez, Caravaggio usa da luz para representar e carregar de dramaticidade a cena. Não por acaso, o momento escolhido é justamente o do último suspiro de Santo André. Com seu rosto velho e cansado, mas contemplativo, o homem está exposto às trevas mundanas logo atrás da cruz, porém parece como que protegido pelo feixe de luz que rompe através da cena. Assim como em *Judite e Holofernes*, a fonte de iluminação é exterior, vindo da esquerda superior em diagonal. Aqui, a luz ilumina o magro corpo do santo, destacando seus mirrados músculos e sua secura. Schütze (2017) aponta que as roupas das testemunhas na tela são contemporâneas

de Caravaggio, o que me leva a inferir sobre a possibilidade do próprio Santo André ser uma representação contemporânea. Seu corpo ascético é iluminado pelo divino. Ele parece aliviado em finalmente poder ascender ao mundo metafísico, deixando para trás a miséria do corpo e as trevas terrenas. Santo André simboliza a persistência da fé em meio ao sofrimento e, mais do que isso, o foco na grandeza da alma, mesmo que isso signifique o sofrimento do corpo mundano.

Outro fato importante de ser lembrado é que essa pintura não foi executada especificamente para uma capela, apesar de ter todos os motivos referentes às chamadas pinturas de altares (a pintura se assemelha muito às recorrentes representações da crucificação de Cristo, por exemplo). Daí podemos deduzir que, mesmo quando as pinturas não eram dedicadas a Igrejas e veneração popular, mas para coleções próprias, se mantinham os motivos religiosos de culto em muitos casos.

Diversas outras obras poderiam ter sido exemplificadas aqui. *A Crucificação de São Pedro* (1602), *Coroação com Espinhos* (1602/1603), *Davi com a Cabeça de Golias* (1606/1607) e *A Ressurreição de Lázaro* (1609) foram algumas que me passaram pela cabeça e que poderiam muito bem estar melhor estudadas neste texto. Escolhi *Judite e Holofernes*, assim como os martírios dos homens santos, pois me parecem ser as que melhor exemplificam minha proposta, tanto no tratamento do corpo a partir da técnica do tenebrismo para trazer à tona os afetos quanto por sua representatividade na carreira de Caravaggio como um todo. Enquanto *Judite e Holofernes* me parece um exímio exemplar do horror, da violência e do tratamento dos corpos diante da morte, *A Flagelação de Cristo* e *O Martírio de Santo André* são grandes exemplos de como a construção dos motivos em Caravaggio seguia a moral religiosa de sua época. O foco das pinturas são o corpo dos mártires em sofrimento e a sua abnegação diante do sofrimento terreno, forte lição para os cristãos. O ascetismo, tão presente na Contrarreforma, aqui é acentuado principalmente no *Martírio de Santo André*, mesmo esta não sendo uma obra dedicada diretamente ao culto dos fiéis.

A força dramática presente nas obras de Caravaggio se dá, principalmente, por sua técnica do tenebrismo em contraposição às luzes. Os corpos retorcidos e a violência dos atos causavam furor entre os espectadores (SCHÜTZE, 2017). Além disso, contribuía muito, a meu ver, o uso por parte do artista de modelos comuns como testemunhas, geralmente vestidos com roupas contemporâneas. Em muitos casos, como em *A Prisão de Cristo* (1602), o próprio Caravaggio se representou como uma testemunha dos fatos ocorridos (SCHÜTZE, 2017).

Tais obras de martírio representam o que Weisbach (1948) chamou de “Terror santo”, o foco na dor e sofrimento do homem de fé diante das intempéries mundanas. Se muitos teóricos do horror colocam a gênese do gênero no Romantismo (CARROLL, 1999), eu vejo que ela está, na verdade, no Barroco, justamente no horror santo. Assim como já discutido em outro capítulo, se a fórmula da narrativa do horror segue preceitos moralistas — quando um monstro surge para atacar a ordem, ele deve ser combatido, repellido e derrotado para que a ordem seja restabelecida e fortificada —, a estética de muitas obras de horror, como as que discutirei posteriormente, têm seus fragmentos advindos do tenebrismo e do terror santo.

6. 4 Fragmentos - A Mentalidade Barroca

Como defendi no começo deste capítulo, o que chamo de Mentalidade Barroca parece se dar de dois modos: por um lado, através do êxtase do arrebatamento, priorizando uma faceta erótica, e, por outro, através do terror santo, priorizando o lado dramático da morte. Penso esses aspectos, principalmente, a partir da noção que Bataille (2014) os coloca, como transbordamentos de interditos. Como não era possível transbordar tais interditos na vida, o erotismo e a violência são transbordados nas obras de arte do período, a fim de canalizar e ordenar esses sentimentos e vontades. Essa mentalidade, me parece, permaneceu através dos fragmentos do cinema de horror, tanto mantendo essas linhas quanto produzindo atravessamentos. Sendo assim, primeiro analisarei a corrente do erotismo, destacando a obra *Exorcismo Negro*, de José Mojica Marins, lançada em 1974. Trabalharei também com os filmes de possessão, que, para mim, carregam a mesma Mentalidade Barroca, principalmente na disposição dos corpos arrebatados pelo divino e pelo demoníaco. Posteriormente, me focarei na outra parte da Mentalidade Barroca, a do terror santo, que carrega em si o espetáculo da morte. Os filmes de Mojica escolhidos foram *Delírios de um Anormal*, de 1978, *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, de 1976, e *Inferno Carnal*, de 1977. Esses longas aparentam seguir a linha dos espetáculos de horror dramáticos ligados à morte. Sendo assim, o cinema *giallo* italiano pode fornecer fértil diálogo sobre o assunto.

A ideia para *Exorcismo Negro* surgiu diretamente ligada ao famoso *O Exorcista*, de William Friedkin. O produtor Anibal Massaini Neto, vendo o sucesso mundial do filme estadunidense, decidiu chamar Mojica para fazer uma versão brasileira, com o intuito de estreiar no mesmo ano¹²⁴. Com um orçamento relativamente superior aos anteriores, Mojica

¹²⁴*O Exorcista* foi lançado mundialmente em 1973, porém só chegou ao Brasil no ano seguinte, no dia 11 de novembro. Isso deu tempo para Mojica preparar sua versão e lançá-la em data próxima, no dia 23 de dezembro.

teve liberdade artística para refinar sua obra e apostar numa equipe mais experiente para a produção. Outro ponto interessante foi o *marketing* produzido em torno do filme, principalmente na estreia de *O Exorcista*, um mês antes do lançamento de *Exorcismo Negro*. Mojica, vestido de Zé do Caixão, percorreu as quilométricas filas das sessões do longa estadunidense gritando que os americanos não sabiam nada sobre o demônio, que o diabo era brasileiro e que todos deveriam desistir de ver aquele filme e aguardar por sua versão. Outro golpe de *marketing* se deu durante as sessões de *Exorcismo Negro*, quando os alunos de Mojica, se passando por simples espectadores, fingiam ataques histéricos durante as sessões. Os dois casos atraíram a atenção da imprensa e dos espectadores. *Exorcismo Negro* dividiu a crítica, porém fez relativo sucesso com o público, permanecendo três meses em cartaz em São Paulo, além de ser exibido em outras cidades do país (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Exorcismo Negro mistura ficção e realidade num interessante exercício metalinguístico. O próprio Mojica é o protagonista da obra, que está de férias na casa de campo do amigo Álvaro (Walter Stuart) a fim de tomar ar fresco e planejar seu próximo filme. No entanto, alguns fatos estranhos começam a perturbar a tranquilidade do local, como fenômenos paranormais e possessões demoníacas. No final, Mojica se vê diante de sua própria criação, o Zé do Caixão, emissário do Diabo, para cobrar uma dívida de Lúcia (Georgia Gomide), esposa de Álvaro, que anos atrás havia feito um pacto com a bruxa Malvina (Wanda Cosmo) para dar à luz sua filha Wilma (Ariane Arantes). Lúcia havia prometido que a filha se casaria com quem Malvina escolhesse, porém, ao não cumprir sua parte no pacto, tem a vida da família afligida pelos rituais e tormentos de Malvina e Zé do Caixão.

O fragmento que escolhi retrata justamente o momento de possessão de Wilma (fig. 38). Mojica está em seu quarto quando ouve a voz de Wilma no quarto ao lado. Ao entrar no cômodo, ele se depara com a moça nua em cima da cama, se retorcendo de prazer e com o corpo exibindo marcas vermelhas, como se ela tivesse passado por alguma relação sadomasoquista. Wilma chama pelo nome de Eugênio, que é quem Malvina escolheu para ser seu companheiro¹²⁵. Misturada a sua voz, se percebe outra, mais grave, mais um sinal comum no imaginário da possessão. O corpo de Wilma é banhado por duas lâmpadas na cabeceira da cama. A moça retorce seu corpo e geme de prazer, passa a mão em suas partes e chama pelo nome do amante. O êxtase do arrebatamento aqui é o êxtase do arrebatamento demoníaco. A

A previsão era de que os lançamentos fossem juntos, porém, mais uma vez, Mojica teve problemas com a censura, que demorou a liberar a fita (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

¹²⁵ Na obra, Eugênio é filho do próprio Diabo.

cena é entrecortada na montagem por Malvina fazendo um ritual para unir Eugênio e Wilma. Mojica permanece apenas como um espectador, atônito diante da cena. Por fim, Wilma pega um pedaço de ferro fálico e começa e introduzi-lo seguidas vezes em sua vagina. Mojica tenta tirá-la do transe, mas é atacado pela moça, que usa o instrumento para golpeá-lo na cabeça. O homem cai desacordado e a moça segue para o que será o ritual final: um casamento macabro na mansão de Malvina, no meio da floresta.

Figura 38 - O êxtase do arrebatamento demoníaco.



Fonte: *Exorcismo Negro* (1974)

O forte erotismo da cena e a exploração do corpo de Wilma carregam a Mentalidade do Êxtase do Arrebatamento. Aqui, todavia, o que acontece é o arrebatamento pelo demoníaco, mas a disposição imagética da cena é a mesma das estátuas de Bernini. A boca aberta de Wilma, em prazer e com os olhos quase fechados, mas mirando com o pensamento o que está além, se assemelha muito às representações dos arrebatamentos de Santa Teresa e da Beata Ludovica Albertoni (fig. 39 e 40). O movimento também é importante nesse jogo. Enquanto ele se dá pela luz e pelas vestes das santas nas obras de Bernini, na cena de Mojica

ele acontece pelo namoro entre câmera e corpo. Os movimentos de Wilma conduzem os planos e movimentos da câmera, que explora seu físico por diferentes ângulos. Curiosamente, o ponto de luz da cena está acima da cama da moça, ao centro, iluminando-a em catarse. As marcas vermelhas se destacam, misturando erotismo e violência, traço recorrente na filmografia de Mojica. A cabeça de Wilma se inclina em catarse para cima, sentindo o prazer que a toca do além. Ela ascende para atingir o gozo num ambiente metafísico.

Figura 39 - Detalhe do rosto de Wilma/ Figura 40 - Detalhe do rosto de Santa Teresa.



Fonte: Wikimedia Commons/ Fonte: *Exorcismo Negro* (1974)

A Mentalidade do Êxtase do Arrebatamento não foi nenhuma novidade em *Exorcismo Negro*. Tal fragmento se tornou extremamente comum nos relatos sobre possessão, como apontam Foucault (2001) e Clark (2006). Temos aqui a noção de corpo como “campo de

batalha” (FOUCAULT, 2001, p. 268). O corpo como um espaço de luta entre a possuída e o demônio que a possui, o local de um espetáculo que se expõe através das torções dos membros, das convulsões e espasmos, dos gritos e das vozes duplas e dissonantes:

No fundo, é um corpo-fortaleza: fortaleza investida e sitiada. Corpocidadela, corpo-batalha: batalha entre o demônio e a possuída que resiste; batalha entre o que, na possuída resiste e essa parte dela mesma, ao contrário, que consente e se trai; batalha entre os demônios, os exorcistas, os diretores e a possuída, que ora os ajuda, ora os trai, ficando ora do lado do demônio pelo jogo dos prazeres, ora do lado dos diretores e dos exorcistas por meio de suas resistências. É tudo isso que constitui o teatro somático da possessão (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Não por acaso, o exemplo de Foucault (2001) são excertos dos relatos de Michel de Certeau sobre as possessões das freiras de Loudun, caso já mencionado no começo do capítulo

sobre a Blasfêmia, através do filme *Os Demônios*, de Ken Russell. O relato em que dezesseis freiras foram exorcizadas é provavelmente o mais célebre sobre possessão. Ele aconteceu no ano de 1632 e envolve todas as características mencionadas sobre convulsões, linguagens dissonantes e batalha corporal entre possuída e demônio. Segundo as descrições trazidas por Certeau (apud FOUCAULT, 2001), Joana dos Anjos, a Madre Superiora acometida pela possessão, se contorcia ao receber a benção dos padres, se detia na iminência de vomitar enquanto lutava contra o possessor, tremia ao tentar juntar as mãos para orar, etc. Os exemplos dão conta dessa característica do corpo que se tornou um espaço de luta entre seu dono e o invasor.

Além do filme de Ken Russell, o caso das freiras de Loudun teve outra adaptação cinematográfica, esta menos famosa, mas talvez mais importante. Falo do filme polonês *Madre Joana dos Anjos*, de Jerzy Kawalerowicz, lançado em 1961. Nele, vemos fragmentos que se ligam diretamente aos relatos de Michel de Certeau. No primeiro momento em que Madre Joana (fig. 41) é acometida pelo demônio em público, se estabelece um fragmento que irá ressoar em outros filmes de possessão, até ficar mais famoso na obra de William Friedkin. A cena de *O Exorcista* em que a menina possuída desce da escada de costas ficou conhecida como “cena da aranha”, justamente por seu corpo se mover grotescamente como o animal. De costas, andando ao contrário, a jovem se move encarnando toda a mentalidade desse corpo desordenado e acometido por demônios (fig. 43). Tal fragmento está presente também no filme italiano *Il Demonio* (sem tradução para o português), de Brunello Rondi, lançado em 1963 (fig. 42).

Figura 41 - A possessão de Madre Joana.



Fonte: *Madre Joana dos Anjos* (1961)

Figura 42 - A possessão em *Il Demonio*/ Figura 43 - A possessão em *O Exorcista*



Fonte: *Il Demonio* (1963)/ Fonte: *O Exorcista* (1973)

Tais fragmentos me parecem indicar a reincidência da visão do corpo como esse local de luta que culmina em sua desordem máxima, no contorcer-se aos gritos diante da impossibilidade de resistir ao possuidor. Tanto Madre Joana dos Anjos quanto a protagonista de *Il Demonio* estão possuídas pelo pecado da luxúria. No caso das freiras de Loudun, o principal culpado foi o padre local, acusado de seduzir as freiras e colocá-las em pecado. A protagonista de *Il Demonio*, Purificata (Daliah Lavi), é acometida por tais ataques por ciúmes de Antonio (Frank Wolff), homem por quem ela é apaixonada, mas que vai se casar com outra. Purificata tenta de tudo para seduzir Antonio, mas seus esforços são em vão. Ela é vista na comunidade como uma mulher lasciva e é evitada, sendo tachada de louca. Toda a questão culmina no ponto de sua possessão. Já em *O Exorcista*, temos uma garota de 12 anos entrando

na adolescência e em seu despertar sexual. Mesmo com a protagonista sendo uma criança, o filme abusa de cenas ligadas ao sexual, principalmente no fragmento já destacado no capítulo sobre a Blasfêmia, em que a possuída enfia uma cruz na vagina. Tal fragmento retorna muito mais erótico do que violento no filme de Mojica, quando Wilma usa uma barra de ferro para se masturbar.

A ligação entre êxtase e possessão está muito presente em outro fragmento de *Il Demonio* (fig. 44 e 45). A cena de Wilma em *Exorcismo Negro* dialoga diretamente com esse excerto. O foco aqui é nas mãos, membros que clamam pelo que não podem tocar e aliviam tal toque no próprio corpo. Temos aqui um exercício complexo e totalmente dissonante. As mãos das mulheres tocam sua própria pele, mas parecem buscar justamente o etéreo, o demônio objeto de seu desejo que não está materializado em cena. Ao mesmo tempo, essas mãos são controladas pelos demônios, que as usam para tocar os corpos das possuídas, aliviando seus desejos carnis e possibilitando o toque do material.

Figura 44 - O toque das mãos em *Exorcismo Negro*/ Figura 45 - O toque das mãos em *Il Demonio*.



Fonte: *Exorcismo Negro* (1974)/ Fonte: *Il Demonio* (1963)

Mas tal toque não é apenas demoníaco, ele pode ser também sagrado. Se prestarmos atenção na disposição das mãos da obra *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte*, de Gian Lorenzo Bernini, veremos os mesmos motivos (fig. 46).

Figura 46 - O toque das mãos da Beata Ludovica



Fonte: Wikimedia Commons

Não por acaso, tais fragmentos permanecem também quando o cinema busca narrar histórias que mostrem não a possessão pelo maligno, mas o arrebatamento divino. Em 1999, foi lançado o extremamente moralista *Stigmata*¹²⁶, de Rupert Wainwright, que conta a história de Frankie (Patricia Arquette), uma garota que começa a receber os estigmas de Cristo em seu corpo¹²⁷. Próximo do final, após receber diversas chagas, Frankie chega ao ponto do arrebatamento. Incorporando o espírito de um Santo, ela se corta e entra em transe. Depois de cair na cama desmaiada, começa a levitar e a cama é jogada para longe. Um forte vento entra pelas janelas de seu apartamento e uma luz invade o local. Frankie chora lágrimas de sangue, seu corpo se abre em feridas e a câmera explora suas mãos retorcidas e as chagas nos pulsos. Ela levita, arrebatada pelo vento e pela luz que invadem o local. De olhos fechados, Frankie incorpora o espírito de um Santo e estende seus braços, como que repetindo a crucificação de Cristo. O arrebatamento acontece justamente quando Frankie tenta beijar o padre por quem se

¹²⁶ O filme apresenta uma lógica extremamente moralista, pois mostra uma garota atea que leva uma vida completamente hedonista. Após passar por todos os problemas envolvendo os estigmas, ela passa a crer e se apaixona por um padre, que cuida dela durante todo o filme. Destaco tal ponto justamente para mostrar que filmes de diferentes épocas e concepções carregam os mesmos fragmentos.

¹²⁷ Os estigmas também são interessantes incorporações do divino, todavia não os explorarei aqui para não me estender e também por serem um fenômeno um pouco mais antigo (o primeiro relato do qual se tem conhecimento é o de São Francisco de Assis, no século XIII). Grosso modo, os estigmas são casos em que cristãos muito fervorosos desenvolveram marcas no corpo, principalmente nos pés e mãos, que relembram as chagas da Paixão de Cristo. Essas chagas também eram comumente acompanhadas por visões do divino (FESSLER, 2002).

apaixonou e que vive entre a atração pela garota e seu voto de castidade, sendo filmado do mesmo modo que as possessões dos filmes de horror. Esse fragmento de um corpo suspenso por uma luz também está presente em *O Exorcista*. Essa força extraterrena que arrebatou o corpo e o vira do avesso a seu bel prazer pode ser diabólica ou divina. Do mesmo modo, a luz pode ser demoníaca ou santa.

Figura 47 - *Stigmata*, de Rupert Wainwright.



Fonte: *Stigmata*(1999)

O que intento aqui mostrar é que tanto o êxtase do arrebatamento divino quanto a possessão demoníaca tem a mesma gênese e representam a mesma coisa sob pontos de vista diferentes. Eles se apresentam como canalizações corporais do sexual em meio a situações em que a alma clama pelo erotismo. O que os fragmentos dos filmes de possessão nos dizem é que suas mentalidades são constituídas a partir do mesmo *ethos*, das mesmas dúvidas e desejos, da mesma catarse. Enquanto o êxtase do arrebatamento era mostrado como a ascensão ao amor divino, a possessão era seu rebaixamento imoral. Por isso que, enquanto as estátuas de Bernini são tomadas pela luz, que banha os corpos, os relatos de possessão são tomados pelo corpo como um campo de batalha, como um resultado da contração e do afrouxamento. A diferença entre a Beata Ludovica e Madre Joana dos Anjos é que à primeira foi dada a liberdade de gozar, seus sentimentos místicos se traduziram em êxtase do arrebatamento. A tensão de Madre Joana, por sua vez, se traduziu em convulsão profana. Não por acaso, poucos anos separam a obra de Bernini do caso das freiras de Loudun: são expressões diferentes da mesma coisa.

Os filmes de possessão, desse modo, resgatam tal mentalidade e a abordam de modo diferente, focando no horror dos corpos contorcidos e na humilhação da suposta histeria feminina. A eles, podemos atribuir esse papel ambíguo, de espetacularizar e denunciar tais contextos. A Mentalidade Barroca mostra, acima de tudo, que ainda no século XX não se sabia, ou se tentava acusar que não — e a culpa era da moral cristã —, como lidar com o erotismo, com o gozo feminino.

Em 1981, Andrzej Zulawski lançou *Possessão*, que condensa, através de seu *over acting*, todas essas questões. O ponto central do filme é a cena no túnel do metrô, em que a protagonista Anna (Isabelle Adjani) se contorce aos gritos (fig. 48). Esse parece ser justamente o momento em que Anna se entrega aos seus desejos, sempre amarrados. A cena se dá logo depois dela visitar uma igreja e observar uma escultura da Crucificação. Como que decidida a se libertar, a protagonista entra num jogo frenético entre sua carne e alma, culminando nesta cena. Até esse momento, sempre que estava prestes a explodir, Anna parecia em pleno ato sexual, fazendo caretas de prazer. Isso fica evidente em outra passagem, na qual tenta o suicídio com uma faca elétrica. Antes disso, ela constantemente enfia um objeto fálico num moedor de carne. A tensão sexual de seu rosto é evidente em meio ao desequilíbrio de seu marido, que a xinga por não ser uma boa esposa. Anna está prestes a ter um orgasmo, mas o interrompe usando a faca, atentando contra sua própria vida para evitar a libertação.

Figura 48 - *Possessão*, de Andrzej Zulawski.



Fonte: *Possessão* (1981)

Anna vive tomada pela culpa que o marido Mark (Sam Neill) a inflige. Ela é acusada de não ser uma boa mãe, uma boa esposa e amante. É mal vista por ter um amante e abdicar da família. Não à toa, Mark se apaixona por Helen (interpretada também por Isabelle Adjani), que representa uma mulher pura, o contrário perfeito de tudo aquilo que Anna não consegue ser. Tal questão é a mesma abordada em *Inferno Carnal*, de José Mojica Marins, o que me leva para a outra face da Mentalidade Barroca: a do Terror Santo como espetáculo da morte.

Inferno Carnal conta a história do Dr. George Medeiros (José Mojica Marins), um brilhante cientista que sofre um atentado por parte de sua esposa Raquel (Luely Figueiró) em conluio com seu amante Oliver (Oswaldo De Souza). A mulher joga um ácido em George a fim de matá-lo e ter o caminho livre para ficar com seu amante e a fortuna do marido. Acontece que George não morre, apenas fica com o rosto desfigurado. Ele executa então sua curiosa vingança, dando dinheiro para Raquel que, cega de amor, o repassa para Oliver, que gasta tudo em noitadas com prostitutas até ser morto por uma delas. Raquel, então sozinha e pobre, vai até George pedir perdão. Para demonstrar sua cumplicidade e arrependimento, ela derrama ácido em seu próprio rosto. Nesse momento, descobre que, na verdade, George havia se recuperado e sua face desfigurada não passava de uma máscara. Após enxotar sua ex-esposa para fora de casa, George sai para passear com sua nova mulher, Virginia (Helena Ramos).

Assim como em *Possessão*, na obra *Inferno Carnal* temos a representação de uma mulher considerada vil e outra pura. Mojica trabalha tal diferença, todavia, de outro modo. Enquanto temos a mesma atriz no filme de Zulawski, porém com trejeitos e roupas diferentes, as dissemelhanças em *Inferno Carnal* se dão mais pela construção da iluminação e montagem. Enquanto Raquel é comumente mostrada em cenas totalmente influenciadas pelo tenebrismo *caravaggesco*, Virginia está sempre tomada pela luz.

Começemos por um fragmento de Raquel (fig. 49). Na passagem destacada, ela está com seu amante Oliver antes mesmo de bolar o plano para matar o marido. Os dois fazem sexo numa cena praticamente sem iluminação, seus corpos são envoltos em sombra. Tal iluminação parece ambígua, visto que denota um julgamento na contraposição das cenas com as de Virgínia, mas também retoma um certo ar de culpa, já que seus corpos estão escondidos e seu ato é de traição. Além disso, esse tenebrismo remonta a um ar erótico, que revela apenas partes dos corpos que se envolvem.

Figura 49 - Fragmento de *Inferno Carnal*.



Fonte: *Inferno Carnal* (1977)

Do mesmo modo, apenas parte do rosto de Raquel é mostrada, como que deixando sua personalidade sempre escondida. Raquel é misteriosa, mas, além disso, ela não passa

confiança, seu olhar é fugidio. Por isso, geralmente está pouco visível e se apresenta de soslaio (fig. 50). Assim como Anna, de *Possessão*, ela é a mulher de quem se deve desconfiar, pois sua luxúria a impede de ser uma pessoa apresentável e verdadeira.

Figura 50 - Sequência de *Inferno Carnal*.



Fonte: *Inferno Carnal* (1977)

Virginia, além do nome, também é sempre mostrada como uma mulher santa, mesmo nas cenas que envolvem sexo (fig. 51). Na verdade, o máximo que vemos é o momento

anterior ao ato, nunca o sexo em si, como no caso de Raquel. George a toca apenas através de sua sombra, que se projeta sobre o corpo da moça. Como ficará claro depois, esse jogo serve para esconder que George está com sua aparência normal, não com o rosto desfigurado que se vê em outras cenas, mas não deixa de ser uma construção interessante para o jogo que menciono. Virginia, além de tudo, é mais nova que Raquel e aparenta ser mais pura e inocente diante da vida. Suas cenas são extremamente bem iluminadas, as únicas no filme. Além disso, a trilha-sonora que a acompanha denota ares de pureza sacra.

Figura 51 - Virginia, em *Inferno Carnal*.



Fonte: *Inferno Carnal* (1977)

Nesses casos, Mojica se utiliza do tenebrismo para a construção das cenas de Raquel, para envolver seu corpo pecador nas trevas da luxúria. Virginia, por outro lado, está sempre banhada pela luz da graça, que destaca seu corpo branco. Poderíamos ir além e relembrar o contraste entre o corpo de Cristo e de seus torturadores em *A Flagelação de Cristo*, de Caravaggio.

O Terror Santo fica reservado para a cena final da obra, quando Raquel, profundamente arrependida por tudo que fez ao marido e tomada de culpa infligida pelos atos piedosos dele, joga ácido em seu próprio rosto (fig. 52). Aqui, todavia, temos a solução estética para punir o corpo do pecador e não para exaltar o martírio do santo. O que resta da mentalidade não é tanto sua mensagem, mas sim sua solução estética no trato do corpo flagelado. Tal recurso se tornou comum no cinema de horror, principalmente, a meu ver, nos *giallos* italianos, os quais são conhecidos justamente por sua marca estética: a violência gráfica e sua fotografia.

Figura 52 - Raquel joga ácido no próprio rosto.



Fonte: *Inferno Carnal* (1977)

O nome *Giallo*, que significa “amarelo” em italiano, advém dos livros de histórias policiais publicados na Itália com capas amarelas. Espécie de literatura *pulp* barata, tais histórias não eram muito levadas a sério até começarem a ser adaptadas para o gênero, que conseguiu certa fama no país e no mundo, revelando cineastas que se tornaram célebres, como Mario Bava, Dario Argento e Sergio Martino. Os filmes acabaram por se desenvolver em sentido extremamente psicológico, abordando violentos assassinatos envolvendo explicações psicanalíticas e investigações cheias de reviravoltas, além das questões estéticas já comentadas. O gênero surgiu na Itália dos anos 1960, mas só foi explodir mesmo nos anos 1970, com produções envolvendo diversos países europeus e estrelas internacionais. O *Giallo* acabou por ser também uma grande influência para o cinema *Slasher* americano¹²⁸ (HUTCHINGS, 2009).

O uso do tenebrismo para criar os efeitos dramáticos no horror fica muito claro em uma passagem daquele que é considerado por muitos o primeiro *giallo* em cores produzido: *Seis Mulheres Para o Assassino*, de Mario Bava. Lançado em 1964, o filme conta a história de um assassino de mulheres que aterroriza algumas modelos. A cena a qual me refiro se dá quando Cristina (Eva Bartok) encontra o cadáver da primeira moça assassinada. Bava produz aqui o drama da cena não só através do rápido jogo de câmera e dos cortes da montagem, mas também na iluminação, que passa de uma luz natural para uma cena que mostra o cotidiano da agência de modelos, para o tenebrismo do momento em que Cristina é surpreendida pelo corpo da moça dentro do armário (Fig. 53).

Figura 53 - Sequência de *Seis Mulheres para o Assassino*.

¹²⁸ Corrente de filmes de horror envolvendo o universo adolescente que ficou famosa a partir dos anos 1980, com franquias como as de Sexta-Feira 13, Halloween e A Hora do Pesadelo. Do *Giallo*, essa corrente transportou, principalmente, a violência gráfica das diversas mortes proporcionadas por um *serial killer* (HUTCHINGS, 2009).



Fonte: *Seis Mulheres para o Assassino* (1964)

Bava substitui aqui a luz natural do cotidiano pelo tenebrismo dramático diante da morte. Assim como em *Caravaggio*, o feixe de luz ilumina o corpo e os rostos nos quadros, destacando as expressões. O olhar opaco da morta e seu corpo desfigurado e cheio de hematomas são fitados com horror por Cristina, que se torna testemunha de tal terror. A cena surpreende, mas, ao mesmo tempo, a luz é orgânica, não havendo nenhuma estranheza diante de tal mudança. É como se o universo de Cristina, subitamente, se escurecesse e ela fosse transportada para diante do horror da morte.

Hutchings (2009) destaca que, em muitos casos, as mortes do cinema *Giallo* são fetichizadas. O que vemos nesses filmes, geralmente, são uma sequência de várias belas mulheres com poucas roupas sendo mortas de diferentes maneiras. A meu ver, isso coloca o gênero como um dos expoentes máximos de um “cinema barroco de horror”, que prioriza o conteúdo dramático através da sua iluminação, para filmar assim o jogo entre o erótico e a violência. O cinema de Mojica se aproxima muitas vezes disso, principalmente quando Zé do Caixão está em cena. Em praticamente todos os filmes abordados nesta pesquisa, temos cenas em que o corpo das vítimas é explorado ao máximo em jogos entre erótico e morte.

Delírios de um Anormal, curiosamente, traz um interessante exercício sobre esse aspecto. Lançado em 1978, o filme é uma espécie de atividade metalinguística de Mojica, mesmo que, a meu ver, sem querer. Acontece que, motivado pela falta de verba, grande parte da obra contém cenas de outros filmes seus, além de trechos barrados pela censura e proibidos

anteriormente. “Muitas dessas sequências ainda eram inéditas para o público, pois haviam sido cortadas pelos censores dez anos antes. Mojica acreditava que a Censura, bem menos severa em 1979 do que no fim dos anos 1960, liberaria o novo filme sem reclamar” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 417), o que, de fato, funcionou.

Delírios de um Anormal narra a história do psicólogo Dr. Hamilton (Jorge Peres), que começa a ter pesadelos nos quais Zé do Caixão aparece para roubar sua esposa para ter um filho. Preocupados com a situação de Hamilton, seus colegas convidam o próprio José Mojica Marins (assim como em *Exorcismo Negro*, interpretando criador e criatura) para explicar que o Zé do Caixão não existe e que o homem não precisa se preocupar. As cenas de conversas e teorias sobre os pesadelos de Hamilton são as únicas originais do filme, mas servem como uma espécie de análise do próprio diretor e de seu roteirista Rubens Francisco Luchetti, que o acompanhou em grande parte de sua filmografia, sobre a obra de Mojica. As cenas requestradas, por sua vez, representam todos os mais famosos e violentos fragmentos da biografia de Mojica. Temos aqui o encontro entre cenas eróticas originais, nas quais Zé do Caixão seduz a esposa de Hamilton, com diversos fragmentos de morte de outras películas. *Delírios de um Anormal* condensa toda uma carreira, que se baseia em grande parte no choque entre o erótico e a morte (fig. 54).

Figura 54 - Fragmentos de *Delírios de um Anormal*.



Fonte: *Delírios de um Anormal* (1978)

A narrativa do longa é toda elaborada a partir dessa montagem de olhares, da construção e do choque entre erótico e morte. Os sonhos de Hamilton condensam seu ponto de vista completamente atado diante dos flertes entre sua esposa e Zé do Caixão, entrecortados pelos violentos fragmentos da filmografia de Mojica. Tortura, sexo, olhares eróticos, gritos, violência... Todos esses fragmentos se atravessam, se acoplam e criam situações de horror *voyeurístico* para Hamilton. Mojica não era o único a explorar tal relação. Apenas um ano antes, Cláudio Cunha havia lançado *Snuff, Vítimas do Prazer*, obra da Boca do Lixo que entrecruza o imaginário em torno dos *Snuff* (filmes que contêm cenas reais de assassinatos) e suas propensões *voyeurísticas*.

A Estranha Hospedaria dos Prazeres provavelmente é o filme mais caravaggesco de Mojica. Ao contrário de *Inferno Carnal* e *Seis Mulheres Para o Assassino*, as cenas em tenebrismo não são cortadas por cenas mais bem iluminadas para criar o contraste. Nessa película de 1976, grande parte da ação se dá em cenas profundamente escurecidas, com poucos feixes de luz para criar a atmosfera de pecado do ambiente. *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* se passa durante uma noite de tempestade, na qual diversos hóspedes buscam abrigo nesse peculiar local, que tem como anfitrião um estranho homem, interpretado pelo próprio Mojica (não fica claro se ele é para ser o Zé do Caixão, mas me parece que não). Em sua conclusão, se descobre que todos os hóspedes que ali estão, na verdade, já morreram e que a estalagem se localiza num cemitério. A hospedaria que vemos, portanto, é um local de danação, no qual as almas desses pecadores — temos um bando de *hippies* que fazem orgias, um homem que vive desperdiçando seu dinheiro em apostas, um casal que pretende abortar, outro casal de amantes etc — estão para sofrer seus últimos tormentos.

Os fragmentos escolhidos advêm da parte final da obra, quando somos apresentados aos momentos que mostram como morreram cada um daqueles que ali estão. Separei dois, pois creio que são extremamente representativos, tanto para o que intento quanto para a película em si, além de estarem dispostos praticamente em sequência. No primeiro (fig. 55) vemos a expressão de dor da morte de um mendigo, apresentado no filme sem nome. Até então, ele aparecia na hospedaria aproveitando uma vida como “digna de rei”, sendo servido por diferentes mulheres. Curiosamente, esse é o único personagem que parece estar aproveitando sua estadia. Isso revela muito da mentalidade do próprio Mojica, visto que a hospedaria seria para o homem uma espécie de paraíso, onde ele aproveita tudo que na vida lhe foi negado. Logo, o direito desse homem é aproveitar de mulheres que devem lhe servir.

Figura 55 - O olhar diante da morte, em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*.



Fonte: *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976)

O olhar de espanto do homem, focando sua boca aberta e seus olhos em pânico, mostra seu último instante de vida logo após ser atingido por um ônibus desgovernado. O tenebrismo da imagem é evidente: a luz mostra apenas parte do rosto da vítima e mesmo assim muito pouco. Somos devorados por seu desespero face à vida que lhe escapa e ao tempo que lhe é negado. Mojica trabalha aqui com a surpresa, usando sempre jogos de câmera rápidos, como *zooms* e cortes curtos na montagem. Todas as mortes mostradas na obra são fruto do acaso ou da surpresa para os falecidos. Os fins geralmente envolvem acidentes ou assassinatos, impossibilitando a fuga dos aflitos.

O fragmento seguinte (fig. 56) é muito parecido imageticamente com o anterior. Ele mostra, porém, já o rosto sem vida de uma mulher que acabou de falecer. Vítima de um acidente de moto, ela é uma das *hippies* representadas na história como pessoas preocupadas apenas com hedonismos. Esses *hippies* passam o tempo todo cantando, transando, bebendo e se drogando, sendo um arquétipo muito frequente no olhar moralista da época¹²⁹.

Figura 56 - Rosto sem vida.

¹²⁹ Personagens muito parecidos aparecem em *O Ritual dos Sádicos*, de 1969.



Fonte: *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976)

O rosto da jovem aqui se contrapõe aos outros momentos em que ela se diverte na estalagem, aproveitando a vida carnal. A câmera, que outrora focava seu corpo nu em meio a orgias, agora fita seu rosto sem vida, coberto por feridas e sangue. A luz que ilumina seu cenho serve apenas para focar a vida que lhe esvaiu, a face lúgubre como última marca de sua passagem pelo terreno. As trevas tomam conta de seu corpo como num último abraço da morte.

Em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, Mojica utiliza o tenebrismo principalmente para construir a fotografia claustrofóbica dessa espécie de purgatório. A escuridão das cenas representa a vida vazia dessas pessoas, que pagam aqui seus pecados. O Terror Santo dessa obra se dá através do uso dessa imagética barroca punitivista. A Mentalidade Barroca aqui é a mentalidade da punição do corpo, das trevas que abraçam os homens e os levam a seus destinos de sofrimento pelos pecados da vida. A pouca luz acentua o drama de suas emoções, mas também evidencia a pouca esperança de suas vidas, a falta de graça desses danados. O impacto de seu sofrimento e do horror diante da morte passam pela expressão de horror de Holofernes, como no caso do mendigo atropelado, mas também pelo olhar inócuo da jovem morta, que muito lembra o de Golias do quadro *Davi com a Cabeça de Golias* (fig. 57).

Figura 57 - *Davi com a Cabeça de Golias*, de Caravaggio.



Fonte: Wikimedia Commons

Davi com a Cabeça de Golias é uma das últimas obras de Caravaggio, finalizada em 1610, mesmo ano de sua morte. Curiosamente, temos aqui um auto retrato. O rosto de Golias é o de Caravaggio, que se identifica com o vilão derrotado (SCHÜTZKE, 2017). Muitos o interpretam como um auto retrato da culpa e creio que tal ponto de vista seja correto¹³⁰. Vejo a mesma mentalidade no fragmento de *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*. A moça jaz em culpa, pois sua vida hedonista a levou à morte e agora é tarde para voltar no tempo. Nesse caso, porém, é Mojica que imputa a culpa na moça, condenando-a um arquétipo, um sujeito criado a partir de uma visão moralista da sociedade.

O tenebrismo é o ponto final do Barroco como arte da Contrarreforma porque mostra a morte. O erotismo tão flagrado pelo êxtase do arrebatamento se condensa nos últimos suspiros dos hóspedes da hospedaria. Não por acaso, a orgia dos *hippies* termina no olhar

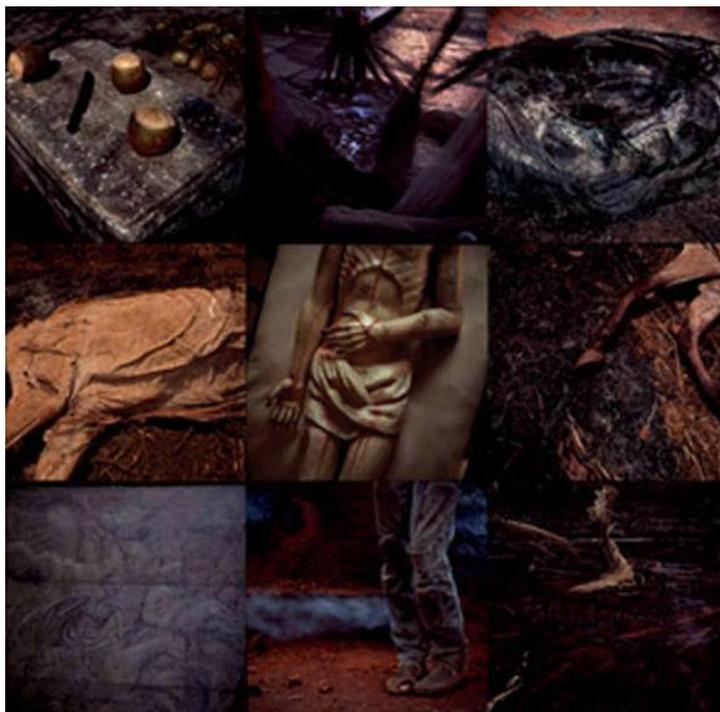
¹³⁰ Caravaggio viveu o final de sua vida em fuga, buscando sempre o perdão da Igreja pelo assassinato de um homem em um duelo (SCHÜTZKE, 2017).

vago da moça; as benesses de uma vida sonhada pelo mendigo, em seu grito interrompido pelo ônibus desgovernado que lhe esmaga. A Mentalidade Barroca é a mentalidade do erotismo e da morte, da luz e das trevas, do transbordamento dramático que reafirma a lei. A Mentalidade Barroca é aquela que canaliza, na arte, as pulsões da vida, as transgressões do erotismo e da crueldade, que esgarçam os tecidos das leis em busca da potência extrema. Tudo o que a moral cristã não permite no terreno encontra sua fuga — ou é direcionado — nas artes, seu suspiro ordenado, que impede a explosão, o assassinato e o orgasmo. Tudo isso é o que vemos na filmografia de Mojica.

6. 5 Epílogo - Políptico Barroco

Em 1998, o fotógrafo brasileiro Miguel Rio Branco expôs seu Políptico Barroco, reunindo, em um mosaico, diversos fragmentos diferentes (fig. 58). Brasil (2019, p. 130) percebeu, em sua análise, como a obra se utiliza da temática da morte para criar a sua estética, “observa-se, na representação, a degradação dos objetos, os restos de animais esvaídos em vida, o sangue no corpo da estátua reproduzida pela fotografia que remete a Cristo morto, os cavaleiros do apocalipse”.

Figura 58 - *Políptico Barroco*, de Miguel Rio Branco.



Fonte: Inhotim.

É interessante perceber que Rio Branco denominou justamente de Barroco esse Políptico da morte. Do mesmo modo, devemos lembrar que os polípticos na história da arte estão ligados diretamente ao Cristianismo, pois, justamente neles, se reuniam pinturas de uma mesma temática religiosa. A luz, fundamental à fotografia, aqui retoma um certo tenebrismo, o que ajuda a justificar o nome da obra. A figura do corpo de Cristo, ao centro, deflagra a conotação da carne, do sangue, da violência contra o mártir e do horror barroco.

Me parece propício encaminhar o final desta jornada com essa obra de Rio Branco. Além de produzir uma arte que ele mesmo denominou de barroca, a prática de reunir fragmentos em polípticos e trípticos (que eu chamaria de mosaicos) foi uma constante em sua carreira (HERKENHOFF apud BRASIL, 2019). O fotógrafo reúne diversos fragmentos que podem parecer distantes em representação, mas que são conduzidos pela temática e pela luz utilizada. De certo modo, foi o que me propus a fazer no decorrer deste trabalho com a filmografia de Mojica. Chegou, então, a hora de dar um passo atrás, tomar distância dos fragmentos e observar o todo. Contemplar o mosaico.

7. Considerações Finais

Passar os olhos, se deter. Observar. O mosaico está formado. Os fragmentos foram coletados, o caminho atravessado e a distância tomada. A ânfora que se partiu foi recomposta, na medida do possível, com os fragmentos encontrados no solo escavado com cuidado. Escovas tiraram o pó de séculos que, sobre os fragmentos, se concentrou. Cada pedaço foi importante e contou um pouco de uma infinita história que buscou ser recomposta. Agora o mosaico se forma diante do nosso olhar e a ele podemos questionar: o que você tem a dizer?

A proposta metodológica deste trabalho foi, de certa forma, se debruçar sobre determinados fragmentos a fim de reconstruir o que seria um mosaico da moral cristã no cinema de horror de José Mojica Marins. Ao longo desse processo, cometi vários desvios que, creio, foram justificados. Chegando ao destino, cabe agora um olhar panorâmico a fim de aparar as arestas que restaram e tentar entender o que, desse mosaico, podemos concluir.

No primeiro capítulo teórico desta pesquisa, busquei retratar o contexto histórico que permeou a filmografia de Mojica. A meu ver, entender a relação entre Ditadura e moral é fundamental para decifrar o período, principalmente se nos determos na relação entre o governo e a sociedade que dele foi cúmplice. Nesse contexto, os filmes de Mojica fizeram sucesso de público justamente por provocarem os espectadores e brincarem com seus medos. Ao mesmo tempo, tais obras incomodaram a censura, o que gerou diversos casos que prejudicaram a carreira do cineasta. Neste primeiro capítulo, procurei realçar também a maneira com a qual o cinema se relaciona historicamente com a moral, priorizando o lado do cinema de exploração, justamente aquele que lida com temáticas que a grande indústria evita por tocar em assuntos tabu na sociedade moralista. Defendi então Mojica como um produtor de cinema de exploração, tanto por suas construções narrativas e imagéticas, que se colocam como características no gênero, quanto pelo foco de suas obras, lidando com esses temas tabu.

Após isso, dividi esta pesquisa em três grandes Mentalidades: a Mentalidade da Pureza, a Mentalidade da Blasfêmia e a Mentalidade Barroca. Através de cada uma, a seu modo, tentei demonstrar como a moral cristã permanece presente através de diferentes meios na filmografia de Mojica, ora sendo reafirmada, ora contraposta.

A Mentalidade da Pureza se mantém na sociedade de distintos modos desde os mais longínquos tempos. Além de ser ligada às questões de limpeza e sujeira, ela também se constrói a partir da noção de ordem e desordem. Nesse sistema da ordem, as anomalias e a desordem cumprem um papel fundamental inoportuno: elas afrontam as categorias, buscando

misturar as linhas de separação. A mancha é talvez o principal símbolo histórico que se transmuta por diversas faces a fim de abalar a harmonia. Na história da religião cristã, a mancha se mostra como o pecado que tenta se espalhar, infectando um sistema puro. A mancha pode ser o pecado sexual, o instinto que se sobrepõe à razão e até mesmo os abalos históricos que constroem o presente desigual. O puro e o impuro são critérios que, apesar de mudarem dependendo de seu contexto histórico e temporal, se digladiam constantemente. A Mentalidade da Pureza é como que a mentalidade que está estabelecida, mas que sempre está sendo assediada pela impureza, que tenta lhe tirar o posto. Nesse esquema, a sujeira se liga a desordem para atacar a pureza, que faz as vezes de ordem.

Como espero que tenha ficado claro, este capítulo sobre a Mentalidade da Pureza visa tratar da questão da forma, da construção das imagens e do roteiro. O cinema de horror, já em suas concepções, é um cinema moralista e está dividido claramente em atos que o estabelecem: o monstro surge, o monstro causa a desordem e é combatido, o monstro é repellido e a ordem é restabelecida e fortificada. Sendo assim, procurei demonstrar que mesmo uma obra que possa parecer disruptiva e até se ponha como tal à primeira vista segue esse esquema. Nesse sentido, mesmo filmes como *O Ritual dos Sádicos*, o mais odiado pela censura, o completamente proibido, reafirmava nas entrelinhas que Zé do Caixão afligia os desviantes, os drogados, libertinos... Os anormais. Mesmo contendo doses de discursos mais progressistas à época, a obra acaba por incluir problemáticas constantes da Mentalidade da Pureza. Por outro lado, da fúria de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* pudemos retirar fragmentos que demonstram outro ponto de vista. Aqui, o instinto se sobrepõe à razão cristã, mostrando que nem o amor é o suficiente. A diferença desses fragmentos fica evidente também pela reação a eles por parte da ditadura. Enquanto *O Ritual dos Sádicos* é proibido, visto que sua estrutura é incompreendida, se escamoteando atrás de seu discurso mais progressista, *O Estranho Mundo* é liberado desde que os pecados de Zé sejam devidamente punidos, fato que voltará a acontecer em outras obras do diretor, como em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*. A questão é que a defesa de Mojica de que *O Ritual dos Sádicos* é um libelo contra as drogas, de certo modo, é sincera. Mesmo que, na narrativa, o médico defenda que as drogas são apenas uma desculpa dada por quem comete atos bestiais, o que vemos através das imagens é a supressão dos desviantes. Enquanto isso, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* ataca a Mentalidade da Pureza através do caos, da desordem e do instinto. Todavia, a censura não consegue acessar essa crítica, crendo que mudar a rota final seja suficiente. Um raio que cai dos céus e mata Zé e seus discípulos é um *Deus ex machina* que

tenta contornar a situação, mas falha miseravelmente, pois os fragmentos que restam se contrapõem à Mentalidade da Pureza.

O que resta dessa mentalidade? No epílogo deste capítulo, tentei resumir três atos que, a meu ver, dialogam sobre isso. Em primeiro lugar, uma mancha me parece transpassar diferentes filmes dessa década através do horror. Essa mancha é como que um pecado dos pais, semelhante ao sangue derramado na luta entre Caim e Abel. Nesse sentido, as obras atuais vão por um caminho um pouco diferente. Apesar de manterem essa simbologia cristã, a mancha da qual elas falam não tem ligação direta com a religião, mas sim com questões sociais que tangem o desenvolvimento de nosso país. Os diretores, antes de provocar, como Mojica, parecem mais preocupados em denunciar. O horror aqui é o horror das classes mais altas, a culpa de seus filhos por saberem o sangue que seus pais derramaram outrora para manter a posição privilegiada. A artista Cecily Brown, ao contrário dos cineastas brasileiros, usa a desordem como um ponto otimista para criar uma abertura para um possível retorno ao Paraíso, o que, aliás, é extremamente incomum. Todavia, o paraíso de Cecily não é cristão: ele precisa abdicar dessa moral, seguindo perfeitamente o louco que, com lanterna em mãos em plena luz do dia, conclamava que Deus estava morto. Superação ou ponto de retorno a uma espécie de pré-cristianismo, o ato de Cecily me parece fundamental para ultrapassar essa Mentalidade da Pureza que se estabeleceu.

A Mentalidade da Blasfêmia foi o segundo ponto abordado. Ao contrário da Mentalidade da Pureza, que é uma defesa da ordem, ela é como que uma mentalidade de ataque à hegemonia e à harmonia. Aqui desviamos nosso olhar, de certo modo, aos oprimidos e aos que contestam. A Mentalidade da Blasfêmia é o ponto contrário, a mentalidade que busca desestabilizar e, por isso, é combatida. Não por acaso, Zé do Caixão se tornou um personagem célebre na luta contra as Instituições. Max Cavalera, na música *Ratamahatta*, canta “Zé do Caixão, Zumbi, Lampião”, pois ele é um dos personagens símbolos do imaginário brasileiro, como um guerreiro que briga por um modo diferente de pensar do hegemônico. A blasfêmia, como procurei demonstrar, se dá tanto pelas palavras quanto pelas imagens e está muito presente na trilogia original de Zé do Caixão. Do mesmo modo, podemos perceber como a blasfêmia aciona uma parceria entre o poder religioso e político, principalmente através das punições *mixti fiori*, que visam coibir as reações virulentas dos inconformados.

Zé do Caixão se mostra, então, como uma construção a partir de dois importantes personagens dessa pequena história da blasfêmia: o intelectual das classes altas e o bêbado das classes baixas. Aliando desprezo e fúria, o personagem entrou no imaginário do cinema

nacional justamente por mexer tanto com os que admiram sua revolta quanto com os que se escandalizam diante de suas palavras e atos. Zé dialoga com todas as classes e com todos os credos, seja através da concordância ou da afronta. Ele é, ao mesmo tempo, uma junção de Nietzsche e do bêbado anônimo da taverna que gritou impropérios contra Deus ao perder no jogo de cartas. Não à toa, suas palavras ressoam tanto nos escritos do filósofo quanto nas injúrias dos degredados.

O que quero dizer aqui não é que Mojica leu Nietzsche e os inqueritos da Inquisição portuguesa e, a partir deles, construiu o seu personagem, mas sim que as mentalidades não morrem, que elas vão e voltam, se transformam durante o tempo e permanecem através de diferentes discursos e pensamentos. Mojica certamente percebeu o que mexia com as pessoas à sua volta, com o povo, quais eram seus medos e revoltas, e soube se aproveitar disso. É isso que une homens tão diferentes, de épocas tão distintas. No caso da blasfêmia, é, efetivamente, se inconformar, espumar de raiva e, através disso, amaldiçoar e criar. Essa mentalidade funciona então como uma denúncia do poder hegemônico que se impõe. Não por acaso, o que resta da blasfêmia é perseguição e censura por parte de classes dominantes à blasfêmia perpetrada pelos denunciadores como Viviany e os artistas do *Queermuseum*. E mesmo com a censura imposta pelos homens do poder, que mudaram o ideal de Zé no segundo filme da trilogia — pois não bastava matar o homem, era necessário acabar com sua ideologia —, é preciso que se ressignifique as imagens, como foi feito em *Encarnação do Demônio*, em que Zé retorna para não admitir a perda de seu direito de expressão, reafirmando sua descrença.

A Mentalidade Barroca foi analisada no último capítulo, a fim de entender através de quais aspectos estéticos a moral cristã se apresenta na filmografia de horror de Mojica. Se a Mentalidade da Pureza prioriza a forma e a Mentalidade da Blasfêmia, a narrativa, a Mentalidade Barroca é como que uma junção das duas, que constrói através da imagem uma narrativa que condensa as facetas do *Eros* e do *Tanatos* (erotismo e morte). Partindo de conceitos pensados por Bataille (2014), busquei demonstrar como uma gênese do horror como espetáculo da morte e do erotismo se encontra justamente na arte da Contrarreforma. Tal ponto é fulcral na obra de Mojica, como aspirei demonstrar nos fragmentos coletados e analisados. Sendo assim, a Mentalidade Barroca surge a partir de duas facetas: a primeira é a do êxtase do arrebatamento, ligada ao erotismo, enquanto que a outra é a do espetáculo da morte na figura do Terror Santo. Tais facetas ora se repelem, ora se imbricam, mas ambas parecem surgir nesse mesmo ponto da história da arte, aportadas em questões de contexto social e político. Apesar de silenciosa, essa mentalidade permanece e, a meu ver, se põe

principalmente através de alguns dos ciclos do cinema de horror, os quais se relacionam com algumas obras de Mojica.

Do mesmo modo que digo que Mojica não leu Nietzsche nem os inqueritos dos degredados de Portugal, não busco aqui afirmar que ele observou as obras de Caravaggio para construir seus planos. A questão é que a mesma mentalidade que norteava o pintor, norteou Zé e os envolvidos em suas produções e em outras do gênero do horror. A Mentalidade do Barroco é essencialmente a do afeto, do horror e êxtase. Por isso que pessoas tão diferentes, de tempos e espaços geográficos tão esparsos, construíram imagens tão semelhantes. As mentalidades pairam e delas muitos se apossam, mesmo sem se darem conta. Sendo assim, podemos perceber fragmentos dessa mentalidade tanto nas estátuas de Bernini quanto em textos místicos de padres, passando também pelos exercícios espirituais do começo da modernidade e pelos filmes de horror do século XX. É isso que aproxima esses sentimentos que Bataille (2014) coloca como vizinhos, mesmo parecendo tão distantes à primeira vista. A meu ver, violência e erotismo, por incrível que pareça, são mais cristãos do que aparentam num primeiro momento. Nesse sentido, os planos de *Exorcismo Negro* se aproximam ao que vemos nas estátuas de Bernini e reafirmam o êxtase do plano terreno em relação ao que está num plano metafísico. Do mesmo modo, o tenebrismo serve como um recurso imagético para acentuar os afetos e o horror diante da morte. De igual modo, os contornos escuros e a luz criam a tensão nos corpos. É precisamente isso que vemos tanto nas obras de Caravaggio quanto em fragmentos de *Inferno Carnal*, *Delírios de um Anormal* e *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*. A Mentalidade Barroca é a que explora a junção entre erotismo, violência e morte, signos tão comuns no cinema de horror e, principalmente, na filmografia de Mojica.

Os epílogos ao final de cada capítulo foram, então, uma tentativa, ao mesmo tempo, de resumir os conceitos trabalhados e de trazê-los para a atualidade para ver o que desses fragmentos tão fortes na obra de Mojica permaneceu no cinema, nas artes e no cotidiano como um todo. Creio que tais fragmentos continuam importantes para as mentalidades da atualidade, ainda mais em tempos que, a cada dia, eles demonstram maior relação com o período no qual as obras analisadas foram produzidas.

A metodologia escolhida e montada a partir de autores tão diferentes foi fundamental para atingir os objetivos desta pesquisa. Eu diria que, no decorrer deste trabalho, ela foi tão primordial que tomou conta do trabalho, sendo seu elemento mais importante. Tanto a parte de coletar os fragmentos, inspirada em Benjamin (1984), quanto o momento de observá-los e pensar quais mentalidades deles surgem (SORLIN, 1985) foram centrais para a construção do texto. Os fragmentos passaram a ditar o caminho do trabalho, durante o qual me propus a ser

cheio de desvios, seguindo livremente o ditame *benjaminiano* repetido algumas vezes aqui (método é desvio). Sendo assim, boa parte da rota que foi traçada no começo da jornada se perdeu para ir por caminhos diferentes. Os objetivos, todavia, foram alcançados.

No começo, estabeleci, como objetivo geral, apresentar fragmentos da moral cristã na filmografia de horror de José Mojica Marins. Dada a impossibilidade de falar dessa moral como algo homogêneo, afinal lidamos aqui com um conceito que mudou durante a história e foi defendido, atacado e debatido por diversas frentes teóricas, tanto internas quanto externas, me propus a pensar através de diferentes aspectos que, a meu ver, tomam forma a partir dos fragmentos e mentalidades dentro da filmografia de horror de Mojica. Ao olhar para esse mosaico de diferentes fragmentos, tão esparsos entre si, noto que a complexidade do tema não tem fim, se desdobrando a partir de perspectivas totalmente diferentes. Creio, então, que as interpretações dos leitores podem ser diversas, mas, de minha parte, vejo a moral cristã como algo que se constrói e reconstrói de diferentes maneiras, se apoderando de distintas formas, ao mesmo tempo em que se confunde com outras morais e com outros aspectos. A moral cristã surgiu se relacionando com a moral da antiguidade, se transmutou com o passar dos séculos e, hoje, se confunde com a moral burguesa. Mesmo na modernidade, em que se vislumbrou a morte de Deus, se percebeu que ele continuou vivendo através de aparelhos. A moral se deslocou e se infiltrou, seus resquícios são perceptíveis nas críticas mais blasfematórias. Até mesmo na forma e na estética a moral cristã se reproduziu. E ela permanece. Mais do que isso, vemos que, nos últimos tempos, ela retorna com tamanha força e voracidade que tem papel central nos discursos políticos atuais, repetindo, num tom farsesco, o que se viu como tragédia nos anos 1960. Não busco aqui, todavia, apontar uma solução para tal caminho tão preocupante. Talvez, inclusive, seja tarde demais para matar Deus e construir outro horizonte. O que podemos fazer, por ora, é diagnosticar os processos pelos quais a moral se reproduz e tentar, a partir disso, criar soluções artísticas, filosóficas e políticas para arquitetar novas alternativas. Este trabalho buscou, então, cumprir um primeiro papel de diagnóstico, por mais ínfimo que isso pareça neste instante.

Além desse objetivo geral, estabeleci alguns objetivos específicos que, estando diretamente relacionados ao objetivo geral, também foram cumpridos. O primeiro deles foi analisar os conteúdos através de perspectivas de conteúdo e forma. Tal propósito se relacionou diretamente com a metodologia, visto que os fragmentos proporcionam esse olhar duplo e que pensar as mentalidades contempla mais ainda a investigação dos conteúdos. Desta feita, foi possível investigar sobre como a forma imagética dos fragmentos e a estrutura das narrativas, que podem parecer tão distantes, têm um modo de se apresentar

completamente moralista. Isso ficou evidente, principalmente, no capítulo sobre o puro e o impuro e no capítulo sobre o Barroco. A prioridade de conteúdo narrativo do texto foi o foco, em especial, do capítulo sobre blasfêmia. Com isso, não quero também dizer que conteúdo e forma estão separados, mas que se relacionam de diferentes formas em diversos momentos, sendo que, em alguns fragmentos, a força de um se sobrepõe ao outro. Justamente por isso, mesmo no capítulo sobre a blasfêmia, a forma também foi analisada, principalmente ao se olhar para as blasfêmias através das imagens. Do mesmo modo, no capítulo sobre o puro e o impuro, o conteúdo cumpre um papel nos discursos sobre os desviantes da sociedade, que, apesar disso, é realçado ainda mais pela forma e disposição das imagens. No capítulo sobre o Barroco, mesmo com a forma estética sendo central para remeter à moral cristã advinda do período, o conteúdo moralista a complementa nos discursos intentados por Mojica.

O segundo objetivo específico estabelecido trata de como o objeto de pesquisa se relaciona com seu contexto histórico e com as reminiscências de períodos passados. Como tentei demonstrar ao longo do texto, a obra de Mojica trabalha com mentalidades que têm raízes muito antigas. No capítulo sobre a pureza, mostrei que o simbolismo da mancha advém do Antigo Testamento, sendo um dos principais símbolos do pecado que aflige a moral cristã. A relação entre pureza e impureza e ordem e desordem é tão antiga quanto isso, sendo possível encontrar seus fragmentos espalhados por toda a história. Nesse sentido, os fragmentos de *O Ritual dos Sádicos* e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* carregam em si, mesmo que de modo indireto, essas mentalidades tão longínquas. Do mesmo modo, *O Ritual dos Sádicos* propõe uma discussão extremamente ligada ao contexto de sua época, focando nos debates políticos e morais do final dos anos 1960, o embate entre ideais conservadores e setores libertários que tomaram conta da política e das artes no período. Ao se olhar para os fragmentos, se percebe, então, uma representação que visa punir os modos de vida desviantes. No que toca a blasfêmia, vimos que muito do que está presente nos filmes de Mojica segue a mentalidade enraizada na constituição dos discursos do Brasil Colônia, trabalhando com os mesmos *modus* de afronta às instituições. Sendo obras compostas durante o período de ditadura, mesmo que inconscientemente, faz sentido elas terem feito tanto sucesso com o público de sua época, afinal elas atraem por sua afronta às instituições morais, que, tanto na colonização quanto na ditadura, buscavam coibir pensamentos dissonantes de seus ideais. Assim, também Mojica é um artista barroco, pois se utiliza das mesmas mentalidades que historicamente constituíram obras artísticas, priorizando o transbordamento dos interditos da violência e do erotismo. Assim como a blasfêmia foi resultado da fúria, a constituição dessas obras de arte barrocas se deu como espaço organizado para os anseios de artistas e

espectadores. Não à toa também, o Barroco surge no começo da modernidade, período do retorno violento das perseguições contra o corpo, ao mesmo tempo em que atíça a vontade de saber em relação ao erotismo. O mesmo ocorre com os *giallos*, os *nunsplottatione* os filmes de Mojica, que são obras inseridas em períodos de efervescência cultural e com lutas pela libertação sexual, mas que, contra si, têm pela frente sociedades conservadoras de países de forte tradição católica (Itália, México e Brasil).

Justamente pelos filmes de Mojica dialogarem com outros períodos e contextos, eles acabam conversando diretamente com outras obras do cinema e de variados campos da arte, como literatura, pintura, escultura e fotografia. Como busquei defender através do método, os fragmentos e as mentalidades estão espalhados geográfica e temporalmente, o que permite traçar semelhanças entre os mais variados artistas, comparando Mojica com Caravaggio, Sade, Artur Barrio, Bosch, Cecily Brown e Miguel Rio Branco, dentre outros. Apesar de diferenças estéticas, criativas e ideológicas, esses autores estão inseridos em seus contextos históricos, abarrotados de mentalidades que lutam entre si pela hegemonia dos discursos.

Mesmo com os objetivos tendo sido atingidos e com a metodologia tendo funcionado, isso não quer dizer que o trabalho não passou por percalços ou que mesmo algumas ideias não puderam ser levadas adiante. O tempo de um mestrado é curto para se alcançar objetivos mais contundentes. Ao se tratar da obra de Mojica, muitos caminhos se abrem. Seria possível traçar seus paralelos com a literatura gótica e obras literárias do gênero de horror, bem como com outros ciclos do cinema de horror de sua época, os quais não entraram nessa pesquisa, salvo alguns exemplos rápidos. Em se tratando de moral, são latentes as semelhanças entre as obras de Mojica e os escritos do Marquês de Sade na exploração de temas eróticos e da violência. Citei alguns exemplos que poderiam ser aprofundados aqui, fora outros que me saltaram aos olhos em leituras, mas que, ou por falta de tempo ou por fugirem um pouco da temática, tiveram que ser relegados. Do mesmo modo, um trabalho de comparação entre a obra do diretor paulistano e os escritos de Dante Alighieri também seria um campo extremamente fértil para buscar entender o moralismo cristão. *Finis Hominis*, produção de Mojica lançada em 1970, renderia também um interessante estudo sobre a moral. O enredo do filme, que gira em torno de uma espécie de Jesus Cristo do século XX, um profeta louco que foge do manicômio e prega as mais variadas lições aos indivíduos que por ele passam, contém uma visão extremamente criativa do Salvador católico. Todavia, acabou de fora desse trabalho por não ser uma obra de horror, fugindo do meu escopo.

Além dessas relações, a que mais me salta aos olhos é a possibilidade de pensar como esses fragmentos se constituem através dos discursos em documentos. Ao se olhar para os

relatórios de censura dos filmes de Mojica, notam-se semelhanças discursivas assustadoras com os documentos da inquisição do período colonial. Sendo assim, um possível desdobramento para esse trabalho poderia ser uma perspectiva genealógica, levando em conta uma metodologia *foucaultiana* para investigar a arqueologia desses discursos e sua ligação com a moral. Nesse sentido, seria possível também perceber como, além das mentalidades que moldam os filmes em sua criação, numa perspectiva interna, os discursos externos também têm capacidade de incidir sobre a obra, fato que foi bem comum nos exemplos citados aqui, com as mudanças que Mojica teve que fazer em suas películas a mando dos censores da ditadura.

A metodologia aqui trabalhada também pode ser repetida para investigações futuras. Seu uso para a pesquisa do cinema de horror me foi de grande ajuda e, desse modo, tal tipo de operação poderia ser repetido até em pesquisas de maior fôlego, que visassem compreender algum ciclo do gênero ou movimento de algum país, região ou período. Pensar as mentalidades através dos fragmentos proporciona investigações ricas que priorizam um método indutivo, partindo de exemplos específicos para reconstruir o todo. Do mesmo modo, essa metodologia dá liberdade para buscar diferentes caminhos e deixar que o trabalho se desenvolva de modo mais livre e aberto.

O cinema de horror tem sido cada vez mais estudado, resultando em um relativo aumento de textos publicados em periódicos e apresentados em congressos, além de livros reunindo estudos das mais diversas perspectivas e abordagens sobre o gênero. Trabalhar com a filmografia de Mojica possibilitou aprofundar o olhar sobre esse tipo de cinema, o qual considero tão importante para entender o cotidiano e as relações humanas. Espero que esse trabalho seja uma colaboração com os estudos dessas obras, um fragmento de um grande mosaico.

8. Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015.

ACOM, Ana Carolina; MORAES, Denise Rosana da Silva. Zé do caixão: surrealismo e horror caipira. In: **Anais do I Congresso Internacional Humanidades nas Fronteiras: Imaginários e Culturas Latino-Americanas**. Foz do Iguaçu, p. 29-49, 2017. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/123456789/3542>>. Acesso em: 21 de dez. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2017.

_____, Giorgio. **Profanações**. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2007.

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de deus**: contra os pagãos, parte I. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____, Santo. **A cidade de deus**: contra os pagãos, parte II. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____, Santo. **O livre-arbítrio**. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 1995.

ALMEIDA, Néri de Barros. Hagiografia, propaganda e memória histórica. o monasticismo na legenda aurea de jacopo de varazze. **Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 7, n. 2, p. 94-111, 2014. Disponível em: <<http://www.ppphis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/348>>. Acesso em: 21 de dez. 2019.

ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações**, Londrina, v. 12, n. 2, p. 78-89, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319/2719>> Acesso em: 18 de nov. 2018.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo**: 1. Da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. P. 535-620.

ARAÚJO, Danielle Regina Wobeto de. **Um “cartório de feitiçarias”**: direito e feitiçaria na vila de Curitiba (1750-1777). 2016, 297 p. Tese (Doutorado em Direito) – Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2003.

ARMESTO, Juan. Mojica marins: el amo de las sombras. **Ventana Indiscreta**, Lima, n. 8, p. 34-39, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/3644>>. Acesso em: 21 de dez. 2019.

ARQUILLO-AVILÉS, David; TORRES, Francisco Arquillo. El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético. **Temas de estética y arte**, Sevilla, n. 25, p. 180-204, 2011. Disponível em: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/49444>>. Acesso em: 20 de set. 2019.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. 1. ed. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão: Maldito - a biografia**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1. ed. Belo Horizonte, BH: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1984.

_____, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2017.

_____, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2012.

_____, Walter. **O capitalismo como religião**. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2013.

BÍBLIA. **Antigo e novo testamento**. 31. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

BILDHAUER, Bettina. **Medieval blood**. 1. ed. Cardiff, País de Gales: University of Wales Press, 2006.

BLACK, Gregory. Hollywood censored: the production code administration and the Hollywood film industry, 1930-1940. **Film History**, Bloomington, v. 3, n. 3, p. 167-189, 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3814976?seq=1>>. Acesso em: 21 de dez. 2019.

_____, Gregory. **Hollywood censurado**. 1. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

BRASIL, Luísa Kuhl. **O corpo, a ruína e o tempo: fotografia documental e arte na obra de miguel rio branco**. 2019, 185 p. Tese (Doutorado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CABANTOUS, Alain. Une parole entre nécessité et contingence: blasphème et cultures (xvi-xx siècle). In: DIERKENS Alain, SCHREIBER Jean-Philippe (orgs.). **Le blasphème: du péché au crime**. 1. ed. Bruxelas, BE: Editions de l'Université de Bruxelles, 2011. P. 21-34.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008, 498 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. **Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 98-109, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13225/13020>>. Acesso em: 19 de dez. 2019.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxo do coração**. 1. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.

CASTELLANO, Mayka. “Quero ser José Mojica”: o circuito de produção trash independente. **Contracampo**, Niterói, n. 21, p. 145-159, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17198>>. Acesso em: 15 de dez. 2019.

CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a idéia de bruxaria no princípio da europa moderna. 1. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

D’ANGELO, Martha. O saber filosófico e o olhar cinematográfico: aproximações a partir de Walter Benjamin. **Encontros com a Filosofia (En_Fil)**, Niterói, v. 5, p. 1-12, 2015. Disponível em: <http://en-fil.net/ed5/conteudo/archives/ed005_>. Acesso em: 06 de mai. 2018.

DE MELLO, Suzy. **Barroco**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1983.

DEL PRIORE, Mary. A luta da gente contra os males de sempre. In: **Histórias da gente brasileira**: volume 1: colônia. 1. ed. São Paulo, SP: LeYa, 2016. P. 146-159.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. 2007, 212 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

EAGLETON, Terry. **A morte de deus na cultura**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2016.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1991.

_____, Mircea. **Tratado da história das religiões**. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

FERRAZ, Carlos Adriano. **Ética**, elementos básicos. 1. ed. Pelotas, RS: NEPFIL, 2014.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Max Limonad, 1986.

FESSLER, Daniel. Starvation, serotonin, and symbolism: a psycho bio cultural perspective on stigmata. **Mind & Society**, Oxford, v. 3, n. 6, p. 81-96, 2002. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/BF02513149>>. Acesso em 60 de mai. 2019.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. 4. ed. Petrópolis, RJ: 2013.

FICO, Carlos. Prezada censura: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n5/2237-101X-topoi-3-05-00251.pdf>> Acesso em: 18 de nov. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no collège de france (1974-1975)**. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.

_____, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 6. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2017.

_____, Michel. **História da loucura: na idade clássica**. 10. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

_____, Michel. A água e a loucura. In: Foucault, Michel; Barros da Motta, Manoel (org.). **Ditos e escritos I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1999. P. 186-189.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 51. ed. São Paulo, SP: Global, 2006.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: 1. Da renascença às luzes**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. P. 19-130.

GERBASE, Carlos. O corpo feminino no cinema: entre a fascinação vital e o pecado mortal. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 181-191, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/7485>> Acesso em: 14 de nov. 2019.

GÓES, Laércio Torres de. **O mito cristão no cinema: “o verbo se fez luz e se projetou entre nós”**. 1. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2012.

_____, Ernst Hans. **Shadows: the depiction of cast shadows in western art**. 1. ed. Londres, UK: Yale University Press, 2014.

GOMES, Mayra Rodrigues; CASADEI, Eliza Bachega. A dimensão política da censura moral. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 24 , n. 56, 2010. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/212>>. Acesso em: 14 de nov. 2019.

GUISOLPHI, Anderson José. **As cruzadas do rosário em família e a atuação anticomunista do padre Patrick Peyton no Brasil (1962-1964)**. 2013, 161 p. Dissertação

(Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995.

HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of horror cinema**. 1. ed. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc, 2009.

IBGE. **Censo demográfico 2010**: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. 1. ed. Rio de Janeiro, 2010.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 155-163, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

KRACAUER, Sigfried. **O ornamento da massa**: ensaios. 1. ed. São Paulo, SP: Cosac e Naify, 2009.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som**: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013.

MAGALHÃES, Eugénia Maria da Silva Abrantes. **Erotismo e metáfora no discurso místico**: autores portugueses do renascimento e do barroco. 2016, 495 p. Tese (Doutorado em História) – Especialidade em História e Cultura das Religiões, Universidade de Lisboa.

MAINSTONE, Madeleine; MAINSTONE, Rowland. **O barroco e o século xvii**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1984.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história**: comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história. 1. ed. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2011.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada**: a história da censura no Brasil e no mundo. 1. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2005.

MELO, Evelyn Caroline de. O Brasil em Trevas: o estranho mundo de zé do caixão. **Todas as Musas**, v. 9, n. 2, p. 160-168, 2018. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br/18Evelyn_Caroline.pdf>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

MELO, Marcelo Briseno Marques de. **Zé do caixão**: personagem de horror. 2010, 179 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da UMESP-Universidade Metodista de São Paulo.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. **Com a palavra o segundo sexo**: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960. 2008, 301 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MONDONI, Danilo. **O cristianismo na idade média**. 2. ed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2018.

MONTEIRO, Marko. Zé do Caixão: Humano, demasiado humano. **Viso - Cadernos de estética aplicada**, Campinas, v. 3, n. 6, p. 85-99, 2009. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/article/73>>. Acesso em: 12 de nov. 2019

MORELLI, Anne. Le recul de la liberté d'expression depuis les années 1960-1970: l'exemple du cinéma. In: DIERKENS Alain, SCHREIBER Jean-Philippe (orgs.). **Le blasphème: du péché au crime**. 1. ed. Bruxelas, BE: Editions de l'Université de Bruxelles, 2011. P. 155- 167.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2014.

_____, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** - ensaio histórico. 1. ed. São Paulo, SP: Intermeios, 2017.

NASH, David. **Blasphemy in the christian world: a history**. 1. ed. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. 1. ed. São Paulo, SP: Martin Claret, 2012.

_____, Friedrich. **Genealogia da moral**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____, Friedrich. **A gaia ciência**. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. O retorno do religioso na contemporaneidade: uma perspectiva sócio-histórica. IN: Antônio Glaudenir Brasil Maia (org.). **Filosofia e religião: fenômeno religioso no mundo (pós) secular**. 1. ed. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

PEDRO, Ana Paula. Ética, moral, axiologia e valores: confusões e ambiguidades em torno de um conceito comum. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 483-498, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v55n130/02.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2019.

PEREIRA, Otaviano José. **Salva tua alma!** (a trajetória do cristianismo da igreja como negação do corpo e dos impasses do clero contemporâneo. 1991, 451 p. Tese (Doutorado em Filosofia e História da Educação) – Universidade Estadual de Campinas.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002, 222 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP.

_____, Lúcio de Franciscis dos Reis; CÁNEPA, Laura Loguércio. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, p. 95-107, 2014. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16364/15743>>. Acesso em: 12 de nov. 2018.

RACHELS, James. **Os elementos da filosofia moral**. 7. ed. Porto Alegre, RS: AMGH, 2013.

REGINATO, Eduardo da Silva Ribeiro. **O bruxo e o demônio**: uma análise comparativa entre as personagens Dom Casmurro, Brás Cubas e Zé do Caixão. 2015, 148 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2014.

RICHTER, Gisela. **Catalogue of engraved gems: greek, etruscan and roman**. 1. ed. Roma, IT: L’Erma Di Bretschnei, 2006.

RICOEUR, Paul. **Finitud y culpabilidad**. 1. ed. Madrid, ESP: Taurus Ediciones, 1982.

ROSSINI, Renan Siqueira. Pornochanchada: um sintoma social. In: Claudio Bertolli Filho; Muriel Emídio Pessoa do Amaral. (Org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. 1. ed. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2016. P. 83-104.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Brazilian horror**: zé do caixão in the multimedia work of José Mojica Marins. 2010, 250 p. Tese (P. HD, in the faculty of Humanities) – School of Languages, Linguistics and Cultures of the University of Manchester, UK.

_____, Daniel Serravalle de. Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins. **Catedral Tomada**, v. 5, n. 8, p. 104-119, 2017. Disponível em: <<https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/206/193>>. Acesso em 02 de dez. 2019.

SADE, Marquês de. **Os infortúnios da virtude**. 1. ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 2015.

_____, Marquês de. **Os 120 dias de sodoma ou a escola de libertinagem**. 1. ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011.

SCHREIBER Jean-Philippe. La criminalization du péché. IN: DIERKENS Alain,

SCHREIBER Jean-Philippe (orgs.). **Le blasphème**: du péché au crime. 1. ed. Bruxelas, BE: Editions de l'Université de Bruxelles, 2011. P. 11- 20.

SCHÜTZE, Sebastian. **Caravaggio**: as obras completas. 1. ed. Lisboa, PT: Taschen Bibliotheca Universalis, 2017.

SIMMEL, Georg. **Sociology**: inquiries into the construction of social forms (volume 1). 1. ed. Boston, US: Brill, 2009.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno zé do caixão: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967.** 2008, 330 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v19n37/2237-101X-topoi-19-37-171.pdf>>. Acesso em: 12 de out. 2019.

SILVA, André Renato Oliveira. Zé do Caixão: um mito popular nos anos de chumbo. **Letras em Revista**, Teresina, v. 8, n. 2, p. 35-50 2017. Disponível em <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/153>>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

SOARES, Fabiano Pereira Lourenço. **Zé do Caixão – A falsa subversão.** 2009, 77 p. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Escola de Comunicação do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana.** 1. ed. México: FCE, 1985.

ST-GEORGES, Charles. Brazilian horrors past and present: José Mojica Marins and politics as reproductive futurism. **Journal of Latin American Cultural Studies**, Londres, v. 25, n. 4, p. 555-570, 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2016.1229660>>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

SUBERO, Gustavo. **Embodiments of evil: gender and sexuality in Latin American horror cinema.** 1. ed. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.

TIERNEY, Dolores. José Mojica Marins and the cultural politics of marginality in third world film criticism. **Journal of Latin American Cultural Studies**, Londres, v. 13, n. 1, p. 63-78, 2004. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1356932042000186497>>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

VASCONCELLOS, Manoel. **Filosofia medieval: uma breve introdução.** 1. ed. Pelotas, RS: NEPFIL, 2014.

VAUGHN, Stephen. Morality and entertainment: the origins of the motion picture production code. **The Journal of American History**, Oxford, v. 77, n. 1, p. 39-65, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2078638?seq=1>>. Acesso em: 19 de dez. 2019.

- VAZ, Paulo. O processo de normalização. IN: RODRIGUES, Heliana; PORTOCARRERO, Vera; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). **Michel foucault e os saberes do homem**: como, na orla do mar, um rosto na areia. 1. ed. Curitiba, PR: Editora Prismas, 2016. P. 485-504.
- VIDAL, Marciano. **Moral de atitudes**: moral fundamental. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.
- _____, Marciano. **Moral de atitudes**: ética da pessoa. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1979.
- _____, Marciano. **Moral de atitudes**: moral social. 1. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1980.
- VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo**: uma história da higiene corporal. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.
- VIVIANI, Celso dos Santos. **O diabólico zé do caixão**. 2007, 102 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Ciências Humanas da Universidade Paulista.
- VIZEU, Fábio. A instituição psiquiátrica moderna sob a perspectiva organizacional. **Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 33-49, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000100003>.
- Acesso em: 05 mai. 2018.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 2. ed. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1981.
- WEIS, Monique. Le blasphème comme délit politique au xvi siècle. IN: DIERKENS Alain, SCHREIBER Jean-Philippe (orgs.). **Le blasphème**: du péché au crime. 1. ed. Bruxelas, BE: Editions de l'Université de Bruxelles, 2011. P. 67-76.
- WEISBACH, Werner. **El barroco**: arte de la contrarreforma. 2. ed. Madrid, ESP: Espasa Calpe S. A., 1948.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1989.

9. Filmes Citados

24 HORAS DE SEXO EXPLÍCITO. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1985.

A AMEAÇA QUE VEIO DO ESPAÇO. (IT CAME FROM OUTER SPACE). Jack Arnold, Estados Unidos, 1953.

À BEIRA DA LOUCURA. (IN THE MOUTH OF MADNESS). John Carpenter, Estados Unidos, 1994.

A FREIRA E A TORTURA. (IDEM). Ozualdo Candeias, Brasil, 1983.

A ESTRANHA HOSPEDARIA DOS PRAZERES. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1976.

A HORA DO LOBO. (VARGTIMMEN). Ingmar Bergman, Suécia, 1968.

A HORA DO PESADELO. (A NIGHTMARE ON ELM STREET). Wes Craven, Estados Unidos, 1984.

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1964.

A MORTE DO DEMÔNIO. (THE EVIL DEAD). Sam Raimi, Estados Unidos, 1981.

A NOITE DAS TARAS 2. (IDEM). Ody Fraga, Brasil, 1982.

A SENTINELA DOS MALDITOS. (THE SENTINEL). Michael Winner, Estados Unidos, 1977.

A SINA DO AVENTUREIRO. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1958.

A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST). Martin Scorsese, Estados Unidos, 1988.

A VIDA DE BRIAN. (THE LIFE OF BRIAN). Terry Jones, Inglaterra, 1979.

ALUCARDA. (ALUCARDA, LA HIJA DE LAS TINIEBLAS). Juan López Moctezuma, México, 1977.

AMADAS E VIOLENTADAS. (IDEM). Jean Garret, Brasil, 1975.

AMITYVILLE - A CIDADE DO HORROR. (THE AMITYVILLE HORROR). Stuart Rosenberg, Estados Unidos, 1979.

AS CARIOCAS. (IDEM). Fernando De Barros, Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, Brasil, 1966.

BIRD BOX. (IDEM). Susanne Bier, Estados Unidos, 2018.

CALÍGULA. (IDEM). Tinto Brass, Bob Guccione, Giancarlo Lui, Estados Unidos, Itália, 1979.

CORAÇÃO SATÂNICO. (ANGEL HEART). Alan Parker, Estados Unidos, 1987.

DELÍRIOS DE UM ANORMAL. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1978.

DEMÔNIOS E MARAVILHAS. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1987.

E AGORA, JOSÉ? A TORTURA DO SEXO. (IDEM). Ody Fraga, Brasil, 1979.

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 2008.

ESCOLA PENAL DE MENINAS VIOLENTADAS. (IDEM). Antonio Meliande, Brasil, 1977.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1967.

EU VOS SAÚDO MARIA. (JE VOUS SALUE, MARIE). Jean-Luc Godard, França, 1984.

EXCITAÇÃO. (IDEM). Jean Garret, Brasil, 1976.

EXORCISMO NEGRO. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1974.

FINIS HOMINIS. (IDEM). José Mojica Marins, 1970.

FUGITIVAS INSACIÁVEIS. (IDEM). Osvaldo de Oliveira, Brasil, 1978.

GAROTA DE IPANEMA. (IDEM). Leon Hirszman, Brasil, 1967.

HALLOWEEN - A NOITE DO TERROR. (HALLOWEEN). John Carpenter, Estados Unidos, 1978.

IL DEMONIO. (IDEM). Brunello Rondi, Itália, 1963.

INFERNO CARNAL. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1977.

INTERNATO DE MENINAS VIRGENS. (IDEM). Osvaldo de Oliveira, Brasil, 1977.

JESUS CRISTO SUPERSTAR. (JESUS CHRIST SUPERSTAR). Norman Jewison, Estados Unidos, 1973.

LEMORA, O PAVOR DO ALÉM. (LEMORA: A CHILD'S TALE OF THE SUPERNATURAL). Richard Blackburn, Estados Unidos, 1973.

LISA E O DIABO. (LISA E IL DIAVOLO). Mario Bava e Alfredo Leone, Itália, 1973.

MADRE JOANA DOS ANJOS. (MATKA JOANNA OD ANIOLÓW). Jerzy Kawalerowicz, Polônia, 1961.

MEU DESTINO EM TUAS MÃOS. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1963.

MONTY PYTHON EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO. (MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL). Terry Gilliam, Terry Jones, Inglaterra, 1975.

MORTO NÃO FALA. (IDEM). Dennison Ramalho, Brasil, 2018.

MULHER TENTAÇÃO. (IDEM). Ody Fraga, Brasil, 1982.

NÃO LIVRAI-NOS DO MAL. (MAIS NE NOUS DÉLIVREZ PAS DU MAL). Joël Séria, França, 1971.

O AMOR. (L'AMORE). Roberto Rossellini, Itália, 1947.

O ANIMAL CORDIAL. (IDEM). Gabriela Amaral, Brasil, 2017.

O BEBÊ DE ROSEMARY. (ROSEMARY'S BABY). Roman Polanski, Estados Unidos, 1968.

O CONVENTO DAS TARAS PROIBIDAS. (IMMAGINI DI UN CONVENTO). Joe D'Amato, Itália, 1979.

O DIA DA BESTA. (EL DÍA DE LA BESTIA). Álex De La Iglesia, Espanha, Itália, 1995.

O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1968.

O EXORCISTA. (THE EXORCIST). William Friedkin, Estados Unidos, 1973.

O IMPÉRIO DOS SENTIDOS. (AI NO CORIDA). Nagisa Oshima, Japão, 1976.

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA. (THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE). Tobe Hooper, Estados Unidos, 1974.

O MUNDO EM PERIGO. (THEM!). Gordon Lucas, Estados Unidos, 1954.

O PERFUME DA DAMA DE NEGRO. (IL PROFUMO DELLA SIGNORA IN NERO). Francesco Barilli. Itália, 1974.

O PRÍNCIPE DAS SOMBRAS. (PRINCE OF DARKNESS). John Carpenter, Estados Unidos, 1987.

O RITUAL DOS SÁDICOS. (IDEM). José Mojica Marins, Brasil, 1970.

O SOM AO REDOR. (IDEM). Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

O ÚLTIMO PORTAL. (THE NINTH GATE). Roman Polanski, Estados Unidos, Espanha, França, 1999.

OS DEMÔNIOS. (THE DEVILS). Ken Russell, Inglaterra, 1971.

OS DEMÔNIOS. (LES DÉMONS). Jesús Franco, Espanha, França, 1973.

OS PAQUERAS. (IDEM). Reginaldo Faria, Brasil, 1969.

PENSIONATO DE VIGARISTAS. (IDEM). Osvaldo de Oliveira, Brasil, 1977.

POSSESSÃO. (POSSESSION). Andrzej Zulawski, Alemanha, França, 1981.

PRA FRENTE, BRASIL. (IDEM). Roberto Farias, Brasil, 1982.

PSICOSE. (PSYCHO). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960.

REFORMATÓRIO DAS DEPRAVADAS. (IDEM). Ody Fraga, Brasil, 1978.

SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA. (SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA). Pier Paolo Pasolini, França, Itália, 1976.

SATÂNICO PANDEMONIUM. (SATANICO PANDEMONIUM: LA SEXORCISTA). Gilberto Martínez Solares, México, 1975.

SEIS MULHERES PARA O ASSASSINO. (SEI DONNE PER L'ASSASSINO). Mario Bava, Alemanha, França, Itália, 1964.

SEXTA-FEIRA 13. (FRIDAY THE 13TH). Sean Cunningham, Estados Unidos, 1980.
SNUFF, VÍTIMAS DO PRAZER. (IDEM). Cláudio Cunha, Brasil, 1977.
STIGMATA. (IDEM). Rupert Wainwright, Estados Unidos, 1999.
TEM PIRANHA NO AQUÁRIO. (IDEM). Vital Filho, Brasil, 1982.
TENEBRE. (IDEM). Dario Argento, Itália, 1982.
TRABALHAR CANSA. (IDEM). Marco Dutra, Juliana Rojas, Brasil, 2011.
TRILOGIA DE TERROR. (IDEM). José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Luís Sérgio Person, Brasil, 1968.
VIRIDIANA. (IDEM). Luís Buñuel, Espanha, México, 1961.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br