

A POÉTICA DO PRECÁRIO EM JOSÉ MOJICA MARINS*

Lucio Agra**

“Até onde vão essas unhas se eu não cortá-las?” Zé do Caixão

Resumo: O texto faz parte de uma pesquisa maior em torno ao conceito de “monstrutivismo”, uma proposta de uma leitura de procedimentos no moderno e no contemporâneo que aproximam opostos como “construção e desconstrução”. A obra de José Mojica Marins, particularmente o filme *Esta noite encarnarei o teu cadáver* (1967) é analisado a partir de vários aspectos (o motion design dos letreiros, a dramaturgia e outros) que ligam a produção tanto ao universo do “udigrudi” e do tropicalismo da sua época, quanto a outros momentos da história da arte moderna nos quais o fragmentado e o provisório aparecem com força decisiva.

1. Uma *close-reading* de *Esta noite encarnarei o teu cadáver*

Dois anos antes do aparecimento de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) José Mojica Marins já preparava um repertório estético baseado na poética do precário. Sua obra vinha se constituindo, desde *Sina de Aventureiro* (1957-58) como uma espécie de comentário ao cinema oficial, *mainstream* do ponto de vista do público que não participa do processo de criação. Em 1967¹ José Mojica lança a continuação ou suíte do anterior *À meia-noite levarei tua alma* (1963-64). A esta altura, com o êxito obtido naquela primeira e ousada tentativa no universo dos filmes de terror, o cineasta, dispondo agora de um *budget* inimaginável até então, arrisca-se a realizar aquela que talvez tenha sido a sua mais singular produção. Se me concentro aqui apenas neste segundo filme com o personagem Zé do Caixão, devo esta opção não só à necessidade de recorte do binômio tema/obras como também porque entendo que é nesta produção que Mojica chega a um patamar de excelência, levando ao extremo de radicalidade as descobertas anteriores e ao

* Este texto é uma reelaboração de partes de minha tese de doutoramento, defendida em 1998 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com o título *Monstrutivismo – reta e curva das vanguardas* sob a orientação do Prof. Dr. Amalio Pinheiro.

** Professor do Mestrado em Design do Centro Universitário SENAC (SP) e da Graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, habilitação em Performance. Doutor em Comunicação e Semiótica, autor de *História da Arte do século XX – Idéias e movimentos* (Ed. Anhembi-Morumbi, 2006)

mesmo tempo anunciando o passo seguinte. A maestria no uso do preto-e-branco chega ao seu requinte máximo ao mesmo tempo em que o filme anuncia a possibilidade da cor em uma parte essencial, dessa forma ensejando um contraste de alto significado.

Na arte brasileira dos anos 50/60 nota-se uma contenção maior na fase ortodoxa do concretismo, com casos singulares de maior expansão colorística como na obra de Waldemar Cordeiro. Alguns pintores concretistas, porém, a partir dos anos 70, passaram a aprofundar-se num colorido mais intenso. Certamente isto também tem a ver com a eclosão da *Pop Art* em fins dos anos 60, cuja repercussão no Brasil, cruzando-se com a psicodelia, tornada notória a partir do crescimento das mídias, acaba por encontrar solo fértil na visualidade brasileira. Já em Volpi era possível notar que o enfoque construtivo não desdenhava do colorido vibrante das artes populares. Com Hélio Oiticica a cor corporifica-se e torna-se obra, dela não mais se destacando.

Esta é uma das razões porque se pode dizer, como fiz em outro trabalho², que há uma convergência entre a pesquisa do russo El Lisítski que funde cor e textura e a de Oiticica, onde cor e textura agem em plenitude espacial, para além da mera observação³.

É necessário compreender, portanto, que José Mojica Marins está imerso em um contexto onde a cor está repleta de significações que remetem ao imaginário, ao onírico, e também ao terreno da alucinação. E que, muito embora não se possa afirmar uma intencionalidade erudita na passagem em que o delírio de Zé do Caixão faz o filme adquirir cores, o diálogo implícito com o *zeitgeist* psicodélico pode ser invocado, como aliás o seria, explicitamente, embora sem ironia, em *O despertar da besta/Ritual dos sádicos* (1970) filme interdito pela censura durante anos. Embora constituído em torno de uma parábola moralista, este outro filme coloca em ação um

¹ Ano de produção: 1965-66

²AGRA, Lucio *Monstruivismo, reta e curva das vanguardas* Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1998. Este texto deriva de um dos capítulos daquele trabalho.

grupo de hippies e demais personagens movidas pelo delírio das drogas e apresenta clara intenção em fazer-se descrição dos estados que as mesmas provocam.

Dessa forma, o interregno de cores de *Essa noite...* funciona como sintoma da questão que começa a se esboçar. Mas, ao mesmo tempo, e para além desta vinculação factual, a cor é um elemento de estranhamento excepcional que marca a narrativa (território do pesadelo) e introduz um traço formal a mais, enriquecendo o teor de informação já bastante alto do filme.

1.1. Soa o gongo

Essa noite é um filme que já se inicia exigindo do espectador uma atitude participante. A primeira cena repete um procedimento que se tornaria marca do diretor: a figura do Zé do Caixão interpela a platéia não para afirmar mas para perguntar: “Será a vida o tudo e a morte o nada ou será a morte o tudo e a vida o nada?” Ao contrário do filme anterior, no qual o autor se demora em uma peroração inicial (o que deveria talvez funcionar como uma apresentação ou carta de intenções, algo que não é incomum em filmes de terror), Zé do Caixão agora é incisivo e econômico, propondo a questão fundamental do filme inteiro de saída, pondo em dúvida a relação criador/criatura já de início, impondo a quebra da ilusão através de sua própria instauração. Tanto que, sobre a mesma cena entra o primeiro letreiro em que se lê “José Mojica Marins (Zé do Caixão)”. E então temos desde já a certeza de que o estranhamento vai se apossar da obra pois o letreiro treme e vibra nos olhos, como a receber o influxo da gargalhada macabra do personagem.

Verdadeiro achado de criação, os letreiros de Marcelo Tássara compõem, a meu ver, um dos principais traços de invenção deste filme. Eles não só elevam o espetáculo a uma categoria alucinatória raras vezes vista no cinema; não só pertencem à ordem criativa mais radical nesse

³Para uma boa discussão sobre a posição de Hélio Oiticica diante do universo popular, ver ASBURY, Michael "O Hélio não tinha ginga" in BRAGA, Paula *Fios Soltos – a arte de Hélio Oiticica* SP, Perspectiva, 2008. Neste artigo,

campo de que são exemplos, para não citar muitos, *Cidadão Kane* e *A marca da maldade* de Orson Welles e *O bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla⁴. Usando uma técnica extremamente primitiva (Rubens Luchetti comentou, certa vez, que estes letreiros teriam sido feitos diretamente na película)⁵, eles discutem a ação que virá, através de seu próprio design.

Ao comentar *O bandido da luz vermelha*, filme de Rogério Sganzerla, feito dois anos depois de *Essa noite...* o crítico de cinema Ismail Xavier assinala a presença de um elemento que é o primeiro a ser ouvido também no filme de Mojica: o gongo. Também aqui “devemos ser ágeis na leitura, dominar um mundo nervoso, apressado” (XAVIER, 1993:72). A veloz sucessão de informações de *O Bandido...* é, sem dúvida, de maior complexidade (multiplicidade de vozes, colagem de elementos díspares) mas em *Essa noite...* a trilha de abertura não é menos caótica, misturando ruídos, vozes, até mesmo a sonoplastia característica de desenhos animados com sons que remetem imediatamente a efeitos cômicos (como o som da mola que se solta) e igualmente é uma trilha que articula uma colagem de clichês sonoros elevados ao paroxismo (os gritos femininos típicos de filme de terror repetidos até a absoluta dessincronia).

O ruído de gongo, então, que marca exatamente o momento inicial nos dois filmes, é um mecanismo de reconhecimento imediato de que algo de estranho se instaurou. Segundo Ismail Xavier, toda esta mixórdia sonora aponta para a fragmentação da personalidade do Bandido e para o caos de seu contexto, assim como “metamorfoza o processo de produção de imagem acionado pelas vozes do rádio” (XAVIER, 1993:75). No filme de Mojica/Zé do Caixão somente a

o autor confronta a visão de "popular" de Hélio e de Ferreira Gullar, assinalando suas diferenças.

⁴O *motion design*, isto é, o trabalho específico em torno do projeto e execução de letreiros cinematográficos seria um capítulo à parte que conduziria a um outro modelo de texto que, voluntariamente, não foi a minha opção. Desse ponto de vista, o incontornável trabalho de Saul Bass teria de ser considerado, na hipótese de se fazer um estudo – fundamentado historicamente – da relação deste e de outros cineastas com uma tradição na produção de créditos de filmes. Embora certamente a obra de Mojica pudesse com tranquilidade figurar entre os grandes momentos dessa prática não será este o caminho aqui escolhido.

⁵Este comentário foi feito informalmente durante a apresentação do Colóquio “As muitas faces do horror”, presidido por Jerusa Pires Ferreira e Charles Grivel, ocorrido na PUC-SP em março de 1997.

voz deste se ouve sobre as demais que são apenas esgares, fragmentos de grito. Ainda sobre *O bandido...* “Antes mesmo dos créditos do filme, passa a frase ‘um gênio ou uma besta’ acompanhada do som forte de um gongo (destes de noticiário antigo de rádio).” (XAVIER, 1993: 72) Sem desdenhar da proposta de leitura gongo-rádio de Xavier, penso que há aí uma ligação evidente com o mesmo exato procedimento no filme de Zé do Caixão, mesmo porque, neste último, a abertura também conduz a um caos completo. O gongo do rádio é também e sobretudo, a meu ver, o anúncio principal do “início da função” tendo a ver com o espetáculo popular (circo e teatro), cujo espalhafato anuncia que algo surpreendente ocorrerá. Ao mesmo tempo, o gongo tem uma, por assim dizer, solenidade “oriental”, associando-se ainda ao imaginário que cerca o início de lutas rituais (como o boxe, por exemplo). O que se verá é um embate. Uma luta de forças poderosíssimas, não apenas as do bem e do mal, mas as da própria construção do mundo e da realidade.

Por outro lado, o gongo também anuncia uma trilha - da qual ele próprio faz parte - sobre a qual já se fez comentários que a associavam (assim como em outros filmes de Mojica) a certa música moderna como a de Edgar Varèse (FERREIRA, 1986:102/3). O estranhamento da trilha é, por si só, um traço que aproxima Mojica da vanguarda.

Outros elementos sonoros que Xavier elenca na abertura de *O bandido...* já compareciam no seu antecessor de 1967: os sons de candomblé que, segundo Xavier, propõem um diálogo direto com Glauber Rocha⁶, estão presentes sob a forma de estranhas batucadas na trilha de abertura de *Essa noite...* onde se ouve ainda um berimbau. A coleção de sons é extensa e se prolonga com intervalos para a narração fílmica, novamente afastando-se do cânone da abertura

⁶ É evidente que a tentação de estabelecer um diálogo com *Terra em Transe*, do mesmo ano, poderia ser seguida aqui. Entretanto, este já seria um outro viés de leitura que a intensa obra de Mojica sempre acaba por sugerir, proliferante como é. De outro ponto de vista, filmes como *Terra...*, *Essa noite...* e *O bandido...*, se vistos

cinematográfica. O título é o último a aparecer, como desfecho da cena através da qual sabemos que Zé do Caixão recupera a visão que perdera ao fim da estória anterior (*À meia-noite levarei tua alma*). Ainda durante a abertura, os dados vão sendo lançados, como o julgamento de Zé do Caixão considerado inocente das acusações que pesavam contra ele (resquício da estória e filme anteriores). O bandido é aqui absolvido, ao contrário do que ocorre, por exemplo, em *M, o Vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang (1932).

Obra também motivada por um elemento gráfico, ou talvez criptográfico (o *m* de *mörder*, assassino em alemão, que identifica o culpado) diferencia-se, porém, de Zé do Caixão na medida em que quem julga o assassino alemão é um tribunal de malfeitores. O tribunal de Zé é a expressão do ritual consagrado e cristão (o juiz tem uma cruz acima de sua cabeça).

Ao contrário de Zé do Caixão, que só se tortura quando o remorso o assalta, o personagem alemão é sempre tomado pelo medo do que realiza: “Sempre... sempre essa força malévola dentro de mim, levando-me a vagar pelas ruas ... Vivo *perseguindo a mim mesmo e querendo escapar*, mas é impossível” (FRIEDRICH, 1997:342, grifo meu)⁷. Zé do Caixão, embora cético e não atormentado, vive um semelhante estado de delírio e também está à procura de si mesmo na sua reencarnação em um descendente. Uma hipótese para esta assimetria entre uma fonte provável e sua reelaboração brasileira fornece-a Hélio Oiticica a propósito de outro filme, de linhagem semelhante, o *Nosferatu no Brasil* de Ivan Cardoso. Hélio tenta ver que relações o vampiro brasileiro pode ter com o equivalente importado e termina por concluir numa solução antropofágica, ecoando um juízo de Haroldo de Campos: “HAROLDO DE CAMPOS=NOSFERATO NOSTORQUATO nada tem de vampiro alemão expressionista

conjuntamente, formam poderoso painel do momento estético de fins dos anos 60 no Brasil, epitomizado, a meu ver, pelo estandarte “Seja marginal, seja herói” de Hélio Oiticica.

⁷ A curiosidade de que o filme originalmente deveria se chamar “O assassino está entre nós” só ajuda a reforçar esta percepção. (informação também devida a FRIEDRICH, *op cit*)

imponente, todo poderoso: é capiau tropeça, cai e levanta de novo dá cabeçada” (OITICICA, (CARDOSO/LUCHETTI), [1972] 1986:41). O que une, talvez, estas dimensões geográfica e temporalmente diversas é o gosto pelo gesto poético.

Os grafismos reforçam a impressão de caos como a espiral que sucede à aposição do primeiro letreiro. Letras convertem-se em rabiscos muito semelhantes aos desenhos dadaístas, círculos, quadrados, estrelas que lembram os nós de um arame farpado. As letras-rabiscos anunciam nomes que entram em relação intersemiótica com sua escrita. Atores como Graveto, Paulo Gaeta, Enio Lôbo, Renato Azevedo (com o z que teima em se inverter, irrequieto), Palito. Os nomes dos atores apresentam espantosa conviência com a impressão de que se adentra no mundo das excentricidades e esquisitices que causam medo e horror. Estes grafismos, como se verá, não são arbitrários em absoluto e podem desencadear outras relações de alta complexidade formal.

O gongo continuará a marcar as cenas, como a entrada de Zé na cidade provinciana, e o prenúncio de sua morte ao final. Parecendo aleatório, o uso desse recurso sonoro é uma bem-cuidada pontuação cujo efeito é tão forte que impregnaria muitos filmes dos jovens cineastas do assim chamado “udigrudi”. Em Bressane, Sganzerla, Tonacci e outros. **É possível ouvir repetidamente este ruído, já agora uma espécie de refrão, sin-signo (na acepção de Peirce) que se destaca do contexto pelo seu insólito, como a lembrar sempre a proveniência reivindicada pelos cineastas de vanguarda dos anos 70 no Brasil. O gongo vira uma homenagem e um elemento a mais de perturbação da leitura passiva, um despertador absurdo, como ocorre em *Os Monstros do Babaloo* de Elyseu Visconti.⁸**

⁸ Lamento não ter acesso a esse filme extraordinário de exibições raríssimas, quase legendário. Não há cópias em vídeo que disponibilizem a análise.

Novamente aqui se justifica a escolha de *Essa Noite...* para nosso objeto, visto que ele parece ser o lugar onde se funda todo um repertório (que não deixa de ter nexos com o Tropicalismo, movimento que reivindica Zé do Caixão como um de seus ícones).

2. Norma/Redundância X Desordem/Informação

De volta ao espaço urbano, Zé do Caixão encontra o mesmo mundo que deixara. O microcosmo da pequena cidade do interior. “A mesma gente supersticiosa”, diz ele. O clima bucólico é logo de início quebrado pela figura apavorante que chega e se instala mais uma vez como o agente funerário Josefel Zanatas. O segundo nome é evidente inversão de Satanaz. O primeiro, funde o nome óbvio (José, Zé) com a palavra fel. O fel de Satanás, na figura do carpinteiro pai de Jesus Cristo aqui invertido, figura ao contrário, carpinteiro da morte, não de Deus mas do Diabo. Zé do Caixão zomba da superstição popular sendo, paradoxalmente, ele mesmo um ponto de cruzamento de todos os discursos míticos e “superstições”.

Instalado, Zé dá início à sua missão de novamente procurar a mulher perfeita que produzirá seu herdeiro, garantia de sua imortalidade. Nesse aspecto, o enredo tem semelhança direta com *O gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene (Alemanha, 1919). Caligari é um estranho homem, hipnotizador de poderes ocultos, que traz a uma cidade do interior uma atração de circo, o sonâmbulo Cesare. Igualmente perturbando a ordem da pacata cidade, após sua chegada multiplicam-se os crimes. O mesmo ocorrerá com Zé do Caixão que rapta mulheres e as liquida, e assassina os que se põem em seu caminho.

Caligari opera por hipnose e são sem dúvida marcantes os closes do ator Conrad Veidt na pele de Cesare com seus olhos esbugalhados. Eles ressurgem nos olhos de Zé do Caixão. Neste, vê-se o olhar do voyeur, a observar suas vítimas atacadas por aranhas, o olhar que hipnotiza os adversários fazendo com que Zé possa se defender usando a bengala de um velho ou seu próprio cachimbo. Os olhos têm papel preponderante: Zé volta após uma operação nos olhos. Seus olhos são ocasião do infortúnio e da dominação sobre os demais.

Anos depois de *Caligari*, já na década de 30, nos Estados Unidos, quando os técnicos europeus trouxeram sua *expertise* no manejo do jogo de luz e sombras, o gênero do terror ganhou expressão em Hollywood. James Whale fará de Boris Karloff um ator célebre ao filmar *Frankenstein* onde novamente a cidade provinciana persegue o monstro que desafia o senso comum e tem atrás de si o criador ligado à ciência. O Dr. Caligari, o Dr. Frankenstein. Zé do Caixão não é um cientista, mas invectiva contra a superstição e julga sua cruzada por um descendente um ato de racionalidade e ceticismo. Sua operosidade na tortura, com a câmera de horrores montada (o gabinete de Caligari, o laboratório de Frankenstein) é objetivamente calculada.

Este mundo em que circulam personagens/personalidades desviantes da norma social toma a forma em *Essa noite...* de um esquema claro: de um lado, o mundo da normalidade, da normatividade, da sociedade constituída; de outro o mundo monstruoso, onde reina outra ordem que soa ao primeiro lado como caos, onde reina o imprevisível. No primeiro espaço, alto teor de redundância (o que permite a repetição do mesmo recurso narrativo em uma infinidade de filmes, não só os aqui comentados⁹). No segundo espaço, alto teor de informação, inclusive e principalmente estética. A casa de Josefel tem uma decoração estapafúrdia, com cortinas

⁹ O que ocorre também no já citado *Os monstros do Babaloo*, espécie tropical de família monstro, depravada e canibal, desta vez ridicularizando o adversário e totemizando a figura do grupo familiar furiosamente excêntrico.

espalhafatosas. O quarto que abriga as vítimas/candidatas à mãe do herdeiro é decorado com um papel de paredes berrante que guarda impressionante isomorfismo com o formato das aranhas lançadas sobre o sono das vítimas ou ainda os grafismos da abertura do filme. Neste aspecto, aliás, corroboram mais isomorfismos: as vítimas não-aprovadas são lançadas a um serpentário que pode ser visto através de uma janela quadrada, situada na alcova de Zé. Reduplica-se o olhar-voyeur, a perversão que na abertura colocava também um quadrado sobreposto a um pé feminino sobre o qual passeia uma aranha. As aranhas, por sua vez, retomam o desenho de nós de arame-farpado, num círculo contínuo em torno da espécie de campo de concentração que Zé instaura nos fundos e no subsolo de sua Funerária.

As relações entre o espaço de redundância e de informação são sempre geradoras de conflito. Zé tapeia seus adversários, (os cidadãos honestos, alguns maridos das vítimas) ou pela hipnose ou pelos ardis. Ele vence um jogo de cartas onde há notória trapaça, derrota capangas respeitados, desafia as autoridades. Já Caligari conseguia burlar a vigilância da lei da pequena cidade. Mas Zé vai mais longe e une o que, no espaço da redundância, é considerado como a oposição sagrado/profano. Enquanto ocorre o velório de seu marido, uma mulher da cidade entrega-se apaixonadamente a Zé, que a elege como sua escolhida.

No território do socialmente aceito, progressivamente há a contaminação dos elementos desagregadores trazidos pelo intruso: Autoridades confabulam e vêem-se apenas suas sombras. Tomados de ódio, os populares carregam tochas para, usando o clássico símbolo purificador, livrar a cidade do mal, perseguindo Zé. Também o monstro de Frankenstein é caçado assim como seria o Cesare de Caligari.

Da mesma forma, os valores da sociedade constituída contaminam Zé que, atacado de remorso, tem pesadelos com suas vítimas.

O dilema de Zé do Caixão, aliás, será o de que, ao ter seu filho, passa ao universo da redundância. Na cena em que recebe a notícia de que sua escolhida está grávida, traça-se um primor de *kitsch*: o monstro, abraçado à mulher, ausculta sua barriga. Forma-se a cena do casal feliz, ao som da *Aleluia* de Haendel, traço tanto mais irônico quando se pensa que esta ária musical faz parte da cantata *O messias* que anuncia a chegada de um salvador.

Perseguido, Zé refugia-se, como Cesare e Caligari (e também como o monstro de Frankenstein) em um bosque pantanoso. Novamente é possível perceber isomorfismos com os grafismos da abertura, literais em Caligari e implícitos em Zé do Caixão. Os grafismos, então, como se notou alhures, são índices do filme inteiro, os quadrados do enquadramento, as estrelas do papel de parede, das aranhas, os rabiscos do arvoredado do pântano.

A luta contra seus adversários, porém, ainda traz algumas vitórias a Zé: logrando afogar seus primeiros perseguidores em um pântano, ele assiste suas mortes ao som de uma caixinha de música que toca “Tico-tico no fubá”. Será apenas depois, quando a cidade inteira, reunida na botica (nos demais filmes citados, na taverna), um dos pontos de encontro demarcadores do social como a praça, junta-se para pôr fim à maldição.

José Luís Vieira, ao comentar o filme de Ivan Cardoso *O segredo da múmia*, intencionalmente referenciado quase sempre ao cinema de Zé do Caixão, comenta que um dos temas recorrentes do que chama “filmes de múmia”, subgênerio do Cinema de Terror, é a busca da imortalidade

“através de tentativas, sempre patrocinadas pela ciência, de reviver as pessoas, ou os cérebros conservados e transplantados para outros corpos, como é o caso de Frankenstein. Tais temas, por sua vez, se inscrevem numa iconografia básica que repete finais, onde o monstro acaba sempre desaparecendo em lagos (como em *Son of Dracula*, de 1943), pantanais (como em *O fantasma da múmia*, de 1944), etc.” (VIEIRA (CARDOSO/LUCHETTI), [1983] 1990:96).

Assim como o “filme de múmia” Zé termina afogado e tragado no pântano por suas vítimas. O criador e a criatura se entredevoram.

3. Descida aos infernos

“Os que sonham de dia, percebem muito mais coisas
do que os que sonham somente à noite”
Edgar Allan-Poe, *Eleonore*, citado pelo Prof. Expedito Vitus
em *O segredo da múmia* de Ivan Cardoso.

Resolvi dedicar um tópico especial ao trecho do filme em que Zé tem um pesadelo a cores, momento que me parece emblemático não só de um procedimento inusitado - um filme dentro do filme, um giro sintático¹⁰ - como também como ícone da relação de conflito que Zé do Caixão entretém com os símbolos da religião cristã, que une as pontas da artificial separação entre sagrado e profano.

A cena inicia-se quando o quarto onde Zé dorme com sua eleita é invadido por um fantasma sem pele que o arrasta pelo pé (é impossível não lembrar das narrativas populares nesse caso, como as histórias de fantasmas). Zé está de pijama, sem a sua fantasia (capa e cartola) que lhe confere o ar superior. Arrastado para o cemitério (cemitério e pântano se isomorfizam, mais um caso recorrente inclusive no cinema mais recente), enfrenta os mortos que emergem de suas covas, cena que se tornaria padrão uma década depois nos filmes de James Cameron (*A volta dos*

¹⁰ Embora em outro contexto narrativo, Robert Rodriguez realizou, recentemente, um feito de ruptura semelhante em *Um drink no inferno* (19). No filme, a história de dois ladrões que raptam um religioso e suas filhas vira-se repentinamente para uma narrativa de uma literal descida aos infernos e passa-se a travar uma batalha contra as forças do mal personificadas em uma legião de vampiros. Embora não caiba no escopo desse trabalho, é curioso observar que o filme (cujo roteiro é de Quentin Tarantino) tem impressionantes semelhanças com a retomada que o

mortos vivos, inaugurando a onda *trash* que beneficiou o próprio José Mojica Marins). O ressuscitar dos mortos tem também outros inequívocos aspectos: o juízo final, a prestação de contas, o *underground* (o que vem de debaixo da terra). Já no cinema *udigruidi* do Bressane de *Gigante da América* (1980) surge uma cena semelhante de descida aos infernos. O herói (interpretado por Jece Valadão) percorre um inferno que é evidente citação deste anterior de Zé do Caixão. Lá, será interpelado pela personagem de Dante Alighieri (interpretado por Décio Pignatari).

Se no inferno de Zé não há a interferência do poeta, há porém uma reunião de fatos poéticos inclusive diretamente hauridos da Divina Comédia como a sepultura em chamas. Outros suplícios invocam inversões: crucificados de ponta cabeça ficam à frente de outros enterrados com partes à mostra nas quais são fustigados por demônios. Alguns recebem golpes de um cinzel em suas testas como se os demônios fizessem um esforço contínuo de abertura dos crânios dos condenados. O inferno, porém, impressiona muito mais pelas sutilezas. Um alter-ego do próprio Zé o administra entre gargalhadas: um rei devasso, espécie de deus Baco, embriagado, comanda jatos de fogo e a crueldade desenfreada. Apesar do fogo, há neve o tempo todo. Certa vez, em uma entrevista, Zé do Caixão afirmou que fizera um inferno com neve para fugir da obviedade do fogo e também sugerir extremos: frio e calor intensos¹¹. Finalmente, surge a vítima que já o amaldiçoara, a mulher enrolada em uma cobra (a mitopoética bíblica é abundante) e o vaticina: “Vou encarnar em teu cadáver”. A vítima quer reencarnar no cadáver de seu algoz. Isto não só representa a perdição para Zé (uma vez que ele, dessa forma, perde a personalidade que o leva a

poeta espanhol seiscentista Quevedo fará da narrativa da descida aos infernos, por sua vez consagrada por Dante. O caminho do bem e do mal, por exemplo, em Quevedo e no filme se confundem. (QUEVEDO, 1981:60)

¹¹É importante assinalar o recurso empregado nessa cena, por sua relação direta com o tema: não podendo dispor de qualquer recurso para produzir neve cênica em seu precário estúdio, Mojica usou um fornecedor de pipocas. No inferno do filme de Mojica a neve é de pipocas. (BARCINSKI e FINOTTI, 1998)

perpetuar-se) mas uma contradição em termos que ilustra inúmeras outras em que os opostos convivem (como a neve e o fogo).

Deste ponto em diante, mesmo depois de desperto de seu pesadelo, Zé estará perseguido pelo remorso, o que constituirá sua ruína. Caçado, afia as unhas em uma pedra e desafia o cosmos, dizendo não acreditar no Inferno o que só reitera o que ele teme: “A quem pertence a terra? A Deus ou aos espíritos desencarnados?” pois a vingança divina se dá através precisamente desses seres.

Zé prossegue desafiando as forças cósmicas:

“Forças do além, forças da mentira
Uso da imaginação, poesia
de uma raça humana ínfima
que permanece estática
desde os primórdios”

Reproduzi a passagem cortada em versos para reforçar esta que me parece uma profissão de fé no poder da invenção e da poesia contra as forças que investem sobre o já condenado Zé: o espaço da redundância vai ganhando terreno e agora Zé é legitimamente “marginal e herói” culminando definitivamente essa imagem que será tão cara à arte brasileira a partir de então. Este embate com as forças reativas tem de adquirir aspecto solene e reaparecem então os recursos ao mundo bíblico: tal como a “sarça ardente” do profeta, quando invoca que os espíritos mudem seu pensamento, um raio despenca da tempestade constante que sempre assola os momentos de embate de Zé com o mundo. O raio incendeia uma árvore que se abate sobre ele.

Após a cena do pântano, na qual, como em *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso) já nos anos 80 - como se disse, um filme-homenagem -, parece aquele que luta pela manutenção da descoberta e do imprevisto, restaura-se a ordem. Apenas aparentemente, porque mesmo o desfecho está carregado de ambigüidades. Sobre a água do charco onde submerge Zé surge a

projeção de um crucifixo de tal forma inclinado que mais parece um X. O texto na tela diz: “O homem só encontrará a verdade quando ele, realmente, quiser a verdade”. Qual será essa verdade procurada por Zé? Não é provável que seja aquela que ele teme (a vingança divina, o retorno dos mortos) e na qual tenta não acreditar. A verdade, talvez esteja diante dos nossos olhos, pois Zé do Caixão acaba por morrer sob um crucifixo.¹²

Referências

- BRAGA, Paula (2008) *Fios Soltos – a arte de Hélio Oiticica* SP, Perspectiva,.
- BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan (1998) *Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão* SP, Editora 34.
- FERREIRA, Jairo (1986) *Cinema de invenção* São Paulo, Max Limonad/Embrafilme.
- FRIEDRICH, Otto (1997) *Antes do Dilúvio* Rio/SP, Ed. Record, tradução de Valéria Rodrigues.
- OITICICA, Hélio [1972] “Nosferato” *in* CARDOSO, I. e LUCHETTI, R. F. (1986) *Ivampirismo - o cinema em pânico* Rio, Ebal/Fund. do Cinema Brasileiro.
- PIRES FERREIRA (1989/90) “Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti” in *Revista da USP* n.º. 4, dezembro/janeiro/fevereiro.
- PUPPO, Eugênio (org.) (2007) *José Mojica Marins, 50 anos de carreira* SP, Centro Cultural do Banco do Brasil.
- QUEVEDO, Francisco de (1981) *Los sueños* Barcelona, Editorial Juventud, prólogo e notas de Augustín del Saz.
- XAVIER, Ismail (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* São Paulo, Brasiliense.

¹² O final de *Esta Noite* que comentei em 1998, pressupondo uma escolha do autor é, na verdade, um arranjo para atender às pressões da censura. O texto citado e até as falas finais do personagem foram reescritas pelo censor. Registram ainda, os autores, que o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva protestou contra o ato arbitrário, o que deu a origem a uma polêmica da qual o cineasta tirou o seu melhor proveito. (BARCINSKI e FINOTTI, 1998: 166 e ss.)