

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDO MARTINS ZIMERMANN CAMARGO

O EXU DE JOSÉ:
ENCENAÇÃO E ENCARNAÇÃO NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO

Curitiba

2023

EDUARDO MARTINS ZIMERMANN CAMARGO

O EXU DE JOSÉ:
ENCENAÇÃO E ENCARNAÇÃO NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, no Setor de Artes, Comunicação e Design, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira

Curitiba
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

C172 Camargo, Eduardo Martins Zimmermann
O Exu de José: encenação e encarnação na trilogia de Zé do
Caixão. / Eduardo Martins Zimmermann Camargo. – 2023.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em
Comunicação.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. 3. Macumba. I. Ladeira, João
Damasceno Martins. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de
Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em
Comunicação. III. Título.

CDD: 302.2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **EDUARDO MARTINS ZIMERMANN CAMARGO** intitulada: **O EXU DE JOSÉ: ENCENAÇÃO E ENCARNAÇÃO NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO**, sob orientação do Prof. Dr. JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Maio de 2023.

Assinatura Eletrônica

05/06/2023 16:52:50.0

JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/06/2023 16:57:57.0

FLORENCE MARIE DRAVET

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA)

Assinatura Eletrônica

12/06/2023 15:23:24.0

HERTEZ WENDEL DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Alice e Artur consagro este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Isto é fruto de uma praga. Manuseie com cautela.

Aconteceu numa certa noite quando, por ocasião da estreia do capítulo final da trilogia protagonizada por Zé do Caixão, José Mojica Marins viajou para Curitiba. Esteve presente este que vos fala, acompanhado por um punhado de amigos de longa data.

À entrada da sala de projeção, o cineasta aguardava a hora maldita da exibição, chamando a atenção dos fanáticos por sua obra. Entre eles, este que vos narra. Vários pediram ao famigerado realizador um autógrafo, outros tantos uma fotografia para selar o encontro desafortunado. Ao contrário deste pobre diabo que, destemido e malcriado, atreveu-se a suplicar por uma praga.

Caprichoso e um pouco espantado, José espichou suas garras com longas unhas sobre a cabeça do corajoso devoto. Praguejou, então, uma condenação do corpo e do espírito, para deleite do amaldiçoado desprezível. E assim, foi lançado o maldizer, mas ao contrário do fim, o cineasta castigou sua vítima com o início.

Era o princípio de uma veneração patológica à cinefilia. Naquela noite, Mojica sentenciou um homem à idolatria do cinema. Ao invés de cadáver, ele transformou o castigado em cineasta. Ofício ao qual este autor se sacrifica até hoje.

Esteja avisado: isto nasceu daquela imprudente maldição. E então, agradeço José Mojica Marins, em memória, por seus poderes sobrenaturais.

À minha mãe, Eliane Martins Zimmermann, e ao meu pai, Dorival Santos Camargo, por terem me ensinado a incrível arte de assistir filmes de terror sem cobrir os olhos, minha gratidão. À minha companheira, Anne Lise Filartiga Ale, por me encorajar todos os dias a viver sem medo, meu amor e agradecimento.

Ao Prof. Dr. João Martins Ladeira, por ser o guia desta caminhada, oferecendo no percurso muita paciência e generosidade, agradeço. Aos membros da banca, Prof^a Dr^a Florence Dravet, por aceitar o convite e por sua valiosa contribuição, e ao Prof. Dr. Hertz Camargo, por abrir as trilhas da macumba para mim, minha gratidão.

Agradeço ainda à agência financiadora, CAPES, pois sem o apoio desta instituição tal pesquisa não existiria.

Esta obra, enfim, é uma oferenda ao orixá mensageiro. Laroîê, Exu!

RESUMO

Neste trabalho, investiga-se as aparições do personagem Zé do Caixão na trilogia formada por *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967) e *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), observando, neste conjunto, a encenação da mitologia dos orixás e a encarnação do mensageiro, o Exu de José. Para isso, a pesquisa apoia-se nos estudos morfológicos de Vladimir Propp (2001), acerca do conto de magia russo, servindo-se de seu modelo descritivo para desmistificar a narrativa em tela. Porém, introduz-se neste método uma ferramenta de análise devotada ao estilo da mandinga brasileira. Com esse fim, incorpora-se à tabulação da fábula quatro categorias típicas do repertório dos terreiros, listadas por Edison Carneiro (2008), e representadas repetidamente nos filmes dissecados. Isto é, a possessão pela divindade, o caráter pessoal desta, a consulta ao adivinho e o despacho de Exu. Pressagia-se assim a formação e afirmação de uma estrutura narrativa particular, uma morfologia do cinema fantástico e de horror à brasileira, inspirada nas encruzilhadas e enredos da cultura popular. Visto que, declarou certa vez José Mojica Marins, “a macumba é nossa”.

Palavras-chave: comunicação; cinema brasileiro; José Mojica Marins; Zé do Caixão; macumba.

ABSTRACT

This work investigates the appearances of the character Coffin Joe in the trilogy formed by *AT MIDNIGHT I'LL TAKE YOUR SOUL* (1964), *THIS NIGHT I'LL POSSESS YOUR CORPSE* (1967) and *EMBODIMENT OF EVIL* (2008), observing in this set the staging of the orixás' mythology and the incarnation of the messenger, José's Exu. The research is based on the morphological studies of Vladimir Propp (2001) about the Russian magic tale, using his descriptive model to demystify the narrative on screen. However, it is introduced to this method, as an analysis tool devoted to the style of Brazilian mandinga, four typical categories of the religious repertoire incorporated into the tabulation of the fable. As listed by Edison Carneiro (2008), and repeatedly represented in the dissected films, that is: the possession by the deity, the personal character of the deity, consultation with the oracle and the dispatch of Exu. This presages the formation and affirmation of a particular narrative structure, a morphology of Brazilian fantastic and horror cinema, inspired by the crossroads and plots of popular culture. Since, José Mojica Marins once declared, "macumba is ours".

Keywords: communication studies; Brazilian cinema; José Mojica Marins; Coffin Joe; macumba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 2 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 3 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 4 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 5 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 6 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 7 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 8 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	84
FIGURA 9 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 10 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 11 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 12 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 13 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 14 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 15 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 16 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	86
FIGURA 17 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 18 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 19 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 20 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 21 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 22 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 23 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 24 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	89
FIGURA 25 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 26 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 27 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 28 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 29 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 30 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 31 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95
FIGURA 32 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	95

FIGURA 33 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 34 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 35 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 36 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 37 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 38 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 39 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 40 - Imagem de <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974).....	96
FIGURA 41 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 42 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 43 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 44 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 45 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 46 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 47 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 48 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	98
FIGURA 49 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 50 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 51 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 52 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 53 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 54 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 55 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 56 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	99
FIGURA 57 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 58 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 59 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 60 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 61 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 62 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 63 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 64 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	105
FIGURA 65 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	108
FIGURA 66 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	108

FIGURA 67 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	108
FIGURA 68 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	108
FIGURA 69 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	108
FIGURA 70 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	108
FIGURA 71 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	108
FIGURA 72 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	108
FIGURA 73 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	108
FIGURA 74 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	108
FIGURA 75 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	108
FIGURA 76 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	108
FIGURA 77 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	109
FIGURA 78 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	109
FIGURA 79 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	109
FIGURA 80 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	109
FIGURA 81 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	109
FIGURA 82 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	109
FIGURA 83 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	109
FIGURA 84 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	109
FIGURA 85 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	109
FIGURA 86 - Imagem de <i>Corridas de Automóveis para Meninos</i> (1914).....	109
FIGURA 87 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	109
FIGURA 88 - Imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	109
FIGURA 89 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 90 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 91 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 92 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 93 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 94 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 95 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 96 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	114
FIGURA 97 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 98 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 99 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 100 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115

FIGURA 101 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 102 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 103 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 104 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	115
FIGURA 105 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 106 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 107 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 108 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 109 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 110 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 111 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 112 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	119
FIGURA 113 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 114 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 115 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 116 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 117 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 118 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 119 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 120 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	120
FIGURA 121 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 122 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 123 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 124 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 125 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 126 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 127 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 128 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	128
FIGURA 129 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 130 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 131 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 132 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 133 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 134 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130

FIGURA 135 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 136 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	130
FIGURA 137 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	132
FIGURA 138 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	132
FIGURA 139 - Imagem de <i>À Meia-Noite Levarei Sua Alma</i> (1964).....	132
FIGURA 140 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	132
FIGURA 141 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	132
FIGURA 142 - Imagem de <i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i> (1967).....	132
FIGURA 143 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	132
FIGURA 144 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	132
FIGURA 145 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 146 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 147 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 148 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 149 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 150 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 151 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 152 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	135
FIGURA 153 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 154 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 155 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 156 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 157 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 158 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 159 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 160 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	136
FIGURA 161 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 162 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 163 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 164 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 165 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 166 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 167 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138
FIGURA 168 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	138

FIGURA 169 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 170 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 171 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 172 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 173 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 174 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 175 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 176 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	139
FIGURA 177 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 178 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 179 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 180 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 181 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 182 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 183 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 184 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	140
FIGURA 185 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 186 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 187 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 188 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 189 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 190 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 191 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 192 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	143
FIGURA 193 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 194 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 195 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 196 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 197 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 198 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 199 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144
FIGURA 200 - Imagem de <i>Encarnação do Demônio</i> (2008).....	144

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: ABERTURA DOS TRABALHOS.....	16
2. SAUDAÇÃO AOS GUIAS: ELEMENTOS DE NATUREZA TEÓRICA UTILIZADOS NO TRABALHO.....	23
2.1 ASSENTANDO EXU.....	24
2.2 ARQUEOLOGIA DA MACUMBA.....	31
2.3 METODOLOGIAS E MITOLOGIAS.....	38
2.4 CARACTERÍSTICAS DO FILME DE SANTO.....	45
3. RISCANDO O PONTO: IDENTIFICANDO OS TRAÇOS DO MITO NA MÍDIA.....	52
3.1 DEU MEIA-NOITE: SEU ZÉ APARECEU NA ENCRUZILHADA.....	53
3.2 ABRINDO CAMINHOS: A PRIMEIRA MANIFESTAÇÃO DE ZÉ DO CAIXÃO.....	60
3.3 NA GIRA DE LENÇO E CARTOLA: ESTA NOITE CONSAGRA JOSÉ.....	67
3.4 EMBORA PRA ENCRUZA: ENCARNAÇÃO DE EXU.....	74
4. BAIXANDO O SANTO: TRANSMUTAÇÃO DO CONTO DE MAGIA EM CINEMA DE MANDINGA.....	81
4.1 MORFOLOGIA DA LOUCURA: À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA.....	82
4.2 MORFOLOGIA DO SONHO: ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER....	103
4.3 MORFOLOGIA DO TRANSE: ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO.....	124
5. CÂNTICO FINAL: ENCERRAMENTO DO TRABALHO.....	145
6. REFERÊNCIAS.....	152
6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152
6.2 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	155

1. INTRODUÇÃO: ABERTURA DOS TRABALHOS

Reginaldo Prandi (2018, p. 48), em sua mitologia dos orixás, relata que, certa manhã, “dois camponeses amigos puseram-se bem cedo a trabalhar em suas roças, mas um e outro deixaram de louvar Exu”, precisamente, “Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!”. É evidente que, deste modo, provocaram a fúria do orixá. Afinal, não se pode deixar de retribuir os caminhos abertos por ele.

Então, um dia, “usando um boné pontudo, de um lado branco e do outro vermelho, Exu caminhou na divisa das roças, tendo um à sua direita e outro à sua esquerda” (PRANDI, 2018, p. 48-49). Os camponeses desavisados sequer imaginavam o tamanho da arapuca que o orixá tramava, cumprimentaram o passante e voltaram à lida do trabalho. Mas, enquanto semeavam a terra, não perceberam que a discórdia já estava plantada.

Passados alguns instantes, ainda segundo Prandi (2018, p. 49), os amigos lançaram-se em uma inflamada discussão: “Quem era o desconhecido? ‘Quem é o estrangeiro de barrete branco?’, perguntou um. ‘Quem é o desconhecido de barrete vermelho?’, questionou o outro”. Não havia acordo, “para um, o desconhecido usava um boné branco, para o outro, um boné vermelho”. Seguiu a discussão cada vez mais acentuada até que “terminaram brigando a golpes de enxada”. Mataram-se.

Colocado desta forma parece até filme de terror. O antigo truque, entretanto, faz suas vítimas desde então. Glauber Rocha, por exemplo, causou grande discórdia em seu título de estreia no formato longa-metragem. De um lado, contesta João Carlos Rodrigues (2001, p. 102), “Barravento é assim um filme revolucionário no estrito sentido do termo e aceita a máxima de que ‘a religião é o ópio do povo’”. De outro, salienta Jean-Claude Bernardet (2007, p. 74), “paradoxalmente, a primeira tentativa de Firmino consistirá em fazer uma macumba contra Aruã, a fim de que pereça no mar”. Não entraram em acordo e não foram os únicos.

De forma semelhante, no caso de José Mojica Marins (1936-2020), a carapuça também serviu. Passou o cineasta por estas bandas com um gorro de duas cores e várias fitas debaixo do braço, provocando muita confusão. Assim sendo, é prudente evitar as dualidades para investigar o objeto de pesquisa em questão, isto é: a sombra de Exu no filme de horror brasileiro. Precisamente, na trilogia formada por *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967) e *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008).

Do contrário, corre-se o risco de travar uma peleja mortal a golpes de enxada, ao invés de usá-la para cavar e revolver o solo fértil do cinema brasileiro.

Algumas perguntas se avultam, por exemplo: existiria alguma relação explícita entre o personagem dos filmes e o orixá das umbandas? Ou estaria-se apenas sucumbindo à tentação de idolatrar coincidências? Isto é, além das semelhanças de figurinos, neste caso, existe algo que transcenda para as questões filosóficas?

Sobre esta questão, nota-se logo nas primeiras estripulias do cineasta e mesmo antes de tomar uma câmera nas mãos, certa inclinação aos mistérios das mandingas. Realizou, entre outras obras, *A ENCRUZILHADA DA PERDIÇÃO E FEITIÇARIA* (1951). Híbrido, o filme transita entre o documentário e a ficção, é considerado o primeiro experimento de José no gênero horror. Filmada em terreiro, a narrativa documental é atravessada por trechos encenados, onde “mulher vai ao centro [espírita] e faz macumba com sapo contra a esposa do amante” (BARCINSKI; FINOTTI; 2015, p. 584).

Desde pequeno ele [José Mojica Marins] se interessava por tudo que dizia respeito ao sobrenatural. Era uma época em que as crianças se reuniam nos campinhos de várzea, ao cair da noite, para contar histórias sobre almas penadas e lobisomens. Na Vila Anastácio havia vários terreiros de macumba e candomblé, e não foram poucas as vezes em que o menino subiu numa árvore para observar os pais de santo e as pombagiras rodando ao som dos tambores. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 63)

Existe, portanto, alguma aproximação entre as duas criaturas. Observa-se, ao menos, o encanto de uma delas pelo domínio da outra. Uma análise mais aprofundada das escolhas estilísticas do realizador cinematográfico, porém, revela uma afinidade maior do que somente a simpatia. Sendo assim, seria crível afirmar que ocorreria uma encenação de determinadas características do orixá das umbandas nos territórios do cinema cometido por José?

Para explorar este caminho, Marcelo Melo (2011, p. 202), em sua autopsia do personagem de horror, oferece algumas coordenadas. Este, partindo da associação evidente com os terríveis cânones do gênero, argumenta que, “ao posicionarmos Zé do Caixão do lado oposto a Drácula, na dicotomia da exteriorização do mal, logo evidenciamos que ele não corresponde ao arquétipo do vampiro, pois a maldade exterior é um de seus atributos principais”.

Destaca Melo (2011, p. 198), “a marca maior na personagem Zé do Caixão é a do próprio autor José Mojica Marins”, pois, embora o cineasta sinalize sua

devoção às criaturas perversas, “vimos que o criador e criação se misturam na trajetória dessa personagem e que, na sua gênese, a vivência e sentimentos do autor foram marcantes”.

Mojica decidiu também incrementar o visual de Zé do Caixão: achou que o personagem ficaria bem usando uma capa preta, como Drácula. Não adiantaram os argumentos dos alunos de que coveiro não usava capa. “Não importa, Zé não é um coveiro normal”, disse, antes de pedir à sua sogra que costurasse uma capa preta. Depois, inspirado pelo logotipo do cigarro que fumava, o Clássico, que tinha duas bengalas cruzadas sobre uma cartola, mandou comprar uma cartola preta. Para finalizar, pediu ao maquiador Gilberto Marques que conseguisse longas unhas postiças para suas mãos. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 149)

Neste sentido, Melo (2011, p. 202) salienta, “a carta do tarô do horror que cabe para a personagem Zé do Caixão é a carta do lobisomem”. Assemelhando-se ao estranho caso imortalizado na obra de Robert Louis Stevenson, já que “tal qual Jekyll e Hyde, Josefel Zanatas alterna momentos de exagerada polidez (apolíneo) com rompantes de fúria e crueldade (dionisíaco)”.

Além dos atributos apolíneos e dionisíacos, amplamente discutidos por Marcelo Melo (2011), inclui-se nesta análise uma terceira via agourenta, isto é, aquilo que Simas e Rufino (2018) definem como o exusíaco. Pois, já observa Alexandre Agabiti (2007b):

Zé do Caixão combina um vasto conjunto de características incorporadas de outros universos. O exame de seus traços físicos, psicológicos e comportamentais permite mostrar suas relações com personagens de outras narrativas, pertencentes a diferentes estratos culturais. As quatro principais figuras que se impõem na análise de Zé do Caixão têm dimensão mítica: o vampiro; o doutor Frankenstein, o sábio do romance de Mary Shelley; Don Juan, o libertino que foi objeto de um sem-número de obras; e Exu, divindade das religiões afro-brasileiras. (AGABITI, 2007b, p. 118)

Aponta Laura Loguercio Cánepa (2008) que a particularidade do coveiro é, precisamente, desmembrar sem dó as mais espantosas criaturas para criar sua própria, à la Frankenstein. Dessa maneira, se na infância, de acordo com os biógrafos André Barcinski e Ivan Finotti (2015, p. 62), “Mojica gostava de se fantasiar de vampiro, com longas unhas e dentes de papelão”, é gritante que, na construção de seu monstro, outros elementos dividiram os holofotes com o sanguessuga.

Antes mesmo do lançamento do filme, José declarava seu compromisso com a invenção de uma criatura inspirada no bestiário local, isto desde sua primeira aparição na televisão. Na ocasião, quando o apresentador Walter Forster

comparou-o a Drácula, respondeu na lata: “meu personagem é brasileiro mesmo, um coveiro chamado Zé do Caixão” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 150).

Esse personagem, que tem a postura aristocrática de um Dom Juan, veste-se com capa e cartola como um exu, comporta-se no saloon como um bandido de western e se diverte “sadianamente” torturando pessoas em uma cidade do interior, deseja garantir a imortalidade, vampirescamente, através da geração de um filho no ventre daquela que considere a mulher perfeita. (CÁNEPA, 2008, p. 135)

Como observa Cánepa (2008), a capa e a cartola, ao menos, pertencem a Exu. Este que, por intolerância ou ignorância, acabou estigmatizado e tornou-se a versão brasileira do sete-peles. Neste sentido, quando Mojica “resolveu também fazer do Zé do Caixão o bandido mais diabólico que já se viu” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 149), encontrou nestas terras um famigerado cavalheiro aprontando suas estripulias nas encruzilhadas, e com sua bênção, mais do que uma vestimenta, encarnou o que Gustavo Dahl define como “visão interiorana do demônio, cartola, cavanhaque, longas unhas, lúbrico, perverso, estamos diante de um diabo brasileiro, circense” (FERREIRA, 2016, p. 103).

A absorção de traços físicos e comportamentais atribuídos a Exu mostra o enraizamento de Mojica nos valores mágicos, instintivos e irracionais do imaginário primitivo, muito presentes no espírito de seu público. As referências a Exu aproximam Zé deste público, fornecem um arquétipo reconhecível e veiculam, nos filmes, todo um universo religioso - mesmo que este seja com freqüência vilipendiado por Zé. (AGABITI, 2007b, p. 122)

Menciona ainda Agabiti (2007b, p. 118), “entre o começo da década de 60 e o fim da seguinte, Zé do Caixão instalou-se no imaginário popular a ponto de forjar uma reputação mítica”. Verifica-se, então, indício de uma encenação de determinados traços mitológicos, tornando razoável afirmar que se incorporam alguns dos atributos do orixá no corpo do cineasta.

À vista disso, despacha-se o problema que ora se investiga: considerando que existam vestígios de um encontro ou embate entre o mensageiro dos deuses e o coveiro dos homens, quais elementos favorecem a argumentação de que, neste caso, o intérprete cinematográfico transcende a encenação filmica e atinge um estado de encarnação mítica?

Considerando que, segundo Jairo Ferreira (2016, p. 104), “Zé do Caixão é tranquilamente o mais fascinante personagem jamais surgido em todo o cinema latino-americano, a encarnação do experimental em nosso cinema”. Há filmes que oferecem comentários dispersos sobre este mesmo tema, é o caso do *EXORCISMO*

NEGRO (1974), que lança ainda mais lenha na fogueira. Este, endereça de forma auto referente a questão, pois cita o próprio realizador, “no final do filme, quando o personagem vem nos olhos da menina, isso mostra que eu criei um personagem tão forte que não tinha mais força para destruir” (MARINS, 2007a, p. 30).

O plot, conforme descrito no trailer, já anunciava a plataforma de seus criadores: “O desespero de um homem tentando se livrar da demonológica encarnação do seu personagem. Zé do Caixão, pela primeira vez, enfrenta um oponente tão poderoso quanto ele próprio. Onde começa a realidade do cineasta José Mojica Marins? Onde fica a ficção do diabólico personagem Zé do Caixão? Zé do Caixão seria apenas uma possessão demoníaca no trabalho de José Mojica Marins?”. (CÁNEPA, 2008, p. 176)

Entre ditos, não-ditos e malditos, é necessário esquivar-se dos contrastes entre bem e mal, para revelar as miudezas das sombras. Estas, que levam o mesmo cineasta que deu o pontapé inicial da carreira do coveiro amaldiçoado ao, literalmente, chutar a macumba - gesto realizado logo no primeiro filme - a tornar-se um fervoroso defensor das manifestações religiosas afro-brasileiras e ameríndias. Discurso este que culminaria na obra *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO (2008)*, em cujo lançamento José defendeu: “a macumba é nossa”. É preciso, enfim, transcender os arquétipos do horror para vislumbrar não a personificação do mal, mas a caracterização de um orixá.

Para desenigmatizar esta questão, tornou-se necessário enveredar por uma direção metodológica enviesada. É a partir da obra de Vladimir Propp (2001), em que o folclorista investiga os contos de magia russos, que se pretende analisar, neste caso, os filmes de mandinga brasileiros. Desde já, é importante esclarecer que não se pretende encaixotar uma forma na outra, pois fica evidente que embora existam grandes semelhanças, expressivas diferenças estruturais abrem caminhos desconhecidos. São essas divergências, justamente, que permitem propor não uma morfologia do conto maravilhoso, mas um outro esqueleto.

Mas isso não é tudo sobre a obra de Mojica. Talvez seu aspecto mais importante seja a forma como estrutura os elementos de suas histórias de horror, apresentando diferenças importantes em relação aos aspectos canônicos do gênero: pois, para contar as histórias terríveis de seu coveiro psicopata, Mojica sobrepõe, de maneira muito particular, os elementos fantásticos aos da psicopatia. (CÁNEPA, 2008, p. 139)

Neste cenário, ao sobrepor os elementos dos contos de magia aos componentes dos mitos de mandinga, Mojica esboça uma morfologia própria quando

se apossa de quatro particularidades fundamentais do cerimonial afro-brasileiro e ameríndio.

Embora os diferentes cultos tenham se diferenciado com o passar do tempo, segundo Edison Carneiro (2008, p. 20), estas categorias são compartilhadas pelas diferentes linhas: “[...] a possessão pela divindade, o caráter *peçoal* desta, a consulta ao adivinho e o despacho de Exu”. Traços que, na obra mojícana, tornam-se protagonistas e favorecem o estudo da forma e da formação de um tipo de filme de santo, permitindo advogar uma estrutura narrativa peculiar inspirada na mitologia dos terreiros.

Propp (2001, p. 15) abriu caminho para esta abordagem ao questionar, “se não soubermos comparar os contos maravilhosos entre si, como estudar os laços existentes entre o conto e a religião, como comparar os contos e os mitos?”. Neste sentido, em conformidade com o folclorista, buscou-se comparar os enredos dos três longas-metragens, isolando suas partes constituintes segundo o método por ele proposto, ou seja, ressaltando as funções desempenhadas pelos personagens, pois assim “obteremos como resultado uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 2001, p. 16).

Dessa maneira, observou-se, mais do que a transcrição da forma do conto maravilhoso para as telas, a manifestação de categorias profundamente enraizadas na cultura brasileira, atuando na destemida afirmação de uma estrutura narrativa distinta. Isto, portanto, permite lançar as bases da presente investigação. Ou seja, parafraseando Louis Price-Mars (1953), salienta-se que todo cinema é essencialmente ritual, onde o máximo da arte ritualística será encontrado na sala de projeção, deste que constitui, segundo Jean-Claude Bernardet (1986, p. 9), o “complexo ritual a que chamamos de cinema”.

É neste cenário em que consuma-se o processo de incorporação deslocado dos terreiros para as telas. Acima de tudo, novamente inspirando-se em Mars (1951), parte-se da premissa que a macumba é a alma de um cinema popular, já que contém em essência os elementos da trama brasileira, tanto quanto o vodu acomoda o âmago do drama haitiano.

Assim sendo, a pesquisa estrutura-se em três capítulos: 1) “Saudação aos guias: elementos de natureza teórica utilizados no trabalho”, que discute os principais conceitos norteadores da presente investigação, exaltando uma

arqueologia da macumba e desenigmatizando termos como exusíaco, entre outros; 2) "Riscando o Ponto: identificando os traços do mito na mídia", que contextualiza as obras analisadas, firmando uma história da trilogia maldita e reconhecendo a falange que acompanha o cineasta em suas atividades; e 3) "Baixando o Santo: transmutação do conto de magia em cinema de mandinga", que cataloga os passes trocados entre as bruxarias daqui e d'além, incorporando ao esqueleto da morfologia do conto maravilhoso as quatro categorias particulares dos terreiros e, assim, desmanchando os trabalhos prévios, para abrir os caminhos do filme de santo.

Este estudo é a consequência de uma pesquisa iniciada ainda no curso de graduação em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Partiu de artigos escritos ao longo da iniciação científica, ampliou-se com o trabalho de conclusão de curso, defendido em 2019, e consolidou-se com esta dissertação acolhida pela mesma instituição. Oxalá seja mais um dos muitos passos nessa trajetória encruzada.

Por fim, na atual conjuntura, quando o país mergulha em um período sombrio que ressuscita termos moribundos como a "idade das trevas", investigar o gênero horror permite entrever alguns dos vultos que assombram a todos. Já que, o ódio permanece em pauta com verdadeiras "caças às bruxas", incendiando terreiros e crenças sob a bandeira de uma fé intolerante. Discursos inflamados continuam desenterrando fantasmas do passado, despertando até mesmo a saudosa assombração do comunismo, entre outras alucinações. Neste cenário, a exumação do mal permite questionar problemas que habitam os subterrâneos do país. Pois, as monstruosidades estão vivas. As criaturas que ficaram famosas ao sabor da pena da literatura ou das câmeras do cinema estão mais presentes do que nunca, como é o caso do "vampiro" e da "coisa inominável", que já ocuparam a cadeira da presidência brasileira.

Enfim, o horror! O horror!

2. SAUDAÇÃO AOS GUIAS: ELEMENTOS DE NATUREZA TEÓRICA UTILIZADOS NO TRABALHO

De acordo com Reginaldo Prandi (2018, p. 45), “Exu comia de tudo e sua fome era incontrolável”. Tãmanha que ele, até mesmo, comeu todas as teorias que sustentavam o mundo em que vivia. Comeu as teses densas e as ideias frescas. Comeu as filosofias e as geografias, as etnografias e as historiografias.

Neste estudo, também, Exu comeu tudo de que mais gostava, depois começou a devorar as artes, os fatos, e já ameaçava engolir o imaginário. Compreendeu-se, enfim, que o orixá não pararia e acabaria por comer até mesmo o cinema. Pois, os paradigmas, as mídias, as poucas ciências sociais que restavam, todos os conceitos, até os epistemes iam sendo consumidos. Segundo o mito, no entanto, “quanto mais comia, mais fome Exu sentia” (PRANDI, 2018, p. 45).

Por isso, embora esta seja, em essência, uma pesquisa acerca do cinema brasileiro, observado a partir da encruzilhada da comunicação, tornou-se necessário beber da fonte da linguística, da antropologia e da semiologia. Misturando, assim, os mais variados ingredientes, neste caldo teórico, à mando de um cliente dos mais exigentes. Para louvar o apetite do orixá, é indispensável trilhar caminhos interdisciplinares.

Neste capítulo, esboça-se a lista de especiarias que sustenta o preparo da presente argumentação, através de uma pitada de ritualização metodológica e da canibalização de conceitos à gosto. Derramou-se no recipiente grande quantidade de opiniões, misturadas com colher de madeira, moídas na pedra basilar da pesquisa científica. Tudo de acordo com o fino paladar do famigerado e faminto freguês, pois há macumba, manifestação, mitologia e mandinga.

Cá está um banquete oferecido ao orixá que tudo come. Se, para Manuel Querino (2021, p. 37), [o despacho] “consiste em atirar à rua pipocas e farinha com azeite de dendê”, deseja-se que o mensageiro saboreie este *ebó* colocado no entroncamento da comunicação com o cinema, e que aprecie as pipocas e os filmes com o gosto do dendezeiro, a ele dedicados.

Exu é mais. É uma encruzilhada teórica.

2.1 ASSENTANDO EXU

Invoco as palavras, aquelas que ele [Exu] coloca e tira de nossas bocas, para que as mesmas encarnem o texto, o avivem. As palavras consagradas neste texto são antes cuspidas como efeito de encanto. (RUFINO, 2019, p. 24)

Exu manifesta-se nos terreiros das religiões de matriz afro-brasileiras e afro-ameríndias, embora em cada casa com suas particularidades. Na umbanda ou no candomblé, em todo caso, antes de tudo é preciso homenageá-lo. Do contrário, arrisca-se comprometer a gira, seja no culto ou na ciência. Assim, conta Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 29), “para saudá-lo, exclama-se: ‘Laroiê, Exu!’, e esclarece, “o que, em tradução livre, pode significar: ‘Salve, Exu, aquele que preside as controvérsias, os debates, as discussões”.

Na África ocidental, Exu ou Elegbara, para os iorubás, ou Legba, para os fon-ewe, é um deus tido como *trickster*, mensageiro, dinamizador, temido e respeitado, que deve ser saudado sempre em primeiro lugar. Representa a fertilidade e a comunicação, por isso é cultuado em altares sob a forma de um falo ereto localizado, geralmente, nas entradas das casas, nas encruzilhadas e nos espaços de comércio. (SILVA, 2022, p. 40)

Além disso, Silva (2022) destaca que as diferentes formas que assumem os cultos a Exu variam de acordo com as estruturas inerentes ao sistema religioso em que se manifesta. Isto quer dizer que Exu que gira em Candomblé, não pisa em Umbanda. Dessa forma, acrescenta o antropólogo, sua interpretação também varia segundo as impressões e tensões de um sistema sobre o outro, ou de um sistema contra o outro.

No candomblé, Exu tende a ser visto como um orixá. Na umbanda, representa uma linha (da esquerda) na qual se manifestam espíritos de mortos “não evoluídos” ou em processo de evolução (chamados “egum” ou “catiço”). No neopentecostalismo (ou em denominações cristãs fundamentalistas), Exu, seja orixá do candomblé, seja egum da umbanda, é a manifestação de um espírito demoníaco. (SILVA, 2022, p. 30)

Há divergência sobre suas atribuições mesmo entre as religiões de origem afro-brasileiras e ameríndias, o que coloca em evidência suas muitas faces. É uma legião e, portanto, um personagem bastante controverso.

De qualquer forma, independente do grau de influência cristã, as concepções sobre Exu como orixá não são consensuais. Nas definições encontradas nos terreiros, ele é tido como um “orixá”, “mais do que um orixá”, “orixá especial”, “quase orixá”, “não orixá”, “escravo do orixá” (por executar as tarefas atribuídas a ele), “energia que não incorpora”, “anjo da guarda”, entre outras. (SILVA, 2022, p. 58)

Orixá para uns, anjo da guarda para outros, é sabido que muitos se espantam quando alguém o chama. Arrepiam-se vários quando descobrem que sua cachaça é água benta e a fumaça de seu charuto incensa. Ainda mais se assustam quando conhecem seus diversos apelidos: Caveira, Meia-Noite, Capa Preta, Pagão, Morcego, Sete Facadas, etc.

Entre tantos nomes, porém, é preciso escolher um guia, pois os sentidos são numerosos e labirínticos. Cada qual com seu conjunto de instrumentos e características, já que todo sistema religioso oferece definições diversas sobre tal figura enigmática.

Exu possui muitos nomes nas duas margens do Atlântico por onde tem andado. No golfo de Benin, entre os iorubás, é conhecido como Èsú ou Elégbára e, entre os fon-ewe, como Legba. No candomblé e na umbanda do Brasil chama-se Exu, Legba, Unila, Bombojira etc. Na *santería* cubana é Eshu e Eleguá (na regra ochá) e Lucero (no palo monte). No vodu haitiano é Papa Legba ou Baron (Baron Samedi, Baron Cimetière, Baron La Croix etc.). Cada um desses nomes indica, simultaneamente, características similares e divergentes, o que permite identificar um campo semântico no qual os significados da divindade dialogam e se transformam. (SILVA, 2022, p. 77)

Para Silva (2022, p. 30), “[...] chamar Exu de ‘divindade’, ‘deus’, ‘entidade’ ou ‘santo’ pode ser considerado ‘errado’ para alguns devotos de outras denominações religiosas, considerando o que nelas são vistos como ‘santos’ ou ‘deuses’”. À vista disso, é necessário escolher um caminho, metodológico e mitológico. Neste caso, é trilhado, sobretudo, o roteiro da Umbanda. Embora para compreender tão complexo personagem tenha-se dialogado também com outras linhas.

Na umbanda, assim como no candomblé, cada exu cuida de tarefas específicas, sendo grande e complexa a divisão de trabalho entre eles. Por exemplo, Exu Veludo oferece proteção contra os inimigos. Exu Tranca Rua pode gerar todo tipo de obstáculos na vida de uma pessoa. Exu Pagão tem o poder de instalar o ódio no coração das pessoas. Exu Mirim é o guardião das crianças e também faz trabalhos de amarração de amor. Exu Pemba é o propagador das doenças venéreas e facilitador dos amores clandestinos. Exu Morcego tem o poder de transmitir qualquer doença contagiosa. Exu das Sete Portas facilita a abertura de fechaduras, cofres e outros compartimentos secretos – materiais e simbólicos. Exu Tranca Tudo é o regente de festins e orgias. Exu da Pedra Negra é invocado para o sucesso em transações comerciais. Exu Tiriri pode enfraquecer a memória e a consciência. Exu da Capa Preta comanda as arruaças, os desentendimentos e a discórdia. (PRANDI, 2001, p. 55-56)

O pobre diabo, entretanto, muito cedo foi eleito bode expiatório, boi de piranha. De acordo com Verger (2012), Exu “tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente” (p. 119), o que reservou-lhe uma

cadeira privilegiada no círculo dos malfeitores, pois, “os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus” (p. 119).

Foi sem dúvida o processo de cristianização de Oxalá e outros orixás que empurrou Exu para o domínio do inferno católico, como um contraponto requerido pelo molde sincrético. Pois, ao se ajustar a religião dos orixás ao modelo da religião cristã, faltava evidentemente preencher o lado satânico do esquema deus-diabo, bem-mal, salvação-perdição, céu-inferno, e quem melhor que Exu para o papel do demônio? (PRANDI, 2001, p. 51)

Para Silva (2022, p. 31), “esse processo chamado ‘demonização’ de Exu está presente na maior parte da bibliografia sobre o tema e é, em geral, abordado sob a óptica da dominação, degeneração, sincretismo e ‘umbandização’ das tradições africanas”.

Dessa perspectiva, denominações como o candomblé de angola ou de caboclo e a umbanda, por serem consideradas mais suscetíveis à influência do catolicismo e do espiritismo kardecista, podem ter sido grandes responsáveis pela “decadência” de Exu (associado a entidades malignas “da esquerda”), em contraste com a tradição nagô, em que o aspecto “africano” de Exu pôde ser preservado. (SILVA, 2022, p. 57)

Isto provocou no antropólogo a intenção de propor precisamente o avesso, isto é, “[...] a leitura africana do demônio da tradição judaico-cristã” (SILVA, 2022, p. 31), processo que qualifica como “exuzização” do tihoso.

Se Exu virou “demônio” nos terreiros sob a óptica cristã, nas últimas décadas, o demônio virou “Exu” e vive “baixando” nas igrejas neopentecostais, de onde é expulso, mas sempre volta, em um processo que entrelaça proselitismo evangélico, intolerância religiosa, desqualificação das religiões afro-brasileiras e racismo. Exu, como ser da encruzilhada, aproxima e distancia esses diferentes sistemas religiosos. (SILVA, 2022, p. 32)

Neste sentido, destaca Silva (2022, p. 46) que, “um dos resultados desse círculo ‘vicioso’ hermenêutico foi o uso, pelos ingleses, do termo iorubá *Èsú* ou *Elegbara* como tradução das palavras *Devil* ou *Satan* (Diabo ou Satã), na versão iorubá da Bíblia, e de *Iblis* e *Shaitan*, na versão iorubá do Alcorão”.

No Brasil, provavelmente, a referência escrita mais antiga a Exu ou Legba encontra-se na *Obra Nova da Língua Geral de Mina*, de Antonio da C. Peixoto, publicada em 1741, e tem como base a língua ewe falada pelos africanos escravizados na região de Minas Gerais. Nessa obra, o termo “Leba” (Legba) é traduzido por “Demônio”. (SILVA, 2022, p. 46)

Salienta Silva (2022, p. 47), “nos dicionários contemporâneos de português, o verbete ‘Exu’ define a entidade basicamente como um orixá mensageiro, mas não deixa de registrar o uso popular ou coloquial do termo associado a espírito do mal, demônio ou diabo”. A valorização de sua função primordial na hierarquia dos orixás revela que, antes de tudo, a comunicação com os deuses é realizada por telefone sem fio, onde cada pedido é primeiro recebido pelo mensageiro que, então, levará o recado até seu destinatário.

Ao contrário do que ocorre no protestantismo, a presença no catolicismo português e espanhol de agentes mediadores entre homens e Deus, como anjos, santos e mártires, facilitou a compreensão de Exu em seu aspecto de mensageiro, retornando a possibilidade de sua leitura na chave da mitologia fon-iorubá. Nesse sentido, Exu, quando associado aos santos cristãos, é exaltado como mensageiro benfazejo. (SILVA, 2022, p. 54)

Neste cenário, a chamada é cobrada na forma de oferenda, sendo Exu o cobrador. Mas cuidado, adverte Verger (2012, p. 130), pois “ele bate nos portadores de oferendas que não fazem boas oferendas”. Por isso, segundo Prandi (2001, p. 5), costuma-se ouvir nas melhores rodas de maledicência que este não trabalha sem antes receber seu pagamento, “o que acabou por imputar-lhe, quando o ideal cristão do trabalho desinteressado da caridade se interpôs entre os santos católicos e os orixás, a imagem de mercenário, interesseiro e venal”.

Em suma, Exu, quando abre os caminhos dos homens, é associado aos santos católicos e é tido como “do bem”. Entretanto, quando fecha os caminhos dos homens é visto como “do mal” e comparado com as legiões de demônios que impedem o acesso dos homens aos bens do céu. (SILVA, 2022, p. 56)

De acordo com Reginaldo Prandi (2001, p. 5), “como mensageiro dos deuses, Exu tudo sabe, não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite”, dessa forma, “Exu trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, o que inclui todas as divindades, mais os antepassados e os humanos”.

As oferendas dos homens aos orixás devem ser transportadas até o mundo dos deuses. Exu tem este encargo, de transportador. Também é preciso saber se os orixás estão satisfeitos com a atenção a eles dispensada pelos seus descendentes, os seres humanos. Exu propicia essa comunicação, traz suas mensagens, é o mensageiro. É fundamental para a sobrevivência dos mortais receber as determinações e os conselhos que os orixás enviam do Aiê. Exu é o portador das orientações e ordens, é o porta-voz dos deuses e entre os deuses. Exu faz a ponte entre este mundo e o mundo dos orixás, especialmente nas consultas oraculares. (PRANDI, 2001, p. 5)

É possível escutar no diz-que-diz que o orixá está aí tão somente para recolher os pedidos. Logo, é preciso cuidado com aquilo que se solicita a ele. Pois, Exu não manifesta preferência por este ou aquele suplicante, mas antes atende a todos que oferecem o pagamento adequado. Portanto, quem faz a encomenda pode ser, possivelmente, o verdadeiro coisa-ruim na trama. Não sacrifique o mensageiro.

Mas se *Esu* gosta de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadear brigas, dissensões e mal-entendidos, se ele é o companheiro oculto das pessoas e as leva a fazer coisas insensatas, se excita e atíça os maus instintos, tem igualmente seu lado bom e, nisso, *Esu* revela-se e, talvez, o mais humano dos *Orisa*, nem completamente bom, nem completamente mau. Trabalha tanto para o bem como para o mal, é o fiel mensageiro daqueles que o enviam e que lhe fazem oferendas. (VERGER, 2012, p. 119-122)

Sobre isto, Verger (2012, p. 137) cita relatos acerca dos orixás, entre eles, o texto de Bernard Maupoil, firmado na descrição de um velho adivinho, onde se argumenta que “[...] Legba também pode fazer o bem, não fosse pelo motivo de que o mal de alguns é algumas vezes o bem de outros”.

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje. (PRANDI, 2018, p. 21)

Para Reginaldo Prandi (2001, p. 5), “Exu é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem”. Por isso, é representado, muitas vezes, como figura libidinosa e lasciva. De acordo com o sociólogo, tais características renderam ao orixá “dupla identidade”, isto é: um deus fálico, como Príapo, e ao mesmo tempo, um diabo.

Assim, os escritos de viajantes, missionários e outros observadores que estiveram em território fom ou iorubá entre os séculos XVIII e XIX, todos eles de cultura cristã, quando não cristãos de profissão, descreveram Exu sempre ressaltando aqueles aspectos que o mostravam, aos olhos ocidentais, como entidade destacadamente sexualizada e demoníaca. (PRANDI, 2001, p. 2)

Segundo Verger (2012, p. 133), é Pruneao de Pommegorge quem primeiro descreveu Legba, no século XVIII, contando que “a um quarto de légua dos fortes os dahomets ainda têm um deus Príapo, feito grosseiramente de terra, com seu principal atributo, que é enorme e exagerado em relação à proporção do restante do

corpo”, complementando que, “as mulheres, sobretudo, vão oferecer-lhe sacrifícios, de acordo com sua devoção e com o pedido que lhe farão”.

Acrescenta Verger (2012), “os antigos viajantes muito falaram dessa divindade que a todos impressionava por seu aspecto erótico” (p. 133). Tanto que destaca a descrição de Richard Burton, que escreve no século XIX, segundo o qual, “Legba é um espetáculo medonho”, isto é, “um amontoado de argila vermelha grosseiramente moldada por um desajeitado artista bárbaro, imitando um homem que, segundo tudo indica, é como Júpiter”, afirma, “um diabo de deus que corre atrás das moças” (p. 134).

Certamente, o falo ereto de Exu como representação de seu poder, enquanto princípio do movimento que é, causou pavor entre os colonizadores europeus que se depararam com sua imagem. Exu, que até esse momento era um princípio amoral, foi então relegado ao substantivo do pecado, do descontrole e do perigo, ou seja, acabou sendo interdito pela lógica colonial como o diabo cristão. (RUFINO, 2019, p. 32)

Sobre isto, acrescenta Vagner Gonçalves da Silva (2022):

Nessas descrições, Exu/Legba é caracterizado com termos e referências provenientes de universos culturais estranhos aos contextos nos quais seu culto se desenvolveu e adquiriu significado. A comparação mais frequente foi com Priapo, o deus da fertilidade na mitologia grega, cujas imagens e estátuas apresentavam um pênis ereto de tamanho exagerado. Protetor dos rebanhos, bustos também o retratam com chifres e orelhas de bode, sendo cultuado em geral nos jardins das casas. Rituais para ele envolviam sacrifícios, embriaguez, danças de bacantes e libertinagens. (SILVA, 2022, p. 44)

Segundo Prandi (2001, p. 51), “o sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois pólos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado”. Silva (2022, p. 30), entretanto, ressalta que, “para adeptos de um sistema religioso que não se baseia nessas dicotomias, a pergunta ‘Exu é do bem ou do mal?’ não tem sentido em si, pois a entidade não seria classificada a princípio por esses critérios”.

Neste processo de tradução mitológica, Prandi (2001) salienta, “assim, num meio em que as conotações de ordem sexual eram fortemente reprimidas, o lado priápico de Exu foi muito dissimulado e em grande parte esquecido” (p. 52). Na versão brasileira, o orixá assume características muito inspiradas nos modos cristãos de representação do perverso. A criatura perdeu o falo e, “em troca ganhou chifres, rabo e até mesmo os pés de bode próprios de demônios antigos e medievais

dos católicos” (p. 52). Logo, “a maldição imposta a Exu na África por missionários e viajantes cristãos desde o século XVIII foi sendo completada no Brasil nos séculos XIX e XX” (PRANDI, 2001, p. 54).

Embora a versão de Exu enquanto demônio seja amplamente contestada por alguns, é fervorosamente conservada por outros, por isso sobrevive até hoje. De qualquer forma, os feitos do orixá deixariam até mesmo o capeta de cabelo em pé. Conta Verger (2012) que “ele vai com uma peneira comprar azeite no mercado” (p. 130), além disso, “tendo lançado uma pedra ontem, ele mata um pássaro hoje” (p. 131). Acima de tudo, “ele faz o torto endireitar”, tanto quanto “ele faz o direito entortar” (p. 131). E assim, o Sete Encruzilhadas engana e espanta o próprio Sete Peles, nesta incomparável peleja entre o canhoto e o cruzado.

Enquanto o pata-rachada representa a metade sombria de um universo bipartidário, segundo Rufino (2019, p. 16), “a encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias”, afirmando que, “a tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no *entre*”.

Por fim, é ele o grande narrador da coragem e da covardia de deuses e humanos, o contador de histórias primordial que tudo viu e ouviu. E hoje, quando se põe a falar, chega a dar nó nas orelhas de seus ouvintes.

Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado. (PRANDI, 2018, p. 17)

Exu é, em resumo, um contador de histórias, assim como José. Ambos coletam contos e causos, perpetuando o drama e a comédia míticos ou mundanos. Mas, vale ressaltar, um de seus gêneros favoritos é, possivelmente, o terror. Pois, como destaca Silva (2022, p. 42), “Legba também é visto como a personificação de todos os medos supersticiosos dos continentes africano e europeu”. É de seu gosto que muitos o veneram e ainda mais o temem.

2.2 ARQUEOLOGIA DA MACUMBA

Macumba. Palavra que assombra. Corre à boca miúda que é obra do Pai da Mentira. Para alguns, muito assusta encontrar um despacho na encruzilhada. Tanto que há quem meta logo o pé. Afinal, é assim que se recomenda no dito popular: chuta que é macumba!

No cinema brasileiro, no entanto, a macumba é uma flecha lançada por guerreiros como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Eduardo Coutinho, entre tantos outros. Com uma câmera na mão e as mandingas na cabeça, os autores de então fizeram do filme um instrumento revolucionário, uma ferramenta de poesia e política. Cantoria que provou ter santo forte e é entoada nos rituais cinematográficos de ontem e hoje, ora acendendo velas ora lançando pedras nas manifestações religiosas populares.

Se, para Glauber Rocha (2011, p. 53), “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”, tampouco se comunica sua verdadeira fé, nem se compreende verdadeiramente esta fé. Isto se pode observar no recorte analisado, onde as macumbas são, diversas vezes, atacadas e lançadas ao chão. Vistas, por vários, como um problema social que promoveria a alienação do público e do povo. Não mais do que isso.

Rocha (2011, p. 54) argumenta que, “a fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade”. De forma semelhante, a fé é também outro nervo desta mesma sociedade, outro lado da mesma moeda. Fome e fé. Mas, afinal, que bruxaria é esta chamada macumba?

Segundo Pierre Verger (2012, p. 23), “as cerimônias africanas são denominadas macumba, no Rio de Janeiro, candomblé, na Bahia, xangô, no Recife, tambor de mina em São Luís do Maranhão”. Entre tantos nomes, macumba é um dos mais conhecidos, embora aparentemente o mais controverso. É utilizado muitas vezes como um conceito amplo e de fronteiras pouco definidas, quando não de forma pejorativa, que expressa um complexo conjunto de manifestações.

Já que se pretende empregar tal conceito, de forma geral, para referir-se ao conjunto de rituais observados nos terreiros, seja no candomblé ou na umbanda, faz-se necessário desmistificá-lo.

Esses cultos aos *Orisa*, como veremos, dirigem-se, em princípio, às forças da natureza, através dos ancestrais divinizados, e constituem um vasto sistema que une os mortos e os vivos em um todo familiar, contínuo e solidário. A ligação mística com os ancestrais divinizados é constante e ativa. Nada se faz sem consultá-los e garantir sua proteção. Os homens gozam da abundância e da prosperidade se souberem satisfazê-los, e, ao contrário, as catástrofes e calamidades sucedem-se na terra se esses deuses foram negligenciados ou ofendidos. (VERGER, 2012, p. 16)

Pierre Verger (2012, p. 23) ressalta, “suas cantigas e suas danças, que aos olhos dos senhores pareciam simples distrações de negros nostálgicos, eram, na realidade, reuniões nas quais eles evocavam os Deuses da África”. Uma forma de resistência e afirmação, com a qual buscavam reconectar-se com a ancestralidade deixada para trás nos portos d’além mar.

Dessa forma, ainda segundo Verger (2012, p. 24), “trata-se [o Candomblé] de tradições, mantidas com tenacidade, e que lhes deram a força de continuar sendo eles mesmos, apesar dos preconceitos e do desprezo de que eram objeto suas religiões, além da obrigação de adotar a religião de seus senhores”, pois a religião “[...] torna-os membros de uma coletividade familiar, espiritual, para a qual são atavicamente preparados”.

[...] durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem. De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornam filhos e filhas de Deus, respeitados, admirados, cortejados. (VERGER, 2012, p. 24)

Também de acordo com Verger (2012, p. 20), o governo brasileiro, então, estimulava a realização de “batuques”, com o objetivo declarado de “[...] suscitar novamente o ódio entre grupos outrora inimigos”, pois apostaram que, assim, “eles se agrupavam novamente e retomavam, com a consciência de suas origens, sentimentos de orgulho de sua própria ‘nação’ e de desprezo pelas nações dos outros”. Apostaram e perderam.

Para sistematizar tantas e tão complexas expressões religiosas, Edison Carneiro (2008) arranja-as em duas categorias: áreas e tipos. Lembrando que, “em parte alguma os cultos se apresentam com a uniformidade suficiente para uma identificação de tipos absolutos” (CARNEIRO, 2008, p. 20). Evita-se assim, acima de tudo, abreviar tamanha fortuna simbólica de forma genérica. No entanto, conclui o etnólogo, “[...] podemos chegar a uma identificação relativa, que concorra para entender a unidade na variedade” (CARNEIRO, 2008, p. 20).

Portanto, o folclorista propõe três áreas. A primeira delas, composta por duas zonas: A-1, que compreende a Bahia e o Maranhão, onde pratica-se o candomblé, o xangô e o tambor, e A-2, no Rio Grande do Sul dos batuques ou parás. Segundo Carneiro (2008, p. 20), esta área seria “[...] a mais importante do ponto de vista da permanência das concepções religiosas jejes-nagôs”.

Ampliando o cenário, uma segunda área (B) seria a região compreendida por Rio de Janeiro, São Paulo e, possivelmente, Minas Gerais: a área da macumba” (CARNEIRO, 2008, p. 21). Concluindo com a área C, ou amazônica, do batuque e do babaçuê, onde “[...] sem um prestigioso grupo jeje-nagô para apoiá-lo, e tendo encontrado viva e atuante uma tradição local, o modelo de culto teve de adaptar-se às condições do ambiente” (CARNEIRO, 2008, p. 22).

Vindo do Maranhão, porto de entrada dos escravos destinados ao grande vale, trazido tanto por estes como pelo grande número de migrantes maranhenses que lá se estabeleceram, o modelo teve de curvar-se ante uma forma de expressão religiosa grandemente difundida na Amazônia - a pajelança. (CARNEIRO, 2008, p. 23)

Quando trata da origem dos cultos, Edison Carneiro (2008, p. 47) destaca que “esses candomblés vieram todos da África e só ultimamente se complicaram com a influência da mítica ameríndia e do espiritismo”. Agregando, assim, em determinadas manifestações religiosas, como a Umbanda, tanto o xamanismo quanto o kardecismo, além do catolicismo.

Entretanto, nestas trocas simbólicas, embora incorpore práticas, rituais e santos de outras crenças, a macumba continuaria a sofrer numerosos ataques por parte da intolerância religiosa.

Antes de dançar, os jongueiros executam movimentos especiais pedindo a benção dos *cumbas* velhos, palavra que significa jongueiro experimentado, de acordo com esta explicação de um preto centenário: “Cumba é jongueiro ruim, que tem parte com o demônio, que faz feitiçaria, que faz macumba, reunião de cumbas”. Nem todos os crentes se satisfazem com esta designação tradicional - e os cultos mais modernos, tocados de espiritismo, já se intitulam de *Umbanda*, em contraste com *Quimbanda*, ou seja, macumba. Esta seria a magia *negra*, a Umbanda a magia *branca*.” (CARNEIRO, 2008, p. 12)

De acordo com Arthur Ramos (1940), “o estudo do sentimento religioso é o melhor caminho para se penetrar na psicologia de um povo” (p. 27), pois este permitiria uma análise profunda do inconsciente coletivo, que estaria no centro das questões sociais. Pesquisando os candomblés, macumbas e catimbós, o psicólogo

declara a intenção de tratar “[...] sobre as formas elementares do sentimento religioso de origem negra, no Brasil” (RAMOS, 1940, p. 29).

Para Ramos (1940, p. 58), “as denominações de *candomblés*, *macumbas*, *catimbós*... que inicialmente designariam os festejos fetichistas, por extensão passaram a significar os próprios logares ou centros onde se realizam as ceremonias”. Ou seja, “*Macumba*, primitivo instrumento musical, e *macumba*, centro de feitiçaria” (RAMOS, 1954, p. 16). Além disso, destaca que, os sacerdotes, “estes são ainda chamados *candomblezeiros*, *macumbeiros*” (RAMOS, 1954, p. 59).

O que caracteriza, porém, a *macumba* de influencia bantu, não é o santo protector, mas um espírito familiar que, desde tempos immemoriaes, surge invariavelmente, encarnando-se no *Umbanda*. [...] No terreiro do Honorato, esse espírito é o de *Pae Joaquim*, que “*ha 24 annos lá trabalha*”, informam-me, convencidos. (RAMOS, 1940, p. 124)

Assim, para Ramos (1940, p. 108), uma das características destas macumbas é, precisamente, a presença forte de um culto aos antepassados e espíritos, pois “crêem na transmigração das almas e na sua metamorphose até em animaes, de onde os ritos funerários e totemicos tão diffundidos entre esses povos”.

Foi esta a razão por que o fetichismo de procedencia bantu se fundiu tão intimamente com as práticas do espiritismo, no Brasil. Em algumas macumbas cariocas, as sacerdotizas do culto são mesmo chamadas *mediuns* (*medias*, dizem os negros) e o ritual é o processo clássico da evocação dos espíritos. (RAMOS, 1940, p. 109)

Além disso, enquanto ensaia uma arqueologia de termos bantu, Ramos (1940) já aponta a presença de corruptelas como “umbanda”. Relata o autor que, “registrei os termos *quimbanda* e seus derivados *umbanda* e *embanda* (do mesmo radical *mbanda*) nas macumbas cariocas, mas de significações já ampliadas. *Umbanda* pode ser feiticeiro ou sacerdote” (p. 114). Acrescentando, “ou ter a significação de arte, logar de macumba ou processo ritual” (p. 115). Isto é, umbanda além de lugar de macumba, é também lugar de arte.

Aliás, segundo Louis Mars (1951, p. 48), em seu estudo sobre a crise de possessão, “todo ritual é essencialmente dramático”¹. Argumenta o etnopsiquiatra, “o máximo da arte dramática se encontrará na religião, o drama corresponde à busca de um mundo diferente ao qual atribuímos uma certa crença”². Neste sentido,

¹ No original: “tout rituel est essentiellement dramatique” (MARS, 1951, p. 48).

² No original: “le maximum d’art dramatique se trouvera dans la religion, le drame correspond à la recherche d’un monde différent auquel on attache une certaine croyance” (MARS, 1951, p. 48).

embora sua investigação concentre-se no vodu haitiano, a argumentação vence demandas da macumba brasileira.

A religião primitiva e o drama podem ser encontrados nas cerimônias religiosas e nos cultos graças aos quais os povos primitivos de todos os tempos procuraram garantir o bem-estar da tribo, obtendo o favor dos deuses benevolentes e anulando a influência nociva dos espíritos malignos.³ (MARS, 1951, p. 48).

De acordo com Mars (1951), no teatro ou no terreiro, “o espectador-ator alcançará uma boa catarse desde que tenha escapado do mundo dos homens, que tenha vivido um momento na companhia dos heróis e dos deuses”⁴ (p. 49). Pois, “um dos propósitos imediatos destas cerimônias extremamente elaboradas era provocar o estado de êxtase no qual o indivíduo se sente fora de si mesmo e liberta-se dos medos e da insegurança da vida cotidiana”⁵ (p. 48).

Logo, para Mars (1951, p. 47), “a cerimônia vodu contém em essência os elementos da arte dramática haitiana”⁶. Segundo ele, o culto alimenta-se, justamente, da inquietude da alma de seu povo. Isto é, “a cerimônia se inspira nos motivos mais graves: a morte, a doença, os riscos econômicos e sociais, todas as coisas que perturbam a alma humana”⁷.

De forma semelhante, no caso brasileiro, a mitologia dos orixás poderia ser venerada como o âmago de um fazer cinematográfico local, consumado através de um saber popular particular.

De outra perspectiva, declara Alexandre Cumino (2015, p. 14), “não se conhece uma origem etimológica certa para a palavra macumba nem sua provável tradução, sabe-se apenas que a pronúncia vem das culturas bantu”.

Por sua vez, em sua proposta de arqueologia do conceito, Cumino (2015, p. 14) lembra que, “macumba é o nome de um instrumento musical de percussão, um

³ No original: “La religion primitive et le drame doivent être trouvés dans les cérémonies religieuses et dans les cultes grâce auxquels les peuples primitifs de tous les temps ont cherché à assurer le bien-être de la tribu en s’assurant la faveur des dieux bienveillants et en annulant l’influence néfaste des mauvais esprits” (MARS, 1951, p. 48).

⁴ No original: “Le spectateur acteur atteindra une bonne catharsis à condition qu’il se soit évadé du monde des hommes, qu’il ait vécu un moment dans la compagnie des héros et des dieux. (MARS, 1951, p. 49).

⁵ No original: “L’un des buts immédiats de ces cérémonies extrêmement élaborés étaient de provoquer l’état extatique dans lequel l’individu se sent hors de lui-même et se libère des peurs et de l’insécurité de la vie quotidienne” (MARS, 1951, p. 48)

⁶ No original: “La cérémonie vaudouesque contient en germes les éléments de l’art dramatique haïtien” (MARS, 1951, p. 47).

⁷ No original: “La cérémonie s’inspire des motifs les plus graves : la mort, la maladie, les échecs économiques et sociaux, toutes choses qui bouleversent l’âme humaine” (MARS, 1951, p. 47)

tambor, que era utilizado em cultos afro-brasileiros no Rio de Janeiro”, destacando que, “a pessoa que tocava a macumba era chamada de macumbeiro”.

A longo prazo, a macumba recebeu um forte carregamento, tornando-se sinônimo de magia maligna. Para Cumino (2015, p. 16), “o leigo, preconceituoso, acreditava que todas as oferendas na encruzilhada eram uma forma de Macumba e que, invariavelmente, seriam feitas para prejudicar alguém”. Por isso, “é muito comum o preconceituoso chamar qualquer praticante de religião mediúnica ou afro-brasileira de macumbeiro e, com isso, ter certeza de que está empregando a palavra em seu sentido correto, como algo que significa praticar o mal”.

O cientista religioso acentua, “o leigo chama tudo de macumba e o umbandista passa décadas tentando explicar que Umbanda não é Macumba” (CUMINO, 2015, p. 17).

Segundo o médium, já no Primeiro Congresso Nacional do Espiritismo de Umbanda, realizado em 1941, “um dos objetivos desse congresso era justamente separar a Umbanda dos cultos afro-brasileiros, da Macumba, em seus aspectos ritualísticos e teológicos” (CUMINO, 2015, p. 17).

Neste sentido, parece incluir todos os outros cultos, de modo impreciso, sob um mesmo conceito, já que chama de macumba tudo que não é Umbanda. Mais do que isso, contesta o próprio termo, pois argumenta que, “hoje, nenhum culto afro-brasileiro se identifica como Macumba” (CUMINO, 2015, p. 17). Embora, é evidente, a palavra continue na boca do povo.

Para Cumino (2015), “a grande maioria que nos chama de macumbeiros é mal-intencionada e sabe que está agredindo verbalmente” (p. 18), levando-o a concluir que, “Umbanda não é Macumba. Umbanda é uma religião brasileira e tem fundamento próprio” (p. 18-19).

No entanto, lembra o autor que, “é preciso dizer que a grande maioria dos umbandistas está pronta a responder que não é macumbeiro e sim umbandista, mas ao mesmo tempo é muito comum ver um umbandista chamando ao outro de macumbeiro” (CUMINO, 2015, p. 18). Pois, explica, “creio que esta é uma forma de aliviar a pressão do preconceito, brincando e zombando do que lhe oprime” (p. 18).

Neste sentido, resiste, portanto, um grande número de auto-proclamados macumbeiros, que pretendem ressignificar o termo, brincando e zombando.

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e

admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 5)

Rufino (2019, p. 116) defende, propriamente, que a manutenção dos termos das “gramáticas do encanto” são gestos de resistência, transgressão e resiliência. Segundo o autor, “para o colonialismo, não bastou o vigor da sua política de não existência, [...] foi preciso também se empenhar em um controle das dimensões da linguagem enunciada por esses grupos”, regime que denomina “processos de desmacumbização” (RUFINO, 2019, p. 116).

A macumba, em um primeiro momento, seria aquilo que apresenta as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo. Encruzada a esta perspectiva está a macumba como uma potência híbrida que escorre para um não lugar, transita como um ‘corpo estranho’ no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 15)

Para Rufino (2019), o processo de desmacumbização é projeto de um país que insiste na conservação de um discurso hegemônico e monológico, que atua no apagamento do passado e do presente das culturas negras e mestiças. Portanto, para o autor, é necessário conceituar as noções de macumba e mestiçagem, segundo seus próprios termos, à luz do vocabulário que de fato lhes pertence.

Neste sentido, temos de lançar mão de uma perspectiva em viés para, então, identificarmos os investimentos de esterilização submetidos à noção de macumba por parte da política colonial e cultuados até os dias de hoje, nas atualizadas formas de dominação. É necessário ressaltar que a macumba, a partir de um determinado momento da nossa história, passa a ser alvo do preconceito dos próprios herdeiros de suas sabedorias, deixando de ser credibilizada como um complexo de saberes e pertencimentos múltiplos para ser fixada unicamente como um termo degenerado, tipificado como referência de práticas e condutas subalternas. (RUFINO, 2019, p. 123).

Simas e Rufino (2018), destacam a polissemia do termo, “ou seja, aquilo que se designa como macumba pode ser tanto uma coisa como outra, ou até mesmo duas ou mais em justaposição” (p. 15). Ressaltam que, “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo ‘ma’, no quicongo, forma o plural)” (p. 5).

Além disso, eles apontam, “Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas”, neste sentido, “macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço” (SIMAS E RUFINO, 2018, p. 5). Chuta que é poesia.

2.3 METODOLOGIAS E MITOLOGIAS

Para Florence Dravet (2019), as aproximações entre os saberes das religiões populares e os métodos da comunicação e dos estudos midiáticos sofrem, ainda hoje, de escassez. Segundo a autora, “podemos, sem receio, atribuir boa parte dessa carência ao preconceito da academia para com essa proposta” (DRAVET, 2019, p. 38).

Um preconceito triplo: o do pensamento científico que se recusa a dialogar com tudo o que é da ordem da religião, da crença e da prática da fé; o da elite universitária para com os fenômenos da religiosidade popular; e o dos pesquisadores em comunicação com os temas que saem do campo estritamente midiático. (DRAVET, 2019, p. 38)

Dravet (2019) sustenta a possibilidade de acolher as religiosidades populares a título de objeto de pesquisa, a partir daquilo que nomeia perspectivas transversais, no departamento de comunicação. Assim, acredita, o malefício do preconceito pode ser, ainda que aos bocados, desfeito.

De maneira sintética, tentaremos mostrar que a Umbanda, enquanto forma de religiosidade popular brasileira pode ser considerada como uma tentativa de organização daquilo que ontologicamente é desordem, manifestação selvagem de afetos na sociedade e na cultura. Linguagem (verbal e corporal) e narrativa aparecem então como formas de ordenação do caos comunicacional natural. São camadas de ordem que se sobrepõem à incontida desordem das vidas, em suas dimensões psíquicas, sociais e afetivas. (DRAVET, 2019, p. 39-40)

Para a autora, a religiosidade popular é ainda mais profunda do que o suficientemente complexo culto, compondo-se também de cantorias, culinárias e outras inúmeras sabedorias. Fenômenos presentes nos limites dos terreiros, como nas fronteiras do cotidiano, que atravessam tanto as cerimônias, quanto a cultura como um todo. Isto leva Dravet (2019) a concluir que o sujeito brasileiro está inclinado à noção de “*mana*”, ou seja, uma energia ancestral e mágica.

Mana é, segundo a tradição antropológica inaugurada por Mauss, a energia primordial da prática mágica que fez deuses e espíritos possuírem homens e mulheres em ritos de evocação nos quais os povos primitivos dançavam, cantavam, gritavam e também comiam e pulavam, bebiam, riam e choravam. Por vezes, usavam máscaras e roupas, outras vezes ficavam nus, seus corpos pintados, tatuados, lambuzados. (DRAVET, 2019, p. 41)

Além disso, a autora salienta, “não podemos aqui deixar de mencionar os fenômenos midiáticos e de entretenimento massificados como lugares de expressão do *mana*” (DRAVET, 2019, p. 42).

Incorporação rítmico-musical nos grandes espetáculos; incorporação do canto da narração futebolística e da força vibrante da imagem com a bola como fator de hipnose; entrega corporal durante esportes e jogos hipermediatizados; contágio psíquico do riso diante de programas de comédia com trilhas de risada. Todos esses modos de entretenimento são mediados por essa energia primordial dotada de uma performatividade que, embora seja qualificada de mágica, não deixa de ser real. (DRAVET, 2019, p.42)

À vista disso, Dravet (2019, p. 43) propõe uma epistemologia inspirada na Umbanda, pois “é onde então, a imaginação permite canalizar o poder mágico do *mana*, para um universo de significados”, acrescentando que, “ali, milagres acontecem, porque à imaginação é atribuído um poder central, à poesia é dada a primazia da linguagem e ao corpo o centro da expressão”.

Mais do que isso, “tanto o médium [a mídia] como a mensagem e a entidade emissora da mensagem são impuros, todos contaminados por sua psique e seus corpos plenos de impurezas, suas vidas, seus atos, seus pensamentos” (DRAVET, 2019, p. 43). Neste cenário, ressalta Dravet (2019, p. 44), “nenhum dos seres envolvidos no processo da Umbanda enquanto religiosidade popular é puro, santo ou divino”, isto é, “todos são intermediários, mediadores entre planos, dimensões, realidades: entre o aqui e agora terreno e o inatingível ideal astral, olímpico, divino”.

Dessa forma, trata-se de um campo ao mesmo tempo interdisciplinar, bem como extradisciplinar, onde “à pureza ideal do divino não se tem acesso senão pelo intermédio dos chamados guias, seres espirituais reflexos de todas as categorias sociais, culturais, éticas e morais” (DRAVET, 2019, p. 44).

O caráter impuro do sistema umbandista e da religiosidade popular também se explica pelo fato de que no centro da linguagem da Umbanda não está a racionalidade mas a sensibilidade, não está a linguagem técnica e sim a linguagem poética, não está a mente pensante e sim a imaginação, não está o controle psíquico e sim a abertura mental ao devaneio, não está o corpo máquina e sim o corpo orgânico. (DRAVET, 2019, p. 44)

Resume Dravet (2019), a Umbanda resguarda tal impureza que se manifesta em suas práticas, assumindo a imperfeição enquanto método. Característica que, segundo a autora, é compartilhada com os procedimentos da imaginação. Na macumba, a imprecisão não é uma fase, mas um estado permanente e primordial.

Por isso, para uma análise que se proponha adentrar o terreiro da mentalidade, é preciso, antes de tudo, incorporar a indefinição das metodologias

transversais às incertezas das sabedorias populares, através de um leque variado de ingredientes.

Dessa forma, inclui-se na receita o folclorismo. Pois, segundo Arthur Ramos (1954, p. 28), “o folclore é uma sobrevivência emocional”, cuja função é conservar aquilo que denomina de elementos pré-lógicos, os quais agem na afirmação do complexo de crenças e conceitos das culturas. Ramos (1954, p. 28) conclui, “uma civilização puramente ‘lógica’, despida de ritmo mítico-emocional, é inconcebível”.

É a partir desta perspectiva que o folclorista interpreta a mitologia dos orixás, já que, segundo Ramos (1954, p. 259), o estudo das tramas do folclore não é passatempo, “é método demo-psicológico de análise do inconsciente das massas”.

Para Ramos (1954, p. 25), “êsses fragmentos míticos de velhas mitologias africanas passaram ao folclore brasileiro”, mais do que isso, “[...] nós assistimos aqui uma conhecida lei, na formação do folclore, isto é, a passagem do mito primitivo que exprimia os fenômenos naturais, ao mito heróico, à fábula, e, por fim, aos contos populares e demais formas do folclore sobrevivente”. E, conseqüentemente, surgindo ainda sob outra aparência, o cinema popular brasileiro.

Do velho conteúdo de sua mítica, escapam-se entidades heróicas, como *Xangô*, maternais como *Yemanjá* (à semelhança das deusas-mães das velhas mitologias, sobreviventes no catolicismo) e fálicas, malfazejas, como *Exu*. Todas essas entidades passaram ao folclore brasileiro, e mantêm contato estreito com a imaginação popular, contato mágico e algo “familiar”, pois sobrevivem como símbolos de “complexos” individuais”. (RAMOS, 1954, p. 25)

Ainda de acordo com Ramos (1954), “perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos ‘terreiros’ das macumbas e dos candomblés” (p. 256). Sendo o folclore o instrumento que permitiu as trocas simbólicas destes com as estruturas daqueles, pois “o negro aproveitou as instituições aqui encontradas e por elas canalizou o seu inconsciente ancestral: nos autos europeus e ameríndios do ciclo das janeiras, nas festas populares, na música e na dança, no carnaval...” (p. 256). Por fim, define que, “o inconsciente folclórico é uma síntese do inconsciente ancestral e do inconsciente inter-psíquico” (p. 258).

O inconsciente folclórico pode ser considerado uma antiga estrutura indiferenciada, que irrompe na vida do civilizado sob a forma de superstições, sobrevivências, valores pré-lógicos, folclore, em suma. Estamos num terreno comum onde se encontram os critérios metodológicos da antropologia cultural, da psicanálise e da *Gestalt*. O pensamento mágico, arcaico, pré-lógico - no primitivo, no sonho, na neurose, na esquizofrenia, na arte expressionista... - é uma função desse inconsciente folclórico, cuja

pesquisa se torna indispensável, no conhecimento espectral de uma civilização. (RAMOS, 1954, p. 258).

Por outro lado, Roger Bastide (1978), da perspectiva antropológica, propõe a confecção de uma episteme específica. Segundo o autor, “os mitos são representações coletivas, sem dúvida, e que possuem toda a força constrangedora das tradições; mas constituem também mecanismos de operação lógica para apreender o real” (p. 283).

Bastide (1978, p. 279) prega o mito enquanto método e sugere uma “epistemologia africana”, riscada nos sistemas do sagrado. Já que, “parece-nos, todavia, que o que é místico não contradiz o que é lógico”, destacando que, “o que nos importa é observar que a mística nada mais faz do que sublinhar a marcha do pensamento lógico, desejoso de encaixar entre si os compartimentos do real e de fornecer ao pensamento um mecanismo operatório”.

[...] vem-nos a tentação de afirmar que se nossa lógica tende para o pensamento indutivo, que consiste em subordinar a leis ou conceitos cada vez mais gerais os fatos e as espécies de fatos, a lógica dos membros do *candomblé* tende para os raciocínios por analogia, que estabelece correspondências entre estratos diversos da realidade. (BASTIDE, 1978, p. 281)

No entanto, para Bastide (1978), neste caso, é importante ressaltar, “[...] deixamos de lado o problema da magia porque nosso interesse é pelo *candomblé*, o qual constitui religião e não magia” (p. 275). O autor considera, justamente, que, “as leis que presidem à religião e à magia não são, com efeito, as mesmas” (p. 187). Pois, destaca ainda, “a religião forma um sistema relativamente fechado, tradicional, ligado ao conjunto da vida cultural e parando nos limites da tribo, do grupo social” (p. 187), e por outro lado, “a magia está ligada ao poder do desejo e guarda todo o ilogismo fremente, toda a paixão obstinada do desejo que nunca desespera” (p. 187).

Embora Bastide (1978, p. 188) admita, por um lado, que “a magia se apresenta um pouco como uma ciência experimental onde só existissem ‘experiências para ver’”, o autor conclui que, para um culto ser reconhecido como religião, outro antagônico será rejeitado como magia.

[...] por toda a parte em que a religião africana tende a se manter como religião verdadeira, o sincretismo tem a forma de um sistema de correspondências classificadoras; por toda a parte em que é magia, toma a forma de um sistema acumulador de elementos tomados a todos os cultos,

mas desempenhando todos a mesma função, agindo todos segundo o mesmo princípio de eficiência. (BASTIDE, 1973, p. 191)

Eduardo Viveiros de Castro (2018) propõe ainda, a partir da noção de “pensamento ameríndio”, “[...] uma antropologia indígena formulada em termos de fluxos orgânicos e de codificações materiais, de multiplicidades sensíveis e de devires-animais [...]” (p. 41). Fundamentada no entroncamento formado pelo “perspectivismo interespecífico”, o “multinaturalismo ontológico” e a “alteridade canibal”, este encontro, segundo o antropólogo, constitui uma “alter-antropologia indígena”, oposta à antropologia ocidental (p. 34). Sugere, assim, a construção de imagens teóricas próprias, primeiramente, a partir do “perspectivismo ameríndio”.

A tarefa que o perspectivismo contrapropõe a esta, é aquela, “simétrica”, de descobrirmos o que é um ponto de vista *para* o nativo, entenda-se, qual é o conceito de ponto de vista presente nas culturas ameríndias: qual o ponto de vista nativo sobre o conceito antropológico de ponto de vista? (CASTRO, 2018, p. 72)

Além disso, Viveiros de Castro (2018) destaca os contrastes entre o “multinaturalismo” indígena e as “cosmologias multiculturalistas modernas”. Ou seja, “enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas [...], a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (p. 43). Nesta paisagem, “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (p. 60). Em resumo, “parafraseando a conhecida passagem de Deleuze sobre o relativismo, diríamos então que o multinaturalismo amazônico não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação *como natureza*” (p. 69).

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos - os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. (CASTRO, 2018, p. 43)

Por fim, o antropólogo define, como terceiro elemento, os termos de uma “metafísica da predação”, onde se aplica “a antropofagia enquanto antropologia” (CASTRO, 2018, p. 160).

Se o objetivo da antropologia multiculturalista européia é descrever a vida humana tal como ela é vivida do ‘ponto de vista do nativo’, a antropologia

multinaturalista nativa assume como condição vital de autodescrição a apreensão “semiofísica” - a execução e a devoração - do “ponto de vista do inimigo”. (CASTRO, 2018, p. 160).

Isto poderia passar despercebido em outro tipo de abordagem, que privilegie, por exemplo, os orixás do Candomblé mais do que as entidades da Umbanda. Porém, torna-se substancial quando o enfoque é o inverso. Pois, atravessada por elementos do xamanismo, esta última incorpora fundamentos do panteão ameríndio ao seu sistema religioso. Por isso, avizinhar o “pensamento ameríndio” (CASTRO, 2018) do “pensamento nagô” (SODRÉ, 2017), neste caso, pode oferecer uma caminhada bastante produtiva.

Neste sentido, para Muniz Sodré (2017), o nagô   termo genérico que acaba por abranger um complexo cultural variado e amplo.

Esse paradigma corresponde a um complexo cultural - cujas origens remontam   Nigéria e a Benin (ex-Daomé) - que compreende *nações* conhecidas como Egb , Egb do, Ijebu, Ijex , Ketu, Sab , Iaba, Anagé e Ey , incorporando traços dos Adja, Fon, Hued , Mali, Jegum e outros conhecidos no Brasil com o nome genérico de Jeje. (SODRÉ, 2017, p. 88)

Em sua busca pelo pensamento nagô, o sociólogo precisou antes atravessar os caminhos da dialética. Pois, de acordo com Sodré (2017, p. 157), “[...] a palavra ‘dialética’ assume o lugar outrora destinado ao *enigma*, que primeiro foi um modo de trazer à esfera humana o obscuro discurso dos deuses”.

Em toda a Antiguidade, grega ou não, o contexto do enigma era sempre religioso, diretamente ligado à adivinha o. Igualmente, no sistema oracular nagô, as respostas da divindade (*If *) - contidas em signos reveladores de mensagens, denominados *odus* - são dadas ainda hoje em forma de sentenças, geralmente enigmáticas, a exemplo de “o sabão se dissolve sobre a cabeça e desaparece, mas a cabeça continua no mesmo lugar” (no *odu* “Ofun Meji”), para indicar que o consulente conhecer  a velhice. (SODRÉ, 2017, p. 157)

O enigma seria o campo da contradi o, a dialética da razão. Esta segunda, entretanto, subjuga a primeira. Segundo Sodré (2017, p. 158), “mas esvaziado de seu *pathos* mítico, o enigma converte-se em dialética - no sistema aristotélico - como pura forma lógica”. Assim, para o sociólogo, o pensamento nagô distancia-se da dialética e aproxima-se da constru o analógica.

No tocante ao refinamento *afro* na diáspora escrava, a analogia revela-se *um recurso propriamente filosófico* para conquistar ‘igualdades’ ou semelhanças em rela o dessemelhantes, o que é historicamente dado na conjuntura do domínio escravagista de uma cultura sobre outra. (SODRÉ, 2017, p. 163)

Simas e Rufino (2018), por outro lado, oferecem uma poderosa abordagem do enigma enquanto experiência espiritual, estética e epistemológica. Determinam que, “a partir das noções de ancestralidade e de encantamento praticamos uma dobra nas limitações da razão intransigente cultuada pela normatividade ocidental” (p. 11), pois, “é a partir também dessas duas noções que se enveredam grande parte dos saberes assentes no complexo epistemológico das macumbas” (p. 11).

A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos. É a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. Na miudeza da vida comum os saberes se encantam, e são reinventados os sentidos do mundo. (SIMAS; RUFINO. 2018. p. 12-13)

Sugerem a construção de um sistema epistêmico fundado nas potências, possibilidades e particularidades próprias dos terreiros, Simas e Rufino (2018, p. 11) argumentam, “é nesse sentido que o encaminhamento de nossas problematizações mira e traz para o centro do debate as práticas de saber que ao longo do tempo foram mantidas sob a condição de demonizadas ou de animistas-fetichistas”.

Defendem um método de investigação firmado nas propriedades das manifestações religiosas, assentado nos terreiros afro-brasileiros e ameríndios como campos de possibilidades, não territórios do medo. Simas e Rufino (2018) salientam, “a macumba é ciência, é ciência encantada e amarração de múltiplos saberes” (p. 12). Dessa forma, a amarração, como ressaltam os autores, é um dos principais instrumentos de investigação à mão do pesquisador, concluindo que, “neste sentido, a noção de amarração, assim como a macumba, compreende-se como um fenômeno polifônico, ambivalente e inacabado” (p. 14).

Amarração é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer. Assim, a amarração jamais será normatizada, porque é inapreensível. Mesmo que o enigma lançado seja desamarrado, esse feito só é possível através do lançamento de um novo enigma, uma nova amarração. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 14)

Assim, amarram-se métodos variados, mitologias diversas, com o objetivo de, progressivamente, atar o nó de uma outra adivinhação. Onde a palavra enigma recupere seu lugar atualmente dominado pela dialética. Já que, acima de tudo, para Simas e Rufino (2018, p. 16), “o ponto está riscado: há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para se entender a ciência”.

2.4 CARACTERÍSTICAS DO FILME DE SANTO

Para Edison Carneiro (2008), designações como macumba, tambor e batuque, definem cultos singulares, compostos por seus próprios traços de identidade. No entanto, o autor destaca que, “muitas dessemelhanças formais, que tendem a multiplicar-se com o tempo, mascaram, realmente, a unidade fundamental dos cultos de origem africana” (p. 6). Porque, embora tenham se diferenciado, existe um conjunto de quatro características compartilhadas entre estes, ou seja: “[...] a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu” (p. 20).

A primeira dessas categorias - a possessão pela divindade - seria a propriedade predominante nestes rituais. Segundo Carneiro (2008, p. 16), “[...] as outras dela decorrentes, mas todas importantes para identificá-los como de origem africana”.

Além disso, trata-se de um tipo particular de possessão, pois “diversamente do que acontece nos demais cultos e religiões existentes no Brasil, a divindade se apossa do crente, nos cultos negros, servindo-se dele como instrumento para a sua comunicação com os mortais” (CARNEIRO, 2008, p. 16). O corpo é transformado no meio, na mídia, no médium, é através dele que se transmitem as mensagens de uns para os outros.

Em nenhum outro rito, o corpo daquele que crê é tomado pela divindade, segundo o etnólogo. No espiritismo, por exemplo, são incorporados os espíritos dos mortos e, na pajelança, mesmo que se incorpore determinadas divindades, estas se manifestam apenas no corpo sagrado do pajé. Conclui Carneiro (2008, p. 17), “assim, não é o fenômeno da possessão, por si mesmo, que caracteriza os cultos de origem africana, mas a circunstância de ser a *divindade* o agente da possessão”.

De acordo com Nina Rodrigues (2021a, p. 65), durante a possessão pela divindade, o indivíduo é tomado por um outro, “como na possessão demoníaca, como na manifestação espírita, o santo fetichista pode apoderar-se sob invocação especial, do pai de *terreiro*, ou ainda de qualquer filho de santo, e por intermédio deles falar e predizer”.

Rodrigues (2021a, p. 66) destaca que, na África, tal estado é restrito a alguns poucos favorecidos e notáveis na hierarquia do culto, entretanto, na Bahia,

“quase todos os filhos e filhas de santo são suscetíveis de uma manifestação desta natureza, e só como exceção o fato não se dará”.

A pessoa em quem o santo se manifesta, que *está* ou *cai de santo* na gíria de *candomblé*, não tem mais consciência dos seus atos, não sabe o que diz, nem o que faz, porque quem fala e obra é o santo que dele se apoderou. Por esse motivo, desde que o santo se manifesta, o indivíduo, que é dele portador, perde a sua personalidade terrestre e humana para adquirir, com todas as honras a que tem direito, a do deus que nele se revela. (RODRIGUES, 2021a, p. 65)

Para Rodrigues (2021a, p. 71), entretanto, os casos de possessão pela divindade “[...] não são mais do que estados de sonambulismo provocado, com desdobramentos e substituição de personalidade”. Do ponto de vista clínico, destaca a semelhança entre os recursos utilizados para provocar o estado de santo e aqueles empregados por hipnotizadores, salientando que, entre as ferramentas, “das mais poderosas se pode considerar neste particular a influência da dança” (p. 72), e ainda, “por via de regra é a música que provoca o estado de santo” (p. 73).

Neste cenário, para Ioan Lewis (1977, p. 222), quando investiga o xamanismo, “desse ponto de vista a possessão não é para as pessoas psicologicamente normais mas apenas para os perturbados”, e acrescenta, “o xamã possuído por espírito é apresentado como uma personalidade conflituada que deveria ser classificado ou como seriamente neurótica ou mesmo psicótica”.

Entretanto, acentua Lewis (1977, p. 230) em sua Sociologia do Êxtase, “[...] devemos lembrar que nas sociedades com que estamos lidando a crença nos espíritos e na possessão por eles é normal e aceita”. E realça:

Experiências transcendentais desse tipo, tipicamente concebidas como estados de “possessão”, têm dado aos místicos a reivindicação única de conhecimento experimental direto do divino e, quando isso é reconhecido por outros, a autoridade para agir como privilegiado canal de comunicação entre o homem e o sobrenatural. (LEWIS, 1977, p. 17-18)

Ainda assim, semelhante à disputa que circunda o termo macumba, a possessão também sofre com o preconceito. Interpretações de diversos autores, sejam psiquiatras ou antropólogos, entre tantos outros, veem o possesso como sujeito patológico, tornando o próprio vocábulo polêmico. Rotular a possessão como sintoma é problemático, mas recorrente na literatura, onde é tratada ora como enfermidade, ora como loucura. Os possuídos são exibidos como exóticos, epiléticos, histéricos, etc. Estigmatizando, portanto, o conceito e as cerimônias.

Para Lewis (1977, p. 21), entretanto, tais análises estão pouco interessadas no estudo do êxtase enquanto fato social, pois “[...] quando eles se aventuraram fora de sua tradição nativa para considerar as provas de outras culturas, sua abordagem foi geralmente distorcida desde o início por suposições etnocêntricas sobre a superioridade de sua própria religião”. À vista disso, se a macumba é qualificada como alienação, a possessão é classificada como alucinação. Isto, porém, é uma venda nos olhos do observador.

Embora tenha predominado por muito tempo a abordagem contrária, para Lewis (1977), “o xamã é assim o símbolo não da submissão e dependência mas da independência e esperança” (p. 235), porque “é puxando os deuses até seu próprio nível, tanto quanto flutuando nas alturas para encontrá-los, que o xamã permite ao homem negociar com as divindades em pé de igualdade” (p. 236).

O xamã não é escravo, mas senhor da anomalia e do caos. O mistério transcendental que está no âmago de sua vocação é a paixão do curandeiro; seu triunfo final sobre a experiência caótica do poder rústico que ameaça fazê-lo sucumbir. Da agonia da aflição e da escura noite da alma surge literalmente o êxtase da vitória espiritual. Enfrentando o desafio das forças que controlam sua vida e superando-as, valentemente nesse crucial rito iniciatório que reimpõe ordem ao caos e ao desespero, o homem reafirma-se senhor do universo e afirma seu controle sobre o destino e a sorte. (LEWIS, 1977, p. 235)

A noção de possessão é por vezes substituída por outra que não carrega tamanho fardo. Bem como salienta que o sujeito não é meramente passivo (possuído), mas também atuante neste processo, pois congrega com a divindade. Torna-se parte daquilo que encarna, partilha do que materializa, corporifica aquilo que acredita. Isto é, trata-se mais da incorporação da divindade, menos da possessão do indivíduo.

Na segunda característica - o caráter pessoal da divindade - Edison Carneiro (2008, p. 17) prossegue, “acredita-se, em todo o Brasil, que cada pessoa tem, velando por si, uma divindade protetora”, lembrando que, “o privilégio de servir de instrumento (*cavalo*) à divindade está reservado a alguns, que precisam iniciar-se (*assentar o santo*) para recebê-la”, destacando enfim, “a iniciação prepara o crente como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter *pessoal* - isto é, embora seja Ogum ou Omolu, é o Ogum ou Omolu particular do crente, e, em alguns lugares, tem mesmo um nome próprio [...]”.

Sendo o *Orisa* imaterial, ele só pode manifestar-se aos seres humanos através de um deles, que escolheu para servir-lhe de cavalgadura, de

médium, geralmente denominado *iyaworisa*, mulher do *Orisa*; o sexo não está implicado neste nome e o que ele exprime é a idéia de possessão pelo *Orisa*. (VERGER, 2012, p. 81)

Para Carneiro (2008), “a dedicação a uma única divindade já não é geral, mas esta mantém o seu caráter *pessoal* em todos os cultos - a lemanjá de uma pessoa não pode manifestar-se em outra, mesmo que a protetora seja também lemanjá [...]” (p. 18). Em resumo, “daí dizer-se ‘o Ogum de Maria’, ‘o Xangô de Josefa’ ou ‘a lansã de Rosa’, necessariamente distintos do Ogum, do Xangô ou da lansã de outras pessoas” (p. 17), isto é, “deste modo, cada *cavalo* está preparado para receber apenas a sua divindade protetora, e nenhuma outra [...]” (p. 17).

Os negros imaginam que todas as pessoas têm um espírito protetor - também chamado *anjo-da-guarda*, devido à influência do catolicismo - que deve, necessariamente, ser um dos orixás, em qualquer das suas formas. O protetor se evidencia por fatos à primeira vista sem importância, seja por um sonho, seja por perturbações mentais, seja por dificuldades de vida. Às vezes, também por predileções pessoais. (CARNEIRO, 2008, p. 99)

No caso em tela, o orixá teria se manifestado através de um sonho, meio de revelação descrito acima como, aliás, nos estudos dos principais pesquisadores do tema. Relata Manuel Querino (2021, p. 45), “[...], quem precisa de algum benefício da deusa dirige-se à margem do rio, e aí implora os benefícios da *mãe d’água*”, e então, “à noite ela aparece em sonho e ordena o que convém fazer”.

Entre outros casos, a título de exemplo, Nina Rodrigues (2021a, p. 87) recorda ainda, “contou-me uma velha africana que o seu santo Ihe fora revelado em sonho”.

Dormindo, viu um santo que Ihe cingia os punhos de fios de contas brancas e Ihe ordenava que se vestisse toda de branco. Quando despertou contou o sonho a companheiros que Ihe aconselharam fosse consultar a respeito um pai de terreiro. Este concluiu que era Oubatalá quem se revelava por essa forma, e ordenou à velha que tratasse de fazer o seu santo. (RODRIGUES, 2021a, p. 87)

À vista disso, pretende-se delinear o Exu de José. Ainda que, para muitos, a iniciação deste orixá ofereça riscos ao iniciado e até mesmo à casa. Menos por ser uma criatura maligna do que por seu poder monstruoso. A força que representa deve ser assentada com grande cautela, pois se realizada equivocadamente pode conduzir o sujeito à loucura. Sobre isto, Vagner Gonçalves da Silva (2022) afirma:

Para muitos sacerdotes, deve-se evitar iniciações para Exu, não porque essa divindade representa um “carrego” no sentido negativo do termo, mas porque se trata de uma força incomensurável, a própria energia dinâmica da

vida, que não pode ser assentada na cabeça de um simples mortal sem causar danos a ele. (SILVA, 2022, p. 60)

Neste caso, Silva (2022) salienta, os “filhos de Exu” carregavam então um estigma, pois a feitura dedicada a este orixá era vista como tabu e evitada.

Até mesmo porque Exu, em muitos terreiros, é sinônimo de espírito de morto (encosto) que, ao possuir o corpo de uma pessoa, tem de ser “despachado” (mandado embora) ou “doutrinado”. Essa é a concepção mais frequente de Exu na umbanda, e a linha que ele nomeia e que reúne inúmeras entidades é uma das mais populares desde que essa religião foi sistematizada na primeira metade do século XX. (SILVA, 2022, p. 60)

Quebranto que, aos poucos, foi desconstruído com a ajuda, entre outros, da incorporação da figura de Exu na própria Umbanda, bem como de sua circulação através da mídia, como ocorre em sua aparição nos filmes de José Mojica Marins.

Na umbanda, a incorporação de entidades pertencentes à linha de Exu sempre foi mais popularizada, mas nem por isso menos estigmatizada ou sujeita a um controle mais intenso em razão da natureza potencialmente destrutiva das energias liberadas por essas entidades. Um caso que ficou famoso e ganhou repercussão nacional foi a incorporação do Exu Seu Sete da Lira na médium umbandista Dona Cacilda nos programas televisivos de auditório de Chacrinha e Flávio Cavalcanti, em 1971. Tal fato causou muita controvérsia na imprensa, entre as igrejas cristãs e os próprios umbandistas. Seu Sete da Lira talvez tenha sido o Exu que mais popularizou a imagem dessa entidade nos meios televisivos, antes do advento das igrejas neopentecostais, com suas sessões de exorcismo transmitidas pelos canais de televisão [...]. (SILVA, 2022, p. 61)

A terceira e a quarta características estão intrinsecamente relacionadas, são complementares. Tanto que, embora determine quatro categorias, por vezes Edison Carneiro (2008) cita estas últimas em um único comentário. Por exemplo, “o oráculo e o mensageiro” (p. 18). Aqui, no entanto, será respeitada a categorização quádrupla de elementos, já que esta se adapta melhor ao formato da análise, embora por vezes o adivinho atravesse os caminhos do mensageiro, e vice-versa.

Para Carneiro (2008), Ifá e Exu são protagonistas nestas manifestações religiosas, desempenhando funções primordiais, pois, segundo o autor, estes, “tal como os imaginam os nagôs e os jejes, são seres intermediários entre as divindades e os homens” (p. 18). Responsáveis, por conseguinte, pela transmissão dos desejos de uns e outros. Sem os quais não haveria comunicação, nem cerimônia. Eles mantêm o fio entre o lado de cá e o de lá, “Ifá, entretanto, por trazer aos homens a palavra das divindades, situa-se em posição superior a Exu, que transmite às divindades os desejos dos homens” (p. 18). Em resumo, “o oráculo e o mensageiro ajudam a caracterizar os cultos de origem africana” (p. 20).

De acordo com Carneiro (2008), o princípio do ato religioso é reservado à figura de Exu, o mensageiro. Nenhum trabalho se dá sem sua aprovação. Já que, “todos os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, lhe são dedicados para que possa transmitir às divindades os desejos, bons ou maus, daqueles que a celebram” (p. 19).

A homenagem obrigatória a Exu (despacho ou ebó) pode tomar as mais diversas formas quando individual ou privada - desde um grande cesto contendo bode, galinha preta e outros animais sacrificados, bonecas de pano, às vezes picadas de alfinetes (lembrança do *envoûtement* ocidental), farofa de azeite de dendê, garrafas de cachaça, tiras de pano vermelho e moedas, como na Bahia, até apenas uma vela acesa, uma garrafa de cachaça e alguns charutos, como no Rio de Janeiro. (CARNEIRO, 2008, p. 19)

Acrescenta Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 205), “Exu, além de receber uma parte do sacrifício dedicado aos outros orixás, pode ser diretamente reverenciado por meio de ritos próprios”, ou seja, “na tradição nagô, o padê ou ipadê é seu rito por excelência”, concluindo que, “o objetivo principal da cerimônia é acionar Exu para que atue no gerenciamento do fluxo entre mundos, pessoas, entidades, estados das coisas, substâncias, elementos etc”.

Bastide (1978, p. 20), do mesmo modo, ressalta que a cerimônia deve começar com a oferta de Exu, mas argumenta que a motivação desta sofre de interpretação equivocada em determinados terreiros, principalmente aqueles que vinculam o orixá com o diabo. Nestes, Exu “[...] poderá perturbar a cerimônia se não for homenageado antes dos outros deuses, como aliás ele mesmo reclamou”, e portanto, “[...] é preciso pedir-lhe que se afaste”. Despacha-se, então, Exu, já que, “daí o termo de *despacho*, empregado algumas vezes em lugar de *padê*, *despachar* significando ‘mandar alguém embora’”.

Exu é, na verdade, o Mercúrio africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos Orixá. É pois ele o encarregado - e o *padê* não tem outra finalidade - de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil. (BASTIDE, 1978, p. 20).

Embora assumam diferentes formas, Carneiro (2008, p. 19) salienta que “em todo o Brasil, entretanto, o despacho de Exu deve ser depositado numa encruzilhada, domínio incontestado do mensageiro celeste”. E, em linhas gerais, Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 226) conclui, “o rito do padê na tradição angola,

assim como na tradição queto-nagô, faz referência ao mundo das passagens, da comunicação entre os vivos e os mortos, entre os homens e seus ancestrais”.

Na consulta ao adivinho, última categoria, segundo Verger (2012), “Ifa, entre os *yoruba*, não é propriamente uma divindade (Orisa). É o porta-voz de *Orunmilà* e dos outros deuses” (p. 579). É um guia e também um conselheiro para aqueles que o procuram, além disso “é também o destino, a personalidade das pessoas” (p. 582).

Em caso de dúvida, *Ifa* é consultado pelas pessoas que precisam tomar uma decisão, que querem saber da oportunidade de realizar uma viagem, contratar um casamento, fechar uma venda ou uma compra importante ou, então, por aqueles que procuram determinar as razões de uma doença ou saber se há sacrifícios ou oferendas a fazer a uma divindade. (VERGER, 2012, p. 579)

Dessa maneira, para Pierre Verger (2012, p. 582), “um homem desejoso de conhecer sua identidade profunda e de saber como comportar-se na vida deve adquirir seu *Ifa* pessoal [...]”. Este personagem, no entanto, atravessa profundas transformações em sua adaptação aos diferentes tipos de terreiros, pois o próprio gesto de adivinhação passa por acentuadas mudanças ao longo dos anos, reinventando-se ou atualizando-se.

A consulta às divindades, outrora feita por um sacerdote especial, passou a fazer parte das atribuições dos chefes de culto, tanto por constituir uma boa fonte de renda como pelo prestígio social que dela advém. Traços culturais europeus, do espiritismo e do ocultismo, modificaram o padrão original de consulta às divindades, à medida que os cultos foram atraindo negros de outras tribos e nacionais, pobres e ricos, de todas as cores. Muitas vezes sem a mais ligeira lembrança de *Ifá*, a consulta pode realizar-se diante de um copo d’água ou de uma vela acesa, com o adivinho possuído por uma divindade qualquer, não interpretando a linguagem sagrada dos búzios, de que já não se serve, mas *vendo* o futuro do consulente. (p. 18)

Aponta Carneiro (2008), “se a consulta às divindades nem sempre se faz sob a invocação de *Ifá*, a sua associação ao despacho de Exu dar-nos-á a confirmação de que se trata de uma das facetas mais importantes do modelo nagô” (p. 20). Isto porque, “mais do que as outras divindades, são inseparáveis a todos os cultos dois personagens - *Ifá*, oráculo, e Exu, mensageiro celeste” (p. 18).

No primeiro caso, relata Edison Carneiro (2008), “o sacerdote se chama *olhador*, por *olhar* o futuro, e daí vem a expressão *olhar* com o *ifá*” (p. 130). No segundo, “vai-se fazer o despacho (padê) de Exu, o *homem da rua*, um espírito que, como criado dos orixás, pode fazer o mal e fazer o bem, indiferentemente, dependendo da vontade do invocante” (p. 57).

3. RISCANDO O PONTO: IDENTIFICANDO OS TRAÇOS DO MITO NA MÍDIA

“Bará era um menino muito esperto”, tanto que “todo mundo tinha receio de suas artimanhas” (PRANDI, 2018, p. 54). Por sua vez, igualmente astuto, “José nem bem começou a falar e logo aprendeu a xingar a mãe dos outros em seis línguas diferentes” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 50). Bará, outro nome de Exu, “ele enganava todo mundo, queria sempre tirar sua vantagem” (PRANDI, 2018, p. 54). Por outro lado, contam Barcinski e Finotti (2015, p. 55), morando nos fundos de um cinema, “José logo percebeu o trunfo que tinha nas mãos e começou a tirar partido de sua posição privilegiada”, isto é, “ele passou a trocar ingressos para o cinema por botões de galalite ou revistas em quadrinhos”.

Narra Prandi (2018, p. 54), “sua mãe sempre o repreendia e o amarrava no portão da casa para ele não ir para a rua fazer traquinagem”. Por seu turno, conforme Barcinski e Finotti (2015, p. 55), “o pequeno Marins era o garoto mais mimado de Vila Anastácio: era o único, entre seus colegas, a andar sempre de sapatos”. Isto não o impedia de sofrer retaliações por suas diabruras, como quando seu pai autorizou convidar alguns colegas para o cinema e, “certa vez, exagerou na bondade e levou quarenta amigos para uma matinê”. Antônio zangou-se, “e expulsou toda a turma, inclusive seu filho”.

Segundo Prandi (2018, p. 54-55), “Bará ficava ali na porta esperando alguém se aproximar, e então pedia seus favores, fazia suas artes e ali se divertia”. Tal qual outro moleque arteiro, que começou suas artimanhas no primeiro ano do ensino escolar, onde foi o único candidato para liderar a encenação de Chapeuzinho Vermelho. Quando a atriz-mirim escalada para o papel principal recusou-se a gritar no momento de maior tensão da trama, José não deixou barato, “no ensaio seguinte, levou uma lagartixa escondida no bolso e, na hora da cena do grito, arremessou o bicho nos cabelos encaracolados da menina” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 61). Recebeu uma suspensão e foi seu último trabalho no teatro da escola.

Enfim, Prandi (2018, p. 55) diz, “sua mãe então chamou Ogum e disse a ele para ficar junto com Bará e dele tomar conta”, depois disso, “Bará continuou um menino danado, mas com Ogum aprendeu a trabalhar”. Neste capítulo, portanto, observa-se como Bará aprendeu a trabalhar com Ogum, e José com cinema.

3.1 DEU MEIA-NOITE: SEU ZÉ APARECEU NA ENCRUZILHADA

Marcado desde cedo pelas garras da abjeção, o mito construído por trás do homem começa a ser modelado logo no princípio, em sua gênese. Segundo os biógrafos Barcinski e Finotti (2015, p. 44), “às quatro da manhã do dia 13 de março de 1936, nasceu José Mojica Marins”, e sentenciam, “era uma sexta-feira 13”.

Legítima encenação, senão encarnação, da poética exusíaca da Umbanda no cinema brasileiro, a trindade formada pelo cineasta, o coveiro e o mensageiro se embaralha, incorporam-se tal qual um médico e seu monstro. Um curandeiro e sua cura. Ainda que Seu Sete da Lira tenha popularizado Exu na televisão a partir dos anos 1970 (SILVA, 2022), Josefel Zanatas bagunçava desde a década anterior.

Se, para Reginaldo Prandi (2018, p. 40), no mito “Exu Ganha o Poder Sobre a Encruzilhada”, “Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio”, segundo Jairo Ferreira (2016, p. 97), “difícilmente alguém no Brasil conseguirá o que ele [José] está conseguindo longe de todos, sem cultura e sem dinheiro”. Se Exu “não tinha profissão, nem artes, nem missão” (PRANDI, 2018, p. 40), relata Ferreira (2016, p. 98) que, “ele [Mojica] começou do nada, no Brás, e faz tudo - ao contrário da maioria, porque sendo simples e inculto não tem prevenções em filmar um sonho, um plano-seqüência de nove minutos ou misturar sadismo com piadinhas infames”.

Diz Prandi (2018, p. 40), “Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro”, e contam Barcinski e Finotti (2015, p. 71), “Mojica, por sua vez, continuava desocupado”, pois “ele havia abandonado a escola na quinta série, aos 13 anos de idade, com a desculpa de que iria trabalhar, mas logo esqueceu a promessa e passou a se dedicar apenas ao seu estúdio no galinheiro”. Por isso, “seu cinema vai por aí e ninguém sabe o que pode acontecer” (FERREIRA, 2016, p. 98).

Mojica viveu de brisa por um bom tempo, até que seu pai, cansado de tanta vagabundagem, arranhou-lhe um emprego de mensageiro na Anderson Clayton. Mas o jovem logo descobriu que o mundo de relógios de ponto não condizia com seu espírito livre e empreendedor. Pelos nove meses seguintes, passaria por outros quatro empregos: foi auxiliar de mecânico, encanador, aprendiz de ourives e soldador da fábrica de projetores de cinema Centauro. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 72)

Segundo a Mitologia dos Orixás, “então, um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá” (PRANDI, 2018, p. 40), e assim os pais de Mojica, “em maio de 1938, fizeram as malas e carregaram o pequeno José para o Cine Santo Estevão, na rua Martinho

de Campos, 386, Vila Anastácio, distrito da Lapa” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 50).

A casa de Oxalá, por um lado, é a morada do criador, pois:

Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado por orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orixanlá e Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, sendo chamado de o Grande Orixá, Orixá NIá. É o orixá velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás, entre os quais muitos são identificados como filhos seus. (PRANDI, 2018, p. 23).

O cine de Santo Estevão, em contrapartida, é o santuário da criação:

O Cine Santo Estevão era um cinema simples, de um único andar, chão de taco e pouco mais de seiscentas poltronas de madeira. Como o cinema atendia basicamente aos moradores do bairro, quase todos operários, não havia sessões durante o dia, exceto em finais de semana. Durante a semana só eram exibidos filmes às terças e quintas, sempre às 19h30. Um ingresso dava direito a uma sessão dupla, geralmente uma chanchada brasileira e um filme de aventura americano. Nos fins de semana havia também uma matinê, às 14h30, na qual eram exibidos desenhos animados, filmes de Tarzan e seriados de Flash Gordon. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 50-51)

De acordo com Prandi (2018, p. 40), o orixá “ia à casa de Oxalá todos os dias”, e “na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos”. Por seu turno, José cedo se cansou das brincadeiras favoritas da criançada do bairro, logo pendurou as chuteiras e aninhou a pipa, pois “passava seus dias no cinema, brincando de teatrinho com os amigos ou lendo gibis” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 62).

José teve suas primeiras experiências cinematográficas nas matinês do Santo Estevão. Seus finais de semana eram os melhores que uma criança poderia desejar: por volta de meio-dia, depois de passar a manhã inteira brincando com seus colegas num terreno baldio próximo ao cinema, ele voltava para casa, onde sua mãe lhe dava um banho caprichado, vestia-o e servia o almoço. Sua tia Conceição preparava bolo de fubá, pastéis de nata e outras guloseimas. Depois do banquete, José subia para a cabine de projeção do cinema. Era lá, sentado ao lado do projetor barulhento, que ele gostava de assistir aos seriados. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 54-55)

Dessa maneira, nos domínios do senhor da vida, da respiração e do ar, Exu encontrou seu lugar, enquanto Mojica respirando do ar rarefeito da sala de cinema, achou o próprio posto, pois “cada fotograma filmado por José Mojica Marins respira cinema e somente cinema” (FERREIRA, 2016, p. 97).

Continua Prandi (2018, p. 40), “muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam”, e

acrescenta, “traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam”. De forma semelhante, Barcinski e Finotti (2015, p. 51) relatam que “o Cine Santo Estevão rapidamente passou a fazer parte da rotina dos moradores de Vila Anastácio”, por isso estava sempre lotado. Mas, todos ali ficavam pouco, pagavam o ingresso, apreciavam a obra da vez e partiam. Só José permanecia.

“Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos” (PRANDI, 2018, p. 40), já Mojica somente no intervalo de 1938 até 1951, quando, “[...] dona Clementina, proprietária do Cine Santo Estevão, alugou o prédio para uma fábrica de ferragens e deixou os Marins sem teto” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 71). Ainda assim, foi na casa do Santo, no cine de Oxalá, que o menino aprendeu a fabricar filmes, observando o ritual de invenção da vida projetada na tela, com devoção e encantamento.

Ali, “Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres” (PRANDI, 2018, p. 40). Ou como relata o próprio Mojica, em uma entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran (2007):

Um belo dia, já perto dos 4 anos, o projetista, querendo puxar o saco, fez questão de me levar para a cabina de projeção; e lá aconteceu a coisa mais terrível de minha vida. Era uma época em que às terças-feiras passava a fita para mulheres sobre sexo, doenças venéreas, muito comuns na época, gonorréia, cancro e assim por diante; nas quintas, era a vez dos homens. E justamente nesse dia que estava passando o filme para as mulheres, o projetista me leva lá em cima e abre aquela janelinha da cabine de projeção para eu dar uma olhada no telão. A primeira coisa que eu vejo é uma vagina em *close*, cheia de gonorréia! Aquilo foi um terror pra mim. Eu olhei aquilo e me assustei todo. Minha mãe escutou meus gritos lá de cima. Ela berrou, e o cara foi mandado embora. Para quebrar o encanto, logo no domingo eu iria ver a matinê com outras crianças. Fui ver e assisti realmente nesse dia uma fita do Carlitos. (MARINS, 2007a, p. 13)

Segundo Prandi (2018, p. 40), “durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá. Exu não perguntava. Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo”. No caso de José, conta o próprio, “no cinema, eu comecei naquela época a curtir terror, mas nem sabia o nome das pessoas. Fui saber quem era Boris Karloff acho que uns três depois que eu criei o Zé do Caixão” (MARINS, 2007a, p. 13).

Na casa de cinema Mojica descobriu, através do olhar e do instinto, como modelar na própria carne o personagem mítico do horror brasileiro. Mas antes, José

aventurou-se ao lado dos amigos de infância. Ele cometeu suas primeiras estripulias ainda nos fins dos anos 1940 quando ganhou uma câmera e, armado dela, realizou os filmes amadores que marcam sua estreia no campo artístico.

Os primeiros experimentos da turma não passavam de brincadeira de criança: filmavam o bairro, suas famílias, os vizinhos e colegas. Mojica conseguiu um projetor emprestado e exibiu seus primeiros filmes caseiros num lençol estendido em um varal no porão do cinema. Ele se lembra do exato instante em que viu pela primeira vez uma de suas cenas - a fachada do Cine Santo Estevão - projetada na tela improvisada. Foi o dia mais feliz de sua vida. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 64)

Segundo Barcinski e Finotti (2015), a primeira obra que merece ser elevada à categoria de filme é *O JUÍZO FINAL* (1948). Filmado em preto e branco, no formato 8 milímetros, silencioso e com aproximadamente 30 minutos, a cópia, porém, é considerada perdida. Embora seja um experimento inaugural, um rito de iniciação na cinematografia aos 13 anos de idade do menino, este já apontava alguns dos temas que o assombraram no decurso da profícua carreira.

No enredo, Mojica apresenta sua visão do fim do mundo que, para Barcinski e Finotti (2015), é “fita amadora que retrata o Dia do Julgamento Final, numa pregação religiosa misturada com ficção científica” (p. 583). Indicando desde já a inventividade do artista e sua habilidade de mesclar gêneros, já que neste, “efeitos especiais primitivos transformam bichos de goiaba em monstros do Apocalipse e as naves espaciais têm formato de caixão” (p. 583). Além disso, salientam os biógrafos, “Antônio, um tremendo pai coruja, achou o filme uma obra-prima e deixou que eles o projetassem na tela do Santo Estevão” (p. 65). Nascia um cineasta.

Narram Barcinski e Finotti (2015) que, habitado por sonhos e pesadelos grandiosos, Mojica logo cansou das limitações da primeira câmera e passou a atazanar os colegas, tanto que os convenceu a fazer uma vaquinha para comprar o tão desejado modelo da bitola 16 milímetros. Mas, isto não bastava, pois o cinema profissional que almejava precisava de estrutura e, “se quisessem fazer filmes de verdade, precisariam também de um estúdio onde pudessem construir cenários. Sugeriu usarem o galinheiro de João Português, local espaçoso e escondido” (p. 65). Ainda assim, restava um obstáculo: as moradoras do galinheiro.

Mas não seriam cinquenta galinhas que destruiriam seus sonhos de grandeza. Como num *thriller* de detetive, só havia uma solução, drástica, porém necessária: as galinhas precisavam ser eliminadas! Mojica e João, decididos, foram até uma mercearia e compraram veneno de rato. Depois misturaram o pó à comida das infelizes. No dia seguinte, quando a mãe de

João foi dar comida às penosas, cinco já estavam mortas. As outras pareciam meio grogues. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 66)

Revelam Barcinski e Finotti (2015, p. 66), João espantou os pais alegando ser epidemia, perigosa ameaça para a família, o que amedrontou a todos, então “assustados, os pais se livraram das galinhas sobreviventes e limparam o galinheiro, deixando o espaço livre para os ‘cineastas’”. Depois disso, muito eles filmaram, tanto no estúdio quanto nas ruas do bairro.

Nesta trajetória, Mojica, sempre inquieto, buscava maneiras de expandir o negócio, enquanto sonhava com holofotes e tapetes vermelhos. Para ser levado a sério, entretanto, seria necessário abandonar o estúdio dentro do galinheiro e arriscar um empreendimento de gente grande. Seria necessário investimento, profissionalização e, acima de tudo, um nome imponente e dramático.

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, equivalente ao salário de dois dias na Fiat Lux. Aos 17 anos, Mojica tornava-se chefe de um “estúdio cinematográfico”. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 73)

Mojica ainda precisava enfrentar o grande vilão do cinema brasileiro: o financiamento. Fazer filmes amadores em bitolas menores é suficientemente complexo, no entanto, saltar para a produção de longas-metragens rodados com película 35 milímetros, exige encarar uma criatura muito mais ameaçadora, o orçamento. Pobre diabo, o cineasta precisaria abrir seu caminho na ponta do facão nesta selva por ele inexplorada, já que, mais assustador do que seus roteiros, só a realidade da economia cinematográfica no país.

Então, o realizador firma seu próximo empreendimento: uma escola de cinema. Considerando que as cotas cobradas da equipe não seriam suficientes para tirar um projeto maior do papel, talvez as mensalidades de vários alunos poderiam garantir o valor da empreitada. Do galinheiro para um barracão emprestado na Zona Norte de São Paulo, José passou a desenvolver seu próprio método de atuação.

Mojica criou um método para dar aulas de interpretação que, se não fazia Lee Strasberg e seu Actors Studio tremerem nas bases, pelo menos parecia agradar aos operários, motoristas de ônibus, vigias e outros humildes que passaram a frequentar seus cursos, e que pagavam mensalidade de 150 cruzeiros - uma semana de salário da fábrica - para ter aulas com “professores” que, poucos meses antes, ganhavam a vida embalando caixas de fósforo. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 79)

Enquanto preparava testes esdrúxulos e mesmo questionáveis, mais próximos de um show de horrores, Mojica aprontava também o elenco de seus futuros filmes. Isto, levando em consideração que, provavelmente, os alunos seriam mais benevolentes e predispostos a trabalhar pelo pouco, ou nenhum, que os apertados orçamentos teriam a oferecer. José não dava ponto sem nó.

Para dar um toque mais sério ao curso, Mojica criou também os “testes de aptidão artística”, a que todos os candidatos a uma vaga na escola deveriam se submeter. Nesses testes ele dava notas a quesitos como “expressão facial”, “interpretação cênica” e “leitura de texto”, além de julgar a “presença de espírito” e até mesmo o “sistema nervoso” dos candidatos. O teste era seguido por um bizarro questionário, onde se perguntava, entre outras coisas, se o candidato sabia nadar, jogar futebol e lutar caratê. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 79)

Mojica começa uma peleja medonha para lançar o tão almejado longa-metragem que o levaria, finalmente, ao estrelato. Duas tentativas malogradas, no entanto, ofuscaram seu brilho: *SENTENÇA DE DEUS*, que depois de muita provação precisou ser abandonada, e *NO AUGUE DO DESESPERO*, cujo título parece comentar o estado de espírito do cineasta na ocasião. Ambos inacabados, pareciam anunciar a bancarrota de uma carreira que mal principiava. Ossos do ofício.

Sonhador, ou teimoso, José aceitou o desafio de investir em outro projeto, o banguê-banguê *A SINA DO AVENTUREIRO* (1958), que renderia outra tamanha dor de cabeça. Com figurões do cinema de então pulando fora da empreitada, assustados com o modo de produção que beirava o amador, o roteiro foi resgatado por Luís Sérgio Person, aquele que ajudou a dar forma à estrutura, mas preferiu passar longe dos créditos, com medo do desastre iminente.

Mojica trabalhava dessa forma por absoluto desconhecimento de outro método. Era assim que ele fazia cinema desde adolescente. Nunca havia tido uma aula ou alguém que lhe explicasse as técnicas de produção de filmes. Aprendera tudo por conta própria, e só sabia fazer as coisas a seu modo. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.107)

É claro que não faltaram contratempos à altura das melhores tragédias ou perrengues extraídos das comédias mais espirituosas. Entretanto, desta vez, o filme foi concluído e lançado no circuito comercial. Era a estreia do cineasta e, “se, por um lado, a inexperiência de Mojica realmente transparecia na tela, por outro, ficava evidente que ele tinha cacife para voos mais altos” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 115).

A *Sina do Aventureiro* não foi um estouro de bilheteria, mas também não decepcionou. Ficou três semanas no Coral e depois correu o circuito suburbano com relativo sucesso durante o primeiro semestre de 1960. Mojica bolou alguns espertíssimos truques de divulgação, que usaria pelo resto da vida: seu preferido era mandar alunos para as filas de outros filmes, com a ordem de elogiar *Sina*: “Você já viu aquela fita que tá no Coral? Um banguê-banguê de arrebentar!”. Ele também fez amizade com alguns donos de cinema e passou a organizar sessões especiais do filme, que batizou de “A *Sina do Aventureiro* com atores ao vivo”. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.116-117)

Mojica cismou até invadir as salas de cinema. A escola crescia, tanto que “o cursinho de atores já tinha quase duzentos alunos” (Barcinski; Finotti, 2015, p. 117). Porém, nem tudo era final feliz. No período, o cineasta encarou um drama conjugal protagonizado pelo próprio, sua esposa, Rosita Soler, além da amante, Maria José do Prado. Esta última anunciou uma gravidez que abalou ainda mais o casamento moribundo.

Ele viveu um grande dilema: estava cada vez mais apaixonado por Maria, e ao mesmo tempo via seu casamento com Rosita indo para o brejo. A principal causa de sua crise conjugal era a dificuldade que Rosita estava tendo para engravidar. Mojica, que crescera em um ambiente machista, em que as mulheres eram relegadas simplesmente à função de procriar, via a ausência de um filho como uma falha pessoal da mulher. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.123)

Quando Rosita anunciou, por sua vez, estar grávida também, a trama estava completa. Mojica, como seu personagem, colecionava mulheres na ausência de coragem para escolher uma delas e magoar a outra. Para coroar a crise, o fracasso de bilheteria do *MEU DESTINO EM TUAS MÃOS* (1963), drama com *happy ending* que agradou somente os mais carolas, joga o cineasta mais uma vez na pindaíba.

Citam, Barcinski e Finotti (2015, p. 137), que o realizador então confidenciou para seus alunos, “de que adianta agradar aos padres e fazer um filme que ninguém quer ver?”, e arrematou, “temos que fazer filmes que o povão quer ver! E o povão quer ação e sexo! Ninguém quer pagar pra ver coisa chata!”.

Caçando ideias para uma nova história, Mojica decide investir em cenas de violência e sacanagem (com suas próprias palavras). Logo, passa a vender cotas do filme para os alunos e quem mais caísse na lábia. Porém, a proposta inicial do enredo, morna, pouco empolga a audiência. O financiamento tampouco decola e parece que aí vem outro fracasso na carreira do cineasta, tamanho que lhe tira o sono.

3.2 ABRINDO CAMINHOS: A PRIMEIRA MANIFESTAÇÃO DE ZÉ DO CAIXÃO

Segundo Prandi (2018, p. 40-41): “um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá”. Por seu turno, o cineasta também buscava o próprio destino, assim “além de um personagem, Mojica descobriu um caminho” (FERREIRA, 2016, p. 101). Isto é, um modo de fazer cinema, brasileiro, autoral e de gênero, onde:

Quanto mais realista a atmosfera em que emerge o absurdo, mais absurdo será o resultado. Como todos sabem, o cinema latino-americano tem que ser um cinema radicalmente voltado nesse sentido, aceitando-se enquanto miséria e o delírio provocado pela miséria. No final de contas, Mojica também é um desmistificador” (FERREIRA, 2016, p. 101)

A receita para o sucesso seria entregue a José em uma noite de pouco sono e muito susto. Tal qual um espírito do cinema do passado, do presente e do futuro, uma desconhecida criatura anunciaria, através de um pesadelo, que Mojica carregaria nas costas a pesada cruz que seria fazer um filme de terror à brasileira. Assim, plantava-se a ideia do que viria a se tornar a primeira aparição de Zé do Caixão nas telas. Relata José na entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran (2007), incluída na coletânea que celebra seus cinquenta anos de carreira:

Certa noite, ao chegar em casa bem cansado, fui jantar. Em seguida, estava meio sonolento, entre dormindo e acordado, e foi aí que tudo aconteceu: vi num sonho um vulto me arrastando para um cemitério. Logo ele me deixou em frente a uma lápide, lá havia duas datas, a do meu nascimento e a da minha morte. As pessoas em casa ficaram bastante assustadas, chamaram até um pai-de-santo por achar que eu estava com o diabo no corpo. Acordei aos berros, e naquele momento decidi que faria um filme diferente de tudo que já havia realizado. Estava nascendo naquele momento o personagem que se tornaria uma lenda: Zé do Caixão. O personagem começava a tomar forma na minha mente e na minha vida. O cemitério me deu o nome; completavam a indumentária do Zé a capa preta da macumba e a cartola, que era o símbolo de uma marca de cigarros clássicos. (MARINS, 2007a, p. 20)

Este mesmo evento foi descrito pelos biógrafos do cineasta, Barcinski e Finotti (2015, p. 141). Contam eles, “eram quatro da manhã quando [Mojica] acordou”, e acrescentam, “estava suando frio e seu coração batia a mil por hora”. Salientam, “que medo sentiu! Que pânico! Teria sido um sinal? O que significava aquele pesadelo?”. Até que, finalmente, entendeu a mensagem: “é isso! Um filme de terror! Por que não havia pensado nisso antes?”.

Profecia agourenta, Mojica vislumbra seu destino: lançaria-se de corpo e alma ao transe cinematográfico. Caiu em si ou no santo e filmou seus mais profundos medos. Depois do susto, quando qualquer chance de retomar o repouso havia se extraviado no regresso ao território dos despertos, José dirigiu-se para o estúdio muito cedo com sua cruz.

Nem tanto pelo medo, mas pela euforia. Mojica queria começar o dia logo. O trabalho seria intenso naquela manhã. E, semelhante ao estado de possessão de Nina Rodrigues (2021a, 2021b), “absorto em seus pensamentos, ele andava como um sonâmbulo, sem olhar para os lados, sem falar com ninguém. Parecia estar vagando por outra dimensão” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 141).

Para o fetichista, africano, o cair no santo é um estado psicológico especial. O espírito, necessitando de um veículo para suas manifestações, apodera-se da mulher para esse fim. A pessoa atingida mostra-se logo inquieta, abandona suas ocupações, e forçada dirige-se instintivamente ao candomblé mais próximo e aí apresenta-se com alvoroço, a cantar e a dançar, como se entendida fosse nos mistérios do rito. (QUERINO, 2021, p. 57)

Relatam Barcinski e Finotti (2015) que o assombrado homem bateu primeiro à porta da aluna e secretária da escola, Neutra. Precisava de ajuda para colocar tudo no papel. Ditou o texto com tamanha urgência que mais parecia exorcizar um demônio bastante temido. Até que, ao fim da mesma tarde, o roteiro estava acabado. E José encantado, entusiasmado, extasiado.

Não havia tempo a perder. Então, “ele mandou reunir os alunos e, erguendo numa das mãos um calhamaço de papel datilografado, como um pastor exibindo a bíblia, disse: vocês sabem o que é isso aqui? É a nossa salvação!” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 142).

Tratava-se de um filme de terror, explicou Mojica. Chamava-se *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* e era a história de um coveiro chamado Zé do Caixão, que aterrorizava a cidade, matava um monte de gente e no final era morto pelos espíritos de todas as pessoas que ele havia assassinado. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 142)

Porém, “os alunos acharam aquilo tudo uma tremenda palhaçada” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 142). Afinal, onde é que já se viu uma história dessas fazer sucesso, ainda mais no Brasil. Filme que não faz bilheteria, não enche barriga. Dessa vez, Mojica só poderia estar delirando.

Prossegue o mito, “cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer. Oxalá não queria perder tempo recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam.

Oxalá nem tinha tempo para as visitas” (PRANDI, 2018, p. 41). E havia cada vez mais interessados na escola de atuação fundada pelo cineasta, pois tratava-se de método nascido e criado no Brás. Para Ferreira (2016, p. 101), “seus atores são recrutados na multidão, geralmente *office-boys*, empregadas domésticas, marginais suburbanos”. Público também dos terreiros da região.

No fantástico mundo da Umbanda, aqueles que não ocupam espaços preponderantes na sociedade, aqueles que foram historicamente dominados, oprimidos, dizimados ou mesmo relegados à sarjeta do mundo, os marginais, todos têm seu lugar no “teatro da mente” que ali se encena. (DRAVET, 2019, p. 43)

Ainda assim, a ideia de um filme de monstro era desequilibrada demais, desmedida até para o excêntrico José. Quando perde o suporte de alguns pupilos, Mojica toma o primeiro tombo de sua Via Dolorosa. Os mais fiéis, no entanto, não abandonaram o mestre, possivelmente habituados às suas extravagâncias.

Mojica, segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 142), argumentou que, ao contrário de outros gêneros bastante batidos no circuito brasileiro, “terror, não, ninguém fazia filmes de terror no Brasil. Eles seriam os primeiros”. Mesmo assim houve resistência. Então José apelou, ameaçou e assustou seus alunos: “ele contou seu pesadelo, disse que aquilo era um aviso do Além, e que eles se arrependiam se contrariassem uma mensagem dos céus”.

Continua Prandi (2018, p. 41), “Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá. Exu coletava os *ebós* para Oxalá”. E então, na peleja para levantar o investimento necessário para rodar o filme, Mojica é despojado, de forma literal, até mesmo de suas roupas. Quando percebeu que a cobrança de cotas da obra, coleta feita junto aos alunos, conhecidos e familiares, levantou apenas 8 milhões de cruzeiros, o cineasta pediu a Deus e ao Diabo. Vendeu o que tinha à mão incluindo a mobília da própria casa, “Mojica aproveitou o embalo e vendeu também suas roupas. Ficou só com duas camisas, uma calça e um par de sapatos, mas havia conseguido juntar quase 6 milhões” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 144).

Conforme os cálculos do realizador, somado ao que havia coletado previamente, era o valor que faltava para colocar de pé um longa-metragem. Vários discordaram alegando que o montante estaria muito longe do mínimo exigido para uma produção deste naipe. O próprio Mojica não recebeu nada por seu trabalho, apostou o pouco que tinha na bilheteria que poderia salvá-lo ou condená-lo.

O ritmo de trabalho era insano, e ninguém trabalhou mais do que Mojica: ele filmava das duas da tarde às três da manhã, e às oito já estava de volta ao estúdio, ajudando a preparar os cenários. Passou várias noites sem dormir, emendando dos ensaios para as filmagens. Longe de ser um atleta - fumava três maços de cigarro por dia e alimentava-se basicamente de torresmo, mocotó e ovo de codorna -, Mojica emagreceu e ficou abatido. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 151)

Neste filme de baixíssimo orçamento, o que faltava em dinheiro para concretizar os delírios do diretor, sobrava em inventividade e improviso. Durante a filmagem, para Barcinski e Finotti (2015, p. 151), “Mojica também estava possuído. Ideias brotavam de sua cabeça sem parar. Ele corria de um lado para outro do estúdio, a adrenalina a mil, imaginando novas cenas e delirando com cada *take*”.

Filmando, experimentava um estado de êxtase, pois “o estado de santo seria o mais alto grau dessa comunhão com o mundo exterior... estado em tudo semelhante ao extase religioso, cujas formas mais puras produzem os santos e os mártires” (CARNEIRO, 1936, p. 146), e talvez alguns cineastas. Após cair no santo, “[a iniciada] cai exausta e é levantada por pessoas conhecedoras dos preceitos e conduzida à camarinha, a fim de que os interessados concorram com as despesas indispensáveis às obrigações que vão ser iniciadas” (QUERINO, 2021, p. 58-59).

Terminada a produção com uma cena de funeral, narram Barcinski e Finotti (2015, p. 153), “naquela mesma noite, a equipe comprou um barril de vinho e fez uma festa no estúdio para celebrar o fim das filmagens”. Por seu turno, “Mojica estava tão feliz que decidiu experimentar um vinhozinho. Acabou tomando dez canecas e caiu duro em cima de uma mesa”. Por isso, “o pessoal, de pirraça, colocou-o dentro de um caixão, onde dormiu por 24 horas seguidas”. Dormiu o sono dos cineastas.

Outra parte importante da crença haitiana sobre a possessão é o fato de que a experiência da possessão é considerada muito exaustiva; após a posse, o “cavalo” humano geralmente fica muito cansado, e, às vezes, à beira do colapso. Esta crença também é encontrada em outras áreas nas quais a possessão é uma reconhecida experiência “religiosa”. Assim, na Europa medieval, acreditava-se que o Diabo cavalgava suas montarias humanas durante o sabá das bruxas, até que essas “montarias” estivessem totalmente exaustas por seus galopes aéreos.⁸ (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337)

⁸ No original: “Still another important part of Haitian beliefs pertaining to possession is the fact that the experience of possession is believed to be a very exhausting one; after possession the human “horse” is usually very fatigued, and, sometimes, even on the verge of collapse. This belief is also found in other areas in which possession is a recognized “religious” experience. Thus, in mediaeval Europe, the Devil was believed to ride his human mounts during the witches’ sabbath, until these “mounts” were utterly exhausted by their aerial gallops” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337)

Mojica apostou tudo. Para Barcinski e Finotti (2015), “apesar de ter crescido praticamente dentro de uma sala de projeção, [Mojica] não conhece o trabalho de outros cineastas a ponto de ser influenciado por eles. Pelo menos não conscientemente” (p. 168). Destacam que, “na realidade, ele assistiu milhares de filmes, porém nunca se preocupou em adquirir conhecimento teórico sobre eles. As imagens ficaram guardadas em sua cabeça, embora sem nenhum tipo de organização ou referência” (p. 169).

Completa Agabiti (2007a, p. 41), “autodidata, Mojica filma de maneira intuitiva, sem esconder as deficiências técnicas e a falta de recursos”. Pois, “sua *mise-en-scène* combina pretensão, grandiloqüência, precariedade material e inépcia, o que torna seu ‘estilo’ único e atraente”. E esclarece:

A coexistência paradoxal de artificial e natural, convenção e autenticidade, imaginação e realidade permite dois modos de expressão. O primeiro é o choque, caro aos surrealistas, em que a anormalidade, o excesso, o sonho, o irracional ou o sobrenatural surgem em um contexto estável e corriqueiro. Não por acaso, alguns críticos apontaram semelhanças entre o cinema de Mojica e o de Luis Buñuel, analogia que, no entanto, não esgota a questão. O contexto banal, bem como a condição social desfavorável da maioria dos personagens, está muito próximo da realidade cotidiana de grande parte do público dos filmes de Mojica. Familiar ao espectador, o contexto contribui para aumentar o medo no público, visto que é a proximidade com o real que engendra o medo. (AGABITI, 2007a, p. 41)

Arremata Agabiti (2007a), “o segundo modo de expressão é a comicidade involuntária, outra das características distintivas do cinema de Mojica” (p. 41).

Tanto o choque como o humor involuntário desvelam o real e fazem as delícias e misérias de uma *mise-en-scène* totalmente original, que designa o tempo todo a precariedade do cinema brasileiro, traço também evidenciado pela “estética da fome”, que norteou os primórdios do Cinema Novo, e pela “estética do lixo”, cara ao Cinema Marginal - ambas as abordagens surgidas nos anos 60, portanto contemporâneas aos filmes de Mojica. (AGABITI, 2007a, p. 41)

Pontua Jairo Ferreira (2016, p. 98), Mojica domina uma *mise-en-scène* repleta do esplendor e da miséria que a tornam brasileira, um estilo que, para o crítico, é ingênuo e sanguinário, concluindo que, “nada mais comovente do que a tragédia que provoca gargalhadas”.

A verdade é que o estilo de Mojica pegou os técnicos de surpresa. Eles estavam acostumados com o padrão Vera Cruz, com sets de filmagem limpinhos e bem-equipados, com cenários bem-iluminados e regras pré-estabelecidas, e de repente surgia um louco que jogava pela janela todas as fórmulas. Mojica fazia coisas que, naquela época, eram consideradas heresias [...]. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 151-152)

Por fim, é somente na distribuição que a Via Crúcis de todo cineasta se conclui. Ocasão em que autores podem ser conduzidos do céu ao inferno ao sabor endiabrado de dividendos ou dívidas. Neste caso, não foi diferente e a luta por tela seria penosa. Colocando na ponta do lápis tudo o que tinha investido, o realizador vê a bancarrota novamente abrir a assustadora bocarra para engoli-lo, com capa e cartola.

Desesperado, Mojica aceita uma oferta pelas cotas que ainda conservava do filme, e vende sua alma e sua obra a preço de banana, para fazer algum trocado.

Assim que viu as filas dando voltas no quarteirão, percebeu a burrada que havia feito ao vender sua parte para Idílio. Durante a sessão, fez um esforço tremendo para não chorar. Ali estava sua obra - totalmente concebida, produzida e dirigida por ele próprio - e sobre a qual já não tinha direito a um centavo. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 158).

Na crítica, havia quem bradava a genialidade do artista, outros que assistiam a obra com olhos estarecidos e enxergavam somente bestialidade, nada mais. Ainda assim, o maldizer não alcançava o corpo fechado do cineasta que renasceu dos mortos depois de acreditar que estava acabado. E, embora tenha perdido os lucros da bilheteria de seu primeiro triunfo, o amanhã parecia promissor.

Surpreendente sucesso de bilheteria, o filme chamaria a atenção da crítica e dos jovens cineastas, sobretudo Glauber Rocha, e depois Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, que chegaram a trabalhar com Mojica. A história do cozeiro que desafiava Deus e acabava perseguido por almas penadas agradou tanto pelo seu caráter inventivo e experimental quanto por seu contato iconoclasta com a cultura popular. (CÁNEPA, 2008, p. 117)

Cánepa (2008) dedica uma grande parte de sua pesquisa acerca do cinema de horror à obra de José Mojica Marins. Argumenta que é justamente *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964) o marco de fundação do gênero nestas terras. Embora enumere um vasto repertório de filmes de terror anteriores a este, salienta:

O primeiro e mais evidente aspecto que faz da filmografia de Mojica um exemplo de autoria brasileira no gênero é o fato de ele ter sido o primeiro no país a fazer filmes auto-intitulados “de terror”, sendo reconhecido como tal pela crítica e pelo público, obtendo sucesso expressivo nas bilheterias e na mídia, provocando intensas polêmicas entre público, críticos e acadêmicos, e também influenciando uma geração de cineastas que trabalharam com o horror cinematográfico no Brasil ao longo dos anos seguintes, quando foram realizados dezenas de filmes desse gênero no país. (CÁNEPA, 2008, p. 134)

E acrescenta:

O segundo aspecto, igualmente notável, é o fato de Mojica ter criado um personagem bastante original, quase sem paralelo no repertório canônico dos monstros do horror: o coveiro psicopata Jozefel Zanatas, o Zé do Caixão. [...]. Em sua busca, não se constrange em berrar monólogos “shakespearianos” contra as superstições, a religião e a mediocridade, agindo como uma espécie de messias do mal, obcecado por subverter a ordem vigente. É claro que já houve outras figuras como Zé, tanto na literatura quanto na cultura popular do século XX. Mas a criatura de Mojica surpreende por articular um disperso e pouco consciente repertório cultural, que vai do folclore brasileiro, com suas entidades malignas e coveiros malucos, aos monstros do horror hollywoodiano; da Divina Comédia às idéias de Nietzsche, passando pelo Marquês de Sade, pelo Padre Antonio Vieira e por Antonio Conselheiro. (CÁNEPA, 2008, p. 134-135)

Agabiti (2007a, p. 41) acrescenta que, partindo dos mistérios do cinema fantástico, Mojica inventa um tipo próprio de representação da cultura brasileira, uma visão sanguinária marcada por originalidade e experimentação, concluindo enfim, “trata-se de uma representação intuitiva, dotada de poesia em estado bruto na qual sublime e grotesco se misturam”.

Abolindo fronteiras e hierarquias, os filmes absorvem e transformam uma grande variedade de referências culturais heterogêneas, traço pouco usual no cinema de gênero. Aqui reside a característica mais notável da originalidade dessa *mise-en-scène*: Mojica cruza os clichês do cinema fantástico, [...], com referências emprestadas da cultura popular, das religiões afro-brasileiras, de temas da realidade nacional da época, da cultura de massa e da cultura erudita. (AGABITI, 2007b, p. 41-42)

Embora repleto de referências do repertório que começou a formar ainda na infância, o manuseio laborioso de tamanho acervo desafia os termos do realismo ou do naturalismo como se viu até então. Os limites do fantástico são provocados nas garras do artesanato do artifício.

Desprovido de estratégia, sem modelos eruditos, o artista popular usa de modo criativo o que tem à disposição para construir suas representações. Assim, Mojica se vira com o que tem à mão e organiza seu discurso a partir de um ponto de vista baseado em suas próprias referências. Por conseguinte, ele se dirige a seu público, platéia inculta em sua maioria, com uma espontaneidade jamais vista no cinema brasileiro. Não há distância entre eles: autor e espectador olham-se em pé de igualdade. (AGABITI, 2007b, p. 43)

Mojica não demonstrou a pretensão de filmar sonhos, mas é inegável que o autor tampouco expressou o medo de eternizar seus pesadelos. E o fez de forma singular, marcando a fogo uma longa tradição de criaturas horrendas com sua própria invenção. Depois de realizar sua fantasia mais delirante até então, era hora de provar que daquela cartola ainda poderiam sair muitos monstros, mistérios e longas-metragens.

3.3 NA GIRA DE LENÇO E CARTOLA: ESTA NOITE CONSAGRA JOSÉ

Relata Reginaldo Prandi (2018, p. 41) que, no mito que narra a ocasião em que a encruzilhada conheceu seu soberano, “Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo”. Mojica, por sua vez, produziu o primeiro filme protagonizado por Zé do Caixão com tamanha devoção e sacrifício que as glórias começaram a pipocar. Para ele, a recompensa realizou-se na forma de fama para o cineasta e financiamento para seu cinema.

José Mojica Marins, o “tarado do celulóide”, não se limitou a construir uma obra que merece constar entre as mais inventivas do cinema fantástico mundial; ele é também um dos raros realizadores do horror a expressar em filme algumas de suas obsessões mais íntimas, de seus pesadelos mais atormentados. Pode ser comparado, talvez, apenas a Jodorowsky, Bava, Argento e Lynch, artistas que expressam idéias em imagens perturbadoras que só podem ser descritas como *surrealistas*, mas que, a julgar pela convicção com que foram levadas às telas, são na verdade um retrato *realista* de como o artista enxerga o mundo e nos convida a adentrar seu mundo. E, por mais estranho que nos pareça, o convite é irrecusável. (PRIMATI, 2007, p. 117)

Se, de acordo com Carlos Primati (2007), José não hesita em filmar suas obsessões e pesadelos, acrescenta Ferreira (2016, p. 101), “a um passo da demência e da genialidade, ele [Mojica] se defende de suas neuroses com filmes”. E assim, os tempos de fazer fita a grito pareciam superados, era o momento de José colher o que estava semeando há anos, desde os primeiros curtas. Sua colheita maldita.

Consagrava-se, enfim, José Mojica Marins. Mas, laborioso e obstinado, ele já tramava sua próxima produção, afinal, mente vazia, oficina do diabo. Esboçava, então, uma continuação para a tragédia do agente funerário. Segurava o destino de Zé do Caixão em suas mãos, sem imaginar quantos encantos e infortúnios o futuro reservava.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (1967) ressuscita a caçada de Josefel Zanatas e recomeça a partir da catástrofe que encerra o filme anterior, isto é, na cena em que o coveiro é encontrado moribundo próximo ao túmulo das vítimas imoladas por seu fanatismo. Novos elementos são incluídos na trama, “[...] ele sobreviveu ao ataque dos espíritos e agora, com o auxílio de um ajudante corcunda, Bruno (Nivaldo Lima), continua sua busca pela mulher ideal que lhe dará o ‘filho perfeito’” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 187).

Entusiasmado com o sucesso de seu primeiro filme de terror, Mojica bolou uma história muito mais sofisticada, incluindo uma câmara de torturas, ataques de cobras e aranhas e uma sequência de luta passada num pântano. Ele queria também filmar uma cena que não incluiu em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* por absoluta falta de dinheiro: a descida de Zé do Caixão ao inferno. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 187)

É graças ao sucesso atingido com a estreia do coveiro nas telas que Mojica logrou abrir os portões do inferno. Muito malandro, ele foi logo tratando de negócios. Desenrolando os próximos contratos, antes que a poeira baixasse. Nas entradas dos cinemas, a fila aquilatava seu precioso personagem. Valorizando sua próxima empreitada.

O que parecia loucura antes, ou seja, fazer um filme de horror à brasileira, provou-se bastante lucrativo. E quem pagou para ver, de fato viu.

O produtor Augusto Pereira, consciente da burrada que fizera ao não financiar o primeiro filme de Zé do Caixão, entrou com o dinheiro para o novo projeto e garantiu um mínimo de condições técnicas. Prometeu a Mojica três meses para filmar, negativo à vontade e um orçamento três vezes maior que o do filme anterior. Ainda não era o ideal, mas pelo menos não seria a pobreza de *À Meia-Noite*. Temeroso de que algum outro produtor seduzisse Mojica com uma oferta irresistível, Augusto propôs um contrato de exclusividade para nada menos que cinco filmes com o personagem Zé do Caixão. Em 2 de janeiro de 1966, Mojica e Augusto assinaram o contrato, que previa a produção de um filme por ano, começando com *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* e seguido por *A Encarnação do Demônio*, *O Lamento dos Espíritos Errantes*, *O Sepulcro do Diabo* e *O Discípulo de Satanás*. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 187)

Acrescenta Prandi (2018, p. 41), citando o mito do mensageiro, “assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu”. Dessa vez, portanto, não faltariam investidores devotados, interessados em financiar a próxima desgraça de Zé do Caixão. As ofertas eram abundantes e generosas, pois Mojica fez por merecer seu posto de trabalho.

No entanto, o custo de sua temeridade começa a mostrar as garras afiadas. Zé desata a possuir José. A criatura desanda a se empossar do próprio criador, tomando-lhe o rosto, a fala e os gestos. Cada vez mais, diferenciar um do outro torna-se um grande desafio. Zé do Caixão, uma entidade demasiado poderosa, é uma força que pode devastar aquele que o incorpora e, por isso, é necessário grande cautela.

Como relata o próprio cineasta em entrevista concedida a Eugênio Puppó e Arthur Autran (2007):

Entre 64 e 68, eu sofri demais. O pessoal me confundia com o Zé do Caixão e meus filhos pagaram muito por isso - na escola era um desprezo, uma gozação. O pessoal, quando me via, me xingava de ateu; os caras falavam que eu não acreditava em nada. E eu respondia que acreditava, quem não acreditava era o Zé. A briga minha era quando os caras punham “fita dirigida por Zé do Caixão”. Qual era a relação? O Zé do Caixão não dirige porra nenhuma” (MARINS, 2007a, p. 23-24)

Complementa Prandi (2018, p. 41), de acordo com a mitologia, “quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu”. E arremata o próprio José, no mesmo depoimento citado acima:

*Esta noite encarnarei no teu cadáver nasceria de muitas desavenças, tragédias fortes, porque o Augusto de Cervantes, ao ver o sucesso do *À meia-noite levarei sua alma*, viria a pedir desculpas pelo passado. Ele disse que todo mundo errava, que errar é humano, e ele próprio pediria para eu fazer a continuação de *À meia-noite*. O Augusto trouxe dois caras que tinham dinheiro. Eu ainda tinha o estúdio aqui na rua Frederico Abranches, e os caras queriam saber quanto custaria o filme. Eu falei que no *À meia-noite* tinha trabalhado bem apertado e que no *Esta noite* eu ampliaria um pouco, os cenários, figurantes. Calculei mais do que o dobro, e eles falaram que não tinha problema. (MARINS, 2007a, p. 21)*

Embora o financiamento tenha se viabilizado mais facilmente do que nos filmes anteriores do autor, considerando o estrondoso fenômeno de bilheteria alcançado pelo coveiro, é claro que não se tratava de uma produção de valores hollywoodianos. O que não impediu José Mojica Marins, evidentemente, de propor sequências megalomaníacas.

Não faltaram oportunidades para o realizador colocar em prática as suas habilidades mais criativas, inventando truques e artifícios para concretizar a obra que visualizava na sala de projeção da própria cabeça.

As técnicas de Mojica para economizar dinheiro surpreendiam até mesmo profissionais experientes. Quando precisou rodar uma cena mostrando o exterior de uma casa, ele pediu ao veterano diretor Ozualdo Candeias que tirasse uma foto da tal casa e depois filmou a própria fotografia. Novamente o resultado foi perfeito. Um técnico quis saber por que não haviam filmado logo a casa de uma vez. Mojica explicou que não compensaria transportar uma equipe inteira numa Kombi, carregando equipamento pesado, quando ele poderia obter o mesmo resultado dentro do estúdio, sem precisar sequer iluminar a cena. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 207)

Com tamanha criatividade para contornar as dificuldades da miséria e da precariedade da indústria cinematográfica brasileira, Mojica caiu nas graças da geração de cineastas que pregavam o Cinema Marginal, bem como de alguns cinemanovistas.

Já a crítica e a academia dividiram opiniões sobre o estilo talhado, para alguns grosseiramente, pelo cineasta. Mas, ninguém ficou em cima do muro. Quem não elogiava, atacava. Os entusiastas de sua obra enxergaram brilho no diamante bruto que despontava na cinematografia brasileira, mas o inimigo era ardiloso e muitos condenavam inclementes suas façanhas.

Outra técnica de Mojica para poupar dinheiro era a utilização de atores em múltiplos papéis. A sequência do inferno, por exemplo, parece ter um elenco numeroso, quando na realidade são os mesmos dez atores interpretando diferentes papéis. A atriz Paula Ramos aparece três vezes nesta cena, e outras duas vezes durante o resto do filme. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 208)

Tal inventividade frente a toda sorte de adversidade se tornaria uma das principais qualidades do estilo do cineasta ao longo de sua carreira. Pouco dinheiro ou nenhum, Mojica fazia filmes de um jeito ou de outro. Película, usava o que tinha à mão. Elenco, contava com alunos da escola, amigos e até os pais do cineasta faziam pontas nas filmagens. Cenários, como as florestas sombrias que compõem a paisagem de alguns de seus filmes, muitas vezes, eram feitos com o que se trazia das ruas como as árvores cortadas à miúda nas praças públicas.

Quando o assunto é economizar dinheiro, Mojica não tem pudor nem em reaproveitar cenas filmadas para outros filmes. Em *Esta Noite* ele usou diversas vezes a imagem dos olhos injetados de Zé do Caixão, criada pelo técnico em efeitos visuais Indrikis Kruskops para *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Também reaproveitou, no início do filme, a longa sequência do ataque dos espíritos, que encerrava *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, tendo cuidado apenas de fazer algumas modificações nos diálogos para que a história fizesse sentido. Exemplo: em *À Meia-Noite*, os moradores da cidadezinha, atraídos pelo barulho do cemitério, encontram o corpo de Zé do Caixão. A impressão que se tinha era de que Zé estava morto. Quando foi fazer *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, Mojica precisava “ressuscitar” o personagem. Tudo o que fez foi copiar esta sequência e dublar um dos figurantes dizendo “Ele vive!” quando vê Zé caído no chão. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 208)

Em linhas gerais, este segundo filme consolidava o estilo do autor. Embora a estética estivesse já bastante madura logo em sua gênese, com *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), agora passava a outro nível, em *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967). Firmava-se na história da cinematografia mundial com fervor e sem piedade um monstro do cinema de gênero que arrebataria devotos.

Para o reconhecimento se afirmar, porém, outros tantos anos seriam necessários. Ainda assim, ganhava vida e se consagrava o horror cinematográfico brasileiro nas mãos de um coveiro.

[...] *Esta Noite* mantém as qualidades que fizeram de *À Meia-Noite* um filme especial, como a fotografia expressionista, a comunicação direta com o público e cenas chocantes por sua audácia e originalidade. Mojica havia finalmente encontrado o meio-termo ideal entre o primitivismo de seu estilo e a sofisticação de produção. E foi esta mistura que fez de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* seu filme mais popular. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 208)

Resume Carlos Primati (2007, p. 117), “em *À meia-noite levarei sua alma*, ele [Zé do Caixão] zomba do povo supersticioso; em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, vingava-se da baixa-burguesia”. Tratava-se de nova diabrura do personagem, mais grandiosa, mas preservando seus elementos característicos, isto é:

Mantendo o tom violento, fantástico e melodramático de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, mas exibindo cenas muito mais espetaculares – mesmo que feitas com recursos baratíssimos, como a construção do inferno com gesso e pipoca – mais uma vez, um filme protagonizado por Zé do Caixão causava sensação na audiência e na imprensa nacionais. (CÂNEPA, 2008, 154)

Nesta segunda aparição, Mojica destemido investiu em cenas mais ousadas. Experimentava com a câmera como um cientista delirante em seu laboratório. Brincava de Deus, brindava com o Diabo. E dessa maneira seguiam as diárias.

É nesta obra que o cineasta busca exorcizar a figura que veio arrastá-lo no pesadelo, anos antes, e de cuja matéria onírica modelou seu personagem característico. Mojica arriscou-se a filmar a visão lendária onde a misteriosa figura visitou-o pela primeira vez. Desejo que ele havia manifestado desde o primeiro longa-metragem com Zé do Caixão. Precisava domar esta quimera e para isso utilizaria o cinema.

Enfim, no segundo capítulo da trilogia, conseguiu imprimir no negativo as imagens aterradoras do inconsciente, apoderou-se do próprio medo com uma câmera na mão e um pesadelo na cabeça.

Mojica queria reproduzir o pesadelo que tivera três anos antes e que o inspirara a criar Zé do Caixão. Ele bolou uma cena na qual Zé é arrastado por uma criatura sinistra até o cemitério, onde os mortos saem das sepulturas e o puxam para dentro da terra. Depois haveria uma longa sequência mostrando Zé no inferno em cores, enquanto o resto do filme seria em preto e branco. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 196)

Pouco tempo depois da estreia no circuito, com um longa-metragem filmado todo em preto e branco, Mojica já inclui em seu arsenal a película em cores. Aqui, curiosamente, reservada para uma sequência muito específica: a viagem ao inferno. Enquanto a vida segue em preto e branco, no universo de Zé do Caixão, o submundo é colorido e vibrante, retratado em uma sequência que espanta por sua beleza extravagante.

Nenhuma cena de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* revela mais claramente o talento visionário de Mojica do que a descida de Zé do Caixão ao inferno, sem dúvida uma das mais inventivas da história do cinema brasileiro e digna de figurar em qualquer antologia das melhores cenas do cinema de horror. Trata-se de uma alucinação psicodélica e surreal, com cabeças, braços e pernas saindo de paredes, sangue jorrando do teto, mulheres crucificadas de cabeça para baixo e diabos de tridente na mão espetando penitentes que se arrastam pelo chão pedregoso. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 206)

Mesmo colocando na narrativa efeitos especiais que tornam a obra plasticamente audaciosa, ainda assim, o cineasta é, eventualmente, marginalizado por se tratar de, supostamente, um cinema primitivo. Porém, destacam Barcinski e Finotti (2015, p. 171), “enganam-se, portanto, os que veem os filmes de terror de Mojica como produtos ordinários, feitos sem capricho nem talento”, taxando que, “essa gente parece confundir simplicidade com incompetência”.

De qualquer forma, da mistura de gêneros e estilos, surge um “cinemão” à brasileira, um cinema meio urbano, meio rural, que dialoga com os credos e os medos de um Brasil profundo. Mojica soube como poucos encenar a cultura popular, pois segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 171), “ele conhece o segredo da comunicação com a massa. Afinal, é um dos poucos diretores de cinema do Brasil que não veio da classe média burguesa”.

No entanto, embora proponha um diálogo com manifestações populares, novamente, o autor faz coro com uma geração que, em certa medida, ataca qualquer forma de religião, enquanto produto da alienação, desdenhando, assim, das credices do povo. Feito que, inclusive, tornou-se sua marca registrada desde o primeiro filme que o consagrou.

Zé do Caixão zomba não só dos mortos, mas também do “povo do mato”, que, na verdade, é o próprio povo de Mojica, o público-alvo de seu filme. Mojica, afinal, fazia cinema para o lumpemproletariado, para seus vizinhos no Brás, na Vila Anastácio e de Casa Verde, para os motoristas de ônibus, operários e faxineiras que frequentavam sua escola. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 171)

Malgrado isso, continua Reginaldo Prandi (2018, p. 41), “Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá”. Mojica, por seu lado, passou a velar pelo cinema brasileiro, com muito zelo e cuidado. Acomodou-se na encruzilhada entre o fantástico, o horror e o humor, manteve-se sempre alerta e vigiando o caminho. Maldição ou dádiva, o certo é que todos que busquem a morada do terror de raízes brasileiras, devem antes pagar algum tributo e prestar homenagem para seu imortal porteiro e protetor.

Com *Esta Noite...* Mojica tem a oportunidade de cristalizar sua criação antológica: um personagem exasperado, dono de um bizarro sentimento romântico de eternidade, com delírios de grandeza, condenado a conviver com uma população servil, mesquinha, acovardada. No fundo, o verdadeiro terror de Zé do Caixão é tornar-se mais um medíocre. Curiosamente, ao “esvaziá-lo” em seus desdobramentos metalingüísticos, o diretor parece ter ouvido o apelo de seu personagem. Depois de *Esta noite encamarei no teu cadáver*, Zé do Caixão perde consistência e ganha a eternidade. O cinema salvou Josefel Zanatas do próprio cinema. (MELO, 2007, p. 61)

Portanto, após ganhar a eternidade guardando a casa de Oxalá, “armado de um ogó, poderoso porrete, [Exu] afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância” (PRANDI, 2018, p. 41). Neste cenário, argumenta Carlos Primati (2007, p. 116-117), “se Hitchcock utilizava a câmera como instrumento de manipulação de seus medos e obsessões, Mojica a empunha como uma ferramenta de agressão àqueles que o tratam como ignorante e iletrado”.

Assim, engatilhado com seu inusitado ogó que, na falta do cajado foi substituído por um potente tripé de câmera, Mojica ganhou seu merecido lugar na cinematografia. Mesmo assim, o drama estava longe de acabar, novas tragédias espreitavam pelo caminho. Pois, salienta Laura Loguercio Cánepa (2008):

Mas o fato é que, com *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, Mojica parecia ter levado seu personagem a uma encruzilhada: o que ainda faltava acontecer a Zé do Caixão, que já assassinara mais de uma dezena de pessoas, encontrara a mulher perfeita, perdera um filho, visitara o inferno, tivera seus crimes descobertos e afundara num lago? Como bem observa Cid Vale Ferreira, a morte desse personagem no final de *ESTA NOITE...* abriu o leque de opções que o cineasta tinha para continuar a série, porque agora Zé do Caixão não era mais aquele coveiro sociopata e descrente que quer ter o filho perfeito. Ele agora poderia ser simplesmente o que as pessoas temiam que ele fosse: um monstro. (CÁNEPA, 2008, p. 156)

E agora, José?

3.4 EMBORA PRA ENCRUZA: ENCARNAÇÃO DE EXU

Uma imagem pode assombrar alguém por muitos anos. Fica ali debaixo da cama do inconsciente aguardando a melhor oportunidade para assustar sua vítima. Já se descobriu como exorcizar espíritos obsessores, mas pensamentos obsessivos nunca. Estes continuam aterrorizando cabeças mal-assombradas, assim como uma ideia que perseguiu José ao longo dos anos.

Mas faltava para Mojica pôr um ponto final na trilogia de Zé do Caixão, projeto que ele guardava desde *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. E foi com a ajuda de dois cineastas e roteiristas muito talentosos, Paulo Sacramento (*O Prisioneiro da Grade de Ferro*) e Dennison Ramalho (*Ninja, Amor Só de Mãe*), que Mojica pôde levar às telas, em 2008, *Encarnação do Demônio*, terceira parte da saga de Zé do Caixão em busca da “mulher perfeita”. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 520-521)

Paulo Sacramento (2007, p. 110) questiona: “o que torna mítico um projeto cinematográfico? Estamos falando aqui de José Mojica Marins - e estamos falando de um filme que há 40 anos espera para ver a luz dos projetores e para ser visto através dela”. E complementa:

Um envelhecido Zé do Caixão prossegue na busca da mulher que lhe dará o filho perfeito, garantindo a continuidade do seu sangue. *Encarnação do demônio* é a obstinação viva de Mojica desde 1966, quando escreveu sozinho a primeira versão do roteiro que fecharia a trilogia do personagem Zé do Caixão, depois de *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. (SACRAMENTO, 2007, p. 110)

Este projeto tão sonhado por Mojica, o qual encerraria a tragédia de Zé do Caixão com requintes de crueldade, passou pelas mãos de diversos produtores. Quase concretizou-se tantas vezes que, para muitos, era mais uma das várias alucinações do coveiro.

O Augusto de Cervantes, enquanto a gente fazia o *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, em 1966, disse para eu escrever o roteiro do *Encarnação*. Ele era um cara que queria a coisa sempre roteirizada, então acabei escrevendo. O Augusto mais do que nunca estava disposto a investir no *Encarnação*, mas isso não aconteceu porque ele tinha muita dívida na praça. (MARINS, 2007a, p. 36)

Dessa vez, no entanto, a obra sairia do papel e ganharia as telas, finalmente. Ressuscitando antigas obsessões do agente funerário, mas definitivamente inserindo-o no século XXI.

No ano 2000, quando nos encontramos - Mojica, Dennison Ramalho e eu [Paulo Sacramento] - visando retomar e atualizar o projeto deste filme,

enxergamos nesse encontro de gerações uma oportunidade única, capaz de conjugar opostos, superar preconceitos há muito arraigados e, principalmente, conciliar nosso interesse pela linguagem com uma real possibilidade de inserção no mercado. Para tanto, o desafio era criar, no atual ambiente de nosso cinema, condições (financeiras, técnicas, artísticas) para o retorno de Mojica. Criar condições para que ele fizesse, com total liberdade e sem concessões, o que sempre buscou: sua fita mais radical, mais forte. (SACRAMENTO, 2007, p. 111)

Para surpresa de muitos, que acreditavam estar morto e enterrado o coveiro há décadas, ele voltou pronto para a desforra e não estava sozinho. Isto é, nas palavras de José Mojica Marins, naquilo que chamou de “A Última Crônica”:

Aconteceu outra vez: novos amigos se aliam a ele [Zé do Caixão]. Ramalho, o sonhador sinistro, e Sacramento, o cinéfilo comerciante. E ele realmente tinha um curinga na manga para a cartada final: persistência e força de vontade. E, com isso, consegue realizar um sonho de 40 anos, fazer o maior clássico de horror da América Latina: *Encarnação do demônio*. (MARINS, 2007b, p. 173)

É neste momento que ele encarna um discurso outro, ao lado de uma nova geração de cineastas, estes que cresceram espantados pelas pragas agourentas mojicanas, lançadas aos quatro ventos. O realizador, então, já estava aclamado pela história do cinema brasileiro, com uma vasta filmografia e ampla presença em outras mídias.

Apesar da atenção que recebeu, Mojica ainda demoraria alguns anos para encontrar uma nova oportunidade para filmar. Então, quando parecia definitivamente condenado a ser mera atração de circo, uma reviravolta o colocou mais uma vez em evidência. Mesmo garantindo que recebeu outros convites antes disso, apenas nos anos 2000, a produtora paulista Olhos de Cão, do cineasta Paulo Sacramento, e a Gullane Filmes, de Caio e Fabiano Gullane, decidiram produzir, com orçamento de cerca de cinco milhões de reais, a terceira parte da sua trilogia inacabada com Zé do Caixão [...]. (CÁNEPA, 2008, p. 191)

Segue a saga do mestre dos descaminhos, que diz: “Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada” (PRANDI, 2018, p. 41). É também a sina do cineasta das desgraças, pois, na realização do *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), segundo Marins (2007b, p. 173), “ele [José/Zé do Caixão] mostra ter mais energia do que toda a equipe técnica e artística, na faixa dos 30 anos”, e além disso, acrescenta que merecidamente, “recebe todas as honrarias possíveis, do Brasil e do exterior”.

O trabalho nunca foi de assustar José, então quando sugeriram exumar uma inanimada narrativa da década de 1960, ele prontamente alcançou suas ferramentas de roteirista. Menciona Mojica Marins (2007a):

O roteiro dos anos 60 do *Encarnação* era uma coisa que eu ia fazer numa boa com o Augusto, ou com qualquer outro que pudesse produzir. Iniciava o filme com o Zé levado pelo corcunda numa padiola para a casa de uns evangélicos, onde tinha duas mulheres. Uma era daquelas marrudas, de não gostar de ninguém, e a outra já era bem angelical. O Zé é jogado onde ficam os cavalos, a marruda vê que ele é inteligente e já começa a querer se unir com ele para matar o pai e ficar com a fortuna. Mas ele não precisa de união para nada e aí, quando já está com saúde, o velho evangélico vai lá e fala que na Bíblia diz para fazer o bem sem olhar a quem. O Zé olha bem cínico, pega um espeto e fala que, até uma parte, a Bíblia está certa, deve-se fazer o bem, mas olhar a quem. Aí ele mata o velho. O corcunda faz a vala para enterrar o velho e a filha má, que é enterrada viva. Aí o Zé fica com a menina boa, ela perde a virgindade com ele e acaba gostando. O Zé resolve vir para São Paulo, onde ele tem uma mansão. Ele está curioso em fazer uma experiência com LSD e usa a droga. Mas, enquanto ele faz a experiência, o corcunda perde a cabeça e acaba tendo um ato sexual com a mulher do Zé, e engravida ela. Como o Zé não é de matar criança, deixa ela ter o bebê; e o bebê sai corcundinha. A mulher concorda que tem de morrer, aí o Zé põe a mulher numa mesa legal e coloca um rato no útero dela para roer ele todo, porque foi profanado. Ele também joga ácido no corcunda, corroendo todas as partes sexuais dele, só fica osso. Mas, com essa experiência do LSD, ele começa a ver uns negócios doidos. Vai para o banheiro, puxa a descarga e sai numa bexiga, vai passando por todas as partes dentro do pênis. Aí ele volta ao normal e vê a mulher morta. Mas a essa altura todo o povo já descobriu que o Zé do Caixão está na cidade; o pessoal vem e toca fogo na casa. Ele fica numa situação sem saída. A fita termina com ele virando para o povo e dizendo: "Eu não vou morrer, me aguardem que eu voltarei!". Esse é o final da fita. (MARINS, 2007a, p. 37-38)

Esta versão do filme, porém, não sobreviveu. Conta o cineasta (2007a):

Em 2000, surgiram o Paulo Sacramento e o Dennison Ramalho. Eles leram o roteiro e acharam que tinha de ter uma modificação, porque já haviam passado muitos anos. Aí eu deixei o Dennison à vontade para mexer, só que ele fez uma outra leitura: o Zé do Caixão ficava com superpoderes, voava, um negócio de quadrinhos que não tinha explicação. O roteiro ficou um negócio com muito exército, muita guerra, os caras entravam na favela com metralhadora e davam tiro para todo lado. E o Dennison só pôs uma mulher, a Luci, personagem com 40, 45 anos. Por que banir todas as mulheres da Terra? Não tem mais mulher, acabou? Aí já começamos a mexer, o Dennison encheu de mulher. (MARINS, 2007a, p. 37)

Ainda não haviam encontrado uma direção para agradar a todos os envolvidos. Mas, acrescenta José (2007a), em conclusão:

Esse roteiro mudou muito em relação ao novo. No novo, o Zé fica preso muitos anos e, quando sai, vai atrás do fiel corcunda, que diz que está tudo preparado à espera do Zé. Este diz que agora a coisa vai ser mais fácil, porque antes ele trabalhava só com as pessoas que acreditam nas lendas, as supersticiosas, e que agora é mais fácil porque tem a vaidade da grande cidade. O corcunda preparou serviçais para ele, duas meninas e dois rapazes, que foram criados desde pequenos, como o Zé gosta, e têm ele como um deus. O Zé pega várias mulheres, mas elas não servem; ele as manda para os cachorros, para torturas, faz coisas terríveis. Aí ele consegue escolher as que devem ser as superiores. São sete mulheres, do Brasil e de diversas origens, como Alemanha, Índia e Japão. Nos outros

filmes ele chegou a engravidar algumas mulheres, mas sempre acontecia algo e o filho não nascia. Dessa vez não pode dar errado com todas as sete! (MARINS, 2007a, p. 38)

Então, avança na história Reginaldo Prandi (2018, p. 41), “[Exu] ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa” (p. 41). José, por sua parte, consolidou seu posto com a *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008). A obra contou com meios captados através da Lei do Audiovisual, mecanismo gerido pela Ancine, a Agência Nacional do Cinema, e foi realizada com recursos do edital para filmes de baixo orçamento, da Secretaria do Audiovisual e do Ministério da Cultura, do Governo Federal, contou com apoio do BNDES, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, além do suporte do Programa de Fomento ao Cinema Paulista do Governo do Estado de São Paulo, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, e do apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo. Ou como revela Marins (2007a):

Para mim, a produção de *Encarnação* foi a mais rica, a mais perfeita que eu tive em todos os meus filmes até agora, com um pessoal super-profissional, não me deixaram faltar nada. Nunca houve aquilo de “não dá!”, “isso é impossível”. Sempre fui respeitado, mas achei que dessa vez eu fui super-respeitado. As pessoas tinham medo de pecar em qualquer coisa. O Paulo Sacramento nunca me deixou, em nenhuma hora. (MARINS, 2007a, p. 38)

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO (2008) contou, de fato, com uma equipe ilustre. O time de produção é formado por nomes como os já citados Paulo Sacramento (*O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO*, 2003), Fabiano Gullane (*CARANDIRU*, 2003) e Caio Gullane (*QUE HORAS ELA VOLTA?*, 2015), além de Débora Ivanov (*UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA*, 2012). O roteiro é co-escrito, como mencionado, por Dennison Ramalho (*MORTO NÃO FALA*, 2018) e José Mojica Marins.

A direção de fotografia ficou nas mãos do experiente José Roberto Eliezer (*ANJOS DA NOITE*, 1987; *A DAMA DO CINE SHANGHAI*, 1988), que colaborou, entre outros feitos, na invenção da plasticidade e da estética do que Renato Luiz Pucci Jr. (2008) define como um cinema brasileiro pós-moderno, o neon-realismo.

A direção de arte é de Cássio Amarante (*ABRIL DESPEDAÇADO*, 2001). Os figurinos de David Parizotti (*DURVAL DISCOS*, 2002) foram complementados por um estilista convidado. Agora, consagrado e louvado, Zé do Caixão não usa apenas

uma simples capa costurada pela sogra e a cartola costumeira, ele veste Alexandre Herchcovitch.

Os efeitos especiais, antes artesanais, desta vez, foram coordenados por Kapel Furman (*O CHEIRO DO RALO*, 2006), referência do departamento no país. A montagem foi realizada por Paulo Sacramento e a edição de som por Ricardo Reis (*ZUZU ANGEL*, 2006) e Miriam Biderman (*FEBRE DO RATO*, 2011). A trilha sonora, antes caçada ou improvisada, agora contou com música de André Abujamra (*BICHO DE SETE CABEÇAS*, 2000) e Márcio Nigro (*É PROIBIDO FUMAR*, 2009).

O elenco principal é encabeçado pelo próprio Mojica, ao lado de outros quinze atores e atrizes. Incluindo aí celebridades da atuação como Jece Valadão (*A IDADE DA TERRA*, 1980), que encena o Coronel Claudiomiro Pontes, Milhem Cortaz (*TROPA DE ELITE*, 2007), que interpreta o Padre Eugênio, José Celso Martinez Corrêa (*O REI DA VELA*, 1982), que encarna o Mistificador, e Helena Ignez (*O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*, 1968), que atua como Cabíria.

Além destes, o elenco secundário ainda conta com mais de 30 pessoas, incorporando até mesmo parceiros de longa data do cineasta, como Satã (*MUNDO-MERCADO DO SEXO*, 1979), que interpreta a Fera. Por fim, o elenco de apoio soma, sozinho, mais de 300 pessoas envolvidas na produção.

E, claro, a direção é do lendário José Mojica Marins, que, além dos já citados, conduziu uma equipe de algumas centenas de pessoas.

Também o elenco composto por grandes atores do cinema e do teatro brasileiros, como Luis Melo, Jece Valadão (morto antes do final das filmagens) e Zé Celso Martinez Corrêa, traz ao filme um aspecto cult que se reflete em outros membros da equipe, como o “figurinista” Alexandre Hercovitch (um dos maiores estilistas brasileiros), tornando-se possível supor que este novo trabalho de Mojica se pareça um pouco mais como uma homenagem do que propriamente como um novo filme daquele que sempre se destacou pela precariedade, pelo improvisado e pela marginalidade. (CÂNEPA, 2008, p. 193)

O mito prossegue, de acordo com Reginaldo Prandi (2018, p. 41), da seguinte maneira: “Exu ficou rico e poderoso”. No caso de José, porém, o saldo da bilheteria não foi suficiente para garantir fortuna.

Encarnação foi o filme mais violento e explícito da carreira de Mojica, um festival de barbaridade e sangue que, se foi bastante elogiado pela crítica, fracassou nas bilheterias. No primeiro fim de semana, fez apenas 5.600 espectadores em 37 salas. Os produtores culpavam vários fatores pelo insucesso: o fato de a estreia coincidir com a abertura das Olimpíadas de Pequim, a recusa de muitos cinemas em exibir o trailer, e a censura de 18 anos, que afastou o público adolescente, tradicional consumidor do gênero

de terror. Mas a verdade é que parecia haver um descompasso entre o cinema primitivo e bruto de Mojica e o gosto médio do público. Foi o último filme dele para o cinema. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 521)

Outros tempos, outros monstros. Zé do Caixão já não fazia o sucesso medonho visto na década de 1960. No entanto, a produção não deixa de ser uma celebração à herança maldita de José Mojica Marins. Exalta seus filmes do passado com passagens em preto e branco que ressuscitam antigos fantasmas, bem como homenageia o colega cineasta Rogério Sganzerla e o fervoroso apologista Jairo Ferreira em sua dedicatória.

De qualquer forma, se o longa-metragem não enriqueceu seu autor, a força de sua obra é inquebrantável. Seu estilo é firme e robusto, mesmo que polêmico e controverso. Zé do Caixão é incontestavelmente poderoso, como salienta o próprio Mojica, em sua entrevista conferida a Eugênio Puppo e Arthur Autran (2007). Entre tantas outras conquistas:

Recentemente, tive o reconhecimento do governo brasileiro, recebi a Honra ao Mérito Cultural, uma medalha e um certificado que me foram entregues pelas mãos do ministro da Cultura, Gilberto Gil, e do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Esse reconhecimento diz respeito aos meus serviços prestados à cultura no Brasil e no exterior. (MARINS, 2007a, p. 39)

O mito que narra quando o mensageiro conquistou sua morada, conforme descreve Reginaldo Prandi (2018, p. 41), encerra-se assim: “Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu”. De forma semelhante, não se pode atravessar o cinema brasileiro de horror sem glorificar as façanhas de Zé do Caixão.

José Mojica Marins relata os feitos do coveiro e sua luta contra a força sobrenatural da criatura da seguinte maneira:

Sua fama aumenta mais, e são milhões os seus seguidores, todos fiéis ao seu pensamento. Por que a vida é tão cruel comigo?! Esse imbecil [José/Zé do Caixão] consegue tudo; até driblar a própria morte. Agora é visto como profeta, sábio e gênio, comparado a todos os grandes personagens que passaram pela Terra. [...] Não é possível! O cara deve ter poderes sobrenaturais, pois não deixa eu me armar e já parte para outra. (MARINS, 2007b, p. 173)

E completa então em sua última crônica:

Para ele [José/Zé do Caixão], tudo é esplendor. E agora eu penetro num túnel tenebroso. Não é possível, é fantástico demais... Estou acuado na parede do destino. Ele olha para mim e pede minha ajuda. E, só agora, no espelho da vida, olho a minha imagem, ele sabe da minha existência. Agora visualizo a verdade, cruel verdade. O homem da minha inveja, do ódio e do

despeito é o final da minha essência; pois descobro, em minha mente, que esse homem sou eu! (MARINS, 2007b, p. 173)

Após a *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), José continuou trabalhando aqui e ali, fazendo aparições esporádicas, mas com a saúde debilitada a produção diminuía visivelmente.

Em maio de 2014, Mojica foi internado no InCor, em São Paulo, para passar por um cateterismo cardíaco e desobstruir uma artéria que estava com bloqueio. No hospital, sofreu um infarto e teve de passar por uma angioplastia, procedimento para desobstruir vasos entupidos. No mês seguinte, sentiu-se mal e voltou ao InCor, com uma piora das funções renais. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 522)

Enquanto o cineasta se recuperava, caminhava a produção da série “Zé do Caixão”, de André Barcinski e Vitor Mafra, onde Mojica foi interpretado por Matheus Nachtergaele. O legado estava vivo. Ninguém pode mais atravessar esta encruzilhada sem prestar a merecida homenagem àquele que fez ali sua morada.

Embora muito seja falado, aqui, sobre a trilogia que encerra a história do coveiro, Zé do Caixão. Ainda maior é a obra do autor, que atravessa diferentes linguagens, mídias, campos. Do cinema aos quadrinhos, da televisão à política, Mojica assombrou milhares de lares brasileiros. Deixou um patrimônio difícil de igualar. Fez muito, foi muitos. Como um demônio, José Mojica Marins foi uma legião.

Aos 78 anos, as seguidas internações abalaram sua saúde. Mojica perdeu quase trinta quilos e estava fazendo sessões diárias de diálise. Familiares e amigos se preparavam para o pior. Mas ele resistiu. Aos poucos, foi ganhando peso e vitalidade. Um ano depois, em meados de 2015, já havia recuperado ao menos oito quilos e parecia bem melhor. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 522)

A luta foi grande e vitoriosa. Mojica regressava ainda outra vez do reino dos mortos, porém não faria outro longa-metragem como Zé do Caixão. A trilogia estava completa. Embora o susto tenha passado, reza a lenda que ninguém consegue vencer a morte. Nem mesmo o coveiro infernal. Em 19 de fevereiro de 2020, José Mojica Marins faleceu em São Paulo, vitimado por broncopneumonia, aos 83 anos de idade.

Ao longo de sua carreira de mais de meio século, José Mojica Marins não fez apenas filmes, mas também programas de televisão, peças de teatro, revistas, livros, gibis, fotonovelas e discos. O jornalista e pesquisador Carlos Primate, grande admirador de Zé do Caixão, há mais de vinte anos vem coletando informações sobre sua obra, fuçando em arquivos e bibliotecas. O resultado é o mais completo levantamento já realizado sobre a obra de Mojica, incluindo seus filmes amadores - muitos deles filmados num galinheiro em Vila Anastácio - e alguns de seus trabalhos inacabados. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 526)

4. BAIXANDO O SANTO: TRANSMUTAÇÃO DO CONTO DE MAGIA EM CINEMA DE MANDINGA

De acordo com o mito “Elegbara devora até a própria mãe”, como descrito por Reginaldo Prandi (2018, p. 74), Elegbara “para espanto de todos, nasceu falando e comendo tudo o que estava diante de si”. Veio ao mundo com uma fome insaciável, ainda que devorasse tudo o que lhe davam, o apetite nunca abrandava. E assim, “já não tendo como saciar a medonha fome, Elegbara acabou por devorar a própria mãe” (p. 74). Apesar disso, ainda faminto, ele tentou consumir também o pai. Orunmilá, por sua vez, armou-se de sua espada e perseguiu o filho a fim de matá-lo.

Conta Prandi (2018, p. 74) que a perseguição prolongou-se e “a cada espaço do Céu, Orunmilá alcançava o filho, cortando-o em duzentos e um pedaços”. Destes, toda porção se transformava em um langui e, conseqüentemente, “a cada encontro o ducentésimo primeiro pedaço transformava-se novamente em Exu”. No fim, quando não havia mais saída, decidiram firmar um acordo.

Acrescenta Prandi (2018, p. 75), Elegbara concordou em devolver tudo o que havia devorado, “cada langui poderia ser usado por Orunmilá como sendo o verdadeiro Exu”, além disso, “langui trabalharia para Orunmilá, levando oferendas e mensagens enviadas pelos homens”. Por seu turno, Elegbara recebeu o direito de ser saudado antes dos demais e o privilégio de comer primeiro em todo sacrifício.

À vista disso, neste capítulo Exu será estudado estruturalmente, observando-se os muitos pedaços que dele vieram e, trabalhando para Orunmilá, passaram a entregar as mensagens enviadas pelos homens, neste caso, através do cinema. Para observar tal composição, porém, seria necessário encontrar um caminho metodológico. E, portanto, escolheu-se a trilha morfológica.

De acordo com Vladimir Propp (2001, p. 7), “em botânica, por morfologia entende-se o estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo”, sendo que, “no âmbito do conto popular, folclórico, o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem sua disposição é possível com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas”. Isto posto, se Propp (2001) propôs a Morfologia do Conto de Magia, aqui apresenta-se a Morfologia do Cinema de Mandinga.

4.1 MORFOLOGIA DA LOUCURA: À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA

Segundo Roger Bastide (2016, p. 236), para a população quilombola da Guiana Holandesa, um dos motivos que provoca a alienação mental é a feitiçaria. Acredita-se que “o *wisiman*, feiticeiro, roubou a *akra*, alma, de uma pessoa e escondeu-a em um lugar onde a vítima não poderá mais recuperá-la”. Por isso, batiza-se esta estrutura de Morfologia da Loucura, já que o cineasta sinaliza tratar-se do roubo de uma *akra*, profetizando de antemão que à meia-noite sua alma será levada.

Além disso, pode-se descobrir que o próprio feiticeiro sofre com a alienação como forma de punição. O que parece ser o caso, já que, depois de tomar diversas almas, Zé do Caixão é assombrado e punido por seus crimes.

É importante ressaltar que, “os negros crioulos de Paramaribo pensam que a mulher que, ao dançar, resiste ao chamado de seu deus, *wanti*, e se recusa a ser possuída por ele enlouquece” (BASTIDE, 2016, p. 237). Esta ação ocupa o protagonismo da trama, pois sela o destino de uma das vítimas do coveiro, aquela que se recusou a ser possuída por ele e lançou-lhe a praga que o condenaria.

Ainda conforme Bastide (2016, p. 238), “no Brasil, nos candomblés, os diversos tipos de doença mental são dados por Exu, Ogum ou Oxóssi [...] e curados por meio de sacrifícios feitos a essas divindades e também pelo retorno dos doentes à religião ancestral que eles negligenciaram”.

A insanidade também pode ser explicada “[...] por causa da negligência para com seu *gado*, o deus que é ligado à pessoa, seu ‘anjo da guarda’”, por isso, “[...] a loucura sempre tem uma causa sobrenatural e, quando é tratada, recorre-se a meios sobrenaturais” (BASTIDE, 2016, p. 237).

O cineasta trilhou as veredas erráticas do delírio, assentando sua câmera nos termos da histeria. Roger Bastide (2016, p. 240) ilumina o caminho ao sublinhar que, “é somente quando a cultura africana se desagrega que se manifesta o patológico, até então controlado pela seita religiosa”. Quer dizer, quando Mojica apropria-se destes símbolos, desagrega sua estruturação mítica e, deslocados, aspectos como a possessão assumem contornos patológicos.

Para a análise, parte-se da noção de “função” traçada por Vladimir Propp (2001). Na morfologia do conto de magia, “o que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*” (p. 16).

Em resumo, *“por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”* (p. 17). Dessa maneira, o folclorista propõe uma análise feita a partir das funções desempenhadas pelos personagens.

Assim como as propriedades e funções dos deuses se deslocam de uns para outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado, de outro sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade. (PROPP, 2001, p. 16-17)

Propp (2001) encerra a coleta de fontes tão logo percebe que os novos contos analisados não oferecem outras ações inéditas, recomendando que, “no momento em que se constata a inexistência de novas funções, o morfologista pode fazer ponto final e o estudo seguirá posteriormente novas diretrizes [...]” (p. 18). Muitos dos procedimentos enumerados pelo folclorista são encontrados na obra de José Mojica Marins, porém o que sobressai na estrutura fílmica é a recorrência de quatro insólitas funções, inspiradas não nas práticas mágicas, mas nas mandingas. Ou seja, observa-se a reincidência das categorias propostas por Edison Carneiro (2008): a possessão pela divindade, o caráter pessoal desta, a consulta ao adivinho e o despacho de Exu.

Dessa forma, manifesta o realizador logo nos planos iniciais sua confabulação com as narrativas da religiosidade popular, por meio da encenação de uma consulta oracular. Mojica estreia o drama do agente funerário com uma sequência que assume contornos proféticos, uma cena-profecia, onde expõe o futuro trágico de seus personagens, sobre os quais imprime os créditos iniciais.

A sina destes é revelada através de imagens do porvir fílmico. É possível vislumbrar neste jogo de búzios imagético os crimes que serão cometidos e o futuro daquelas almas condenadas. Trata-se de um oráculo onde são lidos os eventos e o destino daqueles indivíduos. Na abertura, a fatalidade de Terezinha é anunciada. O infortúnio de Antônio é lançado, seus dias estão contados. Há o presságio de crimes hediondos e o espanto do Dr. Rodolfo antecipa que não haverá força humana capaz de parar tão monstruosa criatura. A previsão é pontuada com uma praga lançada sob a forma do título “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” (fig. 01 a 08).



FIG. 1: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 2: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 3: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 4: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 5: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 6: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

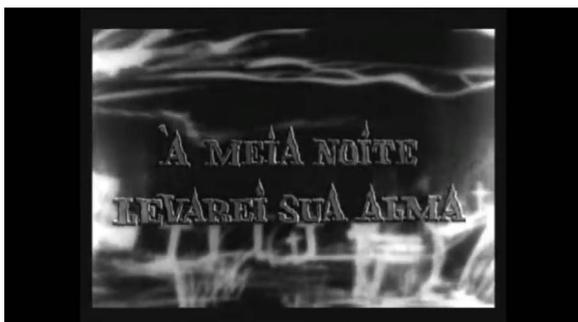


FIG. 7: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 8: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Após isso, Mojica coloca em tela outra imagem profética, marca registrada da trilogia maldita. Encerrando a sequência, uma bruxa entra em cena para selar o destino do protagonista e também do público. Esta mesma que, no avançar da história, anunciará toda a tragédia que se perpetuará. É neste mesmo casebre que a velha feiticeira alertará que devem tomar cuidado, pois poderá haver morte e desgraça no caminho.

Dessa forma, a figura da adivinhadora adquire papel central na trama, já que, de acordo com Carneiro (2008, p. 127-128), “o trabalho mais importante e mais difícil do candomblé é o da *vista*, pois, entre outras coisas, pode trazer enormes inquietações e desgraças indizíveis”.

A câmera passeia, então, por um altar povoado por santos e paredes decoradas com quadros de temas religiosos. O movimento é acompanhado por uma trilha sonora tensa e embalada por gritos e lamentos. Até encontrar uma mulher, indicada como cigana, que segura uma caveira nas mãos e olha diretamente para o público. Ela deseja uma péssima noite a todos e, misteriosa, anuncia para aqueles que não acreditam em almas penadas, que ainda é tempo de fugir da sala de cinema. Sem demora, as badaladas de um relógio ao fundo do cenário avisam que já é tarde demais. A velha feiticeira diz para os corajosos que fiquem, e sofram (fig. 9 a 16).

Assim reiniciaria uma relação antiga e ancestral entre o mensageiro e o adivinho. Segundo Reginaldo Prandi (2018, p. 76), na trama “Exu torna-se o amigo predileto de Orunmilá”, questiona-se: “como se explica a grande amizade entre Orunmilá e Exu, visto que eles são opostos em muitos aspectos?”. Considerando que, “Orunmilá, filho mais velho de Olorum, foi quem trouxe aos humanos o conhecimento do destino pelos búzios”, ao passo que “Exu, pelo contrário, sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos humanos como aos orixás”.

Observando ainda que, conforme Prandi (2018, p. 76), “mediante o uso de conchas adivinhas, Orunmilá revelava aos homens as intenções do supremo deus Olorum e os significados do destino”, dessa forma, “Orunmilá aplainava os caminhos para os humanos, enquanto Exu os emboscava na estrada e fazia incertas todas as coisas”. Sintetiza Prandi (2018, p. 76), “o caráter de Orunmilá era o destino, o de Exu, o acidente”, e conclui, “mesmo assim ficaram amigos íntimos”. É de se espantar.



FIG. 9: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 10: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 11: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 12: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 13: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 14: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 15: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 16: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

A segunda sequência é também inspirada nas características listadas por Edison Carneiro (2008), quer dizer, coloca-se em tela o despacho de Exu. Dessa forma, é pertinente lembrar que, no mito “Exu come tudo”, segundo Florence Dravet (2018, p. 3), “é nesta narrativa que se assenta o preceito, compartilhado por todas as vertentes afro-brasileiras, segundo o qual Exu [...] deve sempre ‘comer primeiro’, ‘ser lembrado’ antes de qualquer oferenda ou ato ritualístico”.

À vista disso, após acompanhar um cortejo fúnebre até a beira de uma cova recém-cavada, Zé do Caixão faz sua entrada triunfal, provocadora e quase ofensiva. Ainda assim, demonstrando certa cortesia e polidez, o coveiro tira a cartola em sinal de respeito, senão para as pessoas, ao menos para com a morte. Depois de oferecer os pêsames para a viúva enlutada, garantindo que procurou prestar seus melhores serviços, ele pede licença e se retira. Caminha até sua casa, onde encosta a cartola, tira a capa e ordena para a esposa, Lenita, que traga-lhe comida. Alega que o enterro lhe rendeu uma baita fome.

O registro de Reginaldo Prandi (2018, p. 41) acerca da mitologia descreve que “Exu, mesmo em espírito, estava pedindo sua atenção”, acrescenta, “era preciso aplacar a fome de Exu”, e conclui, “Exu queria comer”. Não satisfazer o apetite do orixá é colocar em risco as colheitas, a caça e a pesca. Ignorar a fome de Exu é arriscar lançar a tormenta sobre todos, castigando a comunidade.

Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou: “Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes, sempre que fizerem oferendas aos orixás deverão em primeiro lugar servir comida a ele”. Para haver paz e tranquilidade entre os homens, é preciso dar de comer a Exu, em primeiro lugar. (PRANDI, 2018, p. 41)

Em *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), quando percebe que seu prato não leva carne por se tratar de uma Sexta-Feira Santa, Zé do Caixão chega a engasgar com seu copo de vinho. Ao ouvir tamanha blasfêmia, ele lança uma inclemente ameaça: seja dia de santos ou demônios, comerá carne, nem que seja de gente (fig. 17 a 19).

Neste sentido, a trama do primeiro filme do coveiro inicia quando este tem seu desejo por carne interdito pelo feriado santo. Imprudentemente, é contrariado seu direito de comer antes de todos em qualquer banquete. A tragédia foi anunciada já naquele primeiro ato e os moradores desavisados, estavam condenados.

Mais tarde, Zé cumpre sua promessa. Atrevido, ele come um pedaço generoso de carneiro, à vista de todos. Sentado à janela, de onde pode assistir de

camarote ao desfile daquele dia santo, saboreia seu prato. O padre, afrontado pelo insulto, lança-lhe o sinal da cruz e é respondido com outra debochada dentada na succulenta iguaria (fig. 20 a 24).

A cena tem uma composição espacial notavelmente eficaz. Zé está em primeiro plano, quase de perfil. No eixo da câmera estão a janela e o cortejo. O protagonista está no interior, na penumbra; a procissão está no exterior, em um lugar iluminado. A oposição entre esses dois espaços - interior-pecado; exterior-virtude - é realçada pela composição do plano, que os coloca em relação de frontalidade. Colocada em leve *plongée*, a câmera estabelece uma perspectiva que situa o personagem principal acima da procissão, reforçando, a partir de dados visuais, a força do protagonista e de seu gesto transgressor. (AGABITI, 2007a, p. 43).

A utilização de elementos contrários na planificação da cena (interior/exterior, pecado/virtude, sombras/luzes, etc.), também é observada por Laura Loguercio Cánepa (2008) na construção da estrutura filmica como um todo, isto é:

À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA era ambíguo, em primeiro lugar, por não se decidir como drama ou comédia – o público ria e se apavorava com igual intensidade ao longo da projeção da fita. Também o aspecto “brasileiro” não deixava de lado elementos “importados”, como a roupa de Zé do Caixão, inspirada em antigos filmes de Universal, e o próprio gênero horror, até então relativamente inédito no cinema nacional. Mas, sobretudo, a ambivalência de À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA dizia respeito ao seu caráter ao mesmo tempo blasfemo e conservador. Afinal, tudo aquilo que, a princípio, parecia uma ironia do filme em relação à “ignorância popular” denunciada pelo endiabrado Zé, no final se revelava verdadeiro e inapelável, dando à história inegáveis toques melodramáticos e moralistas: Zé do Caixão, descrente e pecador, seria eliminado justamente pela própria culpa e pelas forças sobrenaturais em que dizia não acreditar” (CÁNEPA, 2008, p. 147)

O domínio de pólos aparentemente antagônicos é também um dos talentos específicos de Exu, figura essencialmente contraditória, que faz seus malabarismos com as dicotomias: bem/mal, sagrado/profano, etc. Acentua Florence Dravet (2018):

Ao comer todos os seres, Exu – o filho manifesto sobre a Terra – imprime-lhes sua qualidade divina, ele os aproxima de si, de sua natureza, de sua interioridade divina e com a regurgitação, da força que lhe sai pela boca. Os seres, enquanto corpos, tomam-se humanos pelo fato de serem marcados pelo divino, de serem dotados dessa alma comum que Exu lhes atribui com seu ato devorador. Sendo assim, ao devorar os seres, Exu lhes dá, em realidade, a possibilidade da vida harmônica com a esfera divina. É dizer que antes de Exu, a vida na Terra seria inviável para os seres então desconectados da divindade. A vida, portanto, só é viável se for relacional (divino/humano e corpo/alma ou ainda cultura/natureza). E o que relaciona os seres entre si e com o divino é, propriamente, o sistema digestivo. Nesse sentido, Exu é aquele que permite o trânsito entre o dentro e o fora, o fora e o dentro; o comunicador de uma força vital, dinâmica e relacional, também transformadora. (DRAVET, 2018, p. 5-6)



FIG. 17: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 18: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 19: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 20: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 21: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 22: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 23: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 24: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Nesta cena, Mojica oferece um comentário bastante complexo sobre sua representação de Exu. A composição espacial, destacada por Alexandre Agabiti (2007a), evidencia as contradições do orixá e do Exu de José, nas relações dentro/fora, luz/sombras, sagrado/profano, etc.

No gesto devorador, Mojica conecta-se com a natureza da divindade, pois, “o tipo carne nada tem de fortuito: o cordeiro remete ao cordeiro de Deus, que representa o Cristo como vítima sem mácula” (AGABITI, 2007a, p. 43). E, lembra Silva (2022, p. 55), Eleguá, outro dos nomes de Exu, por ser figura benfazeja, é associado a Jesus Cristo, j, “[...] Jesus, segundo a teologia cristã, é um mensageiro de Deus enviado ao mundo para salvar os homens”. Naquela data santa, Zé do Caixão alimenta-se do corpo e do sangue de um orixá, sacia-se com a carne morta do cordeiro, pois assim comunga da substância viva de Exu.

Avançando certo intervalo, ocorre o primeiro caso de possessão na trilogia. O episódio se distancia, entretanto, de um evento de incorporação, pois o personagem é tomado por uma terrível força sobrenatural na forma de ira e violência. Ainda que esta cena pareça um incidente patológico, registra-se, neste momento, a primeira manifestação da função que se repetirá ao longo dos anos.

O evento em evidência não seria a primeira aparição da possessão na narrativa cinematográfica. Em outro contexto, por exemplo, quando estuda Charles Chaplin (1889-1977), Robert Payne (1952, p. 12) já anunciava em sua obra, “então este é um livro sobre Charlie, metade deus, metade homem, e sempre vagabundo, irmão de São Francisco e da lua, a coisa mais amável que já gracejou na tela”⁹.

O intérprete, neste caso, personifica Pan, tornando-se quase uma divindade. Segundo Payne (1952, p. 3), “Pan era o filho de Hermes, o divino príncipe dos patifes e mentirosos e o mensageiro dos mortos”¹⁰, e quando criança, “ele foi levado ao banquete dos deuses, e porque se deliciava com tudo ele foi chamado ‘tudo’, pois Pan significa ‘tudo’ em grego”¹¹. Outra figura devoradora e insaciável, como Exu.

O Hino Homérico descreve-o como “o amante da dança com pés de cabra e dois chifres” que assombra as montanhas nevadas e os rochedos inacessíveis, mas às vezes ele desce correndo para o sopé onde ele mata as feras selvagens e então, tendo ganhado sua vitória, ele toca uma música

⁹ No original: “so this is a book about Charlie, half god, half man, and always vagabond, brother to St Francis and the moon, the loveliest thing that ever graced the screen” (PAYNE, 1952, p. 12).

¹⁰ No original: “Pan was the son of Hermes, the divine prince of knaves and liars and the herald of the dead”. (PAYNE, 1952, p. 3)

¹¹ No original: “he was brought to the banquet of the gods, and because he delighted in everything he was called ‘everything’, for Pan means ‘everything’ in Greek”. (PAYNE, 1952, p. 3)

em sua flauta no cair da noite. Às vezes ele se aproxima das fontes sombrias, das nascentes nas cavernas da montanha, e lá ele é visto cantando para as ninfas enquanto elas dançam, e sua canção ressoa contra os topos das montanhas. Às vezes, sem motivo algum, ele dá um grito, e todos correm em pânico e medo. (PAYNE, 1952, p. 3)¹²

Segundo Payne (1952, p. 4), “ele era a única besta que os Arcadianos poderiam domar, e havia algo totalmente assustador na maneira como ele conseguia iludir os caçadores vagando pelos penhascos mais altos”¹³, além disso, “ele foi creditado com poderes sexuais fabulosos”¹⁴.

Por isso, esta divindade é confundida com Exu, como aponta Pierre Verger (2012, p. 134), nas primeiras descrições do mensageiro, onde “Legba é dos dois sexos, mas raramente pertence ao feminino. [...] Nesse ponto Legba diferencia-se do clássico Pá e do deus Lampsacan, mas a idéia implicada é a mesma”. Duas criaturas incompreendidas. Incorporadas, muitas vezes, pelo discurso do horror.

Relata Payne (1952) que “ele representava o terror das florestas, as ameaçadoras presenças sombrias que espreitava atrás das árvores”¹⁵ (p. 4). Embora seu culto tenha enfraquecido com o passar do tempo, “o espírito zombeteiro da floresta permaneceu, e ainda hoje é ouvido”¹⁶ (p. 5). Mesmo no cinema.

Em sua forma mais pura, ele apareceu na tela pela primeira vez em Fevereiro de 1914. Houve alguns que atribuíram uma bênção peculiar à chegada de tão portentoso personagem em um ano tão profano. Mas ele veio alegremente, balançando sua bengala, vestindo um surrado fraque, um chapéu-coco dilapidado, enormes botas de cano-alto, calças folgadas e um absurdo bigode escovado. Quanto à bengala, era tudo o que lhe restava do cajado florido do pastor de cabras. De cabeça erguida, pálido de exaustão, com olheiras lívidas em volta dos olhos, a boca contraída, ele desceu uma rua em Venice, Califórnia, como se fosse o dono do lugar, e como se estivesse com fome e deprimido, foi observado que havia algo de príncipe nele. Às vezes ele dava um pequeno pulo como uma cabra ou como uma criança, e havia uma expressão de extraordinário contentamento em seu

¹² No original: “the Homeric Hymn describes him as “the goat-footed, two-horned-lover of the dance” who haunts the snowy mountains and the inaccessible crags, but sometimes he comes running down to the foothills where he slays the wild beasts and then, having won his victory, he plays a tune on his pipe in the evening. Sometimes he approaches the dark fountains, the springs in the mountain caves, and there he is seen singing to the nymphs as they dance, and his song reechoes against the tops of the mountains. Sometimes, for no reason at all, he gives a shriek, and everyone runs in panic fear. (PAYNE, 1952, p. 3)

¹³ No original: “he was the only beast the Arcadians could tame, and there was something altogether frightening in the way he could elude the hunters by roaming on the topmost crags”. (PAYNE, 1952, p. 4)

¹⁴ No original: “he was credited with fabulous sexual powers”. (PAYNE, 1952, p. 4)

¹⁵ No original: “he represented the terror of the woodlands, the menacing dark presences which lurked behind the trees”. (PAYNE, 1952, p. 4)

¹⁶ No original: “the mocking spirit of the woodland remained, and is still heard today”. (PAYNE, 1952, p. 5)

rosto pálido e fantasmagórico. Ele estava feliz por estar de volta. (PAYNE, 1952, p. 8)¹⁷

Payne (1952, p. 11) narra: “como poderíamos esperar, Charlie nasceu como resultado de um estranho encontro de coisas fortuitas”, isto é, “o bigode de um homem, o chapéu e a calça de outro, as botas de mais alguém, um velho cocheiro em Kennington Road, um vereador das Ilhas do Canal”¹⁸. Processo semelhante à criação do coeiro, que toma de um a capa, de outro a cartola e do além as unhas.

A natureza compósita de Zé do Caixão resulta do agenciamento de traços emprestados de três mitos que o cinema ajudou a propagar - o vampiro, o doutor Frankenstein e Don Juan - e de um mito da cultura popular brasileira, Exu. Nenhum dos quatro prevalece sobre os demais: seus traços se combinam, se completam no personagem de Mojica. O procedimento do cineasta está mais próximo do amálgama, da fusão de elementos díspares, que da colagem, da justaposição. Trata-se de uma operação intertextual, entendida como absorção e transformação de outros textos. Nessa perspectiva, é possível afirmar que Zé do caixão é um personagem “antropofágico”, no sentido estabelecido pelos modernistas. (AGABITI, 2007b, p. 122-123)

Se, de acordo com Payne (1952, p. 12), “‘mesmo que’, Chaplin disse mais tarde, ‘eu tenha percebido que teria que gastar o resto da minha vida descobrindo mais sobre a criatura’”¹⁹. Para Carneiro (2008, p. 100), “o orixá escolhe, entre os mortais, os seus *cavalos*, os intermediários através de quem se comunicará com os homens”, e assevera que, “só a morte libera o *cavalo* da submissão ao orixá”.

Então, Payne (1952, p. 18) conclui, “uma vez que Charlie possui uma imunidade divina, uma vez que ele pode escapar da punição, não há nada que o impeça de fazer o que bem entender”, pois, “ele é possuidor de poderes prodigiosos”²⁰. Assim como José Mojica Marins.

¹⁷ No original: “In his purest form he appeared on the screen for the first time in February 1914. There were some who ascribed a peculiar blessing to the arrival of such a portentous personage in such an unhallowed year. But he came jauntily, swinging his cane, wearing a seedy cutaway, a dilapidated derby hat, enormous out-turned boots, baggy pants and an absurd toothbrush mustache. As for the cane, it was all that was left to him of the goatherd’s flowering staff. Head erect, pale from exhaustion, with livid black rings round his eyes, his mouth twitching, he came down a street in Venice, California, as though he owned the place, and if he was hungry and down-at-heel, it was observed that there was something of the prince about him. Sometimes he gave a little skip like a goat or like a child, and there was an expression of extraordinary contentment on his pale ghost-like face. He was glad to be back again. (PAYNE, 1952, p. 8)

¹⁸ No original: “as we might have expected, Charlie came to birth as the result of an odd encounter of fortuitous things. One man’s mustache, another’s hat and trousers, someone else’s boots, an old cabman in Kennington Road, a town-councilor in the Channel Islands” (PAYNE, 1952, p. 11)

¹⁹ No original: “‘even then’, Chaplin said later, ‘I realized I would have to spend the rest of my life finding more about the creature’”. (PAYNE, 1952, p. 12)

²⁰ No original: “since Charlie possesses a godlike immunity, since he can dart away from punishment, there is nothing to prevent him from doing anything he pleases. He is the possessor of prodigious powers”. (PAYNE, 1952, p. 18)

Na trama, um enfurecido Zé do Caixão é possuído pela raiva, o que deixa seus olhos injetados de sangue. Ele só não mata um coitado que ousou provocá-lo em uma briga de boteco por obra de seu compadre, Antônio. O detalhe do olhar ameaçador se repetirá para delimitar esta função em outros momentos, porém, os sinais de possessão estão aí, mesmo que de maneira pejorativa e estereotipada. Na saída, Zé anuncia que vai para a encruzilhada do cemitério e desafia qualquer corajoso a acompanhá-lo.

Louis Price-Mars (1951, p. 28), quando investiga os diferentes tipos de possessão do ponto de vista clínico, oferece os fundamentos para interpretar esta forma de representação. Em sua análise, o etnopsiquiatra destaca um caso não ritualístico onde, “nós estamos na presença de uma criança que está longe de ser calma. A face é vultuosa. As conjuntivas oculares injetadas de sangue”²¹. Descrição tão semelhante aos olhos coléricos do coveiro. Trata-se, portanto, de um caso que distancia-se do processo cerimonial.

Para Nina Rodrigues (2021a), o estado de possessão pode assumir contornos clínicos, patológicos, com sintomas emprestados da histeria ou do sonambulismo, o que assemelha-se mais aos traços encontrados no fenômeno como visto nesta encenação fílmica.

A manifestação da possessão do santo varia muito de grau, ou de intensidade. Desde o delírio maníaco furioso e prolongado, desde perturbações delirantes de forma de possessão mais ou menos incoerente, mais ou menos sistematizada, desde o verdadeiro estado de santo sob a forma clássica de oráculos, essas manifestações podem ir até ligeiros acidentes de ataques histéricos frustrados, ou mesmo a simples excitação ou atordoamento passageiro provocado pela fadiga e em particular pela dança. (RODRIGUES, 2021a, p. 71)

Segundo Nina Rodrigues (2021a), “o sacrifício a Esú, por exemplo, é feito nos matos, nas encruzilhadas das estradas quando o candomblé tem lugar no campo; [...]” (p. 98). Acrescenta Vagner Gonçalves da Silva (2022), acerca do Padê de Exu, “o termo em português parece ter derivado das palavras iorubás *pàdé* (verbo que significa o ato de encontrar, deparar, reunir-se) e *ipàdé* (substantivo que designa encontro, contato, reunião, festa)” (p. 205). O padê também reforça as dualidades de Exu, encenadas em Zé do Caixão, já que:

²¹ No original: “nous sommes en présence d’une enfant qui est loin d’être calme. Le facies est vultueux. Les conjonctives oculaires injectées de sang” (MARS, 1951, p. 28)

Os envolvidos no ritual pretendem, com o auxílio de Exu, estabelecer continuidades entre termos discretos - leste/oeste, norte/sul, baixo/alto, visível (*aiye*)/invisível (*orun*), homens/orixás, antepassados/descendentes, vivos/mortos etc. - ou descontinuidades entre termos cuja proximidade pode significar contaminação e perigo - vida/morte, saúde/doença, cuidado/abandono, fortuna/infortúnio. Por esse motivo, o padê é realizado em momentos cruciais, após as cerimônias de sacrifício animal (*orô*), antes das festas públicas quando os orixás são invocados por meio de toques de atabaques, dança, cantigas, louvações etc., nos ritos funerários, e assim por diante. (SILVA, 2022, p. 205).

Assim sendo, Josefel depara-se com velas e marafo, na beira do mato. O coveiro ajoelha-se somente para juntar algum dinheiro ofertado para o santo. Festeja, é seu dia de sorte, então zomba: até o Diabo está ali. Zé recolhe as duas garrafas de cachaça exultante e, com uma gargalhada, chuta a macumba (fig. 25 a 32). Este gesto de violência é encenado também por outro cineasta, Nelson Pereira dos Santos, dez anos mais tarde, em *O AMULETO DE OGUM* (1974) (fig. 33 a 40).

Em *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), o despacho é colocado logo após ser lançada a praga sobre o criminoso e marca o início do fim. Em breve começará sua queda à qual é dedicado o terceiro e derradeiro ato. Assim sendo, depois do pontapé na encruzilhada, Zé chega ao cemitério onde desafia o amigo morto: possuiu sua amada, Terezinha. Mas, Antônio nada pode.

Neste momento, Mojica novamente utiliza os contrastes exusíacos para construir a cena. Em outra composição exemplar, o coveiro posta-se arrogante sobre as sepulturas com a câmera em posição inferior, com os pés na terra, enquanto ele ergue-se sobre uma cruz (baixo/alto). Novamente, José instala-se na penumbra, ao passo que os túmulos são iluminados por velas (luz/sombras).

Descrente, ele desafia qualquer um dos espíritos que ali descansam a carregar sua alma (visível/invisível). Ele exige que algum finado leve-o para o inferno, mas ninguém levanta-se (vivos/mortos). Provocador, lança uma garrafa na sepultura mais próxima.

De acordo com Alexandre Agabiti (2007b, p. 122), se “em *À meia-noite levarei sua alma* Zé pisoteia um despacho”, por outro lado, “em *Exorcismo negro* ele já não é mais o malvado agente funerário à procura da mulher ideal”, pois, “transforma-se em equivalente do demônio, em encarnação de Exu”. Processo de incorporação que alcançaria seu ápice no último filme da trilogia de Zé do Caixão, ocasião em que se consolida o Exu de José.



FIG. 25: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 26: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 27: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 28: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 29: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 30: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 31: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 32: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 33: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 34: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 35: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 36: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 37: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 38: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 39: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 40: Imagem de *O AMULETO DE OGUM* (1974)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Para Querino (2021, p. 43), “Adivinhador - Olhador, Babalaô são designações aplicadas aos indivíduos que têm o privilégio de prever o futuro e descobrir também os malefícios praticados por outrem”. À vista disso, em outra consulta ao adivinho, em pleno Dia dos Mortos, a bruxa está solta. Zé do Caixão encontra-a gargalhando à beira do caminho. Quando nota o maldito, ela profetiza que a hora dele se aproxima, vaticina seus crimes, e lança uma profecia: cuidado com os mortos! Ela assevera, quando ouvir o vento soprar, serão as almas penadas. Adverte, quando um gato preto cruzar a trilha, é o demônio. Previne, quando escutar passos, mas não houver ninguém perto, é sua condenação. Alerta, quando perceber o canto da coruja, será o prenúncio do fim. Salienta que não espere a meia-noite chegar, pois quando perceber luz no percurso, serão as velas da procissão dos mortos. Fuja, diz ela, pois estão atrás de sua alma.

O agente funerário não lhe dá ouvidos. Ordena que se cale a feiticeira e que vá para o inferno. Ignora os presságios e deixa para trás o oráculo na noite escura. Mais tarde, porém, o vento sopra como um lamento e a voz agourenta ecoa na cabeça do mofino: quando ouvir o vento, serão as almas penadas. Ele continua sua caminhada solitária, bastante cético, então um gato preto cruza seu caminho. Muito cismado, ele escuta novamente a profecia: é o demônio (fig. 53 a 54). O coveiro apressa o passo, é incrédulo e não tolo.

Cada uma das previsões se concretiza, para desespero do infeliz. Quando uma coruja ataca-o, ele procura se acalmar, mas não consegue deixar de lembrar: é o prenúncio do fim (fig. 55 a 56). No pulso, o relógio marca a proximidade da hora maldita, são 23h30min (fig. 57 a 58). Adentrando cada vez mais na mata, o coveiro é pego de surpresa quando surge uma mão misteriosa e sobrenatural na escuridão, segurando uma vela, que supostamente indica-lhe o caminho (fig. 59 a 60).

É então que se registra a quarta categoria proposta por Carneiro (2008), o caráter pessoal da divindade. De forma contrastante, no entanto, o que ilumina os traços particulares do Exu de José, ao passo que joga luz sobre o tema, também produz sombras, pois a representação é lançada sob a forma de um enigma. Assim, uma visão fantasmagórica e ameaçadora revela-se enquanto ressoa a voz da adivinhadora outra vez: é a procissão dos mortos que busca sua alma. A comitiva aproxima-se cada vez mais e já é possível ver que carregam consigo um caixão aberto. Dentro, jaz o corpo do próprio Zé (fig. 49 a 53).



FIG. 41: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 42: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 43: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 44: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 45: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 46: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 47: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 48: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 49: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 50: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 51: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 52: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 53: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

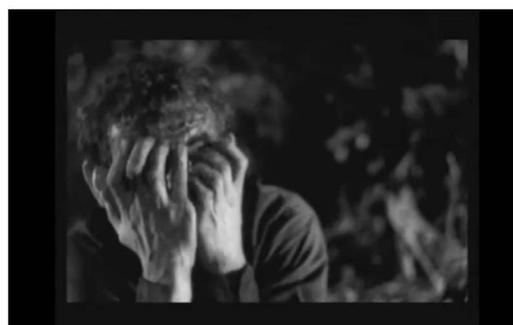


FIG. 54: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 55: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 56: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Mas, afinal, o que diabos isto pode significar? Para desvendar este mistério, Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 140), em sua análise sobre as diversas faces do orixá, esclarece que, “em razão dessa condição de mediação entre distintos universos míticos e sociais, algumas imagens de Exu mostram-no como um ‘ser duplo’ que traz em si as partes mediadas”. E ilustra acerca de Xoroque, Exu-Ogum:

A imagem [de Exu-Ogum], apesar do nome, não retrata esses orixás. É composta da junção de dois corpos de entidades do imaginário cristão divididos simetricamente: a metade esquerda do corpo retrata um demônio de pele escura (marrom) que segura um tridente; a metade direita retrata um santo, São Jorge, de pele branca, vestido como um soldado romano. Como se deve entender esse corpo dividido e unido por esses polos, isto é, uma “metade demoníaca” que habita um santo e uma “metade santificada” que habita um demônio? (SILVA, 2022, p. 140)

Zé se divide em dois pólos graças ao milagre da montagem. É o cadáver e o coveiro: a metade esquerda do quadro retrata o morto que descansa na eternidade, a metade direita revela o mortal que busca desesperadamente a imortalidade. De um lado, José. De outro, Josefel. Nesta peleja, é ele sua própria parcela demoníaca e a outra, santificada. Um curandeiro carrasco de si mesmo.

Ou, como argumenta Alexandre Agabiti (2007b, p. 120), “o mito de Frankenstein e o personagem de Mojica apresentam a célebre dicotomia entre criador e criatura, que caracteriza o tema do duplo, um dos motivos do cinema e da literatura fantástica por excelência”, e sublinha, “no romance de Shelley, a criatura é uma projeção simbólica do inconsciente do criador. Quando inventa a criatura, o doutor libera seus instintos mais primitivos, a parte maldita de seu psiquismo”. Por sua vez, em *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), a entidade é uma projeção imagética do inconsciente folclórico compartilhado pelo cineasta. Isto é, quando filma a criatura, o realizador, de forma ambivalente, libera os preconceitos mais primitivos que perseveram sobre a figura do escravo dos orixás, ao passo que também venera esta parte maldita do psiquismo religioso brasileiro.

Na obra de Mojica, a tensão entre criador e criatura é igualmente crucial e assume várias configurações. Ela muitas vezes ultrapassa os limites da ficção e invade a realidade. Desde os primórdios, Mojica gosta de incorporar Zé do Caixão à sua vida real em entrevistas, shows de teatro e televisão, adotando as roupas e inflexões de voz do personagem. A interpenetração de criador e criatura está inscrita até em seus nomes, José e Zé, um pouco como no caso de Frankenstein. Muitos brasileiros ignoram o nome de Mojica, mas o conhecem como Zé do Caixão. (AGABITI, 2007b, p. 120)

À vista do próprio cadáver, o amaldiçoado foge. Mas, não terá descanso, outra criatura já se põe a assombrá-lo. É o espírito de uma de suas vítimas, cujo

lamento torna-se uma pavorosa gargalhada, enquanto o coveiro procura cobrir os olhos, em vão, para evitar tal aparição (fig. 54 a 55). Encerrando o primeiro capítulo da trilogia, em sua fuga delirante, Zé esconde-se em um mausoléu do cemitério (fig. 56). Território conhecido pelo coveiro e, de forma semelhante, Silva (2022) sublinha, bastante explorado pelo orixá mensageiro.

Silva (2022, p. 137) destaca, “além disso, cemitérios são pontos de contato com os antepassados e fontes poderosas de medicina generativa, onde se usam encantamentos com substâncias associadas aos espíritos”. Não por acaso, Josefel procura aí abrigo, cura e proteção. Não esperava, no entanto, que o destino o levaria justamente ao sepulcro de suas vítimas: Antônio de Andrade e Terezinha de Oliveira.

O estudo de Roger Bastide (2016) acerca da loucura aponta caminhos para analisar esta cena. Para o sociólogo, existem diferentes tipos de pensamento mórbido que se manifestam, por exemplo, nos delírios de perseguição e na megalomania. Neste cenário, o sujeito deseja impor uma determinada simetria ao caos, precisa controlar a confusão de símbolos que é a vida para domesticá-la, quando não logra isto, perde a razão. Por isso, argumenta Bastide (2016, p. 361): “o pensamento delirante parte da assimetria”, acrescentando que, “essa assimetria cria no doente mental uma angústia ou um pânico, e contra isso ele deve reagir mediante mecanismos de defesa”, e conclui, “a constituição de simetrias no mundo fabuloso que ele construirá obedece ao mesmo valor assegurador da simetria que já constatamos na religião”. Quer dizer, a religião, para Bastide (2016), seria fundamentada na relação assimétrica entre dois pólos: “o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, o iniciado e o não iniciado, o masculino e o feminino, o divino e o demoníaco” (p. 360).

Essa assimetria provoca ansiedade no indivíduo. Ele, para tranquilizar-se, constrói seu mundo religioso juntando o assimétrico ao simétrico nos mitos e nos ritos e, em um segundo momento, “simetrizando” os mitos nos ritos ou os ritos nos mitos sob a forma da imagem invertida. Encontraremos no pensamento delirante e na constituição dos fantasmas processos semelhantes àqueles que encontramos na religião. (BASTIDE, 2016, p. 361)

Na sequência final de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964) há um processo doloroso de exorcismo das verdades do protagonista que conduz o personagem à loucura. Seu desejo megalomaniaco de forjar um filho é malgrado, o castelo de cartas de suas convicções desmorona, então ele acredita ser perseguido por todos, inclusive seres sobrenaturais. Josefel procura reagir ao desmantelamento

de sua crença, utilizando-se do seu principal recurso de defesa: decreta simetrias quando, por exemplo, repete rigorosamente cada previsão do oráculo. Quando a violência, sua arma até então, não pode mais salvá-lo, o agente funerário engatilha o poder de seu psiquismo para sobreviver ao aniquilamento de suas certezas.

No universo de *Zé do Caixão*, espíritos e demônios de fato existem, à revelia do ceticismo do coveiro. A realidade social que o cerca é mágica e mandingueira, já a subjetivação do protagonista é incrédula. Por isso, a assimetria entre o que o personagem “simetriza” em sua cabeça e o que se concretiza, cria a angústia que o destruirá, junto com seu contramundo funesto. Neste caso, a ordem do sagrado é a desordem do profano.

Bastide (2016, p. 366) observa três tipos de simetria no sagrado, isto é: “a duplicação pura e simples - a imagem revertida (em relação a um espelho d’água) e a imagem invertida (em relação ao espelho, que nos reflete ao contrário)”.

No filme, a primeira categoria é observada na presença de um duplo, um coveiro sobrenatural, que é carregado em seu caixão para o assombro do verdadeiro. Quando a criatura desponta no quadro, a montagem emprega o recurso da fusão, fazendo com que, na transição, dois rostos do mesmo defunto se sobreponham, duplicando-se (fig. 52). Na mesma cena, há imagem revertida: o efeito se dá pela trucagem do filme, projetado em negativo, ferramenta utilizada para indicar que a procissão dos mortos está do outro lado, em outro plano não apenas fílmico (fig. 49), representando então a relação entre o visível (aiye) e o invisível (orun). A imagem invertida é expressa por meio do uso do plano e do contra-plano, o que faz com que Josefel seja capaz de olhar para sua própria imagem, antípoda, no caixão. Espelha-se o coveiro no cadáver, o homem no espírito (fig. 50 a 51).

Conclui Bastide (2016, p. 366), “a simetria proporciona segurança”, e acrescenta, “o psicótico sempre parte do encontro, traumatizante, com um real assimétrico”. Assim, *Zé* procura por todos os meios manter em pé as estruturas de suas crenças, mas é afrontado por um encontro com a realidade, onde consuma-se a visão aterradora do oráculo. Acrescenta Bastide (2016, p. 366), “ele reage por meio da construção de uma simetria ‘imaginária’ e não mais criada pelo processo da socialização normal”. Quando confrontado por uma realidade em que a superstição é soberana, Josefel tentou ilusoriamente “simetrizá-la” para sua própria proteção. Falhou.

4.2 MORFOLOGIA DO SONHO: ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER

Roger Bastide (2016, p. 38), em sua “Sociologia do Sonho”, argumenta, “nas sociedades antigas e entre os povos não civilizados, o estado de sonho não é separado brutalmente do estado de vigília”, isto é, “[...] as fantasias noturnas se inserem na trama da existência e mesclam-se com as percepções do mundo exterior”. Atualmente, por outro lado, firmou-se na sociedade uma ruptura entre os dois estados, afirma o sociólogo.

Advogando em prol de sua abordagem, sublinha Bastide (2016, p. 55), “a sociologia se interessa apenas pelo homem desperto, como se o homem adormecido fosse um homem morto”, acrescentando que, “a sociologia considera que o trabalho exorciza os fantasmas nascidos da longa noite, caso eles venham a perturbar o ato de Prometeu”, e interroga-se, “a questão que me coloco é a de saber se o sociólogo tem o direito de ignorar a outra metade de nossa vida, de só querer encarar o homem que está em pé ou sentado e não o homem que se deita e sonha”.

Conforme Carlos Primati (2007), a proveniência de *Zé do Caixão*, oriunda de um sonho, aproxima o agente funerário assustadoramente de uma longa linhagem de criaturas da literatura fantástica, já que:

Surgido de um pesadelo de seu criador, *Zé do Caixão* teve a mesma origem de outros protagonistas importantes do horror, pois os personagens de *Frankenstein*, *Drácula* e *O médico e o monstro* também são frutos do inconsciente atormentado de seus autores. (PRIMATI, 2007, p. 116)

Completa Bastide (2016, p. 60), “ora, a psicanálise nos ensinou que essas imagens disparatadas, mesmo quando podem traduzir-se em um relato coerente, não se devem ao acaso e que o sonho tem uma estrutura”. Batizou-se, portanto, de *Morfologia do Sonho* a presente composição. Pois, em coro com Bastide (2016, p. 60), “gostaríamos de levar essa definição estrutural do sonho a outro nível e mostrar que o sonho se inscreve também nos quadros de certa civilização e de certo sistema social”. Bem como de um tal cinema popular brasileiro.

Da mesma maneira que seu predecessor, *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967) anuncia o esboço de uma profecia logo nos primeiros minutos. Antes, porém, oferece um breve resumo do filme anterior, em cartelas de texto: “*Zé do Caixão*, obsecado [sic] pelo nascimento de um filho perfeito, não exitou

[sic] em matar”, por isso, “os seus próprios nervos lhe deram o martírio da alucinação”. Sepulta-se a Morfologia da Loucura para começar um novo pesadelo.

Mojica reserva, então, algum tempo para uma visita ao oráculo, isto é, a função intitulada Consulta ao Adivinho. Os créditos iniciais, novamente, elencam os principais intérpretes representados por imagens do futuro-fílmico (fig. 57 a 64). Prediz-se o surgimento de um novo oponente, o Coronel (fig. 57). Antecipa-se que Truncador sufocará no pântano (fig. 58). Adivinha-se que Márcia, Laura, Jandira, entre tantas outras, sofrerão com torturas peçonhentas (fig. 59 a 62). Vislumbra-se a aparição de um insólito coadjuvante, Bruno (fig. 63).

José aproveita a sequência para dar alguma explicação, afinal, o coveiro foi dado como morto no último capítulo. Por isso, Zé do Caixão é assistido em um hospital e, com os olhos vendados, ele antevê o passado e o futuro. Retornam os créditos iniciais com imagens aterradoras, incluindo uma enigmática criatura vestida de preto (fig. 64). É possível prever até mesmo o azar do próprio Zé, porque tudo se manifesta na arte divinatória da montagem: em uma representação desafortunada, o agente funerário afunda no pântano. O médico, enfim, remove a faixa que cobre os olhos de Josefel e a profecia é lançada na tela, outra vez sob a forma de um título, embalado pelas gargalhadas do coveiro: “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”.

Bernard Maupoil (2020), quando observa o conceito de futuro, sublinha:

Apesar do considerável papel exercido pela adivinhação no Daomé, não parece existir um termo simples para designar o futuro. Joulord propõe *houenou e dja*, expressão que ele não explica e que significa “o tempo que vem”. Delafosse anota em seu vocabulário: “Futuro (adj.) *menukon*”, que ele também não interpreta e que significa: “aquilo que existe diante de alguém, mas apenas no sentido material (*mé-nukon*). Futuro, porvir, diz-se *nukon-mé* ou *do nukon-mé*. Esta última expressão é muito corrente. Quer dizer: “o que está adiante de nós e que não distinguimos”. (MAUPOIL, 2020, p. 25)

Neste sentido, a breve sequência divinatória descrita, aponta para “o tempo que vem”, materializando um futuro-fílmico dos personagens, antes mesmo de apresentar muitos deles. Quer dizer, isto que está diante do público é o destino narrativo, embora ainda não seja possível distinguir tal previsão. Maupoil (2020, p. 25) acrescenta, “citemos também uma expressão mais requintada, ainda empregada pelas pessoas idosas: *ayi e do na hon e só e* (‘a terra que será iluminada amanhã’). Dessa forma, vê-se no oráculo de José os crimes que serão projetados mais adiante, as cenas que serão iluminadas no porvir.



FIG. 57: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 58: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 59: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 60: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 61: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 62: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 63: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 64: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Haroldo de Campos (1973) observa as predições também na abertura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, onde o protagonista é apresentado como “herói de nossa gente”. Isto, segundo o poeta, esboça sua posição “[...] antecipando-lhe o destino em modo profético” (CAMPOS, 1973, p. 108). Quando destaca as qualidades espirituais do herói andradiano, entre elas a molecagem, Campos (1973, p. 110) salienta que suas características são paradoxais, pois “seu caráter está justamente em não ter caráter definido”. Caracterização contraditória compartilhada com o mal-falado coveiro e com o mensageiro dos orixás.

Conta Reginaldo Prandi (2018, p. 82) que, no mito “Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens”: “[Exu] era tão turbulento e criava tanta confusão que um dia o rei, já não suportando sua malfazeja índole, resolveu castigá-lo com severidade”. E por isso, para que não terminasse preso, ele foi aconselhado a partir.

Por sua vez, Zé do Caixão, depois de seus crimes, bota o pé no mundo e apresenta-se para prestar seus serviços de agente funerário em outro pequeno município, onde os moradores espantam-se com a chegada do amaldiçoado nestas terras tão pacatas e, à vista de tal vulto, recebem-no com desprezo e sinais da cruz. Esta mudança é conveniente para evitar que o coveiro seja aprisionado ou castigado por sua índole perversa. Assim sendo, a funerária é instalada em um casebre à beira de um cruzamento, território incontestável do mensageiro. Já que, segundo Prandi (2018), Exu fez sua casa na encruzilhada, e assim também o fez o coveiro.

Acrescenta Prandi (2018, p. 82), “mas enquanto Exu estava no exílio, seus irmãos continuavam a receber festas e louvações”, porém, “Exu não era mais lembrado, ninguém tinha notícias de seu paradeiro”, e por isso, “usando mil disfarces, Exu visitava seu país, rondando nos dias de festa, as portas dos velhos santuários”, complementando que, “ninguém o reconhecia assim disfarçado e nenhum alimento lhe era ofertado”, e portanto, “vingou-se ele, semeando sobre o reino toda sorte de desassossego, desgraça e confusão”. Despachado para longe e esquecido, Zé do Caixão planeja sua vingança. Semeará desassossego.

Continua Prandi (2018, p. 83), “então os babalorixás reuniram-se em comitiva e foram consultar um babalaô que residia nas portas da cidade”, agregando que, “o babalaô jogou os búzios e Exu foi quem falou no jogo”. Este, “disse nos *odus* que tinha sido esquecido por todos”, e acrescenta, “que exigia receber sacrifícios antes dos demais e que fossem para ele os primeiros cânticos cerimoniais”. Ainda

assim, “os babalorixás caçoaram do babalaô, não deram a menor importância às suas recomendações e ficaram por ali sentados, cantando e rindo dele”. Provocado por esta ofensa, no entanto, Exu armava mais uma de suas diabruras.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (1967) trata desta caçada por um privilégio. Ou seja, o direito de ser lembrado antes de todos e sempre, atribuído a Exu e reclamado por Zé do Caixão. Este, busca a imortalidade através de um filho, José, por meio de seus filmes. Ambos, porém, demandam a prerrogativa da memória. A tragédia, portanto, é disparada por vingança do mofino a quem se entregou despacho mal feito.

Pierre Verger (2012, p. 29) alerta, “no início, despacha-se Exu Eleguá”. Pois este, “é o mensageiro dos outros deuses e, como ele tem um caráter difícil, é preciso contentá-lo em primeiro lugar para evitar problemas e dificuldades no decorrer da cerimônia”.

O padê, conhecido também como “despacho de Exu”, adquire, com essa designação, um duplo sentido: enviar (despachar) o orixá mensageiro para “correr o mundo” e ativar as energias benéficas em favor dos homens, inclusive exortando os demais orixás a comparecer à festa, ou evitar (despachar, mandar embora) a possível insatisfação de Exu, caso os ritos de abertura desse encontro (que é, no fundo, o objetivo de uma festa pública de candomblé) não louvem em primeiro lugar o próprio “senhor dos encontros”. (SILVA, 2022, p. 205)

Na trama, a chegada de Laura, filha de homem influente, e assim, mulher que não é para o bico de qualquer Zé, apronta outra aparição da possessão pela divindade. Pois, o criminoso pelejará com unhas e dentes, moverá céu e inferno, para concretizar seu desejo de possuir a moça. Dessa maneira, tamanha é a comoção à primeira vista que o capanga do mandatário percebe as faíscas recíprocas pipocando entre os dois, e tranca a rua.

Zé abre caminhos com uma bengala roubada da multidão, mas que bem poderia ser emprestada de um certo vagabundo. Pois, pontua Jairo Ferreira (2016, p. 104), “o personagem de Zé do Caixão está seguramente para José Mojica Marins como Carlitos para Charles Chaplin ou Antonio das Mortes para Glauber Rocha” (fig. 65 a 88). Ocorre, então, a possessão, novamente, consumada na forma patológica. Porque, quando contrariado, Zé do Caixão é tomado por uma força sobrenatural, simbolizada outra vez pelos característicos olhos injetados de sangue. Possuído por este impulso de violência, o agente funerário precipita-se sobre o coitado que ousa desafiá-lo.



FIG. 65: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 66: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 67: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 68: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 69: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 70: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 71: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 72: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 73: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 74: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 75: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 76: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 77: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 78: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 79: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 80: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 81: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 82: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 83: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 84: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 85: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 86: Imagem de *CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS* (1914)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 87: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 88: Imagem de *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Avançando na história, Mojica transforma o pesadelo sofrido anos antes em sequência, representando sua condução forçada de sua cama, onde estava deitado, até sentar-se no colo do capeta. Embora apresente suas diferenças quando comparado à narrativa sonhada, estão ali as imagens aterradoras daquela noite. A inspiração viria de uma mensagem onírica e passaria a compor a mitologia ao redor do personagem cinematográfico, Zé, bem como do intérprete cineasta, José.

Era uma noite fria, e Mojica estava deitado de costas no chão, ao relento. Por mais que tentasse, não conseguia mover o corpo. Estava paralisado. De olhos abertos para o céu, via as estrelas e, no canto da visão, alguns galhos de árvores. Julgou estar num jardim. Sentiu a aproximação de alguém. Viu o vulto de um homem. A imagem estava turva. Na escuridão, distinguia apenas uma silhueta. A figura começou a se delinear com mais clareza. Era um sujeito baixo, magro, vestido de negro da cabeça aos pés. Havia, no entanto, algo de muito peculiar naquela figura: o rosto. Sim, o rosto era familiar. O queixo pontudo, as sobrancelhas espessas, a barba rala... Ele lembrava alguém... A imagem fez-se mais clara, e Mojica pôde ver o rosto da figura... Não, não era possível! Não podia ser! Olhou fixamente para o homem e confirmou o que temia... Era ele próprio! Mas como podia ser? Existiriam dois Mojica? Sem dizer nada, o clone o pegou pelos braços e começou a arrastá-lo pelo terreno acidentado. Não era um jardim, mas um cemitério! Mojica foi arrastado por entre sepulturas, gritando em desespero. O clone parou em frente a uma cova aberta. Mojica levantou os olhos e leu a inscrição na lápide: JOSÉ MOJICA MARINS - 1936 - ... Num reflexo, fechou os olhos, para não ler a data da morte. O clone começou a empurrá-lo para a cova aberta... (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 140-141)

A ameaçadora figura tirou o sono do cineasta na base do susto. Segundo Barcinski e Finotti (2015, p. 141), ele passou o resto da madrugada em claro e, “sozinho em seus pensamentos, pôde analisar o sonho com mais frieza... Que cena! Que dramaticidade! Se conseguisse passar para um filme um décimo da força daquela cena, faria um filme genial!”.

O sonho foi como uma fagulha que incendiou sua imaginação: começou a se lembrar dos filmes de Boris Karloff e Bela Lugosi que assistira no Santo Estevão. Como gostava de Drácula! E Frankenstein! Ninguém conseguia tirar os olhos da tela! Lembrou-se de *Torre de Londres*, com Karloff, e do *Drácula* de Lugosi... (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 141)

No filme, o coveiro, deitado na cama, lê algum livro. A seu lado, Laura, adormecida, partiu para o reino dos sonhos. Quando se prepara para dormir, Josefel é surpreendido por uma criatura agourenta. Com o rosto encoberto na noite escura, o ser macabro se aproxima lentamente, enquanto o sonolento procura a companheira e implora por ajuda, mas ela não acorda. Trovões arrebatam lá fora cada vez mais intensos quando a figura puxa o pé do homem, arrancando-o na marra da cama. Jogado ao pé de uma sepultura fechada recentemente, o coveiro

depara-se com sua própria cova. Muitas mãos brotam da terra, ávidas pelo culpado de tamanhas atrocidades, carregam-no buraco abaixo e lançam o pobre diabo na morada do sete-peles.

De acordo com Roger Bastide (2016), o sonho desempenha uma função específica nas sociedades ancestrais, isto é, o pensamento onírico pode ser utilizado socialmente.

Para que o indígena ou o africano possam considerar seus sonhos premonitórios, é preciso naturalmente que o conteúdo desses sonhos seja constituído por imagens homólogas àquelas que se situam na base da civilização “desperta” ou pelo menos que exista um sistema de fácil tradução entre as representações individuais e as representações coletivas, ou ainda, se preferimos, que o cordão umbilical que liga o mundo dos sonhos ao dos mitos não tenha sido cortado pelas normas culturais. (BASTIDE, 2016, p. 56)

A sequência, portanto, assume a forma de um sonho premonitório, primeiro para o cineasta e uma segunda vez para o coveiro. O conteúdo do pesadelo é constituído por imagens semelhantes às encontradas no âmago da cultura popular “desperta”, onde foram escavados os símbolos que se tornaram signos. Além disso, a desenvoltura com que Mojica transita entre a encenação de Zé do Caixão à frente das câmeras e a encarnação do mesmo, atrás delas, parece indicar que o “cordão umbilical” que aproxima o sonho do mito não foi cortado por tais “normas culturais”. Ao contrário, juntaram-se na presença de um ser que guarda seus portões.

Segundo Bastide (2016), a sociologia dos sonhos salienta:

Em primeiro lugar, a existência da função social ou, mais exatamente, das diversas funções sociais do sonho nas sociedades ditas “primitivas”, desde o diagnóstico médico até a recepção de uma mensagem do além, nas mais diversas circunstâncias, tanto na vida cotidiana como nos momentos de passagem, nas instituições iniciáticas e finalmente no dinamismo das mudanças culturais, desde a criação de um novo canto, de um passo de dança inédito até a gênese de certos movimentos messiânicos, como aqueles que explodiram na América do Norte há cinquenta ou cem anos. (BASTIDE, 2016, p. 57)

O sonho de Mojica revela-se como uma mensagem do além, atuando na gênese de um personagem cativo da cultura popular brasileira. Trata-se da invenção de um novo monstro, de um gênero de cinema inédito no território brasileiro, contribuindo ainda com a agitação messiânica que explodiu no cinema dos anos 1960, como observado, por exemplo, na obra de Glauber Rocha.

Escolher a imagem em movimento para exorcizar tal visão não é arbitrário. Para Caixeta de Queiroz (2008), quando investiga o “cinema no pensamento

selvagem indígena”, esta linguagem teria como uma de suas faces as propriedades do que é sensível. Além disso, acrescenta Queiroz (2008, p. 117), “outra [face] seria aquela do pensamento rebelde e imaginário, que não se deixa domesticar”, ou seja, “é um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão, é um pensamento esquivo à instituição e ao poder”.

No limite, o pensamento mítico (selvagem, neolítico) se expressa mais com o corpo da palavra (as imagens, os gestos) do que com a gramática da linguagem, isto é, a tradição e a memória estão presentes antes e acima de tudo no corpo das pessoas (e dos objetos que, como as pessoas, passam a ser também eles sujeitos) das sociedades indígenas. (QUEIROZ, 2008, p. 117)

Mojica modela na própria carne o personagem mítico da cinematografia brasileira, inspirado fortuitamente no vulto mitológico. Se, para Queiroz (2008, p. 117-118), “o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade”, o Exu movido dos terreiros da Umbanda para a tela, de forma semelhante, dispõe do corpo do intérprete como seu palco.

Dialogando com Queiroz (2008, p. 118), quando este define que, “dessa maneira o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado”. No caso de Mojica, o cinema aproxima-o da mitologia, do sonho e da mandinga, avizinhando-o do pensamento exusíaco, este também selvagem e não domesticado. Para Bastide (2016), na civilização ocidental:

No entanto, essas funções vitais do sonho permanecem individuais: elas não são institucionalizadas. Ao contrário, longe de constituírem condutas regulamentadas, elas são consideradas condutas aberrantes, qualificadas como “supersticiosas”; algumas vezes dá-se até mesmo a entender que o indivíduo que se volta para seus sonhos a fim de pedir-lhes um significado ou uma orientação não é inteiramente são de espírito. (BASTIDE, 2016, p. 57)

O sonho premonitório de Mojica precisou antes passar pela lente do cinema, de outra forma seria tomado por louco. Exorcizando os próprios demônios, porém, o cineasta acabou por criar uma quimera. Mas, precisava fazê-lo. Pois, acredita Bastide (2016, p. 59): “estou cada vez mais convencido de que a maioria de nossas doenças mentais se deve ao fato de que não damos passagem a todos esses fantasmas e a todos esses desejos que estão no fundo de nós”.

Se os sonhos têm certas funções, é porque a sociedade se organiza de modo que essas funções sejam exercidas. Existem instituições que servem de apoio para as trocas entre o noturno e o diurno. Lugares privilegiados, como as matas e o tempo. Momentos significativos, como os rituais de iniciação ou as danças sazonais. (BASTIDE, 2016, p. 69)

Outra instituição onde se realizam estas trocas é o cinema. Visto que, entre os lugares privilegiados para estas transferências estão as matas e o tempo, destaca-se o questionamento de Andrei Tarkovski (1998, p. 70), isto é: “quais são os fatores determinantes do cinema, e o que deles resulta? Quais são os seus meios, imagens e potencial - não só em termos formais, mas também em termos espirituais?”. Para esta pergunta, o cineasta russo oferece a seguinte resposta, “a força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolivelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora” (TARKOVSKI, 1998, p. 71-72).

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela - do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72)

Se, conforme Bastide (2016):

O sonho, portanto, deixa de ter uma existência objetiva, um lugar institucionalizado, e passa a ser circunscrito ao imaginário. Então acontece um fenômeno estranho, paradoxal: na medida em que o sonho é circunscrito ao imaginário, porque não é mítico, ele se torna mágico, ou seja, é quando a maioria das pessoas não mais o considera sagrado que ele se torna tão estranho e nos causa medo. (BASTIDE, 2016, p. 70-71)

Então, o movimento de apoderar-se do pesadelo e materializá-lo fora das câmeras, reforça a existência objetiva do sonho. Retira-o do imaginário ainda que por breves instantes, mesmo que ao fazê-lo em uma sociedade que não mais o considera sagrado acabe por causar medo. Assim, inventa-se o horror brasileiro.

Em consequência, não conhecemos mais, não sabemos mais o que é o sagrado. Estamos inseridos em uma vida banal e cotidiana, em um caminho no qual tudo é determinado por outra coisa que não o sagrado, e então, quando estamos no sonho, essas imagens disparatadas, essas imagens que nos espantam, essas imagens que nos parecem absurdas, nós as remetemos à magia, ao mito, ao sagrado; trata-se de algo sobrenatural e, nesse processo, as imagens do sonho, não podendo, como entre os primitivos, inscrever-se nas alternâncias e nas instituições, sendo expulsas da realidade, são consideradas aquilo que perturba: então o mágico torna-se o estranho. (BASTIDE, 2016, p. 72)



FIG. 89: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 90: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 91: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 92: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 93: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 94: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 95: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 96: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 97: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 98: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 99: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 100: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

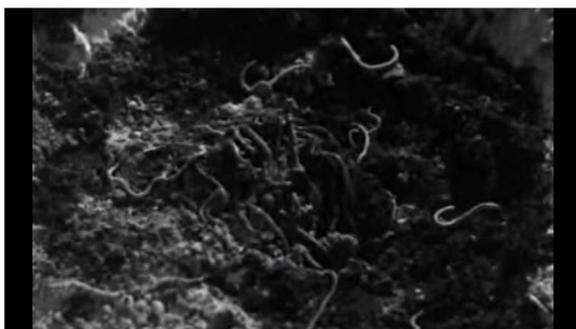


FIG. 101: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 102: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 103: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 104: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Adiante, evidencia-se o caráter pessoal da divindade. Este que pode se revelar por diferentes meios, inclusive através dos sonhos (CARNEIRO, 2008; QUERINO, 2021; RODRIGUES, 2021a). No caso em tela, não foi diferente: a mensagem foi entregue durante o sono por um mensageiro que anunciou a morte de Mojica para enfim gerar a criatura Zé do Caixão.

Por exemplo, é o sonho que sacraliza o feiticeiro: é preciso que suas entranhas tenham sido modificadas, que o cristal de rocha lhe tenha sido inoculado durante o sono; é o sonho que revela frequentemente o totem individual no decorrer das cerimônias de iniciação. E, mesmo quando o primitivo se desliga de sua tribo para ingressar em uma nova sociedade, é o sonho que o ajuda a dar o passo decisivo e proporciona-lhe forças para romper com seus laços sociais e forjar novos laços. Em resumo, o sonho sempre exerce uma *função social*. (BASTIDE, 2016, p. 39)

Neste sentido, um dos principais confrontos do filme acontece de forma onírica, já que o coveiro, supostamente, dorme. É no inferno, portanto, que se encontra novamente com ele mesmo, pois aí está outro Zé do Caixão: o Duplo. Este, expressa sua relação pessoal com o divino.

No fim da seqüência, que dura cerca de doze minutos, a única rodada em cores, o diabo surge diante do visitante: ele tem a mesma aparência de Zé do Caixão e as mesmas longas unhas. Ri sadicamente das flagelações, assim como Zé fizera com suas vítimas. Inspirado numa referência histórica de pacotilha - a Roma antiga dos filmes de gladiadores -, a iconografia ligada ao diabo o associa a Nero, tido também como sádico e o mais cruel dos imperadores romanos, e do qual empresta o trono, as roupas vermelhas drapeadas como uma toga, a coroa de louros e até as uvas que devora com volúpia, como se estivesse em uma bacanal. (AGABITI, 2007b, p. 44)

Trata-se de um enfrentamento travado contra si mesmo. Nesta cena, o divino e o demoníaco da mesma alma se encaram em uma batalha que se repetirá, eternamente. Neste, ou noutros mitos. O Duplo, obriga o coveiro a assistir aos piores martírios infernais (fig. 105 a 116). Até que uma cova escura surge e dela saem as vítimas do papa-defuntos, que ameaçam: encarnarão no cadáver de Zé do Caixão (fig. 117-120). Este, acorda aos gritos em sua cama, novamente em um mundo preto e branco. O agente funerário conclui que foi apenas seu subconsciente perturbado que, com visões dantescas, tenta destruí-lo.

As correspondências entre *A divina comédia* e o filme são numerosas. A descida aos infernos de Zé começa quando ele cai sobre a lama onde estão deitados os danados (canto VI do *Inferno*). Em seguida, há um terremoto (canto III), que leva Zé ao círculo seguinte; os demônios chicoteiam (canto XVIII) e cravam tridentes na carne dos pecadores (canto XXII); estes se arrastam pelos caminhos (canto XXIX); sofrem crucificações (cantos XVI e XXIII); são presos com correntes (canto XXXI); mordidos por serpentes

(canto XXIV); enterrados de ponta-cabeça no fundo da gruta (canto XIX) e colocados em poços (canto XXXI). (AGABITI, 2007a, p. 44)

O confronto adquire maior nitidez quando embasado pelo pensamento de Mars e Devereux (1951) sobre a ritualização do pesadelo no vodu haitiano. Segundo os autores, “a segunda sílaba desta palavra [nightmare/pesadelo] é geralmente derivada da raiz indo-européia **mr* ou **mar*, que se refere a cavalos”²² (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 336).

Além disso, continuam Mars e Devereux (1951, p. 336), “a raiz **mr* também pode ser encontrada em palavras pertencentes à bruxaria e violência”²³, ou ainda, “a raiz **mr* também ocorre em palavras que denotam o pesadelo”²⁴, quer dizer, “palavras que denotam fenômenos semelhantes a pesadelos geralmente contém elementos pertencentes a cavalos, embora estes elementos possam não ser derivações da raiz **mr*”²⁵.

Embora nos títulos da trilogia não seja mencionado o termo pesadelo (*nightmare*), os dois primeiros filmes destacam a noite (*night*): a ação principal se desenrola “à meia-noite” (*midnight*) ou “esta noite” (*this night*). O cineasta escolhe períodos onde predominam os fenômenos oníricos, mas que, além disso, são também o domínio de Exu. Já que, em certas umbandas, “à meia-noite, nas festas públicas, canta-se para Exu - e normalmente todos os presentes são possuídos, os homens pelo mensageiro dos orixás, as mulheres pela sua companheira Pomba-Gira” (CARNEIRO, 2008, p. 142).

Para Mars e Devereux (1951, p. 337), “de acordo com a crença haitiana, cavalos que ocorrem em sonhos e pesadelos são demônios, que às vezes montam o sonhador”²⁶. Se Mojica é arrastado por uma criatura que se impõe sobre ele, este gesto poderia ser interpretado como o sonhador sendo cavalgado? Se cavalos podem representar demônios, o inverso desta afirmação seria válido? Esta criatura demoníaca que monta o sonhador, ou é por ele montado, levando-o até o inferno, poderia ser um cavalo? Se for o caso, anuncia-se a ritualização do pesadelo, onde

²² No original: “the second syllable of this word [nightmare] is usually derived from the Indo-European root **mr* or **mar*, which refers to horses” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 336).

²³ No original: “the root **mr* may also be found in words pertaining to witchcraft and violence” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 336).

²⁴ No original: “the root **mr* also occurs in words denoting the nightmare” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 336).

²⁵ No original: “words denoting nightmare-like phenomena often contain elements pertaining to horses, although these elements may not be derivations of the root **mr*” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 336).

²⁶ No original: “according to Haitian belief horses occurring in dreams and in nightmares are demons, who sometimes ride the dreamer” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337)

no jogo de espelhos das imagens invertidas, um Mojica carrega outro Mojica. Um demônio carrega outro. O homem é o cavalo do próprio homem.

Salientam Mars e Devereux (1951, p. 337), “assim, o sonho é o reverso do estado de possessão, no qual um espírito transforma o ser humano em um cavalo”²⁷. Se no estado de vigília, o espírito possui o homem, no sonho se dá o inverso: o cavalo transforma a entidade em sua cavalgadura. Quando se abre os olhos, no entanto, os papéis voltam a seus devidos lugares: retorna o cineasta ao seu posto de cavalo. Já que, “em resumo, o estado de possessão pode muito possivelmente ser uma representação da experiência de pesadelo por seu oposto”²⁸ (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337). Naquela noite a possessão se realizou pelo avesso. Fez-se o Exu de José.

Do ponto de vista subjetivo, eis o que diz o crente: “a personificação” do deus é feita sem seu conhecimento; o deus o toma como uma força que o agarra, em uma fração de segundo, o indivíduo deixou de ser ele mesmo, para se tornar o espírito diante do qual os fiéis se curvam humildemente.²⁹ (MARS, 1951, p. 24)

Mojica abriu os portões de seu inconsciente e lá encontrou luzes e trevas, angústias e agressões, monstros e deuses, utilizando tudo que encontrou como partes de uma criatura, gerando a vida como um Dr. Frankenstein do Brás. Conclui Mars (1951, p. 45), “digamos que a crise de loa não é pura ideologia metafísica, é ação, é encarnação viva”³⁰. E ação é cinema.

Em nós, existe um enxame de monstros e de deuses, monstros e deuses que não ousam se manifestar graças à censura. A crise de loa permite o desfile individual ou coletivo dos deuses que sonham ser a pessoa em crise, assim como a festa permite a um grupo liberar seus eus reprimidos.³¹ (MARS, 1951, p. 44-45)

²⁷ No original: “thus, the dream is the reverse of the state of possession, in which a spirit turns the human being into a horse” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337).

²⁸ No original: “in brief, the state of possession may very possibly be a representation of the nightmare-experience by its opposite” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337).

²⁹ No original: “Au point de vue subjectif, voici ce que raconte le croyant: “l’impersonation” du dieu se fait à son insu; le dieu le saisit à la manière d’une force qui l’empoignerait; en une fraction de seconde, l’individu a cessé d’être lui-même pour devenir l’esprit devant lequel les fidèles s’inclinent humblement” (MARS, 1951, p. 24)

³⁰ No original: “disons que la crise de loa n’est pas pure idéologie métaphysique, elle est action, elle est incarnation vivante” (MARS, 1951, p. 45)

³¹ No original: “Dans notre moi, il y a un grouillement de monstres et de dieux, monstres et dieux qui n’osent se manifester grâce à la censure. La crise de loa permet la parade individuelle ou collective des dieux que rêve d’être le criseur comme la fête permet à un groupe de débrider ses moi refoulés” (MARS, 1951, p. 44-45)



FIG. 105: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 106: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 107: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 108: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 109: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 110: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 111: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 112: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 113: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 114: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 115: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 116: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 117: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 118: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 119: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 120: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Em *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967), como também nos outros filmes da trilogia, os confrontos são acentuados pela possessão patológica, com a qual o coveiro subjuga seus adversários. Em face de um grande perigo, Zé do Caixão é arrebatado por um poder sobrenatural, experimentando sucessivas reações de sucesso, construindo assim uma sensação de impunidade que será demolida somente na derrocada do personagem.

Mojica, assim como Mário de Andrade, beneficia-se da repetição de determinadas funções para abastecer o enredo de sua obra com façanhas grotescas, criando ritmo e tensão. As recorrentes vitórias do protagonista, que parece transitar acima da lei, culminam no confronto final onde, finalmente, será derrotado. Assim sendo, a segunda aparição da possessão patológica acontece quando o protagonista sofre perseguição e precisa salvar-se para retornar aos braços de sua noiva, Laura.

Josefel tenta fugir dos jagunços do coronel, mas é uma emboscada muito bem armada. Zé é possuído por um certo instinto de sobrevivência. Marcado, novamente, pelos olhos estalados e manchados de sangue. Dessa vez, porém, a força sobre-humana que adquire não basta.

Batem no coveiro até deita-lo na terra, mas o Coronel exigiu que entreguem a ele o homem vivo. Reserva ao criminoso castigos piores do que a morte. O líder dos capangas, então, pede que o pistoleiro chamado caveira se acalme, demanda que Tatuado prepare a carroça e, para o malfeitor chamado Omolu, solicita que abra o caminho. Dessa vez, parece que não deu para Zé do Caixão.

Tinhoso, o coveiro finge-se de morto até perceber uma oportunidade para escapar. Consegue, então, golpear um dos pistoleiros e foge da carroça. Corre para o meio do mato. Ele pega um machado que havia deixado para trás e, com este, racha o crânio de um. Artificioso, Zé usa obstáculos naturais para armar uma arapuca no lago, e elimina a ameaça. Em sua casa, o Coronel lamenta a vitória do funerário. Não resta dúvida, ele deve ter pacto com o demônio.

Adiante, depois da morte de sua amada, Zé do Caixão é perseguido pela população, que aproxima-se revoltada com tochas nas mãos e raiva nos olhos. Ele deixa o corpo da mulher no mausoléu, pois ali terá um sono tranquilo. Então, é assombrado por uma figura feminina na escuridão, que gargalha de seu azar e profetiza: esta noite encarnará no cadáver do coveiro.

A multidão cerca Josefel Zanatas no pântano, então o viúvo de Jandira, a vítima do coveiro que estava grávida, para horror do inadvertido coveiro, quando foi executada, vinga-se: acerta um tiro em Josefel que sente a imortalidade escapando entre os dedos. Zé despenca do barranco abaixo até o lago. Mergulhado até os ombros na água, o homem se vê cercado pelo povo, por Deus e pela lei. Milagrosamente, algumas ossadas emergem, para espanto dos presentes. São as vítimas do agente funerário que ali foram desovadas.

Inesperadamente, Josefel aceita Deus, implora pela cruz, o símbolo do filho, então afunda sob a água. O Padre encomenda a alma, enquanto Bruno lamenta a morte do patrão sob a trilha sonora que entoia uma ave maria. Sobre a água, insere-se o texto “o homem só encontrará a verdade quando ele, realmente, quiser a verdade”. Encerra-se o filme.

Nota-se que o malfeitor, que cometeu terríveis crimes com o objetivo de suprir sua carência por um filho, enfim, pagou por seus pecados. Além disso, a redenção do coveiro que encerra o capítulo (demanda da censura que exigiu algo positivo nesta atrocidade), parece indicar a expiação de seus pecados, propondo a elevação da alma do protagonista.

A umbanda, religião afro-brasileira de influência kardecista, nascida dessa ideologia de progresso social, nas primeiras décadas do século XX, traduziu para o plano espiritual os anseios de mobilidade das classes rurais e urbanas. Assim, por influência da teoria de evolução espiritual kardecista, a umbanda organizou suas entidades em grupos ou “linhas”, hierarquizando-as segundo estágios evolutivos. A categoria dos Exus representou o degrau mais baixo dessa hierarquia, e dela fazem parte os espíritos condenados ao reino das trevas e das sombras porque, na terra, tiveram uma vida desregrada. São os bêbados, viciados, bandidos, malandros, contraventores, prostitutas, criminosos etc. (SILVA, 2022, p. 131)

Dessa maneira, o desfecho moralizante expõe a remissão do espírito do Exu de José. Que, aparentemente, é purificado de seus crimes pela cruz do sacerdote e pela água do batismo do lago pestilento. Já que, segundo Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 131), “nas sessões de umbanda a função do culto a esses espíritos é promover sua evolução espiritual. Muitos, inclusive, conseguem evoluir e deixam a condição de “Exus Pagãos” para se tornar “Exus Batizados”.

Por fim, *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967) simula uma interpretação do sonho que o cineasta sofreu anos antes. Uma fantasia de José, não de Zé do Caixão. É sua encenação do pesadelo fatídico, onde conheceu seu

destino, ocasião em que revelou-se para o coveiro o reino dos mitos, o império do cinema. Pois, sublinha Roger Bastide (2016):

Entre os primitivos, existe continuidade entre o mito e o sonho, no sentido de que as imagens dos sonhos são fornecidas pelos mitos (o que se exprime pela viagem da alma do sonhador ao reino dos Ancestrais ou dos Gênios) e, por sua vez, os mitos se complicam, em sua proliferação, com os novos elementos que eles incorporam aos antigos, propiciados pelas revelações oníricas. (BASTIDE, 2016, p. 87)

Nesta troca, a fábula de Zé do Caixão se revela através do pesadelo enquanto o mito de Exu prolifera com novos elementos. Para muitos, o onírico é desconectado do mundo desperto, mas ressalta Bastide (2016, p. 85), “para os primitivos, ao contrário, o sonho é incorporado à realidade, segue a história, engendra a história e, ao mesmo tempo, é o reflexo do transcendental, a palavra explicitada dos mortos e dos deuses”.

Alguns australianos se referem à criação como “tempo do sonho”, mas, como se continua a sonhar, isso indica que a criação não se completou e que ela pode prosseguir por meio das revelações oníricas dos xamãs. Entre os indígenas, pelo menos na América do Norte, os novos “remédios”, os passos de dança ou os cantos mágicos são aprendidos no decorrer do sono. Os babalaôs ou adivinhos iorubás recebem em sonho versos que acompanham os odus, isto é, o modo como os obis caem no chão, narrativas que se acrescentam ao tesouro dos mitos ancestrais, para completá-los e permitir novas interpretações do destino. (BASTIDE, 2016, p. 79-80)

Neste caso, segundo Bastide (2016, p. 77), o sonho é o produtor de novos traços culturais e, além disso, não é o sonhador que cria ao sonhar: “são os Ancestrais ou os Demiurgos que criam por intermédio do homem quando sonha”.

O sono é visto em nosso mundo como um primeiro simulacro da morte, ou seja, como experiência de aniquilamento. É claro que, diante do fato de finalmente despertarmos, não chegamos a ponto de definir o sonho como uma não vida; no mínimo o definimos como enfraquecimento da vida, repouso de nossos sentidos e de nossa atividade motriz, diminuição da circulação e da respiração. E encaramos os sonhos que nos perturbam como parasitas desse quase nada. Os primitivos, ao contrário, consideram o sono uma mais-vida, por ser o momento dos sonhos, e estes nos fazem ter acesso a uma suprealidade. (BASTIDE, 2016, p. 74)

Exu esculpiu uma cena tão aterradora no sono de José, que este produziu o sonho de Zé do Caixão. Mojica acreditava que tratava-se de uma visão da morte, mas na verdade era uma apreciação da vida.

4.3 MORFOLOGIA DO TRANSE: ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO

Conta Eduardo Escorel (2005, p. 15) que, no semiárido de Alagoas, “no município de Inhapi, a trezentos quilômetros do litoral, 180 famílias conviviam com a seca, há três gerações, como sendo uma fatalidade”, então, “no verão de 1992 surgiu na região um andarilho que se apresentou como ‘adivinhador de água’”, e este, “afirmava poder indicar, por um bom preço, o local onde um poço de água potável poderia ser cavado manualmente”.

No dia seguinte, o “adivinhador” saiu pelas terras. Observou o solo, a vegetação, as raízes das plantas e indicou o local onde deveriam cavar. E, depois de algumas horas de trabalho, a cinco metros apenas de profundidade, encontraram água potável que desde então abastece toda a região. O “adivinhador” seguiu seu caminho e os moradores nunca mais ouviram falar dele. (ESCOREL, 2005, p. 16)

Ainda segundo Escorel (2005), no cinema brasileiro, os adivinhadores de água - “pessoas capazes de fazer brotar água no sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades” (p. 22) - proliferam. São cineastas que, embora demonstrem talento e artifício, “deixados à própria sorte tendem a desaparecer na estrada” (p. 21), tão misteriosamente quanto chegaram.

Além de festejar o surgimento de novos diretores como Lírio Ferreira, Paulo Caldas e Tata Amaral, devemos também cuidar para que, ao contrário do ‘adivinhador de água’, eles não desapareçam pelo caminho e possam dar continuidade às suas carreiras, realizando logo novos filmes. (ESCOREL, 2005, p. 26)

É o caso do próprio Mojica que, apesar de possuir volumosa filmografia, só pôde executá-la aos tropeços. Invocando outras de tantas habilidades para cumprir suas obrigações econômicas: ensinando na escola, exibindo-se na televisão e, ocasionalmente, fazendo filmes. Por isso, o capítulo final da trilogia aguardou mais de quarenta anos para se concretizar. Surgiu no inverno de 2008, apresentando-se como insólito adivinho, pronto para prestar seus serviços de cavador de covas.

Para Bastide (2016, p. 98), em sua análise sobre o transe místico, “quando uma divindade possui uma pessoa que não foi iniciada porque esta lhe agrada e ela quer torná-la seu ‘cavalo’, o transe apresenta um aspecto dramático e espetacular, assustador”. Assiste-se a este processo na formação do Exu de José em procedimento polêmico, como dita a divindade. Bastide (2016, p. 96) acrescenta, “a possessão divina engrandece o homem, enquanto os mortos o torturam”.

Assim como o cristão, o negro distingue um misticismo normal e um misticismo patológico. Para o cristão, é a oposição entre o êxtase divino e a possessão demoníaca. O primeiro unifica o homem, queima as impurezas de seu ser, só o deixa viver pela ponta aguçada de sua alma, ao passo que a possessão demoníaca o dilacera em pedaços caóticos, o destrói ou o entrega à desordem de seus desejos inferiores. De modo análogo, o negro opõe a possessão pelos deuses à possessão pelos mortos. (BASTIDE, 2016, p. 96)

Exu é uma entidade complexa, “os próprios negros comparam o caráter destrutivo dessa possessão com a possessão dos mortos ou dizem que as almas de certos mortos tornam-se Exu” (BASTIDE, 2016, p. 97). Para Bastide (2016), evita-se o misticismo patológico, mas consagra-se a elevação dos deuses, tratada como privilégio. Observa-se o percurso da possessão patológica, um sucumbir-se à força ancestral e terrível do orixá mensageiro, iniciada nos anos 1960, quando Zé do Caixão chuta a macumba na encruzilhada, até passar a procurá-la e cultivá-la, por considerá-la uma honra do povo brasileiro. Consolida-se, então, o Exu de José.

Por isso, batizou-se esta análise estrutural de Morfologia do Transe, à luz do pensamento de Roger Bastide (2016, p. 98) sobre o tema, pois “em resumo, o africano, como o cristão, tem uma atitude ambivalente diante do fenômeno místico: considera-o uma eleição e uma honra, porém ao mesmo tempo se assusta”. Exu engrandece o cineasta e, ao mesmo tempo, amedronta-o.

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO (2008) inicia com uma Consulta ao Adivinho. Nesta leitura do futuro-fílmico, no entanto, Zé do Caixão torna-se o oráculo de si mesmo, então reafirma as premissas de sua ateologia e antevê o desfecho de sua longa jornada: forjará, definitivamente, a continuidade de seu sangue. A narração do coveiro anuncia: “das trevas surge o oculto, o vento imperfeito gesta a maior criação”, acrescenta ainda, “um ser que desconheça qualquer limite, apenas força e fulgor, ímpeto e desejo”, e assevera, “a perfeição suprema em meio ao caos, excesso que surge do completo vazio para além de qualquer dor ou loucura”.

A consulta ao oráculo, neste caso, é mais misteriosa. Alan Dundes (1996, p. 231), em sua morfologia do conto folclórico oferece as bases para uma definição dos enigmas, propondo que “para definir estruturalmente a adivinhação, é preciso primeiramente descobrir uma unidade mínima de análise”.

Minha proposta é que a unidade se chame *elemento descritivo*, seguindo a terminologia de [Archer] Taylor e [Robert] Petsch. Um elemento descritivo é constituído por um *tema* e um *comentário*. O tema é o referente aparente; vale dizer, é o objeto ou item que se pretende descrever. O comentário é

uma asserção sobre o tema, em geral com referência à sua forma, função ou ação. (DUNDES, 1996, p. 231)

A oração preambular de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008) apresenta-se enquanto adivinhação, um presságio. Na afirmação “o vento imperfeito gesta a maior criação”, o tema é “o vento imperfeito” e o comentário “gesta a maior criação”. Pode-se decifrar o tema amparando-se na argumentação de Mars e Devereux (1951, p. 337), que revela, “nos pesadelos, assim como na crença dos haitianos, o cavalo é também identificado com o vento, o que é um simbolismo bastante marcante tendo em vista o fato que pesadelos muitas vezes são acompanhados de uma sensação de sufocamento”³². Este animal poderia representar ainda a espiritualidade, pois no vodu haitiano as divindades chamadas Loa, são espíritos. Entidades que geralmente são representadas pela ausência corpórea, muitas vezes ilustradas através de elementos gasosos, deslocamentos de ar misteriosos, etc.

Ora, é uma característica marcante do ar (e de certas outras substâncias gasosas inodoras também), que este é o único objeto material percebido apenas por meio das terminações nervosas, e somente se o ar, ou o próprio corpo, está em movimento. Assim, o ar é quase o protótipo da insubstancialidade, e, portanto, de certa forma, uma substância bastante estranha. Não surpreende, então, descobrir que entre os Sedang indochineses “vento” e “fantasma” são denotados por termos praticamente idênticos.³³ (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337)

Reformulando o enigma, o espírito imperfeito gesta sua maior criação, ou, de outra forma, o cavalo imperfeito gera também sua maior invenção. Trata-se, portanto, não apenas do filho ambicionado pelo coveiro, o cavalo de José, mas elabora-se também a maior criação do próprio cineasta, a cavalgada de Exu. Zé do Caixão gerará finalmente a criança tão desejada, José Mojica Marins criará, por sua vez, um filme tão ambicionado.

O prenúncio do fim corta para um presídio de segurança máxima, onde o diretor encarregado queixa-se ao telefone, pois recebeu a ordem de soltura de um condenado. Antes de abrir as grades, o agente carcerário prevê o futuro: já podem contar com mais vítimas.

³² No original: “in nightmares, as well as in the belief of the Haitian, the horse is also identified with the wind, which is a rather striking symbolism in view of the fact that nightmares are often accompanied by a feeling of suffocation” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337).

³³ No original: “Now, it is a striking characteristic of air (and of certain other odorless gaseous substances as well), that it is the only material object perceived solely by means of the tactile nerv-endings, and then only if either the air, or else the body itself, is in motion. Thus, air is almost the prototype of insubstantiality, and, therefore, in a way, a rather uncanny substance. One is not surprised therefore to find that among the Indochinese Sedang “wind” and “ghost” are denoted by practically identical terms” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 337).

Exu, como os grupos subalternizados, precisa ser contido e sua força deve ser controlada. Assim, cadeados são colocados nos assentamentos de Exu ou na porta da casa onde estão seus assentamentos para que, no movimento de abri-los ou fechá-los, sua força seja simbolicamente liberada ou controlada. (SILVA, 2022, p. 131)

É notório que Exu não vacila na hora de cobrar sua oferenda, mais do que isso, é sabido que o orixá também não aceita vacilo. Segundo um conto nigeriano, coletado por Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 481), o mensageiro respondeu certa vez que: “pedem-me para empreender uma grande viagem, pedem-me que seja seu intérprete. Acaso uma pessoa não faz uma dádiva para o mais humilde dos mensageiros? Deem aquilo que me cabe e partirei”.

O Exu de José também preza por sua oferta e exige seu despacho. Entram em cena os acólitos fiéis do famoso papa-defuntos. Dois homens e duas mulheres desejam segui-lo até à morte. Para espanto de seus seguidores, Zé exige um sacrifício funesto: ordena que ofereçam os próprios miolos para sua causa. Creem todos nas palavras do mestre e, sem hesitar, apontam pistolas para as respectivas têmporas. Apertam o gatilho. Mas, as armas estão todas descarregadas. É apenas mais uma prova de obediência de um deus dos mais antigos (fig. 121 a 128).

Conta Silva (2022, p. 451) que, “assim, as pessoas fizeram um ebó para Exu, após isso ele as deixou e subiu ao céu a fim de contar para Obatalá o que estava acontecendo na terra e com os povos que ele regia”. O mensageiro não abre mão do direito de sua oferenda, no padê de Exu, salienta Silva (2022), predomina o gosto por comidas “quentes”, cujo preparo leva o azeite de dendê.

As pimentas também compõem os pratos típicos de Exu. Por serem espécies vegetais que, devido a seus alcalóides, provocam ardência, aumento do fluxo sanguíneo e uma sensação de “queimadura” na boca, estão associadas ao sabor picante ou “quente” que, em termos simbólicos, representa o dinamismo e a força da entidade. (SILVA, 2022, p. 207).

Acrescentando ainda que:

Da mesma forma, as folhas consagradas a Exu também são aquelas consideradas “quentes” ou “do fogo” (*ewé inón*), em geral urticantes, algumas ruinosas e provenientes de plantas que possuem acúleos (estruturas pontiagudas e rígidas) ou espinhos. Nesse caso, a forma da folha ou as substâncias que ela contém indicam seu poder de ataque e defesa, pois são folhas que causam intoxicação quando ingeridas ou provocam perfurações e irritações na pele (queimaduras) quando tocadas. Podem ainda estar relacionadas a alterações do estado de consciência. (SILVA, 2022, p. 207)



FIG. 121: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 122: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 123: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 124: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 125: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 126: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 127: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 128: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

A oferta para Exu vem acompanhada por um sacrifício “do fogo”, representado não por ingredientes quentes ou folhas sagradas, mas por pistolas, embora descarregadas. No rito, segundo Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 211), “permite-se apenas fazer pequenos movimentos oscilatórios com o corpo para indicar que estão ‘vivos’ e afugentar a morte”, então, “somente ao final da cerimônia todos podem sair de seus lugares e dançar com alegria por saber que as oferendas foram entregues e as energias potencialmente perigosas foram controladas”. Por isso, os devotos do senhor do fogo permanecem imobilizados, até que, finalmente iniciados, dançam com alegria ao descobrir que a imolação foi entregue e energias perigosas foram liberadas.

Considera-se que a transformação pelo fogo apresenta um perigo imanente, pois se não é bem conduzida, por meio de técnicas e conhecimentos rituais apropriados, pode levar ao resultado oposto do pretendido. O fogo pode transformar um alimento cru em cozido, mas também pode queimá-lo. Uma ação ritual que o utilize visando proteger o mundo pode acabar destruindo-o. (SILVA, 2022, p. 214)

Se cada filme da trilogia pode ser lido a partir de um mito, *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008) está para Zé do Caixão, como “Exu não consegue vencer a morte” está para o orixá. Relata Reginaldo Prandi (2018):

Havia um ser que não temia Exu e este era Icu, a Morte. Icu ouvira falar de coisas terríveis que Exu tinha feito ao povo e perguntou por que Exu fazia isso sem ser reprimido. Todos diziam que ninguém era suficientemente corajoso para enfrentar Icu face a face. Icu disse que era ela quem devia lidar com Exu e enviou uma mensagem desafiando Exu para uma batalha. E Exu então respondeu: “Eu não tenho medo de Icu. Vamos lutar”. (PRANDI, 2018, p. 65).

A Morte, surpresa com a impunidade do papa-defuntos, decide castigá-lo por ela mesma. Ainda assim, Josefel não teme Icu e apronta-se para a briga. Se no passado não mediu esforços para encontrar a mulher que lhe daria a imortalidade através do sangue, dessa vez não será diferente. Comprometendo-se novamente a gerar o filho perfeito, ele desafia então a própria morte.

À luz disso, em *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), é apresentada a próxima vítima do coveiro, Elena. A moça é sobrinha das mães de santo do terreiro da comunidade, são elas as adivinhas que o agente funerário chama de “as cegas”. As velhas feiticeiras deparam-se com o bate-papo dos dois na noite de tormenta e repreendem: ela está ali somente para livrar-se de uma obsessão, que Elena acredita ser seu destino. Está amarrado em nome de Exu.



FIG. 129: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 130: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 131: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 132: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 133: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 134: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 135: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 136: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Uma placa na porta do terreiro alerta: “com faca de 2 gumes não convém brincar, Exu de capa preta vamos respeitar”. Lá dentro, realiza-se um ritual para afastar a obsessão de Elena. Ao seu redor, as tias dançam, enquanto clamam que a perfeição não é deste mundo e desejam que ela tenha filhos com quem determinar (fig. 129 a 136). Suplicam que a cria seja mortal. Elena ergue-se seminua, com suas guias no peito, gargalhando muito e agitando-se no ritmo dos tambores. É o ritual de iniciação que eleva Elena, pois ela chegou ali para atender um chamado. O evento, posicionado na metade do filme, evidencia o momento em que a trama tomará outro caminho. Ao tentar livrar Elena de sua sina, libertou-se um futuro perigoso.

As outras formas de chamado são os sonhos - a adivinhação por Ifá - e finalmente a doença. Em todos os casos, o papel do sacerdote consistirá em levar o candidato à iniciação a mergulhar em um transe completo, quase cataléptico, com a ajuda de um “banho de folhas”, que precede o “banho de sangue. (BASTIDE, 2016, p. 116)

Depois do ritual, as mães de santo fazem um preparo à beira do fogão, até que uma delas fareja o demônio. Josefel demanda: cadê a mulher de sua cobiça? Ao que uma das mulheres responde que ali não é bem-vindo. Elas o desafiam, só terá a sobrinha por cima de seus cadáveres. Não estavam elas avisadas que, segundo Dundes (1996, p. 104), “a desobediência a uma instrução é, como se sabe, um elemento freqüente nos contos populares do mundo inteiro”.

Possuído pelo desejo, Zé sucumbe à tentação e mata as duas senhoras. O ato de posse, geralmente marcado pelos olhos injetados de sangue, porém, é suprimido. Ainda que não se veja a imagem, eclipsada pela elipse da montagem, é possível imaginar, se não pelo comportamento prévio do malfeitor, através da descrição que Prandi (2018) oferece sobre o combate entre Exu e a Morte.

Exu foi até seu amigo Orunmilá e contou-lhe sobre o desafio. Orunmilá perguntou: “Quem pode lutar com a Morte?”. Exu respondeu bravo: “Quem pode lutar com Exu?”. Exu pediu a Orunmilá que arranjasse o combate. E o dia do duelo chegou. Veio gente de toda parte para assistir ao duelo e a cidade ficou tomada de espectadores. Exu bradou seu grito de guerra provocando Icu. Então Icu avançou, segurando a espada e o escudo, e cantou provocando Exu. (PRANDI, 2018, p. 65-66)

Ainda que a possessão seja suprimida pela montagem, mais adiante será utilizado o famigerado plano, indicando novamente a ocorrência da possessão pela divindade. Pois, destacando que os olhos são apropriados pelo cinema de horror para indicar a presença do sobrenatural, tornando-se também uma marca de Zé do Caixão, esta não poderia faltar na conclusão de sua trilogia (fig. 137 a 144).



FIG. 137: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 138: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 139: Imagem de *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 140: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

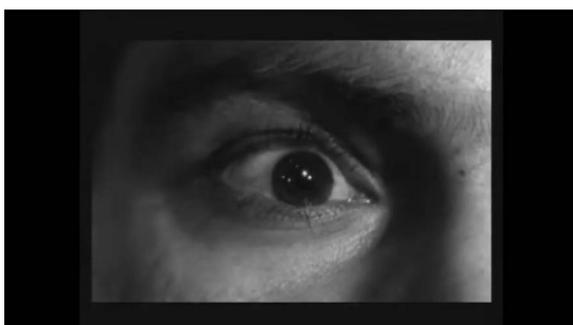


FIG. 141: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

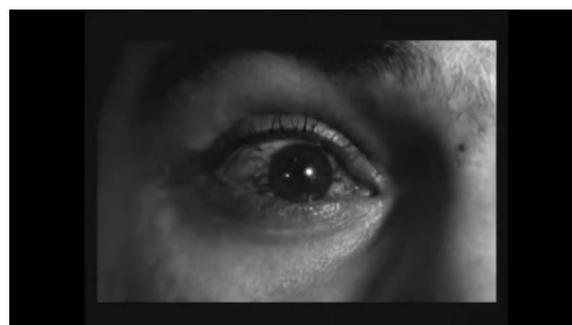


FIG. 142: Imagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 143: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 144: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Mars e Devereaux (1951, p. 335), quando analisam o vodu haitiano, relatam que “o Loa que possui um ser humano é capaz de regular a conduta de seu ‘cavalo’ humano, fazendo com que o possuído seja inocente, contrário, pervertido, bom ou mau”³⁴, concluem ainda, “em suma, é o Loa que induz o possuído a ser bom ou mau, já que este é meramente o cavalo montado pelo Loa”³⁵.

Os tipos divinos constituem aparelhos cerimoniais cujo papel é primordial no curso da festa religiosa, mas aqui o devoto do vodu não se contenta em desempenhar um papel como a persona do teatro antigo. Ele se identifica totalmente com o deus, ele é deus. Não há atividade de encenação, há encarnação, possessão, experiência invasiva ainda que a dança que ele executa permaneça às vezes instável e às vezes estranhamente ordenada, espontânea e por vezes estranhamento coordenada com o ritmo do tambor e a cadência dos passos.³⁶ (MARS, 1951, p. 47)

Louis Price-Mars (1951) argumenta que, no Vodou e em outras manifestações similares, “os assistentes são atores e espectadores”³⁷ (p. 17), destacando que, “na possessão ritual, há fusão total da personalidade com um ser mitológico”³⁸ (p. 24). Neste sentido, trata-se de um cinema de possuídos, onde é proposto que o corpo de José Mojica Marins seria o instrumento de Exu, sua cavalgada. Tornando-se o meio entre o sagrado e o humano. O divino e o cinema.

No caso de Chaplin, por exemplo, “nós entramos em um mundo onde um deus mimetiza ele mesmo por seu puro prazer, e não parece haver rima nem razão para fazê-lo”³⁹ (PAYNE, 1952, p. 16). Assim como para José, que encarna Exu pelo puro desejo de possuir o cinema. Agora, se há vontade humana ou divina, não se sabe. O que se conhece, é o que se vê na tela. E estas imagens, tanto do comediante quanto do coveiro, espantam.

³⁴ No original: “the Loa who possesses a human being is able to regulate the conduct of his human ‘horse’, causing the possessed to be innocent, contrary, perverted, good or evil” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 335).

³⁵ No original: “in brief, it is the Loa who induces the possessed to be good or evil, since the latter is merely the horse ridden by the Loa” (MARS; DEVEREUX, 1951, p. 335).

³⁶ No original: “Les types divins constituent des appareils cérémoniels dont le rôle est primordial dans le déroulement de la fête religieuse mais ici le fidèle vodouisant ne se contente pas de jouer un rôle comme la personne des théâtres antiques. Il s’identifie totalement avec le dieu, il est dieu. Il n’y a pas activité de jeu, il y a incarnation, possession, expérience invasive cependant que la danse qu’il exécute reste à la fois dans la moyenne des cas instable et à la fois étrangement ordonnée, spontanée et à la fois étrangement coordonnée au rythme du tambour et à la cadence des pas” (MARS, 1951, p. 47).

³⁷ No original: “les assistants sont à la fois acteurs et spectateurs” (MARS, 1951, p. 17).

³⁸ No original: “dans la possession rituelle, il y a fusion totale de la personnalité avec un être mythologique” (MARS, 1951, p. 24).

³⁹ No original: “we enter a world where a god mimics himself in the pure enjoyment of himself, and there seems neither rhyme nor reason for the doing of it” (PAYNE, 1952, p. 16).

No misticismo vodu, Deus se revela ao homem em um acesso de despersonalização. A despersonalização pode ir até à total invasão da personalidade. Neste último caso, opera-se uma cisão da personalidade e conduz uma grande reviravolta do psiquismo.⁴⁰ (MARS, 1951, p. 22-23)

Salienta Mars (1951, p. 24), “a cada deus do Vodou corresponde um padrão de comportamento, um esquema de encarnação, um arquétipo no sentido etimológico da palavra”⁴¹. Logo, o padrão de comportamento do Exu de José insere-se na tradição de um Exu da Umbanda, este que despersonaliza o cineasta para personificar o coveiro. Ainda que neste percurso Mojica deixe para trás o cotidiano José, para tornar-se o insólito Zé do Caixão.

Diz Mars (1951, p. 39), é preciso diferenciar o êxtase de uma crise ritual do espasmo de uma crise patológica, “a crise de loa ritual torna-se assim um elemento deste todo dinâmico e coerente, deste drama religioso original”⁴². O ritual é marcado por “ritmicidade possessiva, dança coral, melodia rítmica, ação dramática, impulso religioso fundidos em um conjunto orquestral no curso da cerimônia”⁴³ (MARS, 1951, p. 39). Isto não será observado nas ocasiões em que o coveiro é possuído, mas ocorrerá em *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), no corpo de Elena. Se Zé do Caixão alia-se a Exu e revela sua condição por meio de uma possessão patológica, Elena está para a Pombagira e indica sua filiação através da posse ritual.

Quando Elena chega ao terreiro, chama por sua tia, Cabíria. Clama por sua outra parente, Lucrécia. Ninguém responde. Na casa só um visitante mal recebido: Zé do Caixão. O coveiro toma-a nos braços, então, Elena percebe pendurados no telhado os corpos de suas tias, crucificadas lado a lado. Ainda assim, ela manifesta o desejo de se entregar ao assassino. Mortas, mas com os olhos abertos, as tias observam e julgam a devassidão que profana aquele solo sagrado. Os amantes dividem a cena com um banho de sangue. Os gritos de prazer tornam-se uma gargalhada descontrolada, aguda e exaltada. Zé do Caixão tenta continuar o ato, mas está mergulhado até os ombros, esgotado. Logo é encoberto e afunda no líquido vermelho. Cessam os tambores.

⁴⁰ No original: “Dans le mysticisme vaudouique, Dieu se révèle à l'homme dans un accès, de dépersonnalisation. La dépersonnalisation peut aller jusqu'à la totale effraction de la personnalité. Dans ce dernier cas, une scission s'opère de la personnalité et entraîne un grand bouleversement du psychisme” (MARS, 1951, p. 22-23).

⁴¹ No original: “à chaque dieu du Vodou correspond un behavior-pattern, un schème d'incarnation, un archétype dans le sens étymologique du mot” (MARS, 1951, p. 24).

⁴² No original: “la crise de loa rituelle devient ainsi un élément de ce tout dynamique et cohérent, de ce drame religieux original” (MARS, 1951, p. 39).

⁴³ No original: “rythmicité possessive, danse chorale, mélodie rythmée, action dramatique, élan religieux sont fondus en un ensemble orchestral au cours de la cérémonie” (MARS, 1951, p. 39).



FIG. 145: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 146: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 147: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 148: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 149: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 150: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 151: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 152: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 153: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 154: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 155: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 156: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 157: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 158: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 159: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 160: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

Na comunhão voluntária com o agente funerário, Elena indicará involuntariamente o caminho para outro reino, entregando o homem para um novo guia: o Mistificador. Este, recebe Zé do Caixão do outro lado, com uma gargalhada. O coveiro é puxado lentamente, magicamente, até ficar em pé sobre o sangue. O Mistificador toma seu caminho e Zé segue-o, caminhando sobre as águas vermelhas (fig. 161 a 168).

O coveiro tem a impressão que já conhece este maldito lugar. O Mistificador assina em baixo: viu, Zé. E acrescenta, todos os mortais viram isto, todos verão, é o espetáculo da vida. Josefel contempla os condenados que passam por um ritual de purificação, sendo crucificados e tendo o corpo devorado. Pagam por seus pecados muitos caídos ao chão sendo engolidos por outros tantos, famintos. É o preço do julgamento final, o purgatório. O Mistificador alega que abaixo está o inferno, acima, o céu, já esta paisagem perversa é o próprio Zé do Caixão. Depara-se o mofino, novamente, com o jogo de espelhos que revela a divindade dentro de si, comentando o caráter pessoal desta (fig. 169 a 176).

O agente funerário afronta o Mistificador que, jocoso, pede que se acalme. Ele então sentencia que precisa apresentá-lo a alguém. A Morte olha diretamente para Zé do Caixão e provoca-o, furiosa. A criatura final fulmina o papa-defuntos com seu olhar fúnebre. É o encontro por um lado muito aguardado, mas por outro muito temido. O episódio em que Josefel Zanatas, afinal, enfrentará sua maior adversária, a Morte.

Segundo o Mistificador, muitos encontraram-se com ela, justamente, por conta das ações irresponsáveis do coveiro e, assevera, chegou a hora de ter o prazer de, finalmente, conhecê-la. Zé do Caixão muito se espanta, teme por sua própria vida. Ele atravessa alguns dos estágios do luto, como a negação e a raiva. Prossegue o mito “Exu não consegue vencer a morte”, segundo Reginaldo Prandi (2018):

E a batalha começou. Exu golpeava forte com o porrete, várias vezes. Mas Icu era rápida e ágil. Tanto que Icu prendeu Exu. Icu jogou-o no chão e arrancou o porrete de sua mão. Icu ergueu o porrete sobre Exu para matá-lo. Então houve gritos de alarme na multidão. Orunmilá correu até o lugar da escaramuça e tomou o porrete de Icu, salvando o amigo da destruição. E foi porque Exu foi defendido por Orunmilá que ele não morreu. (PRANDI, 2018, p. 66).



FIG. 161: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 162: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 163: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 164: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 165: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 166: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 167: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 168: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 169: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 170: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 171: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 172: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 173: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 174: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 175: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 176: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)
(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 177: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 178: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 179: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 180: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 181: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 182: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 183: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 184: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

O Mistificador comunga com a Morte uma carícia longa, lúbrica e lúgubre. Não se sabe se o mais assustador é a personificação da morte ou a presença do amor, nestas terras condenadas. Para sorte do coveiro, a Morte distraída com desejos tão danados, não ataca. Ela se entrega à tentação e, para azar da ceifadora, escapa a presa de suas garras (fig. 177 a 184). O Mistificador salva o amigo da destruição e foi porque foi defendido que ele não morreu.

Mas, relata-se desde tempos imemoriais, “ninguém pode matar a Morte. Ninguém pode derrotar Icu” (PRANDI, 2018, p. 66). Nem Exu, nem Zé do Caixão. Por isso, o coveiro ainda enfrentará um derradeiro encontro com a desditosa. Quando um abençoado padre apresenta-se como filho de uma das vítimas de Josefel, começa a batalha da trindade contra o tridente. O sacerdote, depois de longa peleja, encosta a lâmina de sua cruz no peito da criatura, condenando-a ao inferno. Zé perde, então, a última briga de faca. Mesmo depois de vencer o monstro, porém, o benzido é assombrado por um vulto vestindo cartola (fig. 185 a 192).

Assim, a luta final se deixa preparar por vários outros embates, verdadeiros *rounds* ou “testes de força” preliminares, dentro da pauta repetitiva peculiar ao cânon da fábula. Não é de admirar, portanto, como também foi salientado, que algumas funções menos importantes da tabulação proppiana falem ou deixem apenas vestígios, que outras se reiterem a intervalos, que ocorram transposições táticas de posição (em relação ao modelo abstrato do conto russo) dessas funções na sequência-padrão. (CAMPOS, 1973, p. 171)

É reservado, ainda, um requintado desfecho para Zé do Caixão. Mesmo após o golpe fatal desferido contra seu peito, Hilda, uma cientista fanática pela crença da imortalidade, coloca-se sobre seu corpo moribundo. O morto ressuscita, embora brevemente, quando é removido de seu cadáver a cruz da morte. Os movimentos da mulher revigoram a criatura uma última vez e, sobrenaturalmente, o coveiro acaricia-lhe os seios com as longas unhas (fig. 193 a 197).

Para Propp (2001, p. 36), na conclusão do conto maravilhoso, “1) o herói recebe ao mesmo tempo uma esposa e um reino, ou primeiro a metade do reino e todo ele quando os pais morrerem”. Neste sentido, é no cemitério que um grupo formado por sete mulheres, sete esposas enlutadas, visitam o derradeiro castelo do agente funerário: sua sepultura. Ecoa a narração do morto sobre a imagem, que assevera: “[...] aqui reinarei eternamente para além do bem e do mal”.

Após uma extensa sequência de crimes, um movimento panorâmico de câmera, à altura do ventre, revela que as sete mulheres, as sete viúvas do coveiro,

estão todas grávidas. O ardiloso logrou cultivar sete frutos. Elas lançam as rosas que carregam pesadamente na lápide cravada no solo. Onde, à vista da consagração de sua imortalidade, o coveiro descansa em paz (fig. 198 a 200).

Legba é considerado o sétimo filho, e os seguidores de Xapanã afirmam que Mawu-Lisa, ao se dar conta de que esse era o último filho, declararam que ele seria mimado. Quando todos os reinos da terra e do céu foram enumerados, verificou-se que totalizam seis, e Mawu decretou que o sétimo filho, Legba, sem possuir nominalmente um domínio sobre o qual reinar, deveria, na verdade, estar acima de todos eles. (SILVA, 2022, p. 371)

Isto posto, Bastide (2016) propõe o transe como um sistema institucional:

Com efeito, detectamos nos rituais de possessão antigos rituais de coroação, de entronização, de jubileus reais, que são, até certo ponto, transposições de rituais não extáticos de passagem (passagem do grupo das crianças ao dos adultos, do grupo dos celibatários ao dos casados, do grupo dos vivos ao dos mortos). Parece que esses diversos rituais se sucedem em um momento de desintegração e de reintegração a um novo estágio e nível social, ou, como diria G. Gurvitch, de desestruturação e de reestruturação. (BASTIDE, 2016, p. 124-125)

Manifesta-se na ordem do psíquico, onde “todos esses elementos são percebidos em um estado de passagem entre a dissociação da personalidade e sua reassociação, para constituir um grupo de transformações, isto é, um sistema” (BASTIDE, 2016, p. 126). Assiste-se, assim, ao processo de coroação do coveiro, bem como ao ritual de dissociação de José e sua reassociação, como personagem.

Para Bastide (2016, p. 136), “o transe é, portanto, um elemento em uma estrutura cerimonial, ininteligível fora dessa estrutura, porque é ela que lhe confere sentido”. Assim, na estrutura litúrgica do transe em *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008), em seus próprios termos, se não trata-se da incorporação religiosa, é ao menos a possessão cinematográfica. Para concluir, Roger Bastide (2016) invoca da etnologia a seguinte contribuição:

Ela [a etnologia] deve situar a possessão e o culto em que ela ocorre no conjunto de uma vida individual. Isso quer dizer que se tornam necessárias autobiografias ou biografias de possuídos. Os psiquiatras se engajaram nesse caminho com as “histórias de casos”, mas levaram em conta apenas os elementos patológicos: origem constitucional ou familiar dos sintomas, sua evolução e seu tratamento mediante a entrada em uma confraria de possuídos. (BASTIDE, 2016, p. 139-140)

Por esse motivo, ofertou-se aqui um estudo acerca da vida e dos filmes de um possesso cineasta. Uma análise estrutural devotada a desvendar a biografia de um possuído, José Mojica Marins. Revelando seu processo de encenação e encarnação de Zé do Caixão.



FIG. 185: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 186: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 187: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 188: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 189: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 190: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 191: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 192: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 193: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 194: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 195: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 196: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 197: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 198: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 199: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)



FIG. 200: Imagem de *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* (2008)

(Fonte: Frame de cópia digital do filme)

5. CÂNTICO FINAL: ENCERRAMENTO DO TRABALHO

De acordo com Pierre Verger (2012, p. 16), sejam Candomblés ou Umbandas, “essas crenças não se baseiam no terror”. Ainda que exaltem o poder das divindades e exultem a força dos orixás, “os deuses são terríveis e temíveis, mas se convenientemente tratados, adorados, proporcionam ajuda e proteção a seus fiéis” (VERGER, 2012, p. 16). Por isso, testemunhar sua representação na tela com os olhos semicerrados pelo medo, oculta a promessa de iluminação que poderia nascer das sombras.

Para remover a venda do susto, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018, p. 106) segredam que, “os velhos jongueiros contam que uma das artimanhas de alguns mandingueiros é a capacidade de ter a vista forte, ou seja, enxergar aquilo que convencionalmente não se enxergaria”. É necessário avistar e acreditar nos saberes e artifícios invisibilizados, ignorados por muitos.

A questão que os jongueiros nos lançam, ao destacar a vista forte de alguns mandingueiros, não é exatamente a do olho que tudo vê e vigia, como o olhar panóptico. O que os jongueiros nos dizem é exatamente o contrário, falam sobre o olhar que acredita aquilo que geralmente não é visto. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 106)

O cinema popular brasileiro é um artifício de vista forte. Uma das façanhas de alguns cineastas é a capacidade de enxergar aquilo que convencionalmente não se assistiria. Mojica, ao encenar a tragédia do coveiro, consoma a caracterização de um personagem marginalizado, ainda que o faça transitando entre o bem e o mal. Ao oferecer seu palco privilegiado, no entanto, a figura rouba-lhe a cena. Assim sendo, seguindo a recomendação metodológica de Mars (1951, p. 18), ou seja, “[...] porque ninguém pode reviver exatamente o estado da alma do outro, se deduz a trama íntima pelo método de comparação e analogia”⁴⁴.

Para isso, encontra-se na análise morfológica, destaca Haroldo de Campos (1973, p. 66), “o inusitado de se reintroduzir na escritura romanesca esse modo de articulação relegado à periferia da literatura, ao ‘primitivismo’ da fabulação oral [...]”. De modo semelhante, descobre-se aí o insólito de acentuar na análise esse meio de produção degredado às bordas do cinema, ao “primitivismo” da fabulação fílmica. Isto é, o modo de produção instintivo e impulsivo de Mojica, pois enfatiza Alexandre

⁴⁴ No original: “car nul ne peut revivre exactement l'état d'âme d'un autre, il en déduit la trame intime par la méthode de comparaison et d'analogie” (MARS, 1951, p. 18).

Agabiti (2007a, p. 41): “desmedida, horror e brutalidade são traços distintivos das rústicas fábulas cinematográficas de José Mojica Marins, as quais abordam temas como o sobrenatural, a violência e as pulsões sexuais”. Da mesma maneira, nota-se ainda o imprevisto de se incorporar na escrita científica essa forma de ritualização relegada também às margens da religiosidade, ao “primitivismo” da fabulação religiosa. Já que, evoca Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 39), “[...] as práticas religiosas das sociedades autóctones africanas e americanas foram frequentemente interpretadas pelas sociedades europeias como ‘arcaísmo’, ‘superstição’, ‘primitivismo’, ‘idolatria’, ‘paganismo’, ‘mistura’ e ‘fetichismo’”.

Para Nina Rodrigues (2021b, p. 233), “os sentimentos, as crenças religiosas fazem para os negros, como para as outras raças, as despesas das manifestações primitivas da cultura artística”. Por outro lado, de acordo com Louis Price-Mars (1951), todo ritual possui drama e, mais do que isso, na manifestação religiosa encontra-se o máximo da expressão artística. Logo, quando se envereda na análise destes sistemas ditos primitivos (a fábula literária, a fábula cinematográfica e a fábula mitológica), o que se percebe é uma complexa e intrincada trama fabular presente ainda hoje nas estruturas narrativas, seja na literatura ou na religião. Visto que, segundo Arthur Ramos (1954):

Esses fragmentos míticos de velhas mitologias africanas passaram ao folclore brasileiro. E nós assistimos aqui a uma conhecida lei, na formação do folclore, isto é, a passagem do mito primitivo que exprimia os fenômenos naturais, ao mito heróico, à fábula, e, por fim, aos contos populares e demais formas do folclore sobrevivente. (RAMOS, 1954, p. 25)

Estes mesmos fragmentos míticos passaram também e enfim ao núcleo do cinema popular. Pois, a obra de José mergulha na cultura brasileira e emerge de lá com a matéria para construir uma linguagem própria, contundente, inédita e insólita. Ainda que o herói, neste caso, tenha se convertido em um terrível monstro.

Dessa forma, a estrutura mítico-narrativa encontrada no objeto sob escrutínio encaixa-se, porém parcialmente, na morfologia da magia. Apresenta semelhanças concretas com o conto maravilhoso e, ainda assim, manifesta grandes diferenças estruturais. Embora a ossatura pareça tão semelhante, mutações atípicas ganharam corpo. Se observado por sua acomodação no gênero horror, pouco haverá que não esteja lançado, mas com a ajuda e proteção dos guias é possível transpor estes limites. Através da lente da vista forte, distingue-se, na paisagem do

conto maravilhoso, os contornos das espécies tropicais semeadas por José Mojica Marins, sua colheita maldita.

Para Vladimir Propp (2001, p. 36), funções não previstas em sua obra são raras, “trata-se, na realidade, ou de formas incompreensíveis devido à falta de elementos de comparação, ou de formas tomadas de contos que pertencem a outras categorias (anedotas, lendas etc.)”, afirma então, “serão definidos como elementos obscuros, e designados por Y”.

Depara-se com tais elementos obscuros aquele que encontra coragem suficiente para assistir aos filmes de Mojica, sem cobrir os olhos. Percebe-se em sua obra as peças tomadas do conto maravilhoso, mescladas aos componentes obscuros da macumba. O que se revela é de deixar até o coisa-ruim de cabelo em pé. Torna-se evidente, portanto, que as regras das bruxarias de lá, não são as mesmas das mandingas de cá.

Em sua Morfologia do Macunaíma, Haroldo de Campos (1973, p. 59) resume, “para compor artificialmente uma fábula, pode-se escolher qualquer X (‘dano’), depois um dos Y (‘momento de conexão’) possíveis, a seguir W[^] (‘decisão de reagir’; ‘partida do herói’)”. Aplicando tal fórmula ao caso em tela, percebe-se que existe a carência de um filho (X), ocorre uma desgraça (Y), então o protagonista parte em busca de uma noiva (W).

Acrescenta Campos (1973, p. 59-60), “nesta altura, pode-se tomar com absoluta liberdade qualquer D (‘doador’), logo E (‘reação do herói’), depois um dos Z possíveis (‘meio mágico’), então qualquer R (‘transporte ao lugar de destino’) etc”. Na trama, encontra-se um doador enganado (D), isto é, “[...] personagens que vão equipar o herói a contragosto” (PROPP, 2001, p. 28), o protagonista subjuga sua vítima (E), depois ocorre um dos possíveis meios de mandingas (Z), por fim o protagonista é conduzido ao seu destino (R), ou seja, o cemitério, o inferno, o purgatório, etc.

Alan Dundes (1996) argumenta que sequências motivêmicas podem ser combinadas para criar contos mais complexos. O folclorista descreve uma sequência motivêmica nuclear (Carência e Reparação da Carência), um padrão tetramotivêmico (Interdição, Violação, Consequência e Tentativa de Fuga), e ainda mais uma sequência tetramotivêmica (Carência, Ardil, Engano e Reparação da Carência).

Uma dessas combinações mais populares constitui-se de uma seqüência nuclear inicial (Carência e Reparação da Carência), seguida da seqüência Interdição/Violação. É eliminada uma carência inicial e sobrevém provavelmente uma situação de abundância. Perde-se a abundância na maioria das vezes por causa de violação consciente ou inconsciente de uma interdição. (DUNDES, 1996, p. 118)

Além disso, Dundes (1996) acrescenta, a título de exemplo:

No conto indígena norte-americano "Orfeu" [...], um homem perde a esposa (C), mas recupera-a ou pode recuperá-la (RC) se não violar um tabu (Int). Inevitavelmente, o homem quebra o tabu (Viol) e perde a esposa pela segunda vez (Conseq). Usualmente, os contos baseados nesta combinação de motivemas terminam com uma conseqüência. (DUNDES, 1996, p. 119)

À vista disso, a tragédia de Zé do Caixão pode ser recapitulada da seguinte maneira: um homem mata a esposa (C), então se lança à caça de uma noiva (RC), mas esta é proibida para ele (Int), o homem quebra o tabu (Viol) e perde a esposa uma segunda vez (Conseq), encerrando esta busca implacável com a morte.

O que interessa no conto "Orfeu" é a variação do modo manifestacional do motivema Interdição. Entre os tabus mais comuns incluem-se o de olhar: Orfeu não deve voltar-se para olhar a esposa [...]; o de abrir: Orfeu não deve abrir o receptáculo no qual a morta foi trazida de volta [...]; o das relações sexuais [...] o do contato [...] etc. (DUNDES, 1996, p. 119)

Quando diferentes contos são analisados à luz da morfologia o padrão estrutural toma posse, ofuscando outros ídolos. No caso da obra de José Mojica Marins, por outro lado, ocorre o contrário. Sob análise morfológica, seu esqueleto narrativo assume características únicas. Se Alan Dunes (1996) prevê um núcleo motivêmico e dois padrões tetramotivêmicos, Mojica inspirado na religiosidade popular apodera-se de outra seqüência tetramotivêmica, isto é: a consulta, o despacho, a incorporação e a revelação.

Quer dizer, na narrativa do coveiro, um homem é assombrado por uma profecia (consulta ao adivinho), então exige o que é seu direito (despacho de Exu), contrariado é possuído por uma força sobrenatural (possessão pela divindade), que enfim revela sua própria identidade (caráter pessoal da divindade), mas por isso sofre as conseqüências previstas inicialmente pelo oráculo.

Ao destacar-se outras ações, além daquelas propostas por Vladimir Propp (2001), revela-se necessária uma transmutação do conto de magia em cinema de mandinga, através da configuração de funções singulares desempenhadas pelos personagens. Estas, encontradas especificamente nos cenários dos terreiros e que,

assim sendo, agregam ao grimório morfológico uma nova fórmula mágica. Dessa vez, não tomada do folclore russo, mas encontrada na macumba brasileira.

A repetição de quatro categorias ao longo da trilogia do papa-defuntos, aproximam a estrutura narrativa do pensamento de Edison Carneiro (2008), pois estas funções são as mesmas que definem e identificam os ritos de origem afro-brasileira, segundo o etnólogo.

Em suma, estas características, comuns a todos eles - a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu demonstram que esses cultos constituem realmente uma unidade, que assume *formas* diversas em cada lugar. (CARNEIRO, 2008, p. 20)

A abordagem morfológica permite sustentar que não ocorre apenas uma tradução da estrutura fabular russa para o cinema fantástico brasileiro, considerando a repetição das categorias elencadas acima. Estas, favorecem a afirmação de que se formata uma estrutura que assume a essência, embora de maneira controversa, da religiosidade popular brasileira. As obras colocadas em tela são, portanto, outra forma diversa que partilha dessa unidade observada por Edison Carneiro (2008).

Configura-se, então, uma Morfologia da Mandinga, uma forma do Filme de Santo. Que manifesta-se através de uma câmera-ogó, empunhada como o porrete de Exu que simboliza o poder de criação. Revela-se por meio de uma montagem-profecia, jogada como os búzios do oráculo cinematográfico que adivinha o futuro-fílmico. Consagra-se pelas mãos de um cineasta-cavalo, que cavalgado por seu santo torna-se o elo entre os dois planos, isto é, consolida o plano do filme e o plano da fé.

Mescla-se então as sete artes às sete encruzilhadas. E dessa maneira, inventa-se um estilo.

Tendo despontado na cena cinematográfica no começo da década de 1960, Mojica e seus filmes não poderiam ter escapado da influência das idéias relacionadas ao cinema de autor, conceito derivado da literatura e desenvolvido pelos críticos da revista francesa Cahiers Du Cinema nos anos 1950, que pode ser entendido como um modo de fazer e de "ler" filmes a partir da noção de uma escritura individual cujo domínio pertence ao diretor. Essa escritura, que pode ser reconhecida a partir da recorrência de certos temas, configurações iconográficas e posturas ideológicas, seria a chave para compreender os verdadeiros artistas e criadores cinematográficos, que deixam suas próprias marcas na superfície dos textos. (CÁNEPA, 2008, p 134)

Neste contexto, Alexandre Astruc (2012, não p.) constata o "nascimento de uma nova vanguarda", fundada naquilo que ele batizou de "caméra-stylo". Quer

dizer, uma câmera-caneta, em tradução literal. Para Astruc (2012, não p.), o objetivo último do cinema seria a criação de uma linguagem capaz de traduzir conteúdos psicológicos, metafísicos e, dessa forma, “a *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura”, acrescentando que, “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”. A fundação de um cinema de mandinga respalda-se em uma Câmera-Pemba onde, parafraseando Astruc (2012, não p.), “a *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena”, mas um verdadeiro ponto riscado, em que “o autor escreve com a câmera”, como a entidade escreve com a pemba.

Se, para Louis Price-Mars (1951, p. 18), “o misticismo vodou só pode ser representado por um fervoroso praticante dotado ao mesmo tempo de um grande talento de escritor”⁴⁵, já que, “os dados que um tal escritor apresenta brotam da fonte profunda de suas crenças, aquecidos pela flama de suas convicções”⁴⁶, de forma semelhante, para recontar as narrativas mitológicas afro-brasileiras e afro-ameríndias, seria necessário também tal nível de compromisso.

Ainda que não se admita definir o cineasta em questão como um “praticante fervoroso”, é razoável afirmar que, principalmente nos últimos anos de sua carreira, Mojica se lança a advogar a favor de tais manifestações. Levando-o mesmo a valorizar a macumba. Torna-se um defensor fervoroso dotado com o talento de escrever com a câmera, que traduziu para a tela o mais profundo de suas crenças, bem como de seus preconceitos. Declarando, enfim, que a macumba é nossa!

Para entender o mistério por trás de tão grande sucesso, Jairo Ferreira (2016, p. 98) argumenta: “mas por que ele [José] se comunica tanto com o público? Eu respondo - Mojica é um homem de espetáculos - coisa rara no atual cinema brasileiro - que possui o *segredo da comunicação*”. Segredo ensinado nos bastidores por Exu.

Exu é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e o linguista do sistema mundo. As mentalidades que buscam interditá-lo, pintando-o como o “diabo a quatro”, restringem suas visões, inviabilizando um vasto repertório de sabedorias que alargam as possibilidades de interação e invenção de outras possibilidades. A máxima cruzada nos cotidianos, que reivindica a expulsão dos demônios, entoa o louvor do encapsulamento epistêmico que revela o padecimento dos corpos

⁴⁵ No original: “le mysticisme vodouique ne saurait être présenté que par un fervent pratiquant doué en même temps d’un grand talent d’écrivain” (MARS, 1951, p. 18).

⁴⁶ No original: “les données qu’un tel écrivain vous présente jaillissent de la source profonde de ses croyances, se réchauffent à la flamme de ses convictions” (MARS, 1951, p. 18).

assombrados pelo carrego colonial. Como contragolpe, sugerimos, ao invés da expulsão, a libertação dos demônios. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 21)

Parafrazeando Franz Kafka (1997), quando certa manhã, José Mojica Marins acordou de pesadelos intranquilos, encontrou-se em sua cama, encarnado em um coveiro monstruoso. Estava deitado sobre sua capa escura como a madrugada e, ao levantar um pouco a cabeça, viu sua cartola preta, no topo da qual uma mortalha, prestes a deslizar, mal se segurava. Suas numerosas unhas, lastimavelmente longas em comparação com o resto do corpo, contorciam-se desesperadamente diante de seus olhos. Não era um sonho.

Mas afinal, que diabo é o Exu de José? Primeiro, não é o orixá do Candomblé, nem o protetor da Umbanda. É um cruzamento complexo de um e outro, misturados ao repertório do cinéfilo que abriu as catacumbas do cinema de horror, e tomou de Dráculas e Lobisomens algumas de suas partes.

Em seguida, à sombra da definição de Verger (2012), o Exu de José é um mensageiro, que escolheu o cinema como seu meio de pregar peças. É o guardião do terror e do fantástico nesta casa. É a cólera do cineasta e do público. É um sonho divinizado, um pesadelo filmado. Tem um perfil violento, criminoso e machista. Ele dorme no escuro da sala de cinema e acorda antes do filme começar. Ele bate no público com suas películas. Se zangado, ele arrebenta os olhos de sua audiência com uma fita. Assim como Exu, Zé do Caixão é um espetáculo medonho. Os primeiros críticos que nele botaram a vista, espantados com tão nefastas características, confundiram-no com um demônio de capa preta. Mas, se o Exu de José chuta macumba, também aprende a valorizá-la. Não é uma criatura boa, nem má. Trabalha para um lado e para o outro, é o fiel cineasta daqueles que lhe fazem a oferta na bilheteria. Foi ele que revelou a arte do horror para os brasileiros. É um homem que se tornou Exu no Brás. Ele tem muitos nomes: aqui, porém, é chamado Exu Sete Artes.

Enfim, segundo Mário de Andrade (2010), “[...] se Deus, criando à sua imagem e semelhança, fez a alma; o homem, quando cria à sua imagem e semelhança, faz... monstros” (p. 51). Então, quando o cineasta criou a sua própria imagem e semelhança, com uma câmera na mão e Exu na cabeça, ao invés de inventar um orixá, fez... Zé do Caixão!

Saravá, Seu Sete Artes.

6. REFERÊNCIAS

6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGABITI, Alexandre. **Um arranjo prosaico e extravagante**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007a. p. 41-49.

AGABITI, Alexandre. **Personagens antípodas**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007b. p. 118-123.

ANDRADE, Mário de. **No Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**. Tradução: Matheus Cartaxo. Foco - Revista de Cinema, 2012. (1ª edição publicada em L'écran français, nº 144, 1948).

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a biografia**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015. (1ª edição publicada em 1998).

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. (1ª edição publicada em 1944).

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (1ª edição publicada em 1958).

BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016. (1ª edição publicada em 1972).

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (1ª edição publicada em 1980).

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (1ª edição: publicada em 1967).

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. 2008. 419 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, SP, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008. (1ª edição publicada em 1948).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

CUMINO, Alexandre. **Umbanda não é macumba: umbanda é religião e tem fundamento**. São Paulo: Madras, 2015.

DRAVET, Florence. **Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar a alteridade**. REVISTA FAMECOS (ONLINE), v. 25, p. 1-14, 2018.

DRAVET, Florence. Umbanda, religiosidade popular e o princípio de ordem/desordem. in: CAMARGO, Hertz Wendell de (Org.). **Umbanda, cultura e comunicação: olhares e encruzilhadas**. Curitiba: Syntagma Editores, 2019.

DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016. (1ª edição: publicada em 1986).

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. 27ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (1ª edição: publicada em 1915).

LEWIS, Ioan M. **Êxtase religioso: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. (1ª edição: publicada em 1971).

MARINS, José Mojica. **Entrevista com José Mojica Marins**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007a. p. 12-39. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran.

MARINS, José Mojica. **A última crônica**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007b. p. 171-173.

MARS, Louis-Price. **Nouvelle contribution à l'étude de la crise de possession**. in: Les Afro-Américains, 1951. Psyché, revue internationale des sciences de l'homme et de psychanalyse, Paris, n. 60, p. 640-659, outubro/1951.

MARS, Louis-Price; DEVEREUX, George. **Haitian Voodoo and the ritualization of the nightmare**. Psychoanalytic Review, EUA, n. 38, p. 334-341, 1951.

MAUPOIL, Bernard. **A adivinhação na antiga costa dos escravos**. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Esta noite encarnarei no teu cadáver**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007, p. 60-61.

MELO, Marcelo Briseno Marques de. **Autópsias do Horror: a personagem de terror no Brasil**. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 2011.

PAYNE, Robert. **The Great God Pan: a biography of the Tramp played by Charles Chaplin**. New York: Hermitage House, 1952.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu**. São Paulo: Revista USP, n. 50, p. 46-63, julho/agosto, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (1ª edição publicada em 2001).

PRIMATI, Carlos. **O horror universal de Zé do Caixão**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007b. p. 113-117.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora Copymarket.com, 2001. (1ª edição publicada em 1928).

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. DEVIRES - Cinema e Humanidade, BELO HORIZONTE, V. 5, N. 2, p. 98-125, JUL/DEZ 2008.

QUERINO, Manuel. **A raça africana e seus costumes na Bahia**. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2021. (1ª edição publicada em 1916).

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954. (1ª edição publicada em 1935).

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. (1ª edição publicada em 1934).

ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. In: COHN, Sergio (org.). **Ensaio fundamentais: cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 53-57.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2021a. (1ª edição publicada em 1896).

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Bahia: P55 Edição, 2021b. (1ª edição publicada em 1932).

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SACRAMENTO, Paulo. **Encarnação do demônio**. In: PUPPO, Eugênio (org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007. p. 110-111.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: um deus afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (1ª edição publicada em 1985).

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: EDUSP, 2012. (1ª edição publicada em 1999).

6.2 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: Lumiere; Vídeo Filmes, 2001. 1 filme (105 min), sonoro, colorido, 35 mm.

A DAMA DO CINE SHANGHAI. Direção: Guilherme de Almeida Prado. São Paulo; Porto Alegre: Embrafilme, 1988. 1 filme (110 min), sonoro, colorido, 35 mm.

A ENCRUZILHADA DA PERDIÇÃO E FEITIÇARIA. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: 1951. 1 filme (20 min), silencioso, preto e branco, 16 mm.

A IDADE DA TERRA. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda, 1980. 1 filme (134 min), sonoro, colorido, 35 mm.

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964. 1 filme (81 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

ANJOS DA NOITE. Direção: Wilson Barros. São Paulo: Superfilmes, Bras Filmes, 1987. 1 filme (98 min), sonoro, colorido, 35 mm.

A SINA DO AVENTUREIRO. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo, 1958. 1 filme (88 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Bahia: Iglu Filmes, 1961. 1 filme (80 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

BICHO DE SETE CABEÇAS. Direção: Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes; Gullane Filmes; Dezenove Som e Imagem; Fabrica Cinema, 2000. 1 filme (88 min), sonoro, colorido, 16 mm.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 2003. 1 filme (146 min), sonoro, colorido, 35 mm.

CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS. Direção: Henry Lehrman. EUA: Keystone Film Company, 1914. 1 filme (14 min), silencioso, preto e branco, 35 mm.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (118 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

DURVAL DISCOS. Direção: Anna Muylaert. São Paulo: África Filmes, Dezenove Som e Imagens, 2002. 1 filme (96 min), sonoro, colorido, 35 mm.

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Olhos de Cão; Gullane Filmes, 2008. 1 filme (90 min), sonoro, colorido e preto e branco, 35 mm.

É PROIBIDO FUMAR. Direção: Anna Muylaert. São Paulo: África Filmes; Dezenove Som e Imagens, 2009. 1 filme (86 min), sonoro, colorido, 35 mm.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Ibéria Filmes, 1966. 1 filme (108 min), sonoro, colorido e preto e branco, 35 mm.

EXORCISMO NEGRO. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Cinedistri, 1974. 1 filme (94 min), sonoro, colorido, 35 mm.

FEBRE DO RATO. Direção: Cláudio Assis. Rio de Janeiro: Polo de Imagem; Belavista Cinema e Produção; Parabólica Brasil; República Pureza Filmes; Perdidas Ilusões, 2011. 1 filme (105 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

MEU DESTINO EM TUAS MÃOS. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo, 1962. 1 filme (80 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

MUNDO-MERCADO DO SEXO. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Kinoart Filmes; Produções Cinematográficas Zé do Caixão, 1979. 1 filme (81 min), sonoro, colorido, 35 mm.

MORTO NÃO FALA. Direção: Dennison Ramalho. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2018. 1 filme (110 min), sonoro, colorido, DCP.

NO AUGUE DO DESESPERO. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: 1956. (inacabado).

O AMULETO DE OGUM. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes Ltda, 1974. 1 filme (112 min), sonoro, colorido, 35 mm.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda, 1968. 1 filme (92 min), sonoro, preto e branco, 35 mm.

O CHEIRO DO RALO. Direção: Heitor Dhalia. Rio de Janeiro: Geração Conteúdo; Primo Filmes; RT Features, 2006. 1 filme (112 min), sonoro, colorido, 35 mm.

O JUÍZO FINAL. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: 1948. 1 filme (30 min), silencioso, preto e branco, 8 mm.

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Direção: Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. 1 filme (123 min), sonoro, colorido, 35 mm.

O REI DA VELA. Direção: José Celso Martinez Correia; Noilton Nunes. São Paulo; Rio de Janeiro: Quinto Tempo Produções Artísticas e Culturais, 1982. 1 filme (160 min), sonoro, colorido, 35 mm.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: África Filmes, Gullane Entretenimento S. A., 2015. 1 filme (70 min), sonoro, colorido, HD.

SENTENÇA DE DEUS. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: 1954-1956. (Inacabado).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais Ltda, 2007. 1 filme (118 min), sonoro, colorido, 35 mm.

UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA. Direção: Luiz Roberto Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2012. 1 filme (75 min), sonoro, colorido, 35 mm.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual, 2006. 1 filme (110 min), sonoro, colorido, 35 mm.