

PARÓDIA BARROCA: REMINISCÊNCIA E CITAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DE ZÉ DO CAIXÃO

Constantin Gondallier de Tugny ^[*]

Zé do Caixão – um monstro em filigrana

Marco zero do cinema de terror no Brasil, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), de José Mojica Marins, marcou a estreia de Zé do Caixão, personagem vivida pelo próprio diretor, nas telonas. Não tardou para que o coveiro extrapolasse os limites de sua arte para invadir o imaginário popular brasileiro, tornando-se parte do folclore nacional. A imensa popularidade da personagem atesta a meticulosa construção de sua persona, processo consequente de uma colagem de figurinos e idiosincrasias que resultam em um todo maior que a soma de suas partes. A própria imagem de Zé do Caixão, já acabada em sua primeira aparição, é um dos primeiros testemunhos da abordagem moderna e inusitada de Mojica dos códigos artísticos marcadamente barrocos.

O barroco, superabundância, cornucópia transbordante, prodigalidade e esbanjamento – daí a resistência *moral* que sucitou em certas culturas da economia e da mesura, como a francesa –, irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade, é também a solução para essa saturação verbal, para o *trop plein* da palavra, a abundância do nomeante com relação ao nomeado, ao enumerável, ao transbordamento das palavras sobre as coisas. Daí também seu mecanismo de perífrase, da digressão e do desvio, da duplicação e até da tautologia. Verbo, formas malgastadas, linguagem que, por ser demasiado abundante, já não designa as coisas, mas outros designantes das coisas, significantes que envolvem outros significantes num mecanismo de significação que termina significando-se a si mesmo, mostrando sua própria gramática, os modelos dessa gramática

e sua geração no universo das palavras. Variações, modulações de um modelo que a totalidade da obra coroa e destrona, ensina, deforma, duplica, inverte, desnuda ou sobrecarrega até preencher todo o vazio, todo o espaço – infinito disponível. Linguagem que fala da linguagem, a superabundância barroca é gerada pelo suplemento sinonímico, pela “dublagem” inicial, pelo transbordamento dos significantes que a obra, que a ópera barroca cataloga. (SARDUY, 1979, p.170)

Ao identificar os elementos constituintes da *paródia barroca* - essa categoria de obra que se abre para a leitura *em filigrana* tão cara ao autor - Severo Sarduy aponta as diferenças entre a *reminiscência* e a *citação* (*ibidem*, p.171), ambos mecanismos de intertextualidade e, como por coincidência, ambos centrais na construção da personagem filmica Zé do Caixão, embora em pontos distintos de sua obra.

Falemos do primeiro; são ecos de outra obra, anterior ou contemporânea ao objeto de estudo, que estão presentes de forma latente, sem nunca aflorar na superfície do texto (*ibidem*, p.172). É a própria aparência de Zé do Caixão, em suas duas primeiras aparições narrativas, que suscita a reverberação de uma teia complexa de referências, passando por obras cinematográficas e publicações de cunho popular. Verdadeiro monstro quimérico, o terrível coveiro de Mojica tem novos antepassados assinalados por cada pesquisador que se empenha na personagem.

Pode-se citar a mais clara, e talvez de intenção mais óbvia por parte do próprio realizador, presença do vampiro na construção da imagem de Zé do Caixão, mas um vampiro *colagem*, com elementos apanhados em fontes diversas. A capa preta, os tons aristocráticos, a afetação de seu discurso, a certeza de seu sensualismo e poder persuasivo (sobretudo sobre o sexo oposto) apontam para o Drácula sedutor interpretado pelo ator húngaro Bela Lugosi no filme de 1931 (*Drácula, Tod Browning*), pelo qual Mojica nutria expressa admiração, fruto de sua infância nos fundos do cinema gerenciado por seu pai. Mas a construção monstruosa das longas unhas de Zé do Caixão, elemento expresso de aversão e, portanto, distanciado da figura sensual da criatura da Universal, pode ser facilmente retraçada ao conde Orlok vivido por Max Schrek no clássico do terror *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, influente produção do expressionismo alemão e que provavelmente não deve ter faltado às aulas informais de cinema de Mojica. Zé do Caixão é vampiro também em sua preferência pela noite, em suas caminhadas pelo cemitério, em sua obsessão pelo sangue, embora não seja adepto a sua ingestão e não possui poderes sobrenaturais.

Ainda graças a sua postura aristocrática podemos apontar no coveiro ecos de *O Médico e o Monstro* (*Rouben Mamoulian, 1931*) que, em uma de suas numerosas adaptações ao cinema (essa sendo a nona^[1]), coroa sua cabeça com uma cartola preta compondo, junto à capa, o autêntico visual Zé do Caixão. Os acessos de fúria da personagem de Mojica, transformação sinalizada na injeção de vasos sanguíneos em seus olhos, se assemelham ao sadismo incorporado nas atitudes e deformidades de Mr. Hyde, a pior parte do doutor Jekyll, com a diferença de que o coveiro não transita em dois pólos de humanidade, se sente perfeitamente confortável inserido no *mal*. Também aristocrático é o doutor Frankenstein encarnado por Colin Clive (*Frankenstein, James Whale, 1931*), que compartilha com Zé do Caixão uma preferência pelo isolamento, bem como a obsessão de engendrar a “criatura perfeita”, mote central para a

narrativa de ambas as personagens. Essa comparação torna-se ainda mais acentuada no segundo filme da trilogia de Mojica, *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, quando Zé do Caixão ganha, misteriosamente (o filme começa no ponto em que o anterior acabou, não deixando espaço para uma elipse que acomode a construção dos aposentos), um calabouço/câmara de torturas/laboratório, associando a personagem à figura recorrente do *cientista maluco* - embora o coeiro em nada respeite o método científico -, no qual “o laboratório se configura como um lugar de visibilidade dos horrores, em que o objeto dos experimentos é o próprio homem.” (SANTOS, 2014, p.60), bem como um assistente disforme na figura de Bruno, sócia do corcunda Fritz que auxilia o doutor Frankenstein. Já a solidão da personagem e sua busca incessante por um par do sexo oposto, embora atrelada ao interesse do engendramento da criatura perfeita já presente no cientista, revelam uma semelhança de Zé do Caixão com a criatura de Frankenstein, que clama pateticamente ao seu criador que confeccione outro ser igual a ele, única possibilidade de aplacar a solidão que é causa de todo seu infortúnio.

Outro antecedente fílmico evocado na presença imagética de Zé do Caixão: o sonâmbulo Cesare (*O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), segundo representante do expressionismo alemão, a quem Mojica também deve tanto de sua fotografia de escuros fortemente acentuados. O homem, levado à cidade como uma atração exposta pelo doutor titular, vive em estado de sono permanente - salvo quando, sob ordens de seu mestre, abre os olhos por um breve momento para fazer uma de suas famosas previsões do futuro. Nesses momentos, embora o rosto de Cesare (Conrad Veidt) seja enquadrado em sua totalidade, a maquiagem acentuada e a expectativa gerada levam a uma atenção especial aos olhos, que é reverberada no uso insistente de *closes* desses órgãos na filmografia de José Mojica Marins. Os olhos também ganham posição privilegiada no já citado *Drácula* de Tod Browning, aliás, e é por meio desses que o vampiro exerce seu poder de fascinação e hipnose em suas vítimas, quando a personagem é enquadrada em primeiro plano e uma luz mística (pois sem qualquer fonte diegética que a justifique) vem acentuar o olhar ameaçador lançado pelo monstro.



Figuras 1 e 2 - À *Meia-Noite Levarei sua Alma* e *O Médico e o Monstro* - arquétipos da maldade aristocrática



Figuras 3 e 4 - *Frankenstein* e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* - O laboratório constitui espaço de macabros experimentos no corpo humano.



Figuras 5, 6 e 7 - *O Gabinete do Dr. Caligari*, *À Meia-Noite Levarei sua Alma* e *Drácula* - redobrada atenção aos olhos antecipa os atos nefastos de suas personagens.

A construção complexa da personagem Zé do Caixão também apresenta *reminiscências* de personagens que ultrapassam o espectro fílmico. A cartola e a capa, bem como o destaque dado aos olhos (fonte de seus poderes bem como seu ponto fraco), também estão presentes no figurino da personagem de histórias em quadrinhos *Mandrake*, um expresso favorito de Mojica, que ainda compartilha com Zé do Caixão a postura de sedutor e a maneira como opera um surgimento quase sobrenatural nos planos (SANTOS, 2014, p.73). Ainda do mundo das histórias em quadrinhos, Mojica toma emprestado o procedimento de monólogo introdutório de seus filmes que o tornaria tão famoso, presente explicitamente em tantas revistas de horror desde a década de 1940 e epitomado na figura do *Guardião da Cripta*, a simpática caveira que introduz os *Contos da Cripta* (1950 - 1955) em um tom que mistura jocosidade e advertência aos destemidos leitores. Eventualmente, o próprio Zé do Caixão se transformaria em *apresentador de quadrinhos*, em uma série de revistas publicadas em parceria com R. F. Lucchetti após o sucesso consolidado da personagem^[2].

Muitas das obsessões de Zé do Caixão relativas à continuidade de seu sangue, para o qual busca a parceira perfeita capaz de oferecer-lhe o filho perfeito, refletem discursos de eugenia que associaram a personagem, assim como seu criador, ao movimento nazista desde seu surgimento^[3], uma temática ainda muito presente no imaginário na época. De fato, a retórica apresentada pelo coveiro é similar à pseudociência daqueles adeptos a discursos de “superioridade racial”, assim como os métodos pelos quais a personagem tenta provar suas teorias estapafúrdias de

maneira supostamente objetiva, ecoando as torturas praticadas pelo regime nazista assim como pela ditadura militar brasileira, de quem o coveiro tomou inspiração direta para alguns de seus sadismos - vide a cena na qual introduz um rato vivo no órgão sexual de uma mulher, presente em *Encarnação do Demônio*.

Sua verborragia, bem como as temáticas exploradas em seus discursos e monólogos recorrentes, podem sugerir um antepassado do coveiro na figura central de *Assim Falou Zaratustra*, a mais famosa novela filosófica de Friedrich Nietzsche, e revela uma adesão, mesmo que inconsciente, aos preceitos do filósofo alemão pela personagem de Mojica. As conexões de Zé do Caixão com a filosofia nietzschiana podem ser vistas ao longo da trajetória da personagem, seja na sua recusa das instituições religiosas como explicação aos fenômenos naturais, na sua crença na superioridade do homem ou na sua iconoclastia, mas reverberam de maneira mais intensa no primeiro filme com a personagem, *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, que pode ser lido como a “caminhada de Zé rumo ao extremo de suas ideologias” (MONTEIRO, 2009, p.95). Essa conformação complica a leitura da personagem enquanto figura monstruosa, separando-a de uma encarnação objetiva do *mal* para destacar que

Zé do Caixão não pode ser considerado uma formação monstruosa, embora se aproxime de construções dessa espécie, contidas no imaginário universal, e desempenhe nas tramas função semelhante à dos monstros: a de desestabilizar a harmonia da humanidade sob ameaça de destruí-la (física e, neste caso, moralmente). Tanto em *À Meia Noite* como em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967), esta humanidade estaria representada metonimicamente pelo povo do vilarejo em que o personagem habita. Ainda que faça parte do lugar, despreza-o veementemente. Aurélio Buarque registra em seu dicionário que, entre as acepções da palavra Zé, está “zé povinho” e “ralé”, ou seja, a camada mais desprestigiada da sociedade, além de “toleirão, pateta, pacóvio”. É também o hipocóristico de José, nome dado primordialmente ao pai de Cristo. O fato do protagonista confrontar tudo que diga respeito à sua classe e ao cristianismo já demonstra a contradição de princípios inerente à sua personalidade. (SENADOR, 2008, p.129)

Nota-se aqui que o procedimento de intertextualidade se encontra presente desde o batismo da personagem de José Mojica Marins. Para além da informalidade sugerida no “apelido” Zé do Caixão, seu nome real, “Josefel Zanatas”, atesta de um processo associativo rico de criatividade. Parte-se da base José - apontado na Bíblia enquanto o pai terreno do Cristo - já insinuando o mote principal da personagem na sua busca em engendrar um filho, mas acresce-se de *fel*, denotando verdadeiro processo *paródico* da figura bíblica ao mesmo tempo em que sugere a blasfêmia na associação do carpinteiro com o gosto amargo, desagradável, da substância. O todo é coroado com o sobrenome Zanatas, nada menos que Satanás escrito ao contrário, colocando-se em oposição ao primeiro nome e repetindo o processo de nomeação do conde Alucard, personagem de Lon Chaney Jr. em *O Filho de Drácula* (Robert Siodmak, 1943), do qual Mojica também puxou a música tema utilizada em *À Meia-Noite Levarei sua Alma*^[4]. A sugestão de continuidade entre o coveiro e Satanás chega a ser irônica, dada a dupla negação da personagem em relação ao Céu e Inferno cristãos, mas sua associação ao Diabo pode ser encarada “mais

como algo irônico epositor a Deus, do que como servidão a uma seita satânica.” (SOARES, 2009, p.27).

Zé do Caixão é humano, e suas ações não se explicam narrativamente a partir de fatores externos como doença ou magia. Mojica, dessa forma, não se vê obrigado a fornecer ao espectador uma saída interpretativa para as ações de Zé do Caixão que confirmem as nossas noções de bem e mal. Pelo contrário, tais noções são o tempo todo colocadas em xeque em favor de um elogio aos instintos. (MONTEIRO, 2009, p.95)

A dificuldade de categorização de Zé do Caixão entre criatura monstruosa ou mero marginal parece derivar de uma característica *fluida* na construção da personagem que pode atestar ora uma, ora outra faceta de sua personalidade. Além disso, o coveiro não é de todo *mau*; no primeiro filme é casado, tem amigos, frequenta o bar, tem um emprego; integra-se de todo na vida em sociedade - embora destoante por seus trejeitos e teorias - e ao longo de sua trilogia mais de uma vez vemos Zé sair em defesa de crianças maltratadas, as quais considera criaturas perfeitas. Dessa forma, o coveiro torna-se candidato perfeito para a análise de Omar Calabrese, em *A Idade Neobarroca*, acerca do monstro fílmico contemporâneo que detém, como particularidade, uma capacidade para efetuar uma “suspensão” de categorias de valor (p.108). Zé do Caixão não é *feito, mau, disforme e disfórico*, mas, ao contrário, transita entre esses pontos da forma que mais lhe for conveniente. Apesar de sua construção quimérica, colcha de retalhos de monstros do cinema que muito influenciaram Mojica, o coveiro mantém, sobretudo em seus dois primeiros filmes, certa dose de humanidade que torna a personagem muito mais complexa do que se revela ao primeiro olhar. É fato significativo, por exemplo, que em seus filmes não encontremos nenhum *mocinho* que venha contestar o reino de horror de Zé do Caixão. Pelo contrário, ao longo da trilogia acompanhamos um ponto de vista quase que exclusivo do coveiro o que, embora não perdoe seus crimes aos olhos do espectador comum, promove certa identificação com o público, complicando seu julgamento moral.

É verdade que em um sentido estritamente etimológico, o coveiro de Mojica pode ser considerado um monstro no momento em que assume a dimensão do espetáculo em sua própria forma, atestando um modo de se *mostrar* que ultrapassa a norma vigente em sua sociedade, ao mesmo tempo que promove rupturas bruscas com os valores que guiam as demais personagens que o envolvem na trama tanto no plano material - com as práticas frequentes de violência física - como no espiritual - ao qual se opõe na medida em que o considera uma imposição da Igreja- estado -, “repto, em suma, lançado à regularidade da natureza e àquela outra regularidade que se lhe ajusta, a inteligência humana” (CALABRESE, 1987, p.106). Mas esse mesmo coveiro encontra simpatia ao longo de sua saga e, ao menos no plano diegético, é considerado verdadeiramente belo, capaz de seduzir uma mulher, sem qualquer artifício sobrenatural, no dia do enterro de seu irmão. É dado então que, embora encarado como diferente pelos habitantes do vilarejo onde se passam suas aventuras, Zé do Caixão também não é visto como uma alienação completa dos constituintes de um ser humano.

No caso que temos estado a examinar, parece-me evidente que já não nos encontramos mais perante a clássica homologação disforme-feio-mau-disfórico. Mas tão pouco perante a homologação que poderemos definir como “anticlássica”: disforme-bom-belo-eufórico. Nem perante as homologações características, por exemplo, a alguns “gêneros” de discurso (o cômico: disforme-mau-bom-eufórico; e assim todos os outros). Deve ainda, pelo contrário, vincar-se o surgimento de novas poéticas ligadas à incerteza e à não definição de formas e de valores, ao jogo levados aos seus vértices categoriais. (CALABRESE, 1987, p. 115)

Mojica chega a construir personagens que são a *reminiscência* de outros criados por ele mesmo. É o caso do professor Oãxiac Odéz, do curta *Ideologia* presente em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Assim como o sobrenome oficial do cozeiro, o nome do professor também é formado pelo anagrama, ou simples inversão, de outro nome que lhe antecedeu, nesse caso Zé do Caixão. A sugestão aqui não é tanto de continuidade (seria Oãxiac o filho tão esperado de Zé?), mas de igualdade; o professor ecoa toda a caracterização e as idiossincrasias da personagem mais popular de Mojica, igualando-o em matéria de sadismo, e a brincadeira é reconhecida no seio da própria narrativa por outra personagem que julga reconhecê-lo de algum lugar, sendo logo desmentida pelo professor (“O senhor se parece com uma pessoa, mas não consigo me lembrar...” diz o jornalista que em breve será vítima dos sadismos do professor). Oãxiac Odéz é um indicativo das qualidades que serão reunidas nas aparições seguintes de Zé do Caixão, compreendendo todos os filmes com a personagem lançados no hiato entre *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* e *Encarnação do Demônio*.

Os longas *O Ritual dos Sádicos* ou *O Despertar da Besta*, *Exorcismo Negro*, *Delírios de um Anormal* e *Estranha Hospedaria dos Prazeres* contam com a figura de Zé do Caixão, em papel de maior ou menor protagonismo, que retorna não como a continuidade da busca pelo engendramento do filho perfeito estabelecida em suas duas primeiras narrativas, mas enquanto personagem fílmica reconhecida como tal dentro da própria diegética, e portanto pertencente a um plano material distinto das demais personagens desses filmes. Para marcar esse distanciamento *metafísico* entre Zé do Caixão e os coadjuvantes, Mojica faz uso de recursos de *intratextualidade* tais quais descritos por Sarduy (1979, p.172), nos quais a *leitura em filigrana* é suscitada não pela sugestão de obras adjacentes à principal, mas por «gramas que deslizam, ou que o autor faz deslizar, entre os traços visíveis da linha, escritura entre a escritura.” (*ibidem*). Mais sintomática é sua definição dada aos *gramas sintagmáticos*, uma extrapolação do procedimento recorrente da *mise en abîme* (ou a *quebra da quarta parede*, em jargão cinematográfico popular), na qual o simples reconhecimento do caráter ficcional da obra não é o bastante:

Aqui os “indicadores”, presentes no encadeamento das sequências ou nas articulações interiores destas, nas unidades maiores e maciças do discurso, não fazem referência a nenhuma outra obra, nem evidentemente - tautologia ingênua - à própria obra, mas a gramática que a sustenta, ao código formal que lhe serve de base, de apoio teórico, ao artifício reconhecido que a suporta como prática de uma ficção e lhe confere assim sua “autoridade”. (SARDUY, 1979, p. 175)

Esses indicadores da gramática fílmica (entendido como o conjunto de regras e técnicas que garantem a comunicação entre o filme e o espectador) que sustenta a própria existência de Zé do Caixão estão presentes em abundância em *O Ritual dos Sádicos* (pensado para ser o primeiro conflito criador/criatura da obra de Mojica mas, por razões de censura, atrasado em mais de vinte anos e “substituído” por *Exorcismo Negro*). Na meia hora final do filme, quatro pacientes são injetados com altas doses de uma “droga experimental” e são instruídos a observarem atentamente um cartaz que figura a personagem Zé do Caixão rodeado de mulheres seminuas, ao que as personagens respondem: “Detesto Zé do Caixão. Para mim, é um artista como outro qualquer”. A montagem intensifica o plano/contraplano entre os olhares das pacientes e as figuras presentes no cartaz, enquadradas em *close*s cada vez mais intensos e de duração cada vez mais curta, quando de repente, ao soar de um gongo (o mesmo que marca o início de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*), o filme preto e branco torna-se colorido e o coveiro, até então supostamente fictício para a narrativa do filme, materializa-se frente às personagens.

O corte radical instaurado pelas cores vívidas utilizadas, passando bruscamente de uma fotografia em preto e branco nuançada e repleta de áreas de *sfumato* para um código *chiaroscuro* que preza por blocos bem definidos de cores únicas, é exacerbado pelo abandono de uma lógica de causalidade que pautou o filme até então; luzes vermelhas e verdes são lançadas sobre uma personagem, outra encontra-se defronte uma longa escadaria na qual os degraus são corpos humanos, o encadeamento das imagens é promovido por cortes secos que misturam os espaços sem maiores preocupações em garantir uma lógica interna entre eles. Até o momento da chegada de Zé do Caixão, o filme é marcado por uma direção e fotografia que empregam códigos de documentário na narrativa, ancorando a fita em uma estética realista, mas a introdução do coveiro, elemento fantástico em dissonância com a estética predominante do filme, ocorre como verdadeira ruptura semântica no arsenal de técnicas cinematográficas da obra.

Ao reutilizar os códigos marcados de iluminação surrealista empregados na sequência da descida aos infernos de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, Mojica garante que a aparição de Zé do Caixão em *Ritual dos Sádicos* mantenha um caráter de *intertextualidade* com sua obra, promovendo a memória do passado fílmico do coveiro ao mesmo tempo em que separa sua aparição dos códigos que regem o resto do filme. A *supraexcitação* da gramática do filme encontra o procedimento de *gramas fonéticos* na construção da *intratextualidade* de Sarduy (1979, p. 173) na medida em que os códigos se abrem ao mesmo tempo para uma leitura linear, no plano da narrativa fílmica tradicional, “mas formando outras possíveis constelações de sentido, prontas a se entregar a outras leituras, a outras decifrações, a deixar ouvir suas vozes a quem queira escutá-las” (*ibidem*).

Nos demais filmes em que Zé do Caixão aparecerá não enquanto protagonista de sua própria narrativa, mas na “condição de figura, ícone ou aparição” (MONTEIRO, 2009, p.94), embora a ruptura estética não seja tão radical quanto aquela elaborada pelo contraste preto e branco/colorido em *O Ritual dos Sádicos*, a chegada do coveiro sempre indica um desvio do filme em direção ao anormal e é enquadrada em uma meta-narrativa. *Exorcismo Negro* inicia com uma sequência na qual um casal de namorados, atacado por um grupo de bandidos, se transforma em monstros no meio da agressão. O diretor exclama “corta” e vemos José Mojica Marins, que

interpreta a si mesmo, enquadrando a narrativa anterior no plano de um filme, intitulado *A Noiva do Diabo*, que ele estaria filmando. Esta é só uma primeira camada na série de desdobramentos metalinguísticos que *Exorcismo Negro* opera. Mojica nega veementemente a existência material da personagem que criou para o cinema e, uma vez confrontado a Zé do Caixão, não pode deixar de apontar o caráter absurdo da situação vivenciada.

Exorcismo Negro é a epítome desse enquadramento metalinguístico que evidencia o absurdo das narrativas fictícias, também presente em *Ritual dos Sádicos* e *Delírios de um Anormal*, e não por acaso as técnicas e temáticas ecoam *O Colóquio dos Cães*, publicado pelo espanhol Miguel de Cervantes em 1613. A narrativa - que aparece como uma história contada por uma personagem de outra novela, *O Casamento Enganoso*, e que ocupa metade do texto dessa - descreve dois cachorros que, certa noite, espantados com o recém adquirido dom da fala, saem a passear enquanto narram os feitos de suas vidas até o presente momento. Enquanto um dos cães, Berganza, se ocupa dos maiores trechos narrativos, rememorando os diversos ofícios e donos pelos quais passou, o outro cachorro, Cipião, se detém em comentários acerca da estrutura do relato, oferecendo conselhos para que o amigo melhore em suas habilidades de contador de história: “Vai-te aproveitando, Berganza, de meu aviso: murmura, apressa-te e continua, e que tua intenção seja limpa, embora a língua não o pareça.” (CERVANTES, 2015). O absurdo da situação, naturalmente só possível dentro das qualidades da ficção, é rememorado a todo momento pelos dois cachorros, que expõem com seu diálogo a própria estrutura empregada na construção do texto.

BERGANZA. Cipião irmão, ouço-te falar e sei que falo contigo, e não posso acreditar, por parecer-me que falarmos ultrapassa os limites da natureza.
CIPIÃO. É verdade, Berganza, e vem a ser maior esse milagre porque não apenas falamos, mas falamos com discurso, como se fôssemos capazes de razão, estando tão sem ela que a diferença que há entre o animal quadrúpede e o homem é ser o homem animal racional, e o quadrúpede, irracional.
(CERVANTES, 2015)

Da mesma forma, Mojica empenha-se em explorar os limites narrativos e formais nos seus confrontos entre criador/criatura. Elaborar, com os filmes, um discurso acerca do próprio ato criativo e artístico, e enquanto a narrativa das fitas estipula a separação entre José Mojica Marins e Zé do Caixão, na vida pública o autor continua a se empenhar na encarnação cotidiana do coveiro. A personagem criada pelo cineasta ultrapassa os limites da ficção, assim como representado nos filmes *O Ritual dos Sádicos*, *Exorcismo Negro* e *Delírios de um Anormal*, e vem se infiltrar, junto com todo seu terror, no mundo das coisas que julgamos “naturais”. O Caronte da descida aos infernos de Orfeu, já encenada em *Essa Noite Encarnarei no teu Cadáver*, passa a ser encarnado pelo próprio coveiro; por meio dele figura-se uma ponte entre esse mundo, material, e o outro, constituído pelas imagens do cinema, já tantas *reminiscentes* na figura de Zé do Caixão.

O último filme da trilogia, *Encarnação do Demônio*, e última aparição de Zé do Caixão nas telas de cinema, é permeado de citações recorrentes aos quarenta anos de história fílmica do coveiro.

Introdução da *intertextualidade* menos discreta que a *reminiscência*, a *citação*, no qual um texto é incorporado a outro “sem que por isso nenhum de seus elementos se modifique” (SARDUY, 1979, p. 171), é o mecanismo escolhido por Mojica Marins e pelo roteirista Dennison Ramalho, que também assina a direção do filme, para dar conta do espaço de tempo de ausência do personagem entre essa aventura e sua última aparição oficial, em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*. Assim, o roteiro opta por referenciar outros filmes por nome (“PADRE EUGÊNIO: - Esse homem é obcecado por arrumar uma mulher, para gerar um tal filho perfeito... *Delírios de um anormal!*” (*Encarnação do Demônio*, 2008), ou reelaborando sequências de obras anteriores, como no momento que doutora Hilda (Cleo de Paris), sob influência de uma droga injetada nela por Zé do Caixão, enxerga o coveiro e seus capangas alimentando-se de sua carne, um delírio digno de *O Ritual dos Sádicos* e sua droga misteriosa. Logo antes, a mesma personagem aparece na televisão repetindo os preceitos do coveiro, exclamando “O sangue é a verdade!”, enquanto atrás dela uma multidão protesta contra o teor eugenista e o cunho nazista das teorias da doutora, reconhecendo o tratamento de Mojica por parte de alguns veículos da imprensa nos anos 1960. A emblemática sequência da descida aos infernos de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* também encontra seu duplo aqui, na forma de uma passagem de Zé por uma série de cenários surrealistas e apocalípticos marcados pela artificialidade, guiado pelo Mistificador (Zé Celso).

A instância mais comum de *citação* empregada em *Encarnação do Demônio*, no entanto, é o uso “de um texto estrangeiro ao texto, sua *collage* ou superposição à superfície do mesmo, forma elementar do diálogo” (*ibidem*), que ocorre com os diversos *flashbacks* que a personagem tem dos acontecimentos de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*. O material original dos filmes aparece aqui remasterizado em mais uma instância do contraste no uso de película colorida e preto e branco na obra de Mojica. Em um momento impressionante, o diretor extrapola as imagens de arquivo que rememoram o final de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, empregando um sócio seu (Raymond Castile, o *Coffin Ray*, um entusiasta norte-americano do coveiro brasileiro que se empenha tanto na semelhança com Zé do Caixão a ponto de gravar seus próprios curtas com a personagem, que interpreta em português fonético) para dar continuidade imediata à cena^[5]. Da mesma forma, a imagem do suicídio de Terezinha de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* é revista, com a personagem em seguida cortando a corda pela qual pende seu pescoço e se arrastando em direção ao coveiro, um contraste marcante entre a fantasma preto e branco e o cenário colorido onde se encaixa. *Encarnação do Demônio*, para além de representar o muito aguardado encerramento da trilogia anunciada ainda em 1967, demonstra da consciência de Mojica acerca da história fílmica de sua personagem, que é reinvestida de significado na conclusão da jornada do coveiro.

Os diversos implementos, sejam eles consciente ou não, de dispositivos próprios do barroco na construção da obra de Mojica atestam a inteligência artística do realizador, capaz de conjurar imagens que ao mesmo tempo bastam por seu próprio enunciado - filmes de horror emocionantes na mesma medida que chocantes – e se relacionam com temáticas caras à história da arte. Revistos hoje em dia, as camadas de *kitsch*, a violência crua e exacerbada e o *primitivismo* das técnicas empregadas pelo diretor, se encaixam muito bem nas tendências da arte brasileira entre os anos 60 e 70, na qual uma certa tendência neobarroca também se comprova presente (ÁVILA, 1998, p. 199).

A estética barroca como sintoma dos horrores da ditadura

É importante notar que, embora único em seu conjunto de manias e particularmente expressivo em sua *persona* pública, Mojica não estava sozinho entre os artistas brasileiros a articular temáticas e estéticas barrocas a serviço de uma obra radical e contestadora. Affonso Ávila aponta que a *tradição do novo*, a tendência brasileira em deglutir aspectos de outras culturas e os ressignificar no campo nacional - expresso sobretudo no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, mas igualmente caro ao movimento tropicalista surgido nos anos 60 - tem fortes raízes no período barroco da história do Brasil, quando o contato problemático entre a cultura europeia, encarnada no colonizador português, com as culturas ameríndias e os escravos trazidos do continente africano resultam em formas de expressão artísticas características desse território miscigenado (ÁVILA, 1994, p. 199). Assim, enquanto muitos pesquisadores têm receios em situar qualquer forma de literatura anterior aos romances de José de Alencar enquanto genuinamente “nacional”, Ávila faz questão de salientar que os primeiros escritos, desenhos e edifícios do homem luso-americano dos tempos coloniais já carregam em si um traço genuinamente *nosso, brasileiro*, o qual denomina de *tradição do novo*, um gosto nacional que abarca quase inteiramente a história de nossas formas de expressão:

Ultrapassando o interregno desolador do imediato pós-guerra, dominado pela regressão retórica e acadêmica da chamada Geração de 45, podemos sem temor falar de uma *tradição do novo* já não mais como um tecido de fios em retrospecto, mas de uma teia sincrônica do *novo*, porquanto é o *novo* que passa a alimentar o projeto total brasileiro, desde o repensamento político da nação até às coordenadas de uma pujança criativa que interpenetra e inter-relaciona as várias frentes e formas da arte e da literatura. [...] o certo é que Niemeyer redesenha o barroco, seus espaços, curvas e dinâmica de massas; que os signatários do Manifesto da Música de 1963 reavaliam os compositores mineiros de fins do século XVIII e, simultaneamente, instalam a liberdade rítmica do som universal em nossa música popular; que as vanguardas poéticas do concretismo e grupos paralelos ou posteriores, ao radicalizar a lição gráfico-espacial de Mallarmé, percorrem também uma releitura crítica de Gregório de Matos a João Cabral de Melo Neto e irradiam espontaneamente soluções insólitas de linguagem [...]; que o cinema, entre o pioneirismo “Verde” de Humberto Mauro e o realismo anárquico de Glauber Rocha, conhece a trajetória amadurecedora daquilo que se denominou “cinema novo”; que o teatro, partindo da atuação pedagógica de um Ziembinski, do TBC e da Escola de Arte Dramática, possibilitaria, anos mais tarde, espetáculos de arte total como *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez, *Macunaíma*, de Antunes Filho, redimensões inventivas da *tradição do novo* da etapa heróica do Modernismo. (ÁVILA, 1994, p. 206)

Da mesma forma que Ávila reconhece na obra de Gregório de Mattos, o Boca do Inferno, uma autenticidade própria do Brasil Colônia e portanto marco fundador da literatura nacional, pois possível apenas em nosso território geográfico, os modernistas da geração de 1922 também se interessam pelas produções do período barroco para traçar a história das nossas artes. O grupo de artistas organiza excursões ao interior de Minas Gerais, lideradas pelo poeta Mário de Andrade, para conhecer pessoalmente as obras de Aleijadinho e do Mestre Ataíde, e identificam em suas obras o desenvolvimento do barroco lusitano em território tupiniquim (ANDRADE, 1993) que indica, em sua mescla das artes europeias com uma modo de fazer expressamente brasileiro, o mesmo sentimento que prevalece no *Manifesto Antropofágico*.

O princípio do antropofagismo cultural continua caro à geração de artistas da Tropicália, termo inaugurado a partir da obra homônima (1967) de Hélio Oiticica, na qual Affonso Ávila aponta o princípio de “Obra Aberta” (1994, p.207) tal qual elaborado no livro de Umberto Eco (2005). Em construções de Oiticica como a já citada Tropicália, bem como os Parangolés do artista, o ponto de vista único, privilegiado, é pulverizado em prol de obras que convidam o espectador a adentrá-las, *penetrar* o objeto artístico, “um ambiente que ‘ruidosamente apresenta imagens’, segundo o seu criador, que invade os sentidos (visão, tato, audição, olfato), convidando ao jogo e à brincadeira”^[6]. Além de encontrar a *forma aberta* do barroco, assinalada por Eco como precursora da *obra aberta* das artes contemporâneas, pela sua negação da “definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados” (2005, p.44), as obras de Oiticica também refletem o caráter lúdico do barroco tantas vezes assinalado por Ávila. Os filmes de Mojica, sobretudo a partir de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, realizado no mesmo ano da primeira exposição da *Tropicália* de Oiticica, inserem-se muitas vezes no quadro do movimento tropicalista brasileiro e com ele compartilham técnicas e temáticas. Assim, quando o realizador opta por utilizar de blocos de cores fortes, delimitando espaços precisos sem áreas de sombreamento, na sequência da descida aos infernos de *Esta Noite...*, ele não o faz em um vácuo de referências, mas em um contexto no qual a obra de Oiticica, já reconhecida nacionalmente, propõe um uso da cor que “corporifica-se e torna-se obra, dela não mais se destacando” (AGRA, 2008, p.2), dialogando diretamente com questões caras aos tropicalistas, de quem eventualmente tornaria-se ídolo e ícone. *O Ritual dos Sádicos* representaria um aceno mais direto ao movimento tropicalista, não só retomando o uso radical da cor explorado em *Esta Noite...*, mas promovendo um verdadeiro filme antropofágico em sua colagem alucinógena de trechos musicais, drogas experimentais, referências religiosas e à cultura *pop*, rompendo completamente com a narrativa clássica. Também em *Exorcismo Negro*, embora seja uma obra mais tardia na carreira de Mojica, encontramos ligações diretas com as artes tropicalistas para além da relação criador/criatura que é mote para a trama; a chegada de Zé do Caixão é premeditada por delírios da personagem Mojica que se materializam na forma de colagens sobrepostas ao plano, um tridente vermelho de papel recortado que lembra, em certa medida, as obras e cartazes de Rogério Duarte.



Figura 8: *Exorcismo Negro* - A chegada de Zé do Caixão é antecipada pelo uso de colagens.

Affonso Ávila aponta que o ressurgimento das formas do barroco nas artes contemporâneas ocorre quando “dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de tensão estética, existencial, social” (1994, p. 24). O emprego das formas barrocas na obra de Mojica não é desprovido de sentido, mas reflete as tensões vividas pelo diretor em um momento político conturbado da história do Brasil. Dessa forma, o estudo do caráter barroco de sua obra também não é arbitrário, mas nos permite uma melhor compreensão do panorama cultural vivido sob a ditadura militar brasileira utilizando-se da estética seiscentista enquanto uma “metáfora epistemológica” (ECO, 2012, p. 54); as similitudes compartilhadas entre este e aquele período nos permitem uma visão mais aprofundada de ambos:

A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo - ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica - e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade - ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas.

Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas. (ÁVILA, 1994, p.26)

O lançamento de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* foi um dos mais conturbados da carreira de Mojica. Isso porque os censores da ditadura militar enxergaram no diretor e nessa obra os inimigos número um da moral e dos bons costumes. O filme ficou retido durante muito tempo na mesa dos responsáveis Felipe de Souza Leão, Constâncio Montebello e Jacira Oliveira – essa última chegando a sugerir em seu parecer a prisão do realizador. Os censores atacaram todos os aspectos da obra - a violência exagerada, a atuação do elenco, os cenários “mambembes” – e sugeriram uma série de cortes. *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* chegou a passar por três vezes pelo órgão censor, retornando cada vez mais mutilado (BARCINSKI e FINOTTI, 1998, p.165).

O verdadeiro problema com a película se revela no caráter iconoclasta da personagem de Zé do Caixão. Não satisfeitos com a punição final dada ao coveiro - que afunda em um pantanal com os cadáveres de sua vítima reforçando sua descrença em Deus e o Diabo - os censores abandonam a suposta laicidade do Estado e resolvem que só liberariam o filme se o final fosse mudado para uma mensagem que enaltecesse a religião católica. O chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Romero Lago, encarregou-se pessoalmente de escrever a última fala de Zé do Caixão, sobreposta no filme com uma dublagem destoante do restante da faixa sonora do longa; enquanto afunda no pântano, o coveiro arrepende-se e clama para que o padre lhe entregue a cruz, o sinal de Cristo. À imagem do pantanal sobrepõe-se uma cruz e um texto que se encontra ilegível. Mojica, como bom artista barroco, acaba por reforçar com sua arte os preceitos da Igreja católica, impostos de maneira absolutista pelos órgãos censores da ditadura militar.

A cena se repetiria no longa seguinte, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, embora dessa vez nada indique que houvera interferência da censura^[7]. O diretor aproveita o encerramento para revisitar o episódio vivido em *Esta Noite...*, aqui apresentado de forma exagerada que se mostra tanto barroca quanto paródica. Após torturar o jornalista e sua esposa, o professor Oãxiac Odéz e seus capangas devoram a carne de suas vítimas em verdadeiro banquete antropofágico - cena revista algumas vezes no cinema brasileiro como no *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969) ou *Como Era Gostoso Meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971). As imagens do festim, nas quais os sádicos devoram pés, mãos e cabeças de suas vítimas, são montadas com planos detalhes de animais peçonhentos, tais quais rãs, cobras e aranhas, e um céu nublado de uma noite escura, enquanto ouvimos barulhos de trovões e a *Hallelujah* de Handel, até a chegada da cartela que indica o “FIM” da trama. A imagem congela, raios desenhados diretamente no negativo se sobrepõem ao plano e, com o uso da técnica de sobreposição, a mansão de Oãxiac Odéz explode sem maiores explicações numa sucessão grandiloquente de fogos de artifício. A última cartela, contendo uma citação bíblica, indica que o terrível professor conheceu a ira divina, e a explosão de sua mansão é o castigo de Deus para suas perversidades.



Figuras 9, 10, 11 e 12: *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* - Uma paródia do moralismo cristão e da censura militar.

Mojica não deixa de dar ao seus censores a *mensagem educativa* que querem em seus filmes - termina a fita com um final *positivo*, sem deixar de pregar os preceitos do Senhor. Mas o faz de maneira tão extrema que acaba por evidenciar o absurdo vivido em sua obra; um cineasta marginal, independente, pioneiro nacional de um gênero famoso pela retratação da violência explícita, forçado pelos poderes de um estado absolutista a dobrar a narrativa de seus filmes, mesmo se completamente incoerente com as histórias e estéticas de sua obra, para acomodar a “boa mensagem” cristã. Essa sequência, uma das melhores da carreira do cineasta, condensa quase todos os traços barrocos que identificamos alhures em sua obra. A cena é regida pelo *artifício*, evidenciado sobretudo na introdução dos raios rabiscados em registro completamente distinto da fotografia; utiliza-se da *intertextualidade* - o final e seu uso de cartela sendo *reminiscente* daqueles de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* - para formar uma *paródia* daquele filme; constrói *metáforas* pelo mecanismo de *proliferação*, encontrado nos cortes rápidos em detalhes de Oãxiac e seus capangas com os diversos animais peçonhentos; e marca a *intratextualidade* pela pura quantidade de gramáticas fílmicas empregadas. As sucessivas explosões que pontuam o castigo divino não deixam de lado a ênfase *visual*, dado o caráter espetacular da imagem.

Embora sua obra tenha sido algumas vezes acusada de conservadora - não sem certa razão dadas as frequentes punições às quais ele submete sua mais famosa personagem -, o cinema de

Mojica carrega em si a *contradição* do barroco. A leitura de seus filmes não é fácil e, mais do que reforçar uma ou outra mensagem ou moral, abre-se em significados cada vez mais distintos à medida que mergulhamos em seu estranho mundo. Não há um ponto de vista privilegiado mas, ao contrário, o artista convida o espectador a partilhar dos mais variados olhares; seguimos o antagonista ao longo dos filmes, mas compartilhamos da surpresa das demais personagens quando o coeiro irrompe em uma realidade na qual não deveria existir. E encerra, nos excessos visuais e narrativos cometidos a cada novo filme, uma subversão contra a mesma mensagem que as obras parecem reforçar.

José Mojica Marins optou por exprimir, com sua obra, a tensão agônica que marca o homem subtropical, sofrendo com o subdesenvolvimento, a violência cotidiana provocada pela ditadura militar e o avanço do obscurantismo. E o fez de tal maneira que até hoje pesquisadores diversos se debruçam sobre seus filmes para desvendar novas camadas de significado. Visto dessa maneira, a obra de Mojica nos parece ainda mais atual em um momento onde as atrocidades cometidas pela ditadura militar são exaltadas oficialmente pelo governo nacional. É preciso que surja, da violência e absurdos cotidianos, um anti-herói como Zé do Caixão, espelho anárquico de uma sociedade doente e capaz de denunciar todas as mentiras impostas em nós pelos mecanismos de controle, seja Estado, Igreja ou a própria opinião pública.

Referências Bibliográficas

- AGRA, Lucio. **A Poética do precário em José Mojica Marins**. Nova Orleans: BRASA IX, 2008.
- ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do mundo barroco I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BARCINSKI, A. e FINOTTI, I. **Maldito: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987
- CERVANTES, Miguel de. **Novelas Exemplares**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- MONTEIRO, Marko. **Zé do Caixão: Humano, demasiado humano**. In: Viso - Caderno de estética aplicada, Nº 6. 2009. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/index.asp?sEdic=VISO_006>. Acesso em: 02 jul. 2019.
- SANTOS, Janaina de Jesus. **Produções discursivas no horror: Materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão**. São Paulo: UNESP, 2014.
- SARDUY, Severo. **O barroco e o neobarroco**. In: F. MORENO, César (org). América Latina em sua literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão**. São Paulo: USP, 2008.
- SOARES, Fabiano. **Zé do Caixão - A falsa subversão**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

Filmografia citada

- Como Era Gostoso o meu Francês*, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1971.
- Delírios de um Anormal*, José Mojica Marins, Brasil, 1978.
- Drácula*, Tod Browning, EUA, 1931.
- Encarnação do Demônio*, José Mojica Marins e Dennison Ramalho, Brasil, 2008.
- Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, José Mojica Marins, Brasil, 1967.
- A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, José Mojica Marins, Brasil, 1976.
- O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, José Mojica Marins, Brasil, 1968.
- Exorcismo Negro*, José Mojica Marins, Brasil, 1974.
- O Filho de Drácula*, Robert Siodmak, EUA, 1943. *Frankenstein*, James Whale, EUA, 1931.
- O Gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, Alemanha, 1920.
- Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969.
- O Médico e o Monstro*, Robert Mamoulian, EUA, 1931.
- À Meia-Noite Levarei sua Alma*, José Mojica Marins, Brasil, 1964.
- Nosferatu*, F. W. Murnau, Alemanha, 1922.
- O Ritual dos Sádicos ou O Despertar da Besta*, José Mojica Marins, Brasil, 1969.

Notas

- * CONSTANTIN GONDALLIER DE TUGNY - Pesquisador e artista multimídia. Formado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), hoje integra o Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais com pesquisa sobre audiovisual e violência - Universidade de São Paulo (USP).
- 1 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptations_of_Strange_Case_of_Dr._Jekyll_and_Mr._Hyde> Acesso em: 18 jun. 2019.
 - 2 Affonso Ávila ressalta o ancestral barroco das histórias em quadrinhos: “Por seu turno, os livros de emblema, embora a sua natureza de literatura conceptista e edificante, são tipograficamente antepassados remotos das nossas histórias em quadrinhos, do *comic*, esta fantasia gráfico-visual da cultura de massas.” (ÁVILA, 1994, p.29).
 - 3 Embora não tenha conseguido acesso ao texto integral, destaco aqui o artigo “NAZISMO vai encarnar no teu cadáver”, publicado no periódico *Amanhã*, São Paulo, 30 mar. a 6 abr. 1967. O jornal paulistano integrava a imprensa alternativa da época e era financiado pelo Partido Comunista Brasileiro. “Neste sentido, não nos surpreende que tenha interpretado *Esta Noite* como um filme reacionário a ponto de classificar Marins como nazista. Trata-se de um artigo panfletário e acusatório, sem nenhuma consistência, que sequer aprofunda a discussão do rótulo, que poderia trazer sérias consequências ao cineasta naquele contexto pós-golpe militar. Ao contrário, recai na simples menção ao argumento da fita...” (SENADOR, 2008, p. 231)
 - 4 Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_01.php>. Acesso em 18 jun. 2019.

- 5 De certa forma, *Esta Noite...* também começa extrapolando o final de *À Meia Noite...*, aproveitando-se do final original e acrescentando apenas uma faixa de áudio (“Ele ainda vive!” exclamado com surpresa) que justifique a sobrevivência da personagem para a continuação. O que impressiona, no caso de *Encarnação do Demônio*, é o feito de operar essa continuidade com quarenta anos de separação entre os filmes.
- 6 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 23 jun. 2019
- 7 Nesta sequência específica. No documentário *Maldito: O Estranho Mundo de José Mojica Marins*, o diretor mostra os documentos da censura orientando o corte de diversas cenas de violência explícita no filme antológico.