DANIELA PINTO SENADOR

DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS AO FENÔMENO ZÉ DO CAIXÃO

**UM ESTUDO SOBRE O MODO DE PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO DOS
FILMES DE JOSÉ MOJICA MARINS ENTRE 1953 E 1967**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Jr.

SÃO PAULO

2008

BANCA EXAMINADORA:

Para Thiago, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

O interesse precoce e intenso pelo ato de escrever levou-me a ingressar no universo do Jornalismo. Porém, a paixão pela pesquisa e pelo cinema brasileiro levou-me a mudar a rota inicialmente traçada e a enveredar por outro caminho, não menos instigante, mas que também exigiu muito fôlego e perseverança. Sou ciente de que esta dissertação, embora seja fruto de um grande esforço individual, não teria recebido esses contornos não fosse o apoio e o debate de idéias proporcionado por professores, colegas e amigos, a quem faço questão de aqui registrar profundo agradecimento.

Em primeiro lugar, a todos os professores de teoria e história do audiovisual do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), a quem devo a minha formação nesta área. Pelo forte incentivo, credibilidade e orientação dedicada desde os tempos de graduação. A presença de cada um deles foi imprescindível para a confecção deste trabalho, mas ainda assim, gostaria de fazer algumas menções especiais. A *Jean-Claude Bernardet*, por me ter sugerido este tema como desafio, pelo forte incentivo e dicas valiosas a respeito de possíveis abordagens. A meu orientador, *Rubens Machado Jr.*, pela confiança depositada em tão pouco tempo de convívio, pelas observações pertinentes à pesquisa e pelo estímulo para a minha maior integração no universo acadêmico. Aos também sempre orientadores *Carlos Augusto Calil*, *Ismail Xavier* e *Eduardo Morettin*, pelos instigantes (e desconcertantes) questionamentos, que foram transformados em impulsos para a busca de novas revelações e pelo apoio fundamental nos momentos de inquietação. A *Henri Gervaiseau* e *Esther Hamburger* porque também colaboraram para a realização deste trabalho.

Aos prestativos e competentes professores e estudiosos do campo do audiovisual que me ajudaram, cada um de uma forma diferente, seja cedendo material de arquivo – sobre o qual se assenta esta pesquisa –, seja com depoimentos e sugestões que me ajudaram a melhor esclarecer dúvidas que surgiram no decorrer do percurso: *Alexandre Agabiti Fernandez*, *Arthur Autran*, *José Inácio de Melo Souza*, *Luciana Corrêa de*

Araújo, Marcos Napolitano, Maria Augusta Fonseca, Maria Rita Galvão, Máximo Barro e Samuel Paiva. Agradeço também a André Barcinski pela gentileza ao emprestar o material reunido para a confecção da biografia sobre o diretor.

Aos queridos colegas de pós-graduação que me acompanharam no decorrer desta jornada: *Adilson Inácio Mendes, Fábio Camarneiro, Fábio Uchôa, Graziela Kunsh, Joel Yamaji, Marcos Moraes, Margarida Adamatti, Pedro Plaza Pinto e Verônica Veloso*. Em especial, a *Reinaldo Cardenuto Filho*, por estar presente em cada etapa de minha jornada acadêmica – inclusive nas burocráticas –, pelas incansáveis ligações de incentivo e pela divertida companhia virtual nas exaustivas noites de redação que antecederam a entrega desta dissertação.

Ao cineasta *José Mojica Marins* e à sua equipe, por me terem recebido atenciosamente diversas vezes em seu escritório, pela confiança e inestimável colaboração ao me facultarem livre acesso a todos os documentos pertencentes a seu arquivo pessoal, sem os quais esta pesquisa não se mostraria tão reveladora. Também a *Marcelo Colaiacovo*, que se dedicou com afinco à organização destes documentos, ajuda que se tornou fundamental para que fossem encontrados materiais elucidativos.

Aos legítimos representantes da época aqui retratada, pela gentileza com que me acolheram e concederam o seu depoimento a este trabalho: *Ênio Lobo, Guarany Edu Gallo, Gustavo Dahl, Júlia Waslavik Pauletto, Maria Idalina Pires Rodrigues, Mário Lima, Nilcemar Leyart e Virgílio Rovêda*.

À equipe dos seguintes acervos que visitei para minhas pesquisas de campo: *Arquivo do Estado de São Paulo, Biblioteca Nacional, Biblioteca da ECA, Biblioteca Jeny Klabin Segall, Centro de Documentação do Jornal do Brasil, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Funarte – RJ, Museu da Imagem e do Som (MIS) e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e de São Paulo*. Em especial, à equipe do *Banco de Dados da Folha de São Paulo*, da qual fiz parte e que muito colaborou na pesquisa de documentos.

A todos os tão prestativos *operadores de fotocopadora*, cujo trabalho resultou em mais de 1.700 cópias de material de arquivo compilado, das quais, apenas cerca de 20%

puderam ser analisadas neste primeiro trabalho sobre o tema, em virtude do recorte temporal estabelecido e do tempo destinado para a realização do mestrado.

Aos meus pais *Maria Carolina* e *Antônio*, porque, apesar de tantos equívocos e desencontros, sempre estiveram juntos no intuito de me proporcionar uma excelente formação cultural. Agradeço também à minha mãe, pela revisão gramatical desta pesquisa e a meu pai, pela colaboração na compreensão de textos fundamentais redigidos na língua francesa.

Aos meus sogros *Dalva* e *José Salla*, por me terem acolhido carinhosamente em diversas etapas da fase de redação desta dissertação.

A *Betty Svartman* cuja ajuda foi indispensável durante este processo.

À família espiritual que ganhei no curso de Jornalismo da ECA/USP e adjacentes: *Anna Renata Angotti*, *Cassiano Lobo*, *Demian Takahashi*, *Flávia Souto Maior*, *Francisco Ângelo*, *Gustavo Prudente*, *Janaína Marcoantonio*, *Janaína Pissinato*, *Leonardo Medeiros*, *Maria Carolina Abe*, *Pablo Moronta*, *Rafaela Müller* e *Rita Monte*, pelos momentos de descontração e pela amizade que a cada dia se fortalece.

Em especial, à amiga *Carolina Monteiro*, pela confiança depositada ao me indicar na Companhia de Notícias (CDN) no período que sucedeu a finalização da minha bolsa de estudos, experiência que tem sido muito importante no meu processo de amadurecimento, aperfeiçoamento e busca por uma identidade profissional. Aproveito a deixa para também agradecer à querida *equipe Interativa* por ter me incorporado de forma tão acolhedora e colaborado sem restrições para o prosseguimento e finalização desta pesquisa.

E, como não poderia deixar de ser, a *Mauricio Moreira Bertges*, grande amigo e irmão com que a vida me presenteou. Por ter conseguido reunir todas as forças possíveis para superar um momento de extrema adversidade e poder estar novamente entre nós. Este trabalho certamente não teria sido finalizado sem a sua recuperação. Agradeço também pelo gentil e dedicado trabalho de edição dos depoimentos que compõem os anexos.

Por fim, à *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)* e à *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)* por terem financiado parcialmente esta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a incursão de José Mojica Marins no cinema, bem como o processo pelo qual o diretor e seu personagem Zé do Caixão adquiriram relevância cultural por meio de intensa promoção midiática. Para tanto, concentramos no estudo do modo de produção e da recepção dos quatro primeiros longas-metragens do autor – *A Sina do Aventureiro* (1959), *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963), *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) –, isto não sem passar por *Reino Sangrento*, realizado ainda quando adolescente, e pelo inacabado *Sentença de Deus*. A partir da reconstituição do modo de produção do cineasta, buscamos compreender de que forma ele se filia à tradição do cinema amador paulista. Nesse sentido, sua trajetória também pode ser tomada como metonímia dos entraves econômicos que caracterizam a atividade cinematográfica em nosso país. Paralelamente, tratamos da recepção por meio da articulação de dados de produção, da avaliação da Censura, da comercialização e do circuito de lançamento das fitas, com informações a respeito do comportamento desempenhado pela mídia impressa, em especial, por críticos, cronistas, jornalistas e publicistas, sob uma perspectiva cronológica. Assim pudemos compreender todas as etapas envolvidas na realização dos respectivos filmes, bem como a relação simbiótica estabelecida entre o cineasta e a mídia, que se tornou fundamental para a consolidação tanto deste criador quanto de sua criatura como entidades culturais.

PALAVRAS-CHAVE: José Mojica Marins, Zé do Caixão, recepção, indústria cultural, cinema amador

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze José Mojica Marins' excursion into cinema, as well as the process by which the director and his character Zé do Caixão have become culturally relevant through strong media promotion. In order to do so, we focus on the study of the mode of production and the reception of the author's four feature movies – *A Sina do Aventureiro* (Adventurer's Fate, 1959), *Meu Destino em Tuas Mãos* (My Destiny in Your Hands, 1963), *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (At Midnight I'll Take Your Soul, 1964) and *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Tonight I'll Enter Your Corpse, 1967) –, not forgetting *Reino Sangrento* (Bloody Kingdom), made when he was still an adolescent, and his unfinished movie *Sentença de Deus* (God's Sentence). By reconstructing Mojica's mode of production, we try to understand how the moviemaker is affiliated with the tradition of São Paulo's amateur cinema. In this sense, his trajectory can also be seen as a metonymy of the economic obstacles that mark the cinematographic activity in Brazil. Additionally, we approach the issue of reception by presenting production data and the analysis of censorship, as well as the commercialization and release of the films, based on information regarding the role played by press media – especially reviewers, columnists, journalists and publicists – under a chronological perspective. Thus, we are able to comprehend all the stages involved in the process of making the respective movies, and also the symbiotic relationship established between the director and the media, which has become crucial for the consolidation of both creator and creature as cultural entities.

KEYWORDS: José Mojica Marins, Zé do Caixão, reception, cultural industry, amateur cinema

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	13
2 – IMPRESSÕES	19
PARTE I – GÊNESE DO MODO DE PRODUÇÃO: A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA APOLO	
3 – ANTECEDENTES	25
3.1 – Experiência da juventude: <i>Reino Sangrento</i>	25
3.2 – A Companhia Cinematográfica Atlas do Brasil	31
4 – MARINS E A TRADIÇÃO DO CINEMA AMADOR PAULISTA	34
4.1 – Iniciativa de imigrantes e seus descendentes	38
4.2 – Falsa ilusão de fama imediata	40
4.3 – A demanda por cursos de interpretação	47
4.4 – Método de ensino	54
5 – A FRUSTRADA EXPERIÊNCIA DE <i>SENTENÇA DE DEUS</i>	57
5.1 – Venda de cotas de participação	59
5.2 – Empréstimos, promoção de evento e testes de representação	62
6 – BALANÇO FINANCEIRO DA APOLO: JANEIRO A MAIO DE 1960	64
PARTE II – ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DO MITO	
7 – PRIMEIRAS APARIÇÕES NA IMPRENSA	72
7.1 – Marins e a Apolo sob denúncia	74
7.2 – De próprio punho	81
8 – ENFIM, DIRETOR DE CINEMA: <i>A SINA DO AVENTUREIRO</i>	83
8.1 – Observações sobre o filme	83
8.2 – Dados de produção	93
8.3 – Lançamento e recepção	98

9 – MAIS UMA PRECÁRIA IMITAÇÃO DE FILMES AMERICANOS: <i>MEU DESTINO EM TUAS MÃOS</i>	122
9.1 – Observações iniciais sobre o filme	122
9.2 – Produção, lançamento e recepção	125
10 – NASCE ZÉ DO CAIXÃO: <i>À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA</i>	128
10.1 – Observações iniciais sobre o personagem	128
10.2 – Observações sobre o filme	133
10.3 – Dados de produção	142
10.4 – Lançamento e recepção	147
11 – CONSOLIDAÇÃO NO MEIO CINEMATOGRAFICO: <i>ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER</i>	184
11.1 – Observações sobre o filme	184
11.2 – Dados de produção	197
11.3 – Processo de interdição e intervenção da Censura	206
11.3.1 – Legislação e estrutura do corpo censório no pós-1964	207
11.3.2 – José Mojica Marins contra a moral e os bons costumes	212
11.4 – Lançamento e recepção	217
12 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	251
13 – BIBLIOGRAFIA	255
14 – DEPOIMENTOS	272
14.1 – Ênio Lobo	272
14.2 – Guarany Edu Gallo	275
14.3 – Gustavo Dahl	280
14.4 – José Mojica Marins	287
14.5 – Júlia Waslavik Pauletto	301
14.6 – Maria Idalina Pires Rodrigues	304

14.7 – Mário Lima	305
14.8 – Nilcemar Leyart	309
14.9 – Virgílio Rovêda	318

1 - INTRODUÇÃO

Conforme anuncia o próprio título, esta dissertação irá se concentrar no estudo sobre a incursão de José Mojica Marins no universo cinematográfico e no processo pelo qual o cineasta e o personagem por ele criado, Zé do Caixão, adquiriram relevância cultural, sobretudo por meio de um movimento de intensa divulgação midiática.

A princípio, nossa proposta seria discutir a trajetória do diretor no universo do cinema a partir do estudo da recepção pela crítica especializada de seis longas-metragens de sua autoria que dialogam com o gênero fantástico¹. Porém, no decorrer deste trabalho, percebemos que, para compreender a construção da imagem do cineasta sob uma perspectiva cronológica, o recorte não mais se justificava, tornando-se mais apropriado abordar o conjunto da obra. No entanto, o período estipulado para a realização do mestrado inviabilizava que nos debruçássemos sobre este extenso *corpus*, haja vista que a filmografia do diretor é composta de 23 longas-metragens lançados em circuito comercial. Impelidos a estabelecer um recorte mais modesto, optamos por abordar, neste primeiro momento, o período em que se deu o processo de ascensão e consolidação do diretor e do personagem por ele concebido, Zé do Caixão, na esfera cultural brasileira, situado entre 1953 e 1967.

De acordo com o viés de análise empreendido nesta dissertação, o ano de 1953 se justifica como ponto de partida, pois julgamos mais apropriado iniciarmos a pesquisa pelo momento da primeira aparição do nome de Marins na mídia em detrimento da data do lançamento em circuito comercial de seu longa-metragem de estréia, *A Sina do Aventureiro*, que, no caso, ocorreria seis anos mais tarde. Este recorte se encerra com a consolidação de criador e criatura no meio cinematográfico, verificada a partir do estudo da recepção do segundo filme protagonizado por Zé do Caixão, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, exibido em 1967 nas capitais paulista e carioca. Portanto, como se pode observar, este período compreende a transição entre duas importantes

¹ Inicialmente, pretendíamos discutir a recepção pela crítica de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *O Despertar da Besta ou Ritual dos Sádicos* (1969-1983), *Exorcismo Negro* (1974) e *Delírios de um Anormal* (1977).

etapas da trajetória de Marins, cuja aparição de Zé do Caixão em *À Meia-Noite Levarei Tua Alma* é necessariamente o divisor de águas. A nosso ver, a primeira etapa retrata o seu modesto ingresso no cinema, enquanto a segunda, a sua assimilação e consagração como precursor do gênero horror, rótulo que consideramos um tanto questionável, uma vez que os filmes protagonizados pelo personagem estabelecem um estreito diálogo não com o horror, mas com o gênero fantástico. Sendo assim, estudaremos os quatro primeiros longas-metragens de Marins – *A Sina do Aventureiro* (1959), *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963), *À Meia-Noite Levarei Tua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) –, isto não sem resvalar pelo único registro da adolescência preservado, *Reino Sangrento* (1949-50), e a primeira e inacabada tentativa em 35 mm, *Sentença de Deus* (1955-56).

Como fora ressaltado, a proposta inicialmente apresentada como pesquisa de Mestrado recaía, sobretudo, na análise da recepção de filmes de Marins a partir da relação destes com eventos históricos contemporâneos, com o objetivo de delinear as relações entre política e estética na obra deste cineasta. Nosso intuito era trazer importante contribuição a uma área pouco explorada no âmbito dos estudos sobre cinema, em especial, quando se trata de cinema brasileiro. Porém, durante o percurso, terminamos por ampliar o quadro das análises anteriormente sugeridas, enveredando por assuntos correlacionados que também nos despertaram interesse. Entre eles sobressai o modo de produção e comercialização das fitas do criador de Zé do Caixão. Ainda que não tenham sido tratadas de forma aprofundada, acreditamos que a exposição destes dados contém certo ineditismo, uma vez que as poucas pesquisas acadêmicas que buscam melhor compreender a figura deste diretor no panorama do nosso cinema dão mais relevância à análise estética e estilística de sua obra, ignorando esta vertente, ou simplesmente reproduzem o discurso contido na biografia *Maldito – A vida e obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, escrita por André Barcinski e Ivan Finotti. Reconhecemos que esta biografia represente um importante passo dado no intuito de tentar lançar luzes para a até então obscura trajetória deste cineasta, iniciativa que exigiu um exaustivo e meritório levantamento de informações por parte de ambos os jornalistas que, vale dizer, nos foi bastante útil. Todavia, discordamos da forma pela qual estes dados foram interpretados, aspecto que confere ao livro uma série de constatadas imprecisões históricas e aferições um tanto quanto falaciosas, que, em parte, servem para atender ao

propósito intervencionista da obra de valorizar a imagem do cineasta tanto no país quanto no exterior.

É preciso ressaltar que a ampliação de aspectos abordados por este trabalho é resultado principalmente da consulta de registros de época colocados à nossa disposição. Isto é resultado, sobretudo, da credibilidade e confiança depositada em nós pelo próprio José Mojica Marins, que nos facultou livre acesso a seu acervo pessoal, onde obtivemos dados reveladores a respeito do modo de produção da fita.

Somadas as demais pesquisas de campo realizadas em acervos paulistas e cariocas, compilamos mais de 1.700 documentos sobre o cineasta. Contudo, diante do recorte temporal estabelecido e do tempo estipulado para Mestrado, apenas cerca de 20% desse material foi aqui analisado, número pequeno diante da quantidade reunida, mas bastante significativo se levarmos em conta as diversas hipóteses formuladas.

Estamos cientes de que este trabalho não teria adquirido esses contornos se não fossem importantes documentos localizados, que, infelizmente, não se encontram depositados nas devidas instituições de preservação, situação que tentamos reverter sem sucesso. Desde a juventude, Marins demonstrou preocupação em armazenar em sua residência iconografias e diferentes registros que se referiam a ele e às empresas das quais foi sócio, tais como críticas, reportagens e notas publicadas na mídia impressa; argumentos, roteiros, *releases* e borderôs de seus filmes, bem como contratos, entre eles, alguns relacionados à divisão de lucros de bilheteria das obras que dirigiu. Paradoxalmente, o cineasta se revelou um tanto quanto displicente em assuntos financeiros, motivo pelo qual documentos de extrema relevância – para nós e para ele próprio – não se encontram em seu acervo. Isto ainda o deixa numa situação, por vezes, vulnerável, sobretudo por não estar munido de instrumentos para reivindicar juridicamente os filmes que são de sua propriedade. Nesse sentido, podemos destacar que, se por um lado, nos beneficiamos deste seu cuidado ao guardar o referido material, por outro, é possível afirmarmos que nossas análises se tornaram reféns dos documentos localizados. A sedução trazida pela possibilidade de exposição e análise de informações inéditas, referentes ao modo de produção e comercialização das quatro fitas que são nosso objeto de estudo, aliada à quantidade significativa de registros de periódicos compilados, índices da recepção crítica da obra do diretor, fez com que baseássemos

nossa pesquisa fundamentalmente nos dados extraídos de tal conteúdo arquivístico, ainda que, para compreendê-los, tenhamos mobilizado conhecimentos de áreas como Cinema, Jornalismo, Publicidade, História e Economia, aspecto que confere ao nosso trabalho um caráter interdisciplinar. Contudo, essa dependência dos registros da época, da qual não teríamos como fugir, explicaria, em parte, o fato de o nosso quebra-cabeça muitas vezes se mostrar incompleto, ainda que esboce algumas questões pouco discutidas anteriormente.

A preocupação suscitada com o tratamento destes dois tópicos supracitados – modo de produção e recepção – levou-nos a dividir esta dissertação em duas grandes partes. A primeira é dedicada ao estudo da gênese do modo de produção de Marins a partir da compreensão dos mecanismos de funcionamento de sua primeira empresa, a Indústria Cinematográfica Apolo. Aqui dedicamos especial atenção ao curso de arte dramática instituído pelo cineasta, que, curiosamente, integra a produção de seus filmes e se constitui em importante fonte de subsistência para ele até os dias atuais. Procuramos compreender tal estratégia de produção sob a perspectiva da tradição do cinema amador paulistano, à qual se filiaria, colaborando também com trabalhos sobre este tema iniciados pela pesquisadora Maria Rita Galvão e pouco avançados até o momento.

Já a segunda parte da pesquisa foi dedicada ao estudo da recepção das atividades iniciais e dos quatro primeiros longas-metragens do cineasta. Para tanto, optamos por não nos filiar a nenhuma corrente específica neste campo, evitando, assim, correr o risco de limitar a compreensão de nosso objeto. Ao contrário, tomamos como base o método testado em nossa monografia anterior, dedicada à recepção de *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias. Este método consistiu, primeiro, na observação minuciosa de dados do circuito exibidor da fita, que nos permitiu levantar interessantes hipóteses acerca de seu acolhimento pelo público. Em seguida, deteve-se na interpretação das críticas veiculadas na mídia impressa de acordo com a cronologia de publicação, o que nos permitiu reconstruir o diálogo intertextual travado sobre *A Margem*, na ocasião de sua estréia em São Paulo. Isto não sem mobilizar conhecimentos acerca da postura político-ideológica de cada autor naquele contexto, pois acreditamos que a mera interpretação textual dos documentos não é suficientemente esclarecedora, porque estes não constituem estruturas autônomas que contêm significados neutros.

Entretanto, aqui este método adquiriu novos contornos e maior complexidade, uma vez que buscamos reconstruir o panorama recepcional sem deixar de lado nenhum dos segmentos que ele envolve – público leigo, crítica especializada, cronistas interessados, jornalistas, publicistas e censores, entre outros. Sendo assim, na medida em que foi possível, procuramos articular informações relativas a todos estes segmentos, sem perder de vista a cronologia dos fatos. Assim, analisamos a recepção por meio da articulação de dados de produção, da avaliação da Censura, da comercialização e do circuito de lançamento das fitas, com informações a respeito do comportamento desempenhado pela mídia impressa, em especial, por críticos, cronistas, jornalistas e publicistas. Desta forma pudemos discorrer cuidadosamente sobre a relação simbiótica estabelecida entre o cineasta e a mídia, que nos permitiu formular hipóteses acerca de sua consolidação e a de seu personagem enquanto fenômenos no meio cinematográfico.

No decorrer deste trabalho, sentimos necessidade de abordar, ainda que de passagem, outras questões que consideramos de extrema importância. A principal diz respeito ao conhecimento da obra do diretor como um todo e, sobretudo, à análise estética e estilística dos filmes que compõem o nosso *corpus*, bem como do personagem e de seu universo de referências, uma vez que nossa experiência diante das respectivas obras determina a forma pela qual avaliamos os apontamentos feitos pelos formadores de opinião da grande imprensa paulista e carioca. Contudo, ainda que esta etapa tenha obtido relevo, não foi privilegiada em face do tempo dedicado à análise de material de arquivo, motivo pelo qual compreendemos tais estudos intrínsecos das obras como observações iniciais incorporadas à pesquisa que futuramente serão adensadas. Este aspecto também explicaria o descompasso entre tais observações, tendo em vista que umas ganharam um olhar mais detido do que outras.

Por fim, é interessante observarmos que esta dissertação vem à tona num contexto de revalorização da figura de José Mojica Marins no Brasil, processo iniciado há uma década. Vale lembrar que, no final dos anos de 1990, Ivan Finotti e André Barcinski resgataram favoravelmente a imagem de Marins e de seu personagem Zé do Caixão numa espécie de movimento de glorificação merecido por aquele que, segundo eles, foi um dos cineastas mais mal interpretados em seu próprio país. Para tanto, buscaram enaltecer a figura do criador de Zé do Caixão a partir da dicotomia entre o que seria a lucidez da crítica estrangeira – em especial, a norte-americana – e a cegueira da crítica

brasileira, dos censores e dos dirigentes de órgãos estatais de fomento. Sob os auspícios do jornalista André Barcinski, Zé do Caixão tornou-se Coffin Joe e teve seus principais títulos lançados em VHS com legendas em inglês pela *Something Weird Video*. Desde então, o diretor passou a figurar em convenções, festivais e publicações dedicadas ao gênero horror e aos chamados filmes “b”, não somente nos Estados Unidos, mas também na Europa. O fato sensibilizou a imprensa brasileira que logo o transformou em *fait divers*. Não tardou para que o diretor tivesse seis de seus principais títulos, até o momento restritos a exposições esporádicas em mostras, a maioria *cult*, lançados em DVD pela *Cinemagia* e uma biografia, escrita pelo próprio Barcinski em parceria com o colega Finotti.

Na esteira desse sucesso reconstruído, Marins, que sempre reclamara da falta de incentivo governamental para filmar, obteve a tão almejada verba para realizar, em parceria com as produtoras *Olhos de Cão* e *Gullane Filmes*, o antigo projeto *Encarnação do Demônio*, do qual tivemos a feliz oportunidade de assistir a uma das gravações. Está previsto para estrear ainda no primeiro semestre de 2008. Curiosamente, às vésperas do encerramento desta dissertação, o cineasta foi agraciado com uma mostra retrospectiva no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo e de Brasília e firmara contrato de um ano com o Canal Brasil. Realizará um programa de entrevistas semanal que levará o mesmo nome do anteriormente apresentado na TV Tupi – *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* –, programado para ir ao ar em abril próximo. Será dirigido por Barcinski, ninguém menos do que um dos autores de sua biografia.

2 - IMPRESSÕES

MODELO FRUSTRADA OU O CASO DA PRÓTESE

Segunda-feira, tarde de sol. O mormaço dificultava a permanência no interior do ônibus lotado, mas o trajeto era curto. Mal dava tempo de passar a catraca, esgueirar-se pelos passageiros no corredor e sinalizar a descida. Confesso a preguiça e os tostões que não economizei evitando caminhadas sadias. Ao contrário de muitos que enfrentavam trânsitos infernais, eu esnobava poder sair de casa dez minutos antes do horário combinado. O ônibus me deixava na avenida Duque de Caxias, próximo ao Largo do Arouche, centro de São Paulo. Havia dois trajetos possíveis para chegar ao meu intento, mas na maioria das vezes eu optava pelo menos degradado, embora não negasse a latente curiosidade pelo mórbido. A paisagem áspera não combinava com o dia ensolarado. Mendigos desmaiados na contramão atrapalhavam o tráfego nas calçadas por onde eu passava. Fezes nos pés dos postes chamavam minha atenção. Na espera impaciente para atravessar a faixa de pedestres, segurava a mochila no colo.

Desviava da cadeira de um sujeito que, prostrado na frente de um boteco, assistia atentamente ao movimento dos frangos assados nos roletes. Com náusea, prendia a respiração. Desconfortável com olhares suspeitos endereçados a mim, apertava o passo. A avenida São João transpirava o cinema dos novos e dos velhos tempos. De um lado, impunha-se um modesto galpão onde eu avistava latas de películas empilhadas e cartazes de filmes. Nessas andanças, descobri que pertenciam ao Grupo PlayArte. Na direção oposta, ainda era possível conceber o que fora um dia o Cine Comodoro, agora com algumas poucas letras carcomidas que restaram da fachada original.

Virei na primeira travessa à esquerda, numa rua estreita, de mão dupla, semideserta. Buscava o número 245. Era um prédio de sete andares de fachada desgastada. Apertei o botão do interfone correspondente à primeira sobreloja. Perdi a direção no corredor escuro. Assustei-me quando uma luz se acendeu repentinamente. Um papel sulfite colado na parede ao lado da escada me deixou aliviada: “Link Model Agency”. Sim,

José Mojica Marins, polêmico ator-diretor-produtor de filmes, professor de cursos de interpretação e de investigação, agora comandava uma agência de modelos. A seta apontava para cima.

Fui recebida com poucas palavras por duas moças. Uma aparentava ter mais de trinta anos, não era nem bonita nem feia, mas desfilava o melhor estilo *femme fatale* dos filmes *noir*. A outra, mais jovem, sorriso largo, ria compulsivamente ao telefone. No final da ligação, dirigiu-se a mim e pediu que eu preenchesse uma ficha. Comecei a ler os campos requisitados. Nome, endereço, idade. Largura do quadril??? Por que uma pesquisadora de cinema precisaria denunciar seus centímetros para conseguir uma simples entrevista com Zé do Caixão? Logo percebi que me haviam confundido com alguma das muitas aspirantes a modelo, afinal, eu estava numa agência. Livrei-me do equívoco. “Aguarde um instante, ele já vem”, disse a mais velha. Ainda assim, enquanto testava o gravador, lamentava intimamente a baixa estatura e os quilos a mais que me excluía da categoria. Divagando, lembrei-me de uma amiga do ginásio, hoje modelo de uma dessas agências de renome. Chamava-se Bárbara e fazia jus ao nome. Loira autêntica, filha de sueco, estava ingressando na carreira quando nos conhecemos. Era o centro das atenções nas matinês de sábado à tarde da boate que freqüentávamos e não raro eu perdia alguns paqueras com olhos tortos para ela.

Eu aguardava Mojica sentada num sofá azul, idêntico àqueles anunciados na televisão por lojas populares e vendidos em trezenas de parcelas. Quadros de cartazes dos filmes que ele dirigiu e reportagens a seu respeito cobriam o branco sujo das paredes da sala de espera. Uma folha de compensado garantia a privacidade da dona da agência. Eu me entretinha deixando aflorar o talento enrustido de decoradora e, assim, exercitava a imaginação com a hipotética reforma daquele espaço: planejava massa corrida e tinta nas paredes, moldura nova para os quadros, sofás mais sofisticados. “Você é a Daniela?”. Meus devaneios foram interrompidos. “O Mojica se programou para encontrar com você, mas teve um imprevisto”, disse Neide, supostamente a secretária do cineasta. Qual seria a desculpa? “A prótese da frente caiu hoje de manhã. Ele não vai se sentir à vontade para falar, assim, sem os dentes”. Frustrada, contive o riso. Teria coragem de inventar uma escusa tão bizarra? Provável, já que um dos maiores talentos do senhor Marins era justamente a capacidade de fabulação. Mas, ainda assim, fui compreensiva. Se fosse mentira, perdoaria pelo elevado grau de criatividade.

ENTREVISTA COM O VAMPIRO

Na semana seguinte, lá estava eu, sentada no mesmo sofá azul, em companhia de um sujeito magro, não muito bem trajado, que segurava uma pasta de elástico. Imaginei que aguardasse ser chamado para uma avaliação física. “Você vai fazer uma entrevista com o Mojica para trabalhar em seu novo filme?”, perguntou-me acanhado, depois de ter ouvido parte da minha conversa com uma das moças da agência. “Não” – respondi. “Eu é que pretendo entrevistá-lo”. E expliquei rapidamente qual o motivo da minha visita. “Então você é jornalista?”, disse, tirando uns papéis de dentro da pasta. Mostrou-me quatro ilustrações feitas com lápis de cor a partir de idéias do próprio Mojica, para servir-lhe de inspiração nas filmagens de *Encarnação do Demônio*. Referências aos gêneros horror e, principalmente, ficção científica, como *Guerra nas Estrelas*, eram evidentes, embora os personagens tivessem sido inspirados em mangás. Fiquei admirada com o trabalho do rapaz. “Você trabalha em algum jornal?”, perguntou, esperançoso de que eu pudesse arranjar-lhe um emprego. “Eu sou jornalista, mas, no momento, estou me dedicando a pesquisas na área de cinema”. Ele não compreendeu, ficou confuso. Dei qualquer justificativa, mas me senti desconfortável. Pensei em como era privilegiada por ter uma excelente formação cultural, enquanto pessoas talentosas, mas sem as mesmas regalias, como esse rapaz, sofriam para conseguir fazer aquilo de que tanto gostavam.

“Eu conheço você, não me lembro de onde”. Fomos interrompidos pela voz grave de Mojica. De fato, não era a primeira vez que nos encontrávamos. Há dois anos ele tinha me concedido uma extensa entrevista em seu antigo escritório, na esquina da avenida São João com a Duque de Caxias. Na ocasião, eu, ainda estudante de jornalismo, começava a me empolgar com os estudos de história do cinema brasileiro e preparava uma reportagem sobre o idealizado cinema da Boca do Lixo para a *Babel - Marginal*, revista-laboratório da faculdade. Lembro-me bem do susto que levei com um grito de surpresa, dado pelo cineasta, em resposta à minha pergunta de como, diante da escassez de recursos, ele conseguia provocar o sentimento de horror no público.

Mojica trocou poucas palavras com o rapaz no espaço contíguo ao da agência, espécie de sala de aula onde deveria ministrar seus cursos. Não se satisfez muito com as ilustrações. “As pessoas se oferecem para desenhar as cenas do filme de graça, eu aceito, mas não pretendo seguir nenhum *storyboard*”, reclamou. Sentado atrás de uma escrivaninha reles de madeira, fumando compulsivamente cigarros de menta Benson&Hedges, perguntou-me qual a razão da entrevista. Comecei falando da minha paixão pelo cinema nacional. Ele me interrompeu. “Não precisa dizer mais nada. Você já me cativou. Eu sou casado com a sétima arte. Tive várias mulheres, mas, na realidade, todas não passam de amantes. Fui fiel apenas ao cinema”.

Expliquei rapidamente que estava fazendo um trabalho acadêmico, tirei o gravador da mochila e o deixei inclinado na sua direção, sobre a escrivaninha. Então Mojica adotou outra postura, menos descontraída e mais performática, como se estivesse diante das câmeras. Respondia as minhas perguntas olhando diretamente para o gravador que logo mais dividiria espaço na mesa com um estranho (e horrível) cinzeiro de metal com uma cabeça de águia dourada que saía da base. Era de pouca utilidade, porque as cinzas dos cigarros continuavam sendo atiradas pelo chão.

Mojica é um homem de espetáculos, capaz de reencenar com sagacidade sua própria história. Por vezes, erguia-se da cadeira e começava a andar gesticulando, como se realmente estivesse revivendo os momentos de sua história remota que me descrevia. O tom de voz grave oscilava de volume, aumentava, diminuía, como numa interpretação teatral. Eu me confundia com as informações, sem saber dissociar verdade de fabulação. Mas estava gostando. Mojica é um contador de histórias profissional.

CASÓRIO SEM NAMORO

Quando assumi o compromisso de me dedicar por três anos à pesquisa sobre a recepção da obra do afamado Zé do Caixão, decisão que tomei sem muito pensar devido ao pouco tempo que tinha para ingressar no processo seletivo da pós, não imaginei que seria mais trabalhoso e arriscado do que o trabalho que havia feito antes sobre o filme *A Margem*,

de Ozualdo Candeias. O tempo escasso para a elaboração do projeto me impediu de dimensionar a quantidade de material de imprensa a ser pesquisado, afinal, José Mojica Marins é um dos únicos cineastas brasileiros que se tornou um fenômeno midiático. Previ, sim, algumas idas a lugares escusos, como a Boca do Lixo, lugar que me amedrontava, mas também seduzia. No entanto, confesso: sabia muito pouco, ou quase nada, para ser exata, sobre o objeto com o qual estava me envolvendo. Comemorei a notícia inesperada da minha aprovação no programa de mestrado. Casei-me sem conhecer bem o marido. Sentia esta estranha sensação diante do objeto vivo. Não houve namoro nem lua-de-mel. O gosto foi nascendo aos poucos, vindo das descobertas incessantes, das surpresas constantes e de riscos inesperados. Algumas rugas, sim, mas nada que justificasse separação nem divórcio litigioso.

PESQUISADORA EM RISCO

Numa quinta-feira qualquer, por volta das dez e meia da noite, fui surpreendida por um telefonema afobado de um rapaz que cuidava informalmente da organização dos documentos do cineasta. Não era sinal de boa notícia. Mojica acabara de receber uma intimação judicial para prestar depoimento quanto aos direitos da fita *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. Exatamente quatro décadas após o lançamento do filme, questões dessa ordem ainda não haviam sido resolvidas. Tratava-se de uma história um tanto confusa e bastante significativa porque demonstrava justamente como era a problemática divisão de lucros entre Mojica e produtores e as razões pelas quais o autor do personagem brasileiro mais afamado passava por constantes crises financeiras.

Esta noite nasceu como propriedade do produtor Augusto de Cervantes, mas chegou a pertencer também ao comerciante Antonio Fracari, em função de uma sociedade por eles firmada e rapidamente rompida. A morte de Cervantes enriqueceu seu contador, felizardo por herdar todos os bens do falecido. Após desentendimentos com Mojica, o tal contador resolveu reclamar os direitos de *Esta noite* não apenas com o diretor, mas também com a empresa que utilizou o filme para comercialização em DVD. Certamente almejava incrementar a conta bancária com o que ambos supostamente lhe deviam. Há,

contudo, uma prova de que, em 1979, Cervantes teria devolvido os direitos da principal obra de Zé do Caixão para o próprio. Porém, a caótica organização de Mojica deu fim ao documento original, deixando apenas o rastro de uma cópia em xerox. Com a intimação, o cineasta se pôs em pânico. Precisava dos demais documentos a respeito da cessão de direitos do filme *Esta noite*, sumidos da barafunda do seu quarto. O tal rapaz julgava que o documento poderia estar comigo, pois há algum tempo eu havia iniciado o trabalho insano de recuperar o maior volume de informações que podia sobre o cineasta. Coisa de pesquisadora obstinada. Semanalmente visitava a Associação Beneficente Zé do Caixão, que ficava numa sala contígua à agência de modelos. Sentada diante da mesma escrivaninha mal-ajambrada, atrás da qual Mojica conversara comigo, eu passava as tardes de segunda-feira. No cardápio, pastas e mais pastas de documentos, regadas a muito pó e algumas pequenas aranhas (mas nada parecidas as que viraram celebridade em seus filmes). Enfim: trabalho, diversão e, depois, uma alergia braba.

Era comum levar às vezes para casa envelopes com alguns papéis que me interessavam. Mas será que o tão desejado documento teria vindo junto? A coincidência de ter trazido, naquele dia, uma parte ínfima da papelada do diretor para o meu escritório me tornava peça de um quebra-cabeça do qual eu não queria fazer parte. Apaguei meu nome que estava grafado num desses envelopes. Apressei-me e consegui devolvê-lo ao dono naquela mesma noite, não sem antes me apropriar das informações para fins acadêmicos. Era preciso correr este risco.

PARTE I

GÊNESE DO MODO DE PRODUÇÃO: A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA APOLO

3 – ANTECEDENTES

3.1 – EXPERIÊNCIA DA JUVENTUDE: *REINO SANGRENTO*

No campo cinematográfico profissional, convencionou-se chamar de cineasta ou diretor de cinema apenas o realizador que tivesse feito um filme de longa-metragem, ou seja, com duração média de 100 minutos². Nesse sentido, o ingresso de José Mojica Marins na profissão teria se dado em 1959, com a realização de *A Sina do Aventureiro* em circuito comercial. Porém, de acordo com o método de análise adotado, descrito na Introdução deste trabalho, não utilizaremos a data de lançamento do primeiro longa como ponto de partida para o estudo do processo de construção e consolidação da imagem do diretor e de seu personagem enquanto entidades culturais. Embora concordemos que *A Sina* represente a incursão do jovem Marins no cinema profissional (apesar do evidente caráter amadorístico da obra), consideramos mais adequado o ano de 1953 como marco inicial de suas atividades no âmbito do cinema, quando foi publicada a primeira reportagem a seu respeito, motivada, naquela ocasião, pela inauguração de seu estúdio no bairro do Brás, em São Paulo³. Desde então, o nome de Marins passou a aparecer sistematicamente na imprensa escrita paulista, até alcançar praticamente todos os veículos de comunicação de massa com a criação do personagem Zé do Caixão.

No entanto, conforme depoimentos do próprio diretor, seu ingresso no cinema seria anterior a 1953, uma vez que, desde 1949, quando tinha 13 anos, iniciara a produção de uma série de curtas e médias-metragens com seus colegas da Vila Anastácio, bairro da região da Lapa, em São Paulo, onde morava. Tais informações foram sistematizadas na filmografia completa de Marins elaborada pelo jornalista Carlos Primati, publicada no livro *Maldito*. Segundo consta, de 1949 a 1958, o jovem aspirante a cineasta teria

² Esta definição, que exclui da categoria os curta e média-metragistas, vem sendo questionada por alguns estudiosos do assunto. No entanto, não é nosso objetivo estendermos a discussão do conceito definidor de cineasta/diretor de cinema nesta pesquisa.

³ Ver MOURA, Clóvis, “Das fábricas para as ‘câmeras’: estrelas de mãos calejadas realizam cinema”, *Última Hora*, São Paulo, 7 out. 1953. Esta reportagem encontra-se analisada no capítulo 7º desta pesquisa.

realizado 14 filmes e deixado outros seis inacabados. Dos 14, dois teriam sido feitos em 8 mm e 12, em 16 mm⁴.

Os primeiros seriam dois médias-metragens mudos, em 8 mm – *O Juízo Final* (1949) e *Os Lugares por Onde eu Passei* (1949)⁵. O primeiro, conforme anuncia o próprio título, retrataria o julgamento divino das almas na iminência do fim dos tempos⁶. Contudo, as referências à religião não ultrapassariam o próprio título. Conforme relatos do próprio autor, nesta singela versão do Dia do Juízo Final, a população terrestre seria petrificada ou seqüestrada por marcianos através de feixes de luz de naves espaciais em formato de caixão.

Para fazer os feixes de luz, eu pegava lanternas e punha lâmpadas já desgastadas que meu pai usava em projetores de cinema, para dar a impressão de que as pessoas tinham desaparecido. Nas que ficavam paralisadas, eu passava uma espécie de goma arábica e abria um buraco no chão, no qual elas iam entrando, até sobrar um monte de vermes, que, na realidade, eram bichos de goiaba. Já nessa época eu aprendi que, voltando meio metro de filme na câmera, formava a fusão e era assim que eu fazia.⁷

Resguardado o caráter amadorístico desta experimentação infantil, o argumento nos remete, em parte, à adaptação radiofônica de *A Guerra dos Mundos*, feita por Orson Welles a partir da obra homônima de Herbert George Wells. Foi transmitida pela rádio Columbia Broadcasting System (CBS) nos Estados Unidos, em outubro de 1938. A narração sensacionalista, que articulava elementos do radioteatro e de noticiários da época, enfocava a invasão de uma pequena cidade de New Jersey, chamada Grover's Mill, por centenas de marcianos em suas naves extraterrestres⁸.

⁴ Ver BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, São Paulo, Editora 34, 1998, pp. 391-432.

⁵ As informações a respeito de *O Juízo Final* e *Os Lugares por Onde Passei* baseiam-se fundamentalmente em depoimentos do próprio diretor, mesmo aquelas especificadas na filmografia contida no livro *Maldito*, uma vez que ambos os filmes há décadas se perderam, não restando nenhum documento que comprove a existência deles.

⁶ Vale lembrar que a previsão do Dia do Juízo Final aparece na Bíblia, no Apocalipse, escrito por São João Evangelista, último livro do Novo Testamento.

⁷ José Mojica Marins, jul. 2006. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

⁸ ORTRIWANO, Gisela Swetlana. A invasão dos marcianos: *A Guerra dos Mundos* que o rádio venceu. In: MEDITSHCH, Eduardo (org.). *Rádio e Pânico: a Guerra dos Mundos 60 anos Depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 133-53. Disponível em <<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>>. Acesso em: 2 abr. 2007. Sabemos que a primeira versão do filme homônimo, escrito por H. G. Welles e Barre Lyndon e dirigido por Byron Haskin, foi lançada nos Estados Unidos em agosto de 1953.

Já o segundo filme, por sua vez, enfocaria as peripécias que marcaram a juventude de Marins em Vila Anastácio, onde vivia com seus pais. Interessante observarmos que esta seria a primeira incursão do diretor no documentário, gênero com o qual ele pouco trabalhou, pelo fato de ter privilegiado o cinema de ficção. Depois de *Os Lugares por Onde eu Passei*, experiência que não foi preservada, iria se aproximar do registro documental somente na década de 1970, quando iniciou a produção do média-metragem *Demônios e Maravilhas* (1976-1996), também de cunho autobiográfico, e realizou o curta *Simplesmente Mulher – A Imigrante: a Deusa Vestida* (1979), baseado na história da ex-esposa Diomira Feo, conhecida no meio artístico como Nilcemar Leyart. Porém, ambos estariam mais próximos do que se chama de docudrama, pois articulam cenas de eventos ditos reais com representações em estúdio.

Destas 14 experiências realizadas por Marins, restou apenas um trecho de nove minutos de *Reino Sangrento*, recentemente descoberto no acervo da Cinemateca Brasileira⁹, cuja análise veremos a seguir. Entretanto, a incerteza quanto à data atribuída pelo diretor à produção, o caráter essencialmente amador e a ausência de documentação que comprove a repercussão da obra¹⁰, leva-nos a sustentar o ano de 1953 como o mais indicado para demarcar a ascensão de Marins ao universo cinematográfico.

Reino Sangrento é um curta-metragem rodado com uma Cinclox 16 mm¹¹, segundo os cálculos do diretor, entre 1949 e 1950, em preto e branco, e não chegou a ser sonorizado. Se, por um lado, do ponto de vista artístico, é apenas um registro inexpressivo da juventude, por outro, oferece-nos importantes subsídios para melhor compreendermos as origens da estética e do estilo deste diretor.

Antes de tudo, *Reino Sangrento* já demonstra a afinidade de Marins com o cinema de gênero e, por sua vez, com os padrões da indústria cinematográfica, sobretudo os da hollywoodiana. É inspirado nos chamados filmes capa-espada cuja principal referência é o Zorro. No entanto, os personagens que duelam na fita usam trajes semelhantes aos da Roma antiga, agregados a outros acessórios comuns entre os povos do Oriente. Chamam

⁹ Ver BARCINSKI, André. “Do fundo do caixão – filme de José Mojica Marins dos anos 40 é encontrado”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 2000, p. E1.

¹⁰ De acordo com depoimento do próprio cineasta, nesta época, ele mesmo projetava seus curtas e médias-metragens em exibições ao ar livre em cidades do interior.

¹¹ No livro *Maldito*, Barcinski e Finotti dizem que esta câmera foi comprada em 1952, o que já revela uma contradição nas datas apresentadas, difícil de sanar em virtude da ausência de documentos.

a atenção as camisas bufantes de cetim, os turbantes e véus, grandes abanadores e a presença de uma odalisca. A trama inclusive se vale de uma série de clichês de gênero, como luta de espadas, em que um dos personagens rola escada abaixo, ou emboscadas, quando o vilão surge de algum lugar acima da vítima. Estes elementos nos levam à hipótese de que teria sido influenciado não apenas por Zorro, mas principalmente por *César e Cleópatra* (Gabriel Pascal, 1946).

Na ausência de uma moviola e de alguém que soubesse operá-la, optou por filmar os planos na sequência em que deveriam ser vistos e isso explica os cortes bruscos na passagem de um para outro. Destacam-se também as imagens trêmulas, resultado do uso da câmera na mão. Estes aspectos criam um certo paradoxo, pois, como se sabe, o cinema clássico, com o qual o enredo e a estética do filme de certa forma dialogavam, usava um corte quase imperceptível e a câmera sobre tripé para manter a suposta transparência da imagem e, assim, omitir a presença da técnica.

Em *Reino Sangrento*, a câmera na mão passeia numa busca pelos personagens e não se fixa, oscilando de um para o outro num movimento que evita o campo-contracampo. É interessante notar que em *A Sina do Aventureiro* (1959), primeiro longa-metragem de Marins, ele também não faz uso deste recurso de linguagem, não sabemos se por desconhecimento ou por opção. Também é possível notar que nesta primeira experiência, a câmera às vezes abandona o personagem que é o objeto central da ação para mostrar figuras secundárias que participam da cena. Também está expressa uma tentativa de fazer tomadas subjetivas.

O plano mais significativo do filme é um tanto quanto extenso, sem corte, no qual a câmera *voyeur* focaliza e passeia descrevendo o corpo daquela que seria uma odalisca que dança ao som de um violino. A ingenuidade da cena está justamente no erotismo do corpo seminu da odalisca requebrando ao som de um instrumento de música erudita e não de uma música típica de dança do ventre. Aqui é nítida a intersecção de elementos de diversos estratos da cultura que se tornaria uma das principais características do estilo do diretor já apontada por Alexandre Agabiti Fernandez na análise referente às obras de Marins que dialogam com o universo fantástico.

Ao dançar aos olhos dos demais, esta pretensa odalisca quebra a chamada “quarta parede” e olha para a câmera, demonstrando certa cumplicidade com o público. Este é outro elemento recorrente nos filmes deste diretor. Basta lembrarmos que os dois primeiros longas protagonizados por Zé do Caixão são iniciados por um prólogo, no qual o personagem olha diretamente para a câmera, no intuito de firmar um diálogo com os espectadores, sobretudo para desafiá-los a assistir à fita num jogo retórico de persuasão.

É importante ressaltar que a cultura cinematográfica de Marins provavelmente se restringia aos filmes que eram exibidos nos cinemas de bairro em que seu pai trabalhou. De acordo com informações extraídas do livro *Maldito*, Antônio Marins trabalhou no Cine Santo Estêvão, em Vila Anastácio, de 1938 a 1951¹² e, nos primeiros meses de 1955, assumiu a gerência do Cine Casa Verde, situado no bairro homônimo, na Zona Norte de São Paulo¹³. Para fundamentarmos uma hipótese a respeito dos filmes a que Marins teria supostamente assistido, seria preciso empreender uma pesquisa minuciosa nas edições de jornais do período supracitado, o que não foi possível neste primeiro momento, pois despenderia um tempo considerável. Porém, não descartamos a possibilidade de realizá-la em futuros estudos sobre o tema. Sabemos apenas que, no caso do Cine Santo Estêvão, por ser um cinema de bairro, havia apenas sessões noturnas duas vezes por semana (terças e quintas), exceto sábados e domingos. A maioria era programação dupla – para cumprir a cota de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros – na qual se disponibilizava, pelo preço de um único ingresso, um filme nacional e um estrangeiro, como veremos mais adiante¹⁴.

¹² Idem, p. 34-35.

¹³ Idem, p. 60.

¹⁴ Ver Idem, p. 34, 35.

3.2 – A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA ATLAS DO BRASIL

O ano de 1953 sinalizou um importante divisor de águas na história do cinema brasileiro: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz saía de cena dando lugar ao neo-realismo de Nelson Pereira dos Santos, que mais tarde serviria de inspiração para o movimento do Cinema Novo. Isto não teria ocorrido sem antes a companhia vivenciar o que Carlos Augusto Calil chamou de “paradoxo do sucesso, a mais diabólica armadilha do cinema subdesenvolvido”¹⁵.

No primeiro semestre de 1953, *O Cangaceiro* conquistou o mercado interno e evidenciou o valor artístico do cinema brasileiro em território estrangeiro; *Sinhá Moça*, a produção seguinte, bateu o recorde de público da companhia. A Vera Cruz, enfim, conseguia cumprir o propósito inicial de atingir o mercado externo. Entretanto, apesar do sucesso de ambas as produções, neste mesmo ano, a empresa encerrou suas atividades em virtude de um elevado déficit financeiro, resultado de uma injusta divisão de receitas, na qual o distribuidor norte-americano lucrava cinco vezes mais do que o brasileiro. O ocorrido estarreceu toda a crítica cinematográfica, que via frustrada a velha esperança de concretização de um cinema industrial no Brasil.

Ainda em 1953, o jovem e desconhecido Marins inaugurou, em Vila Anastácio, na Lapa, aquela que seria a sua primeira produtora¹⁶. Fora batizada informalmente de Companhia Cinematográfica Atlas do Brasil. A suposta alusão ao nome da empresa de Franco Zampari já nos revela a ambição do inexperiente Marins ao tentar alçar o pequeno estúdio ao estatuto de uma companhia de cinema, vinculando-o, desta forma, aos padrões da indústria cultural. Porém, não o fazia por motivações políticas ou

¹⁵ Sobre a crise financeira da Vera Cruz, ver CALIL, Carlos Augusto. "A Vera Cruz e o mito do cinema industrial". In: *Vera Cruz - imagens e história do cinema brasileiro*, S. Martinelli (org.), São Paulo, Abooks, 1999, pp. 164-172.

¹⁶ A biografia *Maldito* apresenta como data de fundação da Atlas o dia 1º de junho de 1953 (p. 53), coincidentemente, período em que a Vera Cruz estava no auge de sua atuação. No entanto, não existem documentos que comprovem dia e mês em que foi criada, nem mesmo no acervo pessoal do cineasta. Em 1º de junho de 2007 foi solicitada uma busca pelo Número de Inscrição no Registro de Empresas (NIRE) da Companhia Cinematográfica Atlas na Junta Comercial do Estado de São Paulo (Jucesp). Por se tratar de um empreendimento amador, o resultado obtido foi de que não consta nenhuma empresa lá registrada com este nome. Sabemos ao certo apenas o ano de seu aparecimento, devido à existência de uma reportagem que faz menção à iniciativa do jovem, publicada na edição paulista do jornal *Última Hora*, de 7 de outubro de 1953. Tal texto será analisado detidamente no capítulo 7º.

ideológicas, até mesmo porque, provavelmente, não estava inteirado das discussões que ocupavam as colunas da crítica nos jornais. Seu intuito era apenas buscar afirmação naquele meio.

Entretanto, apesar do nome, a Atlas estava longe de ser efetivamente uma companhia cinematográfica. Além de se ter apropriado do espaço de um galinheiro bem menos pomposo do que o ocupado pelos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, não contava com profissionais da área, mas somente com adolescentes aspirantes a celebridades. A maioria dos integrantes da equipe eram de colegas de bairro de Marins que trabalhavam num esquema de cooperativa. Para as primeiras produções, cada um contribuía com uma pequena quantia, e, em troca, podia optar entre querer desempenhar função de ator ou de técnico nas filmagens.

O único documento da Atlas encontrado durante nossa pesquisa é o argumento datilografado do filme *Mártires do Destino*, provavelmente escrito pelo próprio Marins. Seria uma das cópias feitas para ser distribuída entre as moças que se candidatavam aos testes de seleção de atrizes, artifício ainda hoje utilizado pelo cineasta para compor o elenco de suas obras¹⁷. A história não passa de um melodrama convencional, centrado no conflito proveniente de um triângulo amoroso. A protagonista se envolve emocionalmente com o mocinho e com o bandido e, como esperado, ambos acabam num duelo, que resulta na morte do primeiro. O final, por sua vez, não foge às convenções: para vingar-se, o irmão da protagonista mata o criminoso. Este argumento, assim como o trecho analisado de *Reino Sangrento*, já demonstram o interesse precoce de Marins pelo cinema de gênero.

Mártires do Destino não chegou a ser realizado, devido, sobretudo, à ineficácia do processo de arrecadação de capital inventado para a produção do longa-metragem: a verba alcançada não permitia sequer pagar as despesas com o aluguel de equipamento¹⁸. Este entrave impulsionou o grupo a buscar subterfúgios para a capitalização de recursos

¹⁷ Uma das formas de Marins testar a fotogenia do elenco feminino era fotografá-lo. Em seu acervo pessoal consta uma série de imagens destes testes, em que grande parte das moças posa seminua ou de calcinha e sutiã, sozinha, junto com outras garotas ou com o próprio cineasta vestido de Zé do Caixão. Entre as mais recentes, destacam-se as realizadas nos estúdios de Marins para o teste de seleção das chamadas “guardiãs”, mulheres que acompanhavam o personagem em sua apresentação no programa *Cine Trash*, exibido pela Rede Bandeirantes, em 1996.

¹⁸ BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., p. 53, 54.

entre 1953 e 1955. A principal estratégia em que Marins decidiu apostar foi a criação de um curso de interpretação revestido da promessa de integrar jovens inexperientes ao *star system* nacional. Tratava-se de um mecanismo astucioso e extremamente eficiente, capaz de solucionar três problemas financeiros de uma só vez: os discípulos, além de garantirem a subsistência do diretor e da equipe com o pagamento de mensalidades, eram aproveitados nos filmes como financiadores, por meio da venda de cotas de participação, e mão-de-obra, pois a atuação também era um exercício didático. Assim, Marins tornar-se-ia professor, ainda que nunca tivesse freqüentado qualquer curso de cinema ou teatro.

Para pôr em prática este mecanismo, a equipe desistiu do antigo estúdio, sediado no antigo galinheiro, e buscou certa profissionalização. No início de 1955, reformou um galpão alugado na Praça Centenário, no bairro da Freguesia do Ó, na Zona Norte de São Paulo, e lá inaugurou sua primeira empresa, batizada de Indústria Cinematográfica Apolo Ltda.

4 – MARINS E A TRADIÇÃO DO CINEMA AMADOR PAULISTA

O contrato social firmado na Jucesp informa que a Apolo foi constituída numa sociedade de cotas em 17 de maio de 1955, dia em que também iniciara oficialmente suas atividades¹⁹. Dispunha de Cr\$ 100 mil²⁰ (R\$ 35.941,76) como capital social: José Mojica Marins, sócio majoritário, entrara com Cr\$ 34 mil (R\$ 12.220,44) e seus outros dois colegas, Hélio Bolin e Olavo Silveira de Medeiros, com Cr\$ 33 mil (R\$ 11.860,66) cada um. Esta sociedade perdurou até 18 de agosto de 1956, quando Bolin e Medeiros se retiraram e, então, o espanhol Manuel Augusto Sobrado Pereira, mais tarde conhecido pelo nome artístico de Augusto de Cervantes, passa a dividir a sociedade com Marins. O capital social permaneceu Cr\$ 100 mil e cada um dos sócios passou a ter participação de 50%.

O contrato firmado entre Marins e Cervantes vigorou cerca de seis anos e foi rompido em 10 de julho de 1962 quando Cervantes decidiu se retirar oficialmente da Apolo para se dedicar à sua própria empresa, a Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria Ltda²¹. Porém, nesta mesma data, a Apolo admitiu cinco novos membros como sócios, tendo aparentemente aumentado em onze vezes seu capital social, ou seja, de Cr\$ 100 mil (R\$ 6.386,35) para Cr\$ 1,1 milhão (R\$ 70.249,14)²². Raul Malentaqui e Belmiro Daventel entraram com Cr\$ 100 mil (R\$ 6.386,35) cada um; José Manuel Meleiro, com Cr\$ 150 mil (R\$ 9.579,35); Geraldo José Martins, com Cr\$ 200 mil (R\$ 12.772,52) e Antônio Boldrin, com Cr\$ 350 mil (R\$ 22.352,05), sendo este o sócio majoritário, tendo 31,82% de participação. Marins, sócio remanescente, dispunha somente de Cr\$ 200 mil

¹⁹ Estas informações, tais como as que se seguem, foram obtidas a partir do documento Ficha Cadastral/Breve Relato emitido pela Junta Comercial do Estado de São Paulo em 12 de junho de 2007.

²⁰ Todas as quantias apresentadas ao longo do presente trabalho foram atualizadas em nossa moeda corrente, o real, de acordo com o índice IGP-DI, da Fundação Getúlio Vargas, tendo como data final de correção o mês de dezembro de 2007.

²¹ Entre 12 de janeiro e 10 de julho de 1962, Augusto de Cervantes permaneceu como sócio tanto da Apolo quanto da Ibéria, tendo, posteriormente, desfeito a sociedade com Marins. Segundo o documento Ficha Cadastral/Breve Relato emitido pela Junta Comercial do Estado de São Paulo, em 5 de junho de 2007, a Ibéria foi criada em 12 de outubro de 1961, mas foi registrada na Jucesp somente em 12 de janeiro de 1962. Constituiu-se como uma sociedade de cotas, cujo capital social, no valor de Cr\$ 1 milhão (R\$ 75.144,83), era dividido igualmente entre Manuel Augusto Sobrado Pereira e Ana Divina, sendo que ambos tinham direito de fazer uso da firma social. Conforme o referido contrato, a Ibéria atuaria no “ramo cinematográfico nacional como produção, arrendamento e distribuição de filmes cinematográficos em todo o território nacional e no estrangeiro”.

²² A correção dos valores em moeda atual, considerando-se a desvalorização do Cruzeiro entre 1955 e 1962, mostra que o capital da empresa teria apenas dobrado e não multiplicado por 11.

(R\$ 12.772,52), mas, de acordo com especificação contratual, era o único que poderia fazer uso da firma.

Chama-nos a atenção a prévia mudança de nome do estabelecimento – de Companhia Cinematográfica Atlas para Indústria Cinematográfica Apolo –, bastante significativa porque nos revela, mais do que a forte ambição do grupo, o estatuto sob o qual a Apolo foi criada. Ainda no contrato social, foi classificada como “indústria e comércio de filmes cinematográficos, isto é, produção de filmes artísticos destinados à exibição pública, como sejam, dramas, comédias, documentários educativos, científicos e outros” (sic). Almejava, assim, não ser mais uma **companhia cinematográfica**, como fora intitulada a Atlas, mas uma **indústria**. Embora a concepção de cinema industrial do jovem Marins fosse bastante ingênua, denota, acima de tudo, que o modelo a ser seguido era notadamente o do cinema norte-americano, cuja experiência se tornou paradigmática nesse sentido. Este dado é fundamental para que possamos refletir sobre a concepção de cinema deste diretor, ou seja, a do filme enquanto *produto de consumo*, presente em cada uma de suas realizações, e também sobre o *modus operandi* da empresa.

Antes, porém, é necessário ressaltarmos que a estratégia adotada por Marins de criar uma escola de interpretação que servisse de trampolim para a realização de seus filmes não foi um acontecimento isolado do ponto de vista histórico. Ao contrário, fazia parte de um movimento contínuo de proliferação de escolas incipientes de cinema em São Paulo, iniciado havia mais de três décadas.

Sob essa perspectiva, consideramos importante refletir acerca das relações entre a Apolo, pelo caráter inaugural na trajetória do diretor, e as escolas pioneiras de cinema. Por meio de tal paralelo procuraremos compreender a tradição em que o criador de Zé do Caixão se insere, que muitas vezes é evocada pela crítica para avaliar suas atividades e suas obras. Para tanto, pretendemos nos basear fundamentalmente no livro *Crônica do Cinema Paulistano*, de Maria Rita Galvão, única pesquisa aprofundada sobre a presença de centros amadores de ensino de cinema em São Paulo. Trata-se, todavia, de um estudo incompleto do tema porque se restringe apenas ao fenômeno ocorrido entre os anos de 1910 a 1930, período condizente com o recorte temporal da pesquisadora. A dificuldade de compreendermos a presença dessas escolas em décadas posteriores

também se acentua pelo fato de elas desempenharem uma atividade marginal que não foi documentada. Não havendo evidências da presença desses espaços, teremos de nos ater muitas vezes a informações extraídas de depoimentos (atuais e de época).

A proliferação dessas escolas pioneiras foi, em parte, impulsionada por cinegrafistas que passaram a utilizá-las, às vezes de forma ilícita, para angariar recursos financeiros e profissionais para suas realizações. Nesse sentido, é possível afirmar que a origem dessas “instituições” se vincula à chamada *cavação*, conforme destaca a pesquisadora:

Cada uma dessas escolas durava muito pouco tempo – e parece que a maioria era realmente fechada pela polícia – mas o grupo de pessoas que se agregara em torno dela não se dispersava completamente. Alguns dos ex-alunos abriam suas próprias escolas, e, mesmo quando não o faziam formalmente, mantinham o sistema de produção vigente nas escolas, isto é, atraíam para si um certo número de candidatos a artistas de cinema, ensinava-os a *interpretar* e com eles conseguiam dinheiro necessário para comprar filme virgem e pagar os serviços de laboratório²³. (sic)

Embora tenham sido severamente combatidas pela crítica especializada, Maria Rita Galvão alerta sobre o fato de as escolas, bem como a própria *cavação*, terem desempenhado importante papel impulsionador da atividade cinematográfica no País, haja vista as dificuldades econômicas existentes para que ela se desenvolvesse. Na visão da pesquisadora, “as escolas de cinema revelavam uma compreensão muito clara das escassas possibilidades que o meio oferecia para a produção de filmes” e tornaram-se “uma solução extremamente eficaz para o problema crônico da falta de dinheiro”²⁴. O depoimento do cinegrafista Francisco Madrigano, que ingressara num desses cursos de interpretação e depois resolveu se tornar empreendedor, fundando sua própria escola, é bastante significativo nesse sentido. “A única coisa que a gente podia fazer era abrir uma escola de cinema, para ver se, entre os alunos, juntando um pouco de cada um, dava para arranjar dinheiro para comprar o material e fazer um filme. Existia outra solução? Não existia”²⁵.

Em virtude da persistência das dificuldades econômicas, este procedimento, essencialmente amador, também foi incorporado por profissionais em cursos livres e até

²³ GALVÃO, Maria Rita, *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Editora Ática, 1975, p. 53.

²⁴ Idem, p. 52

²⁵ Francisco Madrigano, 1975. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 109.

mesmo em universidades de renome²⁶. É certo que esta estratégia ultrapassou décadas e alcançou os dias atuais. Nesse sentido, o exemplo da escola de Marins é bastante significativo. Embora tenha mudado diversas vezes de razão social, uma vez fundada em 1955, tal escola nunca deixou de existir, funcionando há mais de meio século com a mesma estrutura de ensino e produção.

²⁶ Carlos Augusto Calil, aluno do curso de Cinema da USP entre 1969 e 1972, em depoimento concedido à pesquisadora Luciana Rodrigues Silva, relatou que o cineasta Roberto Santos se utilizava da condição de professor para realizar filmes como *Vozes do medo* (1969-1973) e *As três mortes de Solano* (1975), nos quais havia incorporado episódios de alunos. “Ele não estava lá por uma vocação didática, nem pedagógica; era a oportunidade que ele tinha de fazer filmes com o equipamento de graça, material e matéria-prima de graça e mão-de-obra de graça”. CALIL, Carlos Augusto, 2002. Depoimento concedido a Luciana Rodrigues Silva. SILVA, L. R. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior brasileiras*: UFF, USP e FAAP. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 218.

4.1 – INICIATIVA DE IMIGRANTES E SEUS DESCENDENTES

O primeiro aspecto que nos chama a atenção é a origem dos fundadores das escolas pioneiras de cinema e o próprio local onde atuavam. A maioria destes estabelecimentos, inaugurados nas primeiras décadas do século passado, é resultado da iniciativa de imigrantes e de seus descendentes. Não por acaso, eram sediados em bairros como Barra Funda, Belém, Brás, Lapa e Mooca, onde os estrangeiros costumavam se fixar, atraídos pelas oportunidades de trabalho nas fábricas, que se multiplicavam, em virtude da modernização de São Paulo.

Neste mesmo período, nos centros de cultura organizados por estrangeiros nos mesmos bairros periféricos, emergia o que Galvão denominou “esboço de uma cultura operária”. Embora tais centros desempenhassem a função primordial de propagar ideologias socialistas em defesa dos interesses do proletariado, também ofereciam opções de lazer aos trabalhadores. Entre as principais diversões, estaria o teatro. Os mais famosos grupos dramáticos eram o Congresso Gil Vicente, mantido pela colônia portuguesa, mas freqüentado por muitos italianos, a Federação Espanhola e a Associação das Classes Laboriosas. O repertório era um tanto convencional: ainda que incluísse peças de cunho político, a maioria se resumia a operetas e melodramas.

Contudo, este proletariado imigrante instruído e portador das ideologias revolucionárias européias, ascenderia de classe social e desapareceria, não transmitindo seu legado às gerações seguintes, razão pela qual Galvão considera esta cultura um “esboço”. O fascínio exercido pelo cinema faria com que as escolas incipientes incorporassem quase todos os antigos envolvidos com teatro amador. Este fato explica o caráter híbrido do cinema que se desenvolveria em São Paulo nesse período, muitas vezes chamado de “teatro filmado”.

De forma semelhante às escolas pioneiras de cinema, a Indústria Cinematográfica Apolo, ainda que não fosse constituída por imigrantes, era um empreendimento realizado pelos descendentes destes. As origens de José Mojica Marins e de parte de seus colegas remetem ao mesmo proletariado urbano formado em São Paulo, nas

primeiras décadas do século passado. Assim como centenas de imigrantes europeus, os avós maternos e paternos do jovem partiram da Espanha rumo ao Brasil, no início dos anos de 1910, e se fixaram no Brás²⁷. Os pais de Marins, Carmem e Antônio, conheceram-se lá quando trabalhavam juntos na Fábrica de Cigarros Concórdia – José Caruso & Cia. Ltda, na Rua Coronel Mursa, próximo ao que é hoje a Estação Brás do metrô, na região central da cidade.

Embora tenha nascido no bairro de Vila Mariana, na Zona Sul, para onde seus pais se mudaram logo depois de casados, Marins passou boa parte da infância e da adolescência em Vila Anastácio, distrito da Lapa. Quando completou 16 anos, seguiu o exemplo dos ascendentes e também trabalhou em fábricas. O primeiro emprego foi como mensageiro da seção de engenharia e manutenção da empresa Anderson Clayton & Cia. Ltda., situada no bairro do Jaraguá. Permaneceu em tal posto de 23 de abril a 22 de julho de 1952 e recebia Cr\$ 3/hora (algo em torno de R\$ 1,70/hora). Em 8 de setembro do mesmo ano, ingressou na Mansberger Ciocler & Cia. Ltda., na Rua do Triunfo, no centro, onde permaneceu três meses. Como aprendiz de mecânico, ganhava mensalmente a quantia de Cr\$ 600 (aproximadamente R\$ 354,10). Em 13 de janeiro de 1953, ingressou como aprendiz de fosforeiro na seção de máquinas automáticas da Cia. Fiat Lux de Fósforos de Segurança, trabalho que desempenhou paralelamente às atividades na Atlas. Inicialmente, recebia Cr\$ 4/hora (R\$ 1,50/hora) e, em maio, teve a quantia aumentada para Cr\$ 5/hora (menos de R\$ 3/hora). Saiu em 12 de outubro, cinco dias após a publicação da reportagem de Clóvis Moura no jornal *Última Hora* paulista²⁸, e passou a se dedicar somente ao cinema.

²⁷ Para mais informações sobre a imigração das famílias Mojica e Marins para o Brasil, ver o capítulo “Da Espanha para o Brás” em BARCINSKI; FINOTTI, op. cit., 23-32.

²⁸ Informações extraídas da Carteira de Trabalho do Menor emitida pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio para José Mojica Marins em 18 de abril de 1952.

4.2 – FALSA ILUSÃO DE FAMA IMEDIATA

O grande atrativo das escolas de cinema – ao contrário das que ensinavam *apenas* a interpretar – era justamente o fato de que a principal finalidade do curso era a produção de filmes, nos quais os alunos tinham participação quase garantida. Por isso, desde os primeiros tempos, tais escolas vendiam a ilusão de proporcionar fama e ascensão social imediatas aos discípulos e, por isso, se tornaram bastante atrativas.

A Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, uma das pioneiras em São Paulo, surgiu no início dos anos de 1920, no Brás, com a iniciativa de Arturo Carrari, em parceria com Nino Ponti – nome artístico de Américo Matrangola – e atuou cerca de quatro anos. Inspirado numa escola de cinema homônima de Roma, Carrari aproveitou-se do prestígio que adquirira ao lado de Gilberto Rossi, após o lançamento de *O Crime de Cravinhos* (1919), primeiro grande êxito de bilheteria do cinema paulista, e arrebanhou uma série de discípulos ao seu redor.

José Carrari, secretário da escola, afirma que, inicialmente, havia três turmas de 60 alunos cada. “Eram moços, moças, senhores, senhoras, gente de todas as idades, ricos e pobres, gente boa e gente ruim, todo mundo queria ser artista de cinema”²⁹. Entre eles, estariam nomes como Acchille Tartari, Francisco Garcia, Francisco Madrigano, Hélio Carrari, João Cypriano e Nicola Tartaglione. Ao contrário da maioria, Cypriano já havia freqüentado outra escola de cinema contemporânea à Azzurri, a Itapuã Film, em Porto Alegre. Ele fora atraído por um anúncio no jornal e não hesitou em mudar-se de São Paulo para a capital gaúcha. No entanto, para ele, a experiência foi frustrante pelo fato de o diretor da Itapuã não ter conseguido realizar nenhum filme, motivo que o fez desistir dela e integrar-se ao grupo da Azzurri³⁰.

Apesar de ser um grupo um tanto heterogêneo, é possível afirmarmos que a maioria dos freqüentadores da escola de Carrari eram operários, filhos de imigrantes, recém saídos dos grupos de teatro amador espanhóis e italianos. Pertenciam a uma classe social não muito favorecida e trabalhavam em profissões um tanto quanto desqualificadas,

²⁹ José Carrari, 1975. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 241.

³⁰ João Cypriano, 1975. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 188.

paralelamente às atividades no cinema. Entretanto, apesar das dificuldades financeiras, todos pagavam uma mensalidade que girava em torno de cinco a dez mil-réis.

Contudo, a promessa de que, ao freqüentarem a escola, os alunos automaticamente participariam de um filme nem sempre era verdadeira. É certo que os diversos entraves financeiros impediam que seus realizadores tivessem uma produção sistemática de fitas. Assim, diante da necessidade de subsistir com a mensalidade dos alunos, ou simplesmente extorqui-los, como faziam os desonestos, muitos proprietários de escolas procuravam sustentar a falsa ilusão de fama imediata. Nino Ponti relata que o próprio Arturo Carrari ludibriava seus discípulos. “Dizia: ‘Vamos fazer uma cena, e cada um entra com tanto para cobrir as despesas de negativo, positivo e laboratório’. É claro que embolsava dinheiro dos alunos e rodava a máquina sem filme”³¹.

Tratava-se, contudo, de um procedimento não pouco usual que levou seus autores a serem classificados pela crítica especializada não apenas de *cavadores*, mas também de *aventureiros*, na acepção pejorativa do termo. Embora tal expressão tenha sido cunhada já nas primeiras décadas do século passado, quando surgem as escolas amadoras de cinema e interpretação, ainda era amplamente utilizada nos anos de 1950.

Um exemplo bastante significativo, reflexo do pensamento da crítica da época, é o texto de Paulo Wanderley, veiculado em 25 de novembro de 1953, cerca de um mês após a reportagem deflagradora de Clóvis Moura sobre a Cia. Atlas, na seção “Convidado de Honra” da revista *A Scena Muda*³². A princípio, Wanderley procura diferenciar, de forma explicitamente genérica, dois tipos de aventureiros que vitimavam o meio cinematográfico brasileiro – os “aventureiros baratos”, entre os quais, imigrantes sem profissão definida a quem reconhece a modesta contribuição ao desenvolvimento do cinema nacional em seus primórdios; e os “aventureiros de alto coturno”, brasileiros e imigrantes abastados que apontam o padrão de cinema norte-americano ou europeu como solução para os problemas do setor. Possivelmente, refere-se, de forma velada, aos idealizadores da Cia. Cinematográfica Vera Cruz e também à figura de Alberto Cavalcanti.

³¹ Américo Matrangola, 1975. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 169.

³² WANDERLEY, Paulo. “O aventureiro no cinema brasileiro”, *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, 25 nov. 1953, p. 7. Este texto nos foi gentilmente indicado e cedido pela pesquisadora Margarida Maria Adamatti.

Paulo Wanderley destaca, mais de uma vez, a persistência da atuação de tais figuras no cinema nacional. Em suas palavras: “O desplante dos aventureiros que infeccionam o meio cinematográfico brasileiro não tem limites”. A esses aventureiros, o crítico atribui a responsabilidade pelo não-desenvolvimento da atividade cinematográfica em nosso país.

Como já disse, os aventureiros, estrangeiros e brasileiros, êstes ainda mais do que aquêles, têm entravado o projeto técnico e artístico do nosso cineminha. (...) Chega de diretores improvisados, de diretores que antes nunca tiveram, sequer, o cuidado de assistir às filmagens nos nossos estúdios. (sic)

Embora Wanderley acreditasse que os problemas do meio só pudessem ser sanados com a organização do nosso cinema em bases industriais, o que, segundo ele, tardaria a acontecer, reclamava a necessidade da imediata instituição de um “órgão controlador”. Esta seria a função do Instituto Nacional de Cinema, cujo projeto, elaborado por Alberto Cavalcanti, estava em tramitação na Câmara dos Deputados³³.

Como veremos no capítulo 7º, José Mojica Marins, ao criar uma escola com características semelhantes às que eram severamente combatidas pela crítica especializada, já ingressava no meio cinematográfico sob a perspectiva de ser mais um aventureiro. Alheio às discussões que inquietavam os cronistas da época, curiosamente, Marins batizou seu primeiro longa-metragem de *A Sina do Aventureiro* (1958), acatando, assim, a sugestão de Nilza de Lima, namorada de Augusto de Cervantes e financiadora do filme.

Assim como faziam os “aventureiros baratos” – para usarmos a expressão de Wanderley –, Marins sempre buscou atrair alunos para sua escola com a venda da promessa de transformar jovens inexperientes em celebridades. Se, inicialmente, o objetivo era realizar o primeiro longa, em 35 mm, depois do lançamento de *A Sina*, o cineasta ganhou credibilidade perante os discípulos e procurou investir ainda mais neste

³³ Anita Simis destaca que este projeto do INC sofreu diversas alterações enquanto tramitava na Câmara dos Deputados. No ano de 1953, ocorreram as três primeiras mudanças: em maio, pela Comissão Especial de Rádio, Cinema e Teatro (CERCT); em julho, ocasião em que recebeu 14 emendas; e, em outubro, quando ocorreu nova votação decorrente de uma segunda discussão. Ver “O projeto de Alberto Cavalcanti”. In: SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*, 1ª ed, São Paulo, Annablume, 1996, pp. 158-170.

marketing. Para tanto, um artifício recorrente foi a criação de premiações internas que garantiam aos alunos laureados reconhecimento no universo artístico, ao passo que exigia deles um maior comprometimento com as atividades da Apolo. Este mecanismo foi provavelmente inspirado nos diversos concursos lançados por veículos de comunicação de massa da época, entre eles, revistas de fãs e programas radiofônicos.

Em janeiro de 1959, período correspondente ao intervalo entre a exibição de *A Sina do Aventureiro* na cidade de Santo André (SP) e o lançamento na capital paulista, a Apolo instituiu a primeira premiação de que temos registro, batizada de *Operação Fama a Jato*. Consistia em uma estratégia “de fundo puramente comercial” – como destacado numa espécie de prospecto datilografado – que visava selecionar três candidatos por meio de “prova física” e “teste dramático” para integrarem o *star system* nacional. Conforme definição contida na terceira página do referido documento:

1º) A *Operação Fama à (sic) Jato* é um plano formulado com o fim de elevar o mais rápido possível os seus elementos ao valor do sucesso. (...)

4º) Trata-se de uma campanha publicitária que servirá para manter o artista em correspondência com mais de um milhão de fãs (sic) de todo o Brasil³⁴.

O propósito deste concurso era não apenas atrair novos alunos, mas, sobretudo, estimular os que já freqüentavam a escola a permanecerem na equipe, evitando a evasão. Assim, era possível formar um corpo de mão-de-obra barata, seja de atores ou ajudantes de estúdio, uma vez que impunha aos participantes não-selecionados a obrigação de se juntarem à equipe da própria campanha “afim de realizar-mos (sic) o mais depressa possível esse nosso grande ideal”.

Entretanto, parecem-nos um tanto obscuras as informações relacionadas à organização da campanha. Neste mesmo prospecto, o evento é caracterizado como uma operação de risco que punha em jogo o futuro da empresa, pois previa despesa aproximada de Cr\$ 500 mil (R\$ 96.136,72) e mobilização indireta de mais de 10 mil pessoas. Sabemos que,

³⁴ Doc. 2 jan. 1959, p. 3. As duas primeiras páginas não se encontram preservadas no acervo pessoal do cineasta, o que limita nossas informações acerca de tal campanha.

na impossibilidade do capital ter sido obtido por meio de empréstimos, dificilmente a Apolo disporia desta quantia, justo neste momento em que aguardava a arrecadação de bilheteria de *A Sina do Aventureiro* para saldar as dívidas do caixa e dos cotistas do filme. Também é pouco provável que contasse com uma equipe de colaboradores tão grande e mantivesse relações com membros do *star system* nacional.

Todavia, por se tratar de uma operação de risco, exigia do candidato uma garantia, que poderia ser “um documento de grande valor ou qualquer outra prova que possa nos dar confiança absoluta no empreendimento”. Esta era a condição para que as diretrizes da campanha pudessem ser reveladas. “As bases em que se assentam os princípios da execução do plano *Operação Fama a Jato* não poderão ser divulgadas senão depois de escolhidos os elementos desejados e que todas as garantias da Companhia estejam em mãos de sua diretoria”. Não fica explícito se, neste caso, aceitava-se dinheiro como prova de confiança, o que caracterizaria a *Operação Fama a Jato* como um meio de a empresa angariar recursos.

Outra premiação muito semelhante a esta, também idealizada pela Apolo, foi a *Câmera de Bronze – Símbolo da Arte Interpretativa Cinematográfica*, da qual o único registro encontrado é o rascunho do regulamento que seria distribuído entre os alunos. Conforme a própria denominação, consistia em dois troféus de bronze em forma de câmeras cinematográficas contendo o nome do evento e do respectivo contemplado gravados. Ambos seriam destinados anualmente aos melhores alunos da escola – um do sexo feminino e outro do masculino – nos quesitos interpretação, pontualidade e disciplina artística.

Com o argumento de ser “a prova da concretização do esforço de cada elemento de um saber artístico mais elevado”, a premiação estimulava indiretamente a concorrência entre os alunos no que diz respeito à atuação e à disciplina, a fim de extrair o melhor de cada um deles e também de os tornar mais comprometidos com os projetos da empresa.

Porém, mais do que o reconhecimento da escola, o concurso *Câmera de Bronze*, assim como a *Operação Fama a Jato*, garantiria, supostamente, notoriedade e ascensão social aos contemplados. Não por acaso, antes de destacar os cinco benefícios trazidos pelo prêmio, o documento já anuncia que objetivo seria efetivar cada um dos participantes “a

agigantar-se na arte interpretativa cinematográfica”. Prometiam-se também ampla publicidade na mídia e participação certa em dois filmes que a Apolo realizaria naquele ano. No regulamento, subentende-se que o primeiro, chamado *Inferno Carnal*³⁵, seria um longa-metragem, em 35 mm, no qual os ganhadores poderiam atuar em papéis secundários e ainda ter seus nomes estampados nos créditos de abertura. O segundo filme, previsto para ser rodado no final do ano, seria em 16 mm e neste, os vencedores ficariam responsáveis pela produção e direção.

3 – A entrega do troféu, consagrando como o melhor do ano, entre os nossos componentes será inteiramente divulgada por jornais e rádios, de nossa capital, o que já vem a ser uma grande publicidade e a promessa (sic) de um futuro melhor, a quem sacrificadamente vem lutando pela sétima arte.

4 – O laureado terá também seu nome e sua conquista divulgada na apresentação de nosso próximo film (*Inferno Carnal*) mesmo que não venha a participar de um dos papéis principais.

5 – Terá também o laureado a participação segura nos papis (sic) principais do film 16 mm - que a Cinematográfica Apolo rodará no fim do ano, sobre a direção artística técnica e produtiva a cargo dos próprios componentes. (sic)

Notamos que existem várias regras que insistem em premiar somente aqueles que demonstrassem ter disciplina, o que nos leva à hipótese de que o curso talvez não fosse levado a sério pelos próprios alunos.

A Apolo exigia que todos os seus estudantes assinassem uma “declaração de compromisso” que traziam cláusulas que muito se assemelhavam às da *Operação Fama*

³⁵ A nossa hipótese é que este filme mencionado no regulamento da premiação *Câmera de Bronze* não se trate do homônimo, produzido e dirigido por José Mojica Marins, pois não há coincidência de datas. Embora não saibamos ao certo quando foi instituído o concurso *Câmera de Bronze*, é possível afirmarmos, conforme registro, que isto ocorreu quando a Indústria Cinematográfica Apolo ainda existia enquanto razão social, ou seja, não é posterior a meados da década de 1970. Isto porque, segundo documento emitido pela Jucesp, em 3 de junho de 1975, o estúdio-escola fora rebatizado juridicamente de Produções Cinematográficas Zé do Caixão Ltda. A sociedade passou a ser dividida entre Marins e sua ex-esposa, Diomira Feo, sendo o primeiro sócio-majoritário com 90% do capital social da nova empresa. Batizado inicialmente de *A Lei de Tailão*, *Inferno Carnal* provavelmente começou a ser produzido em dezembro de 1975 e somente no ano seguinte receberia este nome definitivo, talvez pensado por Marins para uma obra sua anterior. *Inferno Carnal* obteve Certificado de Censura emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas em 16 de setembro de 1976, mas só foi lançado nos circuitos exibidores paulista e carioca em 1977.

a Jato. Nesse documento a escola parecia se imbuir da missão de “descobrir novos talentos” e promovê-los, forçando-os a fazer o melhor que podiam. Na “cláusula A” constava que o curso era de dois anos e que era dividido em quatro módulos de seis meses cada. Na “cláusula B” fica explícita a exigência de disciplina por parte da escola: “Aquele (a) que já tiver um ano de aula, sem reprovação e se destacar artisticamente em primeiro lugar, a Indústria se obrigará a contratá-lo (a) a fim de participar de uma de suas produções”. Porém, além de ser contratado, o aluno também poderia obter fama, conforma cláusula “F”: “O aluno (a) que for contratado, terá a publicidade facilitada pela indústria, através de apresentações em rádios, televisão, imprensa e etc”.

4.3 – A DEMANDA POR CURSOS DE INTERPRETAÇÃO

Nos anos de 1950, o ensino formal de cinema no Brasil, embora ocorresse de maneira essencialmente difusa, passava por um processo de institucionalização, fruto, em grande medida, do intenso debate entre intelectuais do meio acerca da necessidade de transformá-lo em curso universitário (o que de fato veio a acontecer apenas na década seguinte). Apresentava-se no formato de cursos livres, em geral, de pequena ou média duração. Eram promovidos por críticos e estudiosos de cinema, com apoio de cineclubes ou de instituições diversas, de caráter público ou privado, entre as quais faculdades e escolas de ensino técnico.

Embora também se enquadrasse neste panorama, São Paulo se destacou precocemente no que se refere à criação de uma tradição de ensino formal de cinema, que nasce vinculada a uma importante entidade cultural: o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em 1949, embalados pela euforia gerada em torno da inauguração de uma indústria cinematográfica na capital paulista, Adolfo Celli, Carlos Ortiz e Ruggero Jaccobi, com o apoio de Ortiz Monteiro, um dos diretores do Instituto de Cinema do museu, inauguraram o Seminário de Cinema do MASP. O curso, que congregava disciplinas teóricas e práticas, tinha duração de três semestres e foi ministrado quase sistematicamente ao longo dos anos, até ser incorporado pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1972³⁶. De certa forma, poderia ser considerado um braço das companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, já que costumavam intercambiar equipamentos e técnicos.

Apesar de o Seminário de Cinema ter sido amplamente divulgado em jornais paulistanos de grande circulação, entre os quais, os de alcance popular, José Mojica Marins ainda hoje ignora que houvesse cursos de cinema em São Paulo na década de 1950. Alega que a única possibilidade seria viajar para estudar no exterior, chance que ele não tinha em decorrência da falta de boas condições financeiras.

³⁶ De acordo com a pesquisadora Luciana Rodrigues Silva, embora o Seminário tenha sido sediado pela FAAP em 1957, quando se transformou em escola de cinema, só foi incorporado definitivamente àquela faculdade em 1972. Neste intervalo, tornou-se entidade autônoma e o curso voltou a ser ministrado em diversos lugares. SILVA, L. R. op. cit. Ver especialmente os capítulos “Cinema também se aprende nas salas de aula – os cursos precursores no Brasil” e “A Fundação Armando Álvares Penteado”.

Resguardado o desconhecimento de Marins, é preciso salientar que a maioria dos cursos livres que se multiplicavam em São Paulo neste período era gratuita e, portanto, acessível a interessados provenientes de classes menos favorecidas. Além disso, havia iniciativas como a do Serviço Social da Indústria (SESI), que costumava organizar um curso de noções de cinema voltado exclusivamente para o operariado das indústrias.

Talvez o maior impedimento, no caso do Seminário de Cinema, fosse o processo seletivo, já que os candidatos deveriam responder a um questionário de cultura geral e ser submetidos a provas mensais durante o curso. Conforme artigo publicado no jornal *Última Hora*, havia casos em que os excluídos chegavam a setenta por cento dos inscritos. “Apesar do alto número de candidatos, a média intelectual tem sido tão baixa que fez serem aprovados apenas 25 num total de 90 inscritos. Isso levou os dirigentes a prorrogarem as inscrições, até atingir um número suficiente”, escreve o jornalista, após ter apurado o fato com Plínio Sanchez, então coordenador do Seminário³⁷. As classes eram formadas por 50 alunos, em média. Entre eles, estiveram o fotógrafo Eliseu Fernandes, os montadores Glauco Mirko Laurelli e Máximo Barro e os cineastas Eduardo Coutinho, Emílio Fontana, Galileu Garcia, Milton Amaral, Ozualdo Candeias, Pedro Rovai, Roberto Santos e Trigueirinho Neto.

O Seminário, dessa maneira, não visava formar atores, mas sim técnicos e críticos de cinema. No entanto, havia no Brasil uma demanda significativa por cursos de interpretação, resultado, sobretudo, da influência da propagação do *star system* norte-americano, seja por meio dos próprios filmes seja pela constante promoção feita por revistas de fãs como *Cinearte* e *A Scena Muda*.

Diante de tal procura, proliferavam cursos de interpretação pelo País. É difícil saber ao certo quantos alunos os freqüentavam, não somente pela falta de registros, mas, sobretudo, devido à fluidez com que eram iniciados e interrompidos. A demanda por esse tipo de formação ficou explícita quando, em fevereiro de 1958, o então governador Jânio Quadros aprovou o parecer da Comissão Estadual de Cinema (CEC), instituindo o Curso Intensivo de Atores para Cinema (CIAC), conveniado com o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo. Este curso preparatório tinha duração de dez

³⁷ ESCOLAS de cinema para formar novos valores. *Última Hora*, 20 mar. 1958.

meses (março a dezembro) e dividia-se em aulas teóricas e práticas. Era gratuito e dispunha de vinte vagas a serem preenchidas por meio de um exame de seleção composto de três etapas: testes de Cultura Geral, de Vocação e de Expressividade de tipo.

Para a primeira turma, houve 200 inscritos, segundo reportagem do *Diário de São Paulo*. Porém, surpreende-nos que, de todos os interessados, somente 5% tenham conseguido aprovação. Esses dados nos levam a compreender por que as escolas amadoras de ensino obtinham tanto êxito, desde o início do século passado.

Por intermédio de tests (sic), a seleção dos candidatos vem sendo exercida com absoluto critério e rigor. Basta dizer que dos duzentos inscritos apenas dez mereceram aprovação. A afluência de pretendentes ao curso esclarece em termos veementes sobre a ambição de nossos jovens de abraçar a carreira cinematográfica. É de lamentar, no entanto, não estejam eles, em sua quase totalidade, preparados para obter o ingresso num curso para atores de cinema, que deles exige não apenas atributos físicos e qualidades de fotogenia, mas também certa dose de conhecimentos.³⁸

Um manuscrito encontrado com a documentação da Apolo, no acervo pessoal de Marins, constitui um exemplo significativo da forma pela qual o curso era divulgado. O texto, de cunho publicitário, era: “Estude arte dramática e vença no cinema, pelo novo método prático e próprio. Se você tem vocação prepare seu futuro na carreira artística convertendo seu sonho em realidade”. Sabemos que foi impresso nas duas primeiras edições da revista *A Voz do Cinema*, editada pela própria Apolo após o lançamento de *A Sina do Aventureiro*³⁹. No entanto, supomos que este texto também tenha sido veiculado em jornais e em panfletos distribuídos pela cidade, duas formas de propaganda que o cineasta sempre utilizou.

O público que freqüentava a Apolo era constituído principalmente por profissionais liberais sem nenhum envolvimento com teatro ou cinema. Almejavam tornar-se ricos e famosos ou, simplesmente, entreterem-se nos finais de semana – quando eram ministradas as aulas – pelo fato de encararem o curso como uma espécie de *hobby*. Há

³⁸ CHRISTINA. Seminário de astros e estrelas para o cinema nacional. *Diário de São Paulo*, 6 abr. 1958.

³⁹ Tal publicação seria uma forma de legitimar e divulgar o trabalho realizado na escola. Era composta, sobretudo, de fotonovelas baseadas nas produções da Apolo, que, inclusive, utilizavam fotografias de *still*. Nesse sentido, pretendia cumprir o mesmo papel das revistas de fãs, colaborando para promover os filmes e a imagem dos atores, ainda que a circulação fosse extremamente restrita. Porém, o intuito não vingou e *A Voz do Cinema* parou de ser editada a partir do quarto exemplar.

dois participantes cuja experiência é significativa nesse sentido: Mário Lima e Ênio Lobo.

O ator e produtor Mário Lima ingressou no meio artístico por meio do curso de interpretação ministrado por Marins, na Apolo, nos anos de 1950. Ele confessa que não ia ao cinema e até aquele momento havia assistido a um único filme num telão de rua, mas foi convencido a participar das aulas por um amigo que já as freqüentava. Nesse período, trabalhava como gráfico, mas dedicava-se, sobretudo, à dança de salão.

Na época, a gente queria participar do filme, queria viver a emoção de estar na frente das câmeras. Viver um personagem era outro mundo, representava a promessa de que você ia ser famoso. O negócio era ser famoso, bonito, atraente e não é qualquer um que conseguia ser artista.⁴⁰

Mário Lima tornar-se-ia uma espécie de “braço direito” de Marins. Sempre esteve envolvido nos projetos do cineasta. Apesar de não ter uma atuação muito convincente, integrou o elenco de diversos filmes, a começar por *A Sina do Aventureiro* (1958) por causa, principalmente, de seu fenótipo: tinha um físico musculoso que, na visão do diretor, poderia chamar a atenção do público feminino. É interessante lembrarmos que Lima foi o protagonista do episódio *Pesadelo Macabro* em *Trilogia do Terror* (1968). Contudo tornou-se conhecido na cinelândia paulistana por *A Quinta Dimensão do Sexo* (1984), produzido por ele e dirigido por Marins.

Ênio Lobo, por sua vez, ingressou na Apolo uma década mais tarde, quando tinha 23 anos. Não estudava, mas trabalhava como despachante num escritório na Avenida Duque de Caxias, no centro da cidade, profissão que exerce até hoje. Segundo ele, tomou conhecimento da escola por acaso, quando transitava pela Rua Frederico Abranches e avistou uma faixa na frente do estúdio dizendo que o cineasta recrutava pessoas para o elenco de um filme. Lobo, ao contrário de Lima, alegou que se interessava bastante por cinema e acompanhava as chanchadas nacionais. Tinha curiosidade de conhecer os bastidores de uma gravação, embora não pretendesse ser famoso.

⁴⁰ Mário Lima, 16 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

Antes, já havia freqüentado por três meses a escola de interpretação do cineasta Renato Ferreira, situada na Rua Santo Amaro, também no centro de São Paulo. Tal informação pode ser tomada como prova de que a Apolo não era a única escola naquele período que promovia cursos, visando fazer filmes. Ferreira tinha uma produtora chamada Cinematográfica Horizonte e seu único longa-metragem, intitulado *Éramos Irmãos* (1957)⁴¹, demorou quatro anos para ser realizado. A necessidade de postergar as filmagens, também em virtude da falta de recursos financeiros, desestimulou Lobo, que confessou assistir aos cursos com o único objetivo de participar do filme: "Eu saí da escola do Renato porque ele não tinha dinheiro nem empenho em produzir o filme. O Mojica não, o interesse dele era produzir filmes e é isso que eu queria ver como se fazia"⁴².

O despachante fez o curso de interpretação, mas não pagava mensalidades, talvez em troca dos outros trabalhos que realizava para a Apolo, assim como Virgílio Rovêda, que mais tarde acabou integrando a parte técnica. Na ausência de profissionais qualificados que desempenhassem funções específicas, os jovens inexperientes, que apostavam no trabalho de Marins, se desdobravam em diversas atividades. Lobo, por exemplo, fez figuração em *O Diabo de Vila Velha* (1966)⁴³. Em seguida, ajudou a datilografar o roteiro de *Esta Noite*.

Nessa primeira produção [*Esta Noite*], ajudei a datilografar o roteiro. Ele ia falando e a gente ia batendo. Depois fui me interessar por continuidade e por fazer cenário. Ficava ali ajudando, fazendo tudo quanto é coisa que precisava. Não tinha uma posição definida. Naquela época, era tudo assim mesmo: todos faziam de tudo.

Em depoimento, Lobo declarou que, depois de freqüentar a Apolo, não se envolveu mais com cinema. Desta forma, omite a informação de que teria fundado, por volta de 1969, uma produtora e distribuidora chamada Superfilmes, em parceria com José de

⁴¹ O argumento de *Éramos Irmãos*, conforme descrição na Filmografia da Cinemateca Brasileira, gira em torno da disputa de três irmãos pelo amor de uma moça e termina com o assassinato de dois deles. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>. As locações do filme foram em Atibaia, interior de São Paulo, e a montagem foi feita por Achille Tartari.

⁴² Ênio Lobo, 12 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

⁴³ *O Diabo de Vila Velha* é mais um faroeste nacional dirigido por Marins, embora nos créditos constem como diretores Ody Fraga e Armando de Miranda. Foi produzido por Nelson Teixeira Mendes e protagonizado por ninguém menos do que o ator Milton Ribeiro, que, vale lembrar, quase uma década antes havia espezinhado o diretor de *A Meia-Noite* ao lado do jornalista Guarany Edu Gallo no jornal *Equipe Artística*, como veremos adiante.

Luccas e vendido cotas de participação em nome de Marins para realizar um filme, que nunca chegou a ser feito, chamado *O Dia, a Hora e as Armas*⁴⁴.

A Apolo também atraía pessoas que já tinham algum envolvimento com o meio artístico, mas ainda estavam longe de integrar o *star system* nacional, como Diomira Feo e Júlia Pauletto. A italiana Diomira Feo – conhecida pelo pseudônimo Nilcemar Leyart – cantava desde os seis anos. Ao chegar ao Brasil, ingressou numa escola de canto e passou a apresentar-se em alguns programas televisivos, como o infantil *Clube Papai Noel* e em *Alegria dos Bairros*, ambos da TV Tupi (Canal 4). Também fez “pontas” nos shows televisivos *TV de Comédia* e *TV de Vanguarda*, da mesma emissora. Pretendia ser atriz e numa das conversas de bastidores um dos colegas, que também fazia figuração, indicou-lhe o curso de interpretação da Apolo, o qual passou a freqüentar a partir de 5 de janeiro de 1965. Assim como Lobo, Nilcemar chegou a desempenhar um papel secundário em *O Diabo de Vila Velha*. Paralelamente, começou a trabalhar no estúdio, onde desempenhava diversas funções – atendia ao público, preenchia cadastros, datilografava documentos, como roteiros de filmes, peças de teatro, fichas etc. Posteriormente, também integrou a parte técnica dos filmes dos que passou a ser continuísta. Segundo ela, após o sucesso de *Esta Noite*, a Apolo passou a abrigar em torno de 400 alunos. No intuito de legitimar a importância do curso de Marins, Nilcemar se vale do argumento de que ele, com esta iniciativa, estaria democratizando a atividade cinematográfica, pelo fato de dar oportunidade àqueles que gostariam de ingressar no meio artístico, mas não dispunham de condições para freqüentar os cursos tradicionais: “Ele é o cineasta que mais deu oportunidade para os novatos, aqueles que queriam ingressar na carreira”. Virgílio Rovêda também compartilha dessa opinião e alega que a Escola Superior de Cinema, fundada na década de 1960, “era para a elite, para quem tinha pós-graduação”⁴⁵.

Júlia Pauletto, por sua vez, é filha de tchecoslovacos e, assim como Nilcemar, gostava de cantar desde pequena. Participou do programa domingueiro de Teófilo de Barros

⁴⁴ No acervo de Marins consta uma certidão assinada por Valter Sampacchio, escrivão de polícia do 1º Distrito Policial, datada de 11 de agosto de 1970, na qual este atesta que o cineasta havia prestado depoimento e declarado não estar envolvido com a produção do filme *O Dia, a Hora e as Armas*, da Superfilmes, embora tenham sido espalhadas cotas do filme em seu nome. No entanto, há outra certidão de 5 de julho de 1971, assinada pelo mesmo escrivão, na qual consta, entre outras informações, que Marins havia procurado o contador da Superfilmes para requerer a devolução do contrato que havia assinado com a firma para a produção da referida fita.

⁴⁵ Virgílio Rovêda, 15 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

Filho, *Show Festival Invictus* e de uma peça de Natal amadora dirigida por Paulo Flater, *Madre Maria Luísa de Marillac*, ambos na extinta TV Tupi. Na década de 1960, trabalhava na empresa de tecelagem Matarazzo, localizada no Belenzinho, na Zona Leste de São Paulo, e fazia teatro amador com Flater. Ficou sabendo da existência da escola de Marins por meio de um anúncio. “Não teve ficha para preencher nem tive que fazer pagamentos. Quem chegava lá já entrava para a turma. Ele dava aulas de terror aos finais de semana, porque durante a semana havia filmagens no estúdio”⁴⁶. Júlia não chegou a ficar um ano. “Eu ia porque gostava, mas não tinha nenhuma esperança de ser famosa”⁴⁷.

No que diz respeito ao processo seletivo, é possível que não existisse, pois a escola não tinha condições de dispensar alunos. Entretanto, estes eram avaliados, não sabemos exatamente se antes ou depois de se matricular, por meio de um “teste de aptidão artística”. Neste exame, eram julgados dez quesitos, conforme documento datado de 10 de janeiro de 1960 – expressão facial, gesticulação corporal (cênica), texto de leitura, gesticulação das mãos, interpretação cênica, presença de espírito, sistema nervoso, gesticulação do corpo, psicologia e exame plástico. No caso deste documento, o aluno avaliado era João Benedito Lara, que tinha 25 anos e morava em Osasco, na Grande São Paulo. Nos nove primeiros itens, o resultado do teste aplicado pelo próprio Marins era “nulo” porque “sem sentido”. No campo dedicado à justificativa de “sistema nervoso, constava apenas “meio nervoso”. No “exame plástico”, fora julgado pelos itens cabelo, olhos, dentes, rosto, pescoço, braços, tórax, sinais particulares, doenças e altura. O resultado era especificado como “sofrível”, pois, conforme avaliação do cineasta, o candidato tinha dentes “regular” (sic) e rosto “meio oleozo” (sic). No entanto, mesmo assim, no final da ficha constava o dia em que Lara deveria acertar o pagamento da mensalidade do curso. Conforme documento localizado, comprovamos que se inscreveu em janeiro e só pagou mensalidade referente a este mês.

⁴⁶ Júlia Waslavik Pauletto, fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

4.4 – MÉTODO DE ENSINO

De acordo com o relato de Nino Ponti, o método de ensino empregado nas aulas de interpretação da Azzurri era baseado em mímica. “Como o cinema era mudo, naquela época, as lições que se davam eram lições de mímica; ensinavam-se expressões de espanto, de ruindade, de sorriso, de tristeza. Depois se faziam algumas cenas para ver o estado de adiantamento dos alunos”⁴⁸. Francisco Madrigano, freqüentador da escola em 1922, confirma que o professor costumava escolher determinados arquétipos a partir dos fenótipos dos alunos para, então, realizar testes de filmagens em locação. É possível afirmar que este procedimento constitui a base da ingenuidade do nosso cinema.

As aulas consistiam no seguinte: Nino Ponti escolhia um argumento, tirava uma cena e mandava desempenhar. Escolhia os papéis de acordo com o tipo dos alunos; havia o tipo *cômico*, o tipo *galã*, o tipo *mãe*, o tipo *velho*, o tipo *mocinha*, o tipo *vilão*, e assim por diante. (...) Aos domingos, procuravam nos arredores da cidade algum lugar adequado para desempenhar a ação, e José Carrari [cinegrafista da escola] fazia as filmagens de experiência.⁴⁹

O método de ensino aplicado por José Mojica Marins em seu curso de interpretação na Apolo, embora essencialmente intuitivo, era bastante semelhante ao da Azzurri. Não se tratava de imitação ou cópia porque, além de nunca ter freqüentado um curso de interpretação, o diretor confessou, em entrevista recente, desconhecer a existência de outras escolas de ensino de cinema, em São Paulo, naquele período. Também é interessante observarmos que este método de ensino se propagou por meio de seus discípulos e é empregado até hoje. Nilcemar é o exemplo mais significativo, porque, depois de tê-lo aprendido, assumiu as aulas do curso de interpretação antes ministradas por Marins, hoje realizadas na Associação Beneficente e Cultural Zé do Caixão.

O método que o diretor acreditava ter inventado, baseava-se fundamentalmente em jogos de cena a partir da imitação de expressões faciais que representavam sensações vivenciadas pelos indivíduos em situações cotidianas. Para tanto, os alunos tinham como referência diversas fotografias afixadas nas paredes da Apolo, cada uma correspondendo a um gesto ou semblante demonstrado pelo próprio professor. No

⁴⁸ Américo Matrangola, 1975. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 168.

⁴⁹ Francisco Madrigano. Depoimento a Maria Rita Galvão. Idem, p. 106.

acervo pessoal do cineasta, foram encontradas 38 destas imagens, que representam às seguintes sensações/situações, em ordem alfabética: alegre, alucinado, autoritário, carranca, choro, cínico, confuso, desconfiado, desespero, despreocupado, desprezo, dívida, doente, emburrado, galã, gargalhada espalhafatosa, grito, gulodice, horror, indeciso, inveja, lancinante, louco, loucura, maníaco, piedade, satisfeito, saudade, sério, sufocado, súplica, tato, tenebroso, trauma, tumultuoso, usurário, violento e vingança. Estes nomes eram escritos à mão num papel e colados no retrato com fita adesiva.

Acreditamos que este deveria ser um método um tanto comum, já que, de acordo com Máximo Barro, a escola de Renato Ferreira também o utilizava⁵⁰. Todavia, Ênio Lobo, que chegara a freqüentar tanto os cursos de Ferreira como os de Marins, vê diferenças entre os métodos:

O Mojica sempre fazia as coisas de momento, mais como improvisação. Ia falando, não tinha parte escrita. O Renato seguia um método, era mais metódico. Era mais rígido, trazia tudo por escrito. Escrito à máquina. Ele colocava umas cartolinas, fazia uns desenhos dos planos de filmagem. Tinha um quadro que seria uma tevê em tamanho maior e punha você junto com outro atrás, como se tivesse na tevê e os outros alunos ficavam assistindo. Como se fosse de marionete, mas as pessoas é que estavam fazendo. Quando iam bem, batiam palmas. Ele também tinha bastantes alunos. Tinha também uma melhor organização. Ele dava expressões faciais, movimentações, representação, fazia um grupinho, encenava alguma coisa e representava. (sic)

De acordo com Nilcemar, Marins dividia inicialmente os alunos em turmas e lhes dava atenção individual. Contudo, após o sucesso de público obtido por *Esta Noite*, o número de pupilos aumentou significativamente, e o diretor passou a dar apenas explicações generalizadas, sem olhar caso a caso.

É interessante notarmos que o método empregado por Marins acabou disseminado pelos seus próprios discípulos, pois muitos fundaram escolas de interpretação, conforme nos apontou Virgílio Rovêda:

O Hélio Menezes tinha uma escola de arte dramática ali perto da Avenida Rio Branco e das ruas Vitória e Aurora. Depois o Giovani, que trabalhou com o Mojica, também abriu uma escola que fazia agenciamento de figuração. Eles vendiam ilusões, naturalmente, como acontece até hoje nessas agências de modelo. As escolas estão

⁵⁰ Máximo Barro, 27 jun. 2006. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

por aí, se proliferaram. Cada aluno pegou um ramo (...). O Salvador Amaral também foi aluno do Mojica e passou a ter a escolinha.

Entretanto, o exemplo mais significativo é a própria Nilcemar Leyart. Ainda hoje, ela ministra um curso de arte dramática na Associação Beneficente e Cultural Zé do Caixão, da qual é sócia junto com Marins, utilizando a mesma técnica de ensino, baseada em expressões faciais, inaugurada pelo cineasta há mais de uma década. Entretanto, em vez de dois anos, o curso oferecido pela Associação é de cerca de um ano e está dividido em 14 apostilas.

A primeira coisa que ensino é perder a timidez. Depois começo com expressões faciais. Uma das matérias é improvisação. Ensina o ator a usar a criatividade dele, a ter um raciocínio rápido e é muito importante porque imprevistos acontecem muito em filmagens, em apresentações de shows, peças de teatro. Se o ator aprendeu a improvisar, ele se sai bem, não perde o pique, o trabalho rende mais e a interpretação dele aparece mais, tem mais brilho.

5 – A FRUSTRADA EXPERIÊNCIA DE *SENTENÇA DE DEUS*

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

Sendo assim, embora pretendesse imitar Hollywood, a Apolo, de certa maneira, seguia o modelo da Vera Cruz que, por sua vez, havia sido inspirado na Cinecittà italiana e não nas *majors companies* americanas. Resta dizermos que, justo naquele momento, a companhia paulista interrompia suas atividades e tornava-se uma sociedade de economia mista, com controle acionário do Banco do Estado de São Paulo.

Nesse sentido, é possível afirmarmos que a Apolo se constituiu sob o mesmo paradoxo já presente nas produções cinematográficas brasileiras desde os primeiros tempos, tema da discussão empreendida por Paulo Emílio Sales Gomes no livro *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Este contra-senso consiste fundamentalmente na busca do modelo de cinema *industrial* norte-americano a partir de um modo de produção *amador*. O produto deste processo resulta naquilo que o crítico chamou de “incapacidade criativa em copiar”⁵¹.

Antes de elaborar o argumento e iniciar a produção de *A Sina do Aventureiro* (1958), José Mojica Marins já carregava consigo duas tentativas frustradas de realizar um longa-metragem: *Sentença de Deus* (1955-1956) e *No Auge do Desespero* (1956). O primeiro foi parcialmente filmado. O material bruto, correspondente a quinze minutos de filme, foi depositado na Cinemateca Brasileira, mas apresenta problemas de

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, 2. ed, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 90.

conservação. Já o segundo talvez não tenha saído do papel. A única informação dele a que tivemos acesso provém de uma escritura de confissão de dívida e penhor, datada de 14 de agosto de 1956. Nela, consta que Marins havia tomado o empréstimo de Cr\$ 320 mil (R\$ 89.422,41) de um senhor chamado Jozsef Nemeth para a realização do referido filme, deixando como garantia sua câmera. Tratava-se de uma Arriflex 35 mm, número 1824, com três objetivas (75 mm, 50 mm e 28 mm), certamente a máquina que também usava nas filmagens de *Sentença de Deus*. Na ausência de outros registros de *No Auge do Desespero*, iremos nos concentrar nos dados a respeito da primeira tentativa de longa-metragem do cineasta. Julgamos tais informações importantes porque nos revelam os mecanismos de operação da Indústria Cinematográfica Apolo.

Para obter recursos financeiros para a realização de *Sentença de Deus*, Marins se valeu de cinco estratégias fundamentais de capitalização: venda de cotas de participação, empréstimos, cobrança de testes de representação, promoção de evento e venda antecipada de ingressos. Nesta ocasião, Marins dividia a sociedade da Apolo com o espanhol Manuel Augusto Sobrado Pereira.

5.1 – VENDA DE COTAS DE PARTICIPAÇÃO

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

Em 1955, foram impressos dois modelos de cautelas nos quais são especificados orçamentos diferentes para *Sentença de Deus*. De acordo com o primeiro modelo, o filme havia sido avaliado em Cr\$ 10 milhões (mais de R\$ 3.350 milhões). Este valor justificava a comercialização de dez mil cotas de mil cruzeiros (aproximadamente R\$ 350) cada. As subscrições não poderiam totalizar menos de 25 cautelas a serem integralizadas da seguinte forma: 15% à vista, no ato da assinatura do documento, e o restante dividido em cinco prestações, pagas com intervalo de trinta dias entre uma e outra. A falta de recolhimento da segunda prestação implicaria na perda da importância dada, não cabendo ao subscritor nenhum direito de reclamação.

No entanto, é provável que, depois de terem arrecadado Cr\$ 2,5 milhões (quase R\$ 840 mil), correspondentes a apenas 25% do valor orçado, Marins, em face da dificuldade de angariar a soma prevista, decidiu reduzi-la para Cr\$ 5 milhões (R\$ 1.675 milhões). Deste total, apenas metade seria comercializada e, para tanto, foram disponibilizadas novas duas mil e quinhentas cautelas de mil cruzeiros cada. O valor individual permaneceu o mesmo, mas as normas para integralização do capital subscrito também se modificaram. Se, antes, não eram permitidas subscrições de no mínimo 25 cautelas, a partir de então, os “financiadores-participantes” poderiam comprar quantas lhes fossem convenientes. Porém, o modo de pagamento variava de acordo com a quantidade de

cotas adquiridas. A subscrição de menos de cinco cautelas deveria ser acertada à vista, mas as de cinco já admitiam o parcelamento do valor em três vezes. No caso da aquisição de mais de cinco cotas, exigia-se o pagamento de 15% no ato da assinatura do documento e o restante em cinco prestações acertadas a cada intervalo de 30 dias.

Oito cautelas do segundo modelo⁵² foram encontradas e apresentam a seguinte numeração: 1103, 1432, 1433, 1435, 1436, 1799, 1895 e 1896. Não haviam sido negociadas, com exceção das de número 1103 e 1799. A primeira fora adquirida pelo escriturário Artur de Souza Lima em 11 de maio de 1956, e a última, pelo auxiliar de escritório José Omar de Andrade, em 28 de novembro do mesmo ano 1956. Em ambos os documentos consta a assinatura de Augusto de Cervantes, como legítimo representante da Apolo, e dois selos do Tesouro Nacional.

Entre as 12 cláusulas discriminadas no verso de cada cautela, quatro, referentes à divisão de lucros, buscam apresentar aos possíveis interessados as vantagens de se contribuir com a produção de *Sentença de Deus*. Além de garantir ao cotista participação na renda líquida arrecadada (com a exploração comercial da obra em território nacional) equivalente àquela investida, os artigos do documento também previam benefícios provenientes da participação em jurus rendidos sobre montante de lucros do capital aplicado em banco, bem como o ganho com possíveis exhibições da fita em cópia 16 mm ou mesmo no exterior, se houvesse possibilidade de negociação. Curiosamente, uma das cláusulas garantia ao “financiador-participante” a preferência na aquisição de futuras cotas referentes a outros filmes da Apolo.

De fato, a partir de então, este mecanismo de capitalização se tornaria recorrente no processo de produção dos filmes de José Mojica Marins. Fracassada a experiência de *Sentença de Deus*, a venda de cotas seria novamente utilizada para a confecção do primeiro e do terceiro longas-metragens do cineasta – *A Sina do Aventureiro* (1958) e *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) –, que serão estudados atentamente em capítulos posteriores. No entanto, a continuação da parceria firmada com Augusto de Cervantes garantiria ao diretor recursos para as próximas obras e faria com que abandonasse por uma década tal procedimento. Assim, a venda de cotas seria retomada apenas para a

⁵² No acervo pessoal do cineasta foram encontrados diversos modelos de cautelas.

realização de *A estranha hospedaria dos prazeres* (1976) e, mais recentemente, de *Alucinação macabra*, que se propõe a ser continuação de *Demônios e Maravilhas* (1976-1987). Produzido entre 1981 e 1994, *Alucinação* foi filmado, mas nunca montado, por falta de condições financeiras. As cotas foram comercializadas entre o final de 1992 e início de 1993.

5.2 – EMPRÉSTIMOS, PROMOÇÃO DE EVENTO E TESTES DE REPRESENTAÇÃO

No ano de 1955, Marins realizou dois empréstimos, segundo informações contidas em duas notas promissórias com data de vencimento em 2 e 30 de setembro, respectivamente. A primeira atesta a dívida de Cr\$ 25 mil (R\$ 8.470,56) com Áureo Barbosa Penela e a segunda, de Cr\$ 35 mil (R\$ 11.858,41) com fonte não especificada, para a qual deixou sua máquina filmadora como objeto de penhora. Em 3 de março de 1956, fez novo empréstimo no valor de Cr\$ 18 mil (R\$ 5.210,52), desta vez com Ezio Marcondes Soares, para o qual deixou como caução peças de seda e cenários. Sendo assim, a dívida adquirida para a produção de *Sentença de Deus* somou Cr\$ 78 mil (R\$ 22.580,78). Resta lembrar que, no segundo semestre de 1956, emprestaria outros Cr\$ 320 mil (R\$ 89.422,41) para a confecção de *No Auge do Desespero*. Contudo, não temos informações a respeito da quitação de tais promissórias.

Paralelamente à negociação de cotas e à obtenção de empréstimos, Marins e Cervantes decidiram promover um espetáculo beneficente com apresentação de danças típicas espanholas no ginásio de esportes de Sorocaba, no interior de São Paulo, para o qual obtiveram isenção de impostos da Prefeitura Municipal. O evento, intitulado “Um fim de semana na Espanha”, ocorreu nos dias 22, 23 e 24 de dezembro de 1955, porém foi um fracasso de público, em parte devido às festividades natalinas.

Marins também realizava testes de representação com candidatos e candidatas interessados em atuar em *Sentença*, dos quais cobrava o valor simbólico de Cr\$ 100 (perto de R\$ 30). Em 12 de abril de 1956, realizou pelo menos dois testes. Os candidatos eram Denize França, moradora do Brás, e João Roberto Aiello, de Vila Nossa Senhora das Mercês. É preciso ressaltar que, no arquivo pessoal do cineasta, há uma infinidade de fotografias de candidatas a atrizes (muitas trajando apenas calcinha e sutiã) que se submeteram às avaliações realizadas pelo cineasta ao longo de mais de cinco décadas, possivelmente nas mesmas condições em que esta.

Embora não possamos estimar com precisão o total do valor arrecadado para a confecção de *Sentença de Deus* por falta de mais documentos esclarecedores, é possível

verificar, conforme informações do segundo modelo de cautela, que Marins tenha conseguido reunir Cr\$ 2,5 milhões. Neste caso, aventamos a hipótese de que mais da metade deste valor seja fruto da comercialização de cotas de participação entre os alunos, uma vez que as demais estratégias não se mostraram tão rentáveis.

Na impossibilidade de concretizar a realização fílmica de *Sentença de Deus*, José Mojica Marins decidiu reverter o fracasso em possível vitória, transformando o argumento em obra literária. Para tanto, firmou parceria com a escritora Aldenoura de Sá Porto. A obra foi publicada ainda em 1956 pela Editora Iva, de São Paulo⁵³.

⁵³ PÔRTO, Aldenoura de Sá, *Sentença de Deus*, São Paulo, Editora Iva, 1956.

6 – BALANÇO FINANCEIRO DA APOLO: JANEIRO A MAIO DE 1960

Este capítulo pretende ser uma espécie de estudo de caso sobre o balanço financeiro da Indústria Cinematográfica Apolo. Procuraremos analisar as origens e aplicações de recursos da empresa durante os cinco primeiros meses de 1960. Tal recorte foi estabelecido em função dos documentos encontrados no acervo pessoal de José Mojica Marins que nos fornecem subsídios para compreendermos o registro contábil durante este curto espaço de tempo. Os dados correspondem exatamente ao referido período, que, vale lembrar, sucede ao lançamento de *A Sina do Aventureiro* (1959), primeiro longa-metragem do diretor. Dessa maneira, em virtude da ausência de informações que nos permitam estudar o balanço financeiro anual da empresa, iremos nos concentrar numa análise mês a mês.

Para compreendermos as fontes ou origens de recursos que financiavam as operações da empresa, pretendemos calcular *a priori* seu capital total à disposição (passivo total) que, como se sabe, resulta da somatória dos recursos provenientes de terceiros (passivo exigível) com os próprios (patrimônio líquido). Em contrapartida, para sabermos como as quantias foram aplicadas, nos concentraremos no estudo do ativo.

Em janeiro de 1960, o capital total à disposição da Apolo era Cr\$ 39.970 (R\$ 5.054,28). Os recursos próprios somavam Cr\$ 35.530 (R\$ 4.492,70), ou seja, 88,9% do passivo total, o que era um bom indício. No entanto, havia Cr\$ 37.429 (R\$ 4.732,98) de despesas referentes àquele mês, correspondentes a 93,4% do total arrecadado, o que resulta no saldo positivo irrisório de Cr\$ 2.541 (R\$ 321,30).

Os recursos próprios provinham de três fontes identificadas – inscrição de alunos novos (Cr\$ 16.150 ou R\$ 2.042,23), mensalidades pagas pelos já inscritos (Cr\$13.050 ou R\$ 1.649,99) e renda auferida com o filme em exibição (Cr\$ 5.300 ou R\$ 670,08), que, no caso, era *A Sina do Aventureiro*. Resta dizer que, das mensalidades arrecadadas, 67% são oriundos de novos alunos. Outras fontes de renda encontradas são o comércio de fichários, que custava Cr\$ 100 (R\$ 12,52) cada, e a verba acertada por devedores. Estas

resultaram num acréscimo de Cr\$ 1.030 (R\$ 130,40) aos recursos próprios da empresa. Não sabemos exatamente o que eram estes fichários, mas é possível que sejam blocos para anotação de apontamentos durante as aulas. Naquele mês, nove tinham sido vendidos.

Conforme discriminado em documento analisado, tanto o custo da inscrição como o da mensalidade da escola de interpretação era de Cr\$ 500 (R\$ 63,29)⁵⁴. Contudo, nem sempre os alunos pagavam o valor integral. Essa dificuldade recorrente denota que não apresentavam uma boa condição financeira. A maioria optava por deixar apenas um sinal de pagamento, cujo valor dependia de quanto dispunham no momento, mas, em geral, a quantia era de Cr\$ 50 (R\$ 6,30). Entretanto, também acreditamos na hipótese de que a escola cobrasse valores diferenciados de cada estudante. Por exemplo: as mensalidades de Manoel Meleiro e Osmar custaram, juntas, mil cruzeiros, pagos no dia 13 de janeiro. Porém, a soma das mensalidades dos alunos novos acertada no dia seguinte resultou em Cr\$ 4.750 (R\$ 600,53), ou seja, nove desembolsaram Cr\$ 500 e um Cr\$ 250. Já outros teriam pago mil cruzeiros como taxa completa de inscrição (embora este número possa ser a soma da inscrição e da mensalidade pagos à vista). Como não é possível saber exatamente o número de alunos inscritos e de mensalidades pagas, dividimos o valor total pelo preço individual a ser pago e chegamos a uma média de 32,3 pessoas inscritas e 26,1 contribuintes de mensalidades neste mês. Os recursos de terceiros somavam Cr\$ 4.440 (R\$ 561,59). Consta o nome de doze pessoas que emprestaram dinheiro para a Apolo. Entre elas, Carmen e Antonio, pais de Marins e uma série de freqüentadores da escola: Renato, Rosa, Belmiro, Dionésio, Graveto, Manoel Neto, Adelmo, Boldrim, Carlos e Raul.

O capital total à disposição no mês de fevereiro era de Cr\$ 88.180 (R\$ 11.051,72), o que revela um aumento de 120% em relação ao mês anterior. A diferença é que, desta vez, o passivo exigível (Cr\$ 49.800 ou R\$ 6.241,56) supera o patrimônio líquido (Cr\$ 38.380 ou R\$ 4.810,16), correspondendo a 56,47% do passivo total. É proveniente de empréstimos de terceiros entre os quais estariam Jorge, Graveto, Carlos, Manoel Meleiro e Manoel Neto. Curiosamente, não é discriminada a procedência da maior parte

⁵⁴ Parece-nos que às vezes a Apolo cobrava Cr\$ 500 pela mensalidade, às vezes Cr\$ 1.000. Acreditamos que este último valor seria pago apenas por novos alunos e trazia embutido o valor da inscrição, também de Cr\$ 500.

do dinheiro emprestado, Cr\$ 30.000 (R\$ 3.759,96), mas supomos que seja bancário. Da receita arrecadada, 26,64% (Cr\$ 23.493,50 ou R\$ 2.944,48) estavam comprometidos com despesas, mas, ainda assim, restava um de lucro Cr\$ 64.686,50 (R\$ 8.107,24).

No que diz respeito às fontes de renda, estas permanecem as mesmas: inscrição de alunos novos (Cr\$ 9.330 ou R\$ 1.169,45), mensalidades pagas pelos já inscritos (Cr\$ 17.500 ou R\$ 2.193,45), inscrições e mensalidades pagas conjuntamente (Cr\$ 3.000 ou R\$ 376,03) e renda auferida com filme em exibição (Cr\$ 8.440 ou R\$ 1.057,78). A venda de fichário e recebimento de dívida somaram apenas Cr\$ 110 (R\$ 13,79). Se cada inscrição, somada à primeira mensalidade, custava mil cruzeiros (R\$ 125,46), calcula-se uma média de nove alunos novos. O valor pago mensalmente continuava a corresponder a Cr\$ 500, o que resultou numa média de 29 pagantes, número bastante inexpressivo, embora talvez este não correspondesse ao total de alunos que freqüentassem a escola.

Segundo nossos cálculos, em março, o capital total à disposição somava Cr\$ 36.200 (R\$ 4.505,07), quantia praticamente semelhante a janeiro. O passivo exigível (Cr\$ 18.500 ou R\$ 2.302,16) e o patrimônio líquido (Cr\$ 17.700 ou R\$ 2.202,57) quase se equiparavam, embora o primeiro ainda superasse o segundo. Houve apenas um aluno novo inscrito (Cr\$ 1 mil), mas a empresa arrecadou Cr\$ 12.200 (R\$ 1.518,12) com mensalidades. Porém, 57,41% do capital adquirido serviria para pagar despesas, o que resultava em apenas Cr\$ 15.417 (R\$ 1.918,52) de lucros.

No mês de abril, o capital total à disposição era de Cr\$ 38.700 (R\$ 4.754,17), mantendo, assim, a média dos meses anteriores. Mais uma vez, o passivo exigível (Cr\$ 23.000 ou R\$ 2.825,54) superava o patrimônio líquido (Cr\$ 15.700 ou R\$ 1.928,63) constituindo 59,43% do passivo total. O número de inscrições continuou baixo (Cr\$ 1,5 mil ou R\$ 184,11). As mensalidades pagas também se mantiveram na mesma média do mês anterior (Cr\$ 11.000 ou R\$ 1.351,29). Como renda auferida não identificada, que classificamos como “outros”, estão Cr\$ 3,2 mil (R\$ 393,23). Do total arrecadado, 49,44% eram despesas, o que resultava no lucro inexpressivo de Cr\$ 19.565 (R\$ 2.403,60).

Não é possível analisarmos o balanço financeiro do mês de maio inteiro, pois os documentos que tivemos à disposição eram relativos à entrada e saída de verba apenas

até o dia 19. Sendo assim, neste período, o capital total, que equivale na íntegra ao patrimônio líquido, resultou em Cr\$ 14.250 (R\$ 1.702,39). Entretanto, as despesas eram de Cr\$ 20.780 (R\$ 2.482,30), 45,89% a mais do que o valor arrecadado até então. A quantidade de novos alunos aumentou, tendo em vista que foram obtidos Cr\$ 6 mil (R\$ 716,83) com inscrições. Por sua vez, as mensalidades trouxeram Cr\$ 8.250 (R\$ 985,56) para a empresa.

Interessante notar que não há especificação de salários de funcionários, nem mesmo do próprio Marins. Constatamos que o dinheiro saía do caixa diariamente, conforme necessário, uma vez que, na relação de gastos detalhados, as despesas de caráter pessoal se misturavam às da empresa, não havendo diferenciação, como podemos verificar entre as 14 despesas identificadas, relacionadas abaixo. Vale dizer que esta é uma das principais características que denotam o amadorismo do empreendimento.

- alimentação (almoços, lanches, guloseimas, café etc)
- transporte (ônibus, bonde, lotação e gasolina para usar o carro da companhia)
- despesas com *A Sina do Aventureiro*
- fotógrafo para filmagem
- anúncios em jornais (*Diário Popular*)
- aquisição de periódicos (revistas e jornais) e livros
- pagamento de dívida (Carmen, Raul e Rosa)
- utensílios de escritório (papel e fita para máquina de escrever, tachinhas, durex, selos, grampeador etc)
- utensílios domésticos (peças para enceradeira, cera em lata, corda para cortina etc)
- cuidados com a aparência (barba)
- saúde (vitaminas, comprimidos, tratamento médico, pasta, escova de dentes etc)
- supérfluos (cigarro, fósforo)
- diversões
- outros

No acervo pessoal de Marins foi encontrado um documento, com data de 5 de agosto de 1960, no qual estão discriminadas informações relativas aos pagamentos efetuados pelos alunos, porém não é possível precisar se o dinheiro desembolsado se refere às

mensalidades ou a algum outro tipo de atividade, como por exemplo os já mencionados testes de filmagem. Numa das páginas consta que tanto o valor da inscrição como o das mensalidades eram de Cr\$ 1 mil e não mais de Cr\$ 500. Neste caso, não sabemos se os valores dobraram, em virtude das despesas, ou se eram cobrados sem critério. Já na outra página aparece uma “lista para refilmagem – homens”. Somada a quantia a ser paga por todos os 57 alunos especificados na tal listagem, temos o valor a ser recebido pela Apolo: Cr\$ 285.000 (R\$ 33.354,76). No entanto, havia uma taxa de inadimplência de 63,15%, ou seja, dos 57 alunos, 36 não haviam pago – o que comprova mais uma vez que o público alvo não dispunha da verba necessária para quitar as dívidas imediatamente. Sendo assim, a Apolo recebera apenas Cr\$ 105.000 (R\$ 12.288,70).

Também foram localizadas, na documentação de Marins, fichas de quatro alunos nas quais constava a efetivação do pagamento da taxa de inscrição e das mensalidades referentes ao ano de 1960. Elas custavam, respectivamente, mil e quinhentos cruzeiros, como vimos acima. Observamos que a mensalidade deveria ser paga sempre a cada dia cinco, mas também havia a possibilidade de ela ser quitada ao longo de todo mês, sem data definida. Segue caso a caso:

- **João Benedito Lara** – Inscreveu-se em janeiro e só desembolsou a mensalidade referente a este mês, o que somou Cr\$ 1.500 (R\$ 189,51) pagos à Apolo.
- **Leonildo Ruiz** – Inscreveu-se em janeiro, pagou a inscrição à vista e as mensalidades até julho, o que gerou um lucro de Cr\$ 4.500 (aproximadamente R\$ 550) para a Apolo.
- **Mauro Barci** – Inscreveu-se em janeiro e permaneceu na escola até setembro. Pagou a inscrição e todas as mensalidades que somaram, ao término desse período, Cr\$ 5.500 (algo em torno R\$ 670).
- **Mauro Rodrigues Vendas** – Pagou a inscrição em janeiro e as mensalidades até o final de 1960. Prosseguiu o curso até fevereiro do ano seguinte, o que proporcionou à Apolo a quantia de Cr\$ 8.000 (quase R\$ 900).

INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA APOLO - BALANÇO FINANCEIRO - JAN. A ABR. 1960

ENTRADA DE VERBA CAPITAL TOTAL À DISPOSIÇÃO BALANÇO FINANCEIRO MENSAL

JANEIRO

FEVEREIRO

MARÇO

ABRIL

Fonte: Acervo pessoal

Ind. Cinem. Apolo
Contribuição de alunos* - 5/8/1960

*O documento do qual foram extraídos tais dados não nos permite saber se a contribuição a ser paga pelos alunos é referente a inscrições e mensalidades ou a testes de filmagens.

PARTE II

ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DO MITO

7 – PRIMEIRAS APARIÇÕES NA IMPRENSA

Não nos surpreende que a repercussão da escola de José Mojica Marins tenha sido inexpressiva diante do amplo debate que se instaurou no campo cinematográfico após a falência da Vera Cruz. É compreensivo que, aos intelectuais, importasse, acima de tudo, buscar os motivos pelos quais o cinema industrial paulista fracassara, e, não, discutir as atividades realizadas no subúrbio por um aspirante a cineasta, herdeiro de uma tradição que boa parte da crítica gostaria de esquecer.

Marins foi descoberto pela *Última Hora* de São Paulo e, embora também tenha ganhado espaço no jornal *Folha da Noite*, sua atuação interessou mais à imprensa de caráter popular, principalmente aos jornais de bairro, entre os quais, dois da comunidade espanhola⁵⁵. Ainda que não tenha sensibilizado os protagonistas dos debates sobre cinema nas capitais paulista e carioca, percebemos que as posições adotadas pelos autores dos textos refletem o embate no meio cinematográfico travado entre nacionalistas e universalistas. Como esperado, nesse contexto, Marins foi mais apoiado pelos adeptos da primeira corrente, que compactuavam com a ideologia de cinema independente realizado longe dos grandes estúdios.

A aparição inicial do cineasta na imprensa se deu em 7 de outubro de 1953, em reportagem que mereceu grande destaque na capa de *Última Hora*. O autor responsável é Clóvis Moura, jornalista, historiador e sociólogo filiado ao Partido Comunista, que buscou, durante toda a sua carreira, defender as causas de “vítimas históricas da opressão de classe” – para usarmos a expressão da esquerda –, como operários, camponeses, negros e índios. Companheiro de militância de Caio Prado Júnior, Moura, no ano anterior à veiculação da referida matéria, havia concluído seu famoso livro, fruto da pesquisa sobre a luta dos trabalhadores escravizados, *Rebeliões da Senzala: Quilombos, Insurreições, Guerrilhas*, publicado somente em 1959.

⁵⁵ Infelizmente, não pudemos obter mais informações sobre os jornais *Er Salero* e *Sortilegio Español*, publicados pela comunidade espanhola em São Paulo, porque nenhum exemplar se encontra preservado na Biblioteca Mário de Andrade, no Memorial do Imigrante e no Arquivo do Estado de São Paulo.

Cientes do engajamento político e social do jornalista, acreditamos que não é mera coincidência ele ter exaltado o cinema operário, a partir do exemplo de Marins, justo quando a Vera Cruz saía de cena. Na capa da publicação, o título já dá o tom da matéria – “Das fábricas para as ‘câmeras’: estrelas de mãos calejadas realizam cinema”. Por compartilhar da mesma postura adotada pelos comunistas da revista *Fundamentos*, é provável que Clóvis Moura não visse a companhia paulista com bons olhos por considerá-la também reflexo do imperialismo norte-americano. Embora não a ataque diretamente, defende a descentralização do cinema realizado em grandes estúdios, como iniciativa fundamental para a popularização da atividade, segundo ele, antes restrita apenas à elite intelectual.

O cinema está se deslocando dos grandes estúdios e ganhando as cidades do interior e os subúrbios de São Paulo. A juventude paulista está se empolgando com a “sétima arte”, enfrentando as dificuldades de toda a espécie que surgem e fazendo cinema. Antigamente, era apenas uma meia dúzia de profissionais que tinha o topete de rodar um filme em nossa terra, assim mesmo com muita timidez. Hoje, a própria juventude das fábricas, entre o apito do trabalho e as horas de folga, perdendo noites de sono e descanso, resolve tentar mostrar que é capaz de fazer cinema também.⁵⁶

O jornalista descreve o humilde espaço ocupado pela Companhia Cinematográfica Atlas como “uma casinha (sic) suburbana, muito doméstica, que lembra tudo menos um estúdio cinematográfico”. Enfatiza a composição da equipe, feita basicamente por operários e pessoas sem instrução, munidos de um grande idealismo e da pretensão de revolucionar o cinema nacional. Entre eles, destaca a influência do espírito doutrinador do jovem Marins, que, ao ser entrevistado, comparou-se ingenuamente ao cineasta Lima Barreto, recém consagrado com *O Cangaceiro* (1953), de onde tiraria inspiração para fazer *A Sina do Aventureiro* (1958).

Moura também demonstra preocupação com as dificuldades financeiras enfrentadas pelos jovens de baixa renda para conseguirem materializar seus filmes. No entanto, parece ignorar os mecanismos de funcionamento do mercado cinematográfico, que provaram a deficiente remuneração do produto no país. Limita-se apenas a comparações de classe: o esbanjamento da burguesia *versus* a precariedade econômica do

⁵⁶ MOURA, Clóvis, “Das fábricas para as ‘câmeras’: estrelas de mãos calejadas realizam cinema”, *Última Hora*, São Paulo, 7 out. 1953. Quando o jornalista menciona que, “antigamente, era apenas meia dúzia de profissionais que tinha o topete de rodar um filme em nossa terra”, não fica claro se se refere aos cineastas brasileiros ou aos estrangeiros que vinham filmar em nosso território.

proletariado. “O cinema, ao descer dos grandes estúdios para o subúrbio, modificou-se muito. Assim é que, ao invés dos gordos salários que os astros e estrelas “oficiais” recebem, aqueles artistas só têm tido, com sua iniciativa, despesas”.

Dois anos mais tarde, na ocasião do início das filmagens de *Sentença de Deus* pela Indústria Cinematográfica Apolo, o nome de Marins volta ao jornal *Última Hora* como exemplo da persistência e heroísmo dos cineastas independentes, mas, desta vez, em texto publicado por Dorian Jorge Freire. Influente jornalista da imprensa nordestina, Freire participou da fundação do combativo semanário *Brasil, Urgente*, ligado à igreja progressista, no qual o crítico Paulo Emílio Salles Gomes era colunista.

Ao tentar cumprir o propósito de promover os jovens da Apolo, lança mão de um título um tanto quanto sensacionalista e falacioso – “Um sonho maluco dá certo: gente sem tostão prepara filme de dois milhões”. Ainda não era possível afirmar que o sonho tinha dado certo – as filmagens haviam sido iniciadas, mas nada indicava que seriam concluídas, como, de fato, não foram –, tampouco que conseguiriam dois milhões de cruzeiros para bancá-las. À parte disso, Freire demonstra ter a intenção de valorizar nosso cinema a partir de uma perspectiva nacionalista, que privilegia o cinema de autor realizado com poucos recursos: “Mas um filme brasileiro, dirigido por brasileiros, com artistas daqui, produzido em São Paulo, com argumento nosso e etc”⁵⁷.

Diferente dos jornalistas de *Última Hora*, Armando Gimenez, em texto publicado na *Folha da Noite*, ainda que elogie a persistência dos jovens amadores em querer fazer um filme em condições tão adversas, não os torna instrumento para desmerecer a iniciativa de Franco Zampari. Ao contrário, de forma velada, critica o idealismo que paira sobre o cinema brasileiro, a partir do qual, segundo ele, surgiram profissionais mal-intencionados, a quem atribui a derrocada da experiência industrial em São Paulo. A nosso ver, a crítica de Gimenez parece direcionada especialmente à figura de Alberto Cavalcanti, acusado de desperdiçar dinheiro da companhia em suas filmagens.

Esse ardor pelo cinema, essa vontade de querer transformar sonhos e esperanças em películas cinematográficas tem dado margem à ação de uns tantos aventureiros inescrupulosos, de cineastas gananciosos que, com sua miopia comercial, com seus exdrúxulos (sic) conceitos

⁵⁷ FREIRE, Dorian Jorge, “Um sonho maluco dá certo: gente sem tostão prepara filme de dois milhões”, *Última Hora*, São Paulo, 25 abr. 1955.

técnicos, fizeram com que malograssem iniciativas bem intencionadas, decepcionando uma legião de entusiastas que, se bem aproveitados, poderiam realizar no Brasil o que foi realizado pelo cinema em outras partes do mundo. As decepções, contudo, nem sempre destroem os ideais. Há os que persistem. Os que não esmorecem. Dentre estes está José Mojica Marins.⁵⁸

⁵⁸ GIMENEZ, Armando, “Um punhado de jovens entusiastas resolve fazer cinema de verdade”, *Folha da Noite*, 17 mar. 1955.

7.1 – MARINS E A APOLO SOB DENÚNCIA

Apesar de ter recebido apoio de alguns poucos jornalistas, o silêncio unânime da crítica é indício da completa desaprovação de Marins no meio cinematográfico. Mediante tal emudecimento, uma reportagem nos chamou atenção porque seu autor, de certa forma, pode ser considerado porta-voz involuntário da crítica que se calou, especialmente dos representantes da ala mais conservadora⁵⁹.

Publicada no tablóide *Equipe Artística*, com o título “Milton Ribeiro desmascara um grupo de chantagistas”, a matéria denuncia, em tom sensacionalista, supostas atividades ilícitas realizadas pela Apolo, como a extorsão de dinheiro dos alunos, cumprindo o propósito de colaborar para o fechamento da escola de cinema. O repórter Guarany Edu Gallo, responsável pelo texto, era iniciante na carreira jornalística e atuava como “foca” em diversos veículos de imprensa, entre eles, também *O Estado de S. Paulo* e *Correio Paulistano*. Integrava um grupo ligado a teatro que se reunia com frequência no bar Colonial, na Rua Xavier de Toledo, do qual faziam parte nomes como Antunes Filho, Egydio Eccio, José Lewgoy, Manoel Carlos e Serafim Gonzalez.

Em princípio, é necessário esclarecermos a forma tendenciosa pela qual se deu a construção da notícia. Nas primeiras linhas da reportagem, Gallo preocupa-se em justificar aos leitores o motivo pelo qual a equipe do jornal decidiu conhecer os estúdios da Apolo na Freguesia do Ó. Alega a curiosidade despertada pela repercussão das atividades do grupo na imprensa paulista, citando, inclusive, trecho do texto publicado em *Última Hora*, há dois anos. O encontro com o ator Milton Ribeiro, aclamado na época pela atuação em *O Cangaceiro*, teria sido casual. “Por mais incrível que pareça, por coincidência fenomenal, o famoso Capitão Galdino (...) ganhou o escritório da Indústria Cinematográfica Apolo (...) tomado de grande impaciência” (sic)⁶⁰. Ribeiro estaria acompanhado de Francisco Rimonato, aluno da escola, o qual reivindicava recibo para o dinheiro pago na realização de um suposto “teste”. “(...) Asseguravam que

⁵⁹ Na ocasião, chamavam-se conservadores ou eruditos os críticos que apreciavam a temática e a estrutura formal do cinema clássico, principalmente o hollywoodiano, e exerciam resistência às obras de ruptura, entre as quais estariam os filmes da *nouvelle vague*.

⁶⁰ GALLO, Guarany Edu, “Milton Ribeiro desmascara os chantagistas”, *Equipe Artística*, São Paulo, 24 mai. 1955, p. 11.

o mesmo [aluno] tinha sido aprovado, mas que para fazer o “test” final, deveria contribuir com a importância citada [\$ 1.000,00], sobre a qual se viam impossibilitados de fornecer recibo”⁶¹.

Entretanto, segundo informações contidas no livro *Maldito*, a motivação da reportagem seria exatamente inversa: Rimonato teria reclamado a ausência de recibo para o ator que, imediatamente, acionou o *Equipe Artística*. Indagado sobre a questão em entrevista recente, Gallo confirmou-nos que mantinha amizade com Ribeiro, freqüentador do mesmo grupo de teatro. Confessou que o ator o teria procurado para investigar as atividades do jovem cineasta.

Acredito que o Milton Ribeiro tenha me procurado e ido comigo ao estúdio do Mojica, que não era propriamente um estúdio. Eu já tinha feito uma reportagem com ele e ele me procurou para entender essa história. O problema era o seguinte: o Mojica estava fazendo um filme e selecionava os atores para trabalhar pelo bolso. Quem tinha mais dinheiro, pegava o melhor papel. Às vezes a atriz era alta e feia, mas tinha dinheiro, então ficava como a vedete do filme, enquanto o galã, era baixo. (...) Não era estúdio, era uma improvisação. Ele filmava muito com câmera na mão. Quem trabalhava com ele eram pessoas de baixo nível. O filme dele era uma folia. ⁶².

Os ataques do jornalista se concentravam não apenas na precariedade do estúdio e dos equipamentos – ridicularizados ao extremo –, mas, principalmente, na figura de Marins, classificado como chantagista, pseudocineasta, mentiroso e ignorante. A presença de Milton Ribeiro, na posição de autoridade da área de cinema, capaz de avaliar as condições do pequeno estúdio, é usada estrategicamente para legitimar as críticas agressivas tecidas pelo repórter.

O fato de Marins e seus colegas terem arrecadado cotas dos alunos durante dois anos e ainda não terem realizado o filme para o qual elas se destinavam, *Sentença de Deus*, fez com que, nas palavras de Gallo, Ribeiro os comparasse “com os vigaristas da Anderaus que filmavam sem película na câmera”. O ator certamente se referia aos cinegrafistas que praticavam a desonrada cavação. O estabelecimento mencionado é, provavelmente,

⁶¹ Curiosamente, Máximo Barro, em entrevista a nós concedida, ressalta que, por volta de 1963, quase uma década depois da matéria publicada no *Equipe Artística*, o Sindicato de Técnicos de Cinema do Estado de São Paulo (Sindicine) recebia muitas reclamações de ex-alunos de Marins. De acordo com informações do montador, uns alegavam ter pago para ser atores e reclamavam ter feito apenas figuração nos filmes. Outros, por sua vez, diziam que pagaram e não integraram o elenco. Máximo Barro, 27 jun. 2006. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

⁶² Guarany Edu Gallo, 5 jun. 2006. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

a produtora paulista Anderaos Filmes, de Fouad Anderaos. Contudo, não obtivemos informações para confirmar a acusação de que a equipe do diretor de *Lampião, o Rei do Cangaço* (1950) estaria envolvida em tais atividades ilícitas.

Em seguida, o repórter busca legitimar a afirmação a partir das palavras de Hélio Menezes, da Agência Orion, para o qual a Apolo não passava “de um bando de vigaristas”. Após a citação, escreve, entre parênteses, a expressão “de acordo”. Para encerrar o texto, reafirma ser a escola de Marins uma “arapuca, que explora a boa fé dos incautos que querem fazer cinema honesto”.

Gallo reproduz o possível diálogo estabelecido entre Marins, Ribeiro e ele, no qual ressalta uma série de supostas mentiras ditas pelo aspirante a cineasta, no intuito de se promover. De acordo com a reportagem, Marins teria afirmado ser “parente de segundo grau” do padre José Mojica, famoso franciscano que havia sido cantor e ator de cinema antes de ingressar na vida religiosa. O jornalista também duvidava dos seguintes pontos: de que o “aventureiro diretor” – como o caracteriza – teria realizado três filmes em 16 mm exibidos no interior⁶³; de que contaria com a participação de Tone Rabatone como câmera em seu próximo filme; e ainda de que o jovem receberia importantes somas das companhias Antártica Paulista, Brahma e Mesbla S.A. e teria arrecadado apenas \$ 100 mil até o momento, enquanto havia afirmado à reportagem de *Última Hora* de que havia gasto \$ 200 mil.

O preconceito do jornalista em relação à falta de instrução e ao amadorismo de Marins já aparece na forma irônica com que transcreve a fala do cineasta, na qual evidencia, com insistência, palavras erradas pronunciadas por ele: “São todos elementos novos [da parte técnica]. Eu “explico” (e nos “explicou”)”. Já o versinho escrito na parede do estúdio⁶⁴, segundo o repórter, “serve para atestar sua ignorância pela nossa gramática (e pretende ser diretor de cinema)”. Subentende-se que, na concepção de Gallo, a atividade cinematográfica deveria ser exercida apenas pela elite intelectual. Milton Ribeiro

⁶³ Segundo a filmografia detalhada de Marins no livro *Maldito*, o cineasta teria realizado 11 filmes em 16 mm antes de 1955 – *Reino Sangrento* (1950), *Retrato de Cristo* (1950), *Fantasia Cinematográfica* (1951), *Feitiçaria* (1951), *Encruzilhada da Perdição* (1952), *A Voz do Coveiro* (1953), *A Mágica do Mágico* (1953), *Sonho de Vagabundo* (1953), *O Que Vem Depois da Morte* (1954), *De Tudo um Pouco* (1954) e *Beijos a Granel* (1954).

⁶⁴ “Quando em apuros você cair / Não deixes que por só te tomem, / Procure ajuda pedir, / Pois, para isso eres homem”.

compartilha desta opinião e demonstra intolerância não apenas em relação à falta de cultura, mas também quanto à suposta religião do cineasta – equivocado, em virtude do argumento do filme *Sentença de Deus*, acreditava que Marins fosse protestante, enquanto, na realidade, era católico. O ator insiste na necessidade de o cineasta se instruir, valendo-se da sua experiência como exemplo.

Mas mesmo assim você precisa se educar, estudar, senão como você poderá representar? Não adianta você ser artista nato. Só se pode doutrinar depois de ler a Bíblia. Eu ainda não me considero ator, ainda tenho intenção de ir à França, de aprender com Jean Louis Barrault, fazer um curso de mímica com Marcel Marceau e note-se que eu já tive com o mestre o grande Ziembinsky. Poderia me convencer se quisesse. (...) Isso é conversa de protestantes; cinema não se faz com conversa, mas sim com conhecimento de causa... (sic)

Interessante notarmos que, pela primeira vez, Marins foi considerado portador de doença mental, ou seja, quase uma década antes da aparição de Zé do Caixão já carregava consigo uma imagem desacreditada de indivíduo psicótico. Conforme veremos adiante, após o lançamento de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), alguns críticos, que consideraram o personagem alter ego do diretor, atribuiriam a Marins o rótulo de “louco”.

Segundo Milton Ribeiro, trata-se de um caso de psiquiatria. Acha este que José Mojica, se submetido a um exame mental, não seria aprovado. (...) Chegamos por conseguinte a conclusão que se trata não de um caso de psiquiatria – como afirma Ribeiro – mas sim de um caso de polícia, de puro chantagismo. (...) Trata-se de uma equipe de elementos que desconhecem os mais mezinheiros princípios técnicos e mesmo artísticos sobre cinema e não podem portanto fazê-lo para público pagante. (...) Através deste trabalho, damos o nosso brado de prevenção a todos os que empatavam qualquer importância no filme que – talvez nunca será rodado. (sic)

Embora estivesse longe de ter a envergadura de jornais como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, o *Equipe Artística* colaborou para disseminar uma imagem desacreditada do jovem Marins no meio cinematográfico que prevaleceu até a primeira experiência deste com o cinema fantástico. Não há dados exatos que confirmem a circulação do periódico de Wilson Brasil. Porém, na capa da edição onde foi publicada a referida reportagem, consta a diferença de preço do jornal de acordo com a região de venda. Nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Santos custava Cr\$ 3 (hoje, um real), enquanto no interior e outros estados, Cr\$ 3,5 (um pouco mais de um real). Concluímos que deveria ter uma tiragem razoável para comprometer a futura carreira cineasta. É fato

que, após a veiculação da reportagem de Guarany Edu Gallo, alguns jornalistas de pouca expressão na imprensa paulista vieram manifestar a sua indignação e tentar, em vão, reerguer a imagem de Marins, mesmo depois do lançamento de seu primeiro longa, *A Sina do Aventureiro* (1958).

A primeira resposta à reportagem do *Equipe Artística* foi publicada no mês seguinte, numa das publicações da comunidade espanhola em São Paulo, a revista *Sortilegio Español*, pela qual Marins já havia sido entrevistado. O repórter, que assina o texto com o pseudônimo “Cameraman”, foi assistir a uma filmagem de *Sentença de Deus* e procurou transmitir a seriedade com que o cineasta e sua equipe trabalhavam. “Todo es organización y disciplina, el material de que disponen es de óptima calidad y los equipos tanto técnico, como artístico se encuentran perfectamente ajustados”⁶⁵. Em seguida, o autor ressalta, ingenuamente, que parte das dificuldades enfrentadas pela Apolo se deve ao preconceito com o trabalho de jovens no cinema.

Sobre todo ser realizado por gente tan jóven, en la que por arcaicos conceptos se tiene menos confianza que la que se debía, por que todo lo grande debe venir precisamente de la juventud. (...) quizás no tengan la experiencia de los viejos, pero les sobra ganas de trabajar y entusiasmo que para nuestro concepto, suple con mucho eso que llaman veterancia.

⁶⁵ CAMERAMAN, “Al habla con el director José Mojica”, *Sortilegio Español*, jun. jul. 1955, p. 10.

7.2 – DE PRÓPRIO PUNHO

Como ressaltado anteriormente, Marins também ganhou espaço significativo nas páginas de periódicos de pequena circulação em São Paulo, principalmente nos relacionados à comunidade espanhola – além da revista *Sortilegio Español*, a publicação *Er Salero* – e nos jornais de bairro, como *São Paulo Suburbano*, veiculado em São Miguel Paulista, zona leste da capital. Neste último, interessa-nos discutir dois artigos escritos pelo próprio Marins sobre cinema periférico numa coluna intitulada “O que vai pelo cinema suburbano”. Seriam os primeiros de uma série extensa de textos que o cineasta publicou ao longo de sua carreira.

O forte idealismo do jovem, evidenciado em diversas reportagens, é explícito em sua argumentação ingênua sobre o que seria necessário para se fazer um bom filme: a defesa da arte deveria prevalecer diante do interesse comercial. Da mesma forma, ele conceitua o chamado *cinema suburbano*: “Ambiente no qual forma de estúdio pouco tem; mas é onde impera o verdadeiro amor pela arte. Onde o cineasta luta heroicamente por uma glória – a arte pela arte...”⁶⁶. Nesse íterim, aproveita para elogiar o trabalho dos integrantes da Apolo na filmagem de *Sentença de Deus* e alegar o desprendimento material do grupo. “(...) lá se luta para o cinema, luta-se por uma glória e não só por interesse comercial. A arte está no sangue daqueles jovens cineastas que tanto têm lutado para mostrar ao povo que os humildes também fazem cinema”.

Assim como os críticos e estudiosos de cinema da época, Marins se propõe a avaliar a situação econômica do cinema brasileiro para explicar a dificuldade de se produzir e lançar um filme no país. Porém, diferentemente dos demais, o cineasta fundamenta sua argumentação a partir da dicotomia *cinema urbano* (“cinema da cidade”) e *cinema suburbano*. Na visão um tanto simplista de Marins, naquele contexto, era difícil produzir filmes em ambos os espaços, embora o primeiro dispusesse de melhores condições, mas não demonstrasse interesse. “(...) um lado pode realizar mas não quer

⁶⁶ MARINS, José Mojica, “O que vai pelo cinema suburbano”, *São Paulo Suburbano*, São Paulo, 2 abr. 1955.

[cidade] o outro quer mas não pode [o suburbano]”⁶⁷. Assim, aproveita para enaltecer a valentia da classe social à qual se considera pertencente. Enfatiza “a bravura com que enfrentam a arte os valentes suburbanos, deixando então para mexer com o cinema nacional em geral, tanto do subúrbio como da cidade”.

Marins também busca diferenciar *CINEMA* (em caixa alta) de *picaretagem*. No primeiro grupo estariam as “pessoas entendidas, bem intencionadas em explorar o campo da sétima arte – semear, cultivar e colher a recompensa do benefício da plantação – o verdadeiro cinema”. Do outro, estariam os “picaretas”, “parasitas”, ou seja, “todos aqueles que desperdiçam dinheiro pelo simples prazer de ver uma câmera rodar e junto dela artistas de cartaz usados como chamaris (sic) do povo”.

No intuito de explicar os entraves econômicos da atividade, Marins arrisca mencionar algumas questões bastante debatidas entre representantes dos diversos segmentos da classe cinematográfica, como a problemática importação de filme virgem e de equipamentos, bem como as dificuldades encontradas no lançamento das obras em decorrência das intervenções constantes da Censura. Para Marins, a má qualidade das produções justificaria os diversos “abacaxis”⁶⁸ censurados. Nesse sentido, não hesita em criticar veladamente a atuação do Estado quando afirma, ironicamente, a necessidade de “ajuda divina” para se conseguir fazer cinema no País.

⁶⁷ MARINS, José Mojica, “O que vai pelo cinema suburbano”, *São Paulo Suburbano*, São Paulo, 9 abr. 1955.

⁶⁸ A palavra “abacaxi” já havia se tornado uma espécie de jargão na época, usado para designar as produções de baixa qualidade, principalmente as chanchadas.

8 – ENFIM, DIRETOR DE CINEMA: *A SINA DO AVENTUREIRO*

8.1 – OBSERVAÇÕES SOBRE O FILME

Fracassadas as experiências de *Sentença de Deus* e *No Auge do Desespero*, José Mojica Marins apostou na realização de um longa-metragem, em 35 mm, que articulasse os gêneros melodrama e faroeste, inspirando-se no sucesso de Lima Barreto. Conforme veremos a seguir, tal como *O Cangaceiro* (1953), *A Sina do Aventureiro* (1959) também enfoca o dilema vivido por um bandido interiorano diante da possibilidade de regeneração acenada pela moça por quem se apaixona. O argumento, constituído de uma série de clichês de gêneros, segue o protocolo do melodrama: perante uma situação limítrofe – a morte da esposa – o protagonista opta pela vingança e é condenado à morte, considerada justa, pois, com a perda da figura amada, acabam-se as possibilidades de sua salvação. Trata-se de um filme de extremo amadorismo que peca principalmente nas atuações teatrais e nos diálogos bastante impostados. No entanto merece destaque o roteiro, segundo Marins, sistematizado pelo cineasta Luís Sérgio Person, e a direção, na qual já demonstra familiaridade com os gêneros da indústria cultural.

Como sugere o próprio título, o enredo do filme tem como eixo o triste destino de um homem que vive de forma arriscada, roubando para sobreviver. A preocupação em caracterizar essa figura central, bem como em trazer elementos elucidativos da trama aparece já no prólogo. A primeira imagem é o plano americano do personagem à espreita, atrás da parede de uma casa, calculando o momento certo para assaltar um sujeito que passava na rua. O locutor se pronuncia em terceira pessoa, de modo fatalista, ressaltando o “trágico destino” desse aventureiro que “traz o signo da desgraça, (...) espalhando o pavor, o medo e o ódio”. Em seguida, são descritos outros três episódios de roubo provocados por ele no vilarejo, que revelam a sua destreza e valentia diante das vítimas. Curioso notar suas vestimentas: chapéu, lenço no pescoço e uma calça semelhante a bombachas – ainda que o cenário pouco lembre o interior gaúcho.

É preciso observar também que, embora o filme procure se legitimar por meio da referência ao banditismo no interior do Brasil, onde predomina o gado de corte, a universalização no tratamento do tema isenta-o de qualquer compromisso com essa realidade. Ao não ser nomeado⁶⁹, mas chamado simplesmente de aventureiro, tanto no título, como no prólogo, o protagonista aparece como arquétipo de um determinado tipo social digno de condenação moral, segundo a visão do narrador. Este, ao dizer que a vida do aventureiro “é igual à de todos que trilham o caminho da aventura”, também colabora para generalizar a história. Sob essa perspectiva, o filme coloca-se como instrumento de conscientização por meio de uma estrutura metonímica, pois buscaria, a partir do relato da história de um ser particular, um ensinamento geral que bem poderia ser traduzido pelo conhecido provérbio popular “quem mal anda, mal acaba”, propósito que se confirma na sequência final. Nesse sentido, podemos afirmar que é condizente com a estrutura melodramática mais convencional, à qual o filme está diretamente relacionado.

O prólogo se encerra quando o aventureiro foge a galope, em contraluz no horizonte, numa sucessão de planos gerais típicos de faroeste, semelhantes àquele encontrado em *O Cangaceiro*. A diferença é que neste vemos um bando de cavaleiros e, no outro, apenas um, solitário. A música que introduz os letrados recorre ao “era uma vez...” quando anuncia “vou contar a sina do aventureiro”. O uso da fórmula, mais comprometida com a fantasia, situa a história no passado⁷⁰. A falta de comprometimento com a realidade histórica reforça o tom de “lição de moral”, próximo do da fábula. Todavia, a diferença fundamental desta seria a ausência de personagens alegóricos.

⁶⁹ O nome do personagem é informado ao espectador só depois de 24 minutos de filme, quando o tenente Osvaldo aparece na fazenda dos Alves com um mandado de captura que, ao ser focalizado pela câmera, expõe o nome do fugitivo: Jaime Castelli de Lins. Há uma insistência em mostrar novamente o sobrenome do protagonista no anúncio do casamento afixado na entrada da igreja. É importante lembrarmos que, no interior, valoriza-se muito o sobrenome, indicio da família à qual o sujeito pertence (e se ela é tradicional, com posses ou não etc). Não por acaso o pai de Dorinha também recebe nome e sobrenome: Lourenço Alves. Entretanto, no caso de Jaime, o sobrenome fica descontextualizado, pois não se faz referência alguma à sua família.

⁷⁰ No mesmo convite, aparece uma data, indicio do período em que se passa a história. O ano está um pouco ilegível na imagem, mas parece ser 15 de maio de 1956. Criaria um certo paradoxo se ganhasse mais importância na narrativa porque é uma data muito recente (em relação à da filmagem) para ser considerada passado tão distante.

Jaime, o protagonista de *A Sina* é um herói limítrofe, tributário do *western* clássico. Apesar de ser perseguido pela justiça por viver de forma ilícita, tem um lado bom que fará dele cavaleiro por uma causa justa. Resguardados os diferentes estatutos, podemos afirmar que esta característica nos faz recordar alguns personagens de John Ford interpretados por John Wayne, como Ringo Kid (*No Tempo das Diligências*, 1939) e Ethan Edwards (*Rastros de Ódio*, 1956), que são capazes de representar, ao mesmo tempo, a barbárie e a civilidade.

No entanto, este lado bom não servirá de impulso para que se transforme totalmente num homem honesto. Segundo o locutor, “entre o bem e o mal, não há passagem de nível para ele”. Sua personalidade está maculada e, por isso, sempre se valerá de meios escusos para sobreviver. A música que embala a história e aproxima o filme do gênero musical, característica também presente em *O Cangaceiro*, carrega consigo essa angústia quando prenuncia o que está por vir: “... sua morte não traz recordação a ninguém, seu túmulo ninguém quer ver...”.

Passado o prólogo, temos a cena de Jaime, conhecido nas redondezas como aventureiro, andando a seu cavalo pelas ruas de um povoado⁷¹, de modo tranquilo. A subjetiva nos mostra o caminho de seu olhar, fazendo crer que estava à espreita, pronto para praticar mais um assalto. Sabia que, numa das casas da rua, havia dois sujeitos negociando uma fazenda e, quando ambos saem, ele aproveita para surpreender o vendedor e subtrair-lhe todo o dinheiro. Este é o mote para a perseguição inicial, na qual saltam aos olhos a cavalgada e o tiroteio, atributos que reafirmam a influência do faroeste. Nesta sequência, chama-nos a atenção ainda o desencontro da imagem e da música que sinalizaria um problema de ordem técnica.

Na correria pela estrada com os justiceiros no seu encalço, Jaime atropela uma moça que atravessava a rua. No momento em que pára para socorrê-la, leva um tiro no ombro e torna a fugir. Esta cena é bastante significativa, pois revela sua benevolência, manifestada pela preocupação com o estado da jovem, e, ao mesmo tempo, sua má sorte, que aparece como uma espécie de punição decorrente de seu lado mau.

⁷¹ Depois saberemos que se trata de um lugar chamado Rincão da Serra.

O enfoque da história se volta para o drama familiar, aspecto que reforça o diálogo com as convenções do melodrama. Jaime se safá dos perseguidores, mas, por causa do tiro, acaba desmaiado à beira de um rio, próximo a uma cachoeira. É resgatado por duas jovens que lá se divertiam: Dorinha, filha de Lourenço Alves, um fazendeiro da região, e sua amiga, Rosária⁷². Atendendo aos apelos da filha, a família Alves acolhe e cuida de Jaime, ainda que Isaura, a mãe, suspeitasse de sua má índole e não estivesse de acordo com essa decisão. Ela ignora o fato de o rapaz estar convalescendo e diz ao marido que o melhor seria entregá-lo ao delegado, numa atitude bastante severa. No entanto, parece submeter-se à decisão tomada por Lourenço, que fora convencido pela filha. Essa obediência da esposa fica clara quando Dorinha diz a Jaime que Isaura lavaria e costuraria suas roupas. Além disso, vale lembrar que a figura da esposa subserviente também aparecerá em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), no papel interpretado por Lenita, esposa de Zé do Caixão.

É interessante ressaltar que, tal como em faroestes, o aparente maniqueísmo que sustenta a divisão de bons e maus – de acordo com a lei e a moral do contexto onde se passa a história – existe apenas para os homens. “As mulheres” – como ressaltou certa vez André Bazin, “de alto a baixo na escala social, são em qualquer circunstância dignas do amor, ou pelo menos de estima ou de piedade”⁷³. Ainda que ele aponte nos filmes do gênero a aproximação do herói e da mocinha se dê por iniciativa do primeiro, em *A Sina*, ocorre aparentemente o inverso.

A filha do fazendeiro apaixonou-se à primeira vista pelo aventureiro e seu amor parece contagiá-lo. O interesse de um pelo outro parece recíproco quando trocam olhares no cercado da arena de montaria. Para romper com a formalidade, Jaime pede a ela que o chame pelo nome e não apenas de “moço”, para não se sentir ainda mais estranho. Em seguida, pergunta se ela poderia levá-lo à cachoeira, lugar onde havia sido encontrado, como Dorinha havia prometido.

Não tarda a aparecer nas imediações da fazenda o tenente Osvaldo, do Batalhão de Capturas, representante da lei e da ordem naquela região. A pressão causada pela

⁷² O nome da amiga de Dorinha é pronunciado de duas formas: Rosária e Rosário. Preferimos a primeira grafia, por aparecer desta forma no *release* divulgado à imprensa.

⁷³ BAZIN, André, “Prefácio”. In: RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *O western ou o cinema americano por excelência*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1963, p. 11.

presença do policial, aliada à possibilidade de constituir família, levam o protagonista a um dilema existencial: fugir, como sempre fez, ou se regenerar? Nesse aspecto, é bastante expressivo o diálogo repleto de chavões travado entre ele e Dorinha embaixo de uma árvore, numa cena que nos faz recordar *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro. Diferente da convenção presente na decupagem clássica que retrataria essa cena por meio de um campo-contracampo, Marins opta por enquadrar os dois em plano médio, evitando aquele recurso em toda a fita.

Jaime: – Que adianta lhe esconder a verdade se ela está em meu rosto.

Dorinha: – Você está exagerando. A verdade não está na aparência, mas sim no lugar onde não se vê, sentindo-se a presença na alma.

Jaime: – Na alma... Essa é uma das coisas que eu acho que nunca tive e se a tenho, deve estar mais negra que a lama de um pântano.

Dorinha: – Ninguém tem o direito de julgar a si mesmo, por mais cruel que sejam seus atos.

Jaime: – E quando esses atos têm sido mais que cruéis, causados pela covardia de um homem que não teve a coragem de enfrentar o seu destino, o infortúnio da miséria, tornando-se impiedoso, detestável, roubando para comer, lutando pela sobrevivência sem se importar quem fosse a vítima, fazendo dos seus rastros um reino de terror, matando para não morrer.

Dorinha: – Você está enganado. Ele não tem o direito de se julgar. Procure encontrar-se, mas não sabe o que faz. (sic)

Jaime: – Às vezes procuramos encontrar-nos, mas olhamos para trás e vemos que é tarde demais, estamos perdidos.

Dorinha: – Você está errado. Nunca é tarde para um homem se regenerar. Basta ter força de vontade, paradeiro...

Jaime: – Suas palavras são confortadoras, agradeço.⁷⁴

proximidade com a jovem permite que o aventureiro manifeste seu lado humano e reflita sobre sua história de vida e sua atual condição. Neste aspecto, como em *westerns* norte-americanos, em *A Sina* a função da mulher é a de despertar os bons sentimentos do herói. Mas ainda que seja consciente da perversidade de seus atos e tenha vontade de se encontrar, ele é pessimista em relação a mudanças, o que explica depois o ímpeto da fuga. Dorinha, por sua vez, mostra-se bastante compreensiva e proporciona, de certa maneira, o impulso para sua regeneração. É por amor que Jaime decide tentar mudar aquela que seria a sina do aventureiro. Assim, depois de materializar o afeto pela jovem

⁷⁴ O diálogo foi transcrito tal como pronunciado pelos personagens no filme, sem correções gramaticais.

num beijo caloroso tomado em primeiro plano, agradece respeitosamente aos Alves a estada e entrega-se espontaneamente ao tenente, disposto a cumprir a pena com submissão. Nesse entremeio, Osvaldo torna-se Capitão e casa-se com Rosária.

Dorinha, fiel a sua promessa, espera a saída de Jaime, resignada. Observados os diferentes contextos, é possível afirmarmos que tal atitude nos faz lembrar Laurie (*Rastros de Ódio*), namorada de Martin Pawley, companheiro de Ethan, na busca por Debbie. Ela passa cerca de cinco anos aguardando o rapaz, na esperança de poder se casar.

A partir de então, *A Sina* parece contrariar o prenúncio contido no prólogo de que, diante da impossibilidade de regeneração, restaria ao Aventureiro apenas uma morte solitária. Jaime deixa a cadeia e retorna para o seio da família Alves, que lhe proporciona residência fixa e trabalho honesto. Este aspecto da fita que vincula a regeneração ao ato de trabalhar nos remete, entre outros, a *Braza Dormida* (1928), de Humberto Mauro. O casal marca a data do casamento e, assim, o enredo parece caminhar para um final feliz, de acordo com o esquema romanesco.

O anúncio do matrimônio divide a história em duas partes, que chamarei “ascensão” e “declínio”. A denominação se justifica pelo fato de o filme privilegiar o enfoque da variação da conduta moral do protagonista – fator determinante para seu destino – por meio de uma visão um tanto maniqueísta e conservadora.

A segunda parte (o “declínio”) se inicia com um anticlímax. Em oposição ao herói, surge, como esperado, a figura do vilão, personagem monolítico, mau em sua essência, que incita a reviravolta na trama. Xavier, um ex-empregado da fazenda dos Alves, revolta-se ao saber da união de Dorinha, uma vez que ela já o havia rejeitado. Para punir Lourenço, que o expulsou por ter agarrado a jovem, convocou seus quatro capangas. Sabia que o velho guardava o dinheiro da venda do gado e planejou um assalto, aproveitando a ausência de Jaime. Para expressar o maniqueísmo da dicotomia violência *versus* sonho, Marins faz uso da montagem paralela e articula cenas nas quais os bandidos planejam a emboscada com trechos de Dorinha costurando seu vestido de noiva.

Como esperado, o assalto terminou em morticínio. Semelhante ao ocorrido em *Rastros de Ódio*, os vilões exterminam membros da família do herói que lhe eram muito caros, ponto de partida para uma perseguição obstinada. Dorinha, antes de ser assassinada cruelmente sobre o vestido com que ia se casar, parece ter sido violentada pelo bandido. A morte da moça é bastante emblemática, não apenas porque ela fora o estímulo para a regeneração do aventureiro, mas porque aborta a possibilidade que ele tinha de se manter nesta nova condição. A estrutura familiar à qual ele passou a pertencer esfacelou-se e, abalado pelo sentimento de vingança, resolve fazer a desforra com as próprias mãos, ignorando a ajuda da justiça. Sem o uso de armas de fogo, como Dorinha lhe havia pedido, Jaime elimina um a um os integrantes da gangue de Xavier, atitude que o coloca moralmente no mesmo nível dos bandidos mortos.

Resta, então, o confronto entre herói e vilão. Ainda que o duelo se inicie dentro de uma taberna – ambiente que aparecerá em diversos filmes de Marins –, ele se desloca para a cachoeira localizada nas imediações da fazenda de Lourenço. Depois de ser esfaqueado, a única chance que Jaime tem de se vingar é a própria arma do inimigo. Novamente tem uma crise de consciência, lembra-se do conselho da noiva, hesita, mas atira.

É preciso ressaltar que a transição para o espaço da cachoeira marca a insistência no retorno do protagonista a esse cenário, pano de fundo de acontecimentos decisivos: o resgate, o namoro e a morte. Representa também a materialização da volta ao *status quo* e o fim de um ciclo. Não por acaso, ele morre na mesma posição em que é salvo – deitado de bruços sobre as águas do rio –, confirmando o prognóstico inicial⁷⁵. Outro dado digno de nota é que a morte do protagonista será um elemento um tanto quanto recorrente nos enredos que compõem a obra de Marins: basta lembrarmos que, em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), Zé do Caixão morre no final da trama; já no episódio *Pesadelo*, de *Trilogia do Terror* (1968), o personagem, interpretado por Mário Lima, acaba sendo enterrado vivo.

O capitão Osvaldo lamenta o ocorrido, abraça sua esposa amorosamente e ambos caminham para um horizonte iluminado. Esta cena final evidencia o tom moralista de *A Sina*, condizente com as premissas do melodrama. Sugere que a justiça e a virtude –

⁷⁵ Interessante lembrarmos que Teodoro, de *O Cangaceiro*, no final do filme, também morre de bruços na terra, com o rosto sobre um regato.

características vinculadas à figura de Osvaldo e Rosária – sempre triunfam sobre aqueles que infringem as regras da boa conduta social. Tal juízo, no entanto, se sobrepõe ao fato de que essa justiça se mostrou um tanto ineficiente. Embora o capitão tenha trabalhado todo o tempo pela manutenção da ordem em Rincão da Serra, nem ele nem a sua tropa se mostraram capazes de se antecipar a Jaime (aspecto que reafirma a sagacidade do herói). Osvaldo vacila para não ter de prender alguém que lhe era tão próximo e que havia tentado se corrigir. Chega, inclusive, a questionar sua profissão: “Pela primeira vez na minha vida tenho vontade de abandonar essa carreira”, confessa.

O filme não apenas nega a possibilidade de um “aventureiro” se regenerar, mas também indica que qualquer tentativa nessa direção será frustrada. Diante da adversidade, o protagonista optará pelo caminho da vingança, da violência física, como se este fosse o seu estado natural. Em decorrência de tal perspectiva trágica, não haveria escapatória para ele.

O aventureiro faz o mesmo percurso dos heróis do *western* clássico, quando cumpre o trajeto de reparação e prova sua honestidade. Diria, inclusive, que Jaime dá um passo à frente em relação a esses heróis, porque vivencia, durante um curto espaço de tempo, outro *status* que não o de assaltante. Entretanto, morre de forma trágica, diferente daqueles.

Embora discordemos da proposta do jornalista e pesquisador Rodrigo Pereira, que recai na elaboração de categorias redutoras no intuito de formatar um gênero cinematográfico exclusivamente brasileiro – o chamado “*western* feijoadado” –, consideramos interessante o reconhecimento de que nesta mesma época houve uma espécie de proliferação de fitas nacionais que imitavam a estética, a estrutura e os enredos de faroestes norte-americanos. Segundo Pereira, impulso detonador destas produções teria sido *O Cangaceiro*. Na década de 1950, ele identifica sete *bangue-bangues* nacionais, além da fita de Lima Barreto e de Marins: *Da Terra Nasce o Ódio* (Antoninho Hossri, 1954); *A Lei do Sertão* (Antoninho Hossri, 1956); *Fugitivos da Vida* (Massimo Sperandio, 1956); *Homens Sem Paz* (Lorenzo Serrano, 1957) e *Paixão de Gaúcho* (Walter George Durst, 1957).

Na concepção deste pesquisador, a complexa relação dos realizadores com o cinema estrangeiro, aliada à forma artesanal de produção e à incorporação de elementos de nossa cultura popular levaria a um resultado deturpado, do qual emergem “personagens-padrão” um tanto diferentes daqueles do modelo pretendido. Entre eles estariam os que ele rotula de “bandidos arrependidos”, categoria à qual se vincularia *O Cangaceiro*, *A Sina*, *Fugitivos da Vida* e, posteriormente, *Gringo, o Último Matador* (Tony Vieira, 1972). Estariam unidos nesta categoria pelo fato de que, para seus protagonistas, “a redenção não decorre do peso na consciência por causa dos crimes cometidos. Não há arrependimento, religioso ou humanitário, apenas a vontade de casar e constituir família”⁷⁶.

Embora consideremos esta categorização extremamente reducionista, concordamos que *A Sina* estabelece um forte diálogo com *O Cangaceiro*, resguardadas as devidas diferenças entre ambos. Tanto Teodoro como Jaime são heróis limítrofes que mostram lucidez em relação à crueldade que possuem somente depois de aceitarem o amor de uma mulher. No entanto, acreditamos que, apesar de tal sentimento ser o impulso maior para a mudança de comportamento, também manifestam certo arrependimento humanitário. Porém, Teodoro não demonstra tanta força de vontade para se regenerar como Jaime, que chegou às vias de fato. No momento em que assume para si mesmo sua paixão pela professora Olívia e se vê correspondido, é obrigado a escolher entre a mulher, que representaria o caminho da redenção, e a terra, símbolo da continuidade no cangaço e opta por esta última. A princípio, nega o convite da professora para ir com ela para a cidade: “Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro. (...) Mulher e terra são uma coisa só; a gente precisa das duas para ser feliz; lá [na cidade], mesmo com você, eu morria, pois me faltava a outra”. Depois, promete encontrá-la, caso sobrevivesse ao ataque de Galdino, mas, no fundo, pressentia que isso seria inviável. Assim, a morte trágica é apenas uma consequência.

O filme de Marins, por sua vez, não tem o mesmo estatuto cultural de *O Cangaceiro*. Os traços ingênuos são patentes, aspecto que o distancia da produção da Vera Cruz. Os atores, por exemplo, mostram-se inexperientes, tanto nos gestos como nas falas, bastante impostadas para o ambiente rústico no qual se desenrola a história. Todavia, *A*

⁷⁶ *Idem*, p. 193.

Sina, além de evocar questões interessantes relativas ao faroeste nacional, tem uma coerência na sua simplicidade, aspecto importante, sabendo que se trata do primeiro longa-metragem de um jovem diretor sem formação cultural abrangente, que dominava a técnica mais pela intuição do que pela experiência. Nesse sentido, o diálogo com *O Cangaceiro* também nos faz pensar na ambição de Marins de querer se projetar com o filme naquele contexto, alcançando o reconhecimento que teve Lima Barreto.

8.2 – DADOS DE PRODUÇÃO

Para realizar *A Sina do Aventureiro*, seu primeiro longa-metragem, a Indústria Cinematográfica Apolo se valeu de duas formas de financiamento. A princípio, contou com uma verba disponibilizada pelo sócio Augusto de Cervantes e, sobretudo, pela namorada deste, Nilza de Lima, cuja quantia não foi possível precisar. Sabemos, no entanto, que era insuficiente, motivo pelo qual a equipe decidiu completar o orçamento com a utilização do mesmo mecanismo já testado anteriormente em *Sentença de Deus*: a comercialização de cotas de participação entre alunos da escola. Parece-nos que uma das alternativas sondadas também teria sido a realização de empréstimos bancários, mas, conforme relato dos bastidores de filmagem de *A Sina*, feito em formato de *release*, não deu certo porque “os estabelecimentos bancários em geral só concedem financiamentos às companhias que disponham de alguns recursos e o grupo da Cinematográfica Apolo era literalmente pobre” (sic).

Inicialmente o filme fora batizado de *Passos da Vingança* e orçado em Cr\$ 1,5 milhão (cerca de R\$ 365 mil)⁷⁷. A partir deste valor, foi calculado um número de cotas de participação a serem comercializadas, sendo que cada uma custava Cr\$ 5 mil (algo em torno de R\$ 1.200). Não há documentos que revelem quantas foram vendidas neste período. Fato é que, meses depois, José Mojica Marins e seu sócio decidiram desvalorizar os contratos, aumentando o valor em que a fita era orçada para Cr\$ 4 milhões (mais de R\$ 900 mil). Para tanto, em 24 de setembro de 1958, convocaram os cotistas para comparecerem à Apolo três dias depois para assinarem termo concordando com a desvalorização. É possível constatar que alguns dos convocados se retiraram da sociedade após ser tomada esta decisão. Entretanto, ao menos 25 toparam permanecer. Destes, todos colaboravam de alguma forma com a obra: havia integrantes do elenco, da parte técnica e também aqueles que ajudavam quando necessário – os conhecidos “faz-tudo”. Porém, as quantias investidas por cada um, somadas, resultaram em apenas 8,375% do total que se pretendia arrecadar. Foi neste processo de transição que ficou acertado que o nome da fita passaria para *A Sina do Aventureiro*.

⁷⁷ Como não temos a data precisa em que fora estipulado este orçamento, mas sabemos que ele fora proposto no primeiro semestre de 1958, tomamos como referência o mês de abril desse ano.

COTISTA	AÇÕES	VALOR (Cr\$)
Adelmo Fornazero	4	20.000
Amides Martinez	1	5.000
Antonio José de Oliveira	3	15.000
Benedito Gomes	1	5.000
Duarte Brandão	3	15.000
Dyonisio Luzzi	3	15.000
Eletra Golfetto	1	5.000
Euclides Pires Cassemiro	1	5.000
João Jalter Tafuri	4	20.000
João Roberto Aiello	2	10.000
José Gago Netto	3	15.000
José Pires da Silva	4	20.000
Leandro Vieira	4	20.000
Leonardo José Rodrigues	5	25.000
Manoel Eugenio	1	5.000
Manuel Ranulfo Rocha	2	10.000
Mario Bianchini	2	10.000
Mario Pereira Lima	2	10.000
Mauro de Souza	3	15.000
Oswaldo Zanfolin	3	15.000
Pedro Martins	4	20.000
Raul Malentaqui	2	10.000
Renato Martinetti	5	25.000
Shirley Vianna	1	5.000
Sibila Machilli	3	15.000
Total	67	335.000

Doc. 27/9/1958 Fonte: Acervo pessoal

É possível que a produtora tenha decidido passar o orçamento do filme de Cr\$ 1,5 milhão para Cr\$ 4 milhões, depois notar que a quantia gasta até então já ultrapassava o valor inicialmente previsto. No acervo pessoal do cineasta foi encontrado um documento que comprova os gastos parciais com atores e técnicos, película, equipamentos, filmagens em locação, dublagem, gravação de música, revelação, montagem etc. Somavam Cr\$ 2,1471 milhões (mais de R\$ 500 mil)⁷⁸, conforme especificado no quadro abaixo. Embora não seja datado, supomos que corresponda ao período que se estende do segundo semestre de 1957 aos primeiros meses de 1958, pois sabemos que as gravações foram iniciadas em outubro de 1957 e cessaram em torno de seis ou sete meses depois.

⁷⁸ No referido documento, a somatória é feita de forma equivocada e, em invés deste valor, consta Cr\$ 2,09 milhões.

ORÇAMENTO DO QUE FOI GASTO ATÉ O MOMENTO COM OS TRABALHOS DO FILME A SINA DO AVENTUREIRO		
ORIGEM DO GASTO		VALOR (Cr\$)
atores e técnicos		
Acacio		20.000
Alex		20.000
Fernandes		50.000
Honório	pagamento pelo aluguel e serviço de câmera	200.000
	lente cinemascoop	50.000
Jalter		20.000
Rut		10.000
Shirley		10.000
Walter		20.000
dublês	dublagem e comida	100.000
pagamento (?)		10.000
técnicos		50.000
subtotal		560.000
película		
	negativos de imagens - 10.000 m / 34 latas	122.000
	negativos de som - 10.000 m / 34 latas	136.000
	positivo de som - 10.000 m / 34 latas	102.000
	positivo de imagem - - 10.000 m / 34 latas	102.000
subtotal		462.000
equipamentos		
	refletores	50.000
	rebatedores e praticáveis	10.000
	material elétrico	15.000
	cronômetros	10.000
subtotal		85.000
filmagem em locação		
	estadia em São José da Bela Vista	200.000
	colchões e cobertores	10.000
	telefonemas para São Paulo (interurbano)	20.000
	viagem e procura de locais	15.100
	São Paulo	50.000
subtotal		295.100
música	gravação	100.000
subtotal		100.000
revelação		
	revelação de negativo - 20.000 m	90.000
	revelação de positivo - 20.000 m	80.000
subtotal		170.000
montagem		
	Rangel Filmes	40.000
	Poligromo	35.000
subtotal		75.000
outros		
	compras de roupas e despesas de carro	100.000
	testes efetuados	10.000
	maquiagem	5.000
	material fotográfico	10.000
	fretes	10.000
	projeção	10.000
	medicamentos	5.000
	festil	3.000
	cenografia	30.000
	máquinas de escrever	10.000
	adiantamento de escripti (sic)	7.000
	componentes (?)	200.000
subtotal		400.000
total		2.147.100

Fonte: Acervo pessoal

Neste mesmo documento, há uma previsão detalhada de gastos necessários para finalizar a fita, que chegava a Cr\$ 856 mil (hoje cerca de R\$ 210 mil). Paralelamente, é calculado o máximo de redução possível a ser feita em cada uma das etapas faltantes da realização, correspondente a 51% deste valor mencionado. A partir dos dados disponibilizados no documento, construímos uma tabela comparativa.

ORÇAMENTO GERAL PARA TERMINO DO FILME A SINA DO AVENTUREIRO		
ORIGEM DO GASTO	VALOR INICIAL (Cr\$)	VALOR REDUZIDO (Cr\$)
orquestra	200.000	(fundo musical) 40.000
trucagem	70.000	35.000
ruídos específicos	165.000	40.000
ruídos naturais	70.000	35.000
gravação	40.000	40.000
master do filme	10.000	10.000
trailer	30.000	20.000
remontagem	5.000	5.000
montagem de música	7.000	7.000
montagem de ruído	7.000	7.000
montagem final	7.000	7.000
montagem do negativo	20.000	20.000
refilmagem	30.000	20.000
letreros	15.000	5.000
mixagem	100.000	80.000
lavander	50.000	50.000
correção de luz	10.000	10.000
retificação de imagem	20.000	10.000
total	856.000	401.000

Fonte: Acervo pessoal

Depois de pronta, *A Sina* foi submetida ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que optou por reduzir o público ao estipular a permissão de exibição da fita somente para maiores de 18 anos. Insatisfeita, uma equipe da Apolo foi até Brasília para pedir uma nova avaliação da obra. As despesas da viagem, que incluíam passagens aéreas pela Vasp, hospedagem, alimentação e transporte de táxi, somaram Cr\$ 56.492 (cerca de R\$ 13,5 mil). Em seguida, foram feitas 15 cópias para projeção em todo o território nacional.

Não há registros que comprovem como ficou estabelecida a divisão de lucros obtidos com a exibição da fita entre Augusto, Nilza, Marins e aqueles que adquiriram cotas. O único documento remanescente, que sinaliza esta questão, data de 12 de agosto de 1963. Trata-se de uma declaração redigida por Marins na qual transfere a Nivaldo Aparecido da Silveira Lima os direitos referentes a 11% dos lucros líquidos da exibição de *A Sina* “por tempo indeterminado e sempre que venha a ser exibida a película em apreço, tanto dentro do território nacional como no exterior”. Não sabemos ao certo quais motivos levaram o diretor a tomar tal atitude⁷⁹. Mas, como veremos no capítulo 10º, neste

⁷⁹ No entanto, supomos que apesar de não figurar na lista preliminar de cotistas de *A Sina*, apresentada neste item, possivelmente Nivaldo Lima comprara cautelas de participação na fita. Como destaca Nilcemar Leyart, ex-esposa do diretor e secretária da Apolo num período posterior, quem vendia cotas era somente Marins. O sócio dele na empresa, Augusto de Cervantes, não comercializava este tipo de participação. Dessa maneira, os cotistas sempre acabavam ficando com parte do percentual do cineasta que embolsaria uma parcela ínfima dos lucros. Nilcemar Leyart, 14 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

período começava a ser produzido *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) no qual Nivaldo Lima, que era cotista, interpreta o personagem Antônio. Em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), interpretaria Bruno, o ajudante de Zé do Caixão.

8.3 – LANÇAMENTO E RECEPÇÃO

Em 19 de dezembro de 1958, há exatos oito meses da estréia oficial de *A Sina do Aventureiro* no circuito exibidor paulista, a fita contou com uma *avant-première* em Santo André, na região do ABC paulista, a 30 quilômetros da capital. Na ocasião, a Ação Social da cidade promoveu, no Cine Tangará, o Festival Cinematográfico Beneficente e *A Sina* integrou a programação. O objetivo do evento era garantir um melhor Natal para as pessoas atendidas pela entidade. Para tanto, o ingresso custava Cr\$ 50 (R\$ 10). Tal exibição, ocorrida às 20h30, foi precedida por uma sessão solene na qual o diretor e os atores do filme subiram ao palco para se apresentarem aos espectadores.

Este modesto lançamento representava uma vitória para a persistente equipe da Indústria Cinematográfica Apolo. A satisfação de ver o primeiro longa-metragem, outrora tão sonhado, ser apresentado aos espectadores e à imprensa, diminuía o fato de esta pré-estréia ter ocorrido em condições tão adversas. Depois de ter seu público potencial reduzido, em virtude da decisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) de proibi-lo para maiores de 18 anos⁸⁰, o filme foi exibido longe dos cinemas da capital e com ínfimo retorno financeiro, visto que a renda ou parte dela seria destinada à entidade assistencial. Havia, porém, uma vantagem: fazer propaganda da fita, afinal, Marins tinha o mérito de transformar uma discreta exibição num evento que ecoaria nas páginas de jornais de grande circulação da capital paulista, como veremos adiante.

No texto do convite elaborado e distribuído pela Ação Social de Santo André ao público e à imprensa, já constavam três argumentos que fizeram parte da estratégia empreendida pela produtora Apolo para emplacar a fita no mercado. Embora tais justificativas não correspondessem necessariamente à obra a que se referiam, isto pouco importava diante da repercussão que alcançaram, já que foram amplamente disseminadas na imprensa

⁸⁰ Conforme dados colhidos no acervo pessoal do cineasta, o primeiro Certificado de Censura do filme foi emitido em 20 de novembro de 1958. O seguinte, o de nº 51.096, data de 18 de maio de 1960. Este, por sua vez, seria válido até 18 de maio de 1965. Nele consta que haviam sido confeccionadas 15 cópias da fita para projeção em todo o território nacional, número que não é inexpressivo, dada a constante itinerância das mesmas, como veremos adiante.

paulistana. As razões seriam as seguintes: o fato de ser um filme nacional e aqui havia embutida a idéia de se prestigiar nossa produção; o suposto pioneirismo do diretor no uso do cinemascope, que despertaria curiosidade; por fim, no que diz respeito ao conteúdo, o argumento de que trazia o fiel retrato das paisagens brasileiras por meio de um viés documentário. Aliado a esses temas valorativos, o convite também evidencia que esta seria sua primeira exibição no País e procurava reverter a seu favor a decisão da Censura de reduzir o público:

Película nacional rodada em Cinemascope, será apresentada ao público de Santo André em primeira exibição no Brasil. E dado a suas cenas naturais e realistas, como os verdadeiros acontecimentos passados em nossos sertões, a Censura proibiu rigorosamente sua exibição a menores de 18 anos. (sic)

No que diz respeito ao uso do cinemascope, nossa hipótese – confirmada pelo cineasta em uma das entrevistas por ele concedida – é que esta informação, de fato, não tenha passado de uma inteligente estratégia de marketing. Isto porque, na realidade, teria usado uma lente semelhante à anamórfica, cedida por Honório Marin que, na época, era bastante conhecido no meio por ser um dos principais comerciantes de equipamentos cinematográficos do centro de São Paulo. Honório participou da realização de *A Sina* como câmera e diretor de fotografia.

Vale lembrarmos que Primo Carbonari também reivindicou para si o rótulo de pioneiro no uso do cinemascope. Segundo a pesquisadora Luciana Araújo, é provável que, em 1954, este tenha exibido a primeira edição do cinejornal em Amplavisão – como fora batizado por ele o processo inventado por Henri Chrétien – junto com *O Manto Sagrado* (Henry Coster, 1953), primeiro filme lançado em São Paulo em lente anamórfica, por iniciativa de Paulo de Sá Pinto, diretor das empresas exibidoras Sul e Paulista e parceiro de Carbonari⁸¹. Por isso consideramos equivocada a assertiva de André Barcinski e Ivan Finotti na biografia *Maldito*, onde afirmam categoricamente que Marins fora o pioneiro no uso do cinemascope no Brasil⁸².

⁸¹ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Primo Carbonari: biografia e histórias”. Artigo não publicado que nos foi cedido gentilmente pela própria autora.

⁸² “Com o roteiro em mãos, Mojica convenceu Honório e Corintha a aceitarem o trabalho. Honório, dono de uma loja de aluguel de equipamento cinematográfico, propôs usar na filmagem uma nova câmera que havia adquirido, *uma Cinemascope*. A câmera produzia imagens mais “compridas” que as câmeras normais, ou seja, com uma diferença maior entre o comprimento e a largura. Enquanto as imagens produzidas por câmeras convencionais tinham uma relação de 1,66 x 1 (ou seja, uma base 66% maior que

Como fora dito, embora a exibição de *A Sina* no Cine Tangará estivesse mais voltada ao público andreense, três jornais de São Paulo divulgaram esta pré-estréia, adiantando-se às publicações daquela localidade do ABC. A primeira matéria sobre a fita, motivada pela *avant-première* em Santo André, foi publicada em 17 de dezembro de 1958, no jornal paulistano *Diário da Noite*⁸³, então dirigido por Edmundo Monteiro⁸⁴. Paralelamente, contaria com chamadas e fotografias de *still* nos jornais *A Gazeta Esportiva*⁸⁵ e *O Dia*⁸⁶. Podem ser o resultado do empenho do cineasta em divulgar *A Sina* pessoalmente nas redações – costume que passou a adotar e nunca abandonou. Todavia, acreditamos que esta não fosse uma iniciativa adotada apenas por Marins. Parece-nos que, nesta época, havia uma proximidade grande entre jornalistas e cineastas, aspecto que beneficiava a ambos os lados: por meio das informações cedidas pelos cineastas, os jornalistas elaboravam a pauta para o jornal que, em contrapartida, revertia em publicidade gratuita para os artistas. Nesse aspecto, outro meio de divulgação eficiente também eram os *releases*. Tivemos acesso a diversos referentes ao primeiro longa, entre os quais, um que mais se assemelha a uma notícia sobre sua repercussão na pré-estréia em Santo André. Tal texto data de 22 de dezembro daquele ano e é assinado por José Dias Sobrinho.

No que diz respeito à primeira reportagem sobre a fita, a princípio, chama-nos a atenção o título – “Menino de Vila Mariana realiza um sonho filmando na Casa de Detenção”. É nítido que interessa mais ao desconhecido jornalista valorizar o ato de filmagem em si do que a realização propriamente dita, se é que havia tido oportunidade de assistir a ela. Como veremos, a maioria dos jornalistas, entre os quais este se incluía, contenta-se com as informações dos *releases* produzidos pela Apolo, que, além da ficha técnica, traziam o argumento de *A Sina* escrito de maneira detalhada.

a altura), o Cinemascope – no Brasil batizado de “Gigantela” – gravava imagens na proporção de 2,35 x 1 (com uma base 2,35 vezes maior que a altura) *A Sina do Aventureiro foi o primeiro filme brasileiro rodado em Cinemascope*”. BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., 75. [grifos nossos]

⁸³ “MENINO de Vila Mariana realiza um sonho filmando na Casa de Detenção”, *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1958.

⁸⁴ Edmundo Monteiro, desde a década de 1940, integrava o grupo dos Diários Associados, no qual chegara a ser executivo do grupo de mídia para as regiões Sudeste e Sul, exceto Rio Grande do Sul. Ao lado de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, teve papel fundamental na fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, sobretudo por reunir um número significativo de doadores que colaboraram para ampliar a coleção do museu. Monteiro chegou, inclusive, a ser um dos presidentes da instituição. Disponível em: <<http://masp.uol.com.br/sobreomasp/historico.php>>. Acesso em: 20 jan. 2008.

⁸⁵ *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 17 e 22 dez. 1958.

⁸⁶ “A SINA do aventureiro”, *O Dia*, São Paulo, 19 dez. 1958.

Embora esta seja uma matéria de exaltação à figura do diretor, o título não lhe confere nenhum destaque, ao contrário, trata-o de forma genérica. Tendo em vista que Marins vivia o auge de seus 22 anos e não era mais criança, “menino” dá força à palavra “sonho”, mais ligada ao universo infantil, do qual supostamente a fita acabava se aproximando. Este argumento também colabora para amenizar possíveis críticas a esta modesta e ingênua produção paulista, uma vez que a reportagem assemelhava-se a um mero *release*.

O texto se inicia com o relato do sonho, ou melhor, da ambição do menino (como a de muitos outros) de ser “um Cecil B. De Mille, um J. Arthur Rank” e das adversidades que enfrentara até realizar esta primeira experiência em longa-metragem. Desta forma, pretende revelar a ascensão do cineasta ao meio cinematográfico e, para tanto, apresenta-nos seu nome e sobrenome, repetidos inúmeras vezes depois. Constrói a imagem de um homem persistente, tal como divulgada pelo próprio cineasta para tentar combater as severas críticas sofridas nos anos anteriores e que, posteriormente, seriam reavivadas por outros jornalistas da imprensa paulista e carioca. Prova disso é um outro *release* distribuído à imprensa pela produtora no qual relata os percalços vivenciados pelo diretor desde as primeiras experiências.

Foi com essa *força de vontade* que José Mojica Marins veio a experimentar muitas decepções e fracassos que motivaram as mais rudes críticas dos cronistas de cinema e o levaram a situações delicadíssimas, inclusive a descrédito absoluto. Apesar de jovem, acumulando insucessos sobre insucessos, José Mojica Marins *já* *jamais* *demonstrou desânimo*. [grifo nosso]

Notamos que o jornalista atribui o fracasso da obra anterior, *Sentença de Deus*, a acontecimentos que seriam fruto do acaso e não da vontade do diretor, como a morte da protagonista e o devastador temporal ocorrido em Mairiporã, no interior de São Paulo, local onde estavam sendo realizadas as filmagens. Em seguida, condena a atitude dos colegas: “O filme ficou prejudicado e Mojica experimentou mais um insucesso. E o pior: várias revistas especializadas não o pouparam. Ataques e mais ataques e os mais pesados insultos”. Referia-se, principalmente, às críticas proferidas anos antes pelo repórter do *Equipe Artística*.

Do fracasso, mostra-nos o êxito alcançado com a produção de *A Sina*. Para o desconhecido jornalista, a realização deste longa era indício de que, apesar da crise que se instaurara no meio cinematográfico, a esperança de se produzirem filmes no Brasil não deveria esmorecer. Segundo ele, a chance de se retomar e fortalecer nossa cinematografia estaria nas mãos de jovens persistentes como Marins: “Tudo, porém, deu certo. O filme *A Sina do Aventureiro* ficou pronto e teve nesse seu sucesso o esforço e a dedicação dessa gente moça que luta pelo cinema nacional”. Está explícita a valorização do cinema independente e autoral quando ainda se vivenciavam os ecos da derrocada do cinema industrial em São Paulo: “José Mojica Marins fez quase tudo: roupeiro, diretor, redator etc. Até a maquiagem foi feita por ele”. Após anunciar a exibição da fita em Santo André, faz-nos uma rápida (e ingênua) menção ao seu conteúdo na qual reproduz informações do *release*: “É um filme do gênero ‘far-west’, sem imitação americana, com os seus personagens executando os papéis com os mesmos modos e costumes regionais”. Sabemos, no entanto, que embora dialogue com o gênero faroeste, oriundo dos Estados Unidos, *A Sina* não está centrada na representação de costumes regionais, ainda que a distribuidora a classifique como “drama campestre”.

É importante destacarmos que os diversos *releases* de *A Sina* buscavam enfatizar o diálogo da fita com o universo rural. Utilizavam o argumento de que este fora retratado com autenticidade, no intuito de provocar reflexão sobre as tradições de seu povo. Como é possível observar, a proposta de comercialização da fita busca aproximá-la do projeto de cinema nacional-popular propagado na época pelos integrantes de *Fundamentos*. Nesse sentido, é interessante lembrarmos que Nelson Pereira dos Santos, ao se referir ao filme *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, ressalta: “nossos costumes e nossas tradições (...) constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte”⁸⁷. Além disso, tais *releases* também não hesitam em aproximar *A Sina* de uma espécie de subgênero inaugurado no Brasil pela fita de Lima Barreto, chamado posteriormente de “filmes de cangaço”, ainda que o herói mambembe, que trajava bombachas, pouco tivesse a ver com o protótipo do cangaceiro. Não há nenhum indício de que Jaime pertencera a um grupo, como no caso de Teodoro, em *O Cangaceiro*. Ao contrário, *A Sina* reforça a figura do cavaleiro solitário. Embora seja tributária das fitas

⁸⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos, “Negação do Cinema Brasileiro”, *Fundamentos*, jan. 1951. Apud: GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 64.

de faroeste e tenha nítidas influências da obra de Lima Barreto, não se pode alegar que evoque situações do interior nordestino, na virada do século XX.

A primeira matéria publicada num jornal andreense surge nove dias após a *avant-première*. É assinada por Valdir Pires e saiu publicada no semanário *News Seller*, tablóide de oito páginas recém-fundado, considerado embrião do *Diário do Grande ABC*⁸⁸. Assim como a matéria do *Diário da Noite*, esta valoriza também o filme enquanto prenúncio de uma boa fase para o cinema nacional⁸⁹. Não hesita, porém, em alfinetar o governo.

A Sina do Aventureiro é sinceramente uma boa produção, pois foi realizada com capital particular, além de trazer uma equipe nova do cinema e com alegres músicas, fazendo-nos crer que embora o cinema nacional não encontre apoio necessário por parte dos governantes terá bom futuro.

Contudo, antes de fazer tal apontamento, Pires gasta alguns parágrafos descrevendo os atributos físicos das atrizes Shirley Alves e Ruth Ferreira, que vieram “sem dúvida abrilhantar ainda mais as belas noites andreenses”. Confere às estreantes um tratamento digno de atrizes consagradas. O nome de Marins aparece apenas no final do último parágrafo: “José Mojica Marins, responsável pela direção e argumento da película, pertence realmente ao ‘cast’ de pessoas novas do cinema nacional, o referido celulóide é sua segunda direção”. O primeiro, equivocadamente, seria o inconcluso *Sentença de Deus*, como já fora assinalado.

⁸⁸ “Para o atual diretor do jornal *O Diário do Grande ABC*, Alexandre Polesi, pelas características apresentadas verifica-se que o *News Sellers* foi introduzido na região do ABC como uma proposta comercial, servindo como suporte para anunciantes. Seus idealizadores apostaram na potencialidade industrial e comercial local, que começava a despontar na produção de automóveis. A indústria Ford já estava instalada desde agosto de 1930 em São Caetano; com a vinda da Volkswagen, em 1957, a região consolidou-se como “berço da indústria automobilística no Brasil”. Esta característica comercial imposta ao *News Seller* no seu surgimento tem relação com a própria formação de seus fundadores. Edson Danillo Dotto atuava em uma agência de publicidade – era o único ligado à área de Comunicação –, Fausto Polesi era tecelão, Ângelo Puga atuava como bancário, enquanto Maury de Campos Dotto trabalhava como contato de Vendas na Olivetti do Brasil. Além disso, o jornal era “simples, pobre e pequeno” e, de início, a empresa jornalística Sociedade Civil *News Sellers* não possuía dinheiro para imprimi-lo. Portanto, o jornal *News Seller*, lançado em 18 de maio de 1958, “aproveitou o ambiente favorável e surgiu como uma possibilidade de negócio, já que a região começava a despontar economicamente.” A repercussão, imediata, demonstrou que a região carecia de um veículo de comunicação. Como estratégia, a publicação procurou assimilar as características regionais da cidade de Santo André e do Grande ABC – macrorregião que comporta sete municípios –, sobretudo porque na ocasião a localidade evidenciava suas qualidades urbanas, demográficas e industriais”. ARAÚJO, William Pereira de, “Processo de mudança no jornalismo regional”. Disponível em: < www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/14gt/willian%20pereira.rtf>. Acesso em: 20 jan. 2008.

⁸⁹ PIRES, Valdir, “Corroou-se de pleno êxito a “avant-premier” (sic) do Cine Tangará”. *News Seller*, Santo André, 28 dez. 1958.

Curiosamente, *A Sina* não desapareceria das páginas dos jornais paulistanos. Em 31 de dezembro, o periódico *Crítica de São Paulo* publica uma nota sobre a fita que não deixa de ser mais uma publicidade gratuita, já que reproduz apenas informações contidas no *release*⁹⁰, em especial, o uso do cinemascope e o diálogo com o faroeste. A nota, inclusive, realça elementos típicos deste gênero como “brutalidade e selvageria”, o que nos revela o propósito de atrair, sobretudo, o público masculino.

O jornal paulistano *Notícias de Hoje*, que era voltado para as camadas mais baixas da população, também noticia a exibição de *A Sina* em Santo André e o texto segue a mesma linha do veiculado na *Crítica de São Paulo*⁹¹. É interessante observarmos que, por meio de notas como estas, a escola de Marins também se beneficiava, pois ganhava publicidade indireta a partir do momento em que os jornalistas ressaltavam os atributos das atrizes em fotografias posadas e enfatizam o elenco havia sido escolhido entre os alunos freqüentadores da Escola de Arte Dramática Apolo. Este tipo de informação colaborava para aumentar a demanda por cursos de interpretação em São Paulo.

A Sina permaneceu duas semanas em cartaz no Cine Tangará. Nossa primeira hipótese é que a exibição perdurara o tempo que fora programado o festival, mas não descartamos a possibilidade de o filme ter agradado ao público freqüentador daquele cinema, conforme enfatiza o jornal andreense *News Seller*⁹². Segundo cotação divulgada nesse veículo, que segue a linha da *Bolsa de cinema* da *Folha de S. Paulo*, *A Sina* havia obtido excelentes índices de aceitação: 70% de “ótimo”, 20% de “bom”, 9,5% de “regular” e 0,5% de “mau”. Contudo, não sabemos até que ponto é possível confiar em tais dados, já que é impossível termos acesso aos documentos que os originaram. Esta mesma nota anuncia que *A Sina* ainda iria contar com duas *avant-premières*: uma em Franca e outra em São Paulo. Por este motivo, já nesta época, o filme começava a ganhar publicidade no *Comércio da Franca*, principal jornal dessa localidade, graças ao empenho do jornalista Osmar Martins, que assinava as matérias como Osmartins⁹³.

Entretanto, após a estréia na capital paulista, *A Sina* retornaria diversas vezes para Santo

⁹⁰ “A SINA do Aventureiro”, *Crítica de São Paulo*, 31dez. 1958.

⁹¹ “A SINA do Aventureiro”, *Notícias de Hoje*, São Paulo, 4 jan. 1959.

⁹² “A SINA do Aventureiro – 90% Ótimo e Bom”, *News Seller*, Santo André, 4 jan. 1959.

⁹³ “PROVÁVEL exibição de ‘A Sina do Aventureiro’ nos cinemas locais”, *Comércio da Franca*, Franca, 30 jan. 1959.

André, informação que obtivemos por meio de *releases* preparados por Dagoberto Porto, que os assina como diretor de publicidade da Apolo. Nesses documentos consta que foi exibido novamente no Tangará e também nos cines Tamoyo e Santo André, dois dias em cada um deles, provavelmente em meados de 1959.

Em novembro desse mesmo ano, iria às telas de dois cinemas situados no Parque das Nações, bairro de Santo André: na do Rox, nos dias seis e sete, às 20h, e na do Raff, dia oito, às 19h e 21h. No Rox era exibido em esquema de programação dupla, pois vinha acompanhado do filme *Alucinação*, prova que servia exclusivamente para o exibidor preencher cota de tela. Tais sessões contavam com a apresentação da dançarina cubana Tônia Eletra, que integrava o elenco de *A Sina*. Além deste chamariz, um novo *release* divulgado chama a atenção para a presença de andreenses na fita e para o realismo desta: “É um dos filmes mais realistas do ano. Mostrando em toda a sua crueldade, a luta entre cangaceiros e jagunços que abalará a tela e os próprios nervos dos espectadores, com o massacre mais bárbaro e sangrento, executado na era do cangaço”. Valia-se também das seguintes frases de impacto:

SI VOCÊ GOSTA DE CENAS SANGRENTAS, DE MASSACRES
E VINGANÇAS...

SI VOCÊ GOSTA DE LUTAS BRUTAIS E ARRISCADAS...

SI VOCÊ GOSTA DE EMOÇÕES...

SI VOCÊ TEM ESPÍRITO DE AVENTURA...

SI VOCÊ TEM CORAGEM..

SI VOCÊ TEM NERVOS DE AÇO...

ASSISTA O FILME. (sic)⁹⁴

Em fevereiro de 1960, *A Sina* também teria ido às telas do Cine Art, em Santo André. Porém, no ano anterior, antes mesmo de ingressar no circuito paulistano, o filme é tematizado em outra reportagem, desta vez no jornal *O Tempo*⁹⁵. O autor, que se exime de assinar o texto, adota uma estrutura semelhante à do repórter do *Diário da Noite*. Até mesmo o título é parecido – “Com pouco dinheiro e muitos sonhos jovem faz um filme”. Nesse caso, entretanto, em vez da palavra “menino”, ele usa o termo “jovem”,

⁹⁴ Neste texto de divulgação, já se nota o mesmo procedimento retórico de endereçar um aparente desafio ao espectador, que será empregado, porém dentro da estrutura do próprio filme, no prólogo de *A Meia-Noite*.

⁹⁵ “COM pouco dinheiro e muitos sonhos jovem faz um filme”, *O Tempo*, São Paulo, 8 fev. 1959.

mais condizente com a idade de Marins. A opção por não nomear o diretor também atende à proposta de torná-lo uma figura metonímica. Figura esta que, após a concretização do primeiro longa-metragem, independente das más-línguas, foi batizada de diretor, como anuncia o jornalista, em destaque, depois do título, sugerindo uma provocação: “Diretor de cinema: José Mojica Marins”.

A linha fina dá o tom da matéria: “Conseguindo vencer numerosos obstáculos – principalmente de ordem financeira – um jovem brasileiro, amante do cinema, conseguiu realizar um filme, exibido em ‘avant-première’, em Santo André, e que está somente à espera de lançamento em nossa Capital”. Da mesma forma que o autor da reportagem do *Diário da Noite*, este também começa o texto com a narração da trajetória de Marins no cinema, enfatizando como ele se reergueu após malogradas experiências. Todavia, além dos incidentes ocasionais que interromperam as filmagens anteriores, o jornalista faz questão de ressaltar a ausência de recursos financeiros como forte obstáculo que não apenas Marins, mas todos os cineastas brasileiros enfrentavam. Naturalmente, usava este diretor como pretexto para culpar o governo, valendo-se, para tanto, de informações falaciosas: “Mojica pediu, em vão, auxílio ao governo, para realizar uma ‘longa-metragem’. Nada conseguiu”. Ao tratar de *Sentença de Deus*, considera o diretor injustiçado pela imprensa e o coloca como vítima da crise que assolava o cinema nacional: “Ampla campanha de descrédito foi levantada contra ele, no entanto. Mas o jovem diretor não desanimou. Faltou-lhe, entretanto, apoio financeiro para a conclusão da película”. Enfatiza o heroísmo do grupo ao custear o próprio filme – como se coubesse somente ao Estado a responsabilidade pelo financiamento de produções nacionais. É nítido que o repórter privilegia este aspecto de *A Sina* em detrimento de seu conteúdo, reduzido, na reportagem, a uma rápida lembrança do gênero ao qual a fita se filiava.

Interessante notarmos que, conforme informações da retranca da própria matéria, esta fora cavada pelo próprio Marins numa de suas visitas à redação do jornal: “Esteve em visita à nossa redação o jovem cineasta José Mojica Marins, que nos trouxe ao conhecimento notícias sobre seu recente filme *A Sina do Aventureiro*”. De acordo com informações do próprio diretor, *Sentença de Deus*, sua primeira tentativa em 35 mm, teria sido iniciada graças a “contribuições que ele e seus amigos arrecadavam, principalmente junto à classe trabalhadora”. Após relatar novamente os percalços por

ele vivenciados, o jornalista conclui com o dado de que o elenco contava com a participação dos alunos da Escola de Arte Dramática Apolo.

Ainda no primeiro semestre de 1959, *A Sina* percorreu algumas cidades do interior do Estado de São Paulo. Para comercializá-la, a distribuidora utilizou o argumento da afinidade entre as paisagens desses locais e as retratadas no filme. Primeiro, foi exibido no dia 3 de abril, na cidade de Franca, em três sessões precedidas pela apresentação do elenco ao público: duas programadas no cine Odeon – 19h30 e 21h30 – e uma única na Avenida – 20h⁹⁶. A renda dessas exhibições teria sido revertida à Associação Atlética Francana, para custear o transporte da delegação às cidades de Garça e Barretos, conforme nota publicada no *Comércio da Franca*: “Esperamos que todos os esportistas assistam a esse filme que, além de ser uma película atraente, de bom enredo e desempenho, virá ajudar à Veterana em suas despesas”⁹⁷.

Para atrair o público em geral, o jornalista Osmar Martins valia-se do argumento de que a fita valorizava a paisagem local por ter sido filmada em locações em São José da Bela Vista e nos arredores de Franca. Isto não sem realçar as autoridades locais num tom que transforma a matéria – e, conseqüentemente o jornal – numa espécie de veículo oficial da prefeitura.

Em entrevista à nossa reportagem, na tarde de ontem, disse-nos o jovem diretor José Mojica: “Preferimos rodar essa película em São José da Bela Vista e nas imediações de Franca porque aqui encontramos magníficos cenários naturais, tais como na fazenda do sr. Ismar Jacintho e a Cachoeira dos Dourados. São recantos que devem ser divulgados através do Brasil. Além disso, recebemos irrestrito apoio de diversas pessoas, entre as quais destacamos as atenções do prefeito André Limonta, de São José da Bela Vista, e também a valiosa cooperação das três autoridades francanas. Nestas plagas ficamos durante 7 meses e pudemos apresentar às telas brasileiras um filme que esperamos ser do agrado de todos”⁹⁸.

Nove dias depois, este mesmo jornal ressalta que *A Sina* havia obtido excelente êxito de

⁹⁶ “AVANT-PREMIÈRE de ‘A Sina do Aventureiro’”, *Comércio da Franca*, Franca, 4 abr. 1959. Osmartins, nesta matéria, ressalta que, “pouco antes de retornarem a S. Paulo por via rodoviária”, os artistas visitaram a redação e as oficinas do jornal, presenciando o fechamento da edição.

⁹⁷ “AMANHÃ: ‘A Sina do Aventureiro’ em benefício da Francana”, *Comércio de Franca*, Franca, 2 abr. 1959.

⁹⁸ “AVANT-PREMIÈRE...”, op. cit.

público em Franca, informação cuja veracidade não temos como comprovar⁹⁹. De acordo com a cotação divulgada por este periódico, teria obtido 71% na categoria “ótimo”, 20% na “bom”, 8% na “regular” e 1% na “mau”, conforme apuração dos cartões com a opinião dos espectadores, depositados em caixas especiais após a exibição do filme. Curiosamente, estes índices estão muito próximos dos divulgados pelo *News Seller*, o que nos leva a acreditar na hipótese de que teriam sido cavados na imprensa local pelo próprio cineasta para promover a fita.

Em 7 e 8 de maio, *A Sina* foi exibido em Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, no Cine São Jorge. O jornal local *Diário da Manhã* também se empenhou na sua divulgação com diversas chamadas de exibição, nas quais destaca a presença de cenas de amor e violência na trama¹⁰⁰. Neste mesmo mês, a fita foi levada para Goiânia por Nilza de Lima, namorada do produtor Augusto de Cervantes e responsável pelo seu financiamento. Nilza e o irmão, Acácio de Lima, protagonista da fita, haviam nascido numa pequena cidade de Goiás, Catalão, e utilizaram tal argumento para emplacar o filme na capital. A única sessão que promoveram, também destinada a atender a uma entidade beneficente, ocorreu no Cine Teatro Goiânia, no dia 21. Como podemos perceber, para a Apolo, mais valia a divulgação da fita do que a renda obtida em exibições como esta e as realizadas anteriormente em Santo André e Franca.

Em virtude desta itinerância, em 7 de maio foram publicadas duas críticas sobre a fita, mas em periódicos de diferentes localidades. Enquanto Osvaldo de Brito veicula sua opinião no *Diário da Manhã*, de Ribeirão Preto¹⁰¹, Goyá Mavalle se manifesta n’*O Popular*, de Goiânia¹⁰². Embora não tragam novidades para a interpretação de *A Sina*, estes críticos parecem mais incisivos ao tratar dos entraves econômicos para se fazer cinema no Brasil.

Pouco sabemos sobre a trajetória profissional do jornalista e então crítico do *Diário da Manhã* ribeirão-pretano. No entanto, ele se mostra bastante contundente ao discutir a

⁹⁹ “AGRADOU a exibição do filme ‘A Sina do Aventureiro’”, *Comércio da Franca*, Franca, 11 abr. 1959.

¹⁰⁰ *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 28, 29 e 30 abr., 1º, 3 e 5 mai. 1959.

¹⁰¹ BRITO, Osvaldo. “A Sina do Aventureiro”, *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 7 mai. 1959.

¹⁰² MAVALLE, Goyá. “Goianos foram para São José da Bela Vista e fizeram um filme”, *O Popular*, Goiânia, 7 mai. 1959.

problemática dos poucos recursos estatais para a confecção de filmes no país e a precária legislação cinematográfica existente. Na concepção de Brito, na ausência de uma intervenção estatal efetiva para regular a atividade, a cinematografia nacional acaba sendo sustentada por idealistas que empreendiam um modo de produção essencialmente amador devido à ausência de planejamento financeiro. Estes idealistas, os quais tratam de forma genérica, seriam os responsáveis pela proliferação de produtos de caráter popular, como as chanchadas.

Vive a cinematografia nacional, por enquanto, do esforço esparso de verdadeiros idealistas, desprovidos de planejamentos financeiros fixos e seguros. E pela falta de garantias e de apoio, inclusive de natureza alfandegária se assim se pode dizer, os produtores se apegam a aspectos que reputam “populares” como soam ser as chanchadas carnavalescas anuais, pontilhadas de números de revistas à base do prestígio de artistas de rádio.

De certa forma, a esses idealistas, produtores de chanchadas, equipara, mas sem explicitar, a recente produção da *Apolo*. Todavia, seu intuito, um tanto quanto provocativo, é destacar que esta última superava as primeiras.

De quando em vez, surge um ou outro filme que consegue *varar a onda de pessimismo*. Não vou alongar-me nestas considerações porquanto o espaço é pequeno, mas *sinto-me na obrigação* de trazer para estas colunas a recente produção de Augusto Pereira, rodada no interior, sem grandes capitais e aparelhamentos, aproveitando ao máximo os exteriores. [grifos nossos]

Como se sabe, paralelamente à crise econômica que se instalou no âmbito do cinema no final dos anos de 1950, foram realizadas inúmeras chanchadas. Somente em 1958 – ano de lançamento de *A Sina* –, seis delas foram lançadas em circuito comercial: *Cala a Boca Etelvina* e *O Camelô da Rua Larga*, ambas de Eurides Ramos, *Casei-me Com um Xavante* e *Vou Te Contá...*, de Alfredo Palácios, *Chico Fumaça*, de Victor Lima e *Com a Mão na Massa*, de Luiz de Barros¹⁰³. Eram vítimas de constantes ataques da crítica engajada que as concebia como um produto desprezível, do ponto de vista estético, e alienante, do ponto de vista político, visão da qual Brito provavelmente compartilhava. É certo que a polêmica criada pela proliferação de chanchadas seria interrompida apenas no ano seguinte, com a aparição de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, na Primeira Convenção de Crítica Cinematográfica, promovida em São Paulo pela Cinemateca

¹⁰³ Dados obtidos na Filmografia disponibilizada na página eletrônica da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <www.cinemateca.org.br>.

Brasileira. Se, por um lado, *Aruanda* foi tachado de primitivo pela crítica mais erudita, devido às suas deficiências técnicas, por outro, tornou-se um exemplo para aqueles que defendiam um cinema político feito com poucos recursos.

Conforme visto no excerto acima, o jornalista do *Diário da Manhã* nos apresenta *A Sina* como “a recente produção de Augusto Pereira”. E prefere anunciar o título e o nome do então desconhecido diretor somente no parágrafo seguinte. Para ele, importava mais destacar o aspecto de que a fita conseguira “varar a onda de pessimismo” do cinema nacional. No entanto, ficamos em dúvida se, de fato, assistira à fita, pois, no intuito de legitimar sua relevância, recorre a argumentos contidos no próprio *release*, muitas vezes transcritos *ipsis litteris*.

Brito reforça o caráter realista da história, comprometida, na sua visão, com os “ambientes de fazendas e bandoleiros dos fins do século XIX, no Estado de São Paulo”. Também faz menção às influências do *western* clássico, mas exagera, talvez ironicamente, ao anunciar que a primeira aparição do bandido se dá “à melhor maneira dos ‘far-west’ de Hollywood”, afinal, a primeira aparição de Jaime chega a ser cômica, dada a inexperiência de seu intérprete. Equivoca-se ao comparar a canção “à moda dos trovadores” e afirmar a presença de “cenas de explosiva e impressionante violência”, tendo em vista que os atores não eram profissionais, tampouco os técnicos, a ponto de conferirem realismo às cenas. Concordamos apenas com as possíveis “reminiscências” de *O Cangaceiro*, sobre as quais já discutiremos no subcapítulo 8.1 desta pesquisa.

É nítida a intenção de Brito de elevar o filme naquele contexto e, para isso, vale-se de uma caracterização um tanto quanto excessiva, que beira o inverossímil. Não significa que não tenha senso crítico, ao contrário, trata-se de uma estratégia adotada para sustentar a instrumentalização proposta. O jornalista, em determinados momentos, mostra-se consciente dos vários problemas da fita e, nesse sentido, sua análise é bastante ponderada, a ponto de fazer-nos duvidar dos elogios que ele próprio fez à obra. Ressalta: “Não é super-filme, nem devo alinhá-lo entre os melhores nacionais”, entretanto, os traços ingênuos “não prejudicam o valor intrínseco da película”. Para ele, o filme “agrada, no entanto, porque tem algo a mostrar e revela o ingente e desmedido esforço de um grupo bem intencionado, do qual se espera muito mais, em breve” (sic).

Também dispomos de poucas informações a respeito do jornalista Goyá Mavalle, que escrevia no jornal goiano *O Popular*. Sabemos apenas que esteve em São Paulo na Primeira Convenção de Crítica e despertou a atenção de Paulo Emílio Salles Gomes, que lhe dedicou um parágrafo no artigo sobre o evento, publicado no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*:

Não escrevi uma única palavra a respeito dos vinte e cinco membros da delegação carioca e dos quarenta e cinco convencionais paulistas. Mas desejo registrar o nome de G. Mavalle, crítico de Goiânia. Extremamente jovem e discreto, ele revelou na sessão de encerramento, quando precisou falar em nome do seu Estado do qual era único representante, uma personalidade cheia de inteligência e humor, e através dela a existência em Goiás de uma atividade cinematográfica de que noventa e nove por cento dos convencionais – já que o número de inscritos foi exatamente cem – não tinha a menor idéia.¹⁰⁴

No artigo dedicado à produção paulista, Mavalle busca dialogar com o leitor, valendo-se de uma linguagem irônica e jocosa, marcada pela oralidade. Ainda que procurasse exaltar aspectos da obra, deixa transparecer, logo no primeiro parágrafo, o objetivo de torná-la instrumento de combate à política cinematográfica vigente:

Fazer cinema no Brasil é mais difícil do que em qualquer outro país. Não vai, absolutamente, qualquer originalidade nesta frase. Mas sempre é bom dizê-la para lembrar que *a ruína recai, particularmente, sobre as cabecinhas untadas de brilhantina de nossos elegantes governantes*. Mais elegantes do que governantes. [grifo nosso]

Ao tratar da fita, não aborda questões referentes ao argumento ou à estética – o que fará mais adiante, quase no final do texto –, e, sim, relacionadas à problemática da comercialização do filme virgem no período em que Marins realizava a obra. Na visão do crítico, em dois anos, o filme virgem teria aumentado de Cr\$ 3 para Cr\$ 20 mil e, nesse sentido, *A Sina* seria o símbolo de uma vitória na adversidade: “... reuniram um grupo de amantes da sétima arte, angariaram o dinheiro [não se tratava de auxílio estatal] e resolveram fazer um filme, um filme bom. E fizeram”.

Depois de descrever os aspectos técnicos da filmagem, o crítico voltou-se para o enredo da fita. Para nossa surpresa, diz que Acácio de Lima, intérprete de Jaime, “encarna o

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles, “Fisionomia da Primeira Convenção”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 19 nov. 1960. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1981, p. 295.

papel de um bandoleiro temível por todo o sertão do centro-oeste brasileiro”, “o tipo de valentão até hoje tão comum em certas cidades do interior goiano e também matogrossense (sic)”. É nítida a intenção de criar um elo entre *A sina* e o público potencial da capital goiana – e conseqüentemente do próprio periódico para o qual escrevia –, ao mesmo tempo em que legitimava o filme enquanto autêntico cinema popular. A semelhança entre a vegetação do interior de São Paulo, onde a obra fora realizada, e a do Centro-Oeste permitia essa transposição de espaço, até mesmo porque a história não faz menção ao Estado no qual supostamente se localizaria o vilarejo fictício de Rincão da Serra. Mavalle também reconhece as influências do *western* clássico, ou melhor, dos “filmezinhos de oeste da terra do Tio Sam”, revelando certo desprezo pelas produções norte-americanas.

E na verdade, o filme é bom. Tem boa fotografia, cenas “bem boladas”, narrativa leve e interessante. Tem ação. Tem vida. As tomadas de cenas exteriores foram feitas em lugares de belas paisagens. As cenas simples, de muita naturalidade. Não são esses cenários artificiais tão comuns nos filmes norte-americanos e argentinos.

Em tom coloquial, indaga o espectador, referindo-se ao próprio texto: “Depois de ler tudo isso, você perguntará se o filme presta”. Para responder à pergunta formulada, primeiro recorre, de forma extremamente falaciosa, aos dados da Bolsa de Cinema da *Folha de S. Paulo*, considerada por ele “a mais conceituada e respeitada” pesquisa. De acordo com o crítico goiano, os índices de “ótimo” e “bom” daquele jornal tinham sido, respectivamente, 40% e 90%, números um tanto quanto equivocados porque, juntos, somam 130%, enquanto todos os índices da Bolsa (“ótimo”, “bom”, “regular”, “mau”) não ultrapassavam 100%. Em seguida, afirma que os críticos de São Paulo elogiaram *A sina* e lhe deram notas oito e nove. Entretanto, não nos esclarece os nomes de tais julgadores e em que contexto as notas foram dadas.

É certo que, além de a somatória dos índices estar incorreta, a publicação paulistana não veiculou nenhuma cotação sobre *A Sina* neste período, pelo simples fato de a fita não ter estreado na capital de São Paulo, o que ocorreria somente três meses mais tarde. Como veremos adiante, a Bolsa de Cinema da *Folha* – que está longe de ser tão confiável

como acreditava o jornalista¹⁰⁵ – somente divulgará a cotação de *A Sina* pelo público em 22 de agosto. Além disso, esta é bastante diferente daquela discriminada pelo crítico goiano. Também é provável que nenhum crítico tenha manifestado posição favorável à fita: primeiro, porque certamente não tinham assistido a ela no mês de maio; depois, porque o único que veio a público expor sua opinião foi veementemente cáustico em relação à mesma. Portanto, a iniciativa de Mavalle, de tentar provar aos leitores de seu jornal, por meio de dados, a possível boa recepção da obra em São Paulo, é enganosa, devido à divulgação de informações intencionalmente equivocadas.

No início de agosto, diversos periódicos paulistanos, antes da estréia de *A Sina*, programada para o dia 19 daquele mesmo mês, veicularam com insistência notas de exibição. Os textos eram, na sua grande maioria, ilustrados por fotografias de *still*, garantindo publicidade gratuita ao filme. Entre eles, estão *A Gazeta Esportiva*, *Folha da Noite*, *Correio Paulistano*, *Diário da Noite* e *O Dia*, jornais de grande circulação, e também *Crítica de São Paulo*, *Imprensa dos Bairros*, *Notícias de Hoje* e *Shopping News*. Desta forma, *A Sina* foi noticiada para os mais diversos perfis de público, prova de que atingiu tanto os leitores mais eruditos pertencentes a classes mais altas quanto os menos instruídos.

No entanto, chama-nos a atenção um título que se repetiu com certas variações na *Folha da Noite*, no *Correio Paulistano*, em *O Dia* e no *Shopping News* – “Um ‘western’ brasileiro no Cine Coral”¹⁰⁶. Dialogava diretamente com a publicidade do filme, uma vez que os cartazes publicados nos jornais traziam o *slogan* “Um ‘western’ brasileiro repleto de emoções”. Abaixo dele, havia imagens das atrizes seminuas, o que denotava um suposto conteúdo erótico na fita, e também uma cena de violência na qual o protagonista dá um soco no vilão. Esses elementos, mais uma vez, fazem-nos aproximar os filmes de Marins do cinema comercial.

¹⁰⁵ Devemos levar em conta a ocorrência de manipulação nos dados da *Bolsa de Cinema* da *Folha de S. Paulo* realizada pela própria sessão de publicidade do jornal, como revelou certa vez Orlando Lopes Fassoni, que exerceu a crítica de cinema neste periódico durante 23 anos. Em entrevista exclusiva, ele alegou que os publicitários “classificavam como ‘bom’ filmes que estavam ‘despencando’ para fazer com que, no dia seguinte, a empresa pagasse meia página de anúncio no jornal, por exemplo”. Orlando Lopes Fassoni, out. 2003. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

¹⁰⁶ “UM ‘western’ brasileiro no Coral”, *Folha da Noite*, São Paulo, 7 e 15 ago. 1959; “UM ‘western’ brasileiro no Cine Coral”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 ago. 1959; “UM ‘western’ brasileiro no Cine Coral”, *Shopping News*, São Paulo, 9 ago. 1959; “WESTERN nacional no Coral”, *O Dia*, São Paulo, 14 ago. 1959.

Assim como as reportagens e notas já analisadas, estas também têm o objetivo de valorizar esta produção nacional ao ressaltar que era ambientada no interior do nosso país. Isto não sem se apropriar de informações do *release*, como o faz a *Folha da Noite*, ao incorrer no erro de afirmar que *A Sina* era uma “história de violência e de terror desenrolada entre *cangaceiros e jagunços*” [grifo nosso]. Além disso, é interessante notar que esta publicação associa a história ao horror, gênero com o qual o cineasta se consagraria cinco anos mais tarde, mas que, neste caso, se referia mais à questão da violência do que ao gênero. O *Diário da Noite* recai na mesma argumentação extraída do folheto de divulgação: “(...) intensa movimentação ambientada no interior do país e tendo como protagonistas os bandoleiros famosos da história do cangaço”¹⁰⁷. Já em alguns periódicos, como *O Dia*, apesar de o título realçar o fato de a produção ser nacional, esta, de certa forma, acaba sendo desmoralizada perante os leitores por vir acompanhada da fotografia das mesmas atrizes seminuas, posando atrás de galhos de árvore, que faz o próprio jornalista apontar: “A foto mostra um pouco de ‘strip-tease’, mas as ações da película envolvem tema elevado”¹⁰⁸.

Dois meses depois, o jornal *Crítica de São Paulo* ainda reproduziria este falso propósito atribuído ao filme de retratar a realidade do interior brasileiro:

Rodado no interior paulista, o filme foi realizado no sentido de aproveitar as belezas naturais (elevações, montanhas, rios e cachoeiras). Tentando agradar a todas as platéias, o filme é uma espécie de coquetel: tem um pouco de tudo (amor, ódio, paixão, suspense, brigas, vinganças, etc).¹⁰⁹

Com distribuição da Cinematográfica Polifilmes, *A Sina* foi lançada em São Paulo, no dia 19 de agosto de 1959 no Cine Coral¹¹⁰, situado na Rua 7 de Abril, onde foram programadas seis sessões diárias – 12h, 14h, 16h, 18h e 22h¹¹¹. Entrou no lugar de *Weekend de Amor*. Inaugurado no ano anterior por Dante Ancona Lopes, esta casa de exibição nasceu com a proposta audaciosa de atender a um público diferenciado que não se satisfazia apenas com as produções hollywoodianas. É considerado um dos primeiros

¹⁰⁷ “A SINA do Aventureiro no Coral”, *Diário da Noite*, São Paulo, 8 ago. 1959.

¹⁰⁸ “WESTERN...”, op. cit., 14 ago. 1959.

¹⁰⁹ “MAIS um filme nacional: ‘A Sina do Aventureiro’”, *Crítica de São Paulo*, São Paulo, 7 out. 1959.

¹¹⁰ Na mesma semana havia apenas dois filmes nacionais em cartaz: além de *A Sina*, era exibido no Cine República *Crepúsculo de Ódios (Nas garras do destino)*, de Carlos Coimbra, que também articula elementos do faroeste e do melodrama.

¹¹¹ *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 ago. 1959.

cinemas de arte de São Paulo por acolher obras de cineastas europeus como Antonioni, Fellini, Resnais, Truffaut e também as do Cinema Novo. De acordo com Inimá Simões, a programação era pautada por “títulos que os exibidores geralmente rejeitam sob argumento de prejuízo certo”¹¹². Entretanto, apesar de a explicação do pesquisador servir para justificar a presença de *A Sina* no Coral, não podemos descartar a hipótese – talvez mais acertada – de que tenha sido escolhido unicamente para cumprir a exigência da cota de tela destinada para filmes brasileiros, pois permaneceu apenas uma única semana em cartaz, dando lugar a *Telefonistas do Barulho*.

Entre os 14 filmes cotados pela Bolsa de Cinema da *Folha*, naquele momento, *A Sina* ficou em nono lugar, já que a somatória dos índices “ótimo” e “bom” resultava em 58,9%. A fita de Marins obteve 35,8% de avaliações “ótimo”, 23,1% de “bom”, 21,4% de “regular” e 19,7% de “mau”. Os 14 filmes cotados, em ordem decrescente, eram: *Os Dez Mandamentos* (Cecil B. de Mille), *Saeta* (Antonio Del Amo), *Um Corpo que Cai* (Alfred Hitchcock), *A Irresistível Sabela* (Dino Risi), *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus), *Balada Sangrenta* (Michael Curtis), *Amor no Fundo do Mar* e *Vício Maldito* (Gilles Grangier), *A Sina do Aventureiro*, *Crepúsculo de Ódios* (Carlos Coibra), *Fiel a Duas Bandeiras*, *As Pecadoras de Paris* (Henri Decoin), *Missão Audaciosa* e *Inferno nas Alturas* (Burt Balaban)¹¹³. Curiosamente, três dias depois, *A Sina* ocuparia quinto lugar na referida Bolsa.

É certo que houve bastante publicidade gerada em torno da informação contida no *release* de que Marins teria sido o pioneiro na utilização do cinemascope, ou melhor, do processo de “Gigantela”, como fora batizado, conforme divulgação da *Folha da Tarde* neste período: “Uma realização do cinema nacional, de acordo com a publicidade, em que pela primeira vez se faz uso do sistema cinemascópio. (...) José Mojica Marins é o diretor deste primeiro trabalho a adaptar o discutido processo do cinemascópio às nossas possibilidades artísticas” .

No mesmo dia em que *A Sina* foi lançada na capital paulista, a *Folha da Tarde* publicou um artigo que muito dialoga com os anteriores, pois se inicia com as dificuldades

¹¹² SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema em São Paulo*, São Paulo, PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 101.

¹¹³ *Folha da Manhã*, São Paulo, *Folha Ilustrada*, 22 ago. 1959, p. 9.

enfrentadas pelo diretor para chegar a seu intento¹¹⁴. O autor, que o assina, J. Monteiro, incorre no mesmo equívoco que os demais ao afirmar, logo no título, que se trata de um filme de cunho histórico, que aborda os costumes e tradições do universo rural brasileiro. Segundo ele, Marins, numa perspectiva de documentarista, “focaliza fatos reais ocorridos no interior do Estado há cerca de 30 anos”. A afirmação não procede porque o filme não tem nenhuma intenção de provocar discussões acerca do passado da região retratada, tampouco nos dá referências sobre a trajetória do protagonista. Não satisfeito, Monteiro procura contextualizar supostos fatos históricos, valendo-se de uma argumentação disparatada, praticamente copiada de um dos *releases* da fita, conforme destacamos abaixo.

Excerto extraído da reportagem:

No interior dos sertões do Brasil, há mais de vinte anos, formavam-se grupos de salteadores, uma verdadeira “gang” de corrompidos que não vacilavam (sic) em atentar contra a vida do próximo. Nesta atmosfera de cangaço, surgiu um homem que se destacou pelas suas proezas e habilidades.

Excerto extraído de um *release*:

Película em preto e branco, rodado pelo sistema “Gigantela”, (Cinemascope), lembra fatos ocorridos num de nossos Estados, a (sic) mais de vinte anos, quando então nas profundezas dos sertões, formavam grupos de Salteadores e elementos Corrompidos, que não vacilavam em atentar a vida do próximo, nésta atmosfera de Cangaço, surgiu a história de um homem, que se destacou pelas suas proezas e habilidade (...) (sic)

Benedito Junqueira Duarte (B. J. Duarte), em texto publicado no caderno *Folha Ilustrada*, que, na época, circulava com as edições de a *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*¹¹⁵, parece responder aos críticos e jornalistas que se mostravam favoráveis à experiência cinematográfica de Marins. Ele se coloca contra o filme. Nossa hipótese é a de que talvez se tivesse sentido impelido a se pronunciar neste mesmo jornal para mostrar autoridade perante o colega jornalista que há dois dias aclamara a fita. Trata-se do único crítico de peso a se pronunciar sobre esta produção paulista, uma

¹¹⁴ MONTEIRO, J., “Película de produção nacional revive fatos de nossa história”, *Folha da Tarde*, 19 ago. 1959.

¹¹⁵ DUARTE, B. J., “A sina do aventureiro”. *Folha da Tarde*, 21 ago. 1959.

vez que os demais preferiram não se manifestar.

B. J. Duarte, que também era fotógrafo e documentarista, já havia exercido a crítica cinematográfica em *O Estado de S. Paulo*, entre 1946 e 1950, e coordenado a seção de cinema da revista *Anhembi*, de 1950 a 1952, tendo chegado a compartilhá-la com Marcos Margulíes e Trigueirinho Neto (*Bahia de todos os santos*, 1951). Não se filiava a nenhuma corrente específica, embora muito se aproximasse da ala conservadora da crítica de São Paulo. Era conhecido por tomar posições polêmicas que feriam principalmente a chamada ala nacionalista, uma vez que fora de encontro aos congressos de cinema, à legislação protecionista e, posteriormente ao Cinema Novo. Criticava as chanchadas ao mesmo tempo em que enaltecia a figura de Alberto Cavalcanti e a importância de técnicos estrangeiros que conferissem maior qualidade às nossas produções.

Como a parte técnica era um dos principais aspectos que lhe saltava aos olhos, em invés de analisar *A Sina*, Duarte limita-se a desmerecer a falta de profissionalismo da equipe, adotando uma postura paternalista um tanto quanto irônica. “Lamento ter de escrever essas verdades no comentário de uma fita realizada por jovens que suponho de boa vontade, com inenarráveis sacrifícios. Prefiro, porém, magoá-los desde já, a iludi-los com falsos incitamentos”.

Se alguns jornalistas se mostravam animados com o lançamento da fita, porque o consideravam exemplo da vitória conquistada por jovens aspirantes a cineastas, para Duarte, a existência de mais um filme de caráter amadorístico era desanimadora. Significava a continuidade do subdesenvolvimento técnico e econômico em produções nacionais de “resultado deplorável”, independente de serem financeiramente modestas ou ambiciosas.

O resultado é precário, a surgir inexperiência e improvisação a cada metro da película projetada, a denunciar em todos os setores da criação cinematográfica aquela falta de preparo técnico e intelectual, que vem caracterizando o cinema brasileiro, quer em produções modestas, como “A Sina do Aventureiro”, quer em produções ambiciosíssimas, de alto custo e muito tempo de realização, como algumas de recente e malograda memória.

O crítico da *Folha Ilustrada* apropria-se do argumento usado pelos colegas quanto à coragem e à perseverança do jovem cineasta suburbano, para mostrar-lhes, com superioridade, que tais características não eram suficientes para se realizar um bom filme, sendo necessária instrução.

Não duvido um só instante das boas intenções de José Mojica Marins, das de seus companheiros de equipe, das de quantos participaram de sua realização (...) mas, apenas com sinceridade, fê e confiança em si próprio, não se faz cinema, não se faz literatura, nenhuma arte se realiza plenamente. É mister um aprendizado geral, é necessária a cultura do espírito, impõe-se o conhecimento da técnica, sem o que nunca se fará nada, a não ser obras medíocres e vacilantes.

Enquanto os produtores demonizavam a classe exibidora por ela privilegiar filmes estrangeiros e marginalizar os nacionais, Duarte a considerava vítima de produtos brasileiros não rentáveis, em virtude da obrigatoriedade do cumprimento da reserva de mercado. “E as maiores vítimas dessas experiências pouco logradas ainda são os exibidores, que, por força de supostas leis de proteção, se vêem obrigados a ceder suas salas, com prejuízos antecipadamente previstos”.

Como é possível observar, entre os jornalistas e críticos que se manifestaram sobre *A Sina*, apenas B. J. Duarte se afinava mais com a ala conservadora da crítica paulista. Os demais autores parecem comungar com as propostas políticas e estéticas defendidas pelos chamados nacionalistas. Conforme analisado anteriormente, todos os textos sobre *A Sina*, publicados por autores que se aproximam das diretrizes desse último grupo, giram em torno não do filme em si, mas do questionamento das precárias condições econômicas e técnicas para a produção de fitas no País. O objeto fílmico transforma-se metonimicamente, nas palavras dos jornalistas, em produto de uma classe cinematográfica menos favorecida e serve de instrumento para criticar a política cinematográfica vigente. Para cumprir esse propósito, os argumentos procuram, acima de tudo, salvar a imagem do cineasta, desacreditada até então, e elevar a importância de *A Sina* como autêntico reflexo da realidade vivida pela população rural do país (embora a fita não tenha caráter documental). Esta preocupação sobrepõe-se a qualquer tentativa de análise da estrutura da obra, tomada como pretexto para a discussão de questões contextuais. Dessa maneira, parecem encobrir a recusa do filme para atender unicamente ao propósito de torná-lo instrumento de combate à política cinematográfica da época e ao ideário cosmopolita. Já B. J. Duarte vai no caminho oposto.

É interessante notarmos que, mesmo em face da publicidade direta e indireta veiculada na imprensa paulista, *A Sina* não obteve êxito perante o público e passou a ir às telas de cinemas da capital e adjacências somente para cumprir a cota exigida para filmes nacionais. Prova disso é que, conforme especificação dos borderôs preservados, na maioria das vezes integrava o circuito em programação dupla, sempre acompanhado por uma produção estrangeira, estratégia da qual os exibidores costumavam se valer para cumprir tal exigência e não sofrer prejuízo financeiro.

Em 9 de setembro de 1959, *A Sina* foi exibida no Cine Casa Verde¹¹⁶, situado no bairro homônimo, na Zona Norte de São Paulo, em companhia de *Paris Music Hall* (Stany Cordier, 1957), produção francesa estrelada pela carioca Vanja Orico. O ingresso custava Cr\$ 17,60 (R\$ 2,63). Foram vendidos 123, sendo que, destes, 20 eram meias-entradas, o que resultava na soma de Cr\$ 1.988,80 (R\$ 317,33). Em 4 e 5 de janeiro de 1960, foi exibido no Cine Vera, no entanto, não sabemos onde este se localizava. No borderô consta apenas que foram vendidos 262 e 162 ingressos, respectivamente. Entretanto, conforme documento analisado no capítulo 6º, referente à entrada de verba na Apolo nesse mês, consta que a empresa havia lucrado Cr\$ 5,3 mil (R\$ 845,77).

Um mês depois, *A Sina* foi às telas do Cine Art, em Santo André, onde ficou ao menos dois dias em cartaz. Era exibido também em programação dupla, acompanhado por *Noites do Terror*. Em 5 de fevereiro, teriam sido vendidos 224 ingressos, dos quais 27 inteiros a Cr\$ 25 (R\$ 3,85). No total, somaram Cr\$ 5.346 (R\$ 831,76) que, descontada a taxa da prefeitura de Cr\$ 794,80 (R\$ 123,65), renderam Cr\$ 4.601,20 (R\$ 715,81) ao cineasta.

Já em 6 de fevereiro do ano seguinte, teriam sido vendidos 621 ingressos¹¹⁷, que, juntos, somam Cr\$ 15.261 (R\$ 2.176,95), dos quais, Cr\$ 13.007,30 (R\$ 1.855,65) supostamente destinados a Apolo. Entretanto, no registro de entrada de verba da empresa, consta que, nesse mês, recebera apenas Cr\$ 8.440 (R\$ 1.204,01), menos da metade do que constava nos borderôs.

¹¹⁶ É interessante lembrarmos que nesta época o pai de Marins zelava por este cinema e por isso morava com sua família numa casa ao lado dele.

¹¹⁷ Não temos a informação sobre em que cinema e durante qual período o filme foi exibido no mês de fevereiro de 1960.

Em 11 e 12 de março, *A Sina* ganhou a tela do Cine Santo Estêvão, situado em Santo Anastácio, no distrito da Lapa. Em tal casa exibidora, onde o pai de Marins havia trabalhado, o filme foi programado em sessões conjuntas com a produção inglesa *Areias do Deserto*, de John Paddy Carstairs. No primeiro dia, uma sexta-feira chuvosa, conforme borderô, foram vendidos 135 ingressos, cujo preço inteiro era Cr\$ 17,70 (R\$ 2,30). Somando as 125 entradas inteiras e 10 meias, o filme rendeu Cr\$ 2.300,50 (R\$ 320,48). Já no dia seguinte, sábado, foram vendidas 245 entradas, das quais 42 meias, que resultaram em Cr\$ 3.962,70 (R\$ 551,74).

Em agosto de 1960, *A Sina* foi exibido no cine Glamour, localizado na cidade de Osasco, na Grande São Paulo¹¹⁸. Neste caso, o chamariz não era apenas o filme propriamente dito, mas o espetáculo da dançarina cubana Tônia Eletra, integrante do elenco, que antecedia às sessões. Para um cinema de bairro, o Glamour, fundado em 1948, dispunha de um tamanho significativo, pois contava com 2.722 lugares¹¹⁹. O jornal local, intitulado *A Vanguarda*, publicou nota na qual, em invés de conferir destaque às exhibições, preocupava-se em realçar o nome do *cast*, em especial, o de Eletra, como se já estivessem integrados ao “star system” nacional. Em seguida, aproveita para anunciar duas produções da Apolo que estariam em andamento: *Meu Destino em Tuas Mãos*, que é o segundo longa-metragem de Marins, e *Inferno Carnal*.

A Sina voltaria a entrar em cartaz somente de cinco a 7 de março de 1964, no Cine Clipper, pertencente à Empresa Cinematográfica Haway, novamente em programação dupla, acompanhado, agora, pelo filme *Encruzilhada*¹²⁰. No primeiro dia, uma quinta-feira, foram vendidos 140 ingressos, no segundo, 112 e no terceiro, 400. A receita diária, somados todos os selos (prefeitura e adicional), resultou em Cr\$ 27.400 (R\$ 635,55), Cr\$ 21.600 (R\$ 501,03) e Cr\$ 78 mil (R\$ 1.809,19), respectivamente, totalizando Cr\$ 127 mil (R\$ 2.945,71). Em 13 de março, foi exibido no cine Anchieta, em São Bernardo do Campo, também na região do ABC paulista, e obtivera renda de Cr\$ 10 mil (R\$ 231,92). Neste mesmo mês, no dia 18, foi às telas do Cine São João, da

¹¹⁸ “SINA de Aventureiro”, *A Vanguarda*, Osasco, 27 ago. 1960.

¹¹⁹ SIMÕES, *Salas...*, p. 69.

¹²⁰ Possivelmente uma produção inglesa de 1960 (*Crossroads to Crime*), dirigida por Gerry Anderson. No site IMDB (Internet Movie Data Base) também encontramos um filme franco espanhol chamado *La Encrucijada*, de Alfonso Balcázar, realizado em 1960. Disponível em: < www.imdb.com >. Acesso em: 20 jan. 2008.

Empresa João Rais, na Rua Jundiaí, possivelmente na cidade homônima. Lá foram comercializadas 340 entradas, das quais 10 meias, que somaram ao todo Cr\$ 38.982 (R\$ 904,15). De 24 a 25 de março, *A Sina* ganhou espaço no Cine Rádio Santos Dumont, na cidade de Jundiaí, no interior de São Paulo, em duas sessões diárias. No primeiro dia foram vendidas 412 entradas. A renda bruta gerada foi Cr\$ 65.920 (R\$ 1.528,99) que, descontados os 20% da prefeitura, resultaram em Cr\$ 52.736 (R\$ 1.223,20) . Já no segundo dia, foram comercializados 350 ingressos que, com os devidos débitos, somaram Cr\$ 44.800 (R\$ 1.039,12). No último dia, venderam-se apenas 202 entradas, que resultaram, com os descontos, em Cr\$ 29.056 (R\$ 673,95). Como se pode notar, a fita obteve lucro relativo para seus financiadores, mesmo tendo sido exibida, na grande maioria das vezes, em programa duplo para preencher cota de tela.

9 – MAIS UMA PRECÁRIA IMITAÇÃO DE FILMES AMERICANOS: *MEU DESTINO EM TUAS MÃOS*

9.1 – OBSERVAÇÕES INICIAIS SOBRE O FILME

A princípio, chama-nos a atenção a música que embala a aparição dos letreiros logo na abertura de *Meu Destino em Tuas Mãos*. Anuncia que o filme irá evocar uma temática relacionada ao universo infantil sob a perspectiva da religião cristã. Com uma voz bastante aguda e muito pouco convincente, o menino cantor entoa “Lá, no passado, uma criança apareceu/Trazendo amor profundo, salvou o mundo e pereceu/E hoje o mundo que o pequenino abençoou/Nega aos pequeninos os bons ensinamentos que ele deixou...”. O público ao qual a fita se destina também parece ser o infantil, uma vez que os letreiros já se valem de grafismos que recordam animações televisivas. No entanto, é interessante observar que logo nesta abertura já está explícito o propósito de José Mojica Marins de, assim como em *A Sina do Aventureiro*, fazer um filme que articulasse elementos do melodrama e do musical, mas, neste caso, também para poder lucrar com o comércio do disco com as canções, aspecto que o aproximava novamente do registro do cinema comercial.

Os personagens principais da trama são cinco meninos que moram numa cidadezinha do interior – Carlito, Crispin, Luiz, Robertinho e Quinzinho. Pertencem a classes sociais distintas – alguns podem ser considerados classe média, outros baixa – e têm um problema em comum: a falta de compreensão e a exploração dos familiares, que, na maioria das vezes, os obriga a trabalhar em subempregos (esmola, engraxate etc) em vez de estudar. Curioso notar que a presença das crianças causa um certo incômodo, principalmente nos homens da casa (pais, tios ou irmãos), que muitas vezes respondem com agressividade. As mulheres, em geral, são resignadas em relação aos homens e não têm autoridade, aspecto recorrente na representação da figura feminina nos filmes de Marins.

Desprezados pela família, os cinco meninos fogem de casa. Pegam carona com um caminhoneiro e vêm parar no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, fato que nos leva a pensar na realidade dos muitos meninos de rua da capital e nos motivos que os levaram a essa situação extrema (apesar dos fugidos não caírem na mendicância). No entanto, o filme não se aprofunda nesta discussão.

O maior problema que enfrentam sozinhos é a fome: na cidadezinha onde moravam, depois do padeiro negar o pão (o que é bastante simbólico, sob a ótica do catolicismo), resolvem invadir a padaria. Um deles diz: “Se a gente pede, não dão. Então, o jeito é afanar”. Em outro momento, tiram leite da vaca para beber. Numa dessas andanças, entram em um restaurante para pedir comida e fazem amizade com um violeiro. Ele empresta o violão a Carlito – que seria o protagonista, embora sua atuação não sobressaia perante os demais – e a sua música acaba atraindo bastante gente ao local. No fim da noite, os seis se recolhem numa fábrica de tubos, por acaso, o local onde bandidos haviam escondido cinco milhões que roubaram do Banco do Brasil. Num confronto com a polícia, esses bandidos são presos e os meninos, descobertos. A nosso ver, o encontro do dinheiro fica deslocado na trama e serve apenas para reforçar a posição da polícia que representaria a justiça e, conseqüentemente, a manutenção da ordem. É representada pela figura do delegado, enquanto a Igreja, pela do padre. Como podemos ver, da mesma forma que em *A Sina, Meu Destino* também se vale de arquétipos de autoridade, aspecto que também se repetirá em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967). Neste segundo longa-metragem, ambas as figuras são responsáveis pela resolução dos problemas e, conseqüentemente, para garantir o final feliz da trama. À polícia coube encontrar os meninos fugidos e levá-los para o berço da família, pois se subentende que o correto seria o regresso a seus lares. À Igreja, competia a conciliação entre pais e filhos. Nas palavras do padre: “O caso deles [dos meninos] não era de reformatório, apenas uma questão de tempo e de compreensão”. Não por acaso, a Igreja é representada como o espaço propício para esta comunhão.

Nesse sentido, é importante analisar o ocorrido entre Robertinho e Matias. O filho, traumatizado pelos maus tratos do pai, foge dele a Igreja. Sobe as escadas da torre em disparada e, no impulso, agarra-se à corda do sino. O pai, para tentar salvá-lo do abismo, também se pendura, em cena um tanto quanto tragicômica. Robertinho é salvo, mas Matias continua pendurado, sem forças para segurar a corda. O filho,

então, coloca uma tábua e consegue livrar o pai da morte. O amor entre os seres, abafado na convivência diária, manifesta-se apenas quando estão diante de uma situação de perigo iminente (no filme esse perigo representaria a perda – a perda do filho que fugiu e a perda da vida). E, não por acaso, essa reunião, essa manifestação de amor ocorre no interior da Igreja, pois, como anuncia a música final, houve a intercessão de “Jesus Salvador”. O filme carrega consigo uma mensagem de cunho moral que sugere estar na religião a solução para os problemas familiares, para as desavenças, os desvios de conduta etc. Poderia, assim, ser composto de quatro partes fundamentais que coincidiriam com as de filmes narrativo-dramáticos – os maus-tratos, a fuga, o retorno e a conciliação.

É interessante lembrar que existem partes nas quais a narrativa é suspensa para entrar as cenas de Franquito cantando. As canções do cantor-personagem embalam situações de aflição dos meninos durante a fuga, mas também aparece vinculada a esse sentimento de união, pois é por meio da música que as crianças fazem amizade com o violeiro e ocorre a união das famílias.

9.2 – PRODUÇÃO, LANÇAMENTO E RECEPÇÃO

Na ausência de documentos remanescentes a respeito da produção de *Meu Destino em Tuas Mãos*, ainda que com ressalvas, iremos nos basear nas informações contidas no livro *Maldito*. A biografia informa que a verba para a realização do segundo longa-metragem de José Mojica Marins proviera de duas fontes distintas: metade haveria sido financiada novamente por Augusto de Cervantes e Nilza de Lima e a outra metade, angariada com a venda de um LP com as músicas do filme. Porém, não são citadas quantias¹²¹. Outro ponto é que, a princípio, não foram encontrados documentos que indicassem vendas de cotas de participação, procedimento até então recorrente no modo de produção do diretor.

Embora nos créditos conste que *Meu Destino* havia sido produzido pela Indústria Cinematográfica Apolo, nos certificados de censura emitidos pelo SCDP consta que era propriedade da Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria. É possível que José Mojica Marins tenha passado os direitos da fita para Augusto de Cervantes, no intuito de utilizar a razão social da firma dele no processo de submissão da fita à Censura. O que nos leva a essa hipótese foi uma declaração assinada por Cervantes em 1979 referente não a *Meu Destino*, mas a *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), na qual diz que “a produtora citada acima, foi usada apenas para efeito de certificado de censura da Polícia Federal”. Contudo, na ficha técnica consta que foi produzido pela Apolo e distribuído pela Ibéria.

Resguardadas as características inerentes ao filme que não o tornam um produto atrativo aos exibidores, é possível afirmarmos que seu lançamento foi sensivelmente prejudicado pela Censura, tanto federal como estadual, que vetara a presença do público infantil, considerando-o impróprio para menores de dez anos. O primeiro certificado de censura emitido pelo órgão federal com essa restrição data de 25 de junho de 1962 e nele consta que haviam sido feitas três cópias de *Meu Destino*¹²². Em 24 de maio de 1966 esta fita é novamente liberada para exibição em todo o território nacional sob a

¹²¹ Ver BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., 87 e 88.

¹²² De acordo com essa informação, podemos afirmar que o livro *Maldito* se equivoca ao alegar que a fita teria sido concluída somente em junho de 1963, uma vez que um ano antes já havia sido submetida ao SCDP. BARCINSKI, FINOTTI, op. cit., 88.

mesma condição. Certamente Marins e Cervantes haviam solicitado revisão na restrição, conforme consta no documento. Curiosamente, este é válido por apenas por um ano. Entretanto, quando submetida pela primeira vez ao Departamento Estadual de Segurança Pública do Estado da Guanabara, é liberada com restrição para menores de 14 anos, conforme certificado de 18 de março de 1963, válido pelos cinco anos seguintes.

Na ausência de um exibidor do interessado em *Meu destino*, foi necessário negociar a exibição. Assim, foi às telas do Cine Europa, localizado na Praça da República, em 8 de julho de 1963, cerca de um ano após ter sido finalizado e submetido ao SCDP e lá permaneceu por duas semanas¹²³. O cartaz estampado nos jornais trazia a imagem de Franquito em destaque com o apelido que recebera de um cronista radiofônico – “O Joselito Brasileiro” –, prova de que a música era o principal veículo promocional do filme. Este, por sua vez, é caracterizado na publicidade como “pungente drama”. A palavra pungente nos parece um tanto inapropriada e pernóstica. Já no que diz respeito à faixa etária, a decisão da Censura é ignorada e veicula-se “programa livre”.

Meu Destino contou com inexpressiva repercussão na imprensa paulista, que se resume apenas a três discretas notas de exibição. A crítica, como esperado, silenciou. As duas primeiras notas foram publicadas nas *Folhas* e têm o propósito de incentivar o público a assistir ao filme. Ambas buscam promovê-lo, conferindo destaque ao inexpressivo Franquito, jovem cantor que protagoniza a trama. Na primeira chamada também é ressaltado de que trazia uma mensagem moralizadora aos pais – trata-se, contudo, de uma estratégia comercial, uma vez que o filme estava proibido para seu público preferencial¹²⁴. Não por acaso, vem acompanhada de uma foto de *still* pouco emblemática que enfoca os pais de um dos garotos da trama.

Essa fita apresenta como revelação o garoto cantor Franquito, já conhecido através do rádio e gravações. A história deste filme é uma advertência aos pais. Franquito é um menino que foge de casa, descontente com os maus tratos e violência e vive uma série de aventuras tristes e dramáticas, nas quais tem oportunidade de mostrar a beleza de sua voz e de seu repertório nessa produção dirigida por José Mojica Marins.

¹²³ Acreditamos que o Europa fosse um cinema de pouca expressividade, pois não há nenhuma informação no livro que resultou da ampla pesquisa realizada por Inimá Simões sobre as salas de exibição de São Paulo.

¹²⁴ “MEU Destino em Tuas Mãos”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1963.

Cinco dias depois, as *Folhas* publicam nova chamada de exibição sobre o filme intitulada “Joselito Brasileiro”¹²⁵. Vem ilustrada pela imagem do menino estampada na capa do disco com as canções do filme *Meu destino*. Nesse sentido, a nota confere destaque ao filme graças à sua presença no elenco:

Franquito, um garoto que vem “pintando” no rádio e no disco, foi qualificado por um cronista radiofônico como o “Joselito Brasileiro”, mercê de sua voz e do repertório que o consagrou. Agora, culmina estrelando um filme dramático que leva o título de *Meu Destino em Tuas Mãos*, realizado sob a direção de José Mojica Marins. Narrando a história de um grupo de garotos que fogem de casa para livrar-se do jugo paterno, o filme constitui um libelo contra a desídia de certos pais que não se preocupam com a educação dos filhos.

Meu destino também é destacado na seção “Indicações” de O Estado de S. Paulo. A nota faz menção à possível influência em *Meu destino* do filme *Lá no Meu Sertão* (1963), adaptação de Eduardo Llorente¹²⁶ para o livro *Vida de Tonico e Tinoco*, exibido em São Paulo em 18 de junho também no cine Europa. De certa forma, também ironiza o apelido recebido pelo jovem cantor: “Na esteira do peculiaríssimo êxito de ‘Lá no Meu Sertão’, o Europa apresenta esta mais do que modesta e mais do que cândida fita estrelada por um ‘Joselito Brasileiro’”¹²⁷.

Além destas informações, sabemos apenas que em março de 1967, embalado pelo lançamento de *Esta Noite, Meu Destino* foi exibido no cine Jóia.

¹²⁵ “JOSELITO Brasileiro”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1963.

¹²⁶ Vale lembrar que Llorente em 1968 foi trabalhar junto com Marins e assina a montagem dos três episódios de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968).

¹²⁷ “UMA fita nacional e quatro reexibições”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 1963.

10 – NASCE ZÉ DO CAIXÃO: *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA*

10.1 – OBSERVAÇÕES INICIAIS SOBRE O PERSONAGEM

Conforme análise contida no subcapítulo 10.4 desta pesquisa, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) fora comercializado como pertencente ao gênero horror, ao qual, conseqüentemente, também fora vinculado o personagem Zé do Caixão. Este rótulo seria sustentado não apenas pelo autor, mas também pela imprensa de modo geral que o aclamou como legítimo precursor deste gênero cinematográfico no País. Entretanto, a compreensão da gênese do personagem é o primeiro indício que nos leva a questionar a relação dos filmes que ele protagoniza com o horror e a aproximá-los do fantástico, em concordância com a tese desenvolvida pelo jornalista Alexandre Agabiti Fernandez¹²⁸. Críticos como Salvyano Cavalcanti de Paiva e Paulo Ramos chegaram a tecer esta analogia e, vale lembrar, a primeira menção à obra feita na mídia internacional se dá, não por acaso, na revista *Midi-Minuit Fantastique*. No entanto, o gênero fantástico não seria e tão fácil assimilação e comercialização entre os espectadores comuns quanto o horror, consagrado pela indústria cultural.

Na definição de Tzvetan Todorov¹²⁹, o fantástico se caracteriza pela *hesitação* do leitor/espectador (e, por vezes, do protagonista) perante duas explicações para a causa de determinados fenômenos evocados na trama: uma naturalista e outra sobrenatural. Todavia, para que esse efeito ocorra, é preciso que esse leitor/espectador recuse interpretações “poéticas” e “alegóricas”. Este é o principal aspecto que o diferencia do horror, para o qual a única explicação possível é aquela que se encontra fora dos padrões de verossimilhança do mundo em que vivemos. Contudo, tanto Todorov quanto

¹²⁸ Ver FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Entre la Démence et la Transcendance: José Mojica Marins et le Cinéma Fantastique*. 2000. Tese (Doutorado em Cinema) – Institut de Recherche en cinéma et audiovisuel/Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris. Esta pesquisa se constitui em importante referência sobre a obra de Marins, sendo a única que aprofundou a análise estética e estilística dos oito filmes deste cineasta que dialogam com o gênero fantástico: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), *Pesadelo Macabro* (1968), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)* (1969), *Finis Hominis* (1971), *Exorcismo Negro* (1974) e *Delírios de um Anormal* (1977).

¹²⁹ Ver TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

o filósofo Noël Carroll nos chamam a atenção para o fato de o fantástico e o horror serem gêneros limítrofes, uma vez que há um estreito diálogo entre suas estruturas de enredo.

A criatura concebida por José Mojica Marins tem um comportamento considerado humano, embora seja fruto da condensação simultânea de características de personagens de universos distintos, entre os quais o da literatura fantástica e o das histórias em quadrinhos. Fernandez, numa análise aprofundada desta relação, destaca a semelhança de Zé do Caixão com quatro figuras míticas: o legendário vampiro de Bram Stoker; o doutor Frankenstein, do romance de Mary Shelley; Don Juan e o Exu (orixá). Também faz uma analogia entre ele e Mandrake nos filmes *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)* e *Delírios de um Anormal*. É fato que seu nome – Josefel Zanatas – já remete ao ódio e ao amargor inerentes à sua identificação com os princípios de Satanás (haja vista a leitura invertida do seu sobrenome).

Convencionou-se a presença de monstros como um dos protocolos essenciais do horror, na definição do filósofo Noël Carroll, “criaturas não sustentadas pela ciência contemporânea”, nos quais se concentrariam nossas emoções (o nosso “horror artístico”)¹³⁰. 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 hipocorístico de José, nome dado primordialmente ao pai de Cristo. O fato de o protagonista confrontar tudo que diga respeito à sua classe e ao cristianismo já demonstra a contradição de princípios inerente à sua personalidade.

¹³⁰ CARROLL, Noel, *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, São Paulo, Campinas, 1999, p. 56.

De todos os atributos que compõem o temperamento de Zé do Caixão, incita-nos maior reflexão o fato de ele ser um iconoclasta convicto. Despreza as crenças populares e as religiões, por ele tratadas como fonte de alienação do povo (embora não com a conotação política dos filmes de Glauber Rocha). Debocha com frequência dos valores impostos pela Igreja Católica, norteando-se por uma diretriz que guarda semelhança com a filosofia anticristã de Nietzsche. Condena o preceito maniqueísta céu-inferno e a crença num Deus inexistente. Por vezes, como veremos no capítulo seguinte, a forma como é retratada a inversão de valores que ele promove nos lembra os rituais de bufonaria da Idade Média, chamados *riso*, entre os quais, a “festa dos loucos”, onde se promovia comicamente a degradação dos ritos e símbolos religiosos¹³¹.

Zé do Caixão causa repugnância em seus conterrâneos e, conseqüentemente, no espectador pelo seu aspecto físico e pelas unhas crescidas, semelhantes a garras que despertam um certo asco. Essa aversão advém, num primeiro momento, do espaço e dos elementos associados à sua figura, tais como cemitérios; uma funerária repleta de esquifes; um ajudante débil, corcunda, que tem a face desfigurada, como se verá em *Esta noite*; animais naturalmente asquerosos como aranhas, cobras etc. Existe uma atmosfera mórbida que o envolve, porém a repulsa maior que ele nos causa é do ponto de vista moral, sobretudo por causa de seu sadismo e de suas blasfêmias dirigidas contra os preceitos cristãos.

Zé do Caixão desafia os valores do próprio público. Para tentar uma aproximação do sentimento que lhes desperta, faço valer as palavras de Mário de Andrade, extraídas de uma crônica publicada no *Diário Nacional* mais de trinta anos antes, sobre os monstros que emergiam do cinema naquele período. Mário contraria o senso comum e afirma não ser exatamente um sentimento de horror que as aberrações lhe produzem. “Conceitualmente isso pode estar certo, porém se verificarmos com exatidão o sentimento que nos causam os monstros da tela e do teatro a gente percebe logo que o que sentimos *não é horror propriamente, asco porém*”¹³². Asco é a palavra que melhor define a sensação causada por Zé do Caixão em boa parte dos espectadores desde que surgira, momento em que a Igreja Católica exercia maior influência nas várias camadas

¹³¹ BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, São Paulo-Brasília, EDUNB/HUCITEC, 1999, p. 64.

¹³² ANDRADE, Mário de. “Os monstros do homem”, *Diário Nacional*, 15 mai. 1932. In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*, p. 529. [grifo nosso]

sociais e dispunha de efetivo poder político, principalmente nas cidades do interior. Ao tomar como pertinentes as afirmações do autor modernista, mesmo que distanciadas temporalmente da figura de Zé do Caixão, diríamos que, nos filmes que este protagoniza, seus atos provocavam no público “um sentimento violentíssimo, que pela sua própria violência, permite a confusão entre horror e asco”¹³³. Todavia, hoje não poderíamos falar nem em horror e nem em asco, uma vez que a rusticidade do filme se sobressai, conferindo-lhe, acima de tudo, um tom cômico, já apontado pela crítica contemporânea no lançamento dos dois filmes.

Personagem monolítico, Zé é um sujeito despótico, irônico e insensível. Seu desejo de onipotência não se manifesta apenas no desdém pelas convenções sociais de uma sociedade aparentemente conservadora. Também se expressa na ousadia ao romper com a quarta parede, principal convenção do cinema clássico. Valoriza a criança enquanto ente puro e prolongamento da existência do ser humano, por isso, perto dela, deixa extravasar o seu lado bondoso. Este aspecto o diferencia da maioria dos monstros de nosso folclore que gostavam ou de devorar criancinhas, como o Quibungo e o Bicho-homem, ou de raptá-las num saco, como o Papa-figo e a Cuca¹³⁴. Para o protagonista, a imortalidade só era possível por meio da reprodução, ou seja, consistia numa solução biológica de manutenção da espécie, dispensando qualquer caráter metafísico. Todavia, para gerar essa “raça pura”, era preciso encontrar a mulher perfeita.

Na sua concepção, tal figura feminina deveria ser fiel e submissa ao marido e, acima de tudo, capaz de cumprir a sua função de procriar, pensamento machista que não era tão absurdo para a época. O personagem também exigia que ela fosse materialista, insubordinada aos preceitos do catolicismo e capaz de suportar a dor física e moral. As impuras, por sua vez, mereciam ser eliminadas num ato de higienização da humanidade¹³⁵. Esse pensamento levou o diretor e o personagem a serem acusados

¹³³ Idem, *Ibidem*.

¹³⁴ Ver CASCUDO, Câmara, “Ciclo dos Monstros”, *Geografia dos Mitos Brasileiros*, pp. 217-248.

¹³⁵ Conforme se verá nas análises subseqüentes, em *A Meia-Noite Levarei Sua Alma*, ele assassina a esposa Lenita com uma aranha por ela não se prestar a sua função primordial de procriação. Em *Esta Noite*, mata as quatro mulheres que não foram capazes de sobreviver bravamente à prova das aranhas.

diversas vezes pela crítica de nazistas, associação equivocada em relação ao primeiro, mas inevitável em relação ao segundo¹³⁶.

Entretanto, o moralismo dirigido às mulheres não se estendia às suas demais relações sociais, nas quais agia como legítimo imoral. Valorizava os prazeres mundanos, como dinheiro, bebida, jogos de azar e relações carnavais e nutria enorme desprezo por tudo o que transcendesse a matéria, como a religião, o misticismo e as crenças populares. Para intimidar as pessoas, bastava estar presente e, sendo contrariado, seja lá por qual motivo fosse, partia para a agressão física.

¹³⁶ Ver “NAZISMO vai encarnar no teu cadáver”, *Amanhã*, São Paulo, 30 mar. a 6 abr. 1967. Resta lembrar que, na década de 1930, após a ascensão de Hitler ao poder, a obra de Nietzsche foi falsificada para ser apresentada ao público como prenúncio filosófico do pangermanismo e do anti-semitismo.

10.2 – OBSERVAÇÕES SOBRE O FILME

À Meia-Noite Levarei Sua Alma começa com um prólogo, elemento que se repete em diversos filmes de José Mojica Marins e por isso se tornou uma das principais marcas do estilo do diretor. Por meio dele nos apresenta, pela primeira vez, o protagonista da história – o controvertido Zé do Caixão. Deslocado da trama, olha diretamente para a câmera e ameaça os espectadores com um discurso existencial leviano que gira em torno da sumária definição de quatro conceitos – vida, morte, existência e sangue. Enquanto são proferidos gritos e gemidos, a câmera então se aproxima de seu rosto, focalizando seus olhos, partes do corpo pelas quais o cineasta tem confessa obsessão. Elas reaparecem com insistência em seus filmes, com ênfase em dois episódios: *O Fabricante de Bonecas*, de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), onde o artesão, para vingar o estupro das filhas, arranca os olhos dos malfeitores e os coloca em suas bonecas, e *Pesadelo Macabro*, de *Trilogia do Terror* (1968), na cena em que enfoca os olhos esbugalhados do protagonista depois de desenterrado, que remetem à figura de Zé do Caixão em posição de morcego, também com os globos oculares salientes no final de *À Meia-Noite*.

Ainda no prólogo, os demais personagens nos são apresentados em cenas de tortura física, extraídas da trama. O título, grafado sobre um esboço de cemitério, também nos serve de ameaça. A câmera, então, descreve o ambiente de uma casa mal-assombrada onde já transparece uma das principais características dos cenários das fitas de Marins: a semelhança com a precariedade dos cenários grosseiros de programas de televisão brasileiros, como os da antiga TV Tupi, ou latino-americanos de enorme apelo popular, como os dos seriados mexicanos *Chaves* e *Chapolin*, ainda que estes tenham surgido somente no início da década de 1970.

No cenário da casa mal-assombrada, chama-nos a atenção o excesso de elementos presentes, a maioria Kitsch¹³⁷, que dão a ele um aspecto barroco. Contudo, não restam

¹³⁷ Utilizamos aqui o conceito de Kitsch definido por Abraham Moles: “O Kitsch é a mercadoria ordinária (*Duden*), é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos”. MOLES, Abraham, *O Kitsch*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 10.

dúvidas de que estamos diante de um filme que se apropria de elementos considerados clichês de gêneros como o fantástico e o horror.

Sob a iluminação de velas num candelabro, nos são mostrados uma espécie de altar com uma caveira e estatuetas de macumba; três quadros na parede com imagens do Cristo e de outros santos católicos, entre os quais estava um boneco dependurado; teias de aranha; um relógio cuco; portas que se abrem e fecham sozinhas e réstias de alho sobre um fogão a lenha com panelas cozinhando e soltando fumaça, que muito nos lembram as sopas das bruxas. Não se trata de mera suposição. Eis que irrompe debaixo da tela a figura clássica de uma bruxa segurando um crânio, numa cena que evoca o universo shakespeariano presente em obras como *Macbeth*, que também se inicia com a aparição de três bruxas, sendo que uma prenuncia que o protagonista viraria rei.

Em *À Meia-Noite*, a personagem feiticeira, deslocada da trama ficcional, dialoga com o espectador. Com o dedo em riste, desafia-lhe a coragem: “A todos aqueles que viram um velório, o rosto pálido de um cadáver; a todos aqueles que não acreditam em almas penadas, ao saírem deste cinema e irem passar pelas ruas escuras, sozinhos... Ainda há tempo: não assistam a esse filme. Vão embora!”¹³⁸. Creio que, ao fazer referência ao próprio filme, como se a ele não pertencesse, a personagem cria um certo paradoxo: ao mesmo tempo em que reforça o efeito de real, provocando uma estranha sensação no espectador, também evoca a idéia de representação.

O enredo começa com o plano aberto de um cemitério no momento em que se realizava um enterro: a impassividade de Zé do Caixão contrapõe-se à imagem das mulheres chorando convulsivamente, aspecto que confere um tom dramático à cena. Antes de se retirar, o protagonista mostra-se educado ao lamentar para a viúva a perda do ente falecido e ao dizer-lhe que procurou “prestar-lhe os melhores serviços”. Esta imagem do *gentleman* se desfaz logo na sequência seguinte, bastante significativa como ponto de partida para compreendermos a crença do personagem. Nela, revela, mais do que indiferença, o desprezo pelo sofrimento da família que acompanhara no velório e a ganância por bens materiais, ao comentar com a esposa Lenita: “Esse enterro me deu uma fome... Eu acho que vou acabar cobrando dobrado para acompanhar enterro. Estou

¹³⁸ Na transcrição da fala dos personagens, conservamos os erros tal como pronunciados por eles no filme.

cansado de ver essa choradeira de sempre”. Confessa à mulher não suportar a população do vilarejo onde morava, para ele, “gente do mato”, a qual considerava ignorante e simplória. Entretanto, não acreditamos que ele estivesse isento de pertencer a essa mesma gente que ele repudiava.

Zé demonstra verdadeira obsessão por ter um filho, e a saga da busca pela concretização desse desejo é o eixo condutor da trama. Ao constatar a esterilidade da esposa, dispõe-se a encontrar outra mulher que pudesse dar continuidade a seu sangue e, sendo o personagem completamente antiético, não nos surpreende que a primeira vítima seria a namorada de seu melhor amigo. Quanto à esposa, como não lhe tinha mais serventia, decidiu matá-la, valendo-se do argumento machista e moralista de que deveria pertencer a um só homem, ou seja, depois de se casar com ele, não poderia se envolver com mais ninguém. Sendo assim, tampou o nariz de Lenita com algodão embebido em formol para imobilizá-la e deixou-a vulnerável ao veneno de uma enorme aranha que passeava pelo seu corpo (Figura 1). Esta cena inspiraria a seqüência memorável de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, na qual seis mulheres seminuas são confinadas num quarto com inúmeras aranhas, e, posteriormente, os chamados testes macabros realizados pelo cineasta em seu estúdio para despertar a atenção da mídia.

Figura 1 Cena da morte de Lenita em *À Meia-Noite* que inspiraria a seqüência memorável de *Esta Noite*

É importante ressaltar que o uso de animais nojentos como estratégia para fazer o espectador sentir asco é lugar-comum em filmes do gênero horror. A diferença é que, em tais fitas, esses costumam ser transformados em verdadeiros monstros: muitas vezes, resultam da fusão de vários animais, têm as suas dimensões ampliadas e atuam no

intuito de destruir a humanidade. Já em *À Meia-Noite* e *Esta noite*, as aranhas não desempenham essa função ameaçadora, mas nos despertam repugnância pelo fato de pensarmos que esses bichos, que já são naturalmente asquerosos, poderiam estar passeando em nosso corpo¹³⁹.

Para conceber as demais cenas em que Zé do Caixão assassina, de forma cruel, todos aqueles que o impediam de ter o tão almejado filho, o diretor também se valeu de elementos comuns ao referido gênero. Bater com um objeto na cabeça da vítima e afogá-la numa banheira, como ocorreu com Antônio, namorado da mulher almejada pelo vilão; ou furar os olhos e atear fogo ao corpo dos opositores, no caso do médico, são velhas estratégias conhecidas do público.

O repúdio de Zé do Caixão pelas tradições e, sobretudo pela religião, transparece na mesma seqüência que sucede a do velório na qual desrespeita um dos principais preceitos do catolicismo: a não ingestão de carne na Sexta-Feira Santa. É bastante revelador neste sentido o diálogo travado entre ele e a esposa, caracterizada como uma pessoa humilde e subserviente:

Zé do Caixão: – Ué, cadê a carne?

Lenita: – Hoje não tem. Você se esqueceu que hoje é sexta-feira santa?

Zé do Caixão: – Que me importa que seja a sexta-feira dos santos ou do demônio. Eu vou buscar o que eu quero e nenhum carola vai intervir. Hoje eu como carne, nem que seja carne de gente.

Lenita: – Cuidado Zé, o diabo tenta.

Zé do Caixão: – Se eu o encontrar, vou convidá-lo para jantar.

Percebemos, no decorrer do filme, que Zé do Caixão gostava não apenas de chocar os crédulos, proferindo heresias, mas de corrompê-los, obrigando-os a praticar atos que eles consideravam pecaminosos. Esse sadismo, inerente à sua personalidade, é claramente expresso numa das mais significativas (e ousadas) cenas de *À Meia-Noite* no

¹³⁹ Noël Carroll, a partir de sua *teoria do pensamento*, justifica a autenticidade do nosso medo quando assistimos a um filme de horror, acima de tudo, pelo fato de ele derivar de “conteúdos de pensamento entretidos como resultado do conteúdo representativo da ficção”. Carroll formulou essa teoria a partir do questionamento da funcionalidade da teoria da “voluntária suspensão da descrença”, elaborada por Samuel Coleridge para explicar a nossa interação com os filmes de horror. CARROLL, op. cit., p. 120.

âmbito estético, não por acaso bastante aclamada pela crítica. Em primeiro plano a câmera enfoca o protagonista se deliciando com um pedaço de carne de carneiro na Sexta-Feira Santa, enquanto, ao fundo, por meio da moldura delimitada pela janela, assistimos passar uma procissão. O padre olha para o incrédulo e faz o sinal-da-cruz, como se pedisse a Deus pela redenção do pecador, ao passo que este ri de forma sarcástica (Figura 2).

Figura 2 Cena em que o protagonista come carne de carneiro na Sexta-Feira Santa enquanto zomba da procissão católica

À Meia-Noite questiona o papel da *religião católica*, promovendo uma certa dessacralização e mediocrização dessa instituição. O caráter cômico e satírico do qual o diretor se valeu para ridicularizá-la e romper com a retidão moral da época, lembra-nos os rituais de bufonaria e tolice chamados *riso*, já citados de passagem anteriormente. De acordo com Mikhail Bakhtin, o riso fazia parte dos espetáculos antigos, entre os quais estavam o mimo e as burlas, mas era condenado pelo cristianismo não apenas por ser considerado emanção do diabo, mas também porque contrariava o princípio de que o cristão deveria conservar uma seriedade constante. Todavia, na Idade Média, essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja trouxe a necessidade de legalizar, ao lado das formas canônicas, essas formas puramente cômicas. Entre elas, destacavam-se as chamadas “festas dos loucos”, celebradas por estudantes e clérigos no dia de Santo Estêvão, no Ano Novo, no Dia dos Inocentes, da Trindade e de São João. Cremos que *À Meia-Noite* muitas vezes evoque os ritos dessas festas, caracterizados, segundo Bakhtin, pelas “*degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para

o plano material e corporal: glotoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc”¹⁴⁰. Na França, por exemplo, “havia inversão paródica do culto oficial acompanhado de fantasias, mascaradas e danças obscenas”¹⁴¹. Não por acaso, no século XVII, confirma-se a perspectiva da Poética de Aristóteles e atribui-se ao riso, na literatura, “um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade”¹⁴².

Um dos elementos de grande importância na festa popular, citado pelo estudioso, além da fantasia, era a “permutação do superior e do inferior hierárquicos”, ou seja, “o bufão era sagrado rei; durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas igrejas, sob autoridade direta do papa, de um papa para rir”¹⁴³. Em suma: “era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo o que era elevado e antigo, tudo o que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte”¹⁴⁴. Como vimos, Marins também trabalha essa inversão em *À Meia-Noite*, sendo esta a principal estratégia que leva o filme a causar repulsa moral no espectador.

Todavia, em determinados momentos, *À Meia-Noite* chega a sugerir que a crença fervorosa despertada pelo catolicismo seja a razão da alienação das pessoas do vilarejo – para usarmos uma palavra muito em voga na época –, como esbraveja o personagem mais de uma vez em frases como: “Céu, inferno, reencarnação, o poder da fé, símbolo da ignorância. Onde estás, ó diabo!”. Contudo, o filme não se aprofunda nessa questão e seria exagero afirmarmos que Marins teria intenção de torná-lo instrumento de conscientização da sociedade, como intentara Glauber Rocha em *Barravento* (1961) e Anselmo Duarte em *O Pagador de Promessas* (1962).

Outro discurso impactante é o proclamado por Zé do Caixão quando o amigo Antônio contesta a sua descrença:

¹⁴⁰ BAKHTIN, op. cit., p. 64.

¹⁴¹ Idem, Ibidem.

¹⁴² Idem, p. 58. Na *Poética* escrita por Aristóteles, a comédia já aparece como um gênero baixo, pois representava pessoas inferiores a nós.

¹⁴³ Idem, p. 70.

¹⁴⁴ Idem, Ibidem.

– Eu não posso ter descrença se nunca tive crença. Crer em quê? Num símbolo?, diz o personagem, apontando para Cristo crucificado. – Numa força inexistente criada pela ignorância? Sim, sou um revoltado, com os tolos como você, que temem o que não vêem e tornam-se escravos daquilo que realmente existe: a vida. (...) Qual a razão para me temerem? Por que uso roupa preta, por que creio em mim? Por que eu ria da crença deles? Não. *Porque eu sou mais forte e tenho inteligência suficiente para dominar quem quer que seja. Eles são fracos, porque são escravizados pelo que desconhecem.* Eu sou livre, por isso tenho mais força. [grifos nossos]

Nessa cena, chama-nos a atenção o desdém do personagem por objetos cultuados pelos cristãos. Não é a única vez que ridicularizou a imagem de Jesus Cristo pregado na cruz. Em outra circunstância, apropriou-se de um objeto supostamente sagrado para ferir o rosto de um sujeito – a coroa de espinhos que estava sobre a cabeça da estátua de Jesus.

Como aferimos anteriormente, Zé do Caixão não renega apenas a religião católica. As afro-brasileiras, como candomblé e umbanda, também lhe despertavam ojeriza. Uma seqüência bastante simbólica nesse sentido é aquela na qual o personagem encontra oferendas votivas aos orixás, abandonadas num local arborizado: velas acesas, bebidas e uma imagem esculpida do Exu. Em vez de desviar-se, recolhe todo o dinheiro da oferenda, toma a bebida e pisoteia o despacho. Não nos surpreende que Zé do Caixão também esnobasse o misticismo. Ao ser convidado por um casal para ler a sorte com uma bruxa – a mesma do prólogo do filme –, responde, com superioridade, mas ao mesmo tempo não nega o convite: “Será divertido ver dois supersticiosos sob o domínio de uma bruxa”. Na sessão, a feiticeira, valendo-se da dicotomia cristã céu-inferno, prenuncia o que estaria por vir ao protagonista: “Você irá pagar os seus pecados e, quando chegar a hora, sentirá os horrores do inferno”.

Zé do Caixão não estaria livre da velha bruxa nem de suas previsões. No decorrer da trama, há uma certa insistência no retorno dessa personagem, que duas vezes o intercepta de modo abrupto, com a sua gargalhada macabra, quando ele atravessa a floresta. É preciso dizer que não haveria local mais apropriado para a sua aparição, pois são nas matas que perambulam quase todas as entidades do nosso folclore, fato também observado em outros países. A razão disso encontra-se na própria origem dos mitos brasileiros, que remete ao período do bandeirantismo (do final do século XVI ao

começo do século XVIII)¹⁴⁵.

Nos contos infantis, em geral, bruxas aparecem como forma de castigo à desobediência das crianças insones. Em *À Meia-Noite*, a feiticeira aparece para o protagonista em represália aos atos bárbaros por ele cometidos. Basta lembrarmos que, pouco antes de ela surgir na mata pela primeira vez, Zé havia violentado Terezinha e destruído as oferendas. Já o segundo encontro se dá depois de ele ter ferido o rosto do tio de Maria com espinhos e de ter caçado da crença do povo em relação ao dia dos mortos. Os presságios da bruxa são carregados de ameaças e conseguem perturbá-lo, colocando à prova a sua própria crença.

Cuidado com os mortos. Quando vires o vento soprar sobre as árvores, não será o vento: são as almas penadas. Espere a meia-noite. Quando um gato preto cruzar o seu caminho, é o demônio. Quando ouvires passos e não vires ninguém atrás de ti, é a condenação de tua alma. Quando ouvires o canto de morte da coruja, é o prenúncio do fim. Não espere a meia-noite. Quando em seu caminho perceberes luz, são as velas das procissões dos mortos. Fuja! Porque eles virão buscar sua alma. [risos] (sic)

Tais ameaças, como é possível observar, estão carregadas de superstições já enraizadas no imaginário popular, como as de que gatos pretos e corujas trazem mau agouro. Já o mito da alma penada, espectro de morto que erra pela Terra e assombra os povoados, seria uma herança das tradições portuguesas, que se tornou bastante corrente nos Estados do Nordeste, em São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina. No interior paulista, fala-se no Corpo-seco, cadáver ressequido que simboliza a perdição da alma, e no Bradador, que seria também um corpo-seco que protesta contra o castigo. Ambos, na definição de Câmara Cascudo, podem ser considerados “a morada do espírito estridente que vaga depois da meia-noite, enchendo de medo aqueles que ouvem a ressonância dos gritos apavorantes”¹⁴⁶. Daí a razão de a bruxa dizer que as almas penadas representariam a condenação da alma do pecador. A aparição da procissão dos mortos para o protagonista representaria uma espécie de castigo da providência por ele ter desafiado a catequese católica (que, diga-se de passagem, aparecia impregnada das crenças populares).

¹⁴⁵ De acordo com Câmara Cascudo, “com o contato diário e obrigatório com os indígenas, o paulista saturou-se de suas tradições, confundindo-as com as ouvidas dos pais”. CASCUDO, op. cit., p. 46.

¹⁴⁶ Idem, p. 298.

Zé do Caixão, depois de comer carne de carneiro em plena Sexta-Feira Santa, não se resguardou no Dia de Finados e eis que o prenúncio da velha bruxa se faz verdadeiro. Na floresta, o coveiro sente as rajadas de vento balançando os galhos das árvores e escuta o miar estridente do gato e o canto da coruja. Apressa o passo quando, então, depara-se com a alma penada de Antônio segurando uma vela. Corre, tomado pelo pavor. Quando acredita estar realmente salvo, vislumbra a temida procissão dos mortos e, nela, seu próprio corpo sendo velado. Vozes do além o acompanham e, entre elas, sobressaem as risadas sarcásticas do espírito de Terezinha. A jovem, depois de ter sido deflorada por Zé, suicidou-se. Antes, porém, prometeu buscar a alma do agressor à meia-noite e viera cumprir o juramento.

Esta seqüência final nos revela que o terceiro longa-metragem de Marins carrega consigo a mesma contradição do personagem. Este, embora desdenhe do sobrenatural, se vê acuado por ele a ponto de sentir pavor. O filme, por sua vez, embora questione certos rituais religiosos, místicos ou supersticiosos, traz um desfecho que confirma a validade de todos esses preceitos. A condenação do protagonista, por sua vez, é coerente com as convenções do cinema clássico, que prevê a punição dos vilões da história.

10.3 – DADOS DE PRODUÇÃO

O primeiro longa-metragem protagonizado por Zé do Caixão começou a ser produzido da mesma forma que *Sentença de Deus* e *A Sina do Aventureiro*, ou seja, com dinheiro proveniente do comércio de cotas de participação. Cada cautela tinha o valor de Cr\$ 100 mil – hoje, algo em torno de R\$ 3.500¹⁴⁷. Não é possível saber quantas foram comercializadas e tampouco em que valor o filme foi orçado.

No acervo pessoal do cineasta, encontram-se preservadas apenas 12 cautelas que seguem dois modelos distintos e duas reservas de cautelas, todas com numeração esparsa¹⁴⁸. Segundo as datas especificadas, as 14 foram negociadas entre 25 de julho e 20 de setembro de 1963 pelo próprio José Mojica Marins, que assina três delas. Também foram encontrados 35 recibos referentes ao pagamento parcelado feito por um comprador entre 10 de novembro de 1963 e 11 de fevereiro de 1964. É possível afirmar apenas que, do número total de cotas comercializadas, 38,5 foram vendidas para 14 pessoas, o que rendeu inicialmente à Indústria Cinematográfica Apolo o valor de Cr\$ 3,85 milhões (aproximadamente R\$ 103 mil). Embora insuficientes para a finalização de *À Meia-Noite*, esta quantia permitiu que o filme fosse rodado, como veremos adiante.

Entre os compradores das cotas de participação, estavam dois sócios de Marins na Apolo. Antônio Boldrin, naquela ocasião, sócio majoritário, gastou Cr\$ 500 mil (R\$ 18.356,16) no dia 25 de julho de 1963, enquanto Raul Malentaqui, Cr\$ 200 mil (R\$ 7.342,45). Este último já havia atuado em *Meu Destino em Tuas Mãos* e também integrou o elenco de *À Meia-Noite*. As demais cautelas parecem ter sido negociadas principalmente entre os alunos da escola. Em 6 de agosto, José Cardoso dos Santos, que também havia atuado em *Meu Destino*, adquiriu três. Uma semana depois, Sebastião Tomaz e Angelo Massimo Scandiuzzi compraram uma cada. Em 20 de setembro, outro

¹⁴⁷ Conforme ressaltado anteriormente, todas as quantias aqui apresentadas foram atualizadas para nossa moeda corrente, o real, de acordo com o índice IGP-DI, da Fundação Getúlio Vargas, tendo como data final de correção o mês de dezembro de 2007.

¹⁴⁸ A numeração das cautelas comercializadas é a seguinte: primeiro modelo (001, 002, 012, 013, 014, 015, 016, 031, 038, 057); segundo modelo (011, 027); reservas de cotas de participação (026, 085). Não é possível saber até que ponto tal numeração é confiável já que, nos dois primeiros casos, foi grafada à mão e negociada sem preocupação com a ordem numérica. Enquanto a de número 001 foi vendida em 6/8/1963, a de número 012 foi vendida em 25/7/1963.

aluno, cuja assinatura não está legível no documento, ficou com mais uma. Neste mesmo período, Walter Dias da Silva adquiriu duas. Porém, estes últimos quatro compradores talvez tenham revendido as cotas para conhecidos ou não tenham completado o pagamento, pois seus nomes não constam na listagem de acionistas encontrada na documentação do cineasta.

Como a maioria dos alunos era de classe social mais baixa e não dispunha de condições para pagar à vista o valor da cota, a solução encontrada pela Apolo foi facilitar o pagamento em dez parcelas mensais de Cr\$ 10 mil (algo em torno de R\$ 360,00) cada, sendo que a primeira deveria ser feita no ato da compra. Para tanto, foi impresso um modelo diferente de documento, intitulado “reserva de cota de participação”, onde já vinha especificada esta forma de pagamento, bem como as implicações caso o compromisso não fosse cumprido. Constava que o sócio somente poderia desfrutar de seus direitos e obrigações após a quitação do valor total da cota e, caso não conseguisse pagar duas prestações sucessivas, a reserva seria cancelada e as importâncias pagas, perdidas. Desta forma, a empresa de Marins se favorecia, pois, além de não devolver o dinheiro, tinha o direito de comercializar a mesma cota com outro interessado, conforme destacado na própria cautela:

A falta de pagamento de duas prestações sucessivas, importará no cancelamento da presente Reserva e na caducidade da cota, independente de qualquer aviso, bem como na perda das importâncias pagas, podendo a referida cota ser negociada com terceiro.

Como ressaltado, entre os documentos remanescentes, há duas reservas de cotas de participação. A primeira foi firmada em 10 de agosto de 1963 pelo pintor e decorador Antonio José de Oliveira, que já se havia tornado cotista de *A Sina do Aventureiro*. Diferente do que foi estabelecido pela Apolo, ele optou por pagar Cr\$ 30 mil (R\$ 1.061,71) à vista e os outros Cr\$ 70 mil (R\$ 2.477,38) em sete prestações mensais, o que demonstra a flexibilidade da empresa em relação à escolha da forma de pagamento. Já a outra reserva data de 5 de setembro do mesmo ano e pertence ao comerciante Leonildo Gervasoni, que optou pelas dez prestações mensais, mas provavelmente não conseguiu quitá-las. Também optou pelo pagamento parcelado o discípulo Arildo de Lima, que participaria do elenco de *À Meia-Noite*, no papel do ousado Aurélio, personagem agredido pelo protagonista com uma coroa de espinhos depois de desafiá-

lo. Arildo adquiriu 20 cautelas no valor de dois milhões de cruzeiros. Embora se tenham perdido, foram encontrados 35 recibos em seu nome que, juntos, totalizam Cr\$ 305 mil (aproximadamente R\$ 8.400) – 26 no valor de dez mil e nove no de cinco mil cruzeiros –, pagos entre 10 de novembro de 1963 e 11 de fevereiro de 1964. Interessante observar que parte dos compradores das cotas trabalhava em atividades consideradas menores por serem geralmente exercidas por pessoas com baixo grau de instrução, perfil no qual provavelmente se enquadravam.

Estes não eram os únicos cotistas. Entre os demais, estão Nivaldo de Lima, que, na trama, faria o papel de Antônio, supostamente o melhor amigo de Zé do Caixão, e, mais tarde, em *Esta Noite*, seria Bruno, seu ajudante corcunda. Parceiro antigo de Marins, já havia atuado em *Meu Destino em Tuas Mãos* e tinha participação em 11% dos lucros líquidos de bilheteria do filme *A Sina do Aventureiro*. Outro cotista era Leandro Vieira, que já tinha sido acionista e ator de *A Sina* e também integrou o elenco de *À Meia-Noite*. Parece-nos que tudo não passava de uma troca de favores: os discípulos contribuíam financeiramente com a realização da fita e, em troca, Marins oferecia-lhes um papel na trama. Nesse sentido, não é exagero afirmarmos que, de certa forma, vendia a seus discípulos a promessa de fama imediata à qual fizemos menção no subcapítulo 4.2 desta pesquisa.

No livro *Maldito*, consta que o comerciante português Ilídio Simões Martins¹⁴⁹, supostamente comprador de dez cotas, teria adquirido ações de alguns cotistas, bem como as de Marins, tornando-se sócio majoritário do filme, com direito a 70% da renda auferida com a exibição. Certamente, em vez de fazer o acerto direto com cada um dos cotistas, Ilídio concedeu o dinheiro à Apollo que, por sua vez, devolveu a parte que cada comprador havia investido. Abaixo, segue relação dos acionistas que receberam a restituição, o número de cotas adquiridas e o valor investido, conforme recibo datilografado. Os números revelam que o valor obtido por meio de cotas foi de Cr\$ 3,85 milhões (aproximadamente R\$ 103 mil), como havíamos ressaltado.

¹⁴⁹ Tentamos contatar Ilídio Simões Martins diversas vezes, mas ele optou por não nos conceder entrevista.

Em declaração ao *Notícias Populares*, José Mojica Marins alega que teria vendido *À Meia-Noite* por Cr\$ 2 milhões (mais de R\$ 58 mil)¹⁵⁰. No entanto, segundo recibo encontrado no acervo pessoal do cineasta, este valor serviria apenas para ser restituído a um dos cotistas, Arildo de Lima, faltando ainda 1,85 milhão (mais de 54 mil)¹⁵¹. Já a matéria veiculada no *Diário da Noite* revela que ele teria comercializado a fita por Cr\$ 12 milhões (mais de R\$ 330 mil)¹⁵².

COTISTA	AÇÕES	VALOR (Cr\$)
Arildo de Lima	20	2.000.000
Aparecido Rogério de Souza	0,5	50.000
Irineu Dias Soares	0,5	50.000
Ovídio Benedito Odorico	1	100.000
Leandro Vieira	1	100.000
Zulmiro dos Santos	0,5	50.000
Francisco Augusto da Silva	0,5	50.000
Raul Malentaqui	2	200.000
José Cardoso dos Santos	3	300.000
Eurípedes da Silva	1	100.000
Antônio Boldrin	5	500.000
Antônio José de Oliveira	1	100.000
Dagoberto de Souza	0,5	50.000
Nivaldo de Lima	2	200.000
Total	38,5	3.850.000

Fonte: Acervo pessoal

Posteriormente, Ilídio teria vendido sua parte para o produtor Nelson Teixeira Mendes, que adquiriu as ações dos demais cotistas, tornando-se o único dono de *À Meia-Noite*. Entretanto, de acordo com reportagem publicada no *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, em 26 de agosto de 1965, é possível que Mendes tivesse vendido os direitos de exibição desta fita a Evandro Lemos Barreto, da Prodifilmes – Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda., que havia realizado *O Cabeleira* (1963)¹⁵³.

¹⁵⁰ Tanto aqui, como nas duas notas subseqüentes, tomou-se como referência inicial para a atualização o período entre novembro de 1963 e 11 de fevereiro de 1964, data de pagamento dos recibos das cotas encontradas.

¹⁵¹ VAL, Moracy do, “Mojica: o cineasta maldito”, *Notícias Populares*, São Paulo, 10 mar. 1967.

¹⁵² DI PIERRO, Gilberto, “Criou inferno de gelo mas não se julga “pé frio””, *Diário da Noite*, São Paulo, 13 mar. 1967, p. 10.

¹⁵³ “À MEIA-NOITE levarei sua alma – Filme brasileiro cria caso entre distribuidor e a empresa do Imperial”. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26 ago. 1965. No entanto, na Filmografia da Cinemateca Brasileira consta que Nelson Teixeira Mendes era produtor de *O Cabeleira*, em parceria com Waldemar Barbosa, o que nos leva a supor que fosse um dos sócios da Prodifilmes. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>.

Como se pode constatar, a filmagem de *À Meia-Noite*, realizada entre o final de 1963 e o início de 1964, foi possível graças à contribuição dos sócios e alunos da Apolo que se tornaram cotistas, pois, neste período, Ilídio Simões Martins ainda não se havia tornado sócio majoritário da fita. Em 31 de janeiro de 1964, quando Arildo de Lima ainda quitava parcelas da cota adquirida, o filme já estava montado e o trailer, pronto. Prova disso é a nota fiscal emitida nesta data pela Líder Cinematográfica, afamado laboratório que se situava na Rua 13 de Maio. Nela estão discriminados os custos de revelação do copião, da máster e do contratipo, tanto do filme como do trailer, bem como o do aluguel da moviola de acordo com a quantidade de horas de uso, que somam Cr\$ 172.635,80 (R\$ 4.755,94).

No entanto, a entrada de Martins como sócio majoritário teria sido fundamental para a finalização de *À Meia-Noite*. Não por acaso, é ele quem assina a produção do filme logo que este foi submetido à Censura. Serviços como trucagem foram custeados por ele. Neste caso, a primeira parcela, no valor de Cr\$ 150 mil (R\$ 3.479,15), foi paga a Indrikis Kruzkops, responsável pela trucagem, em 5 de março de 1964. Já a segunda, no valor de Cr\$ 60 mil (R\$ 1.295,34), foi quitada apenas em 15 de abril, quando o trabalho ficou pronto. Dois meses depois, foram confeccionadas as cópias de exibição do filme e do respectivo trailer. De acordo com a nota fiscal emitida pela Líder em 17 de junho, foram feitos 30 metros de cópia de pré-trailer, 97 metros de cópia do trailer e 2.325 metros de cópia do filme, o que correspondeu a Cr\$ 406.786,80 (R\$ 8.191,51).

10.4 – LANÇAMENTO E RECEPÇÃO

Submetido ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* foi liberado em 26 de junho de 1964 e teve a faixa etária de seu público determinada para maiores de 18 anos¹⁵⁴. Entretanto, na ânsia de ver a fita nas telas dos cinemas, José Mojica Marins já havia marcado uma *avant-première* para dia 25 de junho, às 20h, no Cine Anchieta, em São Bernardo do Campo. O folheto de divulgação, além de apelar para o gênero, de certa forma vinculava a obra ao movimento iniciado por Glauber Rocha: “Cidade ficará em pânico com o primeiro filme de “Autêntico Terror”, do novo Cinema Nacional. Aguardem!”.

Segundo a ficha técnica do terceiro longa-metragem de Marins, cadastrada no Instituto Nacional de Cinema (INC), ele foi distribuído por três empresas – N. T. M., pertencente a Nelson Teixeira Mendes, Octan Filmes e Satélite Filmes. No entanto, além destas, sabemos que em Porto Alegre a distribuição ficou a cargo da Prodifilmes Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda. *À Meia-Noite* estreou em São Paulo em 9 de novembro de 1964, coincidentemente, mesmo ano de lançamento de *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha¹⁵⁵. Foi exibido numa das principais salas do circuito de Francisco Serrador, o Art-Palácio. Fundado em 1940, no prédio que abrigara o UFA-Palace, na Avenida São João, era um dos cinemas mais freqüentados na capital paulista, famoso pelas enormes filas que rodeavam a calçada. Lá foram programadas seis sessões diárias de *À Meia-Noite* –12h30, 14h15, 16h10, 18h05, 20h e 22h¹⁵⁶.

Poucos veículos impressos noticiaram a estréia de *Zé do Caixão* nos cinemas da capital paulista. Entre os que veicularam chamadas de exibição estão *Cinelândia*, uma das principais revistas de fãs do período, pertencente a Roberto Marinho, e os jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Notícias Populares*, com destaque para este

¹⁵⁴ Conforme Certificado de Censura Federal nº 19.796, emitido em 26/6/1964, referente à liberação do filme, e Certificado de Censura Federal nº 19.795 de 26/6/1964, referente à liberação do trailer. Disponível em: < www.cinemateca.gov.br>.

¹⁵⁵ Segundo dados extraídos da Filmografia da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.org.br), *Ganga Zumba* foi lançado em 9 de março de 1964, no Rio de Janeiro; *Vidas Secas* em quatro de maio, em São Paulo e *Deus e o diabo na terra do sol* em primeiro de junho, também na capital carioca.

¹⁵⁶ *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, São Paulo, 10 nov. 1964.

último, que se mostrou muito empenhado na promoção sensacionalista do filme. É certo que todas essas publicações se basearam, provavelmente, em informações contidas em algum *release* distribuído à imprensa devido à semelhança no enfoque das chamadas, que recaía na exploração do gênero de horror ao qual o filme foi vinculado para conseguir se tornar um produto vendável. É certo que estas seções que noticiavam os lançamentos da semana, em geral, pareciam comportar-se como a publicidade do periódico, tal como acusavam muitas vezes os críticos da grande imprensa.

No jornal *O Estado de São Paulo*, na seção onde eram noticiadas as estréias semanais, foi transcrito um trecho deste suposto *release*: “Uma sinistra cigana faz a profecia contra um desalmado coveiro que violava os cadáveres sob sua guarda: – à meia-noite a vingança virá sob a forma de Satanaz (sic), que deverá reclamar a alma do pecador”¹⁵⁷. Ainda que as informações contidas no trecho sejam pouco fiéis à história do filme – não é evidente na trama que Zé do Caixão violava os cadáveres sob a sua guarda e tampouco que fora castigado por Satanás –, pode-se dizer que são um bom chamariz de público.

Interessante notar que o desconhecido autor da referida chamada, embora questione a atuação de Marins em *A Sina do Aventureiro* e a sua direção em *Meu Destino em Tuas Mãos*, para ele, “duas das mais modestas realizações do cinema paulista desde o advento da Vera Cruz”, não desaconselha o público a ir assistir a *À Meia-Noite*. Ao contrário, incentiva-o sob o argumento de que se tratava do primeiro filme brasileiro de horror, gênero tão disseminado em outros países que, na sua visão, teria surgido no Brasil por acaso e se conclui que considerava Marins um artista *naïf*: “Mas talvez cumpra verificar o que terá ocorrido nesta primeira – e certamente inconsciente – incursão brasileira no gênero que levou Val Lewton para a História do Cinema” [grifo nosso].

Não é possível saber se este autor havia ou não assistido ao filme, embora, pelo teor do texto, acreditemos que teria simplesmente se apropriado das informações publicitárias para compor a nota. Deste modo, como muitos outros jornalistas, colaboraria para disseminar de forma acrítica o rótulo de precursor do gênero horror, o que aumentaria a

¹⁵⁷ “À MEIA-NOITE levarei sua alma”, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 8 nov. 1964.

penetração do produto entre o público. Ignora, assim, o diálogo estreito da fita com o fantástico, como apontado por nós anteriormente.

O argumento de *À Meia-Noite* também aparece de forma um tanto deturpada, mas também bastante curiosa na chamada publicada na *Folha de S. Paulo* no mesmo dia em que a do *Estadão*: “Película de terror e de cenas violentas praticadas por um coveiro de uma aldeia que rouba cadáveres para furtar valiosos objetos usados pelos mortos”¹⁵⁸. Vale lembrar que em nenhum momento o filme nos fornece a informação de que Zé do Caixão roubava cadáveres, embora em determinada cena o personagem abra um baú cheio de jóias de procedência duvidosa.

Estes chamarizes começam a surtir efeito e logo os jornais começam a prestar atenção na receptividade do filme pelo público. Como de costume, alguns buscam mensurá-lo ou simplesmente fazer menção a ele, cumprindo o propósito de orientar o gosto do público leitor e, conseqüentemente, o consumo do produto.

De acordo com a avaliação da *Bolsa de Cinema e Teatro da Folha*, divulgada em 12 de novembro, *À Meia-Noite* teria obtido 20,2% na categoria “ótimo”; 25,4% em “bom”; 14,9% em “regular” e 39,5% em “mau”¹⁵⁹. No espaço reservado à opinião do crítico do jornal, havia apenas um traço. A justificativa dada pelo próprio veículo para legitimar esta cotação era a de que se tratava do “resultado das classificações em porcentagem segundo o número de pessoas que opinavam sobre os filmes ou espetáculos em inquérito realizado nas casas lançadoras”, após apurações públicas. Entretanto, sabemos que tais índices eram bastante questionáveis não apenas porque não forneciam os números absolutos das pessoas que haviam opinado sobre o filme, o que nos daria maior dimensão da recepção pelo público, mas, sobretudo, porque eram manipulados pela equipe de publicidade do periódico com o objetivo de promover o aumento da quantidade de anúncios de filmes nas páginas do jornal e, conseqüentemente, o lucro obtido com os mesmos¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Folha de S. Paulo*, 8 nov. 1964.

¹⁵⁹ *Folha de S. Paulo*, 12 nov. 1964.

¹⁶⁰ Orlando Lopes Fassoni, out. 2003. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

No entanto, como veremos mais adiante, ainda que a cotação da *Bolsa de Cinema e Teatro* não seja confiável e os borderôs tenham se perdido, o tempo em que a fita permaneceu em cartaz no circuito paulistano aliado às asserções feitas por alguns jornalistas e críticos nos permite afirmar com precisão que *À Meia-Noite* obteve elevado índice de público na ocasião do lançamento.

Já no que diz respeito à recepção crítica da obra, também há poucas manifestações relevantes documentadas. O amplo debate sobre o filme em São Paulo, embalado por intelectuais do campo cinematográfico e ressaltado pelo diretor Gustavo Dahl em entrevista recente concedida à autora desta pesquisa¹⁶¹, não se estendeu aos jornais que circulavam na capital paulista, nem às revistas especializadas. Curiosamente, todos os admiradores do jovem cineasta se calaram, até mesmo os jornalistas que aclamaram as atividades da Indústria Cinematográfica Apolo em anos anteriores, sob pretexto de defender o cinema independente. Entre eles também se encontra o cineasta Luis Sérgio Person. Embora não tenha deixado nada escrito a respeito durante a estréia de *À Meia-Noite*, seu apoio foi muito comentado por alguns jornalistas e pelo próprio Marins. Segundo ele, Person teria ido ver o cenário do filme no espaço antes ocupado pela Rádio Nacional, ainda na fase das gravações.

Este descompasso entre a recepção em São Paulo e no Rio de Janeiro, também observada pelo pesquisador Alexandre Fernandez¹⁶², é comprovado *a posteriori* por dois periódicos paulistanos, na ocasião do lançamento de *Esta Noite*. Em nota da *Folha de S. Paulo*, consta: “*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, desprestigiado aqui, êxito de bilheteria no Rio”¹⁶³. A mesma informação é confirmada pelo jornalista Moracy do Val no *Notícias Populares*: “Mojica, quando lançou seu primeiro filme em São Paulo, foi podado por toda a crítica. Agora que o pessoal do Rio o descobriu, sua situação melhorou”¹⁶⁴.

¹⁶¹ Na época em que *À Meia-Noite* foi lançado, Dahl, recém-chegado de sua estada na Europa, conta que fora surpreendido com a notícia dada pelo amigo Sérgio Lima, que na época trabalhava na Cinemateca Brasileira. Ao perguntar se havia alguma novidade no cinema brasileiro, obteve a seguinte resposta: “A única coisa nova que apareceu por aí, além de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foi o José Mojica Marins”. Gustavo Dahl, mar. 2007. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

¹⁶² FERNANDEZ, op. cit. P. 227-228.

¹⁶³ “MOJICA traz fita de horror”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1967.

¹⁶⁴ VAL, Moracy do, “Mojica Marins”, *Notícias Populares*, s/d.

Somente dois renomados críticos se preocuparam em manifestar a sua opinião sobre o filme imediatamente após a estréia – além de B. J. Duarte, que já havia escrito a respeito de *A Sina do Aventureiro*, o romancista Ignácio de Loyola Brandão, que tratava esporadicamente de cinema e mantinha uma posição independente em relação aos acirrados debates estéticos e ideológicos da época. Ambos adotaram a mesma postura de recusa diante de *À Meia-Noite*, questionando, inclusive, sua repercussão favorável entre o público freqüentador do Art-Palácio. Trata-se, contudo, de duas manifestações isoladas, pois não chegaram a motivar nenhum debate nas páginas dos jornais de São Paulo, diferente do que viria a ocorrer no Rio de Janeiro quase dois anos mais tarde.

B. J. Duarte foi provavelmente o primeiro crítico a escrever sobre *À Meia-Noite*¹⁶⁵. Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* quatro dias após o lançamento da fita, faz alusão ao texto escrito há cinco anos sobre *A sina*, que, de certa forma, lhe conferiu o posto de revelador deste cineasta, ainda que às avessas. Confessa que, neste entremeio, já se havia esquecido do perseverante Marins, bem como de suas tentativas à frente da Apolo, marcadas pela inexperiência e, conseqüentemente, pelo amadorismo observado em suas duas realizações anteriores. Neste caso, apropria-se da informação propagada pelos jornalistas de que o cineasta seria o precursor do horror para ironizá-lo, utilizando o nome do gênero de forma ambígua. Assim, este termo poderia ser interpretado segundo sua acepção negativa.

Pois, aí temos o sr. José Mojica Marins inaugurando o “horror” no cinema brasileiro, dirigindo-se a si próprio, interpretando o papel principal dessa história abracadabrante, a personagem do “Zé dos Caixões”, uma atuação realmente inesquecível por seu ridículo e o grotesco de sua pretensão.

O primeiro aspecto que chama a atenção do colunista da *Folha* é o fato de um filme “primário e canhestro” ter alcançado elevado índice de público a ponto de ter feito, ao que lhe parece, Cr\$ 1,5 milhão no primeiro dia de exibição. Entretanto, sua postura em relação a tal êxito é bastante controversa. Por um lado, reconhece a genialidade de Marins ao apostar num gênero, que não a comédia, capaz de atrair a atenção dos espectadores para o filme nacional. Por outro, não deixava de considerar este fenômeno nocivo ao cinema brasileiro. Temia uma espécie de surto de subprodutos do gênero, motivado pelo interesse dos exibidores em utilizá-lo para cumprir a lei de reserva de

¹⁶⁵ DUARTE, B. J., *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1964, p. 4.

mercado, em virtude do apelo exercido no público. Ainda que não explicita, a comparação com o fenômeno das chanchadas era latente.

Vale dizer que, em breve, nossas salas de exibição, compelidas pela famosa lei dos 8x1 [oito filmes brasileiros para cada um estrangeiros], vão encher-se (sic) de uivos, guinchos, gemidos, latidos cavernosos, gritos lancinantes, gargalhar de corujas, pios de aves de mau agouro e outros ruídos característicos dos filmes de vampiros, de zumbis, de fantasmas, de ectoplasmas e de outras manifestações do mundo de lá, às vezes tão grotescas quanto certas manifestações cinematográficas do mundo de cá.

Para o crítico da *Folha*, Marins não passava de mais um diretor a ser esquecido, por isso classificou o filme como “mau” no espaço de que dispunha junto à *Bolsa de Cinema e Teatro*. No intuito de desmerecer o inexperiente cineasta, compara-o aos cavadores, “fenômenos dos céus cinematográficos paulistanos” que “não se caracterizam pelo brilho de suas aparições; ao contrário, individualizam-se pela cauda bruxoleante (sic) de sua trajetória nas trevas das salas de espetáculo”. Inequivocamente, nenhuma das previsões feitas por B. J. Duarte vingou: o horror não se tornou um gênero disseminado no cinema nacional, e o diretor passou ao largo do anonimato.

Não por acaso, no dia seguinte após a publicação do artigo de B. J. Duarte, o *Notícias Populares* vem à tona com uma chamada de exibição bastante panfletária como já acusa o título: “*À Meia-Noite Levarei Sua Alma* – Assistido em sua maioria pelo sexo frágil”¹⁶⁶. Independente da veracidade da informação contida neste título, provavelmente cavado por Marins¹⁶⁷, é inegável que se trata de ótima estratégia de marketing, servindo de chamariz tanto para espectadores do sexo masculino quanto do feminino. O texto, por sua vez, é tão publicitário quanto o título.

Como você se sentiria ao apreciar cenas em que um impiedoso e incrédulo assassino com um golpe de suas afiadíssimas garras, vaza os olhos, cheios de terror, de um médico? Ou então ao ver uma moça,

¹⁶⁶ “À MEIA-NOITE levarei sua alma – Assistido em sua maioria pelo sexo frágil”. *Notícias Populares*, São Paulo, 14 nov. 1964.

¹⁶⁷ Três anos depois, em entrevista veiculada no *NP*, Marins afirma: “Veja só, em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* tive público essencialmente feminino. Na saída muitas moças vinham até mim dizendo que gostariam de estar no lugar das moças por mim espancadas... Eu coloco o instinto acima de tudo. É o que importa”. In: VAL, Moracy do, “Mojica: o cineasta maldito”, *Notícias Populares*, São Paulo, 10 mar. 1967. Curiosamente, seis dias depois, o mesmo jornalista afirma que Marins havia visitado a redação do jornal e afirmado novamente que a maioria do público de *Esta Noite* no Art-Palácio era feminino: “O DIRETOR José Mojica Marins em visita a NP afirma que 60% do público de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* é feminino”. In: VAL, Moracy do, “Telex”, *Notícias Populares*, São Paulo, 16 mar. 1967. Nestes casos, a menção ao público feminino também não deixa de ser uma estratégia do diretor para angariar novas discípulas e, conseqüentemente, novas atrizes inexperientes para suas próximas produções.

amarrada a uma cama, com as patas gigantescas e peludas de uma monstruosa aranha lhe passando sobre o corpo, sob o olhar de prazer de um homem com alma de monstro? E o desfile de fantasmagóricas figuras do além, que voltam para vingar-se da mesma forma pela qual foram barbaramente sacrificadas pelo seu cruel assassino? Estas são algumas cenas que formam o tema do filme *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* em exibição no cine Art-Palácio, e que está atraindo uma das maiores massas de espectadores, que temos observado nesse cinema, principalmente representada pelo chamado sexo frágil, que se dispondo a assistir este filme, mostra que não é tão frágil assim [grifo nosso].

Enquanto o *Notícias Populares* se empenhava em influenciar os leitores a prestigiarem aquela que era considerada a primeira experiência brasileira de incursão no cinema de horror, Ignácio de Loyola Brandão, em sua coluna “Cine-Ronda” no jornal *Última Hora*, despreza sem pudor o diretor paulistano e sua obra¹⁶⁸.

Num texto um tanto quanto alegórico e acusatório, Brandão se exime de discutir aspectos intrínsecos de *À Meia-Noite*, o qual, para ele, não passa de mero produto enganoso. Nem por isso ignora o apelo exercido pelo gênero entre as camadas mais baixas da população que, a seu ver, justificava o surpreendente êxito de bilheteria de que o filme desfrutava em São Paulo: “Qualquer filme de terror, mesmo ruim, como esse *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em cartaz no Art-Palácio, carrega multidões às casas de espetáculos. O diabo atrai as gentes. O povo é sempre seduzido pelo diabo”. Esta sedução se deve, na sua concepção, ao “grande misticismo religioso que rege a nossa formação”, ou seja, ao folclore enraizado na nossa cultura e ao fascínio que personagens lendários exercem no imaginário popular.

Numa primeira leitura, poderíamos afirmar que o escritor espezinha os espectadores do filme da mesma forma que Zé do Caixão o faz com os habitantes do vilarejo onde vivia. Para tanto, vale-se de expressão semelhante à empregada pelo personagem para se referir a seus conterrâneos: “O povo está soterrado, há muito tempo, na noite, em cima da ignorância e da miséria”. Porém, uma leitura mais atenta do texto nos permite afirmar que o termo “povo”, cujo conceito era amplamente debatido pelos intelectuais naquele período, é utilizado de forma metonímica. Refere-se, neste caso, não apenas ao público de *À Meia-Noite*, em sua maioria composto de espectadores pouco ilustrados, mas também à população brasileira de forma genérica, uma vez que o filme também

¹⁶⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola, “Diabos estão na Terra lançando terror”, *Última Hora*, São Paulo, 14 nov. 1964.

serve de pretexto para o autor comentar a violência que se instaurou no País após o golpe militar.

Sem saída, encurralado nos campos do medo, o povo olha o céu, a ver onde está a causa de seu assassinato. E nascem os exércitos de diabos, de espíritos maus e outras lendas. Formas de esquecer esta vida tão chata. Transfere-se ao além a culpa pela existência sem humanidade. É uma pena que o povo não olhe para a terra. Porque é aqui que os diabos vivem, em mil formas, em mil disfarces. Eles estão há muito tempo na terra tornando impossível as nossas vidas.

Para o autor de *Zero*, todas as crendices, entre as quais as relacionadas às religiões, seriam prejudiciais porque nos impediriam de compreender a realidade com maior clareza e de tomar as atitudes necessárias. “Sociedade essencialmente cristã, colecionamos, através dos tempos, essas lendas. Transferimos tudo ao céu ou ao inferno. Quando o inferno realmente está aqui”. Nesse sentido, o escritor parece partilhar do conceito de alienação desenvolvido pelo grupo do Cinema Novo, e por isso, no texto, haveria uma alusão à dicotomia presente no título da emblemática obra de Glauber Rocha, lançada naquele mesmo ano – *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Também não seria exagero afirmar que este mesmo conceito de alienação esbarra no pensamento propalado por Zé do Caixão, embora, neste caso, não carregue consigo o mesmo propósito intervencionista disseminado nas obras do referido movimento. Nesse sentido, embora considere o filme desprezível, Loyola acaba legitimando o discurso do controverso personagem, ainda que o desvincule da diegese.

O cronista evita citar o nome do autor de *À Meia-Noite*. Acusa-o de ter má índole e de se aproveitar da ingenuidade do público para extorqui-lo por meio de um produto falacioso. “E há sempre os que, aproveitando-se da ignorância popular, arrumam um jeito de ganhar o dinheiro, fazendo filmes, livros e outros babados para explorar. Porque os demônios, muitas vezes, estão atrás das câmaras mesmo”. Percebe-se, entretanto, o significado ambíguo desta última frase: alude não apenas aos cineastas, principalmente aos cavadores, mas também à violência ocorrida nas câmaras de gás durante o nazismo e, aqui, nos próprios porões da ditadura.

Para ilustrar este artigo de Loyola, tão denso em significados, encontra-se, não uma iconografia de *À Meia-Noite*, como esperado, mas a singela fotografia de Norma Benguel em cena de *Noite vazia* (1964), que em breve estrearia em São Paulo. À atriz, o

escritor faz uma menção enobrecedora, ao mesmo tempo em que também anuncia com entusiasmo o lançamento do filme de Walter Hugo Khouri, como se esta fosse uma forma de trazer alívio aos espectadores após a péssima experiência que teriam tido ao assistir à obra de Marins. “A BELA e muito “legal” Norminha Benguel, para a alegria do povo em geral, vem aí com “Noite Vazia”, a estreiar no Cine Ipiranga”.

Uma semana após a estréia, *À Meia-Noite* deixou o Art-Palácio, que passou a exhibir *Ulisses* (1955), com Kirk Douglas, e emplacou em outros seis cinemas da capital paulista – Mônaco, situado na Avenida Rio Branco e Piratininga, na Avenida Rangel Pestana, ambos no centro da cidade; Arlequim, na Brigadeiro Luís Antônio, no bairro da Bela Vista; Miami, na Praça Marechal Deodoro, em Santa Cecília; Riviera, na Avenida Lins de Vasconcelos, na Aclimação; e Nacional, na Rua Clélia, na Lapa¹⁶⁹. Como esperado, o jornal *Notícias Populares* noticiou duas vezes o ingresso da fita no cine Mônaco e, numa das chamadas, destacou que o filme protagonizado por Zé do Caixão havia “lotado o cine Art-Palácio em todas as seções” (sic), o que, possivelmente, era verdade¹⁷⁰.

O terceiro longa-metragem de Marins deixou as telas de São Paulo em 24 de novembro, tendo permanecido duas semanas em cartaz. Demorou para chegar às telas do Rio de Janeiro devido à interdição da Censura daquele Estado, mas, nesse ínterim, percorreu algumas cidades brasileiras, como Curitiba e Salvador, mas não temos informações a respeito da sua repercussão nessas localidades. A fita também foi programada para ser exibida em agosto de 1965, no circuito da Companhia Nacional de Cinema, em Porto Alegre, onde se destacava o Cine Imperial. Porém, de acordo com reportagem publicada no *Jornal do Comércio*¹⁷¹, o exibidor suspendeu o compromisso estabelecido com o distribuidor, no caso, Evandro Lemos Barreto, da Prodifilmes, às vésperas da data agendada para o lançamento na capital gaúcha. O fato gerou um desentendimento entre ambos que foi levado às páginas do referido jornal. Este dá voz somente ao distribuidor, que se coloca na posição de vítima, tendo em vista o prejuízo financeiro acarretado pelo cancelamento. Sendo assim, a solução apontada por Barreto seria procurar o chefe do Departamento de Censura no Rio Grande do Sul, Luiz Carlos Costa, no intuito de tentar

¹⁶⁹ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1964.

¹⁷⁰ “O TERROR agora está no Mônaco”, *Notícias Populares*, São Paulo, 18 nov. 1964.

¹⁷¹ “À MEIA-NOITE levarei sua alma – Filme brasileiro cria caso entre distribuidor e a empresa do Imperial”, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26 ago. 1965.

emplacar o filme, utilizando o argumento da reserva de mercado. “Evidentemente nosso filme não necessita da obrigatoriedade, mas de qualquer maneira temos o direito, como qualquer outro produtor nacional, de contarmos com a defesa das autoridades responsáveis no caso”.

O nome de José Mojica Marins voltaria às rodas de discussões em São Paulo seis meses depois deste incidente, devido à reportagem de Maurice Capovilla publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 24 de fevereiro de 1966¹⁷². Não nos surpreende que este cineasta estivesse atento à realização de Marins, uma vez que, neste período, era fortemente influenciado por Glauber Rocha e Luis Sérgio Person. Com este último teria dirigido para o Itamaraty *Esportes no Brasil*, ao lado de David Neves, neste mesmo ano. Resta lembrar que, três anos mais tarde, se apropriaria da figura de Marins como protagonista de *O Profeta da Fome* (1970).

A reportagem de Capovilla seria motivada não pelo sucesso de *À Meia-Noite*, mas pelos bizarros bastidores das gravações de seu próximo longa-metragem, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, iniciadas há cerca de um mês¹⁷³. Não deixa de aguçar a curiosidade do público e incentivá-lo, ainda que não de forma explícita, a assistir ao filme do diretor que entraria em cartaz no Rio.

Para atrair os jornalistas e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para o filme, Marins decidiu repetir a dose de realismo com que fizera algumas cenas de *À Meia-Noite* e promover um espetáculo em seu estúdio, uma sinagoga da Rua Casemiro de Abreu, colocando mulheres em contato com animais asquerosos, como cobras e aranhas caranguejeiras. A idéia consistiu numa inteligente estratégia de marketing que logo o trouxe de volta às páginas dos jornais, com destaque nos mais sensacionalistas, como *Notícias Populares* e *Diário Popular*¹⁷⁴.

¹⁷² CAPOVILLA, Maurice, “Mojica espalha o terror”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1966. A descoberta da autoria desta reportagem, que não foi assinada, deve-se ao pesquisador Alexandre Fernandez.

¹⁷³ Para ter mais informações sobre a produção de *Esta Noite*, ver sucapítulo 11.2 desta pesquisa.

¹⁷⁴ Possivelmente, Marins delegava a seus encarregados a divulgação do filme nas redações dos jornais às quais tinham fácil acesso. Conforme chamada de exibição de *Esta Noite* veiculada em maio, consta que a notícia da produção deste filme teria chegado à redação do *Diário Popular* por meio de Antonio Carlos Garcia, conhecido como Graveto, ator do filme. *Diário Popular*, mai. 1966.

No intervalo entre esta reportagem sobre *Esta Noite*, publicada em *O Estado de S. Paulo*, e o lançamento de *À Meia-Noite* no circuito exibidor carioca, em 1º de junho, situa-se, não por acaso, a primeira – e possivelmente a única¹⁷⁵ – manifestação documentada de Glauber Rocha a respeito de Marins, por coincidência, no referido jornal da família Mesquita¹⁷⁶. Não se trata propriamente de um artigo de sua autoria, mas de uma espécie de depoimento concedido a Rogério Sganzerla, que, naquela ocasião, era seu amigo e dispunha de uma coluna no caderno *Suplemento Literário*. É preciso ressaltar que, a partir de então, como veremos adiante, o nome do cineasta baiano seria repetido à exaustão por diversos críticos e jornalistas em notas publicitárias com o objetivo de conferir elevado estatuto à obra de Marins.

Naquele período, o jovem Sganzerla começava a exercer a crítica cinematográfica na grande imprensa. Escrevia não apenas no *Estadão*, mas também no *Jornal da Tarde* e, esporadicamente, no *Artes*, dirigido por Carlos Von Schmidt. Diferente da postura adotada após o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), militava em defesa do Cinema Novo e contra as produções da chamada corrente universalista, entre as quais, as de Walter Hugo Khouri.

O depoimento de Glauber Rocha foi publicado em duas partes, a primeira em 7 de maio e a outra, na semana seguinte. O autor de *Deus e o Diabo* faz uma crítica de intervenção revisionista, na qual reflete acerca da importância do Cinema Novo em âmbito nacional e internacional a partir de uma perspectiva teleológica, que enxerga no modernismo de Mário de Andrade o princípio da revolução empreendida pelo movimento cinematográfico que liderava.

¹⁷⁵ Em ampla pesquisa de campo realizada nos acervos paulistanos e cariocas, este foi o único documento encontrado no qual Glauber Rocha faz menção a José Mojica Marins, além da breve citação em *Revolução do Cinema Novo*: “Calmon é filho meu e do Cacá, foi o melhor filho que tivemos, digo com o Cacá, pois tive com outros, assim como Rogério Sganzerla nasceu do casamento de Rubem Biáfora com Walter Hugo Khouri, Rudá de Andrade que forma com o próprio Biáfora, Alfredo Palácios, Lima Barreto, Ozualdo Candeias, José Mojica Marins, Roberto Santos, o profeta Maurice Capovilla e a Boca do Lixo o time do Cinema Paulista consagrado para falar contra a Embrafilme ou *cinema novo*”. In: ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 466. No acervo pessoal de Marins, foi encontrado somente um autógrafo feito pelo cineasta baiano ao autor de *À Meia-Noite* no folheto publicitário do filme *Di Glauber* no ano em que este foi realizado: “Para José Mojica, mestre do terror e dos espaços profundos, com admiração do Glauber Rocha. Rio, 1977”.

¹⁷⁶ SGANZERLA, Rogério. “Fala Glauber Rocha”, *O Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, 14 mai. 1966, p. 5. Este documento, de grande relevância não apenas para o estudo da recepção de *À Meia-Noite* *Levarei Sua Alma*, mas para a compreensão da construção da imagem de seu diretor no universo cinematográfico, nos foi gentilmente cedido por Samuel Paiva, autor da tese de doutorado *A Figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Glauber também se propõe a analisar, de forma bastante tendenciosa, a situação atual do cinema em São Paulo e deixa explícita a rivalidade existente entre os diretores cariocas e os paulistas. Na sua concepção, o cinema carioca desfrutaria da condição privilegiada de estar na vanguarda artística, enquanto o paulista, apesar de apresentar certa desenvoltura, estaria três anos defasado em relação a ele. Tal desenvoltura, porém, seria resultado do trabalho de alguns poucos cineastas – menciona, além do grupo de Thomaz Farkas, os nomes de Luís Sérgio Person e Rogério Sganzerla, que, vale lembrar, embora não estivessem diretamente vinculados ao grupo do Cinema Novo, naquele momento, haviam sido eleitos pelos membros do movimento seus legítimos representantes em São Paulo.

O autor de *Terra em Transe* prenuncia a inauguração de um “novo ciclo de produção explosiva” em São Paulo, do qual seriam expoentes não apenas aqueles três realizadores, mas também o próprio Marins, uma vez que este teria transcendido e ofuscado o cinema tradicional de Walter Hugo Khouri.

Hoje, com o surgimento de novos cineastas (o grupo do Farkas, Person, Rogério Sganzerla) o que se sente é uma desenvoltura semelhante à do Rio, três anos atrás. Não tardará um novo ciclo de produção explosiva. E não se deve esquecer o estranho fenômeno de José Mojica Marins que superou e transcendeu toda a especulação do tradicional “expressionismo caipira” do cinema paulista. [forma como Glauber se referia aos filmes de Khouri]

É certo que o interesse de Glauber pelo diretor de *À Meia-Noite* restringe-se somente ao fato de este servir como irônico instrumento de combate à crítica conservadora de São Paulo e carioca, com a qual o Cinema Novo rivalizava naquele período. Mas não ficam evidentes os motivos que levaram o cineasta baiano a eleger justamente a figura de Marins para contrapor-se e desmerecer o grupo de Khouri. No entanto, uma das hipóteses, extraídas do próprio texto, é justamente o caráter inovador e impactante da obra de Marins. Isto porque, primeiro, alega que “o estranho fenômeno José Mojica Marins (...) *transcendeu* toda a especulação do tradicional ‘expressionismo caipira’ do cinema paulista” [grifo nosso]. Em seguida, ressalta que “somente um cinema de personalidade, um cinema *transcendente* e agressivo, – um cinema forte – pode interessar o público” [grifo nosso].

Glauber Rocha não teria sido o único integrante do Cinema Novo a exaltar a iniciativa do jovem Marins; ao contrário, o grupo como um todo o teria apoiado, ainda que não tenha deixado nenhum registro comprobatório, conforme nos esclareceu Gustavo Dahl. O próprio autor de *Bravo Guerreiro* (1969) atribui a si o ato de ter promovido *À Meia-Noite* no Rio de Janeiro. Segundo ele, o primeiro filme protagonizado por Zé do Caixão chamou a atenção dos cinemanovistas pelo fato de ser “profundamente autoral” e romper com o academicismo de Khouri, a ponto de criar um novo paradigma para o cinema paulista num momento de exacerbação do chamado cinema de autor¹⁷⁷.

Com distribuição da Satélite Filmes, *À Meia-Noite* foi às telas do Rio de Janeiro quinze dias após a intervenção de Glauber Rocha na coluna de Rogério Sganzerla, depois de também vencer a batalha travada com a Censura estadual que foi muito pouco comentada pela crítica. Sua exibição coincidiu com a estréia de *O Diabo de Vila Velha* (1966) nas capitais paulista e carioca¹⁷⁸.

No Rio de Janeiro, *À Meia-Noite* estreou em seis cinemas, três deles localizados na Zona Sul carioca – Roxy (Copacabana) e Miramar (Ipanema e Leblon), pertencentes à cadeia de Luís Severiano Ribeiro. Além destes, também estreou no Olinda (Tijuca), no Plaza (Cinelândia) e no Mascote (subúrbio). Em todos foram programadas seis sessões diárias do filme (14h, 15h40, 17h20, 19h, 20h40 e 22h), com exceção do Plaza, onde passava em oito sessões diárias, que se iniciavam às 10h40.

Nesse período, também despontava nas telas cariocas mais um filme nacional – *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* – e sete estrangeiros – *Nasce uma Mulher*, *Os Sarracenos*, *Billy The Kid*, *O Solitário*, *A Balada do Pistoleiro*, *Sinfonia do Medo* e *A Faca na Água*. Permaneciam em cartaz *O Santo Milagroso*, de Carlos Coimbra e *A*

¹⁷⁷ Gustavo Dahl, mar. 2007. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

¹⁷⁸ *O Diabo de Vila Velha* estreou em São Paulo em 30 de maio de 1966 e permaneceu duas semanas em cartaz nas seguintes salas: Art-Palácio, Arlequim, Riviera, Mônaco, Paulista, na Rua Augusta, Trianon, na Consolação, Universo, na Celso Garcia e Guarujá, na Santo Amaro. Além disso, também integrou a programação do cine Indaiá, em Santos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 mai. e 7 jun. 1966. Já no Rio de Janeiro, a fita foi exibida em apenas um cinema, o Alameda, em Niterói. Foi solenemente ignorado pela crítica. Apenas Salvyano Cavalcanti de Paiva, em texto publicado sobre *À Meia-Noite*, faz elogiosa menção: “Para ganhar dinheiro e experiência, [José Mojica Marins] foi ao Paraná e atuou no incrível *Diabo de Vila Velha*”. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “À meia-noite levarei sua alma”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966.

Hora e a Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos, enquanto *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, era reprisado¹⁷⁹.

É fato que, rapidamente, *À Meia-Noite* conquistou os espectadores cariocas e motivou manifestações relevantes não apenas de críticos especializados, mas também de renomados cronistas da época, prova de que o filme não fora valorizado apenas por aqueles que pretendiam utilizá-lo como instrumento em determinadas discussões no âmbito do cinema.

O polêmico debate, embora se tenha se disseminado por diversos periódicos, concentrou-se principalmente em duas publicações – *Jornal do Brasil* e *Última Hora*. Perdurou menos do que a exibição do filme, mas foi suficiente para colaborar não apenas com a consagração de Marins como precursor do cinema de horror, mas também para a ascensão do personagem no meio cinematográfico e, conseqüentemente, sua inserção no mercado publicitário.

Salvyano Cavalcanti de Paiva, que mais tarde se tornaria um dos principais defensores de Marins, e Miriam Alencar foram os responsáveis pelas primeiras divulgações do filme na seção de estréias dos respectivos jornais para os quais escreviam, *Correio da Manhã*¹⁸⁰ e *Jornal do Brasil*¹⁸¹, e o fizeram com muito entusiasmo.

Embora dê ênfase ao filme de Roman Polanski, *A Faca na Água*, o autor de *Aspectos do Cinema Americano* já anuncia que, diferente da Censura, que implicara com a fita de Marins devido à sua limitação intelectual, alguns cineastas brasileiros consideravam *À Meia-Noite* “quase genial”. Indignado com os critérios aleatórios usados pelos censores para retalhar ou simplesmente vetar a exibição de importantes obras brasileiras e estrangeiras em território nacional, Paiva passou a atacar com insistência a Censura em sua coluna. Sendo assim, não nos surpreende que também se tenha levantado contra ela na ocasião da interdição de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, como veremos.

¹⁷⁹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 1 jun. 1966, p. 7.

¹⁸⁰ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Cartazes – Cinema”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4º Caderno, 29 mai. 1966.

¹⁸¹ ALENCAR, Miriam, “Panorama da Semana”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 29 e 30 mai. 1966, p. 9.

A sinopse de *À Meia-Noite* que acompanha a chamada escrita por Paiva é de cunho essencialmente publicitário e pelo tom nos faz duvidar de que tenha sido escrita pelo crítico. Como estratégia para despertar o interesse dos leitores, o autor do texto transforma o filme num enigma e convida-os a desvendá-lo. Se, por um lado, reclama do amadorismo da produção e da distribuição da obra, por outro, cita inúmeras influências e exalta a recepção favorável da crítica, isto não sem citar o nome de Glauber Rocha.

Filme nacional em branco e preto, produzido em São Paulo, dirigido por José Mojica Marins – que vimos a pouco (sic) atuando em *O diabo de Vila Velha*. O distribuidor não tem sinopse, nem ficha técnica, nem ficha artística do filme, pois o diretor apelou para elementos não profissionais. Parece que foi bem sucedido: está sendo comparado a uma mistura de Orson Welles, V. de Sicca e C. Chaplin. A estória é macabra 100%, onde o misticismo e o sobrenatural se dão as mãos, percorrem a narrativa de ponta a ponta. Tabernas mal freqüentadas, cemitérios em ruínas, figuras humanas de mente insana e hábitos grotescos e desajustados sexuais. Mescla de *Drácula*, *Frankenstein*, *O Vampiro de Dusseldorf*, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Homem Invisível*, *Fumanchu*, *Chandu o Mágico*, *Doutor X*, *King Kong*, *O Cão dos Baskervilles*, *A Múmia*, *Sangue de Pantera*, *O Homem-Leopardo*, *A Morta Viva* etc etc. A isto tudo se junta erotismo e nudismo, sadismo e masoquismo. José Mojica Marins está sendo considerado verdadeiro gênio na esquina da Alvaídia. Glauber Rocha garante que se trata do maior cineasta do mundo. É ver para crer.

A ausência de um *release* contendo informações como sinopse e ficha técnica de *À Meia-Noite* poderia ser interpretada pelo leitor do texto como reflexo da desorganização no processo de divulgação da fita. Entretanto, nossa hipótese, confirmada pela crítica Miriam Alencar¹⁸², é que não apenas havia um *release*, mas que a própria sinopse do *Correio da Manhã* tenha se baseado nele, embora o autor faça questão de negar a existência deste documento para ironizar o caráter amador da distribuição da fita. No entanto, o fato de esse documento existir já nos atesta que sua divulgação não era tão precária assim.

De acordo com a colunista de cinema do *Jornal do Brasil*: “Informa a ficha técnica que o filme tem todos os ingredientes do gênero: figuras estranhas e sobrenaturais,

¹⁸² Miriam Alencar exerceu a crítica de cinema por mais de duas décadas em diversas publicações, embora a sua contribuição seja mais significativa para o *Jornal do Brasil*. Ainda em 1966, escreveu para o *Artes* e, nas décadas seguintes, seu nome apareceria estampado em *Filme Cultura*, *Revista de Cultura Vozes*, *Jornal da Tela e Cinemin*. Dirigiu o documentário *Caminhando contra o vento*, em parceria com Tetê Moraes. Em 1978, publicou, pela Embrafilme, o livro *O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-metragem no Brasil*, cujo prefácio é de Heloísa Buarque de Hollanda.

cemitérios, desajustes sexuais etc”. Ainda assim, Miriam enfatiza que Marins contava com o apoio não apenas do autor de *Barravento*, mas também de dois jovens críticos paulistas sobre os quais publicaria extenso perfil no dia seguinte – Maurício Rittner, que, vale lembrar, atuou como assistente de direção de Khouri em *Noite vazia* (1964) e *Corpo ardente* (1966), e Rogério Sganzerla, segundo ela, um dos mais promissores reformadores do cinema de São Paulo¹⁸³. Interessa-nos analisar o depoimento deste último, pois faz interessante menção a José Mojica Marins.

O diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) se coloca como um dos principais combatentes do “velho cinema paulista”, forma como designa os filmes produzidos pela Vera Cruz e por Khouri, a quem desfere uma crítica direta.

O cinema de estúdio subdesenvolvido, o cinema arrumadinho, o cinema *sério* expressa perfeitamente a mentalidade gagá de técnicos e críticos. Ainda não acabou tôda a *lost-generation* do cinema paulista, os clássicos *expressionistas caipiras*. Alguns ainda estão aí fazendo as suas fitas. Mas a geração já está condenada e pode viver no máximo mais uns dez anos. O nôvo cinema paulista é uma questão de moral, e principalmente uma questão de bom gosto. A nova geração muda com as perspectivas políticas, econômicas etc., mas rompe principalmente com o mau gosto que se julga requintado. Ao contrário do que todos pensam, eu acho que D’Aversa, Khoury e outros retratam universos pessoais. O mau gosto de *Noite Vazia* não está sòmente no *décor* da Vera Cruz e é, aliás, a corrente fundamental do cinema paulista.
[grifos nossos]

O pensamento de Sganzerla se apresenta como prolongamento do expresso por Glauber Rocha neste mesmo período, embora adote um tom mais direto e explícito nas acusações. Para o crítico de *O Estado de S. Paulo*, exceções a este “expressionismo caipira” seriam *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, *Bahia de Todos os Santos* (1961) e, sobretudo, *À Meia-Noite*, o qual considera a verdadeira manifestação do almejado “cinema forte”, para usarmos a expressão do diretor de *Deus e o Diabo*, aqui repetida pelo crítico paulista. Mais uma vez, a obra de Marins seria alçada à condição de instrumento de combate ao cinema considerado conservador, estratégia

¹⁸³ ALENCAR, Miriam, “Cineastas de Amanhã – II – As promessas do tédio e da coragem”, *Caderno B, Jornal do Brasil*, 1º jun. 1966, p. 8. Neste período, Miriam Alencar se empenhou em traçar o perfil de diversos cineastas paulistas em sua coluna. Começara com o de Silvio Back na edição de 29 e 30 de maio em texto intitulado “O interior também faz cinema”. No dia seguinte, publicara o de Maurice Capovilla, Geraldo Sarno e Andrea Tonacci, em “Cineastas de Amanhã – I – As vozes de São Paulo”. Concluiu com o perfil de Sérgio Muniz, João Batista de Andrade e Renato Tapajós em “Cineastas de Amanhã – III – A nova realidade dos jovens de São Paulo”, veiculado em 4 de junho.

utilizada pelos cinemanovistas e adjacentes, da qual o diretor de *À Meia-Noite* acabaria se beneficiando.

O cinema é uma arte que nasce da identificação dos pólos contrários – e por isso é que todo *cinema forte* é ambíguo. O cinema paulista nunca prestou talvez porque tenha faltado coragem aos diretores. Coragem de conceber filmes. Aqui um filme ou é um drama *sério* ou uma comédia *despretensiosa*. O único que conseguiu fundir pólos extremos foi o isolado José Mojica Marins que filmou uma exigente história de terror, com as piores condições de produção. Há em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* toda a eficiência de um sistema de *mise-en-scène*. [grifos nossos]

Mas não são apenas os críticos especializados que fomentam o debate em torno de *À Meia-Noite*, conforme destacado anteriormente. Prova disso é que, na já referida edição de 1º de junho de 1966, do *Jornal do Brasil*, o afamado cronista José Carlos Oliveira elegeu a fita de Marins como objeto de crítica em sua coluna semanal¹⁸⁴.

O capixaba Carlinhos Oliveira – como ficou conhecido nas redações e nos bares da Zona Sul carioca – não se filiava a qualquer tendência no âmbito do cinema, tampouco havia demarcado posição política durante a ditadura militar, aspecto que lhe garantia total liberdade para exercer a crítica sem se comprometer com as correntes dominantes¹⁸⁵. Escritor precoce, redigiu mais de 3.500 crônicas, grande parte destinada às páginas do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, onde se projetou publicando, por 23 anos seguidos – de 1961 a 1984 –, quatro textos semanais. Ao deixar o veículo, chegou a escrever cerca de 20 textos na *Tribuna da Imprensa*. É autor de quatro romances e três antologias de crônicas, entre as quais, *O Homem na Varanda do Antonio's*, que retrata a

¹⁸⁴ OLIVEIRA, José Carlos, “À Meia-Noite”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1966.

¹⁸⁵ Todavia, na intimidade, atacava a ignorância dos comunistas, acusando-os de manter o controle do mundo artístico-literário e fazer algumas “vítimas”, entre as quais Glauber Rocha, amigo e colega de redação. A respeito de tal postura, explicitada no romance *Um Novo Animal na Floresta*, publicado em 1981, Heloísa Buarque de Hollanda fez a seguinte análise: “Moralismos à parte, o romance bastardo de José Carlos Oliveira não é, de forma alguma, um inventário dos porres e da decadência da alienada Ipanema. É, antes de mais nada, um trabalho extraordinariamente sofrido que aponta a crise da **intelligentsia** progressista, o drama da questão engajamento/não engajamento, a angústia e o impulso de destruição do ‘militante indireto’. A cena do contato entre a esquerda perseguida, a esquerda festiva, as grã-finas de esquerda que desenhava a atmosfera do Brasil ‘utópico-desatinado’ daquela hora. Sob o crivo do medo e da insegurança, Carlinhos nos dá um negro panorama das passeatas, alianças, guaridas e seqüestros, recusando o tom da peripécia heróica em favor de uma feroz autocrítica que, de maneira implacável, explode a decadente e trágica imagem do intelectual boêmio co-participante do drama nacional”. HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”, *Caderno B, Jornal do Brasil*, 13 fev. 1982. A jornalista Cristiane Costa, no livro *Pena de Aluguel*, também considera Carlinhos um dos que melhor refletiu sobre o período da contracultura no Brasil.

Ipanema e os personagens que a povoavam nos anos de 1960 e 1970. Faleceu em 1986, vítima de pancreatite e complicações geradas pela diabetes.

Ao comentar *À Meia-Noite*, Carlinhos Oliveira deixa transparecer a estranha sensação paradoxal experimentada ao assistir à fita, identificada em textos de outros articulistas e da qual também compartilhamos. Por esse motivo, tendemos a considerar reducionista a afirmação dos jornalistas André Barcinski e Ivan Finotti quanto à dicotomia da recepção, também defendida *a posteriori* por alguns críticos, sumariamente dividida entre os que gostaram da experiência de Marins e os que a recusaram¹⁸⁶.

Carlinhos Oliveira faz uma hilária comparação entre um automóvel construído por um doido, capaz de funcionar sem engrenagem, combustível e motorista, e um rolo de filme achado num pátio de hospício – forma pela qual se refere à obra protagonizada por Zé do Caixão. Assim, para caracterizar o autor de *À Meia-Noite*, em vez de se valer de adjetivos já conceituados na esfera da crítica de arte, como “primitivo” ou *naïf*, prefere tecer uma interessante analogia com a figura do louco, bastante rica em significados.

Em nossa interpretação, tal analogia é perfeita para entendermos a atuação deste diretor, uma vez que remete ao alheamento em que estava imerso e à forma pela qual conseguiu se beneficiar desta indiferença a ponto de extravasar sua inventividade criando uma obra que, em determinados aspectos, ultrapassa os limites impostos pelas convenções tradicionais, sejam as pertencentes ao universo cinematográfico, sejam as sociais e religiosas. Deste modo, Carlinhos nos fornece a dimensão exata da excentricidade do filme. Na sua concepção, é sob essa perspectiva que *À Meia-Noite* deveria ser compreendido e valorizado. Discussões a respeito da apropriação do gênero horror pelo cineasta pouco lhe interessam, e todos os apontamentos feitos por ele nesta direção terminam por diminuir o estatuto da obra. Por isso critica a atmosfera mitológica do vilarejo, inspirada em “maus filmes de assombração”, ainda que considere surpreendente a narrativa, na qual “em alguns momentos há um sôpro (sic) violento de

¹⁸⁶ Nas palavras dos próprios jornalistas: “Quando *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* estreou em São Paulo (novembro de 1964) e Rio (junho de 1966), a crítica rachou ao meio. Ninguém ficou em cima do muro: amou-se e odiou-se Mojica com igual intensidade”. BARCINSKI; FINOTTI, op. cit., p. 117.

poesia, fazendo-nos pensar em Lautréamont¹⁸⁷, aproximando-o, assim, do universo fantástico.

O autor de *Um Novo Animal na Floresta* é implacável ao concluir que *À Meia-Noite* deveria ser visto inúmeras vezes, embora se prestasse apenas para entretenimento, pois não continha nenhuma mensagem que suscitasse qualquer reflexão: “Os diálogos são asquerosos, a própria história é ridícula, mas o negócio resiste, fica de pé, fascina, exatamente como a máquina que certos loucos fazem e que só têm um defeito: não servem para nada. É preciso ver *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Ver e rever”. Estas últimas frases demonstram a preocupação do crítico em orientar o gosto do leitor e incentivá-lo a consumir o produto, embora já o tenha preparado para uma possível surpresa.

Em vez de provocar a sensação de medo no público, característica inerente ao gênero horror, segundo relato de Carlinhos, a fita de Marins divertiu a platéia do cine Roxy naquela noite de segunda-feira, arrancando-lhe risos involuntariamente: “O público reagira maravilhosamente, ululando, rindo, fazendo comentários em voz alta”. Esta reação ainda hoje toma os espectadores do filme, em parte, devido à sua precariedade estética e às apropriações ingênuas de clichês da cultura popular e erudita. No entanto, a obra não fora concebida para fazer o público rir, mas para ser levada a sério.

Neste mesmo dia em que Carlinhos Oliveira comenta a intrigante obra de Marins, Tati Moraes – pseudônimo de Beatriz Azevedo de Mello, primeira esposa do poeta Vinícius de Moraes – conferiu quatro estrelas ao filme na coluna de cinema com que compartilhava no jornal *Última Hora* com Alex Viany¹⁸⁸. Tal apreciação seria tomada como uma afronta pelos colegas que desgostaram do filme.

Outros filmes dignos das quatro estrelas de Tati foram, entre outros, *Um Homem, Uma Mulher*, de Claude Lelouch, *Quem Tem Medo de Virgínia?* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, prova do ecletismo da crítica, que não se limitava aos ditames de

¹⁸⁷ Carlinhos Oliveira refere-se ao poeta Isidore Ducasse, conhecido pelo pseudônimo literário de Conde de Lautréamont. O escritor ficou consagrado no campo da literatura fantástica pelo poema de sessenta estrofes *Les Chants de Maldoror* (“Os Cantos de Maldoror”), escrito em 1868-1869. Em linhas gerais, a obra descreve cenas de violência extrema, fruto da crueldade, covardia e estupidez humana, daí a interessante relação tecida pelo crítico entre a poesia de Lautréamont e cenas do filme de Marins.

¹⁸⁸ MORAES, Tati, “Levarei Sua Alma”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1966.

nenhuma corrente cinematográfica. Por um lado, alfinetava a soberba de defensores de um cinema de autor engajado como Glauber Rocha, ao enfatizar a importância do cinema comercial. Por outro, acusava os censores de reduzir qualquer demonstração de consciência social a um produto de cunho marxista, reconhecendo o mérito artístico de obras como *Deus e diabo* e *Terra em transe*, ainda que estivessem impregnadas da personalidade de seu autor, a qual repudiava.

Feminista militante, além de ter exercido a crítica de cinema no jornal fundado por Samuel Wainer, Tati atuou como tradutora de diversos livros, muitas vezes em parceria com a escritora Clarice Lispector¹⁸⁹. Participou também da revista *Aspectos do Cinema Americano*, publicada, em abril de 1964, pelo Clube de Cinema do Rio de Janeiro, ao lado de Antônio Moniz Vianna, Alex Viany, Clovis de Castro Ramon, Gilberto Souto, Pedro Lima, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Sérgio Augusto e Van Jafa.

Tati acreditava que *À Meia-Noite* não pudesse ser levado totalmente a sério, ainda que trouxesse “importante contribuição para uma maior versatilidade do nosso cinema”. Assim como Rogério Sganzerla e Carlinhos Oliveira, identifica a articulação de elementos do drama e da comédia na narrativa do filme, aspecto que se refletiria diretamente na recepção da platéia: “(...) *À Meia-Noite* levarei tua alma, o primeiro do gênero a ser feito aqui no Brasil e que é para ser visto *metade a sério, metade rindo* (o público reage na exata), fórmula ideal para o humor negro” [grifo nosso].

A colunista da *Última Hora* ressalta possíveis influências do *grand guignol* – gênero francês utilizado para designar filmes macabros repletos de violência –, do expressionismo de Dr. Caligari e até mesmo das velhas comédias americanas, mas reconhece a “fascinante originalidade de concepção” da obra de Marins. “Seu expressionismo é ajudado por uma cenografia imaginativa na escolha, ora *horrenda*, ora *humorística*, dos elementos habituais do horror e mais alguns outros inventados por conta própria” [grifo nosso]. Apesar de a articulista, de certa forma, satirizar a ingênua cenografia do filme, pode-se dizer que a sua análise traz um diálogo estreito com a asserção de Paulo Emílio Salles Gomes feita em *Cinema: trajetória no*

¹⁸⁹ Tati Moraes assina a tradução dos seguintes livros: *O Cinema como Arte*, escrito por Ralph Stephenson e Jean R. Debrix e publicado pela Editora Zahar em 1969; *A Pequena Notável: Uma Biografia Não Autorizada de Carmen Miranda*, de autoria de Martha Gil-Montero e editado pela Record em 1989 e *John Cassavetes*, de Thierry Jousse, publicado pela Nova Fronteira em 1992.

subdesenvolvimento, a respeito da “incompetência criativa em copiar”¹⁹⁰ dos cineastas brasileiros.

Tati reconhece defeitos e ingenuidades, mas considera o conjunto da obra “de uma inventividade estupenda e com um sentido de ‘cinema’ que não se encontra com facilidade aqui ou em qualquer outro lugar”. A expressão “sentido de cinema”, que nos soa um tanto vaga e redundante à primeira vista, é repetida com insistência por outros críticos do período, ganhando diferentes significações, já que todos nem sempre compartilham da mesma concepção do que seria a arte cinematográfica.

Um dia após as favoráveis manifestações de Carlinhos Oliveira e Tati Moraes, o nome de José Mojica Marins volta a ser realçado no *Jornal do Brasil*¹⁹¹, em reportagem de página inteira escrita pelo jornalista Talvani Guedes da Fonseca¹⁹², da sucursal de São Paulo. A matéria, que utiliza como gancho o futuro lançamento de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, preenche a capa do *Caderno B*. Consiste num extenso perfil do cineasta realizado a partir do depoimento deste, entrecortado de elementos de sua história de vida e de sua trajetória profissional.

Trata-se de um aglomerado de informações enciclopédicas, como classificaria a crítica mais exigente, que não deixa de cumprir a mesma função de um *release*, já que divulga exatamente o que o próprio diretor gostaria de ver publicado a seu respeito. Não seria a primeira nem a última reportagem a cumprir este propósito. Surge, entretanto, num momento em que a crítica carioca debatia à exaustão o filme *À Meia-Noite*, mas pouco se atinha à importância de seu diretor. Entretanto, ao caracterizá-lo, Fonseca se aproveita desta lacuna para promover uma confusão velada entre as imagens de criador e criatura que é sugerida já no título do texto – “Mojica tem medo de outras almas” –, pois, embora apareça destemido num primeiro momento, Zé do Caixão também se mostra temeroso em relação às almas de suas vítimas. O jornalista descreve o cineasta

¹⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 90.

¹⁹¹ FONSECA, Talvani Guedes, “Mojica tem medo de outras almas”, *Jornal do Brasil, Caderno B*, 2 jun. 1966.

¹⁹² Talvani Guedes fez parte da primeira equipe do Departamento de Pesquisa e Documentação do *Jornal do Brasil*, inaugurado em 1962, juntamente com João Máximo Ferreira Chaves, Moacir Japiassu, Luís Carlos Lisboa e Stela Laster. Tentamos contato com o jornalista para realizar uma entrevista, mas não obtivemos sucesso.

como um homem obscuro, que trajava casaca e cartola, além de trabalhar num estúdio com atmosfera semelhante à de uma casa mal-assombrada.

Para realizar a matéria, Fonseca se apropria do discurso de Marins sem distanciamento crítico, colaborando, assim, para disseminar a imagem de vítima das mais variadas circunstâncias que o cineasta sempre propagou a respeito de si próprio.

A crítica o detesta, os padres se reúnem para discutir os seus filmes, os cineastas o desprezam, mas um grupo de quatro capitalistas acredita no seu trabalho e, agora, com o sucesso de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, produzirá *Esta Noite encarnarei seu cadáver* (sic) e *O Lamento dos Espíritos Errantes*¹⁹³.

Também por esse motivo o jornalista recai em algumas incorreções, fruto de informações falseadas por Marins, como seu ano de nascimento, publicado como 1929 e não 1936, estratégia utilizada pelo jovem diretor desde a década de 1950 para dar a idéia de que seria mais velho e, portanto, mais experiente.

No intuito de exaltar o autor de *À Meia-Noite*, o jornalista, ainda que considere este um “filme louco” – retomando a idéia contida na crônica de Carlinhos Oliveira –, recorre às palavras supostamente ditas pelo principal ideólogo do Cinema Novo: “Glauber Rocha, de passagem por São Paulo, visitou os estúdios da velha sinagoga e teve oportunidade de ver as filmagens. Sua opinião: - Genial!”¹⁹⁴. Interessante notarmos que diversos críticos e jornalistas da grande imprensa paulista e carioca, como é o caso de Fonseca, se valeriam do nome do crítico baiano para legitimar a sua postura favorável à experiência de Marins e, assim, torná-lo reconhecido no panorama do cinema brasileiro.

O filme de estréia de Zé do Caixão também ganhou espaço nas páginas de *O Jornal*, pertencente à cadeia dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Como era

¹⁹³ É preciso recordar que um dia antes da publicação desta matéria foi firmado um contrato entre José Mojica Marins e a Ibéria Filmes, de Augusto de Cervantes, que oficializava a parceria de ambos para realizar mais cinco filmes supostamente de terror: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, *A Encarnação do Demônio*, *O Lamento dos Espíritos Errantes*, *O Sepulcro do Diabo* e *O Discípulo de Satanás*. Marins interpretaria Zé do Caixão, como esperado, além de assinar o argumento, o roteiro e a direção dos respectivos filmes. Esta é mais uma prova de que o personagem resultara em êxito de bilheteria, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, caso contrário, Cervantes, que, a princípio, não acreditara no sucesso da fita, não se teria arriscado nesta parceria.

¹⁹⁴ Duvidamos de que esta visita tenha, de fato, ocorrido, pois, conforme apuramos, Glauber Rocha teria visitado os estúdios de Marins somente na ocasião em que filmava *Esta Noite*, quando, curioso, foi ver *in loco* o cenário do inferno.

costume neste periódico, o crítico, que assumira a coluna de cinema há um mês, assina o texto aparentemente apenas com as iniciais de seu nome – N. H. S. –, eximindo-se de revelar sua identidade¹⁹⁵. Contudo, a produção crítica deste articulista em *O Jornal* demonstra a sua independência em relação às correntes dominantes no âmbito cinematográfico. Reconhece o mérito artístico de filmes como *O Pagador de Promessas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, embora sobreponha a eles o filme de Roberto Santos, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, a quem dedica duas vezes a nota dez em críticas subsequentes¹⁹⁶.

O desconhecido autor considera *À Meia-Noite* mais uma ““aventura”” de cineasta nacional”, porém demonstra relativa aprovação à incursão do diretor no universo do macabro. De zero a dez, confere ao filme nota seis, superior à de *O Desafio*, de Paulo César Sarraceni, reflexo da mesma sensação paradoxal que também acometeu os demais colegas.

Poderíamos encher esta página de adjetivos, para classificar o filme dirigido e interpretado por José Mojica Marins. Iriam eles de “audacioso” a “asqueroso”, passando por “abusado”. Mas em nenhum momento seriam tentados a uma aproximação desse com o outro Mojica, canastrão dos canastrões. E isso já é dizer quase tudo.¹⁹⁷ (sic)

Para justificar a posição adotada em relação à obra, N. H. S. utiliza argumento semelhante ao de Tati Moraes. “Sim, porque, por mais que a película nos embrulhe, em alguns momentos, as vísceras, é cinema. E o mais importante para uma obra cinematográfica é “ser cinema”. Ainda que fosse arte pelo avesso”. Segundo o próprio texto, o crítico concebia como “cinema” filmes em que a “criação” e o “desenvolvimento de premissas e roteiro” apresentassem um “tratamento ‘lógico’”. Entretanto, não é possível compreender o que entende por tratamento lógico, pois se exime de analisar aspectos da narrativa, conquanto mencione possíveis influências. “Não nos deteremos em discutir as teses de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em que se casam distorções nietzscheanas e hoffmanianas do cotidiano. (...) Não nos aventuraremos

¹⁹⁵ S., N. H., “Esta Noite Levarei Sua Alma”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1966. O título do texto revela a confusão feita pelo crítico entre os nomes de ambos os filmes de Marins. Realizamos ampla pesquisa para descobrir qual a sua identidade, mas não obtivemos êxito.

¹⁹⁶ Ver S., N. H., “A hora e a vez de Augusto Matraga (1)”, *O Jornal*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 5 mai. 1966, p. 2 e “A hora e a vez (2)”, *O Jornal*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 6 mai. 1966, p. 2.

¹⁹⁷ Ao desmerecer “o outro Mojica”, não sabemos se autor faz referência ao diretor de *A Sina do Aventureiro* e *Meu Destino em Tuas Mãos*, traçando uma delimitação entre a primeira e a segunda fase de sua carreira, ou se faz alusão a seu homônimo, o padre José Mojica.

igualmente à hermenêutica do filme e das intenções do autor”. Destaca apenas a cena do desespero de Zé do Caixão sob a tempestade, na qual “a erosão começa a atingir as raízes das convicções do personagem central”.

O significado contido na irônica analogia de Carlinhos Oliveira reaparece no texto de N. H. S. em outra curiosa asserção: “Quando Herman Hesse publicou o seu ‘Lobo das Estepes’ assinalou em uma das partes: ‘Só para loucos’. À realização de Mojica Marins possivelmente deva-se aplicar ‘el cuento’”.

Nesta ocasião, Salvyano Cavalcanti de Paiva volta à seção em que eram anunciados os lançamentos da semana no *Correio da Manhã* e ressalta que *À Meia-Noite*, “o filme nacional mais genial de todos os tempos”, estaria supostamente faturando quatro milhões de cruzeiros por dia (aproximadamente R\$ 27 mil). Antes, porém, dá ênfase à estréia de *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues, no circuito carioca, e alega que *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* (1966) estaria “provando a versatilidade e a importância do cinema brasileiro”¹⁹⁸.

Dois dias depois, o autor de *O Gangster no Cinema* publicaria uma extensa crítica em sua coluna no *Correio da Manhã* sobre *À Meia-Noite*¹⁹⁹. Embora já se tivesse manifestado com pequenas intervenções, esta é a primeira de uma série de extensas críticas feitas por ele com o objetivo de valorizar este diretor e sua controversa obra.

Antes de nos atermos à discussão das idéias contidas neste texto e aos possíveis motivos que levaram o crítico a militar na imprensa a favor de Marins, principalmente depois do lançamento de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, é importante ressaltarmos que consideramos um tanto obscura a posição adotada por ele em face dos embates políticos e estéticos travados no meio cinematográfico daquela época. Isto porque, apesar de manter estreitas relações com a ala conservadora da crítica carioca comandada por Antônio Moniz Vianna²⁰⁰, Paiva não via com restrições o nascimento do Cinema Novo,

¹⁹⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Cartazes – Cinema”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4º Caderno, 5 jun. 1966, p. 8.

¹⁹⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “À meia-noite levarei sua alma”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966. As idéias expostas nesta crítica são sintetizadas em nota publicada na seção “Mosaico” da revista *Visão*, em 24 de junho de 1966.

²⁰⁰ Nas palavras de Glauber Rocha: “(...) Antônio Moniz Viana, todo poderoso Crítico de Cinema do *Correio da Manhã*, onde algumas vezes assumira cargo de Redator/Chefe/líder dum grupo de

ao menos neste período em que viera a público aclamar o polêmico *À Meia-Noite*. Era tido como um homem de esquerda e, de fato, mantinha vínculos com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Justamente por isso, acabara virando personagem de Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo*, afinal, este cineasta sempre atacou o Partidão e, como este era uma entidade vaga, acabou associando a ele a figura de Salvyano²⁰¹.

Em enquete realizada na segunda edição da revista *Filme Cultura*, publicação oficial do Instituto Nacional de Cinema (INC), Paiva demonstra otimismo quanto à importante contribuição do movimento com a arte cinematográfica. Em meio ao caos no qual achava que o cinema brasileiro estava mergulhado, principalmente com a proliferação da chanchada, esta iniciativa engajada representava para ele “um sôpro de renovação numa estrutura arcaica, estalando nos caibros podres, fossilizada na forma e no conteúdo, cega no sentido”²⁰². Porém, ao ser indagado sobre o diálogo entre o público e os cinemanovistas, não hesita em desferir uma crítica velada aos jovens militantes, contrapondo o fracasso dos seus projetos ao êxito desfrutado pelo diretor de *À Meia-Noite*: “O diálogo ainda está na fase monossilábica; mas, daqui a pouco, teremos discussões intermináveis, caudais, verborrágicas, comícios. José Mojica Marins existe. E fará escola, não tenhamos dúvida”.

Após a estréia de *Terra em transe* no Rio de Janeiro, em 6 de maio de 1967, Paiva parece adotar uma postura incisiva de combate ao Cinema Novo e, principalmente, à figura de Glauber Rocha, semelhante à dos demais críticos influenciados por Moniz Vianna. Prova disso são os dez filmes brasileiros mais importantes escolhidos por ele em nova enquete realizada por *Filme Cultura*²⁰³. Destina os seis primeiros lugares para obras aclamadas pela crítica conservadora. Em ordem decrescente: *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), *O Cangaceiro* (1953), *Noite Vazia* (1964), *O Pagador de Promessas* (1962), *Amei um bicheiro* (1952), *Mulheres e Milhões* (1961). Entre os filmes do movimento, destaca apenas *Os cafajestes* (1962) e *Vidas secas* (1963), em oitavo e

críticos/intelectuais (Van Jafa, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Zé Lino Grunewald: olha, a turma do Moniz, o Ely se casa com a irmã de Moniz – Warner Brothers Movies Rio”. Ver ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 396.

²⁰¹ Ver “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”. In. Rocha, op. cit., pp. 87-98.

²⁰² “A CRÍTICA e o ‘cinema novo’”, *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 2, nov. dez. 1966, p. 7.

²⁰³ “Enquete: os filmes mais importantes”, *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, edição especial, 1968.

décimo lugares, sequer mencionando os emblemáticos *Deus e o diabo* (1964) ou *Terra em transe* (1967).

É certo que *À Meia-Noite* não correspondia ao padrão estético defendido por Salvyano Cavalcanti de Paiva, que era o de filmes da indústria cultural norte-americana. No entanto, a fita de Marins acabava atendendo a algumas preferências do crítico, já que era feita e lançada segundo os padrões comerciais e dialogava com o cinema de gênero, do qual tanto ele gostava. Talvez por isso as desventuras de Zé do Caixão tenham chamado a atenção do colunista, tornando-se um de seus preferidos objetos de análises. A sensação ambivalente experimentada pelos demais críticos é descrita por ele logo na abertura do texto:

É difícil escrever sobre *À Meia-Noite Leverei Sua Alma*, tantos e tão contraditórios os seus valores. Cinema ou paranóia? Loucura ou genialidade? Reflexo racional de uma realidade – a triste realidade brasileira, ou simples brincadeira dispendiosa de retardados, de instintivos, de alimárias?

Paiva procura erguer o filme a partir da relação de espelhamento deste com o contexto político do País, por isso considera-o “uma oportunidade histórica”. Da mesma forma que Inácio de Loyola Brandão, compara o sadismo e a brutalidade do protagonista com a violenta repressão instaurada pela ditadura militar, como se *À Meia-Noite* trouxesse uma mensagem subliminar de crítica ao regime. Exagera ao tomar como subversão – ou melhor, “rebelião íntima”, nas suas palavras – o próprio ato de assistir ao filme, relegando a segundo plano o apelo comercial advindo do gênero.

O autor de *O Gangster no Cinema* deixa subentendido que *À Meia-Noite* traria consigo intenções semelhantes às contidas em produções cinemanovistas, embora acreditemos que ambas não tivessem a mesma finalidade e, por isso, não pudessem ser colocadas no mesmo patamar. Todavia, estes argumentos, um tanto quanto tendenciosos, visavam atingir Carlinhos Oliveira e provar que estava equivocado ao afirmar que a fita não tinha serventia. Mais adiante Paiva o acusa de não ter reconhecido os méritos do cineasta paulistano e, para espezinhá-lo, questiona sua cultura literária, demonstrando pretensa erudição ao ressaltar que *À Meia-Noite* sofria influência de escritores como Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Lord Byron, Alfred De Musset, Álvares de Azevedo, Edgar Allan Poe e Bram Stoker.

Lançada a provocação inicial, em vez de se ater à análise do objeto para justificar as asserções, Paiva prefere postergá-la para, antes, recuperar a pitoresca trajetória de José Mojica Marins no cinema, em estilo semelhante ao do jornalista Talvani Guedes da Fonseca. Desloca a temática da religião evocada na trama para a história de vida do diretor e enfatiza a controversa relação deste com a Igreja. Tem nítida intenção de questionar com insistência a legitimidade das instituições políticas brasileiras e seus protagonistas. Por isso, compara a vestimenta e a personalidade do personagem incorporado por Marins com as do ex-deputado Tenório Cavalcanti, ignorando também a semelhança de tais elementos com aspectos do próprio Drácula²⁰⁴. “Este [refere-se a Marins] é o homem que um dia, enraivecido com o proprietário de uma câmara alugada para filmagens, estraçalhou a tiros todas as lentes da máquina e se recusou a pagar o prejuízo e a dívida anterior”. Neste argumento, importa-nos menos a veracidade do fato relatado e mais a latente confusão promovida entre as imagens de criador e criatura.

No intuito de enfatizar que Zé do Caixão seria o alter ego de Marins, o crítico se vale das palavras de Glauber Rocha para ficcionalizar a descrição do estúdio do cineasta, conferindo ao humilde espaço uma atmosfera fantástica semelhante à do filme.

Ainda segundo Glauber, o Mojica pagão vive ali mesmo, cercado de odaliscas, que se encarregam de banhá-lo em banheiras barrocas com água perfumada. Mojica é pálido como um cadáver, permite-se a monumentais libações alcoólicas e adora Belzebu à meia-noite sob luz de candeias...

Paiva define *À Meia-Noite* como filme de suspense surrealista, cuja “orgia crítica social” era comparável ao clássico *A Idade do Ouro* (1930), de Luís Buñuel. “Que importa o absurdo das situações? Que importa o texto espúrio, e mesmo a fraseologia violenta que os sequazes de dom Agnelo, se escutassem, incriminariam de “solapar as bases cristãs da nacionalidade”? Zé do Caixão é uma delícia”.

²⁰⁴ Tenório Cavalcanti era conhecido como “o homem da capa preta” porque sempre trajava uma capa escura sob a qual escondia uma metralhadora apelidada “Lurdinha”. Foi deputado estadual e federal pelo Rio de Janeiro. Candidatou-se a governador da Guanabara em 1960 e do Rio de Janeiro, em 1962, mas perdeu ambas as eleições, a primeira para Carlos Lacerda. Teve os direitos cassados pela ditadura em 1964 por causa do famoso escândalo ocorrido na Câmara dos Deputados, onde ameaçou com revólver o então deputado Antônio Carlos Magalhães. Curiosamente, na ocasião do lançamento de *Esta Noite* no Rio de Janeiro, o jornal do qual Tenório Cavalcanti era proprietário, *Luta Democrática*, publicou uma matéria sob a trajetória de Marins no cinema de onde extraímos o seguinte excerto: “A estranha e sinistra figura do homem da roupa, capa e cartola pretas, barbichas e unhas cumpridíssimas (sic), está tomando conta do cinema brasileiro e repercutindo nos meios intelectuais, artísticos e populares”. “JOSÉ Mojica vai tomar droga proibida para fazer cinema”, *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 16, 17 abr. 1967.

O valor artístico do filme estaria contido nas cenas em que o personagem afronta a religião católica, em especial, naquela em que ele se deleita com carne de carneiro na frente da procissão do Dia dos Mortos, citada por Carlinhos Oliveira. Ao “cidadão comum, de poucas luzes, criado e habituado a esse credo”, alerta que esta não passava de uma “historieta com moral”, ou melhor, de uma “fábula que mantém as bases cristãs da nacionalidade”, já que o final segue o protocolo do melodrama e o personagem é naturalmente condenado. Porém, ao tratar da temática religiosa, deixa algumas farpas para o ex-colega de redação, Carlos Heitor Cony. “A plena religiosidade do personagem é mais flagrante do que o anticlericalismo posado e insincero do eterno seminarista e notável romancista Carlos Heitor Cony”²⁰⁵.

Paiva elogia a narrativa, “digna de um grande cineasta, de um grande especialista em filmes de terror” e, no que se refere à técnica, ressalta o rigor da montagem e do uso do som, bem como a criatividade de Marins ao criar efeitos especiais na ausência de recursos. Alega que o amadorismo evidente só se tornará hilário perante os olhos da crítica culta, e não do público mediano, com o qual o filme dialoga. Ao fazer tal afirmação, contrapunha-se a Rogério Sganzerla, Tati Moraes e, novamente, ao cronista do *Jornal do Brasil*, Carlinhos Oliveira. “Irado, Zé do Caixão será muito engraçado para intelectuais sofisticados, mas sua imagem atinge, pura e com seriedade desejada, o espectador comum”. Diante de tantos méritos, conclui que “Mojica Marins não é um débil mental irrecuperável, como se diz, porém um artista autêntico”.

Ainda em 7 de junho, o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* veicula a costumeira tabela com as cotações de cada filme em cartaz, segundo a opinião de dez críticos do periódico: Ely Azeredo, Geraldo Mayrink, José Carlos Avellar, J. H. Pereira, Luis Carlos Oliveira, Maurício Gomes Leite, Miriam Alencar, Moisés Kendler, Otávio Bonfim e Sérgio Augusto. Embora seja reducionista e pouco elucidativa do ponto de vista da recepção, esta cotação, que ia de bola preta a cinco estrelas, ao menos nos fornece a opinião de alguns críticos que ainda não se haviam manifestado a respeito de *A Meia-Noite*. Percebe-se que, como maior cotação, recebera somente duas estrelas, ou seja, fora considerado “aceitável” por Geraldo Mayrink e Luis Carlos Oliveira. Em contrapartida,

²⁰⁵ Carlos Heitor Cony abandonou o seminário pouco antes da ordenação e ingressou no jornalismo em 1952. Começou a trabalhar no *Correio da Manhã* como copidesque – forma como eram chamados os editores – em 1960. No ano seguinte, passou a assinar a coluna “Da arte de falar mal”, dividindo-a com Octávio de Faria. Foi demitido em 1965 por causa da publicação do texto “O ato e o fato”, no qual criticava severamente o golpe militar e Ato Institucional nº 2.

fora presenteado com quatro bolas pretas por José Carlos Avellar, Maurício Gomes Leite, Miriam Alencar e Sérgio Augusto.

COTAÇÕES JB - FILME POR FILME											
	● péssimo	★ fraco	★★ aceitável	★★★ bom	★★★★ muito bom	★★★★★ excepcional					
	Ely Azeredo	Geraldo Mayrink	J. C. Avellar	J. H. Pereira	Luís Carlos Oliveira	M. G. Leite	Miriam Alencar	Moses Kendler	Otávio Bonfim	Sérgio Augusto	Opinião média
Rocco e Seus Irmãos	-	★★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	-	★★★★★	★★★★★	★★★★★
O Grande Golpe	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	-	★★★★★	★★★★★	★★★★★
A Morte Passou por Perto	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	-	★★★★★	★★★★	★★★★★
A Faca na Água	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	-	★★★★★	★★★★	-	★★★★	★★★★	★★★★
Omicron	★★	★★★★	★★★★	-	★★★★	★★★★	★★★★	-	-	★★	★★★★
Vasalos da Ambição	★★	★★★★	★★	-	★★★★	★★	-	-	-	★★	★★★★
Nasce uma Mulher	★★★★	★★	★★	★★	★★★★	★	-	-	★★	★	★★★★
Retrato de um Criminoso	-	★★★★	-	-	-	-	-	-	-	★	★★★★
Dinheiro é Armadilha	★★	-	-	-	-	★★	-	-	-	-	★
As Horas Nuas	-	-	-	★	-	★★	-	-	-	-	★
Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera	★★	★	-	★★	★★	★	★	-	-	★	★
O Segredo do meu Sucesso	★★★★	-	-	★	-	●	★	-	★	-	★
À Meia-Noite Levarei Sua Alma	-	★★	●	-	★★	●	●	-	-	●	★
Crônica da Cidade Amada	●	●	-	●	●	●	●	-	-	●	●

Fonte: Jornal do Brasil, 7 jun. 1966

Fonte: *Jornal do Brasil*, 7 jun. 1966

Esta mesma edição do *Jornal do Brasil*, que até então havia divulgado críticas e reportagens favoráveis à imagem de Marins, transforma-se num espaço polêmico, em virtude da publicação de uma crônica feroz de Maurício Gomes Leite²⁰⁶. Poderíamos afirmar que o jornalista mineiro, que mantinha íntimas relações com o Cinema Novo, respondia diretamente a Salvyano Cavalcanti de Paiva, não fosse o caso de ambos os textos terem sido publicados no mesmo dia.

Como é sabido, Leite participou ativamente do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Belo Horizonte e exerceu a crítica na famosa *Revista de Cinema*, ao lado de, entre outros, Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles e Paulo Arbex. Realizou *O Velho e o Novo* (*Otto Maria Carpeaux*) (1967), curta-metragem em 16 mm, e *A Vida Provisória* (1968), longa em 35 mm inspirado em *Terra em Transe*, no qual reuniu os amigos mais próximos: Carlos Heitor Cony, Sérgio Augusto e José Carlos Avellar.

²⁰⁶ LEITE, Maurício Gomes, “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 jun. 1966.

A clara postura de Leite em relação ao cinema de São Paulo, definida logo nas primeiras linhas do texto, torna explícita a sua postura estético-ideológica afinada com o ideário nacionalista. Tratava-se de mais uma crítica na qual não apenas se eximia de elogiar uma manifestação cinematográfica de orientação comercial, mas também repelia insinuações, como a de Paiva, que iam ao encontro de filmes que agradavam a massa.

Leite ironiza o “vazio existencial” de Walter Hugo Khouri, ao passo que exalta a figura de Luís Sérgio Person, naquela ocasião, eleito um dos representantes do Cinema Novo em São Paulo, conforme já mencionamos. Entretanto, ao longo de sua carreira, parece ter mantido uma relação controversa com os integrantes do movimento. Glauber Rocha o considerava da “segunda geração”²⁰⁷ do Cinema Novo, enquanto Gustavo Dahl o colocou, junto com Person, na “ala média”²⁰⁸.

A intervenção do jornalista mineiro cumpre, sobretudo, o propósito de questionar o elevado estatuto a que o cineasta e seu filme foram alçados, graças ao esforço dos colegas a quem desmerece, classificando-os de “publicitários”, principalmente os que se ocuparam em veicular textos de caráter biográfico sobre o diretor, como Talvani Guedes da Fonseca e Salvyano Cavalcanti de Paiva.

Quem é Mojica? Os publicitários – e não a crítica – já responderam longamente com textos biográficos, algumas tentativas de interpretação filosófica e um curioso levantamento de manias, azares e fixações de certo modo chocantes, para um certo tipo de espectador. Criou-se com incrível rapidez, antes mesmo do aparecimento no Rio de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, o fenômeno Mojica. Quem é, afinal, Mojica?

Na visão de Leite, o rótulo de “primeiro filme de horror brasileiro” conferido pela crítica ao longa-metragem de Marins teria contribuído para a ascensão do cineasta no meio cinematográfico e, em parte, o jornalista tem razão. Alega ser esta uma estratégia adotada pela crítica especializada para justificar a complacência com a obra e o diretor, ao se sentir obrigada a valorizar o exótico. Direccionava-se, provavelmente, ao colega de redação Carlinhos Oliveira.

²⁰⁷ ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 395. Para o cineasta, também pertenceriam à “segunda geração” Arnaldo Jabor, Walter Lima Júnior, Eduardo Escorel, Antônio Calmon, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville D’Almeida, Antônio Carlos Fontoura e Bruno Barreto.

²⁰⁸ BENTES, Ivana (org.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 197.

O fenômeno Mojica é um equívoco, portanto, que se beneficia do trânsito mais ou menos livre que a inauguração de um gênero (no Brasil) encontra em certas camadas do grande público, do espectador médio e até mesmo entre alguns dos nossos melhores cronistas do cotidiano.

De forma austera e agressiva, lança uma série de adjetivos pejorativos para vulgarizar a obra e, assim, excluí-la da condição de arte cinematográfica.

Enfim, o desfile grotesco, grosseiro, grosso de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, que absolutamente não é cinema, acaba por encantar os que sentem a falta de uma espécie de pornografia capaz de ser encontrada em qualquer das revistinhas clandestinas que, livremente, circulam do Posto 6 ao Grajaú. (...) *À Meia-Noite* não é um filme primitivo, é primário; não inventa nada, copia; não choca, imbeciliza, pra o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso. (...) *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* não é só um filme pobre, é um filme ostensivamente nojento.

Apesar de adotar um posicionamento aparentemente radical para atender unicamente ao objetivo de desmerecer o diretor e o filme, o crítico confessa ter se sensibilizado com dois planos de *À Meia-Noite* nos quais transparece a “imagem corajosa, violenta, demolidora de mitos e de instituições”, espécie de “poesia negra”: o plano em que o personagem oferece carne ao padre, certamente de grande impacto, e aquele no qual a mão da mulher mata o pássaro durante a relação sexual com o coveiro. Todavia, Leite nega que Marins seja capaz de ter elaborado ambos os planos e classifica-os como meros acidentes, colocando-o na condição de um artista *naïf* medíocre.

Ainda neste fatídico 7 de junho, *À Meia-Noite* ingressou em sua segunda semana de exibição. Abandonou as telas dos seis cinemas onde fora lançado para emplacar em outros quatro: Capitólio (Cinelândia e Petrópolis) e Copacabana (Copacabana), da cadeia de Severiano Ribeiro, e Guanabara (Botafogo). Desta vez, também foram programadas seis sessões diárias – 14h, 15h40, 17h20, 19h, 20h40 e 22h. Nas páginas do *Correio da Manhã*, a publicidade do filme anunciava: “2ª semana de horror”²⁰⁹. Porém, no dia seguinte, já não estava mais em cartaz no Guanabara. A cópia certamente migrara para o Madri (Tijuca). Nos três cinemas de Severiano Ribeiro permaneceu até 13 de junho²¹⁰. Nesta época, havia dia certo da semana para que os filmes estreassem, mas as cópias tinham bastante itinerância, principalmente nos subúrbios e nas cidades

²⁰⁹ *Correio da Manhã*, 2º Caderno, 7 jun. 1966, p. 2.

²¹⁰ Neste entremeio, *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963) passa a ser exibido no cine Realengo, no subúrbio carioca, mas se mantém em cartaz por apenas quatro dias – de 9 a 12 de junho.

do interior. Estas cópias poderiam emplacar numa sala qualquer hoje e, se houvesse descontentamento do exibidor com a sua arrecadação, poderia deixá-la já no dia seguinte, por isso um número de reproduções aparentemente reduzido muitas vezes era suficiente para circular por diversos cinemas. No caso de *À Meia-Noite*, esse processo é bem nítido. Além disso, ainda que a reserva de mercado fosse de oito filmes brasileiros para cada estrangeiro, funcionava na proporção de dezesseis por um, pois permitia o chamado programa duplo: se um exibidor tivesse disponível um filme “b” americano, inseria-o em cartaz junto com o nacional e esse valeria como cota brasileira.

Nesse interim, não tardou para que o irreverente Carlinhos Oliveira voltasse às páginas do *Jornal do Brasil* no intuito de responder às farpas recebidas com mais um artigo que, dessa vez, levava um título bastante sugestivo – “Um paradoxo”²¹¹. Nele, reflete acerca da própria recepção de *À Meia-Noite*, fazendo alusão não apenas à polêmica engendrada na crítica, a qual compara às manifestações no *Cahiers du Cinema*, mas também ao êxito de público que o fazia alcançar a segunda semana de exibição no circuito carioca.

E de repente a Cidade só fala num filme: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. O público pede a segunda semana. Os críticos se dividem, e nesse tiroteio verbal algumas balas me chamuscam a manga do paletó. Tati de Moraes deu quatro estrelinhas para esta realização de José Mojica Marins. Gláuber Rocha disse dêle (sic): “O maior cineasta do mundo”. Salviano Cavalcânti de Paiva: “Só comparável a Buñuel”. Um amigo meu, chamado Maurício, considera que o filme é simplesmente “nojento”. Trata-se, portanto, de um acontecimento explosivo, um fato que se coloca diante de todos. *Você acha bom ou péssimo, mas não pode passar indiferente*. Tropeçamos num enigma. [grifo nosso]

Sabidamente, o cronista conclui que este “acontecimento explosivo” se devia ao fato de *À Meia-Noite* ser “uma obra-prima de lançamento publicitário”. Como é possível notar, a precariedade da produção então contrastava com o bem realizado trabalho de divulgação dos filmes.

O filme explodiu com as paredes das ruas cheias de cartazes. Na primeira noite, segunda-feira, normalmente pouco movimentada, vi a multidão siderada no Roxy. (...) era um filme feito e lançado com as técnicas modernas de influenciar o público (...). A verdade é que há uma região do nosso espírito à mercê dessas fascinações fáceis, dessas mágicas bêstas (sic) (...)

²¹¹ OLIVEIRA, José Carlos, “Um paradoxo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966.

Contudo, diferente do primeiro texto, neste o autor de *Terror e Êxtase* viu-se impelido a se posicionar em relação às categorias “bom” ou “péssimo”, como havia mencionado inicialmente, e opta pela segunda, destilando uma série de adjetivos pejorativos à obra, até concluir que Marins não era cineasta e que *À Meia-Noite* não passava do “primeiro filme rigorosamente insuportável na história do cinema”.

Embora pareça um tanto condescendente com os colegas que o espezinharam, termina por ironizá-los, valendo-se da sua condição de cronista e não de crítico de cinema, numa espécie de rebaixamento retórico: “Não pretendo ser crítico de cinema, nem ao menos um sujeito absolutamente sério. Gosto de pensar que certa vez Ezra Pound cometeu esta sublime heresia: “Aristóteles, que não era um poeta, mas também não era um perfeito imbecil”...”.

Nesta controvérsia engendrada pela intelectualidade em torno do fenômeno de *À Meia-Noite*, Carlinhos Oliveira e Maurício Gomes Leite ganham um forte aliado: o crítico Paulo Perdigão, bastante atuante nas colunas da imprensa carioca desde que ingressara na atividade, em 1955. Entre as diversas publicações com as quais havia contribuído, destaca-se o *Jornal do Comércio*, no período entre 1958 e 1959, e o *Diário de Notícias*, onde foi o titular da seção de cinema de 1962 a 1966. À parte, teve trabalhos publicados nos livros *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Cinema Moderno* e *Cinema Novo*.

Perdigão mantinha a sua independência crítica, mas há indícios de que, na época em que se manifestara a respeito de *À Meia-Noite*, estaria alinhado com ala conservadora da crítica carioca. Basta dizer que fora eleito membro do conselho de cinema do *Correio da Manhã*, sinal de que poderia ser considerado homem de confiança do líder daquele grupo, Antônio Moniz Vianna, responsável pela seção de cinema no jornal²¹². Não por acaso, também integrou a equipe fundadora do INC tornando-se membro do Júri responsável pela concessão de “classificação especial” a filmes de curta-metragem. Foi diretor de redação de *Filme Cultura*, publicação oficial de tal órgão, e editor-geral do *Guia de Filmes*.

²¹² Duas décadas mais tarde, Paulo Perdigão assinaria um artigo que se tornou referência por permitir maior compreensão sobre a produção crítica de Antonio Moniz Vianna. Ver PERDIGÃO, Paulo, “Moniz Vianna, crítico de choque”, *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 45, mar. 1985, pp. 29-33.

Todavia, numa época em que os aliados de Moniz Vianna rechaçavam as produções do Cinema Novo, sobretudo nas páginas de *Filme Cultura*, que parece ter sido criada justamente com este propósito, Perdigão ousava elogiar nesta mesma publicação duas produções significativas do referido movimento, isto não sem revelar o seu gosto eclético. Em enquete realizada pela revista, para a qual foram consultados 22 críticos, sobre os dez melhores filmes brasileiros, fez a seguinte eleição, em ordem decrescente: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *O Cangaceiro*, *O Grande Momento*, *São Paulo S. A.*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, *Menino de Engenho*, *Ganga Bruta*, *Assalto ao Trem Pagador* e *Primeira missa* (1960), de Lima Barreto. Curioso notarmos que sequer menciona o nome de uma das fitas de Khouri²¹³.

No entanto, seu ecletismo não contemplava realizações como a de Mojica Marins. Em nota publicada no *Diário de Notícias*²¹⁴, ataca com violência o filme *À Meia-Noite*, ao mesmo tempo em que o utiliza como pretexto para questionar os critérios utilizados pela Censura para avaliar as obras a ela submetidas. Esquece-se, porém, de fazer sequer uma menção ao fato de a fita ter ficado interditada pela Censura do Rio de Janeiro por quase dois anos.

Continua de pé a pergunta: para que presta a censura, federal ou estatal? Se a existência de um organismo desse tipo constitui um contra-senso, já que não é possível extingui-lo, que pelo menos funcione com critério, noção de limites e competência de juízo moral e artístico.

O crítico atribui a valorização do cineasta no Rio de Janeiro à influência das quatro estrelas atribuídas ao seu terceiro longa-metragem por Tati Moraes, por ele tratada como ignorante pelo fato de não se posicionar perante as correntes cinematográficas dominantes. No intuito de diminuir o estatuto conferido ao diretor, com a consagração deste como precursor do cinema de horror no Brasil, Perdigão ridiculariza a apropriação do gênero acusando o primarismo da fita, isto não sem desdenhar o cinema paulista.

Um certa assombração raquítica e grotesca, produzida por paulistas mais ineptos provincianos, continua fazendo carreira nos circuitos do Rio, graças sobretudo ao sensacionalismo de uma desavisada, que coroou de louros a cabeça (possivelmente doentia) de um tal José Mojica Marins, dito diretor, argumentista e ator dessa espécime sub-

²¹³ Ver “Os filmes mais importantes”, *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, 1968, pp. 18-25.

²¹⁴ PERDIGÃO, Paulo, “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966, p. 2.

cinematográfica. Não há como justificar o fenômeno, que tem abalado a reputação de críticos e de cineastas – só o triste subdesenvolvimento pode explicar o interesse despertado por tal estupidez em lata e que é, ela própria, um reflexo dessa incultura. Não existe o subfilme: trata-se apenas de um aglomerado disforme de cenas amadorísticas, sem o nível mínimo de acabamento técnico capaz de autorizar uma exibição pública com caráter de “espetáculo”.

Para não passar ao largo desta discussão, o jornalista Sérgio Porto, mais conhecido pelo pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, com o qual assinava suas crônicas em *Última Hora*, insiste na suposta dicotomia da recepção²¹⁵. Endossa as quatro estrelas atribuídas à fita pela colega Tati Moraes e volta-se contra todos os que condenaram a experiência de José Mojica Marins, rebaixando-os ao mesmo nível cultural de sua cozinheira. Esta interessante analogia não fora usada por acaso. Servia-lhe, antes, para alfinetar os críticos do *Jornal do Brasil* que desprestigiaram a fita, no caso, Maurício Gomes Leite e Carlinhos Oliveira. Isto porque, antes da inovação do projeto gráfico deste periódico, finalizada no início da década, era conhecido como publicação “das cozinheiras”, devido ao grande número de classificados de empregadas domésticas publicado em suas páginas.

As que deram opinião favorável eram tôdas pessoas esclarecidas, ao passo que entre a turma que espinafrou estava minha cozinheira, figurinha de impressionante obtusidade artística. Li também alguns desses cocorocas da imprensa sadia que acharam *Hatari* melhor do que *Vidas Secas* e todos diziam que o filme de Marins era ruim. Vai daí fui pro cinema muito esperançoso de ver um filmaço.

É evidente que a única preocupação do jornalista é exaltar a fita de Marins, não pelo valor artístico da obra, mas para polemizar com a crítica especializada. Por isso exime-se de uma análise mais atenta, como a de Salvyano Cavalcanti de Paiva, contentando-se em reforçar o apelo do rótulo ao classificar *À Meia-Noite* como o melhor filme de terror depois de *Frankenstein* (1931).

Utilizando argumento um tanto quanto publicitário, o autor de *Febeapá* sugere ser impossível desgostar do filme: “(...) ou o cara fica vidrado por um filme fabuloso ou então fica com tanto medo da fita que depois fica com raiva e nega que tenha gostado”. Para legitimar tal afirmação, descreve suposta cena presenciada na sala de projeção em que dois rapazes, um mulato e outro pardo, ficam amedrontados com as atrocidades cometidas por Zé do Caixão, mas, ainda assim, o último teria proferido a seguinte frase:

²¹⁵ PRETA, Stanislaw Ponte, “À meia-noite levarei sua alma”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1966.

“Cinema nacional só faz filme nojento, né?”. Propositadamente, para atingir Maurício Gomes Leite, o jornalista se vale do mesmo adjetivo que utilizara para desmerecer a fita.

Curiosamente, doze dias mais tarde, Stanislaw Ponte Preta voltaria a aclamar o jovem cineasta e “o primeiro filme de terror do cinema nacional” não nas páginas de *Última Hora*, mas nas da revista *O Cruzeiro*, onde dispunha de uma coluna intitulada “Artes & Manhas”. Trata-se de um excerto de cunho publicitário que visava anunciar com certa antecedência as próximas realizações de Marins²¹⁶.

Em 14 de junho, *À Meia-Noite* é exibido apenas no Madri (Tijuca) e no Central (Niterói). A partir deste momento, observamos uma nítida migração de boa parte das cópias para as salas do subúrbio carioca. Em 15 de junho, continuou no Central (Niterói), mas emplacou em outros quatro, onde permaneceu cinco dias – Floriano (Centro), Brás de Pina (subúrbio), Cascadura (subúrbio) e Leopoldina (Penha). Em 19 de junho, é exibido apenas no Central (Niterói) e no Politeama (Catete). Entre 20 e 29 de junho, *À Meia-Noite* passou pelo Presidente (Centro), Ipanema (Ipanema), Botafogo (Botafogo), Fluminense (São Cristóvão), Dom Pedro (Petrópolis), Caxias (Caxias) e por outros dois cinemas do subúrbio – Vaz Lobo e Coliseu.

O cartaz publicitário da fita veiculado nas páginas do *Correio da Manhã* comemora a quarta semana em cartaz e aproveita para valorizá-la com slogans que a colocam num patamar acima das principais obras do cinema fantástico: “Mais espantoso que Drácula! Espetacular como Frankenstein! Misterioso como o vampiro!”²¹⁷. Vale lembrar que se baseava nas referências proferidas pelos próprios críticos. Curiosamente, neste período, *À Meia-Noite* vinha acompanhado por uma série de filmes de terror que eram reprisados no circuito carioca: *Drácula*, *Príncipe das Trevas*, *As Profecias do Dr. Terror*, *O Agente da Morte*, *E o Demônio Criou os Homens*, *A Garganta do Diabo*, *Nos Domínios do Terror* e *Os Vampiros*. Consideramos, neste caso, a hipótese de que os exibidores pretendiam tirar proveito do debate criado em torno de *À Meia-Noite* lucrando com a exibição daqueles que eram considerados legítimos filmes do gênero, na esteira do sucesso da obra de Marins.

²¹⁶ PRETA, Stanislaw Ponte, “Artes & Manhas”, *O Cruzeiro*, 23 jun. 1966.

²¹⁷ *Correio da Manhã*, 4º Caderno, Rio de Janeiro, 19 jun. 1966, p. 10.

À Meia-Noite alcançou um mês em cartaz no circuito exibidor carioca²¹⁸, período bastante considerável e que denota, acima de tudo, que o filme obteve elevado índice de audiência no Rio de Janeiro. Diante da ausência de outros mecanismos para que possamos avaliar a recepção pelo público, acreditamos que este período de permanência em cartaz seja bastante significativo. Em março do ano seguinte, Marins, numa declaração, a qual não sabemos se é ou não falaciosa, alega que a fita havia faturado até então Cr\$ 450 milhões (algo em torno de R\$ 3,3 milhões)²¹⁹.

Depois de ganhar ampla repercussão na grande imprensa carioca, o nome de José Mojica Marins retorna à imprensa paulista em duas notas panfletárias e falaciosas publicadas por Moracy do Val em sua coluna no jornal *Notícias Populares*.

Antes, é preciso ressaltar que este jornalista atuou exaustivamente no intuito de promover a imagem do cineasta, publicando uma série de matérias e notas a seu respeito e sobre sua obra, principalmente na ocasião do lançamento de *Esta noite*. Moracy, além de jornalista, era produtor cultural, profissão na qual se destacou na época. Foi um dos fundadores dos teatros Oficina, Gazeta e Procópio Ferreira, além de co-produtor de peças como *A Ratoeira*, *Godspell*, *Hair* e dos shows *Noite de Bossa* no Teatro de Arena. Foi empresário do grupo *Secos e Molhados* no início da década de 1970. Produziu os filmes *O Menino da Porteira* (1977) e *Mágoa de Boiadeiro* (1978), de Jeremias Moreira Filho e *O Outro Lado do Crime* (1978), de Clery Cunha. É responsável pela seleção musical de *A Ciência Milenar da Acupuntura* (1979), *A Índia na Porta do Brasil* e *A Arte no Mármore* (1979), bem como pela montagem do curta-metragem *A Arte na Madeira* (1977), todos de Jair Correia.

Na primeira nota²²⁰, Moracy alega que o cineasta “está sendo apontado por grande parte da crítica cinematográfica carioca como um dos maiores gênios do cinema”, recuperando o adjetivo usado por Stanislaw Ponte Preta. Não satisfeito, alega que Glauber Rocha teria escrito um extenso artigo sobre o autor de *À Meia-Noite*, o que, sabidamente, não era verdade. Já na outra nota²²¹, profere o disparate de que os *Cahiers du Cinema* teriam dedicado nada menos do que doze páginas a Marins, fato que o teria

²¹⁸ O filme protagonizado por Zé do Caixão deixou as telas cariocas em 29 de junho de 1966.

²¹⁹ VAL, Moracy do, “Mojica: o cineasta maldito”, *Notícias Populares*, São Paulo, 10 mar. 1967.

²²⁰ VAL, Moracy do, “Telex”, *Notícias Populares*, São Paulo, 17 jun. 1966.

²²¹ VAL, Moracy do, “Telex”, *Notícias Populares*, São Paulo, 25 jun. 1966.

consagrado como “um dos mais importantes homens do novo cinema sul-americano”. Percebe-se que Moracy do Val tentava vender uma imagem favorável do jovem cineasta promovendo uma ingênua aproximação entre ele, os cinemanovistas e a respeitada revista francesa, numa tentativa de torná-lo *cult*. É certo que tais inserções não passam de publicidade gratuita obtida por Marins, já que, como se sabe, desde o início, este diretor contou com o apoio incondicional da equipe do *Notícias Populares* para se promover.

Jean-Claude Bernardet, em intervenção feita no livro *Brasil em Tempo de Cinema*, publicado pela Civilização Brasileira em 1967, enquadra *À Meia-Noite* numa espécie de categoria – a de filmes de espetáculo –, da qual seria precursor, uma vez que não havia no País outros filmes representativos desta tendência. Para o ensaísta, seria esta uma consequência natural no panorama do cinema brasileiro, uma vez que “as sementes de um *realismo fantástico* grandioso estão amadurecendo há anos”²²². Destacamos esta noção empreendida pelo crítico por ser bastante coerente para explicar a tradição à qual pertencia José Mojica Marins.

Esta filiação a uma tendência espetacular, segundo Bernardet, explica o sucesso obtido pela fita entre intelectuais e o grande público, o que, para ele, era um mérito a ser reconhecido. Logo na abertura do livro, já se preocupa em denunciar a permanência de uma certa incompletude não apenas do ciclo de comercialização de filmes brasileiros, mas da compreensão desses próprios filmes na esfera da própria cultura, uma vez que o nosso cinema era carente de obras que se comunicassem com o público:

É tarefa, e das mais urgentes, do cinema brasileiro, conquistar o público. Essa experiência, esse diálogo do público com um cinema que o expresse, é fundamental para a constituição de qualquer cinematografia, pois o filme não é tão somente o trabalho do autor e sua equipe: é também aquilo que dele vai assinalar o público, e como vai assimilar. É tão importante, para que um filme exista como obra, a participação do público, como a do autor. Sem a colaboração do público, a obra fica aleijada. Por isso, a conquista do mercado pelo cinema brasileiro não é assunto comercial: é também assunto cultural artístico.²²³

²²² BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em Tempo de Cinema*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1967, p. 130. [grifo nosso]

²²³ Idem, p. 16.

Bernardet analisa José Mojica Marins e Zé do Caixão sob uma perspectiva dicotômica que se fundamenta em dois conceitos amplamente difundidos na época— primário e primitivo, respectivamente —, este último importado das artes plásticas. Ambos foram muito utilizados pela crítica paulista e carioca como rótulo para depreciar os filmes protagonizados pelo personagem, exceto por Salvyano Cavalcanti de Paiva, cuja interpretação do personagem muito se aproxima da feita por Bernardet²²⁴. Na concepção deste crítico: “O primitivismo se caracteriza mais pela ingenuidade de visão e do modo de reprodução da realidade, e não implica numa técnica deficiente e simples”²²⁵. Entretanto, para aludir a esta técnica deficiente e simples a qual não poderia passar incólume em sua análise, Bernardet recorre ao adjetivo primário. Isto não sem promover uma discreta confusão entre criador e criatura.

Zé do Caixão é um revoltado raivoso e primário, que bebe a pinga de uma macumba e come vorazmente uma coxa de galinha diante de uma procissão numa sexta-feira santa. Mojica é um cineasta primitivo (no sentido em que se fala em pintor primitivo), que se entrega inteiramente: seu filme é um jato de libertação. Suas frustrações (lamenta não ter filhos perto de uma estátua representando uma mulher nua) e seu sadismo (por jogo, corta dois dedos de um cara com uma garrafa quebrada) atingem o paroxismo. Quando Zé do Caixão deixa de manter essas relações com o mundo, forças superiores apoderam-se de sua alma, na maior alucinação da personagem.²²⁶

²²⁴ A respeito da análise feita por Salvyano Cavalcanti de Paiva à qual aludimos, ver p. 232 desta pesquisa.

²²⁵ Idem, p. 21.

²²⁶ Idem, p. 131.

11 – CONSOLIDAÇÃO NO MEIO CINEMATOGRAFICO:

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER

11.1 – OBSERVAÇÕES SOBRE O FILME

Quarto longa-metragem dirigido por José Mojica Marins, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* se propõe a ser a continuação de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, por isso a história também é centrada na experiência do protagonista. Trata da busca obsessiva de Zé do Caixão pela mulher capaz de gerar um filho seu, perfeito. Ambas as fitas possuem a mesma estrutura narrativo-dramática, na qual predomina o princípio da transparência da decupagem clássica, ainda que haja uma tendência à opacidade do cinema moderno, então em voga. As duas histórias são sustentadas pelas mesmas peripécias (clichês de gênero) e carregam uma das principais marcas de estilo do diretor: a multiplicação de referências de domínios culturais distintos, como bem ressaltou Alexandre Fernandez²²⁷.

Entretanto, podemos considerar *À Meia-Noite* uma espécie de piloto para a realização do filme seguinte, ainda que seja um piloto involuntário, pois não foi concebido originalmente com esse propósito. *Esta Noite* é mais ambicioso no âmbito estético e apresenta maior complexidade narrativa. Os efeitos plásticos já esboçados no primeiro filme são intensificados, também em razão da multiplicação de elementos (a nossa sensação de repugnância aumenta ao observarmos, não uma mulher sob uma aranha, mas seis sob dezenas). Este também é um dos motivos pelos quais, na visão da crítica, *Esta Noite* ocupa lugar privilegiado na filmografia do diretor.

Como ressaltado no subcapítulo 10.1 desta pesquisa, apesar de julgarmos que *Esta noite* se enquadra no gênero fantástico, cabe aqui utilizarmos as estruturas de enredo características do horror descritas pelo filósofo Noël Carroll, uma vez que ambos os

²²⁷ “Marins fait appel à l’enfer dantesque, à la musique sacrée, à la musique populaire et érudite, à plusieurs genres cinématographiques, auxquels s’ajoutent de nouveaux renvois à la spécificité de la réalité brésilienne, aux symboles catholiques, à la culture de masse et aux genres populaires comme le catch.” In: FERNANDEZ, op. cit., p. 157.

gêneros são limítrofes. Sendo assim, uma análise atenta da fita nos permite afirmar que a trama se enquadra na estrutura de narração mais convencional do horror, denominada por Carroll *enredo de descobrimento complexo*²²⁸. Na conceituação do filósofo, essa estrutura seria composta de quatro movimentos ou funções essenciais – *irrupção, descobrimento, confirmação e confronto* – que coincidem com os movimentos da tríade comumente usada para a análise de obras narrativo-dramáticas – *apresentação, desenvolvimento* (reuniria o que Carroll chama de *descobrimento e confirmação*) e *desenlace*.

Esta Noite se inicia com um prólogo um tanto extenso (cerca de seis minutos). Tal como no filme anterior, Zé do Caixão olha diretamente para a câmera e faz ao espectador questões vagas sobre a vida e a morte. Não será o único momento do filme em que o personagem rompe a chamada “quarta parede”. É preciso lembrar que, em meio ao embate entre o povo e ele, na frente da igreja matriz, logo após o rapto das moças, Zé aponta o dedo para o espectador quando diz “Façam justiça!”, tal como no prólogo de *À Meia-Noite*. Haverá outras situações em que ele discretamente quebra a transparência da imagem. Tais momentos destoam do restante do filme, que segue rigorosamente a decupagem clássica. Esse fato nos leva à hipótese de que o desejo de onipotência de Zé não se manifesta apenas no desdém pelas convenções sociais de uma sociedade aparentemente conservadora. Também se expressa na ousadia ao romper com a principal convenção do cinema clássico.

A frase pronunciada nesta primeira cena se encerra com a batida de um gongo que nos deixa apreensivos. Em seguida, valendo-se simultaneamente de recursos gráficos (letreiro) sobrepostos aos audiovisuais, o filme retoma a sequência final de *À Meia-Noite*, desde o momento em que Zé se depara com os cadáveres de suas vítimas até o ponto em que ele é encontrado pelo povo em posição de morcego²²⁹. Se, no final da primeira fita, parecia morto, nesta, demonstraria sinais de vida. A frase de um dos presentes – “Ele ainda vive!” – sinaliza o possível retorno de Zé do Caixão ao vilarejo onde morava (e ao cinema). Antes, porém, existe a necessidade de justificar a

²²⁸ CARROLL, op. cit., pp.149-160.

²²⁹ Sabemos que o martírio do personagem se deve à culpa do assassinato do casal, Terezinha e Antônio. Porém, fica suspensa uma explicação naturalista do fato de ele aparecer em posição de morcego com os olhos esbugalhados. Disto, concluímos que Zé estaria morto porque a praga rogada pela bruxa se concretizou, e o espírito de Terezinha viera buscar a alma do protagonista.

recuperação física e a absolvição jurídica do personagem de modo a estabelecer a continuidade entre ambos os filmes. Estas cenas – iniciadas sempre com um gongo – são truncadas pela apresentação dos créditos de atores e técnicos, o que gera certa expectativa no público.

Os atores, não-profissionais e até então desconhecidos, ganham estatuto de estrelas nos créditos, apresentados com uma fonte fina e trêmula numa montagem rápida, tipo videoclipe (e, por isso, um tanto pirotécnica), de imagens extraídas do próprio filme. Estas imagens já nos revelam o principal elemento do qual o diretor se vale para causar tensão emocional no espectador – a articulação entre cenas eróticas e macabras. A música que acompanha a montagem é uma “cacofonia caótica” – para usarmos a expressão de Fernandez –, que une batidas de tambor, de sino e de um gongo a gritos e ruídos de motor de automóvel²³⁰. Essa composição nos dá a idéia de curto-circuito iminente.

A apresentação dos créditos dos técnicos também tem uma montagem acelerada de imagens das mãos de mortos se mexendo fora das sepulturas, embaladas pelo ritmo ijexá, caracterizado pelo som do berimbau e usado originalmente no candomblé para culto dos orixás. Embora a ação do filme se desenrole numa seqüência temporal de acontecimentos, espaço e tempo são indefinidos, o que nos remete à atmosfera do “era uma vez” dos contos de fadas.

Esta Noite começa com o plano geral de um típico vilarejo interiorano caracterizado pelas construções ao redor de uma praça, o *footing* e a presença de crianças brincando na rua, numa imagem que evoca uma atmosfera neo-realista (Figura 1). Essa organização é regida pelo badalar do sino da Igreja, que nos deixa receosos. Não por acaso, este plano condensa dois elementos importantes que fundamentam a filosofia de Zé do Caixão: a Igreja Católica e a criança. A posição desses elementos na imagem é bastante significativa nesse sentido: a Igreja destacada no fundo do plano, à esquerda, e as crianças mais à frente, brincando alvoroçadas.

²³⁰ FERNANDEZ, op. cit., p. 125.

Figura 1 Cena inicial da história: panorâmica do vilarejo onde vive Zé do Caixão

Ainda na seqüência inicial, interessa-nos analisar o modo pelo qual se dá a *irrupção* do protagonista, que desequilibra a aparente harmonia do vilarejo. O impacto do retorno de Zé do Caixão na população, anunciado novamente pelo gongo, nos é mostrado por meio de uma estratégia de construção de suspense que se repetirá no decorrer da trama: a *inversão do processo de ação-reação*. Visualizamos o assombro dos personagens diante de algo que não nos é permitido ver, ou melhor, vemos uma “reação em cadeia” para depois conhecermos a sua causa (em todos os casos, a presença de Zé do Caixão). Referimo-nos a uma “reação em cadeia” porque assistimos a uma sucessão de planos contendo a reação individual de um ou de um grupo de personagens. A seqüência do rapto das seis mulheres, peripécia que encerra esta primeira parte da trama, é outro exemplo de uso dessa estratégia: cada plano focaliza uma ou duas mulheres sendo raptadas sem sabermos por quem. O filme nos induz a incriminar o Truncador²³¹. Todavia, nossa suspeita se volta para Zé do Caixão, haja vista que a seqüência que antecede aos raptos termina com o personagem clamando a necessidade de encontrar a mulher perfeita e, no filme anterior, ele teria raptado Terezinha para este fim. O coronel é o único que, embora não tenha provas, acredita na culpa do coveiro, porém o padre e o delegado inicialmente não lhe dão crédito. Essa estrutura marcada pela presença dos arquétipos de autoridade e pela negação da descoberta por alguns deles é um clichê do gênero horror que, segundo Carroll, corresponde à fase do *descobrimento*.

²³¹ O Truncador é outro tipo criado a partir da condensação de características de personagens de histórias em quadrinhos e animações. É um brutamontes careca, com um olho mutilado, vestido como um lutador, com calça e colete justos. No jogo maniqueísta da trama, é cúmplice do coronel no combate a Zé do Caixão e apaixonado por Márcia, uma das mulheres raptadas que terá grande importância na trama.

Como *Esta noite* segue a convenção do suspense, antecipa aos espectadores a resposta da dúvida levantada, mantendo-nos numa condição privilegiada em relação aos demais personagens da trama. A sequência da alcova onde estão aprisionadas as mulheres é elucidativa nesse sentido. Nesse espaço, que condensa elementos do conto de fadas e do harém, como apontado por Fernandez, somos colocados na condição de meros *voyeurs* ao observar as seis mulheres seminuas, em camisolas transparentes, sendo submetidas ao teste das aranhas por Zé do Caixão (também *voyeur*). Nesta sequência do filme, a fotografia de Giorgio Atili consegue nos dar a dimensão exata da articulação de elementos eróticos e macabros (Figura 2).

Figura 2 Aranhas percorrem o corpo de Márcia durante prova de coragem realizada por Zé do Caixão em *Esta noite*: articulação entre o erótico e o macabro

Já a sequência em que as mulheres são torturadas pelas cobras é construída de modo que sintamos mais fortemente repugnância do ponto de vista moral. Inicia com Zé do Caixão e Márcia juntos, em primeiro plano, e, ao fundo, as demais moças sendo torturadas, sob um alçapão (Figura 3). Essa construção em profundidade de campo realça o sadismo do protagonista e, como vimos, já havia aparecido numa das principais cenas de *À Meia-Noite*, na qual Zé do Caixão degusta carne de carneiro em plena Sexta-Feira Santa, enquanto assiste, através da janela, à procissão passar. No caso de *Esta noite*, esse sadismo é ainda mais acentuado a partir da montagem paralela que alterna o casal em cópula e a tortura das moças.

Figura 3 Uso da profundidade de campo pelo diretor para ressaltar o sadismo do protagonista: Zé do Caixão e Márcia se relacionam enquanto as quatro moças são sacrificadas pelas serpentes.

Diferentemente do filme anterior, em *Esta noite* o diretor associa a figura do coveiro à do cientista louco, conferindo à trama peripécias do chamado *enredo do extrapolador* (*overreacher*)²³², um subgênero do horror. Surge na história um laboratório²³³, cujo *décor kitsch* é inspirado na iconografia de filmes de Frankenstein da década de 1930²³⁴ (Figura 4). Todo cientista, além do laboratório, possui um ajudante para quem justifica suas experiências. Zé do Caixão, como pretendo cientista, tinha Bruno. O assassinato das quatro moças ocuparia o papel do experimento, embora se caracterizasse mais por um ato sádico do que científico. Da boca de uma das vítimas, Jandira, é proferida a praga que dá nome ao filme.

²³² Para Carroll, o *enredo do extrapolador* seria composto de quatro fases: 1. preparação para a experiência; 2. a própria experiência; 3. provas de que a experiência deu errado e 4. confronto com o monstro. Ver CARROLL, op. cit., pp. 172-181.

²³³ Esse laboratório se localiza no subsolo de sua residência, aqui retratada diferente daquela em que ele vivia com Lenita em *À Meia-Noite*. Neste primeiro filme, vemos Zé entrar por uma pequena porta situada na lateral da casa, que dava para uma das ruas do vilarejo. Já em *Esta noite*, o diretor recorre ao velho clichê da casa mal-assombrada, o que gera certa descontinuidade entre os filmes. Vale dizer que a fotografia da mansão é de autoria de Ozualdo Candeias.

²³⁴ O próprio Alberto Cavalcanti, em *Simão, o Caolho* (1952), já havia utilizado uma cenografia *kitsch* de laboratório bastante semelhante à de *Esta Noite*.

Figura 4 *Décor kitsch* do laboratório de Zé do Caixão e Bruno, seu ajudante: clichês de gênero

É preciso abrir um parêntese para dizer que não apenas o laboratório, mas toda a cenografia e a caracterização dos personagens são formadas pela reunião de elementos *kitsch*, e até mesmo *naïfs*, nada mais do que clichês dos gêneros horror e fantástico. O *décor*, grotesco e inverossímil, lembra mais uma vez cenários de estúdios de televisão. As músicas escolhidas para guiar nossos sentimentos em relação aos fatos que envolvem o protagonista são clichês – *Aleluia*, de Haendel, *Marcha Fúnebre*, de Chopin e *Ave Maria*, de Gounod. A *mise en scène* também deixa muito a desejar, principalmente pelos diálogos impostados, que evocam certa erudição literária que não é compatível com a naturalidade da fala corrente nem no ambiente urbano, tampouco no rural.

Márcia, após ter demonstrado sua coragem ao suportar as asquerosas aranhas, confessou estar apaixonada por Zé do Caixão. Porém, não apenas os supersticiosos e medrosos eram considerados inferiores pelo protagonista, mas também os que se rendiam aos sentimentos de amor, razão pela qual acreditava que Márcia não servia para a missão de gerar um filho seu. Mas nem por isso a personagem tem sua importância diminuída na trama: é testemunha ocular dos assassinatos cometidos pelo coveiro: Coincidentemente – afinal, as coincidências fazem parte do registro do melodrama –, é a única, das seis mulheres raptadas, que ganha a liberdade.

Márcia desempenha na fita papel similar ao da *femme fatale* nos filmes *noir*: a princípio, será cúmplice de Zé, mas depois irá traí-lo e confessar a responsabilidade dele quanto aos assassinatos. É o momento em que a verdade vem à tona, peripécia denominada

confirmação, que dá início à fase final, o *confronto*, marcado, na estrutura clássica de enredo de horror, pela humanidade perseguindo o monstro.

A mulher ideal escolhida pelo coveiro é Laura, filha de seu maior inimigo, o coronel. Ao contrário das demais, é impassível e se comporta de modo submisso perante Zé do Caixão, como se estivesse hipnotizada. A sequência em que os dois se relacionam é mais um exemplo notável da articulação entre o erótico e o macabro. Em vez de ir ao velório de seu irmão, morto pelo protagonista numa emboscada, Laura observa Zé em *plongé*, pela janela de seu quarto. O contracampo já nos informa que ele estava à sua espera. O diálogo do encontro é impactante. Enquanto ele diz “Matei seu irmão”, ela responde “Quero ser tua!”. Enquanto Zé a despe, a cantoria da reza invade a cena. O corte nos leva à sala do velório, onde está o coronel e, em seguida, outro corte nos mostra Zé rasgando a camisola de Laura e deixando seus seios à mostra.

Enfim, o protagonista irá lograr o que tanto almejava. Mas, nesse íterim, descobre que havia matado uma mulher grávida – por acaso, estava no bar justamente quando o marido da mulher morta conta o fato e mostra a fotografia da esposa para um conhecido. Era Jandira, a mesma que havia blasfemado contra Zé do Caixão. Começa, então, o suplício do personagem. Atormentado pela culpa, ele sonha que é arrastado ao inferno pelos mortos-vivos, numa sequência bastante extensa (cerca de vinte minutos). A ruptura entre o espaço real do protagonista e o universo dos sonhos se dá, no plano estético, a partir da introdução da cor, que, em vez de conferir realismo à fita, apresenta tonalidades que acentuam a atmosfera onírica.

O inferno de Marins, situado a diversas camadas abaixo da terra, evoca uma iconografia *kitsch*, espécie de ilustração tosca do Inferno de Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*. A “infernál geena” é embalada pelas lamúrias dos mortos, dos quais vemos pés e braços sangrando, mexendo-se através de uma parede de gesso; os discípulos diabólicos são erotizados, representados por homens rubros musculosos, trajando apenas uma tanga, castigando os hereges com um chicote ou um arpão grosseiramente pintado de sangue (Figura 5).

Figura 5 Representação mambembe da “infernai geena” (à esq.) e a erotização dos discípulos satânicos no inferno dantesco de Marins (à dir.)

Zé do Caixão se vê perseguido pela imagem de Jandira que pragueja repetidas vezes o título da fita. Em seguida, o personagem se depara com aquele que seria o governador daquele espaço, supostamente o Diabo, representado pelo próprio Marins, vestido como um imperador romano, sentado num trono e rindo com sarcasmo do sacrifício de suas vítimas (Figura 6). Essa imagem evoca uma análise psicanalítica e, nesse sentido, acho bastante pertinentes as observações de Fernandez de que o fato de o Diabo ter o rosto de Zé nos mostra a ambição do protagonista de ser tão poderoso como tal ente.

Figura 6 O encontro de Zé do Caixão com o imperador diabólico

No intuito de perseguir Zé do Caixão e vingar a morte do filho, o coronel pede ajuda ao Truncador para contratar três jagunços. A cena em que tal chefe político dá ordens aos capangas lembra a estética expressionista de *M, o Vampiro de Dusseldorf* (1931). A diferença é que, neste filme, a sombra do assassino aparece sobreposta à de sua vítima, enquanto em *Esta noite*, as sombras dos três capangas aparecem projetadas na parede,

debruçadas sobre o seu mandante. Até então, a captura de Zé do Caixão era apenas interesse do coronel. Após a confissão de Márcia, ela se torna uma causa pública, embora ainda comandada pela autoridade do mandatário do município.

Da perseguição empreendida pelo Truncador, o protagonista conseguiu não apenas escapar de forma ardilosa, mas demonstrar sua força, destruindo a ele e a seus comparsas, de uma só vez. No entanto, a morte de Laura e do filho que tanto buscara sugerem uma espécie de castigo superior e reforçam a culpa que sentia por ter matado uma mulher grávida. Paranóico e temeroso, Zé do Caixão vislumbra novamente o espírito de Jandira praguejando sua morte. Então, desafia as forças sobrenaturais para provar a si mesmo que aquela imagem não passava de alucinação. Ao bradar para que os espíritos desencarnados lhe mostrassem a quem pertencia a Terra, um raio, inexplicavelmente, incendeia uma árvore à sua frente, que cai sobre suas pernas. Ainda assim, insiste em que o fogo não passava de “capricho da natureza”. Eis que surge a figura do padre, munido de um crucifixo, pronto para conferir-lhe a salvação divina²³⁵. Insiste para que o herege deposite sua crença em Deus, mas ele blasfema: “Não sou fraco, Deus não existe, é mentira” e arremessa a cruz na direção do marido de Jandira que imediatamente atira nele com uma espingarda. Atingido, o coveiro rasteja e cai no mesmo pântano onde havia sumido com o corpo das moças, tornando-se vítima das mesmas atrocidades que tinha cometido, pressuposto já esboçado no filme anterior.

Com a morte de Zé do Caixão, *Esta noite* segue o protocolo do melodrama. No entanto, como veremos adiante, os censores não viram com bons olhos a iconoclastia do protagonista, já que as ofensas por ele proferidas feriam uma das instituições que a Censura deveria preservar: a Igreja²³⁶. Depois de interditar *Esta noite* por três vezes consecutivas, o diretor do Serviço de Censura e Diversões Públicas concordou em liberá-lo desde que fosse modificada a fala final do personagem para “uma mensagem positiva de crença em Deus”²³⁷. Não bastasse a imposição, os próprios censores

²³⁵ A presença do padre propondo a salvação divina a Zé do Caixão, neste momento de fragilidade, e a blasfêmia do protagonista contra Deus, lembra-nos uma passagem semelhante do livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, quando o padre aparece para Meursault na prisão e ele recusa sua ajuda.

²³⁶ Na apostila usada pelos censores, denominada, “Normas internas para avaliação do material submetido ao Serviço de Censura de Diversões Públicas”, constavam os assuntos a serem proibidos, entre os quais “referências desairosas e ofensivas às religiões, quer às suas crenças, quer a seus ministros e seguidores”.

²³⁷ Parecer de censura emitido por Augusto da Costa, chefe da Secretaria de Censura, a Romero Lago, chefe do SCDP, em concordância com os censores Coriolano de Loyola Fagundes e Carlos Lúcio de Menezes.

ousaram escrever a frase a ser dita pelo protagonista: “Deus. Sim, Deus é a verdade. Eu creio em tua força, salvai-me. A Cruz, a Cruz, padre. A Cruz, o símbolo do filho”. Marins, para não ter mais prejuízos financeiros, aceitou a imposição. Assim, Zé do Caixão, que era um iconoclasta convicto, redime-se e sucumbe aos apelos da religião católica. O filho, que tanto almejava, então se confunde com Jesus Cristo, o filho de Deus. A cena em que pronuncia essas palavras é embalada pela *Ave Maria*, de Gounoud, música clássica que reforça a nova postura do personagem. Uma iluminação em formato de cruz repousa sobre o pântano onde Zé afundou, comprovando a absolvição divina. Em seguida, o filme se encerra com uma frase de cunho moralista: “O homem só encontrará a verdade quando ele realmente quiser a verdade”.

11.2 – DADOS DE PRODUÇÃO

A princípio, é necessário ressaltarmos que, para analisar o modo de produção de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, bem como sua divisão de lucros, nos baseamos fundamentalmente em dados extraídos de documentos jurídicos e em matérias veiculadas na imprensa. Não privilegiamos informações contidas em depoimentos pois são contraditórias e, por vezes, recaem em imprecisões históricas. Todavia, algumas vezes tivemos de recorrer a elas para tentar esclarecer dúvidas.

O produtor Augusto de Cervantes, que inicialmente desacreditara no sucesso de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, ao constatar o sucesso de bilheteria obtido pelo filme passou a vislumbrar que este ocuparia um nicho bastante promissor. Para tanto, firmou um contrato com José Mojica Marins, testemunhado pelo técnico e parceiro Virgílio Rovêda, em 2 de janeiro de 1966, antes mesmo de *À Meia-Noite* estrear no Rio de Janeiro. Neste contrato, como já indicamos, ficou estabelecido que Cervantes e Marins fariam juntos mais cinco filmes do gênero horror protagonizados por Zé do Caixão, que levariam os seguintes títulos: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, *A Encarnação do Demônio*, *O Lamento dos Espíritos Errantes*, *O Sepulcro do Diabo* e *O Discípulo de Satanás*. O objetivo era realizar uma série que desse continuidade à saga do personagem.

À Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria, empresa da qual Cervantes era sócio-gerente, caberia a produção de uma fita por ano, a começar em 1967. A Marins caberia, além da interpretação do protagonista, a elaboração do argumento e do roteiro, bem como a direção. Este documento impedia que o cineasta realizasse qualquer obra com outro produtor e tampouco cedesse o nome do personagem para outrem. Da mesma forma, a Ibéria se comprometia a não realizar filmes de terror com outro diretor, evitando, assim, concorrer com o criador de Zé do Caixão, com quem preferiu se aliar.

2º - Fica vedado ao contratante Snr. José Mojica Marins, aceitar compromissos de participação direta ou indireta, quer como autor, diretor ou ator em qualquer outra produção de outra empresa, ou ainda ceder o nome do personagem Zé do Caixão, digo, Caixão, a qualquer título ou a quem quer seja, sem autorização expressa da Ibéria. (sic)

Embora neste documento conste que a primeira produção – no caso, *Esta Noite* – teria início em 1967, ela já estava em andamento. Há dois registros que nos levam a fazer tal aferição: um contrato de trabalho firmado pela Ibéria em 1º de janeiro de 1966 e uma reportagem publicada no jornal *Folha de S. Paulo* cerca de dois meses depois, escrita por Maurice Capovilla²³⁸.

Trata-se do único contrato de prestação de serviços remanescente, feito para a realização de *Esta Noite*. Nele, fica estabelecida a contratação pela Ibéria do português Antonio Joaquim Moreiras para exercer a função de primeiro assistente de produção da fita²³⁹. Receberia para isto Cr\$ 80 mil (R\$ 750,94) por semana de trabalho. O período durante o qual trabalharia para a Ibéria não foi definido, mas a empresa exigia exclusividade, impedindo-o de exercer outras atividades sem a sua prévia autorização. No contrato estava estipulado que as gravações demorariam 90 dias, mas este dado foi rasurado pelo contratante. Em contrapartida, no final do documento há um adendo datilografado no qual é especificado que os honorários de Moreiras seriam pagos por “semana de serviços prestados, *quando chamado para prestar serviços, não se estendendo por todo o tempo de duração da produção*” [grifo nosso]. Ainda assim, permanecem algumas cláusulas referentes à conclusão antecipada ou atrasada do filme em relação ao prazo de 90 dias, as quais provavelmente não foram cumpridas porque nada têm a ver com este adendo. Nossa hipótese é que se resumiram a um simples procedimento burocrático. Consta, por exemplo, que se o filme fosse concluído antes do prazo, o contratado receberia a importância integral estipulada no contrato, que corresponderia ao valor de Cr\$ 960 mil (R\$ 9.011,31). Porém, se ultrapassasse o período combinado, receberia “1/90 por dia excedente de filmagem”, ou seja, Cr\$ 10.666/dia (R\$ 100,13/dia). Além disso, consta que o pagamento de Moreiras, apesar de calculado com base numa semana de trabalho, não seria pago semanalmente, mas

²³⁸ CAPOVILLA, op. cit.

²³⁹ Antonio Joaquim Moreiras foi contratado para exercer o cargo de primeiro assistente de produção. No entanto, quem aparece nos créditos nesta função é Eduardo Lafon. Bastante conhecido no meio televisivo, Lafon, já falecido, foi diretor da Rede Record, onde lançou Carlos Massa, o Ratinho, e, mais tarde, superintendente artístico do SBT. Moreiras, por sua vez, foi assistente de câmera de *Noiva da Noite* – *O Desejo de Sete Homens* (1974), de Lenita Perroy; *Ainda Agarro Esse Machão* (1975), de Edward Freund; *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* (1976), de Mozael Silveira; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, entre outros. Fez também direção de fotografia de *O Rei da Boca* (1982), de Clery Cunha. Estas informações foram extraídas da Filmografia da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>.

quinzenalmente, o que resultaria na divisão da soma do montante do contrato em seis parcelas iguais.

Naquele momento, ainda imperava uma indefinição quanto à data de início das gravações e, por isso, a Ibéria também se outorgava o direito de poder atrasar em dez dias o início do trabalho do contratado, sob a condição de avisá-lo cinco dias antes. No entanto, embora não saibamos o dia exato, podemos aferir com precisão que as filmagens de *Esta Noite* foram iniciadas entre 1º de janeiro e 24 de fevereiro de 1966.

Capovilla, em reportagem num estilo próximo ao do *new journalism*, descreve em minúcias a ambientação do estúdio do cineasta após as gravações das cenas realizadas com aranhas e cobras. Esta informação nos faz supor que teriam acabado de serem rodadas. Já o trecho que narra a descida de Zé do Caixão ao inferno não havia sido realizado, pois, segundo informações do crítico, ainda estavam sendo feitos estudos para a composição do cenário. A finalização da fita estaria prevista para abril daquele mesmo ano.

De acordo com relato de Marins, as gravações de *Esta Noite* iniciaram-se não apenas devido à participação da Ibéria, mas, sobretudo, em virtude da contribuição financeira de outros empresários que se aproximaram de Cervantes. À parte disso, para dar andamento ao projeto, o cineasta teria destinado a quantia integral que recebeu pelo trabalho realizado em *O Diabo de Vila Velha* e aquela adquirida com as aulas de interpretação. Teria, inclusive, realizado uma espécie de piloto de *Esta Noite* com os alunos, nos idos de 1965, intitulado *Pesadelo*, cuja cópia se perdeu²⁴⁰.

Em abril, *Esta Noite* ainda não havia sido finalizado, mas já contava com mais um sócio. No dia 12 desse mês, Cervantes firmou um contrato de participação de lucros na produção do filme com o comerciante Antonio Fracari, maquiador da extinta TV Excelsior. Este, a partir de então, passava à condição de “produtor participante” por

²⁴⁰ José Mojica Marins, ago. 2006. Depoimento a Daniela Pinto Senador. A aluna Júlia Pauletto, que na época realizava o curso de interpretação de Marins, durante entrevista concedida em fevereiro de 2007, nos mostrou uma fotografia com a sua participação em *Pesadelo*. Este registro teria sido feito pela própria equipe da Apolo e comercializado entre os alunos, pois no verso consta o carimbo do estúdio.

ceder à Ibéria a quantia de Cr\$ 3,201 milhões (R\$ 264.402,52)²⁴¹, correspondente a 48,5% do preço de custo da fita, calculado em Cr\$ 66 milhões (R\$ 545.159,84). Provavelmente este fora o orçamento inicial porque três reportagens publicadas em periódicos paulistanos no ano de 1967 ressaltam que a produção teria custado entre Cr\$ 200 e 230 milhões (aproximadamente entre R\$ 1, 65 e R\$ 1, 9 milhão)²⁴².

Fracari entrava num empreendimento de risco, uma vez que a assinatura do próprio contrato sinalizava à Ibéria “plena e irrevogável quitação” da quantia empregada pelo “produtor participante”. Entretanto, a empresa de Cervantes se obrigava a pagar ao comerciante uma quota-parte no valor de *48,5% do rendimento líquido produzido pelo filme* que, conforme o contrato, consistia no “saldo apurado após pagas todas as despesas de exibição, tais como propaganda, impostos, taxas, fiscalização, comissão do exibidor e taxa de distribuição”, bem como outros possíveis gastos como redução da bitola de 35 para 16 mm, aumento na quantidade de material publicitário, de cópias²⁴³ etc. Eventuais adicionais de renda e prêmios seriam somados ao rendimento líquido. Já no que diz respeito aos pagamentos dos lucros obtidos ao “produtor participante”, constava: “serão efetuados à medida em que (sic) for se exibindo a película e mediante relatórios demonstrativos dos lucros já recebidos, que serão apresentados mensalmente”. Desta forma, a Ibéria se comprometia a ser o mais transparente possível ao revelar, sempre que Fracari desejasse, a contabilidade de todo o movimento numérico referente à produção e ao lançamento da fita.

O comerciante somente poderia rescindir este contrato em dezembro daquele mesmo ano, ou seja, decorridos nove meses da data em que fora firmado. A conclusão da fita estava prevista para agosto e, caso esse prazo precisasse ser estendido, a Ibéria se comprometia a pagar ao “produtor participante” a multa de Cr\$ 53.350 (R\$ 440,67) por cada dia de atraso.

²⁴¹ De forma um tanto quanto falaciosa, uma nota publicada em *Cinelândia*, em 26 de outubro de 1966, destaca que até então haviam sido empregados somente Cr\$ 10 milhões (R\$ 82.599,98, considerando como marco inicial da atualização o mês de abril de 1966, no qual fora firmado o contrato de trabalho da Ibéria que temos em mãos) na fita, o que nos dá a entender que a Ibéria teria saldo em caixa.

²⁴² Ver *Última Hora*, São Paulo, 27 fev. 1967; *Notícias Populares*, São Paulo, 10 mar. 1967; *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1967. O mês a partir do qual é feita a correção continua a ser abril de 1966.

²⁴³ Segundo informações fornecidas por Virgílio Rovêda, foram confeccionadas 22 cópias de *Esta noite*. Virgílio Rovêda, 15 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

Neste documento não fica explícito como foi acertada a partilha dos outros 51,5% de rendimento líquido de *Esta Noite*. Nossa hipótese é que seriam divididos entre Marins, Cervantes e, possivelmente, entre outros empresários que também teriam participação na fita, mas não é possível sabermos ao certo em que proporção. No entanto, de acordo com Nilcemar Leyart, como ficou conhecida a ex-esposa de Marins, a partilha de *Esta Noite* era feita entre Cervantes, Fracari e Marins e este último é o que detinha a menor porcentagem sobre a renda líquida da fita²⁴⁴. Virgílio Rovêda, por sua vez, alega que nesta fita o diretor teria algo em torno de 20 a 25% dos direitos de exibição. Segundo ele, Cervantes é o que tinha investido mais dinheiro na fita por ter pedido dinheiro a juros²⁴⁵. Independentemente da veracidade de tais informações, é certo que o proprietário da Ibéria almejava lucrar duas vezes com a fita pois tinha parte não apenas na exibição, mas sobretudo na distribuição, que ficara sob sua exclusividade “em caráter irrevogável e irretratável, enquanto houver interesse na exploração do filme”. Conforme o referido contrato, a taxa de distribuição, calculada sobre a diferença entre a renda bruta e as outras despesas efetuadas, seria de 30% para o território nacional e 50% para o estrangeiro.

Decorrido um ano desde que a parceria entre Cervantes e Fracari fora acertada, ambos refizeram o contrato de participação de lucros, uma vez que este último decidiu arriscar-se a investir um valor mais alto na fita – em vez de Cr\$ 32,01 milhões anteriormente acordados, Cr\$ 38,61 milhões ou NCr\$ 38,61 mil, já que a moeda havia mudado (aproximadamente R\$ 320 mil), quantia correspondente a 58,5% do preço de custo de produção. Certamente tomara esta decisão porque *Esta Noite* estava obtendo lucro considerável de bilheteria em São Paulo.

Sendo assim, a Ibéria se comprometia a pagar ao comerciante não 48,5%, mas 58,5% do rendimento líquido gerado pelo filme. Diferente do contrato anterior, neste é incluída uma cláusula de que, se as despesas de distribuição não forem comunicadas ao “produtor participante”, elas não serão reconhecidas e tampouco serão admitidos os descontos das mesmas em sua quota-parte. Além disso, foram excluídas duas cláusulas: uma em que a Ibéria se comprometeria a apresentar a contabilidade referente à produção e comercialização do filme ao “produtor participante” e outra que não permitia o

²⁴⁴ Nilcemar Leyart, 14 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

²⁴⁵ Virgílio Rovêda, fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

rompimento do contrato antes de nove meses. No entanto, de acordo com ambos os documentos, se Fracari abandonasse a sociedade, sua quota-parte poderia ser adquirida pela Ibéria e, caso ela não se manifestasse em 30 dias, o comerciante poderia negociá-la com quem lhe interessasse. Diferentemente do primeiro, neste documento, ambas as firmas foram reconhecidas em cartórios situados no centro da capital paulista.

Em 26 de maio, Antonio Fracari receberia parte dos lucros advindos da exibição de *Esta Noite* em São Paulo e Rio de Janeiro. Conforme recibo assinado naquela mesma data, Fracari teria lucrado, no total, NCr\$ 40 mil (R\$ 237.776,18). Segundo nossos cálculos, como sua parte correspondia a 58,5% dos rendimentos líquidos obtidos com a exploração da fita, possivelmente entre 13 de março e 26 de maio de 1967, tais rendimentos somaram NCr\$ 68.376,06 (R\$ 406.454,95). Os demais NCr\$ 28.376,06 (R\$ 168.678,77) seriam partilhados entre Cervantes e Marins.

No entanto, a Ibéria não faria o pagamento integral à vista para o “produtor participante”. Pretendia acertá-lo em quatro parcelas. Conforme especificação do documento, em 26 de maio, Fracari teria recebido a quantia de NCr\$ 5 mil (R\$ 29.722,02) em caráter de “sinal e princípio de pagamento”, que correspondia a 12,5% do montante a que ele tinha direito. O restante seria pago da seguinte forma: NCr\$ 15 mil (R\$ 86.398,82) *em até* 2 de junho; NCr\$ 10 mil (R\$ 57.599,22) *em até* 30 de junho e NCr\$ 10 mil (R\$ 57.352,02) *em até* 31 de julho. Realçamos a palavra “até” pelo fato de que ela confere certa imprecisão quanto à data efetiva de realização dos respectivos pagamentos. Na cláusula subsequente consta, ainda, que as últimas duas parcelas “deverão ser pagas até o décimo dia da data de seus vencimentos, acrescidas, porém de juros moratórios”. Este juros consistiam em NCr\$ 50 (algo em torno de R\$ 290) por dia de atraso. No entanto, como é possível observar, o próprio documento deixa transparecer que o pagamento destas três parcelas era incerto. Em caso de inadimplência, já prevê uma cláusula na qual concede a Fracari o gerenciamento temporário da contabilidade da fita até que recuperasse o capital que lhe era de direito:

4º) Em garantia ao cumprimento das cláusulas do presente contrato a cessionária oferece a própria fita de sua produção intitulada *Esta Noite Encarnarei em Teu Cadáver* e quaisquer outras cuja distribuição estiver a seu cargo, ficando estabelecido que em caso de inadimplemento o cedente passará a gerir todos os negócios pertinentes à exibição de tais películas, prestando contas à

cessionária, e retirando para si os lucros auferidos até se ressarcir completamente de seus prejuízos. (sic)

À parte disso, o mesmo contrato alega que a Ibéria pagaria ao “produtor participante” 15% da renda bruta obtida com a exibição do filme em território estrangeiro, ainda que descontadas as possíveis taxas legais que incidiriam sobre a referida renda com a transferência para a moeda nacional.

A sociedade estabelecida entre Augusto de Cervantes e Antonio Fracari não vingaria por muito tempo. Em 30 de agosto daquele mesmo ano, foi elaborado novo contrato no qual este último cederia à Ibéria todos os seus direitos de participação de lucros auferidos pela exibição de *Esta noite* em território nacional pelo valor de NCr\$ 40 mil (R\$ 224.211,75). “Com a presente cessão de direito o cedente se exonera de quaisquer ônus ou obrigações decorrentes da exibição da referida película, que ficarão a cargo exclusivo da cessionária” (sic). No entanto, Fracari ainda permanecia como detentor de 15% da renda bruta obtida em território estrangeiro. No entanto, a cópia que obtivemos no acervo pessoal de Marins não está assinada pelo advogado do comerciante, apenas por Cervantes.

A nossa hipótese é que, diante da dificuldade que a Ibéria estaria enfrentando para quitar a dívida com Fracari referente à porcentagem que lhe era de direito da renda líquida obtida entre março e maio, decidira converter esta quantia no valor de quitação de parte na sociedade. Até então, dos NCr\$ 40 mil que deveriam ser pagos pela Ibéria, o comerciante recebera apenas NCr\$ 25 mil, sendo NCr\$ 5 mil (R\$ 29.722,02) como sinal em 26 de maio; NCr\$ 15 mil (R\$ 101.299,26) em 2 de junho, conforme prometido; e NCr\$ 5 mil em julho (R\$ 33.497,21). Os restantes NCr\$ 15 mil devidos seriam pagos pela produtora em duas parcelas com notas promissórias: a primeira seria no valor de NCr\$ 5 mil (R\$ 32.308,88), vencível em 4 de setembro, e a outra, no valor de NCr\$ 10 mil (R\$ 64.617,76), vencível em 30 de setembro.

Curiosamente, em 6 de janeiro de 1968, Cervantes contrata Fracari – que já não mais assina o documento na condição de comerciante, mas na de técnico em serviços cinematográficos – para o cargo de assistente de produção e técnico dos trabalhos de maquiagem para os filmes que a Ibéria estivesse produzindo ou viesse a produzir.

Durante o tempo de vigência deste contrato, que era de janeiro a dezembro, Cervantes pagaria um salário mensal a Fracari de NCr\$ 1.700 (R\$ 10.441,08) sob a condição de que este ficasse trabalhando exclusivamente para ele:

Não haverá um horário de serviços regulamentar. O contratado deverá permanecer à disposição da contratante no escritório da mesma ou em lugar que lhe for designado, durante o dia ou mesmo à noite, visto que os trabalhos de filmagem geralmente são feitos à noite.

Passada mais de uma década do lançamento de *Esta noite*, Augusto de Cervantes redigiria uma declaração e reconheceria firma em cartório na qual transferia todos os direitos da segunda fita protagonizada por Zé do Caixão para José Mojica Marins. O documento data de 11 de outubro de 1979. Este dado nos faz concluir que, até então, do ponto de vista legal, o diretor não tinha nenhuma participação na fita e recebia a quantia que Cervantes lhe cedia. No texto, o produtor dá a entender que apenas cedera o nome da sua empresa, sem desfrutar de nenhum lucro, o que sabemos, por meio do cineasta, não ser verdade.

Eu, MANUEL AUGUSTO SOBRADO PEREIRA, portador da cédula de identidade RG. 1.690.853; sócio gerente da Produtora e Distribuidora acima declaro para os devidos fins que o filme “ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER” é de propriedade do Sr. JOSÉ MOJICA MARINS, sendo que a produtora citada acima, foi usada apenas para efeito de Certificado de Censura da Polícia Federal.

Independentemente da validade deste documento, é fato que, até a conclusão desta dissertação, a problemática divisão de lucros provenientes da exibição de *Esta noite* ainda não havia sido devidamente solucionada. Isto porque o herdeiro de Cervantes insistia em reivindicar para si os direitos da fita, enquanto Marins julgava que esta lhe pertencesse. No entanto, possuía em sua residência apenas uma cópia em xerox da declaração mencionada acima, na qual conseguiu autenticar a assinatura de Cervantes.

Caso o cineasta seja realmente o detentor dos direitos da fita, podemos alegar que estaria sendo vítima de chantagem, pois, no primeiro semestre de 2007, o herdeiro do produtor o procurou para exigir uma quantia de R\$ 20 mil correspondentes às supostas exibições indevidas de *Esta noite*. Aproveitava-se, naquela ocasião, do fato de que Marins estava em meio à realização de seu mais recente longa-metragem, *Encarnação do Demônio*, que prometia a volta do sucesso de Zé do Caixão às telas dos cinemas.

Aliás, o herdeiro de Cervantes também se julgava detentor dos direitos deste filme em virtude do contrato supracitado, no qual o produtor e o cineasta estabeleceram uma parceria para realizar, ainda nos anos de 1960, um filme com este mesmo nome. Prevendo possíveis entraves, Marins registrara o argumento e o roteiro da obra na Biblioteca Nacional em 2002.

11.3 – PROCESSO DE INTERDIÇÃO E INTERVENÇÃO DA CENSURA

A discussão gerada pela exibição de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, embora prolongamento da anterior, suscitada por *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, ganhou uma dimensão ainda maior. Nesta polêmica, como veremos, também sobressai a indignação de alguns críticos quanto à ousada intervenção da Censura na obra.

Finalizado em setembro de 1966, *Esta noite* foi interditado três vezes consecutivas, sendo liberado apenas depois que o diretor aceitou a condição de mudar a mensagem do filme, incorporando, na última seqüência, um diálogo escrito por ninguém menos que os censores Romero Lago e Coriolano de Loyola Fagundes. Desta forma, o personagem iconoclasta se redime à religião católica.

É certo que não se tratava nem da primeira nem da última vez que um filme seu seria prejudicado pela Censura. *A Sinado Aventureiro* (1958) e *Meu Destino em suas mãos* (1963) já haviam tido seu público reduzido dada a proibição estipulada pelo órgão para menores de 18 e de 10 anos, respectivamente. A estética inaugurada com *À Meia-Noite* também chamou a atenção dos censores e, a partir de então, as fitas do cineasta tornaram-se vítimas permanentes de retaliação dos agentes do órgão. O caso mais polêmico foi o de *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)*, porque levou os militares a prender, de uma só vez, autor e obra. Marins passou uma noite na cadeia, mas o filme, submetido à Censura em 1970, ficou interditado por mais de uma década. Foi liberado apenas em 1983 para maiores de 18 anos após o diretor, por iniciativa própria, cortar dez seqüências que somavam mais de 20 minutos de fita. Entretanto, o caso de *Esta Noite* é o primeiro, entre todos os embates com a Censura, em que a condição imposta para a liberação da obra se dava em face da intervenção no argumento e no roteiro inicialmente elaborados e não apenas em cortes de cenas ou seqüências.

Compreender este episódio a partir do estudo dos mecanismos de operação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), no contexto pós-1964, constitui etapa fundamental no estudo da recepção da obra de Marins. Nesse sentido, entre outras questões, interessa-nos discutir qual o *lugar* da Censura no organograma do governo de

Castelo Branco, o perfil daqueles que compunham o corpo censório, as estratégias utilizadas para justificar legalmente atos considerados ilegais e, finalmente, quais assuntos eram vetados sob a égide de uma “política de bom gosto” que prezava a “moral e os bons costumes”.

11.3.1 – LEGISLAÇÃO E ESTRUTURA DO CORPO CENSÓRIO NO PÓS-1964

O filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi submetido à Censura logo que finalizado, em setembro de 1966. As cartas concedendo a liberação da obra, assinadas, respectivamente, pelos censores Augusto da Costa, chefe da Secretaria de Censura, e Romero Lago, chefe do SCDP, datam de 2 de dezembro de 1966. A ditadura instaurada pelo golpe passava por uma transição até atingir uma linha mais coercitiva e radical em 1968. Os Atos Institucionais 2 e 3 estavam em vigência e, assim como os demais, legalizavam as medidas arbitrárias do governo de Castelo Branco²⁴⁶.

Instituído após a vitória da oposição nas eleições disputadas em 1965, em Minas Gerais e na Guanabara, o AI-2 não apenas interditou o processo de eleição direta para governador, como também para presidente e vice-presidente, impondo o bipartidarismo (o partido situacionista ARENA *versus* opositor MDB). A transferência dos processos políticos para a Justiça Militar nos permite concordar com o jornalista Elio Gaspari quando destaca que o Ato representava “o primeiro grande passo no processo de militarização da ordem política nacional”²⁴⁷. Em vigor até 15 de março de 1967, o AI-2 também ampliou o conceito de subversão e a esfera de atuação da Censura, punindo 309 políticos. Já o AI-3, de 5 de fevereiro de 1966, estabelecia, entre outras medidas, pleitos indiretos para governadores e maior controle do Exército sobre as polícias estaduais.

Para explicar os mecanismos que regeram a Censura no Brasil no período ditatorial, entre o AI-5 e a Constituição de 1988, a historiadora Beatriz Kushnir se baseou num

²⁴⁶ O AI-1 entrara em vigor imediatamente após o golpe, em 9 de abril de 1964, e existiu por pouco mais de dois meses. Tinha o objetivo de fortalecer o poder Executivo e eliminar os “maus elementos” de órgãos públicos, empresas estatais, universidades e no próprio Exército.

²⁴⁷ GASPARI, Elio, *A Ditadura Envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 255.

tripé de leis esboçado pelo jornalista Pompeu de Souza²⁴⁸, que tem como vértices o Decreto nº 20.493, de 1946; a Lei nº 5.536, feita por Gama e Silva em 1968 e o Decreto-lei nº 1.077, de 1970²⁴⁹. Interessa-nos, a princípio, entender as implicações contidas no decreto nº 20.493, de 1946, visto que, segundo Kushnir, “foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988”²⁵⁰.

Elaborado e publicado no início do governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), após o fim do Estado Novo, o referido decreto destinava-se não apenas à regulamentação, mas à reestruturação do SCDP, pertencente ao então Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Era composto de 136 artigos subdivididos em 13 capítulos e “(...) perfilava condutas e dispunha sobre o funcionamento interno do SCDP, a censura prévia, o cinema, o teatro e as diversões públicas, a radiofonia, os programas, as empresas, os artistas, o trabalho de menores, o direito autoral, a fiscalização, as infrações e as penalidades”²⁵¹.

O governo de Dutra pretendia buscar, por meio desse decreto, uma forma aparentemente mais democrática para o Estado regular a liberdade de expressão após os abusos cometidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Entretanto, como nos alerta a historiadora, este governo “refez uma legislação invasiva e centralizadora, como era a que regia o DIP, para, nos (supostos) ares da liberdade, assegurar o domínio de outra maneira, mas mantendo um conteúdo regulador”²⁵².

Se, por um lado, havia o interesse explícito de tentar reverter a ação censória da Carta de 1934 e apregoar o retorno à legalidade, na prática, como ressalta Kushnir, o Decreto nº 20.493/46 era “arcaico” e “atrelado a influências pouco democráticas”²⁵³. Para

²⁴⁸ Pompeu de Souza diz, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, que a legislação censória brasileira não passava de “(...) um amontoado de leis, decretos, decretos-lei, portarias e instruções caóticas, caducas e contraditórias, que vão do decreto nº 20.493, de 1946, ao decreto-lei nº 1.077, de 1970, ambos de caráter proibitivo, passando pela jamais aplicada Lei Gama e Silva (Lei nº 5.536, de 1968), liberal e progressista”. SOUZA, Pompeu de, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 jul. 1985, p. 1. Apud: KUSHNIR, Beatriz, *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, p. 81.

²⁴⁹ A essas leis, a historiadora Creuza de Oliveira Berg destaca a importância do Artigo 8º da Constituição Federal e da Lei de Segurança Nacional de 1969.

²⁵⁰ Idem, p. 101.

²⁵¹ Idem, Ibidem.

²⁵² Idem, p. 83.

²⁵³ Idem, p. 100.

cumprir a vigilância à moral e aos bons costumes, o governo atou a vertente *preventiva* à vertente *repressiva* da Censura. A subordinação do SCDP a uma Polícia Federal eximiu-o de qualquer conotação política. Fato de extrema relevância, nesse sentido, é a integração de agentes repressores da extinta Polícia Especial no corpo censório.

As feições que esse grupo de agentes repressivos imputou ao Serviço de Censura marcaram profundamente a estrutura e a atuação futura do exercício censório. A visão que parte desse grupo tinha da censura – um exercício de repressão policial – permitiu, mais tarde, uma união desse órgão com o Dops nas batidas tanto dos aparelhos como nas redações dos jornais.²⁵⁴

Apesar do curto período democrático ocorrido no hiato formado entre este e os outros dois decretos, percebe-se que a figura do censor adquire cada vez mais importância. Além de ganhar mais visibilidade nas casas de espetáculos, onde tinham cadeiras numeradas, passaram a exercer também a censura prévia nas exposições de televisão na década de 1950.

Nos primeiros meses do governo Castelo Branco, o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) foi reestruturado com base em modelos policiais da Inglaterra, dos Estados Unidos e do Canadá. No organograma burocrático, o DFSP estava subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI) e era responsável pela atuação da Polícia Federal de Segurança, à qual se vinculavam a Censura Federal e Estadual. Continuava com a função de censurar as diversões públicas, com ênfase especial nos filmes, medida que se justificava certamente devido à expressividade de nossa cinematografia naquele momento, marcada pela ascensão de um cinema político.

Em discurso proferido em 9 de abril de 1965, durante a inauguração da nova sede do DFSP em Brasília, o general Riograndino Kruel disse que, ao se examinarem filmes, seria feita “uma censura honesta, elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificado”²⁵⁵. O perfil daqueles que eram designados pelo governo a pôr em prática o artifício censório era bastante diversificado, principalmente após a transferência da capital para o Centro-Oeste. A resistência que boa parte dos antigos funcionários encontraram para mudar de cidade incitou o governo a criar uma série de

²⁵⁴ Idem, *Ibidem*.

²⁵⁵ Trecho do discurso extraído de SIMÕES, Inimá, *Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Editora Senac, 1999, p.76.

vantagens funcionais para diversos cargos, inclusive para o de censor. Neste caso, a medida tomada foi convocar funcionários de outras repartições e ministérios.

Foi assim que esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro.²⁵⁶

Entretanto, segundo Beatriz Kushnir, desde as raízes históricas da atividade censória no País, encontramos uma célebre divisão entre os censores, dada a confluência entre as *atividades intelectuais e policiais*. Assim, como muitos policiais se tornaram censores, diversos intelectuais, inclusive jornalistas, prestaram os concursos do Departamento de Polícia Federal (DPF) e se tornaram *cães de guarda*. A expressão, título do livro de Kushnir, justifica-se porque “esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca seus formuladores”²⁵⁷.

A historiadora contrapõe-se à afirmação de Inimá Simões de que censores eram “ignorantes e obtusos em sua maioria absoluta”²⁵⁸. Na sua visão, “possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos brasileiros”²⁵⁹ e o rótulo tendencioso provinha de um jogo maniqueísta construído pelo discurso da resistência que era quase sempre guiado pelos sentimentos de “intolerância” e de uma “busca por nexos”.

Por esse raciocínio criou-se um duelo em que o censor ou é um tirano, um algoz, ou é um incompetente, um despreparado intelectualmente para a função. Já o jornalista é descrito como o que realizava pequenos ou grandes atos (tidos como heróicos) de desafio a esse opressor. Nem tudo se explica só nesse jogo maniqueísta²⁶⁰.

A preocupação do governo com a formação dos censores era constante. Por isso, no final de 1966, o então chefe do SCDP, Antônio Romero Lago, baixou duas portarias²⁶¹ que determinavam a necessidade de os censores freqüentarem cursos de aperfeiçoamento e especialização na Academia Nacional de Polícia (ANP). O primeiro, realizado naquele mesmo ano, foi estruturado da seguinte forma: o coronel Oswaldo

²⁵⁶ Idem, Ibidem.

²⁵⁷ KUSHNIR, op. cit., p. 23

²⁵⁸ SIMÕES, op. cit., p. 77

²⁵⁹ KUSHNIR, op. cit., p. 23

²⁶⁰ Idem, p. 39

²⁶¹ As portarias, que existiram por quase duas décadas, eram as de nº 123, de 10/10/1966 e nº 134, de 24/11/1966.

Ferraro de Carvalho ministrou técnica de Censura; o censor Coriolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro. Além disso, muitos faziam cursos como ouvintes nas universidades. Simões nos dá o exemplo da disciplina “Apreciação Cinematográfica”, ministrada pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes na Universidade de Brasília (UnB), também freqüentada por vários censores.

Nos anos que sucederam ao golpe, para realizar qualquer espetáculo – cinema, teatro, baile de carnaval, shows, concertos de música etc –, era necessário receber o aval do Serviço de Censura a respeito do horário a ser exibido e faixa etária a que se destinava. A censura cinematográfica, em geral, era realizada por grupos de três censores, que assistiam aos filmes numa pequena sala de projeção. Quando se surpreendiam com alguma cena ou diálogo que consideravam impróprio, apertavam uma campainha e o projecionista colava um pedaço de papel na película para marcar o ponto. Se o número de cortes fosse excessivo, comprometendo o significado original da fita, recomendava-se sua interdição. Nesse caso, os produtores ou diretores poderiam recorrer da decisão ou propor sugestões aos censores.

Para justificar a avaliação do material submetido ao SCDP, além do tripé de leis apresentado por Kushnir, a historiadora Creuza de Oliveira Berg destaca o manual “Normas internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP”. Assim, com base numa “política de bom gosto”, proibiam-se assuntos relativos a sexo, política, tóxicos e violência, além dos enquadrados na categoria “geral”²⁶².

A referida “cartilha” servia apenas para amparar juridicamente critérios bastante subjetivos que davam margem a diversas interpretações. Em texto publicado na revista *Visão* em agosto de 1973, o jornalista Zuenir Ventura ressalta: “Quando não se conhecem os motivos, a punição tem sempre um generalizante caráter exemplar, funcionando em cada caso como uma advertência a todos os outros, ainda que completamente distintos”²⁶³.

²⁶² BERG, Creuza de Oliveira, *Mecanismos do Silêncio: Expressões Artísticas e Processo Censório no Regime Militar (Brasil, 1964-1984)*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, p. 81.

²⁶³ VENTURA, Zuenir, “A falta de ar”, *Visão*, ago. 1973. In: VENTURA, Zuenir, *Da Resistência à Repressão. Anos 70/80*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 54.

Neste mesmo texto, Ventura destaca a “fisionomia polimórfica, incrivelmente camaleônica” que a arte brasileira moderna havia ganhado nos últimos anos em defesa de sua liberdade de expressão para, ainda assim, continuar “sempre suspeita aos olhos oficiais”²⁶⁴. Segundo ele, as ameaças não deixavam saída:

Se [a arte brasileira moderna] se apresenta eufórica, conformada, concessionária e aderente, falando uma linguagem vulgar, inofensiva, e pensando como uma retardada mental, ainda assim a arte é acusada: ou de maus modos ou de baixo nível. Se se mostra descabelada, marginal, distante e alheia, fugindo subterraneamente dos caminhos conhecidos e sonhando com paraísos artificiais, é olhada como a perdição dos bons costumes. Se finalmente assume um ar mais sério, crítico e resistente, não submisso, é censurada como portadora do mal e da destruição.²⁶⁵

De acordo com essa lógica de avaliação exposta por Ventura, o filme *Esta Noite* poderia ser relacionado com o primeiro caso. Não porque seja “conformado” ou “aderente”, mas principalmente porque, como veremos no próximo item, os pareceres giram em torno do diagnóstico “de maus modos ou de baixo nível”. Ademais, o filme, embora questione as credences populares e as religiões, não tem nenhum teor político e, nesse sentido, colocava-se indiretamente no contra-fluxo do Cinema Novo e de Glauber Rocha que, naquele mesmo ano, lançava *Terra em Transe*.

11.3.2 – JOSÉ MOJICA MARINS, CONTRA A MORAL E OS BONS COSTUMES

Em novembro de 1966, foram emitidos os pareceres²⁶⁶ dos três censores que examinaram o quarto longa-metragem de José Mojica Marins. A decisão era unânime: Felipe de Souza Leão Neto, Constâncio Montebello e Jacira Oliveira optaram pela interdição da obra. Interessa-nos compreender as razões por eles alegadas naquele contexto, tendo em vista os mecanismos de operação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

²⁶⁴ Idem, p. 57.

²⁶⁵ Idem, Ibidem.

²⁶⁶ Os pareceres analisados foram extraídos tal como grafados no livro *Maldito – a Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, em face da nossa dificuldade de obtê-los a partir de pesquisa no Arquivo Nacional (DF).

Ao descreverem sumariamente o enredo de *Esta Noite*, os três técnicos caracterizam Zé do Caixão como um personagem dotado de problemas psíquicos e de comportamentos fora dos padrões da boa conduta social. Jacira, por exemplo, identifica-o como “paranóico”. A razão, segundo ela, seriam os crimes cometidos em prol da obsessão de criar um filho perfeito. Já para os outros dois censores, a doença mental de Zé do Caixão explica-se pelo fato de o personagem ser um iconoclasta convicto, que despreza veementemente a crença popular e os preceitos das religiões. Neste aspecto, ambos parecem seguir à risca o item que impunha o veto a “referências desairosas e ofensivas às religiões, quer às suas crenças, quer a seus ministros e seguidores”, presente na “cartilha” da Censura.

As primeiras linhas do parecer escrito por Felipe de Souza Leão Neto dizem que “o filme ora examinado focaliza as facetas de um *autêntico débil mental* que não acreditava na *reencarnação*” [grifo nosso]. É preciso lembrar que a reencarnação, embora desacreditada pelo cristianismo, em especial, pela Igreja Católica, era o principal preceito da doutrina espírita. Constâncio Montebello, “representante da linha dura na equipe”, de acordo com Inimá Simões²⁶⁷, também condena em Zé do Caixão a falta de crença em Deus:

História de um agente funerário (...) que demonstra ser *portador de doença mental complexa*: é contra Deus e as religiões, embora acredite no Diabo e no inferno; é um assassino sádico com todos os requintes de perversidade; sua conduta é completamente amoral, visto desconhecer os limites da imoral (sic) e da moral. [grifos nossos]

Tal como rezava a “cartilha”, os censores acusam Marins de fazer uso excessivo de cenas de sexo e violência na fita (embora as primeiras sejam apenas sugeridas). Nas palavras de Felipe Neto, “os produtores tentam levar ao público um trabalho do gênero terror, usando e abusando de pancadaria, torturas, sexo e violência extremada”. Montebello, por sua vez, ressalta que “o filme deseja, e consegue, impressionar pelas suas cenas de terror, de sadismo sexual, de asco etc (...)”. Para Jacira, “nus, cenas de ataques sexuais, terror, etc. são a constante que, a meu ver, não possibilitam a liberação da referida ‘película’”.

²⁶⁷ SIMÕES, op. cit., p. 86.

De fato, Marins, tanto em *À Meia-Noite* como em *Esta Noite*, articula seqüências que oscilam entre o erótico e o macabro, artifício que está intimamente ligado ao gênero com o qual trabalha. O cineasta, comprometido com os padrões da indústria cultural, buscava, acima de tudo, chamar a atenção do público. Porém, na visão dos censores, tais seqüências se justificariam apenas se o filme tivesse *caráter educativo* e, para tanto, o personagem mau deveria ser punido, caracterizando a história como um espécie de fábula moral. A argumentação de Felipe Neto segue essa lógica:

Não observamos qualquer mensagem na obra apresentada. O homem sádico não sofre a mínima SANÇÃO (sic) pelas torturas e assassinatos que praticou contra vítimas indefesas. Ao ser perseguido (no fim do filme), o produtor limita-se a apresentá-lo caído, gritando aos quatro ventos que a *vida eterna não existe* simplesmente (...) [grifo nosso]

Na primeira versão de *Esta Noite*, Zé do Caixão é perseguido pela população do vilarejo onde morava e, no final, agoniza num pântano. Havia, de certa forma, uma punição do personagem que é coerente dentro da estrutura clássica da obra. Porém, incomodava os censores a sua ousadia ao renegar a ajuda do padre, que se colocava à beira do pântano com uma cruz, oferecendo-lhe a oportunidade de redimir-se perante Deus. Na cena, o religioso diz: “Tome esse crucifixo e grite: ‘eu creio em Deus’”. Zé do Caixão responde, esbravejando: “Não sou fraco, Deus não existe, é mentira”. Em seguida, atira a cruz contra o povo e grita, enfático: “Eu não creio em Deus!”.

Levando-se em conta o conceito de “bom gosto” que estava associado ao projeto ideológico do regime, não nos surpreende, diante da argumentação exposta, que o filme *Esta noite*, para a Censura, seja considerado “de um mal (sic) gosto terrível”, para usarmos as palavras de Felipe Neto. Isto porque, embora dialogasse com os padrões da indústria cultural, a precariedade da estética de Marins era agressiva aos olhos dos apreciadores do cinema hollywoodiano. Dentro de uma visão edificante de cultura e arte, o regime militar valorizava, no âmbito da produção, filmes realizados em grandes estúdios, com elenco profissional, que utilizavam inúmeros equipamentos a fim de garantir o rigor estético das obras. No Brasil, o modelo de cinema a ser seguido era o da Vera Cruz. É nessa perspectiva que Neto avalia o desempenho dos atores amadores de Marins. “O desempenho do *cast* deixa muito a desejar, pois se assemelha a um verdadeiro teatro filmado, sem aquela naturalidade existente nos elencos de primeira categoria que encontramos no próprio cinema nacional”. Para concluir, diz tratar-se “de

uma obra primária em matéria de arte cinematográfica, que vem prejudicar a própria evolução do moderno cinema nacional”. Jacira Oliveira segue esta mesma linha, embora sugira uma solução mais radical: “Se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor pelo assassinato à sétima arte, pois não foi outra coisa que ele realizou ao rodar o presente ‘filme’”.

Tendo em vista que a interdição de *Esta Noite* acarretava um prejuízo financeiro considerável para os produtores, um deles, Augusto de Cervantes, foi a Brasília tentar negociar com a Censura. Nesse meio tempo, Marins e ele optaram por violar a própria obra e cortar algumas cenas que consideravam mais polêmicas, entre as quais, uma na qual Zé do Caixão queima viva uma mulher (interpretada por Paula Ramos). *Esta Noite* foi submetido à Censura três vezes e cada vez que retornava a São Paulo parecia mais retalhado. O que deveras incomodava os censores era a última cena. Assim, a única possibilidade de o filme ser liberado foi a mudança para um final mais “positivo”, que enaltecesse o valor da religião.

Na carta remetida ao chefe da SCDP, Romero Lago, em dois de dezembro de 1966, o então chefe da Secretaria de Censura, Augusto da Costa²⁶⁸ permitia que a fita “fosse liberada com a impropriedade para menores de 18 anos”, desde que seguidas as condições impostas por ele, em concordância com os censores Coriolano de Loyola Fagundes e Carlos Lúcio de Menezes²⁶⁹. A primeira determinava “corte de cena do sangue espirrando quando a cabeça do homem é amassada com uma pedra”. A postura mais uma vez seguia a “cartilha” que, no quesito violência, pedia para observar se nos materiais submetidos havia “uso imoderado de armas de qualquer espécie com a exposição de detalhes e seus efeitos (ferimentos, sangue, gemidos, angústia, etc)”. A segunda condição impunha a “redução de seqüência das cobras no alçapão, atacando as moças, em montagem paralela com o casal em cópula”, a nosso ver, uma das mais bem elaboradas da fita. Por último, como esperado, exigia-se “modificar o final do filme na hora em que Zé do Caixão cai no pântano onde havia matado as moças, nas palavras em

²⁶⁸ Augusto da Costa fez o curso secundário completo e foi censor federal com uma carreira de 33 anos de serviço, tendo acompanhado as diversas mudanças da atividade no organograma oficial. Paralelamente a esta função, era jogador de futebol. Zagueiro do Vasco da Gama, foi o capitão da Seleção Brasileira de 1950, que perdeu a final por 2 x 1 contra o Uruguai no recém-inaugurado Maracanã.

²⁶⁹ Coriolano era censor em Brasília desde 1961 e Carlos Menezes era um dos jornalistas que aderiram ao SCDP.

que ele diz não acreditar em Deus. Deverá ser modificado para uma *mensagem positiva de crença em Deus*” [grifo nosso].

Naquele mesmo dia, Romero Lago, em resposta à carta de Augusto da Costa, autorizou a emissão de Certificados de Censura com impropriedade para menores de 18 anos. Não satisfeito apenas em exigir a redublagem da sequência final, Lago, em parceria com Coriolano, outro censor, ousou escrever a fala a ser pronunciada pelo personagem na cena do pântano, incorporada na versão final de *Esta noite*: “Deus. Sim, Deus é a verdade. Eu creio em tua força, salvai-me. A Cruz, a Cruz, padre. A Cruz, o símbolo do filho”. Embora pareça deslocada no conjunto da narrativa, a frase colabora para uma outra interpretação do protagonista. Assim, Zé do Caixão se curva perante a religião católica clamando pelo crucifixo oferecido pelo padre. O filho perfeito, de carne e osso, pelo qual almejava para dar continuidade à sua existência, de repente confunde-se com Jesus Cristo, filho de Deus.

Ironicamente, no início do ano seguinte, um dos autores da frase se veria envolvido numa polêmica que mexeria com os brios da Censura, que tanto pregava a “moral e os bons costumes”. Descobriu-se que Romero Lago chamava-se Hermelindo Ramirez Godoy. Havia sido preso em 1944 como mandante de um homicídio. Trocou de nome e fugiu para o Rio de Janeiro, indo trabalhar no Palácio do Catete. Amigo do general Krueel, diretor do DPF no governo Castelo Branco, Lago foi nomeado para cargo de poder e prestígio: a chefia do Serviço de Censura. Evidenciado o caso, não tardou para que a imprensa questionasse a escolha dos censores. A revista *Realidade*, em junho de 1967, após vasculhar o quarto andar onde ficava o DPF em Brasília, publicou: “(...) com nível de cultura médio para baixo, esses 16 cidadãos têm o poder de proibir filmes para menores, cortar cenas e até interditar uma fita inteira”²⁷⁰.

É certo que cada vez mais a Censura ganhava as páginas dos jornais. A imprensa prestava um serviço tornando públicas as interdições, ao mesmo tempo em que se valia do fato e usava-o de acordo com seus interesses. Também sob essa perspectiva, analisaremos a repercussão do processo de interdição e liberação do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* na imprensa.

²⁷⁰ *Realidade*, jun. 1967. Apud: KUSHNIR, op. cit., p. 178.

11.4 – LANÇAMENTO E RECEPÇÃO

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver, quarto longa-metragem de José Mojica Marins, obteve ampla repercussão na mídia impressa tal como *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Embora o conjunto de textos reunidos sobre o filme constitua um recorte parcial, é bastante significativo, pois sua análise já nos fornece importantes subsídios para melhor compreender a recepção desta obra na ocasião de seu lançamento em São Paulo e no Rio de Janeiro. Delineados os contornos desta recepção, podemos aferir com maior precisão como se deu a consolidação do “fenômeno Mojica” na esfera cultural brasileira.

O rótulo de precursor do gênero horror, conferido pelos diversos segmentos da crítica a Marins após a estréia de *À Meia-Noite* e incorporado pelo cineasta, contribuiu para manter seu nome nas páginas de publicações com os mais diferentes perfis de público, antes e depois da estréia de *Esta Noite*: de veículos de grande circulação, entre os quais se incluem os de caráter popular, a jornais de bairro, alguns bastante desconhecidos. Ainda que a discussão empreendida por críticos e jornalistas em torno do diretor e sua obra permanecesse restrita ao eixo São Paulo – Rio de Janeiro, também foram encontrados vestígios da aparição de *Esta Noite* em periódicos de outras localidades, não apenas brasileiros, mas também estrangeiros, como a revista francesa *Midi-Minuit Fantastique*. Neste caso, trata-se de uma manifestação isolada pouco representativa do reconhecimento do cineasta no exterior, que só viria a ocorrer de modo efetivo mais tarde.

Conforme destacado no item 10.4 desta pesquisa, a primeira reportagem sobre *Esta noite*, escrita por Maurice Capovilla, foi publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 24 de fevereiro de 1966, em meio a discussões que antecederiam a exibição de *À Meia-Noite* no Rio de Janeiro. Enfocou os bizarros bastidores das gravações de modo que parecessem uma espécie de *release* da fita pois, de forma velada, não deixava de convocar o público leitor para assistir a ela.

Logo que *À Meia-Noite* deixou as telas cariocas e o debate criado em torno do filme cessou, despontaram na imprensa diversas notas publicitárias sobre a estréia do segundo filme da série em tom semelhante ao adotado por Capovilla. Jornalistas como César Lofiego, de *O Cruzeiro*²⁷¹, utilizaram fotografias de *still* das atrizes cobertas por aranhas e cobras que provavelmente haviam sido divulgadas pelo diretor como estratégia de marketing por serem de grande impacto. Outros, em jornais de caráter mais popular e sensacionalista, fizeram propaganda ao realçar, num tom bastante piegas, os atributos físicos e a trajetória de algumas mulheres que atuaram no filme – em especial, Paula Ramos, Nádia Tell e Suzy Grey. Conferiam-lhes estatuto de estrelas, ainda que, até então, fossem desconhecidas do grande público²⁷². Esse destaque conferido às atrizes continuou sendo dado também por outras publicações no decorrer da exibição da fita, afinal, o próprio fato de serem desconhecidas chamava, de certa maneira, a atenção da imprensa e também dos leitores²⁷³. Ao mesmo tempo, colaboravam para prolongar a ilusão nos leitores ingênuos de que integrar o *star system* nacional era uma tarefa fácil. Sob essa perspectiva, é possível afirmar que tais reportagens também contribuíam para promover a escola de interpretação de Marins, uma vez que muitas das inexperientes atrizes foram suas alunas e faziam questão de enfatizar esta informação ao conceder entrevista: “Acredito muito no Mojica. Foi ele (sic) quem me lançou, quando eu freqüentava sua escola, na rua Frederico Abranches. Ele também lutava por um lugar ao sol e seus filmes ainda não tinham a aceitação que recebem hoje”, destaca Paula Ramos no *Diário Popular*²⁷⁴. A pretensa atriz, logo após ingressar na escola, foi convidada para atuar em *Meu Destino em Tuas Mãos* e em *O Diabo de Vila Velha*. Depois de participar em *Esta noite*, gravou também *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias. As três fotografias que ilustram a reportagem, nas quais faz poses, nos dão a dimensão da precariedade e do amadorismo que depois transparecem nos filmes do cineasta – principalmente a imagem em que imita ares de grã-fina sentada sobre uma singela mesa de cozinha.

²⁷¹ LOFIEGO, César, “Terror é o tema de Mojica”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1966.

²⁷² Refiro-me às seguintes matérias: “SHOW beneficente”, *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 14 out. 1966; “SUZY trocou a nobreza pelo palco”, *Diário da Noite*, São Paulo, 23 nov. 1966; “PAULA Ramos: que estouro”, *A Gazeta do ABC*, 27 nov. 1966; “SUZY, atriz” *Diário Popular*, São Paulo, 7 dez. 1966; “MINA Monte: Rainha do ABC e princesa da graça!”, *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 18 dez. 1966; “NÁDIA Tell: A Araucariana”, *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 19 fev. 1967; “SONHO de Nádia é contracenar com Léo Villar” e *Diário Popular*, São Paulo, 21 mai. 1967.

²⁷³ Ver FASSONI, Orlando Lopes, “Elas andam no inferno”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1967. Fassoni traça um perfil de Paula Ramos e Nádia Tell.

²⁷⁴ “PAULA Ramos, a loira do terror”, *Diário Popular*, São Paulo, 14 mai. 1967.

Entretanto, não foi somente este tipo de reportagem que contribuiu para promover o diretor e sua fita. Pouco depois de o primeiro copião de *Esta Noite* ter sido revelado, em setembro de 1966, Marins teve seu estúdio invadido por policiais do Serviço de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança do Estado, de acordo com notícia divulgada no *Jornal do Brasil*. O objetivo da invasão seria comprovar a veracidade de uma denúncia anônima de que o cineasta não utilizava filme em sua câmera, simulando gravações para ludibriar os discípulos, como o faziam muitos cavadores. Porém, diferente da matéria acusatória de Guarany Edu Gallo no jornal *Equipe Artística*, a do *JB* dava total credibilidade ao diretor²⁷⁵.

Se, por um lado, ao serem noticiados na imprensa, eventos como este depunham contra a imagem do diretor, por outro, o beneficiavam indiretamente, pois aumentavam a exposição de seu nome na mídia e, conseqüentemente, a sua popularidade. Nesse sentido, a repercussão do veto da Censura à exibição do tão aguardado *Esta noite* também favoreceu a obra e o autor.

Salvyano Cavalcanti de Paiva, que já havia demonstrado apreço pelo estilo de Marins em artigo elogioso sobre *À Meia-Noite*, fora o primeiro crítico a denunciar os entraves do processo de liberação de *Esta noite* pelos censores. Ele o fez em excerto publicado no *Correio da Manhã*, 18 dias depois que Augusto da Costa, em carta a Romero Lago, diretor do SCDP, autorizou a expedição dos Certificados de Censura da fita com a ressalva de que o diretor deveria modificar a última sequência²⁷⁶.

Há algum tempo, Paiva usava sua coluna para questionar a legitimidade da Censura. Não era o único. Nesse período que antecede aos chamados “anos de chumbo”, que têm início com o notório Ato Institucional nº 5, em 1968, críticas diretas ao governo e a seus representantes ainda escapavam na imprensa. Uma das razões era a preocupação excessiva dos censores com editoriais e matérias de política e economia, fazendo com que deixassem para segundo plano as sessões de cultura e variedades. Entretanto, havia

²⁷⁵ Informação extraída de “POLÍCIA invade estúdio de Mojica Marins para ver se êle (sic) filma mesmo com filme”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 1966.

²⁷⁶ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Cinema”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1966.

periódicos que eram opositores declarados ao regime. Entre eles, estava, não por acaso, o *Correio da Manhã*, que se tornaria vítima constante de terrorismo cultural²⁷⁷.

Ousado e polemista, Paiva condenou a chantagem feita pela Censura para forçar a mudança de caráter do protagonista, mas não deixou a imagem do cineasta incólume por este ter sucumbido à imposição: “Quem será o mais cretino? O diretor, que cedeu? O censor, que o obrigou a “modificar” a mensagem [do filme] sob pena de ser comercialmente prejudicado?”, questiona, deixando a resposta subentendida. Ademais, não hesita em dirigir uma crítica voraz a ninguém menos que Romero Lago, pelo fato de ele querer que o filme fizesse apologia à religião católica: “E o diretor da Censura que, pelo visto, é um catolicão aspirina, embora ciente de que no Brasil o Estado está separado da Igreja, deseja impor seu ponto de vista à maioria”. Paiva ironiza a “mensagem positiva” de crença em Deus redigida pelos censores e prossegue com os ataques: “É um acinte ao direito do artista, ao direito do pensador. É um abuso. É, sobretudo, mistura de burrice e subversão, além de corrupção notória, a corrupção do medo, a troca de favores. A chantagem mais deslavada”. Percebe-se que, para desmerecê-los, o crítico, muito sagaz, volta contra eles um termo muito em voga na época, usado pelos militares para designar todos os que eram seus opositores: a palavra “subversão”. Para evidenciar o valor artístico de *Esta noite*, nos cinco meses subseqüentes, o colunista do *Correio da Manhã* publicou quatro críticas bastante densas sobre a obra, que serão analisadas mais adiante.

O cineasta Antonio Lima – autor do episódio *Angélica*, do filme *As Libertinas* (1968) – também menciona a apreensão da fita num pequeno texto encontrado onde não consta nem nome nem data de publicação, embora consideremos que tenha sido veiculado em 1967 por abordar o lançamento da fita²⁷⁸. Curiosamente, Lima esquiva-se de abordar a mudança imposta pela Censura no final da obra, talvez em face da preocupação de

²⁷⁷ Nas palavras de Samuel Wainer, criador do jornal *Última Hora*, o *Correio da Manhã* “tinha tanta influência e tamanha tradição que, logo depois de ter precipitado a queda de Jango com violentos editoriais, conseguiu fazer oposição ao poder ascendente dos militares e manter sua força”. In: WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1987, p. 263. Por essa razão, em 7/12/1968, o *Correio* foi atingido por uma bomba. Nos dias 13 de dezembro de 1968 e 7 de janeiro de 1969, vários diretores e administradores do jornal foram presos e a edição do dia 7, que trazia a manchete “Abolida censura à imprensa”, também foi apreendida. Em 26 de fevereiro de 1969, a diretora-presidente, Niomar Moniz Sodré, teve seus direitos políticos cassados por dez anos. O *Correio*, devido a sérios problemas econômicos, circulou pela última em 8 de junho de 1974.

²⁷⁸ LIMA, Antonio, “O grande espetáculo do sobrenatural”, 1967.

promovê-la diante do público. Ressalta, com ironia: “Pena que a censura – sempre tão obtusa – tenha prendido tanto tempo o filme, privando o público de um espetáculo que ele esperou com paciência para aplaudir, sabendo que não teria decepções com este ótimo filme”.

Em São Paulo, embora o filme tenha ganhado espaço em diversos jornais de grande circulação, destacamos o particular interesse da *Folha de S. Paulo*, cuja seção de cinema já não pertencia a B. J. Duarte, mas ao jornalista Orlando Lopes Fassoni que, eventualmente a dividia com Paulo Ramos. Neste caso, além do interesse de Fassoni pela obra do diretor, também é preciso levar em conta que este visitava a redação dos jornais com frequência para cavar matérias e a da *Folha* era uma das principais, como nos confessara o próprio crítico do jornal²⁷⁹.

Por volta de 24 de fevereiro de 1967, o material de divulgação de *Esta noite*, elaborado pela Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria, de Augusto de Cervantes, foi enviado à redação dos jornais paulistas. A partir de então, a segunda fita protagonizada por Zé do Caixão ganhou espaço privilegiado nas páginas dos principais veículos formadores de opinião em São Paulo, onde obteve ampla publicidade, como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Última Hora*, *Diário da Noite*, *Diário Popular*, *A Gazeta* e *Notícias Populares*, com maior ênfase neste último, graças ao empenho do jornalista Moracy do Val, conforme já sinalizamos, que publicou notas quase diárias na fase de lançamento da fita. Com menos frequência, o nome de Marins também figurou em jornais de bairro um tanto desconhecidos, como *Cidade em Notícias*, sob direção de Waldemar dos Santos.

Como fora mencionado, a maioria destes veículos, além de se prender ao gênero para promover o filme, enfatizou as cenas de violência e, sobretudo, aquelas em que as mulheres contracenam com cobras e aranhas, seguindo a mesma linha do *release* que havia sido distribuído à imprensa. Há inclusive alguns jornalistas que simplesmente

²⁷⁹ Orlando Lopes Fassoni, out. 2003. Depoimento a Daniela Pinto Senador. Outra redação que Marins visitava com assiduidade era a do *Diário Popular*, conforme confessa um jornalista do periódico: “(...) no momento em que estávamos redigindo estas linhas, José Mojica Marins, o diretor de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* estava presente na redação”. “ANA Maria entre o 13 e o terror”, *Diário Popular*, São Paulo, 2 abr. 1967.

transcreveram parte do trecho deste *release*, como denota o excerto abaixo, extraído do *Diário Popular*²⁸⁰, mas também publicado em *A Gazeta Esportiva*²⁸¹:

Pela primeira vez na tela, você poderá assistir a uma sucessão de cenas do mais profundo horror, num clima de alta tensão e ineditismo excepcionais, jamais apresentado. A autenticidade das cenas em que cerca de trezentas aranhas reais assaltam as donzelas indefesas, nos seus leitos, penetrando na sua maior intimidade e desafiando o pudor de cada uma. Este filme encerra uma poderosa mensagem e uma rigorosa advertência aos que não caminham com Deus e desafiam o poder divino.

Esta Noite aparece antecipadamente em destaque na seção de estréias da semana da *Folha de S. Paulo*, em 26 de fevereiro, uma vez que o jornal acreditava que fosse às telas da capital paulista no dia seguinte²⁸². É interessante notar que este não fora o único periódico que se equivocara com a data de lançamento, pois outros também anteciparam a data de estréia promovendo o filme e, ao mesmo tempo, confundindo o público.

A chamada da *Folha*, provavelmente escrita por Fassoni, conclamava os espectadores para assistirem ao filme. Para isso, apela não apenas para o gênero ao qual a fita se filia, mas também para o argumento de que era uma produção nacional, como não poderia deixar de ser, uma vez que aquele jornalista ficara conhecido nas rodas de críticos pela sua postura incisiva de defesa do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, procura atestar a boa índole de Marins, que, em seu ponto de vista, seria vítima de uma série de acusações infundadas. Resta lembrar que, considerado charlatão desde que inaugurara a Indústria Cinematográfica Apolo, o diretor se tornou objeto de polêmica com a primeira aparição de Zé do Caixão, tendo sido rotulado não só precursor do gênero terror do Brasil, mas também de débil mental, sádico e tarado.

Com a intenção de valorizar a imagem de Marins, o mesmo jornal, no dia seguinte, publicou extensa reportagem sobre a sua curiosa trajetória no meio cinematográfico²⁸³. O texto certamente é de autoria de Fassoni, ainda que este não o tenha assinado. Segue a mesma linha do perfil escrito por Talvani Guedes da Fonseca no *Jornal do Brasil*, na qual o crítico não apenas se baseara, mas copiara uma série de trechos *ipsis litteris*. Por

²⁸⁰ “ESTA noite encarnarei no teu cadáver”, *Diário Popular*, São Paulo, 5 mar. 1967.

²⁸¹ “ESTA noite encarnarei no teu cadáver”, *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 9 mar. 1967.

²⁸² “MOJICA traz fita de horror”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1967.

²⁸³ “JOSÉ MOJICA anda no inferno”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1967.

isso também consideramos este texto um tanto quanto enciclopédico. Reportagem semelhante seria feita pelo jornalista Gilberto di Pierro no *Diário da Noite*²⁸⁴.

Fassoni procura exaltar a figura do jovem cineasta sob a mesma perspectiva empreendida pelos jornalistas que escreveram sobre *A Sinado Aventureiro*: confere a ela um caráter heróico por ter conseguido, com toda a sua simplicidade, superar os grandes estúdios paulistas ao prosseguir a realização de filmes num momento em que aqueles fechavam as portas. Desta forma, o autor cumpria o propósito de fazer de Marins ícone de uma nova geração do cinema paulista e, para legitimar o seu discurso, também ressaltava a visita de Glauber Rocha à sinagoga e os supostos elogios feitos ao cenário do inferno de *Esta noite*.

Em mais uma inteligente estratégia de marketing, a pré-estréia de *Esta Noite* em São Paulo foi agendada para a meia-noite do dia 10 de março, e o diretor, bastante sagaz, distribuiu convites em formato de caixão à imprensa, o que lhe rendeu bastante publicidade²⁸⁵. A exibição foi programada num dos cinemas da cadeia de Francisco Serrador, o cine Ipiranga, situado na avenida homônima, próximo à Praça da República. Projetado pelo arquiteto Rino Levi, era uma sala majestosa que desfrutara de muito prestígio na cinelândia paulistana nas décadas de 1940 e 1950. Nesse período, era uma das mais freqüentadas, principalmente por exhibir, em primeira mão, “blockbusters” estrangeiros comercializados pelas *majors*.

Com distribuição da Ibéria Filmes, de Augusto de Cervantes, *Esta Noite* estreou em 13 de março nos cines Art-Palácio, na Rua São João; Piratininga, na Rangel Pestana; Majestic, na Augusta e em outros nove cinemas de bairro – São Pedro, localizado na Barra Funda; Astral, na Pompéia; Nacional, na Lapa; Anchieta e Maracanã, no Ipiranga; Vitória, no Sacomã; Estrela, na Saúde; Júpiter, na Penha; Sol, em Santana e Ouro Verde, na Mooca²⁸⁶. Notamos uma preferência pelos cinemas da região do Ipiranga onde se encontrava boa parcela dos espectadores dos filmes do cineasta. Não por acaso, a tradicional *Folha do Ipiranga* – que contava com Paula Ramos, uma das atrizes do

²⁸⁴ Ver DI PIERRO, Gilberto, “Criou inferno de gelo mas não se julga “pé-frio””, *Diário da Noite*, São Paulo, 13 mar. 1967, p. 10.

²⁸⁵ Ver “ESTA noite encarnarei no teu cadáver”, *Última Hora*, São Paulo, 1º mar. 1967; VAL, Moracy do, “Telex”, *Notícias Populares*, São Paulo, 1º mar. 1967; VAL, Moracy do, “Show”, *Notícias Populares*, São Paulo, 3 mar. 1967.

²⁸⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1967.

filme, como repórter – colaboraria para promovê-lo em evento que também contou com a parceria do cine Anchieta e de uma pizzaria da região²⁸⁷. Segundo Virgílio Rovêda, que, na época, trabalhava para a Ibéria e fazia a fiscalização nas casas exibidoras, foram feitas 22 cópias do filme que rodaram por 186 cinemas do Estado de São Paulo no ano de 1967. Ele ressalta que, nos dois primeiros meses, teria sido visto por cerca de 1,8 milhão de pessoas²⁸⁸.

O cartaz publicitário de *Esta Noite*, elaborado pela distribuidora Ibéria e impresso em *O Estado de S. Paulo*, era bastante poluído visualmente – não havia sequer um espaço em branco, assim como os cenários de boa parte dos filmes de Marins²⁸⁹. Além do excesso de frases de impacto que enfatizavam o caráter polêmico do personagem, também veiculadas no *release*, chama-nos a atenção o modo pelo qual se apropria de nomes de autores consagrados apontados pela crítica por terem possivelmente influenciado *Esta noite*, como o de Dante Alighieri e Marquês de Sade, para, então, sobrepor a eles o mérito do cineasta.

Quem é ele? Anjo ou demônio?... Monstro ou herói?... Humano ou sobrenatural? Ele é tudo isto, ele é Zé do Caixão.

Nem Dante imaginou um inferno assim! Nem o Marquês de Sade descreveu tanto sadismo! O próprio pesadelo jamais descortinou tanto terror!

Se você conseguir assistir este filme (sic) até o fim, nem a própria morte poderá amedrontá-lo!

Dois dias após o lançamento da fita, que ocorreu numa segunda-feira, o jornalista Moracy do Val volta à sua coluna para noticiar o êxito de público que *Esta Noite* desfrutava no Art-Palácio. De forma um tanto quanto falaciosa, chega a afirmar que, no dia de estréia, a fita de Marins batera o recorde de bilheteria naquele cinema, um dos mais freqüentados na cidade²⁹⁰.

O filme de Mojica Marins, *Esta Noite Encarnarei em Teu Cadáver* bateu todos os recordes de bilheteria do Art-Palácio em dia de lançamento. Uma hora antes da primeira sessão já havia fila dando

²⁸⁷ “CINEMA nacional comparece no Ipiranga”, *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 26 mar. 1967.

²⁸⁸ Virgílio Rovêda, 15 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

²⁸⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁹⁰ VAL, Moracy do, “O filme de Mojica”, *Notícias Populares*, São Paulo, 15 mar. 1967.

volta no quarteirão da Conselheiro Crispiniano. Deve ter rendido no Art e circuito, num único dia, quase 20 milhões [quase R\$ 145 mil], quantia que a maioria dos filmes brasileiros não consegue faturar em uma semana. Mojica, que não sai da porta do Art-Palácio, garante que chegará em São Paulo aos 500 milhões [aproximadamente R\$ 3,6 milhões].

É sabido que as informações divulgadas por este jornalista nem sempre eram confiáveis porque baseadas apenas em dados fornecidos pelo próprio cineasta que ia à redação do *Notícias Populares* com frequência buscando promoção gratuita. No entanto, mesmo diante da ausência dos borderôs do filme, acreditamos que, de fato, tenha obtido um público significativo na estréia, motivo pelo qual permaneceu em cartaz na semana seguinte. Um forte indício é o fato de o comerciante Antonio Fracari ter aumentado a sua participação na fita, cerca de um mês depois que ela estreara, de 48,5% para 58,5% dos direitos sobre os lucros líquidos obtidos com a exibição. Vale lembrar também que, conforme cálculos realizados a partir de dados extraídos de um recibo analisado no subcapítulo 11.2, possivelmente, entre 13 de março e 26 de maio, a renda líquida de *Esta Noite* teria sido NCr\$ 68.376,06 (R\$ 406.454,95), portanto a cifra apontada pelo jornalista, ainda que na moeda anterior, não chega a ser absurda em face do montante arrecadado.

Esta Noite logrou êxito de bilheteria, mas tal como *À Meia-Noite*, não foi muito discutido pelos críticos de São Paulo. Se, por um lado, as páginas dos jornais estavam recheadas de notas e reportagens de divulgação da fita, as colunas de crítica silenciavam, salvo casos isolados, que discutiremos a seguir. É prova de que os críticos não exerciam influência nos espectadores, tampouco nos que freqüentavam o Art-Palácio, cujo perfil provavelmente coincidia com o dos leitores do *Notícias Populares*.

Os primeiros artigos consistentes sobre *Esta Noite* despontaram em jornais paulistas três dias depois da estréia: um deles é assinado por Alfredo Sternheim²⁹¹ e o outro, por Paulo Ramos²⁹². Ambos nos dão a dimensão da dicotomia da recepção pela crítica em São Paulo, pois adotam posições radicais em relação ao filme: enquanto o primeiro o espezinha a ponto de rebaixá-lo à condição de subproduto, o outro o elogia, tecendo

²⁹¹ STERNHEIM, Alfredo, ““Horror” nacional”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1967.

²⁹² RAMOS, Paulo, “O filme de Mojica”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1967. Segundo Fassoni, Paulo Ramos era muito amigo do diretor da *Folha* na época, Cláudio Abramo, e, por isso, eventualmente, publicava críticas. Orlando Lopes Fassoni, out. 2003. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

comparações entre ele e referências notáveis no âmbito do cinema, da pintura e da literatura.

Alfredo Sternheim era legítimo representante da ala conservadora da crítica paulista encabeçada por Rubem Biáfora, com quem compartilhava a seção de cinema em *O Estado de S. Paulo*. Integrava a equipe do Instituto Nacional de Cinema (INC) e, como os colegas, tinha enorme repúdio pelo Cinema Novo e seus precursores. Com esse currículo, não nos surpreende que tenha vindo a público para condenar a experiência de Marins. No entanto, é latente a curiosidade do crítico pela obra deste diretor, uma vez que, além de ter ido assistir a *Esta Noite*, possivelmente já havia assistido às façanhas de Zé do Caixão em *À Meia-Noite*, como fica subentendido no início do texto.

Seqüência de *À Meia-Noite Leverei Tua Alma*, o atual cartaz do cine Art-Palácio não consegue ser nem uma boa continuação aprimorada, nem uma realização autônoma assistível. A canhestrice, a vulgaridade, o grotesco se fazem presentes, tanto na história quanto na direção, cenografia e nos inúmeros efeitos sanguinolentos, conforme se verifica naquela seqüência onírica que é a que melhor atesta o mau gosto, bem como nos momentos eróticos, que resultam pornográficos diante das marcações impostas.

Sternheim parece ter a intenção de educar o gosto do público mostrando a ele o que poderia ou não ser consumido. Faz referência à própria recepção de *Esta noite* pela crítica e não hesita em lançar farpas contra os cinemanovistas, ainda que de forma implícita. Questiona a legitimidade da postura favorável tomada pelo grupo em relação à fita e ao diretor, ao mesmo tempo em que denuncia a suposta ironia sobre a qual se assentava tal postura, ponto de vista do qual compartilhamos, pois, conforme destacado, a intenção de Glauber Rocha ao evidenciar o mérito de Marins tinha o propósito de, sobretudo, desmerecer o que ele chamava de “expressionismo caipira”, nada mais do que a estética da obra de Walter Hugo Khouri. Sternheim, por sua vez, não apenas tinha apreço por este diretor, como já havia inclusive trabalhado como assistente de direção dele em *A Ilha* (1963) e *Noite Vazia* (1964). Ainda assim, evita mencionar seu nome e elege *Amor e Desamor* (1966), de Gerson Tavares, como uma das melhores perspectivas para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no País.

Porém, o lamentável não é tanto a película, que mesmo como glosa não pode ser aceita – já que não houve essa intenção, nem foi obtida conscientemente – mas sim o fato de a mesma estar sendo levada a sério em camadas de nossa intelectualidade, numa atitude talvez irônica, e que parece inspirada na mordacidade inoperante e

desenxabida com que muitas vezes se manifestam os críticos franceses adeptos de Godard.

Enquanto Sternheim se dispõem a tecer comentários sobre *Esta Noite*, Paulo Ramos faz uma análise estética e estilística que nos parece bastante coerente. Isto não sem reconhecer o caráter visceral da obra, com já aponta, de forma impactante, no primeiro parágrafo: “José Mojica faz filmes como quem vomita. Nele a emoção é visceral – e como diria Nelson Rodrigues – vem das tripas torcidas, retorcidas”. Vale dizer que é um dos primeiros a fazer menção ao gênero fantástico, embora também use essa palavra de forma ambígua no intuito de enaltecer a obra.

Ramos faz uma interessante analogia entre Zé do Caixão, Belzebu e Zaratustra, cuja filosofia em muito se assemelha à do protagonista. Basta dizer que este profeta, tido como anticristo, vivia em meio a serpentes e defendia todos os valores estigmatizados pela Igreja Católica – os chamados pecados capitais. Com a sua crença, visava atingir não os fracos e humildes, mas os homens privilegiados, considerados superiores. Sob este aspecto, o crítico vai mais longe ao associar Zé do Caixão não apenas a Zaratustra, mas ao espírito contido na obra de Nietzsche, influência que consideramos bastante plausível ainda que certamente instintiva.

No entanto, como veremos adiante, a obsessão de Zé do Caixão pela busca da mulher perfeita foi interpretada por alguns jornalistas alinhados à esquerda como reflexo da filosofia hitlerista, uma vez que esta pregava a defesa da raça ariana, tida como superior e à qual os judeus não poderiam se misturar. A analogia se completa ao observarmos que, assim como o líder alemão perseguiu e aniquilou aqueles que considerava inferiores, Zé do Caixão também eliminara as mulheres tidas como imperfeitas, submetendo-as a um ritual de tortura com serpentes, um tanto quanto mambembe, mas que pode ser associado ao ocorrido nas câmaras de gás. Se, por um lado, esta curiosa interpretação é procedente, por outro, não é possível afirmar que o filme traga consigo o propósito de disseminar as idéias de Hitler. Ao se posicionar a respeito desta questão, Paulo Ramos nega qualquer caráter político atribuído à obra, do qual também acreditamos que esteja isenta:

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver poderia ser acusado de totalitário e fascista se tivesse um pinga de conteúdo político. Mas nem filme de “suspense” é (...) Trata-se, isto sim, de um filme

fantástico, satânico, onde visões potentes se juntam à falta do convencional “bom gosto” (...).

Paralelamente, o crítico evidencia o diálogo da obra com a escola expressionista e, na cena do inferno, reconhece influências de dois pintores primitivistas – Bosh e Bruegell –, e também de Edgar Allan Poe, ícone da literatura fantástica. Por último, desmerece tanto a crítica que desdenha Marins, como aquela que o elogia, a qual rotula de “snob”, sem de fato reconhecer o seu talento: “Esperemos que Mojica continue filmando na sua velha sinagoga do Brás, truculento e primitivo como sempre. Pois o dia em que adquirir lucidez crítica, ou se deixar envolver por meia dúzia de “snobs” que já começam a elogiá-lo será um cineasta liquidado”. Neste caso, não sabemos ao certo a quem está se referindo como “snobs”: se a Salvyano Cavalcanti de Paiva ou aos cinemanovistas.

Interessado no “fenômeno Mojica”, Paulo Ramos, além desta crítica, publica uma reportagem na edição da *Folha* do dia seguinte, na qual enfoca o êxito de bilheteria dos cinemas tomados por Zé do Caixão²⁹³:

Zé do Caixão, personagem do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, em cartaz no Art-Palácio e em mais sete cinemas de bairros, está estourando as bilheterias, já foi visto por mais de 40 mil pessoas nos oito cinemas e já rendeu mais de 40 milhões de cruzeiros velhos. [R\$ 287.063,46]

Na ausência dos borderôs das salas exibidoras, não é possível saber se os números divulgados por este jornalista, assim como os mencionados por Moracy do Val, são, de fato, condizentes com os dados reais da recepção de *Esta Noite* pelo público. No entanto, não ultrapassam o montante arrecadado até maio. Contudo, o que nos parece é que eram definidos de modo arbitrário, pois, enquanto Paulo Ramos comemorava que haviam assistido à fita “mais de 40 mil pessoas”, outra matéria com este enfoque, publicada no *Diário da Noite* naquele mesmo dia, destacava que o público somava “mais de 100 mil pessoas”²⁹⁴. No dia seguinte, o excerto supracitado do texto de Paulo Ramos aparece transcrito *ipsis litteris* em nota do *Diário Popular*²⁹⁵. Nesta, apesar de realçar que a fita havia sido prestigiada por mais de 40 mil pessoas, o título destaca outro número: “50 mil já viram horror nacional”. Curiosamente, três dias depois,

²⁹³ RAMOS, Paulo, “Horror dá sorte no cinema”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1967, p. 5.

²⁹⁴ “GALÃS não têm vez nas fitas de Marins”, *Diário da Noite*, São Paulo, 17 mar. 1967.

²⁹⁵ “50 MIL já viram horror nacional”, *Diário Popular*, São Paulo, 18 mar. 1967.

quando a fita ingressara em sua segunda semana de exibição no Art-Palácio, o jornal *Última Hora* anunciou que “cerca de 400 mil pessoas” assistiram à fita²⁹⁶.

Todavia, era consenso no *Notícias Populares*, na *Folha* e no *Diário da Noite* que o público era formado majoritariamente por pessoas do sexo feminino²⁹⁷. Entretanto, o objetivo de Ramos ao fazer tal aferição era incluir José Mojica Marins no *star system* nacional, tornando-o uma espécie de *sex symbol*, imagem que o *Diário Popular* também contribuiria para disseminar em cópia literal da matéria do crítico²⁹⁸. Contudo, os números usados por este jornalista para legitimar tal afirmação são bastante arbitrários, uma vez que resultaram de mera observação de quem compunha a fila num horário específico, conforme ressaltado. Por este motivo, não nos dá a dimensão do público freqüentador em sua totalidade.

No Art-Palácio, a afluência de público, durante o dia e à noite, é intensa, e para quem vai até lá observar as filas há uma curiosidade que pode notar-se facilmente: perto de 60 por cento dos espectadores são mulheres. Isso nos dá a idéia de que Zé do Caixão vem provocando, no público feminino, a sensação de um novo mito do cinema paulista. [grifo nosso]

É fato que com a excelente repercussão de *Esta Noite*, Marins conseguira emplacar novamente nas salas de São Paulo seus primeiros três longas-metragens: *A Sina do Aventureiro* estava em cartaz no cine Apolo, antes considerado um dos cinemas do circuito de arte da capital; *Meu Destino em Tuas Mãos* era exibido no cine Jóia e *À Meia-Noite levarei tua alma*, nos cines Coral e Éden²⁹⁹.

Nesse ínterim, vem à tona a crítica de Rubens Francisco Stopa no *Shopping News*³⁰⁰, jornal de ampla circulação (chegou a imprimir mais de 500 mil exemplares) que, na época, atingia todos os bairros de classe média e alta de São Paulo³⁰¹. A postura de

²⁹⁶ “ZÉ do Caixão à procura de uma mulher perfeita”, *Última Hora*, São Paulo, 21 mar. 1967.

²⁹⁷ A respeito do público feminino freqüentador do Art-Palácio, ver subcapítulo 10.4.

²⁹⁸ Ver “ZÉ do Caixão é novo ídolo das mulheres”, *Diário Popular*, São Paulo, 26 mar. 1967.

²⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

³⁰⁰ STOPA, Rubens Francisco, “Em Cartaz”, *Shopping News*, São Paulo, 19 mar. 1967.

³⁰¹ RIBEIRO, Eduardo, “Shopping News de volta”, *Observatório da Imprensa*, 8 jul. 2003. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp080720035.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2008. O *Shopping News* foi relançado por Orestes Quércia, agora como semanário, mas antes numa coluna do *DCI – Diário do Comércio e da Indústria*. Continua focado em leitores pertencentes à classe média e alta de São Paulo, com circulação restrita aos seguintes bairros da capital: Aricanduva, Bela Vista, Campo Belo, Cerqueira César, Higienópolis, Jardim Paulista, Jardim das Bandeiras, Moema, Penha, Perdizes,

Stopa, condizente com a dos leitores do periódico, parece-nos bastante influenciada pela de Alfredo Sternheim, pois ambos adotam adjetivos pejorativos semelhantes, senão os mesmos, para desqualificar o filme, como “deplorável”, “lamentável”, “grotesco” e “inaceitável”. Num argumento bastante elitista, o jornalista, ciente de que o público do filme estava entre as camadas mais pobres da população, marginaliza-o, acusando indiretamente a sua ignorância ao aceitar a produção de Marins, ao mesmo tempo em que ataca a crítica que o defendera, rebaixando seu nível intelectual: “Mas, a não ser que o espectador tenha um nível mental muito abaixo da média da população, jamais aceitará esta inqualificável produção nacional”. Para Stopa, bem como para os críticos da ala conservadora, *Esta Noite* não fora feito para ser levado a sério, uma vez que o único cinema de horror aceitável era o estrangeiro e, deste, faz referência a clássicos como *Frankenstein* (1931) e *Drácula* (1931).

Quando *Esta Noite* ingressou em sua terceira semana de exibição no circuito paulista, os repórteres da *Folha de S. Paulo*, empenhados na promoção da fita, veicularam uma extensa reportagem com o cineasta³⁰². Logo na abertura do texto, fazem uma importante observação acerca da recepção pelo público: atribuem o êxito de bilheteria alcançado por *Esta Noite* exclusivamente à polêmica que girava em torno do filme, aspecto que não pode ser negligenciado. Em seguida, o diretor explica, por meio de dados autobiográficos, por que decidiu fazer cinema, como teria surgido a idéia de realizar *Esta noite* e, ao mesmo tempo, rebate a crítica de que fazia um cinema primitivo:

O fato de eu não ter cultura cinematográfica leva muitos críticos a afirmarem que o cinema que realizei é primitivo. Gosto dele assim e não vejo necessidade de mudá-lo ou adquirir cultura de cinema daqui para adiante. (...) Meu primitivismo – como o chamam – vai continuar, Zé do Caixão vai ser sempre o mesmo personagem.

No dia seguinte, a primeira edição do jornal *Amanhã* estampava o seguinte título na matéria sobre *Esta Noite*: “Nazista faz sucesso em São Paulo”³⁰³. Diferente dos demais periódicos supracitados, *Amanhã*, embora sofresse influência do *Jornal da Tarde*, integrava a chamada imprensa alternativa paulistana, pois era apoiado pelos mesmos partidos de esquerda que controlavam o Grêmio da Faculdade de Filosofia da

Pinheiros e Santa Cecília. Disponível em: < <http://www.jornalshoppingnews.net/>>. Acesso em: 6 jan. 2008.

³⁰² “MOJICA explica o seu cinema-horror”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1967.

³⁰³ “NAZISMO vai encarnar no teu cadáver”, *Amanhã*, São Paulo, 30 mar. a 6 abr. 1967.

Universidade de São Paulo³⁰⁴, entre os quais se destacava o próprio Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nesse 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 tornando-se, desta forma, mera repetição das idéias contidas nas demais reportagens e, nesse sentido, não deixa de contribuir indiretamente para a promoção do cineasta.

É certo que Marins tirava proveito não apenas dos elogios, mas também dos ataques que recebia, pois ambos colocavam seu nome em evidência na mídia impressa e na audiovisual. Além de ter sido notícia no cinejornal de Primo Carbonari³⁰⁵, não tardou para que passasse a freqüentar programas de televisão, acompanhado pelas atrizes de seus filmes, que, tal como fora ressaltado, também saltavam aos olhos dos jornalistas. O primeiro apresentador a recebê-lo foi Nelson Aires, que comandava o programa *Encontro aos Sábados*, no Canal 2³⁰⁶. Em seguida, foi ao programa *Show*, do Canal 9 e ao de Hebe Camargo. Começou, então, a rondar o boato, possivelmente criado por ele próprio, de que teria sido convidado para produzir um programa no Canal 2 e não havia aceitado³⁰⁷.

Desde que lançara o personagem Zé do Caixão, José Mojica Marins contava com um forte aliado no Rio de Janeiro: Salvyano Cavalcanti de Paiva. Diferentemente dos jornalistas da *Folha de S. Paulo*, que alternavam críticas com reportagens promocionais, Paiva buscou enaltecer o valor artístico de *Esta noite* a partir de artigos que se aprofundavam na análise estética e estilística da obra. O primeiro deste conjunto

³⁰⁴ “No *Amanhã* constituiu-se o núcleo dirigente que, sob a liderança de Raimundo Rodrigues Pereira, viria a fundar vários dos mais importantes jornais alternativos, dos quais, por sua vez, surgiram outros jornais e grupos dissidentes. Foi em *Amanhã* que se criou o mecanismo de *frente jornalística*, pelo qual vários partidos de esquerda, mantendo seus jornais clandestinos ou de partido, unem-se na sustentação de um jornal, produzido sob padrões técnicos de mercado, voltado não só aos seus militantes, mas também a um público externo e distribuído nacionalmente”. KUCINSKI, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários. Nos Tempos da Imprensa Alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991. Apud: FARO, J. S., “A Imprensa Brasileira e a revista Realidade”. Disponível em: <www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/14gt/José%20S.rtf>. Acesso em: 6 jan. 2008.

³⁰⁵ Consta na Filmografia da Cinemateca Brasileira que Marins havia figurado no Notícias 790, de Primo Carbonari, liberado pela Censura Federal em 21 de dezembro de 1967.

³⁰⁶ “ENCONTRO tem Mojica e música”, *Diário da Noite*, São Paulo, 1º abr. 1967.

³⁰⁷ “MOJICA não quer nada com a TV”, *Diário Popular*, São Paulo, 7 abr. 1967.

integrou a terceira edição do *Guia de Filmes*, que acompanhava a revista *Filme Cultura*, publicação oficial do INC³⁰⁸.

Longe de parecer deslumbrado, o crítico do *Correio da Manhã* não nega a precariedade da estética do filme *Esta Noite* e por isso o classifica como “primário, inferior a *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*”. Ao mesmo tempo, considera-o autêntico diante de seu primitivismo evidente: “O cinema de José Mojica, no ciclo inaugurado com o aparecimento de Zé do Caixão, é ‘primitivo’ – e só como tal deve ser examinado. Nesse primitivismo, entretanto, serão importantes os seus filmes pela autenticidade”. É interessante lembrarmos que Jean-Claude Bernardet se vale desta mesma dicotomia – primário e primitivo – para explicar o personagem Zé do Caixão em *Brasil em Tempo de Cinema* e, neste aspecto, é possível afirmar que ambas as interpretações apresentam um diálogo estreito latente³⁰⁹.

A crítica publicada no *Guia de Filmes* é densa e bastante interessante, ainda que seja um tanto quanto questionável pela parcialidade resultante do enfoque psicanalítico, principalmente porque o autor se vale dele para definir a personalidade do diretor a partir da análise do protagonista do filme³¹⁰. Desta forma, insiste na premissa de que Zé do Caixão seria o alter-ego de Marins, colaborando mais uma vez para disseminar a confusão entre criador e criatura. Entretanto, a menção ao diretor da fita é quase esquecida no restante do texto, dedicado inteiramente à descrição do quadro psíquico de Zé do Caixão, do qual podemos extrair as características também atribuídas ao diretor. Portanto, se completarmos a analogia sugerida pelo crítico, este, assim como o personagem, seria, em síntese, um neurótico, histérico e recalcado sexual.

Zé do Caixão oferece muito para a psicanálise: tem repentes histéricos, acessos de raiva. Freud veria em Zé do Caixão o produto de forças inconscientes a se debaterem, procuraria o significado simbólico de alguns sintomas, pinçaria no agente etiológico de experiências infantis frustradas, o cadáver, o fâcies íntimo, do agente funerário. Nas diferentes seqüências, verdadeiramente genial a do

³⁰⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, *Guia de Filmes*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1967, p. 4-5.

³⁰⁹ Ver p. 185 desta pesquisa.

³¹⁰ Renato Ortiz destaca que a psicanálise se tornou um “modismo” naquele período nos setores da classe média. A causa, segundo ele, não seria uma neurose individual, mas coletiva, em face da atual conjuntura política. Ressalta, porém, que “esses elementos formariam um conjunto de valores para a orientação da vida, mas devido a sua despolitização, comporiam um anteprojeto de liberação na medida em que seria ‘uma expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo’”. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 157.

inferno (sonho ou reflexo?), é negável a importância das repressões sexuais na personalidade do personagem – pivô – e talvez do autor, Mojica Marins.

Para tirar proveito da atmosfera espetacular e sensacionalista na qual estava imerso, Jose Mojica Marins lança, em 4 de abril, aquela que seria a sua principal estratégia de marketing: aproveita-se do interesse já despertado na mídia pelo realismo contido na cena das aranhas e cobras e decide extraí-lo do filme para promover verdadeiros espetáculos em seu estúdio ainda na sinagoga do Brás. Isto não sem estar trajado de capa e cartola pretas e, assim, incorporar a criatura que protagoniza seus filmes.

Sob o pretexto de que estaria selecionando atrizes para seu próximo filme, *Encarnação do Demônio*, passou a submeter mulheres ingênuas e ávidas por fama a suportar animais asquerosos e violência gratuita. Talvez tenha sido por isso que insistiu em divulgar que o público majoritário de *Esta Noite* era formado por mulheres. Convidada para o evento, a imprensa paulistana logo transformou este espetáculo de horrores em *fait divers*. Nas palavras do ousado diretor, “para obter bons efeitos e representações, é necessário forçar o máximo de realismo por parte da equipe, pois, caso contrário, o filme terminará parecendo um pastelão, tipo cinema mexicano, onde todo mundo quer ser vedeta”³¹¹. Interessante notar que, conforme havíamos ressaltado no subcapítulo 4.3 desta pesquisa, existia um contingente significativo de pessoas que aspiravam ser famosas e que, para alcançarem seu intento, submetiam-se às mais absurdas situações, como os próprios “testes de terror” promovidos por Marins.

Neste período, *Esta Noite* ingressava na sua quarta semana em cartaz em São Paulo – com destaque para a sua exibição no cine Rio Branco – e desfrutaria ainda de mais público graças à publicidade indireta gerada pela intensa repercussão dos testes³¹². Curiosamente, o espetáculo promovido por Marins na sinagoga teve início cerca de pouco menos de um mês antes da estréia oficial da fita no circuito exibidor carioca. Neste intervalo, Salvyano Cavalcanti de Paiva publica artigo de página inteira no

³¹¹ “MOÇA para filme de Marins tem que beijar crânio de verdade e ir ao cemitério”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1967.

³¹² Para saber mais sobre a repercussão dos testes de terror, ver: “MOJICA vai fazer teste para novos horrores”, *A Gazeta do ABC*, Santo André, 2 abr. 1967; “CINEMA de horror: teste para moças”, *O Dia*, São Paulo, 4 abr. 1967; “DEPOIS de “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver” e “ENCARNAÇÃO do Demônio”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1967.

Correio da Manhã no qual discute o “fenômeno Mojica”³¹³. O título do texto – “Zé (Mojica) do Caixão: um diagnóstico” – já nos indica que pretendia traçar um diagnóstico da controvertida imagem que se constituía do autor de *Esta noite* a partir da fusão das imagens de criador e criatura. O emprego da palavra “diagnóstico” é bastante sugestivo, pois, conforme definição do dicionário Aurélio, significa “conhecimento ou determinação duma doença pelo(s) sintoma(s), sinal ou sinais e/ou mediante exames diversos”. Assim, sugere que a proposta do crítico, com esta intervenção, seria analisar os sintomas de uma *doença* para então explicá-la, doença esta à qual já tinha aludido no artigo do *Guia de Filmes*.

A discussão proposta pelo crítico do *Correio da Manhã* para atestar o mérito artístico e, ao mesmo tempo, a mítica que envolvia o criador de Zé do Caixão concentra-se, sobretudo, na linha tênue que separa os conceitos de loucura e genialidade. Ambas as características, na sua visão, seriam inerentes à maior parte dos artistas: “(...) a mistificação, carente nos artistas normais ou medíocres, existe potencialmente seja no louco ou no gênio”. Então conclui: “Nada vencerá a verdade: o grotesco, cadavérico e semi-analfabeto José Mojica Marins beira genialidade. E, por extensão, a loucura”. Esta loucura a que se refere se manifestaria não apenas nas telas, mas também fora delas, como nos bizarros testes, descritos com ironia, bem como nas demais atividades realizadas no seu “laboratório-escola”, onde, segundo o crítico, “cobra mensalidades escorcheantes (sic) para estimular os reais talentos e desestimular o canastrismo”.

Salvyano reflete acerca da própria recepção da obra de Marins, tanto pela crítica quanto pelo público e, até mesmo pela Censura, ainda que indiretamente. Na sua visão, artistas com o mesmo perfil do autor de *Esta Noite* sempre foram objeto de muita controvérsia. Para ilustrar este argumento, vale-se de diversos exemplos de embates suscitados no campo da literatura e das artes, entre os quais a acusação do “conservador” Monteiro Lobato – para usarmos suas palavras –, no artigo “Paranóia ou mistificação?” a Anita Malfati. Desta forma, Paiva aproveita para alfinetar o colegas tidos como conservadores que, tal como esperado, recusaram a experiência do jovem paulista: “Lógico, a sabedoria convencional se concentra no lugar-comum, estranhando o emprego (sic) de um vocabulário mais rico e de uma sintaxe mais evoluída”.

³¹³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Zé (Mojica) do Caixão: um diagnóstico”, *Correio da Manhã*, 14 abr. 1967.

Sob o argumento de que a opinião pública também aceitara a contragosto as obras de Luis Buñuel e Salvador Dalí, explica a reação causada contra a experiência de Marins, deixando claro que sua postura favorável já havia sido contestada pelos próprios colegas:

Daí a desnorteante campanha encetada contra as produções visceralmente comerciais de José Mojica Marins – virtualmente, um gênio. Estaremos cometendo sacrilégio contra os deuses consagrados do cinema “normal”? Ou afrontando o *know-how* da *intelligentsia* cinemoliente (sic) cabocla?

Diferentemente dos cinemanovistas e de outros realizadores da época que repudiavam com veemência qualquer manifestação artística de cunho comercial, Paiva considerava que o artista dependia da massa e, por isso, devia manter com ela um diálogo constante, como bem ressaltou Bernardet em *Brasil em Tempo de Cinema*. Nesse viés, era indiscutível o talento do diretor de *Esta Noite*: “O fato é inegável: Mojica é inspirado. Nada entende de cinema, e realiza obras que ensandecem os concorrentes, exasperam a crítica e “buleversam” o público. É o primeiro tipo carismático do cinema brasileiro”.

De forma bastante irônica e dissimulada, mas nem por isso menos voraz, o crítico busca atingir os cinemanovistas ao elevar indiretamente Marins ao estatuto de legítimo representante da chamada “Estética da Fome”. Para tanto, aproveitava-se de que este cineasta provinha das camadas mais baixas da sociedade, trazia uma estética primitiva e, sobretudo, conseguia dialogar com o grande público, aspecto que o fazia superar os ideólogos do movimento. Ao promover esta equiparação, sugere também a ruptura ocorrida entre os filmes protagonizados por Zé do Caixão e a primeira fase da carreira de Marins, marcada pelos desprestigiados *A Sina do Aventureiro* e *Meu Destino em Tuas Mãos*.

Dizem que Mojica-Marins é refinado vigarista, charlatão, palhaço. Poderá ser tudo isto, e gênio, ainda. É verdade que em priscas eras esmolou *médias* nas calçadas da Cinelândia; hoje, com afiadas garras artificiais, uma cartola e uma capa preta (sic), e maquilagem burlesca, transita como bem sucedido intérprete do cinema de terror nas telas do País. Da fome à glória, quem sabe?, um oceano de iniquidades.

Salvyano não hesita, porém, em destacar a espetacular recepção do filme por Glauber Rocha numa exibição feita no Rio de Janeiro sem citar nome do cineasta e valendo-se de um tom extremamente irônico e depreciativo:

Numa sessão apresentada em certo cinema de Copacabana, presentes grã-finos, esquerda festiva, raposas políticas, banqueiros em disponibilidade, militares à paisana, houve uma cena que provocou verdadeiro delírio na platéia, tendo as gargalhadas do mais jovem cineasta brasileiro de fama universal rachado as paredes do cinema, e sua exclamação baiana confirmado as nossas previsões. Disse o cineasta: “Este sujeito é doido, é genial”.

O crítico novamente aproxima o cineasta dos artistas primitivos, isto não sem destacar a autenticidade do seu “cinema práxis”, conforme o definiu. Enfatiza também a dicotomia horror-humor identificada por alguns críticos na ocasião do lançamento de *A Meia-Noite*. Então profere o seu interessante diagnóstico: “Cineasta ou esquizofrênico? Possivelmente, um inconsciente intérprete da neurose coletiva brasileira, modelo 1967”.

A inconsciência de Marins que o eleva à condição de artista *naïf* é inegável. Porém, mais interessante do que isto é o fato de ele incorporar esse rótulo, revelando à imprensa a sua ignorância e a ausência de erudição de modo que parecesse ingênuo, imagem que se contrapunha ao do louco sádico.

Não sofri – continua Mojica – influências de ninguém, quanto mais dos cineastas alemães expressionistas. Talvez eu soubesse dêsse (sic) movimento. Meu cinema é simples, sem pretensões a intelectualidade, Glauber Rocha que todo mundo admira (inclusive eu) disse que meus filmes são geniais. A revista “Cahiers du Cinema” comparou-me a Buñuel. Eu não sei se mereço isso tudo. Mas, eles estão reconhecendo o meu esforço em fazer um bom cinema.³¹⁴

Assim como o fizeram as publicações paulistas, os mais diversos periódicos cariocas começaram a noticiar com entusiasmo o lançamento de *Esta Noite* no Rio de Janeiro. Os mais sensacionalistas, voltados para as camadas populares, tiravam proveito do evento, seja em apenas uma nota, como publicou a afamada *Revista do Rádio*³¹⁵, ou numa matéria envolta por imagens apelativas extraídas da fita, como optou o jornal *O Dia*³¹⁶, que se mostrou bastante empenhado em promovê-la. Enfatiza com insistência o realismo das cenas de violência, ao passo que também confere destaque à mensagem

³¹⁴ “COMO se tornar atriz de filmes de terror”, *Diário Popular*, São Paulo, 23 abr. 1967.

³¹⁵ *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1967.

³¹⁶ “O GRANDE espetáculo do sobrenatural”, *O Dia*, Rio de Janeiro, 16, 17 abr. 1967.

moralista contida na sequência final, sob o argumento de que “interessará a todos os católicos”: “A infalível punição dos que se esqueceram do caminho do bem é apresentada numa fabulosa descida ao reino do diabo, em maravilhoso Eastmancolor e num cenário de autêntica beleza surrealista”.

Na semana seguinte, *O Dia*³¹⁷ veicularia nova matéria sobre a trajetória do cineasta transcrita literalmente da reportagem publicada uma semana antes em *Luta Democrática*³¹⁸, jornal pertencente a Tenório Cavalcanti. Nela, evidenciam-se os percalços por ele vivenciados até atingir o sucesso com *Esta noite*. Isto não sem o colocar na condição de azarado, vítima de infortúnios que o impediam de prosseguir suas realizações, como a sucessão de mortes de pessoas da sua equipe de filmagem. Esta informação colabora para acentuar a atmosfera de terror que envolvia a sua imagem naquele momento. Ainda em nota nesta mesma edição, o jornal ressalta que, segundo Marins, todos os integrantes do Cinema Novo – e, para tanto, cita nome por nome – teriam se deslumbrado com a sequência do inferno de *Esta Noite* em exibição recente. O *Luta Democrática*, por sua vez, veicula neste dia nota, possivelmente falaciosa, na qual afirma que Marins havia convidado Leila Diniz para atuar em *Encarnação do Demônio*.

Entre os jornais voltados para a classe média e alta, destacam-se as chamadas de exibição e sinopses no *Jornal do Brasil* – onde também fora publicado o cartaz do filme em tamanho considerável –, *O Globo*, *O Jornal* e, como previsível, o *Correio da Manhã*, graças à atuação de Salvyano. Numa chamada promocional nesta publicação, escapa propositadamente a seguinte frase: “Cortado, perseguido e proibido pela Censura, que impôs ao ator-produtor-diretor-roteirista modificar a ‘mensagem’ da fita, transformando uma obra laica em obra religiosa, o filme tem ainda no elenco Nádia Freitas, Tânia Mendonça e muitos outros”³¹⁹. Neste mesmo dia, o crítico denuncia a absurda interdição de *Terra em Transe* (1967) pela Censura³²⁰.

³¹⁷ “JOSÉ Mojica Marins”, *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

³¹⁸ “JOSÉ Mojica vai tomar droga proibida para fazer cinema”, *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 16, 17 abr. 1967.

³¹⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Cartazes”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

³²⁰ *Terra em Transe* foi submetido ao SCDP em abril de 1967 e, dos cinco censores que assistiram ao filme, votaram pela interdição Manoel Felipe de Souza Leão Neto, Sílvio Domingos Roncador e Jacira Oliveira. Em 19 de abril, Romero Lago assinou a portaria proibindo a exibição do filme em território nacional sob a justificativa de que era perigoso e marxista, causando protestos furiosos.

Distribuído pela empresa Guanabara, *Esta Noite* foi lançado no Rio de Janeiro em 25 de abril de 1967, em doze cinemas: três localizavam-se na Cinelândia – Plaza, Marrocos e Rio Branco –; três na Zona Sul – Coral e Scala, em Botafogo, e Flórida, em Copacabana; um na Zona Oeste – Olinda, na Tijuca; e outros cinco no subúrbio – Regência, em Cascadura; São Pedro, na Penha; Alfa, em Madureira; Matilde, em Bangu e Mascote³²¹. Nesta semana, o filme de Marins era o único nacional a estreiar no circuito exibidor carioca. Disputava, porém, com o horror *Fanatismo Macabro*, realizado por Michael Carreras, produtor de grande parte dos filmes do gênero na Inglaterra.

Assim como *À Meia-Noite*, a discussão sobre *Esta Noite* não se restringiu às rodas de críticos especializados, mas ecoou sobretudo na voz de outros intelectuais da grande imprensa, sendo que a maioria deles já se havia pronunciado na ocasião da primeira aparição de Zé do Caixão nas telas cariocas. O interesse da crítica carioca por debater a nova realização do cineasta difere novamente da postura adotada pela crítica paulista, que, em sua maioria, revelou, mais do que desprezo, vergonha da produção feita em São Paulo. Entretanto, não é possível afirmar que a manifestação da crítica carioca fora mais intensa desta vez do que há um ano, com a estréia de *À Meia-Noite*. Notamos que o debate causado pela aparição do personagem fora muito mais acirrado, por isso discordamos da aferição feita por Fernandez de que a repercussão de *Esta Noite* na crítica teria superado a do filme anterior³²². A repercussão na imprensa fora, sim, maior, não devido à crítica, mas ao aumento de matérias e notas promocionais. Nesse aspecto, podemos inclusive afirmar que a atuação da crítica ficou um tanto quanto diluída diante do apelo exercido no público por tais matérias.

Em sua coluna no *Jornal dos Sports*, a poeta e dramaturga Isabel Câmara dá continuidade ao debate incitado por Salvyano Cavalcanti de Paiva sobre *Esta Noite*³²³. Embora se tenha tornado conhecido pelas notícias do universo esportivo, ainda sob a direção de Mário Filho e Roberto Marinho, o *Jornal dos Sports* contava com colunistas ilustres de cultura, como Nelson Rodrigues, que já nesta época deixara de escrever

³²¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1967.

³²² Segundo Fernandez, “(...) la répercussion auprès de la critique fut beaucoup plus intense que celle atteinte par le film antérieur, même si la grande majorité des opinions resta franchement défavorable”. FERNANDEZ, op. cit., p. 230.

³²³ CÂMARA, Isabel, “Nesta noite a encarnação”, *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1967.

todos os dias para contribuir esporadicamente, e Torquato Neto, então responsável pela coluna de crítica teatral.

O artigo assinado por Isabel Câmara, a princípio, não fora motivado por seu interesse pelas peripécias de Zé do Caixão, mas pela inflamada recepção deste pelos jornalistas e, sobretudo, pelos colegas, os quais questiona por ousarem lançar teorias e rótulos equivocados no intuito de valorizar a imagem do diretor no meio cinematográfico. Não menciona nomes, mas parece referir-se à postura adotada pelo crítico do *Correio da Manhã*, pela insistência com que propagava o rótulo de gênio, do qual discordava.

Na concepção de Câmara, genialidades estariam presentes em produções como *Todas as Mulheres do Mundo*, *Deus e Diabo na Terra do Sol*, *Menino de Engenho*, *Vidas Secas* e *Assalto ao Trem Pagador*. Este recorte demonstra o ecletismo da dramaturga e a sua isenção perante as discussões políticas e estéticas que marcavam o meio naquele período. Segundo ela, nestes filmes, haveria o fenômeno da “comunicação mais profunda”, ou seja, seriam legítimos representantes da nossa cultura porque se comunicavam com o público. Esse mérito *Esta Noite* também tinha não apenas pelo êxito de bilheterias que vinha alcançando, mas também pela sua própria condição de subdesenvolvido – para usarmos o conceito empregado pela ensaísta.

Na verdade não houve o fenômeno do gênio, mas o da *comunicação mais profunda* – e para nós brasileiros, tateando daqui e dali para encontrarmos a nossa maneira de nos fazermos compreendidos uns pelos outros é um passo a frente. Genial é a recepção que o grande público faz para os trabalhos bem feitos. [grifo nosso]

Ainda que seja um tanto quanto contraditória, Câmara não nega que o seu talento devesse ser reconhecido, deixando transparecer a mesma sensação paradoxal que tomara a grande maioria da crítica cinematográfica carioca há um ano. Porém, na tentativa de fazer uma metacrítica ponderada e pôr à prova o “fenômeno Mojica”, Câmara acaba contribuindo para realçá-lo, uma vez que, ao demonstrar a sua concepção da obra, também lança mão de rótulos, curiosamente, os mesmos evidenciados pelo colega criticado por ela.

Na verdade, o filme tem tudo de uma opereta, uma grande opereta de mau gosto e aí que surge o paradoxo: de um mau gosto dos mais promissores. *José Mojica é autêntico*. E sua autenticidade é verdadeira. Seu mau gosto ele o faz porque, realmente, não deve ter

nenhuma cultura, nenhum aprendizado, nada. É um diretor altamente aproveitável desde que não se faça em torno dele o folclore. [grifo nosso]

No dia seguinte, em resposta à colunista do *Jornal dos Sports*, a crítica Tati Moraes, que um ano atrás polemizara a discussão sobre *À Meia-Noite* conferindo-lhe quatro estrelas, volta à sua coluna para dar destaque à condição de gênio a que Marins fora alçado³²⁴ e também para incentivar o público a assistir a *Esta Noite*. Após descrever a violência contida nas ações do protagonista, evidencia a criatividade e o talento do diretor. Concorde com Isabel Câmara e outros críticos que acusaram o mau gosto do filme, mas ressalta que é justamente na representação deste mau gosto que se encontrava a genialidade do diretor.

Que José Mojica Marins (diretor e autor do argumento) tem uma imaginação fertilíssima e um talento explosivo, ninguém poderá discutir, como também é genial o mau gosto gritante dos seus “decors”, a capacidade instintiva para fazer do amor uma perversão, do sexo algo de asqueroso.

Desta vez, em vez de quatro, Tati dedica apenas três estrelas às façanhas de Zé do Caixão, indício de que se decepcionara um pouco com a continuação da saga do personagem. Reclama o pouco senso de humor contido neste segundo episódio, uma vez que considera um dos méritos do cineasta a combinação de elementos do horror e do humor, para criar o seu humor negro. Em contrapartida, critica a monotonia dos momentos de suspensão da narrativa nos quais o protagonista discorre sobre a sua filosofia com pernosticismo.

Desconfiamos de que Zé (o personagem) esteja querendo ser levado a sério, e isso é mau, sobretudo quando interrompe a fascinante ação para expor suas teorias, copiadas das bestialogias grandiloquentes a que nos habituaram os “cientistas loucos” de produções estrangeiras. Quanto a José (o cineasta) deve sim ser levado a sério, sendo como é uma nova figura importante no nosso cinema.

O produtor Geraldo Santos Pereira, em nota no *Diário de Notícias*, expressa a sua revolta em relação ao estatuto de gênio a que alguns críticos como Tati Moraes estavam elevando o autor do “grotesco” *À Meia-Noite*, como o classifica³²⁵. Este mesmo crítico acusaria, no mês seguinte, a imaturidade de Glauber Rocha num de seus filmes mais

³²⁴ MORAES, Tati, “Encarnarei no Teu Cadáver”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1967.

³²⁵ PEREIRA, Geraldo Santos, “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

significativos: “*Terra em Transe* é menos uma obra harmoniosa de cinema do que um caleidoscópio confuso do tema, conceitos e convicções políticas e ideológicas de um autor que ainda não pôde alcançar o plano da profundidade e do equilíbrio cultural e artístico”.

Miguel Pereira, que assinava as críticas de cinema no jornal *O Globo* na ausência ou a pedido de Fernando Ferreira, responsável pela seção, também escreveu sobre *Esta Noite* neste período³²⁶. Ao contrário da ala deslumbrada da crítica carioca, que despejou elogios ao filme e ao diretor, Pereira nos parece tratá-los com maior ponderação, sem exaltá-los ou condená-los. Busca analisar a obra enquanto expressão cultural de um conturbado momento político – isto, não sem fazer dela muitas vezes pretexto para tecer críticas veladas ao regime. Nesse aspecto, reconhecemos o diálogo – talvez não proposital – com as idéias presentes no último artigo de Salvyano Cavalcanti de Paiva, ainda que, diferente deste, não se atenha à discussão de aspectos intrínsecos à obra.

Acima de todas as forças naturais e sobrenaturais, Zé do Caixão crê no sangue como o único elemento capaz de perfeição e de bem para o mundo odiento em que vive. O sangue é a esperança dos pobres na luta contra o poder maior representado pelo coronel e pelo padre. Daí a sua obsessão pela continuidade de seu ser através de um filho perfeito que deveria nascer de sua união com uma mulher perfeita. Os seus crimes e as provações por que passam as mulheres escolhidas para lhe dar continuidade, nada mais são do que resultado coerente de seus tormentos horizontalmente extensos à sociedade. É uma espécie de libertação humana dos males sociais que afligem os povos. Existe no filme de José Mojica Marins uma revolta contra um *status quo* tradicional e injusto. O horror e o surrealismo não são fim em si.

³²⁶ PEREIRA, Miguel, “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967. Miguel Pereira trabalhou em *O Globo* de 1965 a 1971 como chefe do arquivo do jornal e, de 1966 a 1983, como crítico de cinema, repórter e, esporadicamente, como editor da seção de cinema (nas férias de Fernando Ferreira e outros editores, como Maribel Portinari). Em 1967, Ferreira era o responsável pela coluna de crítica de cinema, e o editor do caderno era Ricardo Marinho, um dos três irmãos donos do jornal. “Era o Fernando quem dizia que filme eu deveria ver e ele era sempre o meu primeiro leitor. Aprendi muito com ele. Pelo fato de ele ter sido o secretário executivo da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Estado da Guanabara (CAIC) que financiava o cinema brasileiro durante os anos de 1966, 1967 e, pelo menos parte de 1968, comentei muitos filmes brasileiros porque o Fernando se sentia eticamente impedido de falar sobre trabalhos que ele financiava ou rejeitava. Nunca me senti censurado. Claro que tomava meus cuidados. Sabia em que jornal estava escrevendo. Aliás, o Fernando foi sempre um excelente conselheiro também neste aspecto. Conversávamos muito e hoje posso dizer que, enquanto ele foi o orientador ou editor da área de cinema de *O Globo*, a nossa posição sempre foi de apoiar o cinema brasileiro. Fizemos uma política consciente de dar espaço ao cinema brasileiro e suas questões. Muitas e muitas páginas foram editadas, mesmo que, em alguns momentos, sentíssemos que não agradávamos muito a certos editores e diretores. (...) No que diz respeito aos critérios de análise dos filmes, sempre pensava primeiro no que o filme me dizia, tanto do ponto de vista temático como estético. Depois, tentava transmitir para o leitor pelo menos parte da minha reflexão. Quero dizer que sempre pensei no filme como uma obra, e, portanto, que deve ser percebida em seus detalhes e na sua totalidade também”. Miguel Serpa Pereira, jul. 2004. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

Representam somente a forma escolhida pelo diretor para apresentar suas idéias e suas angústias.

O crítico, ainda que não de forma explícita neste período, mantinha estreitas relações com os católicos³²⁷, aspecto que torna bastante interessante o seu ponto de vista sobre como esta religião foi retratada no filme. Pereira explica que “o comportamento irreverente de Zé do Caixão com respeito à Igreja só existe na medida em que o padre é complacente com o coronel ou então quando a doutrina do padre vai de encontro ao fundamental de sua obsessão”. Contudo, para nossa surpresa, embora compartilhasse da mesma religião do chefe da Censura, o crítico questiona o fato de este órgão tolher o livre-arbítrio dos indivíduos:

A esse respeito existe, todavia, uma dúvida, pois, a Censura, que ultimamente está feroz, resolveu modificar as últimas palavras do protagonista *tirando-lhe assim a liberdade de escolha quanto ao credo*, fazendo-lhe crer em Deus e implorando-lhe a salvação. Final incoerente com as evidentes marcas da imposição. [grifo nosso]

O desconhecido crítico que assina sob o pseudônimo de N. H. S. seus artigos em *O Jornal*, também se manifesta neste mesmo período. Recorda a polêmica recepção de *À Meia-Noite* na qual esteve envolvido, ao passo que evidencia a postura adotada por colegas para forçar o reconhecimento do diretor da fita naquele contexto³²⁸. Considera ambos os filmes protagonizados por Zé do Caixão como “labirinto de alucinações” – o que nos remete à comparação feita por Salvyano, de Marins com o cineasta Luís Buñuel. Porém, em consonância com Tati Moraes, condena a ausência de elementos do humor e o excesso de digressões filosóficas por parte do protagonista:

E se *À Meia-Noite Levarei Tua Alma* apresentava o humor-negro em sucessão de fatos e atitudes, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* representa o terror sem humor. (...) Se o primeiro filme de Mojica Marins constitui um labirinto de alucinações, na maioria filhas do

³²⁷ Seis anos mais tarde, Miguel Pereira foi convocado por um dos assessores de comunicação da Comissão Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) para ajudar na organização do prêmio Margarida de Prata, que, a partir daquele ano, seria atribuído pela presidência daquela entidade e não mais pelo Festival de Brasília. “Na verdade, o Margarida de Prata nasceu num grupo liderado pelo padre Guido Logger que trabalhava na CNBB, no setor de opinião pública, fazendo uma espécie de fichas de apreciação sobre os filmes que entravam em cartaz no Brasil. Esse trabalho era muito comum em quase todo o mundo e foi muito incentivado pelo Office Catholique International du Cinema (OCIC). Quando passou para a presidência da CNBB, o Margarida de Prata tornou-se, em alguns casos, uma espécie de argumento contra a censura. Isso se deu logo com o primeiro filme, *São Bernardo* (1973), de Leon Hirszman. Para seleção, era formado um júri com profissionais e eclesiásticos, mas o texto final era feito, quase sempre, por mim e pelo Fernando Ferreira. O que resultou desse trabalho foi uma colaboração com a CNBB até hoje”. Miguel Serpa Pereira, jul. 2004. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

³²⁸ S., N. H., “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1967.

talento criador, o segundo vale por outro labirinto, também de alucinações, com a preocupação de “aperfeiçoá-las”. E está no afã de “achar” novas fórmulas e novas saídas, justamente, o menos positivo do último trabalho, ao lado da “doutrinação” excessiva.

Neste período, *Esta Noite* comemorava a sua oitava semana de exibição em São Paulo, e Marins, para garantir o êxito de bilheteria e seu nome em evidência, deu continuidade aos “testes de coragem” na sinagoga. Como esperado, enfrentou problemas com a Censura Estadual. No final do mês de abril, foi intimado pela Divisão de Diversões Públicas (DDP) a prestar esclarecimentos sobre suas atividades, sob ameaça de multa ou fechamento do estúdio. Era acusado de promover espetáculos públicos sem licença, para obter autopromoção.

É curioso notar que a notícia sai estampada na imprensa com diferentes enfoques, ainda que a Censura representasse o inimigo comum a ser combatido. Enquanto o *Jornal do Brasil*³²⁹ se esquivava de uma posição favorável explícita às controversas atividades de Marins e desvia o foco para a interdição de *Terra em Transe*, o *Última Hora*³³⁰ de São Paulo, ainda que não ignore este fato, sai em defesa do cineasta afirmando ser absurda tal intimação. Conforme as palavras do jornalista Marco Aurélio, autor da reportagem:

A Censura definiu a coisa como espetáculo e, sem ter outros meios para alfinetar o diretor, resolveu dizer que como o teste foi público, era necessário um alvará. Foi público? Como? Só estavam lá os jornalistas e as moças, como pode ter sido um espetáculo? E desde quando um diretor de cinema, para fazer testes, é obrigado a informar a Censura.

No entanto, como se pode ver, o *UH* ignora o caráter espetacular e sensacionalista presente em tais testes de seleção, longe de se assemelharem aos testes costumeiros feitos pelos demais diretores, isto porque também tirava proveito dos mesmos, transformando-os em notícia em suas páginas e, possivelmente, ampliando o faturamento da publicação.

No início de maio, Salvyano Cavalcanti de Paiva manifesta-se outra vez a favor das experiências de Marins numa intervenção bastante extensa nas páginas do *Correio da*

³²⁹ “JOSÉ Mojica ameaçado de ter seu estúdio fechado”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

³³⁰ AURÉLIO, Marco, “Censura estadual briga com Mojica”, *Última Hora*, São Paulo, 1º mai. 1967.

*Manhã*³³¹, que consiste no mesmo texto publicado no *Guia de Filmes*, porém ampliado. Com este artigo bastante provocativo, o último acerca de *Esta Noite*, insiste na compreensão psíquica do diretor a partir da análise do personagem. Para ele, o personagem seria um neurótico, assim como os censores e colegas, os quais classifica como alienados, por terem desprezado seu criador. “Um neurótico, José Mojica Marins? Menos, talvez, do que os que o perseguem ou dele debocham, porque não o entendem. (...) Por isso certos escritores consideram neurótico um ser a admirar, pois o homem “normal” será sempre medíocre”.

O autor de *O Gangster no Cinema* considera a aparição de Marins um marco na história do cinema brasileiro, acentuando o “fenômeno Mojica” ao compará-lo a ninguém menos do que Humberto Mauro, pelo fato de só ter sido reconhecido muito tempo depois de ter lançado seus filmes: “Arriscamo-nos a proclamar o que, no futuro, estamos certos: a eclosão do cinema de Marins apresenta fato novo, da mesma dimensão do que hoje se tem como pacífico a respeito de Humberto Mauro”. Já ao tratar do personagem Zé do Caixão, aproveita-se para, mais uma vez, atacar a Censura:

Por isso os que o cercam o repelem: será um mau elemento, um homem sem fé. Os da platéia, a opinião pública elementar, hão de vê-lo também como um tipo ridículo. Para a Censura, mais do que isso, um agente subversivo, pois não acredita em Deus, e por isso obrigaram o diretor a colocar palavras espúrias em boca de Zé, um apelo final a um “padre”, do contrário o filme não seria exibido. Um padre, e por que não um pastor, um rabino ou um pai-de-santo? A República do Brasil já terá religião oficial? Ou os censores são um bando de carolas?

Em artigo na revista *Visão*, o autor, que se exime de assinar o texto, vai de encontro à postura de Salvyano, por ele considerada um desatino³³². Explica o destaque que Marins ganhou nos jornais, primeiro, devido “ao capricho ou ao senso de humor de alguns colunistas”, e, por último, à “esperteza promocional de Mojica”. Com bastante lucidez, ressalta a transposição do personagem para a vida real como estratégia de marketing: “Não se pode deixar de reconhecer a esperteza promocional de Mojica. Ele vai mais longe do que os rivais: vive fora das telas as proezas satânicas de seu personagem”.

³³¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1967.

³³² “O CINEASTA que o diabo inventou”, *Visão*, Rio de Janeiro, 5 mai. 1967.

Neste período, *Esta Noite* já não permanecia em doze, mas em sete cinemas, sendo um na cinelândia – Rivoli –, dois na Zona Sul – Kelly (Flamengo) e Bruni-Botafogo (Botafogo) –, e quatro nos subúrbios – Bruni-Piedade, Mello, Paraíso e Rosário. O cartaz de *Terra em Transe* começava a tomar conta da seção de publicidade dos jornais, uma vez que o filme estreou em 6 de maio em doze cinemas: um no centro – Festival; quatro na Zona Sul – Bruni-Flamengo (Flamengo), Coral (Botafogo), Flórida (Copacabana) e Bruni-Copacabana (Copacabana); um na Zona Oeste – Bruni-Saens Peña (Tijuca); cinco no subúrbio – Bruni-Meier, Matilde, Regência, São Pedro e Trindade; um em Niterói – São Bento³³³.

Nesta semana, o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã* publicam a cotação dos filmes, na qual podemos vislumbrar a posição de alguns críticos que preferiram se silenciar sobre *Esta noite* como Alex Viany, Antonio Moniz Vianna, Carlos Fonseca, Flávio Vieira, George Gurjan, Ironides Rodrigues, José Lino Grunewald e Valério Andrade. Todos conferem bola preta ao filme, exceto Rodrigues e Paiva, que o aclamam com cinco estrelas, Perdigão, com três e Grunewald, com duas. Na semana seguinte, *Terra em Transe* foi agraciado com sete bolas pretas destinadas por Moniz Vianna e seus demais seguidores no *Correio da Manhã*: Carlos Fonseca, Flavo M. Vieira, José Lino Grunewald, Paulo Perdigão, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Van Jafa³³⁴.

COTAÇÕES JB - FILME POR FILME									
	● péssimo	★ fraco	★★ aceitável	★★★ bom	★★★★ muito bom	★★★★★ excepcional			
	Alberto Sznajder	Alex Viany	Ely Azeredo	J. C. Avelar	M. G. Leite	Miriam Alencar	Sérgio Augusto	Valério M. Andrade	Opinião média
<i>O Silêncio</i>	★★★	-	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★
<i>Cléo, de Cinco às Sete</i>	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★	★	★
<i>Um Homem... Uma Mulher</i>	★★★★	★★★★	★★	★★	★	★★★★	★★	★★	★★
<i>Jogada Decisiva</i>	★	★	★★	★★	-	★★	★★	★★	★★
<i>Desejo que Atormenta</i>	★★★★	★★	★★	★★	★	-	●	★★	★★
<i>Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver</i>	-	●	-	-	●	●	-	●	●
<i>Mil Séculos Antes de Cristo</i>	-	-	-	-	-	-	●	●	●

Fonte: *Jornal do Brasil*, 3 mai. 1967

³³³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1967.

³³⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5º Caderno, 14 mai. 1967, p. 3.

CONSELHO DE CINEMA - PRIMEIRA SEMANA DE MAIO DE 1967											
	● péssimo	★ fraco	★★ aceitável	★★★ bom	★★★★ muito bom	★★★★★ excepcional					
	A. Moniz Vianna	Carlos Fonseca	Fernando Ferreira	Flávio M. Vieira	George Gurjan	Ironides Rodrigues	J. Lino Grunewald	Paulo Perdigão	Ronald Monteiro	Salvyano C. Paiva	Van Jata
O Silêncio	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Um Homem... Uma Mulher	★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	-	★★★★	★★	-	★★★★
Quem Tem Medo de Virginia Wolf?	-	★★★	★	★★★★	-	★★★★	-	-	-	-	★
Caçador de Aventuras	-	★★	★★★	★★	-	★★★★	-	★★★★	-	★★★★	★
Cléo, de Cinco às Sete	-	-	★★★	★	-	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★
A Bíblia	-	★★★★	★	★★★★	★★	★★	-	★	★★	★	★★★★
Técnica de um Homicídio	-	-	★★★	★★	-	★★	★★	-	-	★★	★
As Horas Nuas	●	★★★★	-	★★	-	★★★★	-	★★★★	★	★★	★
Jogada Decisiva	★★	★★	●	-	★★	★★★★	★★★★	★	★★	★	-
Doutor Jivago	★★★★	★★	-	★★	-	★★★★	-	★	-	●	★★
Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver	●	●	-	●	●	★★★★	★★	★★★★	-	★★★★	-
Passatempo Futuro	-	-	-	-	●	★★★★	-	★	-	★	-
Beriozka, Primavera de Moças	●	-	●	-	-	★★★	-	★	-	-	★
Dois Contra o Oeste	★	★★	-	-	★	-	-	●	-	-	★
A Epopéia dos Anos de Fogo	●	-	★	-	-	●	-	●	★★★★	●	-
Doutor, o Senhor está Brincando	-	-	-	●	-	●	-	★	★	-	●

Fonte: Correio da Manhã, 7 mai. 1967

A polêmica engendrada por críticos e jornalistas em torno das figuras de Marins e Zé do Caixão conseguiram ultrapassar as fronteiras do Brasil e começaram a ganhar espaço na mídia internacional³³⁵. A primeira manifestação ocorrera na edição de junho de 1967 de *Midi-Minuit Fantastique*, revista francesa editada por Eric Losfeld e dedicada a filmes do gênero fantástico, sobretudo aos hollywoodianos³³⁶. Entretanto, em vez de veicular uma reportagem sobre o percurso trilhado por Marins no cinema, como costumavam fazer as publicações em geral quando tratavam de cineastas de outros países, esta preferiu se valer de duas fotografias expressivas de *Esta Noite*, fazendo com que o filme falasse por si só. A primeira enfocava uma das atrizes sob ao menos cinco aranhas caranguejeiras e a outra retrata a cena do inferno em que Zé do Caixão, sob os trajes de um imperador romano, ri com sarcasmo perante os servos. Ainda neste mês, com distribuição da Satélite Filmes, Marins consegue emplacar *A Sina do Aventureiro* nos cines Pathé, Riviera e outros do circuito carioca³³⁷.

É nesse período que surge uma rápida menção do cineasta Luis Sérgio Person a Mojica Marins. Ela se dá numa entrevista concedida por ele a Alfredo Sternheim publicada em *Filme Cultura*³³⁸. Nesta entrevista, Person não elogia nem desmerece o cineasta,

³³⁵ Uma reportagem publicada no jornal *Cidade de Santos* afirma que os filmes de José Mojica Marins também estariam sendo exibidos na Venezuela, Alemanha e Inglaterra, mas não é possível comprovar a veracidade de tal informação. “MOJICA precisa de licença para seus testes de terror”, *Cidade de Santos*, Santos, 15 ago. 1967. Já conforme depoimento de Marins ao *News Seller*, a fita ganhava destaque em Roma, Paris, Madri e em cidades da América do Sul e da América do Norte. “MOJICA o sádico”, *News Seller*, *Suplemento do Lar*, 10 set. 1967, p. 8.

³³⁶ *Midi-Minuit Fantastique*, jun. 1967, p. 88-89.

³³⁷ “WESTERN brasileiro”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1967.

³³⁸ STERNHEIN, Alfredo, “Person e o cinema paulista”, *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 5, jul. ago. 1967, pp. 18 a 21.

tampouco discorre a respeito de sua obra. Ao alegar que o cinema paulista era marcado pelo isolamento de seus diretores devido à ausência de vínculo entre os filmes produzidos, menciona que nem mesmo as produções comerciais seguiam a mesma linha e, como exemplo, menciona, de um lado, Mazzaropi e, de outro, Marins: “Seu gênero é o ‘horror’, mas a intenção de realizador é a busca de um cinema comercial”. Consideramos importante verificar o que o diretor de *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) dizia sobre o de *Esta Noite* pelo fato de que este sempre ressaltara em diversas entrevistas o apoio recebido por aquele colega, que até então não havia se manifestado publicamente a seu favor.

Em 14 de agosto, a Censura Estadual de São Paulo decidiu abrir uma sindicância e convidou para depor, mais uma vez, o cineasta e os participantes dos “testes de terror”—que, nessa altura, envolviam, além de animais repugnantes, nudez, tóxicos e apologia ao diabo, entre outras “sandices”. Um dos motivos que despertaram a atenção da Censura foi a algazarra feita pela imprensa, que se aproveitava dos espetáculos na sinagoga para publicar extensas reportagens de cunho sensacionalista nas quais descrevia em detalhes as cenas bizarras. Falava-se pouco em *Esta Noite*, mas destacava-se *Encarnação do Demônio*, cujas filmagens supostamente começariam no mês seguinte. Insistia-se também na caracterização de Marins como desafortunado e vítima das circunstâncias.

O Departamento de Diversões Públicas então decidiu fechar o estúdio sob o argumento de que ele estava com a documentação irregular. Alega a ausência de licença para promover aquilo que seria um espetáculo público, pois acreditava que era cobrado ingresso, informação sempre desmentida pelo cineasta quando entrevistado. Também não havia providenciado vistoria da Prefeitura, do Serviço de Saúde e do Corpo de Bombeiros. A sindicância levantada contra Marins durou um mês e, depois de ouvir mais de quinze pessoas, teria constatado que “tudo não passou de uma farsa, porquanto tudo fora previamente ensaiado com o objetivo de angariar publicidade fácil”, conforme destaca o *Diário da Noite*³³⁹. Trata-se provavelmente de uma desculpa combinada entre o cineasta e os demais participantes pois, ainda que tivessem o propósito de obter publicidade, como se sabe, os testes não eram ensaiados. O estúdio, porém, permanecia fechado.

³³⁹ “FARSA os testes de “Zé do Caixão””, *Diário da Noite*, São Paulo, 14 set. 1967

Tanto a mídia impressa quanto a televisiva procuram tirar proveito desse *fait divers*. Não por acaso, dois dias depois de Marins ter prestado depoimento e ainda estar com as portas de seu estúdio fechadas, o *Última Hora* afirma que ele iria produzir um programa de televisão na TV Bandeirantes (Canal 13) intitulado *Além, Muito Além do Além*, a ser apresentado pelo personagem Zé do Caixão³⁴⁰.

A essa altura, dizia-se que mais de dois milhões de pessoas teriam assistido a *Esta Noite*³⁴¹, cuja renda se aproximaria de Cr\$ 400 milhões (mais de R\$ 2,6 milhões)³⁴². Na ocasião, voltava a ser exibido no Cine Esplanada, na Praça Júlio de Mesquita: “O filme, que é um dos recordistas de bilheteria, nesta reprise, está repetindo o fenômeno de seu lançamento: filas enormes são formadas antes das sessões, composta por uma maioria absoluta de mulheres”³⁴³.

As gravações de *Além, Muito Além do Além* – inspiradas nos próprios “testes de terror” que acabaram de ser proibidos – começaram, de fato, no mês seguinte e o programa estreou em 15 de setembro. Ia ao ar, como não poderia deixar de ser, às sextas-feiras, à meia-noite.

Na verdade – e aos poucos, os próprios inimigos de Mojica são obrigados a reconhecer – o cineasta é um homem do espetáculo. E não poupa quaisquer sacrifícios para isso. Não se importa nem com as acusações de que é semi-analfabetizado ou louco. Sorri sempre e diz que muita gente acha genialidade em sua loucura.³⁴⁴

A partir das histórias encenadas em *Além, Muito Além do Além*, Marins teria a idéia de fazer um filme de horror com três episódios em parceria com Luis Sérgio Person e Ozualdo Candeias, que, vale dizer, não havia lançado *A Margem*, mas já estava sendo elogiado pela ala conservadora da crítica paulista, em especial, por Rubem Biáfora³⁴⁵. O filme foi batizado de *Trilogia do Terror* (1968) e sinaliza, sobretudo, a aproximação de Marins com o chamado Cinema da Boca do Lixo, pois contou com a produção de Alfredo Palácios e Antonio Galante e com a parceria de Candeias, que dirigiu o

³⁴⁰ “ZÉ do Caixão: gênio ou louco?”, *Última Hora*, São Paulo, 16 ago. 1967.

³⁴¹ “HORROR à meia-noite pelo “Zé do Caixão””, *Notícias Populares*, São Paulo, 9 set. 1967.

³⁴² “QUE os gênios do bem ajudem Mojica”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1967.

³⁴³ “ZÉ do Caixão ataca de televisão”, *Diário Popular*, São Paulo, 17 set. 1967.

³⁴⁴ “ZÉ do Caixão agora ataca de candomblé”, *Diário da Noite*, São Paulo, 16 out. 1967.

³⁴⁵ Para saber mais sobre a recepção de *A Margem*, ver em SENADOR, Daniela Pinto. *A Margem: a Ascensão de Ozualdo Candeias no Universo Cinematográfico*. São Paulo, 2004. Monografia (TCC) - Escola de Comunicações e Artes da USP (2004).

episódio *O Acordo*. Em reportagem na *Folha da Tarde* consta que, após a realização deste filme, Marins, que já assumia a vertente industrial do seu cinema, pretendia realizar filmes com muitas cenas de sexo, dos quais Zé do Caixão seria o narrador³⁴⁶. Já em matéria publicada no *Diário Popular*, diz que iria incursionar com maior intensidade pelo gênero do melodrama filmando quatro histórias de amor³⁴⁷. Ainda que o erótico e o melodrama sempre estivessem presentes em suas produções, não se aventurou em nenhum dos dois gêneros, mas acabou fazendo *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968).

As filmagens do episódio *Pesadelo Macabro*, dirigido por Marins, estenderam-se pelos meses de outubro e novembro de 1967. Curiosamente, justo neste período, Rogério Sganzerla publicou no jornal *Artes*, dirigido por Carlos Von Schmidt, a primeira crítica de intervenção, na qual declara sua posição favorável ao cineasta³⁴⁸. Isto aconteceu um ano depois de ter cedido sua coluna no *Estadão* para que Glauber Rocha analisasse o cinema de São Paulo e de ter enaltecido a figura de Marins em depoimento a Miriam Alencar no *Jornal do Brasil*.

Ao tratar de *À Meia-Noite*, o autor de *O Bandido da Luz Vermelha* (1967) enfatiza que importa mais o impacto causado pela fita do que o fato de ela poder ou não ser considerada boa. Ainda assim, reconhece uma mistura de referências que vão “do capa-e-espadas à *science-fiction*, passando pelo desenho animado e o circo”.

Exagerado, aproveita para valorizar a experiência do cineasta em relação às produções paulistas dos últimos vinte anos, ainda que seu propósito, assim como o de Glauber Rocha, fosse desmerecer o “expressionismo caipira” de Walter Hugo Khouri e as produções da Vera Cruz: “De boa fé, troco 20 anos de cinema paulista pelos 20 segundos em que Zé do Caixão, fugindo na floresta de papelão, perde a cartola, abre os braços, a capa e grita: “a quem pertence a Terra? A Deus? Ao demônio? Ou aos espíritos desencarnados?”. Em seguida, concorda com o diretor da publicação de que Mojica, “do nada faz tudo, ao contrário daqueles que em cinema têm tudo e não fazem nada”. Por fim, Sganzerla alça o filme à condição de legítima manifestação da chamada

³⁴⁶ “MOJICA, o profeta de satã”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 out. 1967, p. 12.

³⁴⁷ “MOJICA e Person juntos num filme de terror”, *Diário Popular*, São Paulo, 5 nov. 1967.

³⁴⁸ SGANZERLA, Rogério, “Cineasta: do excesso... do crime...”, *Artes*, São Paulo, out. nov. 1967.

“Estética da Fome”, problematizada nas telas pelos cinemanovistas: “Em Mojica, o esplendor e a miséria da *mise en scène* brasileira”.

A recepção de *Esta noite* é prova de que a crítica, de fato, não exercia influência significativa sobre o grande público, mas as reportagens de cunho sensacionalistas, sim. Em São Paulo existiram poucas críticas, mas, em compensação, um surto de reportagens valorativas e sensacionalistas: o resultado é que o filme permaneceu oito meses em cartaz, período extremamente significativo que o faz competir com sucessos como *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968) sem ter o famoso cantor, mas o controverso personagem no papel de protagonista. No Rio de Janeiro, a discussão entre os críticos foi maior, mas houve poucas reportagens: o resultado é que permaneceu apenas um mês em cartaz, sinal de que agradou o público, mas não tanto quanto na capital paulista. Isto porque, já a partir de 10 de maio de 1967, a quantidade de cinemas que exibiam o filme diminuiu consideravelmente para dois – Bruni-Grajaú e Realengo. Em 16 de maio volta a ocupar três cinemas no subúrbio – Riachuelo, Ridan e Todos os Santos. Nove dias depois, já saíria de cartaz dando lugar para, além do emblemático *Terra em Transe*, *A Opinião Pública*, *Mineirinho Vivo ou Morto* e *Corpo Ardente*, de Khouri.

12 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde observar, esta pesquisa buscou estudar o paradoxo contido no modo de produção utilizado por José Mojica Marins para a realização de seus quatro primeiros longas-metragens.

Desde suas primeiras experiências com a atividade cinematográfica, o diretor já se mostrava tributário do cinema de gênero fundado nos grandes estúdios norte-americanos. Sob tal perspectiva, procurava transpor o modelo estrangeiro para o nosso contexto visando, sobretudo, integrar o *star system* nacional e adquirir prestígio. É inegável que, para Marins, o cinema sempre se mostrou como um excelente veículo promocional, mesmo que não possa ser reduzido apenas a esta função.

No entanto, a tentativa de reproduzir certos padrões da indústria cultural norte-americana, valendo-se de mecanismos de produção dos quais se julga pioneiro, remetem, em grande medida, à tradição do cinema amador paulista. Isto pode ser observado por meio da principal estratégia utilizada por Marins para realizar os quatro filmes aqui estudados: o comércio antecipado de cotas de participação na futura renda líquida obtida com a exibição das fitas entre os alunos da escola de interpretação que dirigia e empresários. Tal procedimento transformava os estudantes, simultaneamente, em financiadores e em mão-de-obra barata, pois a participação nos filmes era considerada também um exercício didático.

Essa contradição entre um cinema pretensamente industrial, mas realizado com bases amadorísticas. Vale lembrar que primeira empresa do cineasta tinha o nome pomposo de Indústria Cinematográfica Apolo Ltda. Isso nos permite tomar Marins como uma interessante figura metonímica a partir da qual é possível debater os entraves econômicos que ainda hoje caracterizam a atividade cinematográfica em nosso país.

Levando-se em conta este aspecto, acreditamos também que nossa pesquisa possa contribuir numa vertente dos estudos de história do audiovisual brasileiro, cujos avanços ainda se mostram bastante incipientes, relacionada ao cinema amador surgido na

periferia urbana de São Paulo. Os dados ora apresentados e discutidos se somam às informações contidas no trabalho realizado por Maria Rita Galvão sobre a existência de escolas amadoras de arte dramática, que visavam à realização de filmes nos anos 1920. Trata-se de um curioso fenômeno que, em face das dificuldades econômicas de produção, não estaria restrito apenas às primeiras décadas do século passado, mas teria se propagado ao longo de décadas, alcançando os dias atuais. Nesse sentido, a sobrevivência por mais de meio século da Associação Beneficente e Cultural Zé do Caixão, que ainda ministra aulas de interpretação, é bastante significativa e merece um estudo mais aprofundado para o qual também julgamos ter colaborado.

No que diz respeito à análise da recepção das obras do cineasta aqui trabalhadas, nossa monografia poderá contribuir com tal campo de estudos, tendo em vista o número restrito de trabalhos que abordam essa questão no âmbito das pesquisas sobre o audiovisual brasileiro. Embora tenhamos tentado contemplar as mais diferentes vertentes envolvidas na recepção das obras – Censura, público, crítica especializada, cronistas interessados, jornalistas e publicistas, entre outros –, em virtude do material de que pudemos dispor, acabamos privilegiando as discussões travadas entre críticos da grande imprensa paulista e carioca, isto não sem recorrer a dados do contexto de época sempre que necessário. Colaboramos, assim, para ampliar o perfil dos nomes que estiveram inseridos nas discussões no âmbito do nosso cinema e esclarecer os papéis ideológicos que foram por eles conferidos não apenas ao diretor e a seu personagem, mas a todos os filmes estudados neste trabalho, delineando, assim, a maneira pela qual tais atribuições influenciaram a carreira do cineasta.

Procuramos, dessa forma, verificar como o discurso midiático repercutiu na trajetória do diretor, contribuindo também com a discussão da relação entre cinema e imprensa. No caso de Marins, o comportamento da mídia impressa, especificamente a atividade de diferentes críticos, jornalistas e publicistas, num conjunto, acabou colaborando para a construção de uma excelente campanha de marketing da qual o cineasta se beneficiou. Constatamos que o processo de ascensão e consolidação do diretor no meio cinematográfico se deu, sobretudo, em decorrência da exaustiva cobertura da imprensa sensacionalista a respeito de seu trabalho. Na maioria das vezes, as reportagens de tais jornais colocavam-se como publicidade gratuita de seus filmes, aspecto que julgamos ter interferido diretamente na renda de bilheteria dos mesmos. Assim, buscamos esboçar

os primeiros indícios da relação simbiótica que se estabeleceu entre o cineasta e a mídia, pois, ao mesmo tempo em que desfrutava de promoção, sem precisar pagar por isso, alavancava a vendagem de tais publicações. Isto ocorria principalmente porque os temas relacionados ao universo do personagem Zé do Caixão, bem como sua transferência da diegese para a realidade, interessavam a tais veículos por se adequarem às linhas editoriais destes.

É preciso ressaltar que o modo de produção também se mostrou importante para elucidarmos certas questões obscuras acerca da recepção crítica, por mais que muitas vezes estes elementos tenham sido tratados de forma dissociada. Notamos, por exemplo, que o vínculo com as raízes do cinema amador de São Paulo, às quais se relacionava a cavação, aliado à precariedade estética presente em sua primeira realização, levou Marins a ser desacreditado pela crítica especializada, envolvida, naquele momento, no debate em torno do fracasso da Vera Cruz e adjacências. Em contrapartida, os jornalistas que se mostraram favoráveis à sua primeira experiência o fizeram não por reconhecerem seu mérito artístico, pois sequer assistiram ao filme. Ao contrário, contentaram-se com dados presentes no *release* de divulgação do filme para transformar *A Sina* em legítimo representante do cinema independente paulista, em face da derrocada dos grandes estúdios.

Porém, enquanto a maior parte da intelectualidade de São Paulo se recusava a tratar do novo cineasta e de seu personagem, importantes formadores de opinião da imprensa carioca iniciaram um movimento de valorização de ambos, que culminaria na consagração destes como ícones *cult*. Nesse ínterim, dá-se a intervenção pontual de Glauber Rocha. Esta acabou cumprindo dois propósitos distintos que também colaboraram para elevar a imagem do cineasta naquele contexto. O primeiro diz respeito às próprias intenções do diretor de *Terra em Transe*, uma vez que elogia Marins no intuito de torná-lo instrumento de combate nas disputas políticas e estéticas que dominavam o meio cinematográfico na época. Contudo, num segundo momento, as declarações do cinemanovista acabaram sendo apropriadas por diferentes críticos, jornalistas e publicistas que as utilizaram com o objetivo de conferir elevado estatuto cultural a Marins e à obra deste. Todavia, resta dizer que a recepção das quatro fitas, sobretudo de *Esta Noite*, nos revela certo descompasso entre o comportamento da crítica e o do público, sugerindo que a primeira não influenciava tanto este último. Tal

afirmação ancora-se não apenas nos registros relativos aos lucros de bilheteria, mas também no olhar dos próprios críticos em virtude da ausência dos borderôs dos cinemas em que os filmes foram exibidos.

Paralelamente, pretendemos dar também a dimensão da recepção das fitas pela Censura, embora de modo sintético e não uniforme, tendo-nos detido mais na interdição de *Esta Noite*, por se tratar do primeiro caso de intervenção direta dos agentes do órgão no conteúdo das obras de Marins. A partir do estudo da atuação dos censores neste caso, tendo em vista os mecanismos de operação do SCDP e os argumentos alegados nos pareceres, compreendemos por que as produções do cineasta se tornaram vítimas de retaliação constante desta instituição. Nossa hipótese é que três aspectos, também presentes nos filmes deste autor posteriormente proibidos, estariam na base desse processo: a precariedade das condições de filmagem, o amadorismo das atuações e os polêmicos temas abordados, como a contestação dos valores da religião católica. Mas, ainda assim, a presente dissertação não deixa de ser também um estudo preliminar sobre esta questão.

Em suma, mesmo diante das inúmeras lacunas presentes, acreditamos que este trabalho possa aumentar a compreensão da obra de Marins não apenas no âmbito dos estudos acadêmicos sobre o audiovisual brasileiro, mas, sobretudo, no de nossa cultura, uma vez que este cineasta, embora amplamente noticiado, ainda não teve sua obra suficientemente discutida. Gostaríamos que as hipóteses aqui levantadas pudessem suscitar novas inquietações e, dessa forma, contribuir para adensar o debate recuperado recentemente sobre criador e criatura, motivando futuras pesquisas sobre o tema.

13 – BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDRADE, Mário de. Os monstros do homem, *Diário Nacional*, 15 mai. 1932. In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Trad. de Eudoro Fonseca. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papiros Editora, 2004.
- _____. *L'Analyse des Films*. Paris: Nathan, 1988.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira*. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: EDUNB/HUCITEC, 1999.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- _____, GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- _____. *O Vão dos Anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *A Noção de Autor no Cinema — Domínio Francês, Domínio Brasileiro: Anos 50/60*. São Paulo: ECA/USP, 1993.

- CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1990.
- CAPUZZO, Heitor (org.). *O Cinema Segundo a Crítica Paulista*. 1ª edição. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.
- CASCUDO, Câmara, “Ciclo dos Monstros”, *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só Manhã: B. J. Duarte e o cinema brasileiro Anhembi 1950-1962*. 1992. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- _____. *À Sombra da Outra: a cinematográfica Maristela e o cinema paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- _____. *História do Cinema Brasileiro: quatro ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004.
- COELHO NETO, José Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CUNHA, Angela Regina de Souza. *Pioneirismo e Crítica: o cinema segundo Moniz Vianna*. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFRJ, Rio de Janeiro.
- FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Entre la Demence et la Transcendance: José Mojica Marins et le cinéma fantastique*. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade de Paris III – Nova Sorbonne, Paris.
- FERREIRA, Alexandre Figuerôa. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus Editora, 2004.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonade, 1986.
- FINOTTI, I.; BARCINSKI, A. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FINOTTI, I. *Zé do Caixão e a Imprensa*. São Paulo, 1997. Monografia (TCC). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- FRENCH, Philip. *Westerns: aspects of a movie genre*. Nova York: The Viking Press, 1973.

- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema, o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: EMBRAFILME, 1981.
- _____. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1981.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. Zezero. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza (Org.). *Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 300-2.
- JAUSS, Hans Robert. *A Historia da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Atica, 1994.
- JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1987.
- MACHADO, Anna Carolina. *Sangue, Tripas, Letras e Películas: um olhar sobre o terror em José Mojica Marins*. 2003, Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras: UFF, USP e FAAP*. 2004, Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. “Passos e descompassos à margem” in: Puppo, Eugênio. (org.) *Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª ed. r. a., São Paulo: Heco; CCBB, 2004, pp. 18-22.
- _____. “São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954)” in: Porta, Paula. (org.) *História da Cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 456- 505.
- _____. “Apresentação: Os filmes que não vimos” in: Aumont, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*, São Paulo: Cosac & Naify (Cinema, teatro e modernidade), 2004, pp. 9-17.
- _____. “O cinema experimental no Brasil e o surto superoitoista dos anos 70” in: Axt, Gunter. Schüler, Fernando. (orgs.) *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, pp. 217-231.

- _____. “La faim et la forme: Expériences esthétiques contre réalité sociale? ”, *Cahiers du Cinéma*, nº605, octobre 2005, supplément cinéma brésilien, pp. 20-22.
- MAGNO, Maria Inês Carlos. *Na Alquimia das Imagens. A Crítica como Produção: a crítica de Jean-Claude Bernardet nos anos de 1960*. 1999. 146 p. Tese (Doutorado em Cinema) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MARTINELLI, Sérgio (org.). *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: A Books, 2002.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: Imagem e Auto-Imagem: um estudo sobre a sua recepção pela crítica no Brasil*. 1991. 202 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia, São Paulo.
- MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades. *A Crítica de Cinema em Moniz Viana*. São Paulo. 2001. Dissertação (Mestrado em Cinema). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- MIRANDA, Diogo Julien. *Castelo dos Horrores: as formas e modulações do personagem Zé do Caixão nas mídias audiovisuais*. 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade Paulista, São Paulo.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo, 1983.
- _____. *O Medo no Cinema*. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro*. Bauru, 2002. 285 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, Universidade Estadual Paulista.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, L. F. (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- _____. *Cinema Marginal – A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou o Cinema Americano por Excelência*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução no Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SALLES, Francisco Luís de Almeida. *Cinema e Verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um Escritor de Cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SENADOR, Daniela Pinto. *A Margem – a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico*. São Paulo, 2004. 274 p. Monografia (TCC) – Escola de Comunicações e Artes da USP.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Historia da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Vida e Morte da Ditadura*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- STAIGER, Janet. *Interpreting Films: studies in the historical reception of american Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Media Reception Studies*. New York: New York University Press, 2005.
- _____. *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*. New York: New York University Press, 2000.
- STOWELL, Peter. *John Ford*. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- VEILLON, Olivier-René. *O Cinema Americano dos Anos Cinquenta*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- VIANNA, Antonio Moniz. *Um Filme por Dia: Crítica de Choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- _____. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO

- BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e processo censório no regime militar (Brasil, 1964-1984)*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1980
- CZAJKA, Rodrigo. “Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe”. *História, Questões e Debates*, 40, Pós-História/UFPR, Curitiba, 2004, 37-58
- DEBRUN, Michel. “A identidade nacional brasileira”. *Estudos Avançados*, 4/8, IIIEA/USP, 39/49
- FARO, J. S. “A Imprensa Brasileira e a revista Realidade”. Disponível em: <www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/14gt/José%20S.rtf>. Acesso em: 6 jan. 2008.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979
- FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão. 2ª edição*. São Paulo: Editora Hucitec, 1989
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- _____. A luta dos sufocados e o prazer dos retornados, *Jornal do Brasil*, 13 fev. 1982. Caderno B.

- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LAHUERTA, Milton. “Intelectuais e resistência democrática”. *Cadernos AEL*, 14/15, Unicamp, Campinas, 2001.
- MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação de massa”. In: SOLSNOWSKI, Saul et al. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994
- MOTA, Carlos G. *A Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1994
- NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros de almas ou vendedores de utopia?”. In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro, FAPERJ/7 Letras, 2004
- _____. “O tesouro perdido: a resistência no campo da ditadura – 1969/1979. IN: BREPPOHL, M. et alli (orgs.) *A Banalização da Violência: a atualidade do Pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, 275-284
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990
- REIS, Paulo. “Vanguarda e política”. In: *Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965/1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- RIBEIRO, Eduardo, “Shopping News de volta”, *Observatório da Imprensa*, 8 jul. 2003. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp080720035.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2008.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000
- RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. 1986. São Paulo. (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999
- VENTURA, Z. *Da Resistência à Repressão. Anos 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000
- VILLAÇA, Mariana. “Tropicalismo: entre vanguarda e manifestos”. In: *Polifonia Tropical. Experimentalismo e Engajamento na Música Popular. (Brasil e Cuba, 1967/1972)* São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004
- VENTURA, Zuenir. *Da Resistência à Repressão. Anos 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver: memórias de um repórter*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.

PERIÓDICOS

PRIMEIRAS ATIVIDADES

CAMERAMAN, “Al habla con el director José Mojica”, *Sortilegio Español*, jun. jul. 1955, p. 10.

FREIRE, Dorian Jorge, “Um sonho maluco dá certo: gente sem tostão prepara filme de dois milhões”, *Última Hora*, São Paulo, 25 abr. 1955.

GIMENEZ, Armando, “Um punhado de jovens entusiastas resolve fazer cinema de verdade”, *Folha da Noite*, São Paulo, 17 mar. 1955.

GALLO, Guarany Edu, “Milton Ribeiro desmascara os chantagistas”, *Equipe Artística*, São Paulo, 24 mai. 1955, p. 11.

MARINS, José Mojica. “O que vai pelo cinema suburbano”, *São Paulo Suburbano*, São Paulo, 2 abr. 1955.

_____. “O que vai pelo cinema suburbano”, *São Paulo Suburbano*, São Paulo, 9 abr. 1955.

MOURA, Clóvis, “Das fábricas para as ‘câmeras’: estrelas de mãos calejadas realizam cinema”, *Última Hora*, São Paulo, 7 out. 1953

SOBRE O FILME *A SINA DO AVENTUREIRO*

AGRADOU a exibição do filme “A Sina do Aventureiro”. *Comércio da Franca*, Franca, 11 abr. 1959.

AMANHÃ: “A Sina do Aventureiro” em benefício da Francana. *Comércio de Franca*, Franca, 2 abr. 1959.

A SINA do Aventureiro. *O Dia*, São Paulo, 19 dez. 1958.

A SINA do Aventureiro. *Crítica de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1958.

A SINA do Aventureiro. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 4 jan. 1959.

A SINA do Aventureiro – 90% Ótimo e Bom. *News Seller*, Santo André, 4 jan. 1959.

A SINA do Aventureiro no Coral. *Diário da Noite*, São Paulo, 8 ago. 1959.

AVANT-PREMIÈRE de “A Sina do Aventureiro. *Comércio da Franca*, Franca, 4 abr. 1959.

BRITO, Osvaldo. “A Sina do Aventureiro”. *Diário da Manhã*, São Paulo, 7 maio 1959.

COM POUCO dinheiro e muitos sonhos jovem faz um filme. *O Tempo*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1959.

DUARTE, B. J., “A Sina do Aventureiro”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 ago. 1959.

MAIS um filme nacional: “A Sina do Aventureiro”. *Crítica de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1959.

MAVALLE, Goyá. “Goianos foram para São José de Bela Vista e fizeram um filme”. *O Popular*, Goiânia, 7 maio 1959.

MENINO de Vila Mariana realiza um sonho filmando na Casa de Detenção. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1958.

MONTEIRO, J. “Película de produção nacional revive fatos de nossa história”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 19 ago. 1959.

PELÍCULA de produção nacional revive fatos de nossa história. *Folha da Tarde*, São Paulo, 19 ago. 1959.

PIRES, Valdir. “Coroou-se de pleno êxito a ‘avant-premier’ do Cine Tangará”. *News Seller*, Santo André, 28 dez. 1958.

PROVÁVEL exibição de ‘A Sina do Aventureiro’ nos cinemas locais. *Comércio da Franca*, Franca, 30 jan. 1959.

SINA de Aventureiro. *A Vanguarda*, Osasco, 27 ago. 1960.

UM “western” brasileiro no Cine Coral. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 ago. 1959.

UM ‘western’ brasileiro no Cine Coral. *Shopping News*, São Paulo, 9 ago. 1959.

UM “western” brasileiro no Coral. *Folha da Noite*, São Paulo, 7 e 15 ago. 1959.

WESTERN brasileiro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1967.

WESTERN nacional no Coral. *O Dia*, São Paulo, 14 ago. 1959.

SOBRE O FILME À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA

À MEIA-NOITE levarei sua alma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1964.

- À MEIA-NOITE levarei sua alma. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1966.
- À MEIA-NOITE levarei sua alma – Assistido em sua maioria pelo sexo frágil. *Notícias Populares*, São Paulo, 14 nov. 1964.
- À MEIA-NOITE levarei sua alma – Filme brasileiro cria caso entre distribuidor e a empresa do Imperial. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26 ago. 1965.
- ALENCAR, Miriam. “Cineastas de amanhã – II”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1966. Caderno B.
- _____. “Panorama da Semana”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 e 30 maio 1966. Caderno B, p. 9
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Diabos estão na Terra lançando terror”. *Última Hora*, São Paulo, 14 nov. 1964.
- CAPOVILLA, Maurice. “Mojica espalha o terror”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1966.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966. 2º Caderno, p. 2.
- DI PIERRO, Gilberto. “Criou inferno de gelo mas não se julga ‘pé frio’”, *Diário da Noite*, São Paulo, 13 mar. 1967, p. 10.
- DUARTE, B. J., “E a alma começa a ser levada ao meio-dia...”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1964. Folha Ilustrada, p. 4.
- FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 1 nov. 1964. Folha Ilustrada.
- FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 8 nov. 1964. Folha Ilustrada.
- FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 10 nov. 1964. Folha Ilustrada.
- FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 12 nov. 1964. Folha Ilustrada.
- FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 30 mai. e 7 jun. 1966. Folha Ilustrada.
- FONSECA, Talvani Guedes, “Mojica tem medo de outras almas”, *Jornal do Brasil*, 2 jun. 1966. Caderno B.
- LEITE, Maurício Gomes, “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966. Caderno B.
- MOJICA traz fita de horror, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1967. Folha Ilustrada.
- MORAES, Tati, “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1966.

MOSAICO, *Visão*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1966.

OLIVEIRA, José Carlos, “À Meia-Noite”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º jun. 1966.

_____. “Um paradoxo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966.

O TERROR agora está no Mônaco. *Notícias Populares*, São Paulo, 18 nov. 1964.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “À Meia-Noite Levarei sua Alma”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966.

_____. “Cartazes – Cinema”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966. 4º Caderno.

PERDIGÃO, Paulo. “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1966.

PRETA, Stanislaw Ponte, “À Meia-Noite Levarei Sua Alma”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1966.

SGANZERLA, Rogério. “Fala Glauber Rocha”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 1966. Suplemento Literário.

S., N. H. “Esta Noite Levarei Sua Alma”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1966.

_____. “A hora e a vez de Augusto Matraga (1)”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 maio 1966. 2º Caderno, p. 2.

_____. “A hora e a vez (2)”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1966. 2º Caderno, p. 2.

VAL, Moracy do. “Mojica: o cineasta maldito”. *Notícias Populares*, São Paulo, 10 mar. 1967.

_____. “Mojica Marins”, *Notícias Populares*, s/d.

SOBRE O FILME *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*

50 MIL já viram horror nacional. *Diário Popular*, São Paulo, 18 mar. 1967.

ANDRÉA, Zenaide. (sem título). *CineTVlândia*, nº 321, s/d.

ANA Maria entre o 13 e o terror, *Diário Popular*, São Paulo, 2 abr. 1967.

ARANHAS e cobras. *Revista do Rádio*, nº 917, 15 abr. 1967.

AURÉLIO, Marco. “Censura estadual briga com Mojica”. *Última Hora*, São Paulo, 1º maio 1967. 2º Caderno, p. 2.

CÂMARA, Isabel. “Nesta noite a encarnação”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1967.

CASTRO, Clóvis de. “Notícias dos bastidores”. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

CINEMA de horror: teste para moças. *O Dia*, São Paulo, 4 abr. 1967.

CINEMA nacional comparece no Ipiranga. *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 26 mar. 1967.

COMO se tornar atriz de filmes de terror. *Diário Popular*, São Paulo, 23 abr. 1967.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 25 abr. 1967.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 9 maio 1967.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 14 mai. 1967. 5º Caderno, p. 3.

DEPOIS de “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver” e “ENCARNAÇÃO do Demônio”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1967.

DIVIRTA-SE. *Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1967.

ENCONTRO tem Mojica e música. *Diário da Noite*, São Paulo, 1 abr. 1967.

ESTA noite encarnarei no teu cadáver, *Última Hora*, São Paulo, 1º mar. 1967.

ESTA noite encarnarei no teu cadáver, *Diário Popular*, São Paulo, 5 mar. 1967.

ESTA noite encarnarei no teu cadáver, *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 9 mar. 1967.

ESTA noite encarnarei no teu cadáver. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1967.

FARSA os testes de “Zé do Caixão”. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 set. 1967.

FASSONI, Orlando Lopes. Elas andam no inferno. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1967. Folha Ilustrada.

_____. Horror com o sinistro Zé do Caixão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1967. Folha Ilustrada.

GALÃS não têm vez na fita de Marins. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 mar. 1967 2º Caderno, p. 4.

HORROR à meia-noite pelo “Zé do Caixão”. *Notícias Populares*, São Paulo, 9 set. 1967.

JOSÉ Mojica ameaçado de ter seu estúdio fechado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

JOSÉ Mojica anda no inferno, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1967. Folha Ilustrada.

JOSÉ Mojica anda no inferno. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1967. Folha Ilustrada.

JOSÉ Mojica vai tomar droga proibida para fazer cinema. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 16 e 17 abr. 1967.

JOSÉ Mojica Marins. *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

JOSÉ Mojica vai tomar droga proibida para fazer cinema. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 16 e 17 abr. 1967.

LANÇAMENTOS da semana. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

LIMA, Antônio. “Inferno colorido é atração de horror brasileiro”. (publicação não identificada), 1967.

LOFIEGO, César. “Terror é o tema de Mojica”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, nº 46, 16 ago. 1966.

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE. Paris, n.21, jun. 1967, p. 88-89.

MINA Monte: Rainha do ABC e princesa da graça!, *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 18 dez. 1966.

MOJICA e Person juntos num filme de terror. *Diário Popular*, São Paulo, 5 nov. 1967.

MOJICA espalha o terror. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev, 1966.

MOJICA, este terrível diretor. *A Gazeta*, São Paulo, 27 mar. 1967.

MOJICA explica o seu cinema-horror. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1967. Folha Ilustrada.

MOJICA o sádico. *News Seller*, Santo André, 10 set. 1967. Suplemento do Lar, p. 8.

MOJICA, o profeta de satã. *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 out. 1967, p. 12. Folha Ilustrada.

MOJICA o terrorista. *A Cigarra*, São Paulo, abr. 1967.

MOJICA não quer nada com a TV. *Diário Popular*, São Paulo, 7 abr. 1967.

MOJICA traz fita de horror. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1967. Folha Ilustrada.

MOJICA vai fazer teste para novos horrores. *A Gazeta do ABC*, Santo André, 2 abr. 1967.

MORAES, Tati. Encarnarei no teu cadáver. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1967.

NÁDIA Tell: A Araucariana, *Folha do Ipiranga*, São Paulo, 19 fev. 1967.

NAZISMO vai encarnar no teu cadáver. *Amanhã*, São Paulo, 30 mar. a 6 abr. 1967.

NOTÍCIAS POPULARES. São Paulo, 10 mar. 1967.

O CINEASTA que o diabo inventou. *Visão*, Rio de Janeiro, 5 maio 1967

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 19 ago. 1967.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 11 mar. 1967.

O GRANDE espetáculo sobrenatural. *O Dia*, Rio de Janeiro, 16 e 17 abr. 1967.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1966.

_____. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *Guia de Filmes*, Rio de Janeiro, nº 3, mar. 1967, p. 4-5.

_____. “Zé (Mojica) do Caixão: um diagnóstico”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1967.

_____. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

_____. “Cartazes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

_____. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1967.

PAULA RAMOS: que estouro, *A Gazeta do ABC*, 27 nov. 1966.

PAULA RAMOS, a loira do terror, *Diário Popular*, São Paulo, 14 maio 1967.

PEREIRA, Geraldo Santos. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

PEREIRA, Miguel. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1967.

PIERRO, Gilberto di. “Criou inferno de gelo mas não se julga pé frio”. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 mar. 1967.

RAMOS, Paulo. “O filme de Mojica”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1967. Folha Ilustrada.

_____. “Horror dá sorte no cinema”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1967. *Folha Ilustrada*.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, 15 abr. 1967.

S., N. H. “Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1967.

SGANZERLA, Rogério. “Cineasta: do excesso... do crime”. *Artes*, São Paulo, out. nov. 1967.

SHOW' beneficente, *A Gazeta Esportiva*, São Paulo, 14 out. 1966.

SONHO de Nádia é contracenar com Léo Villar, *Diário Popular*, São Paulo, 21 maio 1967.

SUZY, atriz, *Diário Popular*, São Paulo, 7 dez. 1966.

SUZY trocou a nobreza pelo palco, *Diário da Noite*, São Paulo, 23 nov. 1966.

STERNHEIM, Alfredo. “Horror nacional”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1967.

STOPA, Rubens Francisco. “Em cartaz”. *Shopping News*, São Paulo, 19 mar. 1967.

TERROR. *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 e 24 abr. 1967.

TERROR nacional começa hoje, dia 13. *Diário da Noite*, São Paulo, 13 mar. 1967.

TESTES. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1967. *Folha Ilustrada*.

ÚLTIMA HORA. São Paulo, 27 fev. 1967.

UMA FIGURA em foco: José Mojica Marins. *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

VAL, Moracy do. Show. *Notícias Populares*, São Paulo, 3 mar. 1967.

_____. “O filme de Mojica”. *Notícias Populares*, São Paulo, 15 mar. 1967

_____. “Telex”. *Notícias Populares*, São Paulo, 16 mar. 1967

ZÉ do Caixão à procura de uma mulher perfeita. *Última Hora*, São Paulo, 21 mar. 1967.

ZÉ do Caixão agora ataca de candomblé. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 out. 1967.

ZÉ do Caixão ataca de televisão. *Diário Popular*, São Paulo, 17 set. 1967.

ZÉ do Caixão é novo ídolo das mulheres. *Diário Popular*, São Paulo, 26 mar. 1967.

ZÉ do Caixão: gênio ou louco?. *Última Hora*, São Paulo, 16 ago. 1967.

ZÉ do Caixão tem estrela para outra fita de horror. *Diário da Noite*, São Paulo, nº 1, 13 abr. 1967. p. 6.

DEPOIMENTOS

BARRO, Máximo. São Paulo, 27 jun. 2006. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

DAHL, Gustavo. Rio de Janeiro, mar. 2007. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

FASSONI, Orlando Lopes. São Paulo, out. 2003. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

GALLO, Guarany Edu, São Paulo, 5 jun. 2006. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

LEYART, Nilcemar. São Paulo, fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

LIMA, Mário. São Paulo, 16 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

LOBO, Ênio. São Paulo, 12 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

MARINS, José Mojica. São Paulo, jul. 2006. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

MARINS, José Mojica. São Paulo, ago. 2006. Depoimento concedido a Daniela Pinto Senador.

PAULETTO, Júlia Waslavik. São Paulo, fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

PEREIRA, Miguel Serpa Pereira. São Paulo, jul. 2004. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

ROVEDA, Virgílio. São Paulo, 15 fev. 2007. Depoimento a Daniela Pinto Senador.

FILMES

REINO Sangrento. Direção: José Mojica Marins. Intérpretes: José Mojica Marins e João Andrusiack. Brasil, 1950, VHS (30 min), 16 mm, preto e branco, mudo.

SENTENÇA de Deus. Direção: José Mojica Marins. Roteiro: José Mojica Marins. Intérpretes: Nancy Montez, Conchita Espanhol, Rosita Soler, José Mojica Marins e Aldenoura de Sá Porto. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1955-1956, VHS, 35 mm; preto e branco, inacabado.

A SINA do Aventureiro. Direção: José Mojica Marins. Argumento e Roteiro: José Mojica Marins. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1959, VHS (88 min), 35 mm; preto e branco.

MEU DESTINO em Tuas Mãos. Direção: José Mojica Marins. Argumento e Roteiro: José Mojica Marins. Diretor de Fotografia: Rui Santos. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1963, VHS (80 min), 35 mm; preto e branco.

À MEIA Noite Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Argumento e Roteiro: José Mojica Marins. Diretor de Produção Nelson Gaspari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, VHS (81 min), 35 mm; preto e branco.

ESTA NOITE Encarnarei no Teu Cadáver. Direção: José Mojica Marins. Argumento e Roteiro: José Mojica Marins. Diretor de Produção Antônio Fracari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, VHS (81 min), 35 mm; preto e branco.

14 – DEPOIMENTOS

14. 1 – ÊNIO LOBO

Diversas ligações foram necessárias para que eu conseguisse contato com o senhor Ênio. Na primeira tentativa, um de seus funcionários ‘engoliu o riso’ quando mencionei que o chefe dele tinha feito uma ponta num filme de Zé do Caixão (para facilitar os trâmites em casos como este, sempre me valho do nome do alter ego do diretor para se referir a ele próprio). O senhor Ênio é despachante e me atendeu em seu pequeno escritório, localizado num antigo edifício da avenida São João, próximo ao largo do Arouche. O mais interessante da entrevista – e que vim a descobrir depois – é que ele omitiu a informação de que teria criado uma produtora cinematográfica chamada Superfilmes que gerara enormes problemas para Marins. Isto porque, para fazer a fita O dia, a hora e as armas, esta produtora teria se valido do prestígio adquirido por Marins e usado seu nome para obter verba por meio de trâmites ilícitos o que quase rendeu cadeia ao cineasta.

Eu sempre morei nesta região e o Mojica tinha um estúdio na rua Frederico Abranches. Eu, quando jovem, me interessava muito por cinema. Passei, por acaso, na frente do estúdio e tinha uma faixa dizendo que ele ia fazer um filme e estava precisando de participantes para o elenco (figurantes) ou pessoas para a produção. Como gostava muito do assunto, acabei subindo e pedindo informação. Tinha uns 23 anos de idade e não estudava. Falei que ia participar.

Não tinha assistido nada dele, nem *À Meia-Noite*. Gostava de cinema e acompanhava o cinema brasileiro também, principalmente Oscarito e chanchadas. Mas fui fazer mais por curiosidade, não tinha aquela coisa “eu vou ser ator, vencer, ser famoso”. Meus pais não se importaram, não, porque eu tinha isso como um hobby mesmo. Eu trabalhava como despachante aqui no centro, na Duque de Caxias. A gente não vivia de cinema

nem dispunha de muito tempo para isso. Foi uma fase, uma curiosidade para a gente aprender e ver como funcionava a coisa. Depois me afastei, fiquei totalmente fora.

O projeto dele quando entrei era *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver*. Nessa primeira produção, ajudei a datilografar o roteiro. Ele ia falando e a gente ia batendo. Depois fui me interessar por continuidade e por fazer cenário. Quem dava a orientação de como fazer tudo era o Mojica. A gente pegava e ia montando. Ficava por ali para ajudar a fazer tudo quanto é coisa que precisava. Não tinha uma posição definida. Naquela época era tudo assim mesmo: todos faziam de tudo. Faziam na raça, na boa vontade, porque não existia recurso nenhum. O que a gente via é que tinha muita dificuldade para realizar o filme. Muitas vezes chegava até a parar por falta de recursos. Era uma luta tremenda.

Cheguei também a fazer os cursos de interpretação que ele dava. Ele organizava um grupo grande, mais ou menos 40 ou 50 pessoas. Enchia a sala. Ele mesmo orientava, questão de expressões, como se movimentar... Não pagava nada. Nunca cheguei a adquirir cotas de participação. Eu recordo que tinha gente que tinha interesse em participar visando uma bilheteria e colocava algum dinheiro, mas era um investimento de risco mesmo. Fazia porque gostava. Eu nunca cheguei a receber nada, mas nunca coloquei nada.

Na época existiam outras escolas além da dele. Tinha uma na travessa da Maria Paula, na Rua Santo Amaro. O dono daquela escola, o Renato [Ferreira], fez um filme chamado *Éramos Irmãos* (1957). Cheguei a fazer parte por três meses, antes de ir para a escola do Mojica. Não participei da fita porque o Renato veio a fazer esse filme bem depois que o Mojica fez o dele.

A diferença entre o curso do Renato e o do Mojica era que o Mojica sempre fazia as coisas de momento, mais improvisação. Ia falando, não tinha parte escrita. O Renato era mais metódico, mais rígido, trazia tudo escrito à máquina. Ele colocava umas cartolinas, fazia uns desenhos dos planos de filmagem. Tinha um quadro que seria uma tevê em tamanho maior e punha você junto com outro atrás, como se tivesse na tevê e os outros alunos ficavam assistindo. Como se fosse marionete, mas as pessoas é que estavam fazendo. Quando iam bem, batiam palmas. Ele também tinha bastantes alunos. Era

também mais organizado. Ensinava expressões faciais, movimentações e representação. Fazia um grupinho, encenava alguma coisa e representava. Nessa eu pagava, mas era pouca coisa. Não lembro quanto. Mas não existia nada de oficial naquela época. Hoje em dia tem até faculdade. Como ator, eu aprendi mais com o Renato, mas com o Mojica eu aprendi a parte de produção. Eu saí da escola do Renato porque ele não tinha recursos nem interesse em produzir o filme. O Mojica não, o interesse dele era produzir filmes e é isso que eu queria ver como se fazia.

No filme *Esta Noite* não cheguei a atuar, não. Nem como figurante. Num outro filme que ele fez, *O Diabo de Vila Velha*, um tipo de faroeste, cheguei a participar. Fiz um dos líderes dos mineiros que trabalhavam numa mina, mas era uma figuração. O papel era curtinho. O Mojica contava para a gente como seria a cena e o ensaio era na hora... Agora não sei como é que era com os outros atores, que faziam os papéis principais. Nossos papéis eram secundários, esses não tinham grande orientação. Tinha um encarregado de câmera, não lembro se era Caçador. Tem o Vedovato também. Eles eram quem se encarregava de lente, de câmera. Mojica ficava junto falando “pega esse plano assim”, “faz uma panorâmica”.

Acredito que o Glauber tenha visitado o estúdio da rua Casimiro de Abreu quando já estavam montados os cenários. Sei que o Sganzerla, mais de uma vez, esteve lá. A gente não tinha essa coisa “olha, é o Glauber Rocha!”. Não foi aquela coisa. Ele mesmo não tinha essa projeção que veio a ter mais tarde, mas esteve lá sim.

Da maneira como foi feito *Esta Noite*, teve uma boa repercussão. Uns comentando bem, outros achando que era ridículo, mas o fato é que foi bastante comentado. Acharam muita deficiência no filme, mas o pessoal não tinha conhecimento das dificuldades, de como foi feito. Com dinheiro conseguido de pessoas que se dispunham a ajudar, fazer uma doação... outros participavam de alguma coisa pensando em ter algum retorno... não sei se chegaram a ter ou não.

Entrevista concedida em 12 fev. 2007

14.2 - GUARANY EDU GALLO

Ao pesquisar nomes de jornalistas e críticos que escreveram sobre as primeiras façanhas de Mojica, descobri o telefone de Guarany Edu Gallo, um dos poucos que ainda são vivos. Fora ele o responsável pela polêmica reportagem “Milton Ribeiro desmascara os chantagistas”, publicada no jornal Equipe Artística em 31 de maio de 1955.

Hesitei em ligar imediatamente. Depois de Gallo ter desmascarado publicamente certas lorotas do aspirante a cineasta e alegado que este não passava de louco e mentiroso, imaginei que as relações entre ambos, mesmo depois de cinco décadas, ainda estariam abaladas. Mas enganei-me ao pensar que ele sequer quisesse lembrar do episódio. Gallo, que hoje atua como advogado, atendeu-me atenciosamente em seu escritório, na avenida Liberdade, no Centro de São Paulo.

Logo que cheguei, notei que na ante-sala, as paredes estavam cobertas por diplomas. Entre eles, havia um curioso certificado onde dizia que Gallo havia ultrapassado a barreira do som num Concorde da Air France em 16 de fevereiro de 1977. Em destaque, havia dois grandes mapas ilustrados da Itália. Gallo me foi apresentado por sua filha Jacqueline. Pareceu um senhor bastante simpático, de estatura mediana, usava óculos, bigode e cabelos brancos. Aparentava os seus setenta e poucos anos e tremia um pouco as mãos. Acusava-se de falta de memória ao ser indagado de fatos passados há meio século.

Contou-me que, pouco depois de ter completado vinte anos, começou a trabalhar como “foca” – forma como se designa os jornalistas novatos. Não possuía curso universitário, pois naquela época não era preciso diploma para exercer a profissão. Na década de 1950, escreveu matérias para diversos jornais, como O Estado de S. Paulo,

Correio Paulistano e Equipe Artística. *Este último era um tablóide dirigido pelo locutor Wilson Brasil. Escrevia duas reportagens semanais de página inteira, para as quais também entrevistou artistas brasileiros e estrangeiros em voga, como as atrizes Elaine Stewart, Ginger Rogers, Janet Gainor, Silvana Pampanini, Sonia Greis, o ator Grande Otelo e a cantora Amália Rodrigues.*

Os textos de Gallo em Equipe Artística tinham um tom diferente dos textos jornalísticos convencionais. Aproximavam-se do chamado new journalism e do gênero crônica, em virtude do uso da primeira pessoa, da reconstituição minuciosa dos fatos e do forte caráter opinativo. O autor costumava partir de assuntos gerais até atingir o principal (lide), compondo um longo “nariz de cera” no qual também relatava o modo de apuração da reportagem e as suas impressões no decorrer do percurso. Não por acaso também atuou como repórter de O Cruzeiro, revista que, ao lado de Realidade, trazia textos inspirados no new journalism. Pelo Cruzeiro, orgulha-se de ter coberto o 12º Festival de Cannes.

Gallo também escrevia para a revista Vida Esportiva Paulista, fundada em 1951 em São Paulo por Enrico de Martino. Tornou-se diretor responsável e, posteriormente, proprietário do periódico. Nesse período, freqüentava, nas horas vagas, o bar Colonial, na rua Xavier de Toledo, ponto de encontro de um grupo denominado “Clube do Teatro”, do qual conta ser um dos fundadores, ao lado dos diretores Antunes Filho, Manoel Carlos e Egydio Eccio e dos atores José Lewgoy e Serafim Gonzalez, entre outros. O grupo promovia uma peça de teatro por mês e os ensaios aconteciam no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Além do cinema da Vera Cruz e dos filmes de Walter Hugo Khouri, o jornalista admirava muito o cinema de arte estrangeiro. Assistia filmes com assiduidade na Cinemateca Francesa durante os três anos em que morou em Paris (1956-1959). Lá, também trabalhou em agências noticiosas e foi correspondente das revistas Cine Fan e Revista do Rádio, nas quais publicou entrevistas exclusivas com artistas francesas como François Arnoul, Edwige Fenech, Danielle Darrieux e Raf Valone.

Gallo cursou dois anos de Direito na Université de Paris. Regressou a São Paulo em 1959, mesmo ano em que se casou. A partir de então, sua carreira tomou novos rumos.

De repórter, passou a trabalhar em editoras como tradutor de livros do Francês para o Português até atingir o cargo de diretor editorial. Em 1961, recomeçou a estudar na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Especializou-se em Direito Civil e em causas ligadas a direitos autorais. Entre seus clientes estão várias editoras, como a de Maurício de Sousa, para a qual advoga há mais de quarenta anos.

Conheci o Milton Ribeiro por ocasião dessas idas e vindas. Ele gostava muito de teatro também e a gente costumava se encontrar nas reuniões de um grupo que se chamava “Clube do Teatro”, fundado em 1951. Elas aconteciam num bar próximo ao Mappin, na Rua Xavier de Toledo, chamado Colonial. O galã de *O Cangaceiro*, Alberto Ruschel, também fazia parte do nosso grupo, assim como Antunes Filho, Serafim Gonzalez, Waldomiro Barone, que foi o primeiro câmera da televisão, Egydio Éccio, Manoel Carlos, Cléber Sampaio, Oscar Nimtz, José Lewgoy etc. Tinha um grande número de sócios e a cada mês lançávamos uma peça. Gostávamos mais de filme de arte. Esse pessoal da Boca do Lixo estava lá para fazer gandaia.

Na época, o Mojica não tinha expressão nenhuma. Era uma pessoa totalmente despreparada, um estudioso de cinema, mas que não pertencia ao nosso meio. Causava má impressão com aquelas unhas. O grupo não gostava muito dele porque, quando começou a dirigir, não conhecia cinema. O próprio Milton Ribeiro colocou-o numa situação muito difícil. Demonstrou, com meia dúzia de perguntas, que ele não tinha domínio das câmeras.

Eu não me lembro ao certo quem teria me procurado para fazer a reportagem sobre o Mojica para o *Equipe Artística*. Porque a gente fazia muita coisa. Nesse mesmo período eu trabalhava no *Correio Paulistano* e também para o Justiniano Martins em *O Cruzeiro*. Era a revista mais importante.

Acredito que o Milton Ribeiro tenha me procurado e ido comigo ao estúdio do Mojica, que não era propriamente um estúdio. Eu já tinha feito uma reportagem com ele e ele me procurou para entender essa história. O problema era o seguinte: o Mojica estava fazendo um filme e selecionava os atores para trabalhar pelo bolso. Quem tinha mais

dinheiro, pegava o melhor papel. Às vezes a atriz era alta e feia, mas tinha dinheiro, então ficava como a vedete do filme, enquanto o galã, era baixo. Nós brincávamos com isso e ele ficou louco da vida. Na reportagem, chegamos a interpretá-lo como um chantagista, oportunista. Ele não era bem visto pelas pessoas. Mentia porque queria aparecer, queria criar polêmica em torno da matéria. Eu até admito que tenha chamado ele de “cabotino”, “vigarista” porque nós estamos vivendo em épocas diferentes. Depois ele se firmou e eu até admiro que ele tenha se destacado. Passou a gostar tanto de cinema que se desenvolveu. Podem dizer o que quiser, mas ele chegou lá.

Porém, quando a matéria foi publicada no *Equipe Artística*, o Mojica ficou bravo, queria me agredir, ficou meu inimigo. Foi um negócio dessa ordem. Ele ficou contrariado porque era uma reportagem do tipo daquela que retirou a Luz Del Fuego dos palcos. O jornal era muito bem visto e ele era uma pessoa que estava iniciando na carreira de cineasta. Não me lembro se de fato pediu à sua equipe para comprar todos os exemplares da publicação. Se isso ocorreu, não fiquei sabendo.

Não acho que a reportagem tenha contribuído negativamente para a carreira dele, mas demonstrou que ele vinha comprometendo o cinema na época. Isso era verdade. Por isso que eu atendi à solicitação do Milton Ribeiro e constatei que a coisa era aquilo: quem pagava mais tinha uma posição melhor. Não era estúdio, era uma improvisação. Ele filmava muito com câmera na mão. Quem trabalhava com ele eram pessoas de baixo nível. O filme dele era uma folia. Mas já se passaram cinquenta anos. Acho até cômica a situação. Você pode dizer ao Mojica que eu o admiro como ator, porque ele é muito esforçado. Minha visão naquela época não foi correspondida. Hoje ele está muito bem lançado, é um ator de sucesso, faço votos para que ele seja ator de primeira linha. Fiquei admirado de você tocar nesse assunto depois de tanto tempo.

Eu trabalhei muitos anos com jornalismo. Era foca. Cheguei a adquirir uma revista que se chamava *Vida Esportiva Paulista*, que existia há quarenta anos, fundada pelo conde Francisco Matarazzo. Eu trabalhei na revista mas depois acabei adquirindo-a. Depois vendi a revista e fui embora para a Europa. Comecei a trabalhar em agências noticiosas em Paris. Fiquei um bom tempo lá, quase três anos. Gostava muito da profissão, mas caí no Direito e me formei. Hoje trabalho sobretudo com direito autoral.

Antes disso trabalhei com o Oscar Nimtz no *Correio Paulistano*. Ele era irmão da Riva Nimtz, uma artista famosa na época, que já faleceu e morávamos juntos. Concomitantemente trabalhava no *Equipe Artística*. O Wilson Brasil, diretor da publicação, era um locutor de futebol e tinha uma revista esportiva chamada *Equipe*. Quando lançou a *Equipe Artística* junto com Geraldo Tassinari e Nicolau Tuma, me chamou, por ser meu amigo. O jornal seguia os passos do movimento da televisão, que estava se iniciando. Era voltado pro povo de classe "b". Não havia muita exigência. Gostavam desse tipo de reportagem mais sensacionalista. De certa forma, a tiragem do *Equipe Artística* era grande. Era o jornal mais procurado, por ser o único que tratava de assuntos de cinema, teatro, rádio e televisão.

Eu gostava muito de cinema e freqüentava assiduamente às sessões. Também fazia muita reportagem sobre isso. No *Equipe Artística*, toda a semana me pediam duas que tinham um fundo geralmente sensacionalista. Fora isso, entrevistei vários artistas e diretores italianos, como Arrivederci Roma na ocasião do Festival de Cannes de 1959. Para mim, Walter Hugo Khouri sempre foi notável porque fazia filmes muito bons. *O Cangaceiro* foi uma tentativa sadia que resultou em um largo passo dentro da cinematografia nacional com. Foi um sucesso extraordinário no exterior.

Entrevista concedida em 5 jun. 2006

14.3 – GUSTAVO DAHL

Entre 60 e 64 morava na Europa. O que eu me lembro, pela minha experiência é a partir de 64. Eu me lembro que eu, voltando da Europa e indo a São Paulo, tinha um amigo meu que trabalhava na Cinemateca, que se chamava Sérgio Lima, uma pessoa muito ligada ao estudo do movimento surrealista. Então, para ser sincero, quando apareceu o Mojica Marins ele era uma espécie de Henri Rousseau e Douanier Rousseau do cinema; repetiu a mesma relação que os surrealistas tiveram com Rousseau. E o Sérgio me disse: “a única coisa de novo que apareceu por aí, além de *Deus e o Diabo*, é o José Mojica Marins”.

Um evento maior é que quando o Mojica veio ao Rio, dei uma reunião pra ele. Eu tinha uma casinha... Eu estava casado com a Maria Lúcia e nós tínhamos uma casa na rua São João Batista, era a rua do cemitério São João Batista. Houve uma grande expectativa e reconhecimento, porque o Mojica era profundamente autoral. Você imagina que, num momento de exacerbação do cinema autoral, a aparição do Mojica... mesmo com a extração popular, é um autor segundo todas as regras da arte: produzia, dirigia, escrevia, tinha um universo próprio. Eu me lembro que eu fiz uma reunião nessa casa e o Mojica apareceu à meia-noite. Era uma reunião para conhecer e celebrar o Mojica. Na verdade, eu me lembro como de uma noite memorável porque, ao mesmo tempo, era a juventude dourada do cinema brasileiro ali recebendo o Mojica. Eu me lembro que nesse dia eu dei para ele, de lembrança, um livro que chamava *Le Fantastique au Cinéma*, é um livro famoso. Há uma cena que dizem que o Luís Sérgio Person ficou rasgando o livro na frente dele. Quando ouvi falar isso me lembrei de que quando a gente estudava com o Person na Itália, a gente gostava muito dele, mas não achava ele muito inteligente. E, na verdade, o Person não entendeu nada. Eu não estava querendo ensinar nada para o Mojica. Eu estava querendo mostrar para o Mojica que ele se inseria numa grande tradição do cinema fantástico. Era um livro de imagens. O próprio Mojica talvez tenha entendido assim, mas o livro era uma homenagem “olha você inserido na tradição”. Era um livro de fotografias do cinema fantástico, não era um livro teórico.

A partir daí, eu me lembro que quando se fez a Embrafilme, em um certo sentido, o cinema brasileiro e o Cinema Novo passaram a funcionar em torno da Embrafilme, o Mojica se sentiu meio marginalizado. Talvez até com alguma razão, porque a Embrafilme era uma coisa muito institucional, do governo, era diferente quando era um movimento cinematográfico... a Embrafilme é a chegada do Cinema Novo ao poder. Eu me lembro do Mojica, até numas entrevistas, reclamando que eu era um cara legal, mas que, depois que entrei para a Embrafilme, me vendi para o sistema. Na época, eu me lembro que, se havia uma birra do Cinema Novo com a Vera Cruz, o Khouri, o Biáfara, Tambellini, aquela turma toda, o Mojica era um exemplo de cinema paulista. “Este não é o cinema acadêmico, este é um cinema autoral em São Paulo”. E, sobretudo, esses primeiros filmes do Mojica – faz tempo que não revejo – mas eu tenho certeza de que são muito bons. Existe uma expressão em francês que é *chef d'école* (chefe de escola), é um chefe de movimento (‘escola’ como movimento). E o Mojica já era visto, embora não tivesse seguidores, ele era um chefe de escola, porque ele tinha um círculo; ele tinha escola de atores, ele tinha uma corte, um ambiente em torno dele. Eu nunca mais vi o Mojica. Eu não sei se nos livros de Glauber sobre cinema brasileiro se há alusões ao Mojica. Que eu me lembre, que eu saiba, não. Mas ele não sabia. O Mojica é literalmente arte bruta. Quando eu dei o livro para ele, eu queria mostrar que havia um universo paralelo, mas ele é, digamos, o Mojica é autóctone. Num certo sentido, Humberto Mauro é autóctone. Humberto Mauro via cinema americano, mas eu não tenho a sensação de que o Mojica tenha referências cinematográficas. E na época, me lembro que a comparação com o Douanier Rousseau é boa porque ele nunca estudou pintura, era um pintor *naïf*, mas que quando apareceu nos salões foi identificado, e depois, com o movimento surrealista, foi glorificado. O Mojica é mais ou menos a mesma coisa. A crítica de São Paulo imediatamente identificou o Mojica.

A sensação era de que o Mojica vivia no universo paralelo criado por ele mesmo. Essa história de chefe de escola é um pouco de chefe de seita. Como é que o Mojica conseguia botar aquelas aranhas caranguejeiras... aliás, as mulheres do Mojica são o capeta. Os tipos de beleza do Mojica são uma obra-prima.

Eu não sei se você sabe, mas eu me criei em São Paulo. Comecei a escrever... De 1947 e 1960 eu vivi em São Paulo. Eu era um mojiquista radical, não só porque gosto do gênero... essa coisa transbordante, extremada, do Mojica, num certo sentido, você pode

ligar ao sentimento barroco brasileiro. Se você pensar bem, o Mojica não é despojado, ele é cheio de efeitos, efeito sobre efeito, há uma grande riqueza de intervenções, nisso é que ele é autoral e, digamos, ele é o barroco primitivo. Na verdade, tenho a sensação de que aqui no Rio, entre o grupo do Cinema Novo, o Mojica era uma unanimidade, sobretudo os primeiros filmes: *À Meia-Noite* e *Esta Noite*.

Havia polêmica do ponto de vista cultural, do ponto de vista humano, e ia nos dois sentidos, também em relação ao Glauber: “também já não se agüenta mais chapéu de cangaceiro, de palha, a coisa brasileira horrorosa”. Agora, o Glauber era muito auto-centrado e podia... mais um milagre, caiu a pena de um pássaro, está perto de você, deve ser de um pombo, você pode levar de lembrança, também é uma materialização. Num certo sentido, o lado erupção é uma coisa que Glauber e Mojica têm em comum.

Por conta das raízes paulistas, eu acompanhava um pouco o movimento de São Paulo, então eu sabia que existia o Mojica. Quando ele veio para o Rio, eu fiz questão de dar, literalmente, um realce à figura dele. Não cheguei a escrever, era um momento que eu não estava escrevendo. Essas coisas de escrever são fases da minha vida. O Mojica é uma dessas coisas que os americanos chamam de *maverick*. É quando, dentro da manada de búfalos, tem um animal completamente diferente de todos. O Mojica é muito diferente. A gente tava muito dentro do movimento, então havia autores que o Cinema Novo gostava, mesmo sem ser do Cinema Novo. Na verdade o Cinema Novo gostava de si mesmo. Mas concedia a graça...

O Mojica é extremamente reconhecido, sempre foi, porque ele é um diretor autóctone, lá do interior de São Paulo, do Paraná, estudava com as touradas, ele tem filmes anteriores ao Zé do Caixão. Só os mojiquistas sabem disso, que ele foi toureiro, que ele tinha uma espécie de cinema ambulante, nas origens do cinema.

A escola do Mojica não era escola de cinema, era escola de interpretação. Porque ele aproveitava, botava a participação nos filmes, era um exercício didático. E era num bairro desses populares, do Brás, não me lembro. Isso é uma coisa muito pessoal. No Rio de Janeiro eu não me lembro, talvez até houvesse, mas no Rio o cinema se estruturou primeiro em torno da Atlântida, o Rio tinha estúdios, a Atlântida, Herbert Richers, tinha a chanchada, o Rio tinha uma produção industrial. Havia produções

independentes, mas normalmente o movimento cinematográfico se dava em torno da Atlântida e depois entorno da Herbert Richers, nos anos 30 da Cinédia, da Carmen Santos, e o Rio tinha seus *outsiders*, mas nesse nível. O Mojica, no bom sentido da palavra, é um grande malandro, ele é muito “brasileiro”. Ele também recebia as moças... (risos) Você, aliás, sente isso nos filmes. Há uma grande sensualidade. Depois acho que vai piorando, com a pornochanchada. Porque ele vai tomando consciência, o erotismo inventado tem uma força, isso cada um de nós sabe. Uma coisa é ser criativo e outra é repetir aquilo que você aprendeu. No começo tinha algo de poético. Mas é a fórmula. O Mojica vira prisioneiro do mito Mojica Marins. Agora não tem a menor importância. Eu me lembro, acho que é um filme de episódios, *Trilogia do Terror*, onde tem uma história que o Mojica tinha que fazer uma tempestade com raios e não tinha jeito de fazer o tempo especial, ele pegou o negativo e raspou os raios (No *Esta Noite* ele já usa). Isso é um procedimento *norma-gladen*, este é um procedimento característico da *avant-garde*, nitidamente experimental, a intervenção direta no negativo, Geraldo de Barros na fotografia. É evidente... eu estava falando do lado da erupção vulcânica na relação com o *Deus e o diabo* e isso também é um lado em comum com o Glauber: o lado transgressor. Cada um no seu nível. Agora, eu acho que no cinema do Mojica era isto que fascinava, era um cinema assumidamente transgressor. O demonismo do Mojica era uma mistura de convicção com ingenuidade. O ícone do Mojica é a unha do dedo mindinho, que quando quebrou foi uma tragédia.

Quando eu falo do lado autoral não é pela parte estética, mas o universo pessoal. Nesse sentido ele se insere na tradição do fantástico, porque Zé do Caixão é feito Drácula, Frankenstein, San Tomás, Golen, Caligari... Caligari e Golen ainda são dois filmes feitos para um filme só, mas nesse cinema de gênero, ele inventou um personagem de gênero, e quando você fala de indústria cultural, a referência é a história em quadrinhos. E eu me lembro de alguma coisa. Se eu pesquisasse sobre o Mojica, eu ia lá perguntar se as HQs têm alguma coisa a ver. Mas eu me lembro... me lembro vagamente que tinha um negócio das histórias em quadrinhos, e no momento em que as HQs não eram uma coisa *cult*.

A ocupação da Embrafilme, feita fundamentalmente por Nelson, Roberto Farias e Luís Carlos Barreto, foi uma evolução da Difilm, que era a distribuidora. E eu ainda, na Difilm, estreei tardiamente. *O Bravo Guerreiro* é de 1968, depois eu fiz *Uirá* em 1972,

e a minha entrada na Embrafilme. Eu fui convidado pelo Roberto para ajudar no lançamento de filmes difíceis (risos). Depois terminei virando o inventor do “cinemão”. Mas esse é um outro capítulo. Mais tarde, a distribuidora da Embrafilme virou um... até hoje, trinta anos depois, se fala nela. É o momento mais bem sucedido da relação do cinema brasileiro com o mercado sem perder o componente autoral, que é uma tendência que começa a se desenhar com *Como era Gostoso o meu Francês... Macunaima....*

Eu não me lembro do Mojica, nos anos em que eu estive na distribuidora, que foram quatro anos, de 1976 a 1980, não me lembro do Mojica ter apresentado à distribuidora nenhum projeto. Agora eu posso te dizer o seguinte: apesar de ser *cult*, o Mojica sempre foi um *outsider*. Uma coisa que eu uma vez disse pro Rogério e pro Júlio: você tem que decidir se quer ser Rimbaud ou Verlène, se é Rimbaud, então o Mojica é Rimbaud. Eu acredito que para você se relacionar com a Embrafilme, que era estatal, havia a necessidade de um mínimo de institucionalização, que eu não sei se o Mojica tinha. De ter uma produtora, o Mojica é muito aventureiro. A Embrafilme ia de Carlos Imperial em diante, havia muito espaço, sobretudo na distribuidora. Acho que também é um pouco de paranóia do Mojica: “não vou porque os caras vão me recusar”. É um drama da vida dele. A Embrafilme é outra entidade mítica do cinema brasileiro que mereceria ser estudada porque tem a documentação. O negócio é perguntar ao Mojica: “quais foram os projetos que você apresentou à Embrafilme?”. Não sei se ele lembra. A Embrafilme, sobretudo a distribuidora, era muito ecumênica. O Mojica é um *superstar*. Eu acho que ele deveria querer ser chamado e isso não existia: cinema é uma coisa que você batalha. O Calil veio depois; quando saiu o Roberto, veio o Celso Amorim e depois o Calil. É interessante pesquisar quais foram os financiamentos oficiais em São Paulo que ele recebeu. Como se dá a relação do Mojica com as instituições oficiais de cinema. Este é que é o tema. O Mojica... espero que não haja a menor dúvida sobre o meu reconhecimento e admiração por ele, o que não impede de eu saber que o Mojica é um *egotrip*, e no qual está embutida uma dose de ressentimento, explicável. A ruptura que o Mojica representa, o próprio lado transgressor do Mojica, é alguma coisa muito forte para ser absorvida pelo sistema. Isso deve ter criado um ressentimento. Como sempre nos grandes mistificadores, você não estabelece o limite do que é mito e do que é verdade. Ele produziu no peito e na raça, ele se fez assim. O que eu tava dizendo em relação à Embrafilme: imagina o Mojica entrando na Lei do Audiovisual... Eu acho até

que o Estado brasileiro, da mesma forma que estimula os jovens diretores, deveria estimular as glórias consagradas, nas quais seguramente estava o Mojica.

Fundamentalmente, o pessoal do Cinema Novo fazia filmes com empréstimos do Banco Nacional e da CAIC, aqui do Estado do Rio de Janeiro. Acho que foi criada no governo de Carlos Lacerda. E um pouco de cooperação, de recursos próprios, de crédito na Líder, havia algumas relações, as mini-produtoras se apoiavam. Os empréstimos foram todos pagos. Na verdade, até hoje o modelo econômico da produção de cinema é criar um rolo, o segundo filme paga o primeiro, é uma aventura, depois era parcelado. Essa questão do Banco Nacional começou no governo Jango, era uma certa abertura à esquerda, misturada também com relações de amizade, entre o diretor do banco, José Lins Magalhães Lins, que na época era ligado a um grupo de intelectuais do qual fazia parte Armando Nogueira, que era amigo do Luís Carlos Barreto. *Assalto ao Trem Pagador* já tem participação do Banco Nacional. Mas tinha avalista, era operação bancária, não era mecenato. Era mecenato, mas com avalista e cobrança. E tinha isso, na medida em que as pessoas se improvisavam diretores, você não precisava mais fazer uma carreira como assistente para se tornar diretor, se improvisavam fotógrafos, montadores, roteiristas...

O Mojica não era um cinéfilo. O cinema para o Mojica é um veículo de um mundo pessoal. No sentido de que o cinema não é uma vocação artística, Mojica não é um artista, no sentido clássico, o Mojica não tinha pretensões de fazer uma carreira cinematográfica. Ele tinha pretensões de produzir filmes, é como aqui no Rio. Existe uma casa que se chama Casa Flor, ali nos arredores de Cabo Frio, é um fenômeno que existe na França também. São pessoas que vão fazendo as casas com resíduos de obras e inteiramente de material descartável. Nesse sentido que é *maverick*: constroem... O Mojica, para fazer cinema, fez um estúdio. Ele não vinha pelas estruturas tradicionais do cinema. Eu, por exemplo, comecei freqüentando as sessões da Filмотeca do Museu de Arte Moderna, antes de ser Cinemateca Brasileira, depois fui pro Cineclube do Centro Dom Vital. Paulo Emílio me convidou para escrever na coluna dele, aí depois eu fui trabalhar na Cinemateca, depois da Cinemateca arranjei uma bolsa de estudos e fui estudar cinema na Itália. Esta era uma carreira da época. Ou também você tinha as pessoas que escreveram, Glauber era crítico, Walter Lima... O Mojica, imagina, o Mojica é autóctone. Ele é um *outsider*. Essa que é a beleza, *the beauty of it*. O Mojica se

inventou, inclusive enquanto personagem. Há um momento em que você... até hoje é difícil distinguir o que é o Mojica e o que é o Zé do Caixão. O Mojica acha que ele é o Zé do Caixão. Mas isso existe na história do cinema. O primeiro filme de Agnes Varda, um documentário meio ficcional *La Ponte Curte*, é um filme que ela fez sozinha, lá na província. Tem essa coisa de “vou fazer um filme”. Quando o cinema era o “grande livro da vida”, como diz a Susan Sontag, era a maior mídia jamais havida na história... a maior *mass media* jamais havida na história do homem, até o aparecimento da televisão. O cinema tinha veículo nesse sentido. Veículo promocional também. É importante você lembrar que o Mojica era produtor também, ou seja, ele era inteiramente auto-suficiente, ele era produtor, diretor e professor de interpretação. Veículo no sentido e *médium*. Eu posso te dizer o seguinte: tem diretores que são gênios do marketing: Fellini; num certo sentido Orson Welles, no início da carreira; Glauber... são diretores... O Hugo Sorrentino diz: “cinema se faz com ego e dinheiro, não necessariamente nesta ordem”. Cinema é uma coisa que você tem que convencer as pessoas, se é feito com o dinheiro dos outros, tem que convencer o outro a investir em você. Isto é marketing. Você tem que se vender como produtor, num certo sentido. Agora, o Mojica, quando começou, era como tantas pessoas que existiam, que saíam pelo estado de São Paulo arranjando dinheiro, porque negócio de produzir cinema tinha uma certa ilusão que as pessoas achavam que cinema tinha um carisma... de repente os fazendeiros que investiam em cinema... Mojica vinha do interior... essa coisa da escola é algo muito paulistana, rua Sete de Abril, rua Jaraguá, praça Dom José Gaspar, a turma da biblioteca, o Museu de Arte, que era na Sete de Abril, a Escola de Arte Dramática, a turma da revista *Clima*, a missão francesa da USP. O cinema em São Paulo começa com a faculdade Filosofia, com o pessoal da revista *Clima*, com o Paulo Emílio que vai e funda o primeiro clube de cinema, que depois vai evoluir para a Filмотeca, para o MAM, que vira depois a Cinemateca Brasileira. Olha o nível, a linhagem intelectual. A USP naquele tempo era Brodel, Roge Bastídio, o Rudá namorou a filha do Hungaretti. Lévi Strauss. Imagina o Mojica... é outro registro. Ao mesmo tempo ele quer pertencer, mas se sente diferente.

Depoimento concedido em 6 mar. 2007

14.4 – JOSÉ MOJICA MARINS

Eu comecei minha carreira numa época em que eu queria achar alguém que me desse uma luz, enfim, que me ajudasse naquilo que eu queria fazer, ou seja, o cinema. Agora, de onde surgiu a idéia do cinema... na realidade, eu morava no fundo de um cinema. E gostava muito de história em quadrinhos. Meu pai procurou alguma coisa para eu ler antes de entrar no primário, na escola. Aí, de repente, eu vi os quadrinhos, e a vontade de saber o que estava nos desenhos me forçou a aprender a ler. Era um dom que eu tinha de saber ler, ler rápido... pegava e *zoom!* Com a rapidez que eu lia a professora ficava impressionada. E isso me instigava a querer ler as legenda para entender todas as coisas que eu gostava: Flash Gordon, Planeta Mundo... tinha umas fitas assim, futuristas, então, era um desespero para eu querer ler. O resto era resto. Aprendi a ler e já pensando em alguma coisa diferente.

Puxando o saco do meu pai, o padre local me fez diretor mirim da Igreja, onde eu era congregado. Então, claro, me deixou todo orgulhoso. Todo mundo puxava meu saco para poder entrar de graça no cinema. Todo mundo procurava, no bairro, amizade comigo. Eu tinha que tirar partido disso.

Aí chegou a época do teatro. Eu estava dirigindo uma versão de *A Branca de Neve e os Sete Anões*. Tinha posto lá um cara para fazer o caçador e contracenar com a protagonista, só que ela tinha que gritar e depois desmaiar, na versão que eu estava fazendo. Mas a menina não tinha jeito – aaaiii (com voz fina) – não saía a voz dela. E eu falei: vou fazer essa menina gritar e levantar o cinema de pé. Eu tinha 9 anos. Descobri que ela tinha medo de lagartixa. Atrás da tela do cinema havia muitos desses bichos. Na véspera eu falei: “Vamos mudar tudo. Eu vou fazer o caçador”. Então eu passei a ser diretor e ator. Peguei uma lagartixa e pus numa caixinha no bolso e exatamente na hora de fazer ela gritar eu peguei a caixinha, a platéia cheia..., e joguei a lagartixa no decote. Essa menina começou a dar gritos e era aquilo que eu queria. Todo o pessoal do cinema levantou, de pé, aplaudindo, aplausos, gritos e eu falava “pára!” e ela não parava de gritar. Aí... complicou. O pai, a mãe e o padre subiram no palco. A lagartixa, eu não sabia onde tinha ido parar. “Perdi o posto de diretor”, pensei. Desde então passei a ser

acusado de ser um garoto diabólico, maldoso. Eu não queria ter essa imagem, porque meus pais eram muito legais...

Perto dos dez, eu fui banido da congregação; não podia mais ser o diretor, tinha que ver outros fazer e fui esnobando. Essa igreja era católica e ficava em Vila Anastácio. Hoje tem até uma rua lá com o nome do padre Arnaldo. Ele era um padre húngaro, né, o padre sofreu muito na Alemanha, então... Minha mãe era mais religiosa. Filha de espanhol, na verdade, minha mãe se criou... minha mãe nasceu no navio vindo para cá. Depois voltou para a Espanha. Meu pai também, acabou nascendo aqui, depois voltou para a Espanha, onde se tornou um grande toureiro e veio pro Brasil tourear. Aí fizeram um par, ele e minha mãe, num número circense até que ela exigiu um lugar fixo. Como o primo dele era da fábrica de cigarros Caruso e tinha esse cinema em Vila Anastácio, pôs ele para ser gerente e zelador, tomar conta desse cinema. Aí chegava perto dos dez anos, eu começava a bolar alguma coisa para surpreender o padre e todo mundo. Com facilidade, fiz amizade com o pessoal. Aos dez anos, em vez de ganhar uma bicicleta, eu quis uma câmera 8,5 mm. “Não, pai, eu quero uma câmera, entrega os filmes junto que eu quero fazer filme”. Meu pai me incentivava muito na carreira.

Nessa época eu era fã do Chaplin. Passavam muitas fitas desse diretor, assim como seriados como *Flash Gordon*, *Minhoca*, *a Rainha da Selva*, *Super-Homem*, *Batman*... Eram muitos seriados não só no final de semana. Mas eu gostava muito de fita histórica. Eu sempre gostei e continuo gostando. Adoro também fitas futuristas. Cinema europeu era difícil. Era uma época que passava mais filmes mexicanos, espanhóis. Um ou outro filme argentino. Da França, era um ou outro durante o ano. Eu adorava *Flor de Pedra*, um filme colorido muito bonito da Rússia, um colorido majestoso. Mas era uma ou outra fita: a maioria era americano e mexicano. Os mexicanos tinham uma força muito grande.

Ai chegou a hora de fazer meu filme. Escrevi a historinha, peguei meninas e meninos e ofereci um ingresso para cada quilo de vermes de goiaba que eles trouxessem. Só que eu esperava um saco, dois sacos de verme, mas veio de caminhão: verme que não acabava mais. Filho, o que você vai fazer com tanto verme? Não, eu vou usar. A historinha se passava num piquenique. As pessoas estavam comendo quando desaparecia o ator, outrora um médico. Todos viam realmente numa espécie de disco voador, só que os

discos voadores meus eram em formato de caixão, eu achava bonito caixãozinho, fazia formato de caixão e usava as lâmpadas que meu pai usava nos projetores, pegava uma que estava mais desgastada, com a lente que eu fiz de uma maneira que dava aquele reflexo, que quando batia numa pessoa ela, tchum, desaparecia. Desaparecia e ia para a nave. Quem permanecia, ficava petrificado. Então eu pegava aquela cola de colar cartazes que meu pai tinha, uma goma arábica, aí eu passava nas pessoas e jogava. Eu ia fazendo um buraco no chão e a pessoa ia entrando e ia ficando aquele monte de verme. Aí eu aprendi muito rápido que voltando a câmera, o filme voltava, por exemplo, meio metro, aí, filmando em cima, formava-se a fusão e uma cena ia pra outra, e assim eu ia fazendo, filmando, mandava pro laboratório, vinha, eu via, então ia tudo se tornando uma massa de vermes. Entravam as pessoas e ficava aquele monte de verme. Naqueles vermes eu filmava um gramado verde bonito com flores e daquelas flores, da mata, saía um grupo de crianças correndo, todo de branco. Não tenho cópia, estou atrás, tentando recuperar filmes feitos com 13, 12, 11 e 10 anos.

Eu sei que chegou o dia de projetar o filme, meu pai ficou impressionado, correu para convidar o padre. O padre, por sua vez, trouxe o sacristão, coroinha, filhas de Maria, congregados, todos. Lotaram o cinema. O filme era mudo e ... colocaram um fundo de música sacra. Aí, eu sentado no cinema, ficava olhado para o padre, que estava há umas seis cadeiras mais ou menos de mim. E começou a fita... eu olhava para ela e para o padre. Na verdade todo mundo olhava para o padre, mas mais era eu. E o padre com os olhos que parecia que iam saltar da órbita. Cada vez mais compenetrado na tela, mais, mais, mais. Acabou e todo mundo aplaudiu, mas todo mundo ficou esperando o padre. O padre não aplaudiu. O padre se levantou, olhou para mim. Eu fiquei tímido. Ele chegando, pôs a mão na minha cabeça, olhou para o meu pai e, sem dó, disse: “Seu filho é um débil mental”. Eu nem sabia o que era débil mental. “Seu filho é louco. Um garoto da cidade, fazer um trabalho desse, ele tem algum problema, ele tem que ser estudado. Tem que levar no psicólogo”. Ao invés de eu conseguir o que queria, passei a ter o desprezo do padre. Consegui, fiz mais uma fita em 8,5 mm, juntando dinheiro, com os alunos que me seguiam...

Desde os dez eu arrecadava dinheiro de meus amiguinhos para comprar o negativo. Aí eu já estava pensando em comprar uma maquininha de 16 mm, tocada à manivela.

Com 11 anos, eu já tinha bigode. Começava a barba, eu pegava o lápis preto, deixava mais preto ainda. Cheguei a namorar uma menina com 11 anos, ela tinha 20. Eu fui na casa dela pedir ela em casamento. Aí fui apresentar ela para os meus pais, porque eu era filho único. Preparei minha mãe. Ela pensou que era uma menininha, namoradinha, quando viu aquela moça bonita, 20 anos, era espanhola, não tinha papas na língua. Virou para ela: “Menina, você não tem vergonha? Você vai trocar a fralda desse garoto”. “Mas que garoto?”. “O meu filho tem 11 anos”. Puta, que vergonha. Onze anos! Eu falava que tinha vinte e tantos, eu viajava com o pessoal de 40 anos, eu fazia loucuras, eu tinha 11 anos. Nossa, aí... a mulher saiu chorando.

Então, o que eu fazia para ter uma equipe? Fazendo cinema, as pessoas sabiam que tinha aquela imagem na tela, e ficava todo mundo doido. Então eu começava a procurar namoradas, de preferência aquelas com muitos irmãos e irmãs. Depois de ganhar a confiança dela, eu punha toda a família dela na equipe. Era uma equipe familiar, na qual eu tinha mais confiança, né? Eu já usava a cabeça. A gente fazia as fita e ia, assim, num clube, numa cidadezinha, onde havia cinema e levava os projetores. Aí eu passava o filme. Ficávamos eu e a menina com o microfone, narrando a fita toda. O público ficava doido e a gente arrecadava dinheiro para fazer a próxima. Mas, a partir do momento em que eu me desentendia com a menina, eu perdia a equipe. Terminava um amor, a equipe se desfazia. Isso aconteceu em umas três fitas. Aí eu falei: “O que eu vou fazer? Eu e um amigo chamado João resolvemos montar um estúdio. A princípio poderíamos promover alguns bailes nele e, assim, começaríamos a trazer meninos dos outros bairros pra cá e a arrecadar dinheiro com as festas. “Mas como montar um estúdio?”. “Olha, você tem na sua casa um salão enorme, um super galinheiro. A gente tem de achar um jeito de convencer sua mãe a desaparecer com as penosas, digo com as galinhas...”. “Ah, deixa comigo”, ele disse. Depois ele pegou um remédio de rato e deu para as galinhas. Aí no dia seguinte meia dúzia delas amanheceram mortas. E a portuguesa: “Raios, o que é isso!”. “Mami, é uma epidemia. Vai pegar todas as galinhas, a senhora tem de vender as galinhas”. A portuguesa correu com todas elas.

O lugar era um salão de alvenaria. A portuguesa falou: “o que vou fazer com tanto espaço?”. Aí entrei eu: “não, a gente limpa, deixa isso bonito para a senhora, a gente vai fazer umas danças aí, mas a gente dá uma percentagem...”. Sei que a mulher vendeu todas as galinhas e nasceu no galinheiro o primeiro estúdio. Começaria a Atlas a

escolinha de Zé do Caixão no final dos anos 40. Mas só foi se chamar Atlas em 1953. Eles falavam da “escolinha do Mojica”. Começaria a dar aula, começaria a entrar em fábricas. Eu fui trabalhar na Pincel Tigres, trabalhei também na fábrica de ônibus que tem lá em Vila Anastácio, fábrica de fósforo, entrei numas quatro, cinco fábricas, mas o meu negócio era pegar as meninas e começar: “Você não nasceu para isso”. Convidava todo mundo para ir dançar na Atlas. Aí eu realizava tanto os ensaios, como os famosos bailes. Todo mundo ficava doido, porque as meninas vinham de outros bairros, pra dançar, e o pessoal, para dançar... a gente arrecadava aquela verba e eu já não precisava namorar ninguém. Aí eu comecei com as minhas primeiras idéias, nasceria o filme *Reino Sangrento*, ainda nos anos 40. Para fazer o esse filme, em 1953, eu pus um anúncio no jornal. Nossa, de manhã cedo o que apareceu de gente... filas, e todo mundo “o que é isso? Uma fila enorme...”. Eu só tinha conhecido as filas nas épocas das guerras, aquelas filas para pegar leite, pegar açúcar. Aí eu juntei lá uma menina que trabalhava numa firma de fantasias, conseguiu roupa de odalisca, fizemos o castelo do sultão, fizemos o negócio todo, dança do ventre, a dança da bundinha já tinha naquela época...

A escolinha continuava. Eu aprendi a dar aulas vendo cinema. Lá havia fitas dos americanos filmando, eu fui aprendendo. Eu não sabia dizer *cover*, primeiro plano, plano americano, plano geral... Eu ia, de acordo com cada expressão que eu via dos atores, eu passei a dar nome, que até hoje o Jô Soares brinca: “e aquela expressão de medo, de ódio?”. Então ele faz gozação. Em 1955, eu vim para a Frederico Abranches, e o Jô, como morava perto, ele vinha a minha escola e via as fotos das expressões.

Depois da Atlas veio a Apolo e, no meio do caminho, havíamos começado *Sentença de Deus*, o primeiro 35 mm. Para isso, eu consegui amizade com a Aldenoura de Sá Porto, era uma grande escritora, e a fita que eu não consegui rodar por razões como morte de atriz, mas não morte na filmagem, morte tomando banho na piscina da Vera Cruz. Contratei uma outra, mas ela estava toda tuberculosa; uma terceira sofreu um acidente no Paraná e perdeu a perna, todo mundo começou a achar que havia alguma coisa com a fita *Sentença de Deus*... Ainda tenho dois ou três rolos guardados.

Para fazer em 35 mm, tudo era caro: negativo era caro, aluguel de câmera era caro, refletores. Então eu começava as minhas primeiras idéias, porque, segundo o Jô, eu fui o

primeiro a lançar isso aqui (“síndrome de pioneirismo”). Porque as pessoas me perguntavam: “como é que você faz?” Primeiro, joga o que é teu, para depois jogar o que é dos outros. Eu punha o que eu tinha, aí em seguida eu começava com cotas, essas cotas alguns alunos compravam, outros me apresentavam o dono de uma livraria, um dono de um mercadinho, então eles compravam e tinham um percentual da fita. Conforme a gente lançava, dava no borderô, a gente tinha tudo o que deu... se a pessoa tinha, por exemplo, 2%, ela ia receber o equivalente a 2%, tirada a despesa de distribuição, porque a distribuição levava também a parte deles, o exibidor a parte deles e vinha a promoção, mandava no borderô quanto que gastou, e o líquido a gente dividia entre os associados. Eu acho que muitos fizeram isso. Candeias veio com sistema de associados, Rogério Sganzerla, eram muitos caras que me perguntavam como eu fazia. Muitos usaram o meu sistema. Isso nos anos 1950. Nos anos 60, quando eles começaram a filmar, usaram o sistema de quotas que eu usava.

Fora isso, havia as mensalidades da escolinha. Elas eram muito pequenas. Era mais para pagar o aluguel, luz e telefone. Se formos dizer na época atual, vendo o salário mínimo, seria em torno de R\$ 40. Muito pouco para você segurar o aluguel. Nas cotas, cada um dava o que podia. A gente dividia a fita em um número de cota, por exemplo, 500 cotas. Quem podia ficar com dez, ficava, quem podia ficar com vinte ficava...

Eu não tinha muito um controle sobre esse sistema. Eu sempre punha uma das meninas secretárias minhas para controlar, para fazer essa parte. Eu nunca fui assim de ver o problema financeiro. Eu só queria que entrasse o dinheiro para eu fazer uma outra fita. Aí o pessoal falava, criticava, como eu fiz a primeira e consegui lançar *A Sina do Aventureiro*. Houve quem me elogiou, críticos, não pela fita em si... havia aqueles que me elogiavam pelo atrevimento. Me lembro quando o Jô passou um pedaço da *Sina*, para mostrar como eu fazia. Mas queiram ou não a fita acabou se tornando *cult*. Se você vir a linguagem que eu usava, é a linguagem que muita gente gostaria de fazer, mas é uma linguagem minha.

Depois que a minha escola foi se tornando mais famosa, quando eu passei para Zé do Caixão, aí a coisa pegou. Mas eu acho que já haviam umas escolinhas no início dos anos 60. Na verdade, eram alunos que saíam e falavam com outros, que iam trabalhar na Vera Cruz. “Olha, eu trabalhei nisso, então para mim vai ser mais fácil...”. Então,

começavam a montar as escolinhas, como dizia o Person. Porque era muito difícil, porque o pessoal que queria se aperfeiçoar tinha que ir para fora, né?, Como ele foi para a Cinecité, como outros foram, porque era muito difícil. Nos anos 60, começou a nascer concorrência, os próprios alunos que saíam falavam com outros, montavam.

Não tinha idéia que a minha escolinha funcionava como as escolinhas os anos 1920. Basta dizer que em 1966 eu fui filmando o meu inferno. Mas falavam: “não, o inferno não pode ser de gelo, porque Dantas fez com fogo”. Eu queria saber quem era Dante, pensei que era um diretor de cinema. O Person pediu para ficar com aquela Escola Superior de Cinema, ficaram putos comigo, eu queria saber se vinha alguém do inferno para dizer que cor eu tinha que dar, porque eu fiz o inferno colorido e a fita era em preto e branco. Aí eu fiquei conhecendo *A Divina Comédia*, e fiquei sabendo quem era Dantas, que não era um diretor de cinema. E assim foi, muitos nome que me citavam, que era parecido com tal, aí eu procurava as fitas das pessoas para assistir, mas eu nunca tinha visto nada, não sabia. Então, me falavam “Buñuel”, então eu ia ver Buñuel. Cada comparação que o jornal me fazia, eu corria atrás para saber o que o cara fez. Eu sempre procurava fazer diferente. Buñuel fez *O Cão Andaluz*, ele usou um cachorro. Eu filmei *Demônios e Maravilhas*, mas usei meus olhos na operação, eu fui terminando, câmera aqui, fecha aqui, abre a luz... doutor, a anestesia está acabando, me põe anestesia. E vai câmera, dá uma geral.

Eu não tinha muita noção de história. Não procurava, ainda mais que eu fui sempre aconselhado... Person, Glauber, Rogério Sganzerla... a não ler livros para não ficar bitolado a nada, então não sabia quem era fulano, quem era sicrano. Eu só via quando lia comparações e por meio delas eu ficava meio puto, eu ia ver, não tinha nada. Eu sei que muitos copiaram o que eu fiz. Recentemente, eu tive produtores em Nova Iorque, o cara chegou e falou: “suas unhas foram copiadas ...”. Muita coisa dos mortos vivos saindo da sepultura, ninguém tinha feito essas coisas que eu fazia.

E não acompanhava muito o que a Vera Cruz fazia. Eu fui uma vez na Vera Cruz e achei muito, muita sofisticação, estúdio enorme, aquelas coisas e o pessoal dizia que eu fazia em lugar pequeno. A crítica saía: “isso não vai sair nada”, mas daí foi que nasceu a telenovela. Eu tenho impressão que nem a televisão tinha noção que tinha que encenar... tinham uns cenários grandes para fazer, depois começaram a fazer coisa pequena.

Pessoal vinha, via eu filmar, principalmente em *À meia-noite*, “isso não vai sair nada”, porque o estúdio não era maior do que isso aqui. Lá eu fiz floresta, cemitério no mesmo local, procissão como se fosse na rua com pessoal de preto, iluminação e uma série de coisas que todo mundo dizia: “esse cara é doido, está brincando de fazer cinema”. Mas não é bem isso que aconteceu, porque a crítica quando viu se repartiu. Houve os que me apoiaram até o fim, continuaram sempre apoiando, como Glauber, Person, mesmo o Jô Soares me deu muita força, mesmo o Milton Ribeiro...

É, o Milton Ribeiro brigou comigo porque eu queria que ele fizesse o Zé do Caixão, ele achou que eu estava brincando de cinema com ele. Aí, no *Diabo de Vila Velha* eu dirigi ele, um ano depois eu já era famoso e ele mesmo falou: “Como é a vida, eu não quis fazer o personagem, não quis ser dirigido por você, hoje reconheço...”.

Ainda na década de 1950, o Milton tinha ido ao meu estúdio, levou jornalista de um jornal aí, que desceu o pau durante muito tempo em mim e eu havia atendido ele com todo respeito, ele com aquela voz, eu era fã dele. Aí ele já começou... era na Freguesia do Ó. Começou a descer o pau no meu estúdio, que aquilo não era possível... porra! Ele só via coisa grande, mas eu mostrei que era possível quando eu fiz num lugar menor do que aquele, aqui onde era a Organização Victor Costa, onde é o Metrô Santa Cecília hoje, e fiz num lugar menor ainda e com grandes diretores vindo para ver e descer o pau e que depois vieram me dar realmente os parabéns.

Um tal de Edu Gallo, que desapareceu, falava que eu não dava recibo pelas cotas. Nunca mais eu vi esse puto, sumiu da minha vida. Ele fez um negócio e eu fiquei tão apavorado que eu comprei todos os exemplares, todos! Mas aí a banca achou que esgotou, mas fui eu. Eu gastei todo o dinheiro que tinha para as filmagens e comprei tudo. E aí eu fui pedir de joelho – ele tava jurando que umas pessoas queriam me matar e eu disse: “eu não quero o dinheiro de ninguém, meu negócio é fazer cinema. Eu só quero filmar”. Aí ele lançou outra reportagem dizendo que eu fui pedir não sei o quê e me descendo o pau. Mas desceu o pau mesmo. Porra, mas não é nada disso, Deus do céu, para eu me recuperar não foi fácil. Esse cara me deixou ser perseguido de morte, era isso que eu tentava explicar para ele. E eu era casado – casei muito cedo, eu tinha 19 anos, falei: “pô, você está me jogando contra minha família, todo mundo, contra”. Pessoas ameaçando de morte, não é nada disso fazer cinema. Hoje eu entendo disso no

mundo todo. Na época não havia uma maneira, porque a fita dava uma fortuna, mas eles brigavam. Mesmo a gente mandando os fiscais, os donos de cinema compravam os fiscais. Então era muito difícil, era um sofrimento muito grande, a gente não sabia como agir. E as casas de exibição não me davam recibo. Havia o borderô, aí que esse Edu Gallo falava coisa de recibo... Você tinha uma nota promissória, você tinha a cota. A sua cota era o recibo. Tinha que dar o recibo do quê? Tinha as cotas que eu devo ter guardadas até hoje, eu vou ter que procurar. Há pouco tempo eu encontrei e pensei: “que saudade daquela época”, mas que tristeza esse cara que me atravessou a vida. Fui me tornar um amigo do Milton Ribeiro e esse cara desapareceria de vez, quando começou a vir Glauber Rocha falar, Luís Sérgio Person...

Me criticavam também por não ter feito curso de cinema. O principal problema deles era esse. Mas fazer curso aonde? O Person entrou me defendendo no próprio Pasquim: “mas como é que podiam exigir um curso desse homem? Ele ia fazer aonde se não tinha aqui e ele não tinha condições de viajar para o exterior? Como é que ele podia fazer um curso? Mas ele já tinha o curso da vida, ele tinha o cinema dentro dele desde os três anos de idade”. Muitos brigaram e me defenderam por esse lado.

Além da minha escolinha, havia uma outra chamada Hércules, de um ator chamado Renato Ferreira. Eu fui amigo desse Renato. Ele era um maquiador da Vera Cruz. E muito bom maquiador, peguei muita amizade com ele. Então, ele vendo que eu tinha a coisa, ele achou que tinha estado numa das grandes empresas, que era a Vera Cruz, e se viu no direito de mudar. Só que os alunos dele passaram a estudar comigo. A escola dele teve que fechar e ele mesmo fez uma amizade, hoje eu nem sei que fim levou, se já morreu. Mas ele foi um cara de que eu gostava de ver, sabe aquele cara sonhador? Sonhava com maquiagem, ele fez o roteiro de uma fita, aquele sim, fez o negócio que não existia. O roteiro todo, não sei se ele desenhava, se tinha os desenhistas com ele, era dessa grossura, mas era tudo desenhado, cena por cena. Não um *storyboard*, eu nunca precisei disso. Agora, há umas pessoas que vão fazer essa fita, mas vão fazer porque querem fazer de graça, mas eu não vou seguir esse troço. Vai ser feito simplesmente para eu guardar e pôr lá, no agradecimento. Agora, ele tinha um negócio que era uma capa, nossa!... muito bem feita. Então, o cara chegava e ele mostrava, eu explicava que não tinha condição. “Não dá para você fazer o teste!”. Eu ganhei o prêmio do melhor roteiro por umas organizações em 1965, de *À meia-noite*, mas não aceitei o prêmio. Não

aceitei porque eu estaria enganando a mim mesmo, porque eu seria um grande mentiroso. Porque eu fiz um resumo e dele fiz início, meio e fim e depois fui filmando de acordo com as minhas posses, foram 13 dias, 13 latas de negativo. Quando terminou a fita, na moviola eu fiz o roteiro, então, claro, todo mundo achou o melhor roteiro já feito no Brasil, porque eu fiz exatamente o que estava na fita. É que o roteiro nasceu depois da fita pronta. Aí eu não agüentei, tive que falar a verdade. Aí contei que o roteiro foi feito depois de eu ter feito o filme. Eu seria desleal comigo mesmo em receber o prêmio de algo que eu não fiz e de algo que eu ia continuar fazendo pela vida toda, sempre tendo base... roteiro grande, o único roteiro que eu conheço é esse, que está acontecendo agora, *Encarnação do Demônio*, que eu fiz em 1966 e recebeu umas bonificações muito grandes, a gente está terminando, deve terminar por esses quinze dias, para ter um roteiro bonito, mas eu já tenho liberdade para mudar o que eu achar que tenho que mudar.

Depois do *À Meia Noite* teve muito crítico falando de mim. É difícil lembrar dos nomes. Eu tinha tudo que eu chamava “Reportagens Negras”. Tudo o que saía contra, eu punha especialmente nesse álbum. Alguém me levou uma vez... meninas de uma faculdade que estavam fazendo um livro... acho que elas fizeram um crime, porque me levaram e nunca mais me devolveram. Porque seriam coisas legais? Porque lá tem muitos nomes de pessoas que depois viraram a casaca. Alguns já faleceram e outros estão vivos. Os caras não sabiam que eu colecionava tudo – o bem e o mal. Tudo. Aí eu fui ver todos que viraram a casaca, o cinema que era *trash*, porcaria, se tornou *cult*. Depois falaram que eu era burguês. E eu gostaria de ter isso para fazer as comparações, o que eu nunca tive... eu tive muito jornalista descendo o pau mesmo... cineastas também que voltaram atrás... O B. J. Duarte foi o seguinte: ele fez uma matéria muito boa, uma crítica de *A Sina do Aventureiro*. Aí, no *Meu Destino*, ele desceu o pau. Eu fui conversar com ele e ele disse: “eu fiz a primeira para te incentivar e na segunda acho que você decaiu”. É que eu fui forçado pelo dinheiro. Eu tive uma situação, ele achou que a fita foi muito melosa e houve aquela decadência. Então eu fui falar com ele, mas aí eu tive um processo forte... até um cara da Escola Superior de Cinema, o Padre Lopes... ele me incentivou a fazer essa fita e eu fiz, e depois quando eu fui pedir auxílio para ele, ele disse que eu não nasci para o cinema. E aí, na Escola Superior de Cinema, quando ela pegou fogo em 1966, ele veio me pôr como grande cineasta. Eu fui chamado para fazer um debate, onde eu não consegui me defender no primeiro tempo, como se

fosse um jogo de futebol. Deixei todo mundo me atacar. No segundo tempo, ele me prometeu uma câmera, pôs a câmera e como eu sou homem da prática, falei: “você me atacaram o tempo todo, agora é a hora. Vamos aqui bolar uma história onde um anão é atacado por gigantes. Eu sou o anão e vocês... vocês já são engenheiros, advogados fazendo cinema, me atacaram direto. Agora temos uma câmera, um cinegrafista, eu gostaria que vocês dissessem onde pôr a câmera e como filmar”. Um dos alunos era o Reichenbach e um dos professores era o Person. Eu sei que ninguém conseguiu. Aí eu, em cinco minutos, peguei as quatro latinhas e fiz a coisa. Então mostrei que a prática era muito mais do que a teoria. Eu não sei falar, eu sei fazer. Mostrar a imagem. E aí o padre Lopes pediu para eles fazerem um estágio, que foi quando eu fui fazer a cena do inferno.

Foi aí que o Glauber foi me visitar. Quem o levou ao meu estúdio foi o Sganzerla e um outro cara que eu esqueci do nome, mas esse cara está vivo, meio gago, mas... O contato foi o seguinte: o Glauber chegou e pediu pro Sganzerla não dizer o nome dele. Mas eu estava com uma dor de dente e tinha que arrancar o dente naquela hora e tinha que fazer uma cena, nada mais do que uma caixa d’água... Aí o Glauber perguntou o que eu ia fazer... Aquele lago, aquela mata... Porque eu estou falando isso para ele. Eu achei que ele era um crítico, mas aí ele não agüentou: “Vou falar meu nome. Mas isso que você está falando é brincadeira. Eu sou Glauber Rocha”. Eu falei: “Mais uma vez, muito prazer”. Ele perguntou: “Não te lembra nada?”. Se eu fosse falar ia ser feio: “Rocha me lembra rochedo”. Eu não sabia, que vergonha. “Eu fiz o *Dragão da Maldade...*”. Eu era muito verdadeiro, muito inocente mesmo. Eu vi sua fita, passou aqui no Premier: eu falei: eu fui ver e levei a minha esposa, acho que você sofreu muito, porque a sessão que eu fui não tinha nem oito pessoas e todo mundo dormindo... Ninguém gostou da fita. O problema, Glauber, é essas fitas individualistas, a pessoa faz para si... “Mas é isso que eu quero saber. Se você pudesse ir ao Rio conversar, porque eu tenho um grupo lá...” E fui. Estavam todos... uma porrada que faz fita hoje... Cacá Diegues, tinha uma porrada de gente, mulheres, Odete Lara, uma porção mesmo, e eu então cumpri, porque depois eu fui pro dentista, porque já estava querendo que um carro passasse na minha cabeça, aí o dentista arrancou. Saí de lá e fui para as filmagens, direto. Mas cumpri o que o Glauber me pediu e fiz essa reunião com o pessoal. Como fazer filmes, você mostrar a mensagem, mas não esquecer do público. A partir do momento que o público paga, ele tem direito a um visual, então você não pode esquecer o visual, o cara está pagando.

Você dá a sua mensagem enrustida e o visual, o pessoal fala: pelo menos tem alguma coisa bonita. ... o meu mal era esse: eu falava o que sentia.

Me magoava quando falavam que eu não tinha cultura. Eu sofria. Quantas vezes o meu coração ficou de luto, né? A minha alma ficou realmente ensangüentada com as pessoas falando como se eu não fosse um ser humano. Você vira para uma pessoa e ataque daqui, de lá, e você saber com que situação eu fazia o meu cinema, era pegar o que tinha... como *À Meia-Noite*... eu vendia carro do meu pai, vendia a casa que estava construindo, para fazer com um amor danado... O dia que me brearam a fita *O Despertar da Besta* eu afundei. Aí tudo o que eu tinha...

Sobre a Censura, tenho caso do *Esta Noite*. Tive que incorporar o diálogo final. Me obrigaram a fazer aquilo. Apareceu um censor do meu lado, que falou que eu tinha que me converter. O Zé afundava, dizendo “não acredito”. Depois eu tive que dublar: “A cruz, a cruz padre. Eu acredito em Deus”. E afundei e pus uma música sacra e escreveram o que eu tinha que falar. Mas não foi só a Censura, foi Igreja, foi ditadura... muita perseguição, desde o *À Meia-Noite*, principalmente naquela cena da Sexta-feira Santa em que o personagem comia carne. Nossa, aquilo foi dizer que eu estava desafiando...

Eu não pensava em fazer uma afronta à religião. Eu pensei no personagem. Eu fiz um ateu, eu sempre fui religioso. Eu creio em Deus. Eu creio na Virgem Maria, creio até no meu São José e na Virgem Maria. Tenho todas as imagens em casa. Agora eu não sou praticante, na época, eu era praticante. Até 1963 quando foi rodada a fita eu ia em todas as procissões na Sexta-feira Santa. Toda sexta-feira eu largava tudo, lá ia eu na procissão. Em 1963, foi quando eu faria *À Meia-Noite*, eu cheguei atrasado, entrei na Igreja, pedi perdão, como eu tinha umas 15 pessoas. Eu estava rezando e foi a primeira vez que eu vi o padre falando um palavrão na Igreja. O padre chegou e pôs todos nós para fora para esperar a procissão. “Mas padre, estamos pedindo perdão porque chegamos atrasados”. Ele disse: “À puta que pariu”. Eu era muito estourado. “Vai ter que vir em cima de mim. Vai ter que me bater aqui dentro. Daqui não vai sair ninguém enquanto não acabar a reza. Nem eu, nem ninguém. Só que de hoje em diante eu não venho na procissão. Eu vou só em missa de sétimo dia. Vou em casamento, vou para

coisas especiais, alguma promessa, ou se alguém pedir para rezar missa para alguém especial, não sou freqüentador de Igreja, não sou contra quem freqüenta.

Esses padres... um me disse que eu tenho que desistir do cinema. Eu sempre gostei da coisa. O Outro me disse que eu era um débil mental; o outro me disse, depois que eu fiz a fita dos padres, que eu tinha que desistir; o outro me breca de ir na procissão... pô! Por que eles têm o direito de fazer e eu não tenho o direito de criar um ateu? Criei simplesmente um Zé do Caixão, que não crê em Deus, não crê no diabo... Ele só acredita na força da mente, sabe que só usamos 3 a 4% do nosso potencial, mas que se chegasse a 10% seríamos considerados fenômenos, pessoas fora de si. Nisso que ele acredita, nisso que ele vai atrás, ele acredita que possa ter uma mulher que possa ter sentimentos, assim como ele não tem sentimentos. Ele não ama, também não odeia. Acha que se a pessoa não se prender a sentimentos ela sabe julgar. E ele procura... acredita na inocência da criança, que é o que ele mais respeita. Ele gostaria, no fundo, que todo mundo fosse inocente, puros como criança. E aí seria um mundo de paz, que é a luta dele. Ele tem uma ideologia que pode morrer 100 pessoas que são imprestáveis para salvar dez bilhões de habitantes. E daí essa é a crença dele, morre 100 mas salva o planeta.

A Censura não impôs nenhum final ao *A Meia-Noite* porque era uma Censura feita de Estado em Estado, não era uma Censura Federal, porque se fosse, eu teria dançado, como aconteceu com o *Esta Noite*. Logo depois, me cortaram o *Estranho Mundo...* na época ela foi lançada com 55 minutos de fita... Tinha inicialmente 1h30, tiraram 35 minutos... Tem que ver o documentário *Maldito...*

E também o livro. Deste aí concordo com os fatos apresentados até 1971. Depois eu acho que eles pegaram muita gente, pegaram muitos inimigos meus na época que foram vilões e aparecem como heróis. Houve uma inversão que eu não gostei. Houve pessoas que deram entrevistas zoando, maldosas e eles fizeram isso. Dizer que eu não fiz uma revisão, o André disse que eu não fiz. Que eu aceitei. Eu fiz uma revisão, mandei para ele, mas, quando eu vi, já tinha o livro. Houve uma desavença com meus filhos... tenho filhos que são professores, dão aulas em faculdades, pessoas estudadas... mas agora estamos todos amigos, está tudo em paz. Ele lançou o *Maldito*, hoje ele acompanha várias fitas minhas que vão para o exterior, vai junto onde a gente negocia... *Mojica nas*

Neves... Acredito que essa nova caixa de DVD que a gente vai relançar, a primeira e a segunda, a gente vai por o Mojica junto com *Mojica nas Neves*. A primeira vai ser relançada agora. A segunda, meus filhos devem entrar em contato com Paulo Sacramento e acredito que devemos começar tudo agora, depois da Copa, mas deve ser lançada no começo do ano que vem.

Depoimento concedido em 3 jul. 2006

14.5 – JÚLIA WASLAVIK PAULETTO

“Hoje tenho 66 anos, na época tinha 23, era muito bonita. Hoje o tempo estragou tudo”. Tinha receio de me encontrar. Sugeriu como local do encontro o Shopping Tatuapé, mas não definiu o dia. Disse que tornava a me ligar. “Hoje a gente tem medo de tudo. Espero que seja verdade”. Nem acreditava que alguém tivesse levantado um fato tão antigo na sua memória. Ficou emocionada. Não quis fotografia nem gravador. “Aí é demais!”. Disse que levaria apenas as fotografias da época. “Tenho tudo guardado numa caixa de recordações”, disse. “São recordações que se tornaram documentos históricos”, retruquei. “Eu fazia aulas, mas não eram bem aulas, eram ensaios. Nem pagava nada”.

Júlia é descendente de tchecoslovaca. Os pais chegaram no Brasil em 1922 e 1923 e se fixaram em Santos. Depois foram para o Paraná, São Paulo (Vila Ré) e voltaram para o Paraná. Ela se casou em 1960 com um mecânico de manutenção de máquinas de tecelagem da empresa Matarazzo (Belenzinho), onde também trabalhava como espuladeira (fazia espulas, rolos de madeira com os tecidos). Foi morar com a sogra na Vila Carrão. Da espuladeira, passou para o escritório. Atuava como apontadora (apontava a quantidade de produção das tecelãs). Depois de seis meses se separou e voltou para a casa dos pais na Vila Ré. Primeiro trabalhou na Philco, depois na Philips, Bosh e Motores Elétricos Brasil. “Trabalhava para ajudar minha irmão, porque meu cunhado bebia”.

Júlia, desde pequena, gostava de cantar. Participou do programa domingueiro de Teófilo de Barros Filho, “Show Festival Invictus” e de uma peça de Natal amadora dirigida por Paulo Flater, Madre Maria Luísa de Marilac, ambos na extinta TV Tupi (Canal 4). “Na época era tudo ao vivo”. Também com Paulo, com quem fazia “teatro amador, por volta de 1965, fez papel de protagonista em “Com a morte não se brinca”. Ele sempre ensaiava essa peça. As peças eram geralmente apresentadas numa escola.

“Ensaiávamos no palco de uma escola no Tatuapé. Do jeito que eu fazia ele achava que estava bom”.

Em 1964, tinha 23 anos e estava separada do marido. Antes, os pais não deixavam seguir carreira artística, por causa da má fama de quem estava inserido no meio. Trabalhava na Philco, na sessão de transformadores, com a montagem de braquetes. Recorda ter chegado ao estúdio de Mojica, no Brás, talvez por meio de um anúncio. Não teve nenhum processo seletivo: “Não teve ficha para preencher nem tive que fazer pagamentos. Quem chegava lá já entrava para a turma. Ele dava aulas de terror aos finais de semana, porque durante a semana havia filmagens no estúdio”. Júlia não chegou a ficar um ano. “Eu ia porque gostava, mas não tinha nenhuma esperança de ser famosa”.

A turma reunia umas 30 pessoas e era mais jovens. Lembra-se da Arlete, secretária responsável pela parte de inspeção dos filmes, e da Denise (Nilce), namorada de Mojica. “Na época eles viviam juntos. Mojica era reservado e respeitava todo mundo. Cheguei a contracenar com ele e ele passar aquelas unhas no meu rosto”. “Nas aulas, ele pedia ‘quero ver quem dá o grito de pavor mais forte’ e a gente saía gritando. O meu grito era bastante estridente. Ele também ensinava expressões faciais – medo, terror, ódio. Ele mandava: ‘quero ver ódio no nosso rosto, agora ternura, jeito de prece’. Com ele a gente aprendeu as expressões mais usadas”. Não usava apostila, era tudo de improviso. “Às vezes ele fazia uma aluna imitar a outra, era muito engraçado”. “Não tinha horário certo, a hora que ele chegava começava”. “Nas horas vagas eu cantava músicas de Miguel Aceves Mejia, Cucurucucu Paloma”.

No estúdio, só havia filmagens, não havia peças de teatro. Júlia participou de Pesadelo, segundo Mojica, uma espécie de “filme-teste” para Esta Noite. A história enfoca o pesadelo do personagem Zé do Caixão, no qual ele é perseguido por um bando de amazonas, entre as quais está Júlia. “Ele não exibiu para os alunos verem, nós não tínhamos informação sobre nada”. O filme tinha aproximadamente 30 minutos e, quando chegaram, os cenários já estavam prontos. As roupas foram alugadas e elas mesmas ajeitavam os cabelos. “A gente não ensaiava antes, não sei se com as atrizes dos filmes era diferente”.

Mojica costumava pedir para seu fotógrafo registrar imagens das alunas para depois vender para elas estereoscópios e fotografias. Uma que Júlia levou ao encontro, onde posa com arco e flexa, custou Cr\$ 500 e tem o carimbo Editora Arte – Voz do Cinema – São Paulo. “Eu esperava que fosse chamada para fazer figuração em O diabo de vila velha, mas não fui. Nós chegamos lá para ter aulas e o estúdio estava fechado, a maior decepção”.

“Nós não tínhamos muita informação sobre as filmagens. Quando eles queriam, reuniam o pessoal e faziam, sem ensaio, na hora. Era uma espécie de figuração”. Júlia fez uma pequena figuração em Esta noite. “Ficava na janela de calcinha e sutiã lavando as mãos. Ele filmava sem ensaiar e de uma só vez. Usava uma única câmera”. Não havia contrato e ela também não recebeu nada por isso. “Ele estava sempre sem dinheiro e ia atrás de empresários para financiarem o filme. O seu Augusto era mais descontraído do que ele”. “No estúdio tinha as cavernas montadas. Nas mãos que saíam da terra, eles passavam cola na pele e, entre a cola, colocavam minhocas. A gente ficava com medo de andar no estúdio porque tinha aranha em tudo quanto é lado. Eles usavam isopor parecendo pedra, igual cenário de televisão”.

“A Arlete chamou o Mojica e eu para comermos uma pizza e, a partir de então, nunca mais apareci nas aulas. Me desinteressei”.

Depoimento em fev. 2007

14.6 – MARIA IDALINA PIRES RODRIGUES

Telefonei na expectativa de falar com José Curto Rodrigues, amigo de infância de Marins, companheiro nas empreitadas de seus primeiros estúdios-escola. Porém, sua esposa, dona Maria Idalina, informou-me que ele havia falecido há três meses, vítima de enfarte fulminante. Ela se mostrou muito triste já que, entre namoro e casamento, se somam 49 anos de convivência. Mesmo assim, o telefonema não fora totalmente frustrado porque, como senhor José, Dona Maria também foi colega de Mojica quando cursavam o primário na escola Reinaldo Ribeiro da Silva, em Vila Anastácio. Ambos têm a mesma idade. “Ele não era bom aluno e não era por falta de professor. Faltava muito. Acho que cursou até a quarta série apenas. Repetia muito de ano. Meu marido, não. Ele fez edificações na Escola Técnica Federal e trabalhava como desenhista. Ele incentivava muito o Mojica a estudar, mas ele não tinha interesse”.

“Era filho único, uma criança atrapalhada. Estava sempre com a cabeça no cinema, no mundo da lua. Como os pais dele eram donos do cinema, ele vivia trancado lá, assistindo filmes até de madrugada. Dona Carmen e seu Antônio não proibiam. Acho até que ele sabia passar os filmes sozinho. Não brincava com ninguém na rua nem participava das festas de final de ano do grupo escolar que aconteciam no espaço do cinema. Achava as peças teatrais muito piegas, só gostava de coisas de suspense, terror. Vivia com aquela capinha preta... Os pais pareciam velhos para ele”.

Perguntei se eles também freqüentavam o Santo Estevão. “Nós éramos muito pobres, não tínhamos dinheiro para ir todos os domingos no cinema. Íamos em matinês, que exibiam filmes para as crianças das 13h30 às 17h. Lá eu assisti Madrake, Sansão e Dalila... O padre da igreja que ficava do lado do cinema reclamava muito: ‘Na missa ninguém vem, mas no cinema...’.

Depoimento em 12 fev. 2007

14.7 - MÁRIO LIMA

Sempre que ia ao escritório de Mojica, Mário Lima estava lá. Me cumprimentava com um sorriso e um aperto de mãos. Eu não entendia bem por que ficava ali o tempo todo. Atendia cegamente a qualquer solicitação do mestre. Trazia-lhe cigarros quando pedia, atendia ao interfone e acompanhava todas as entrevistas que ele concedia à imprensa. Era assim desde que se conheceram, há meio século. Ficou animado quando disse que queria o seu depoimento para o meu trabalho. “O Mário agora vai se sentir importante!”, brincou Mojica. Foi difícil fazer seu discípulo recordar os tempos passados, mas não impossível.

Conheço o Mojica há mais de 50 anos, acho que eu tinha uns 19, 20 anos. Naquela época eu trabalhava como gráfico, mas era viciado em baile. Dançava de segunda a segunda. Morava em Santo André e era considerado o terceiro melhor bailarino da cidade. Se tinha uma coisa que eu achava que nunca ia largar, eram os bailes, só pensava em dançar tango, salão etc.

Eu conheci o Mojica por acaso. Um dia estava no trem vindo para São Paulo e encontrei com um amigo, o Pedrinho. Ele me disse que estava freqüentando uma escolinha de cinema, a escola do Mojica, na Rua Sebastião Pereira, aqui no Largo do Arouche. Fiquei curioso, era domingo, eu estava indo para um baile. Cinema eu não freqüentava, não me interessava. Eu tinha visto só um filme num telão na rua, um filme de terror que me impressionou. Fiquei empolgado com o convite e perguntei para ele se poderia ir junto.

Conheci o Mojica e um grupo de umas 20, 30 pessoas num salãozinho. Meu amigo havia me contado que eles estavam ensaiando para fazer um filme, não me lembro qual. Conversando com o Mojica, gostei do papo dele e ele me convidou para participar das aulas, disse que tinha vaga. Eu aceitei e todo domingo eu vinha para São Paulo. As aulas eram só de final de semana porque o pessoal trabalhava. Todos se tornaram meus

amigos. Nessa época minha vida mudou. Comecei a parar com os bailes e a frequentar a academia para fazer modelagem. Peguei um físico bonito e me destaquei dos colegas.

Todos os alunos pagavam mensalidade. Não me lembro quanto, mas não era caro. Ele não explorava. O Mojica, ele sempre viveu desses recursos da escola. As aulas do Mojica eram de artes cênicas. Ele pedia para a gente improvisar uma cena e a gente tinha que viver aquela cena, viver um personagem com emoções. Eu comecei a representar, procurar sentir e imitar, fazer com falsidade, irrealismo. Mas tinha que convencer. O Mojica explicava como fazia, pegava todas as artes cênicas para você viver as emoções, os sentimentos. O roteiro ele entregava um para cada um decorar o texto só depois que começava a ensaiar o filme.

O Mojica improvisava tudo, inventava situações. Explicava como era o personagem e tínhamos que fazer as expressões. Expressão é a máscara que você coloca no rosto com o sentimento; sentimento é a emoção que você tem que transmitir como se estivesse acontecendo. Isso não era filmado, filmado era só quando era ensaio para filme. Hoje tudo é gravado porque tem mais recursos. Antes era Super-8, coisa mais séria, não era para qualquer um.

O Mojica dirigia com muita criatividade, muita improvisação, muita moral e muito respeito. Deixava os atores à vontade. Numa das aulas em que eu estava ele propôs para nós se queríamos participar do filme, não me lembro qual. Quando entrei na escola, já estavam fazendo ensaios para escolher os personagens para o tal filme. Ele selecionava pelo tipo físico, idade e aparência. Conhecia mais ou menos o talento de cada um, por isso era mais fácil. Se ele me escolhia para fazer um personagem, ele achava que eu ia convencer, o personagem era o “tipo” característico. A gente falava: “olha, Mojica, gostaria de fazer esse papel”. Se ele não tinha passado para outro amigo, passava para a gente. Na época, a gente queria participar do filme, queria viver a emoção de estar na frente das câmeras. Eu fazia o personagem com que eu me sentisse bem. Viver um personagem na época era uma emoção, era outro mundo, você ia ser famoso. O negócio era ser famoso, bonito, atraente, não é qualquer um que queria ser artista e era artista. Havia poucos recursos, mas quando a gente tinha uma chance, batalhava. Se as pessoas tinham o mesmo “tipo”, brigavam pelo papel. Se era um personagem preto, ele não ia pintar um branco.

O papel do aluno no filme não dependia do valor com que ele contribuía. Isso não tinha nada a ver. Era o “tipo”, a aparência. O seu tipo tinha que ser convincente para fazer o personagem. Você mesmo tinha que acreditar, porque o Mojica não era um diretor conhecido. Ele já tinha feito fita antes na casa dele, mas era garoto, 19, 20 anos, da nossa idade. É a participação pelo entusiasmo.

O Mojica não ensaia muito os atores. Ele dá umas duas ou três explicações e você se vira. Ele não gosta de gravar muitas vezes. Por isso não quis seguir como ator em novela. Morava em São Paulo e o Canal 9 tinha novelas muito famosas. Eu procurei o diretor e perguntei se teria condições. Passei no teste e fui aprovado. Peguei complexo porque tinha dificuldade de decorar. Porque você não podia mudar uma vírgula, não podia improvisar nada. Tem que ser o que está no roteiro. Parece que hoje é improviso, mas antes não era. Eu vinha do cinema, o Mojica improvisava muito. O que vale é o sentido. Um dia de televisão é um mês de filmagem de cinema, uma novela de uma hora é quase um filme. Você pega seu personagem e tem que decorar praticamente o seu e o dos que trabalham na cena. E novela trabalha com três câmeras. Faz o ensaio. São sete, oito, nove horas de gravação, quando você terminava o dia pegava o texto para vir decorado no dia seguinte. Estava cansado, de saco cheio. Tinha de estar lá na Vila Guilherme com o texto decorado. E os atores, todos famosos... eu era um ignorante, desconhecido, estava começando na carreira. Eles me aconselhavam, diziam que eu era bom, tinha um bom tipo, mas que tinha que levar mais a sério a coisa e me ajudavam a decorar o texto.

Não estou me lembrando de nenhuma de cena que eu fiz nos filmes do Mojica. Recebi por quase todos os trabalhos, porque ele pagava todo mundo. Mas eu não me lembro quanto era. Mas tinha contrato assinado, isso era obrigado por lei. Na época, nós éramos co-produtores do filme. Ele não forçava a gente a comprar. Você comprava uma ou quantas cotas pudesse, não estou lembrado quanto que custava cada um. Eu não perguntava para os meus amigos quanto eles compraram e o Mojica também não passava para nós. Não existia esse papo: “compra porque esse filme vai dar dinheiro”. Mas lógico que o Mojica ganhava com isso. Devia sobrar algum dinheiro para ele, mas a gente não tinha idéia. Sei que ele vivia disso. Mas nem todos os filmes tinham esse processo de cotas.

Tinha outras escolinhas na época, mas eu não conhecia. Fazia só com o Mojica. Com ele comecei na carreira e aprendi tudo. Hoje eu sou diretor, roteirista, ator, faxineiro, cineasta completo. Isso sem querer. Meu negócio era ser ator, meu negócio era ficar na história. Para ficar na história você tem que aparecer dentro das câmeras. Ser bom ator. Fizemos televisão. O Mojica teve uma série no Canal 4 e no Canal 7. Trabalhei com outros diretores, como o Candeias, mas dele eu não gostava. Porque era muito irritante, um cara muito chato para se trabalhar. A gente não podia reclamar de nada. Achava que mandava no mundo e tudo tinha que ser à moda dele.

Como hoje, passei a ser quase um secretário particular do Mojica. Ajudava no que podia. No começo freqüentava a escola de domingo. Depois de dois, três anos, deixei meu emprego para ficar vinte e quatro horas com o Mojica. Passei a me dedicar no que podia. No começo não ajudava com cenário nem com parte técnica. Em *À Meia-Noite*, ajudei na produção, apesar de ele ter uma equipe técnica profissional. Na parte financeira eu não participava. Eu sei que ajudei a montar o cenário. Cortamos as árvores todas da Rua Sebastião Pereira. Acabamos com a Rua do Largo do Arouche. No dia seguinte o cenógrafo fez uma floresta dentro do estúdio, eu não acreditei no que eu vi. Glauber Rocha era muito famoso da época. Eu o vi, mas não fui apresentado. Quando entrava uma pessoa lá, ia direto para o escritório.

Eu dirigi *A Quinta Dimensão*, depois tive que apelar para sexo. Eu não queria. Achavam que sexo era muito vulgar, vazio e apelativo. Todos os gêneros tinham acabado no Brasil. O que estava em voga era o sexo explícito e todos os diretores estavam aderindo. *A Quinta Dimensão* foi o primeiro que eu produzi. Depois disso, criei o *24 Horas de Sexo*. Fiz o roteiro mais apelativo, mas com uma história. Esse foi um estouro de bilheteria no Brasil. Até hoje é famoso. Foi o filme que me consagrou, me colocou em evidência, ganhei uma grana. Só que nesse filme tem zoofilia. O cachorro foi idéia do Mojica. Tinha medo de que não desse certo porque nunca tinha visto. Tínhamos os melhores atores de sexo explícito da época. Depois eu fiz *Vingança Diabólica* e *A Menina do Sexo Diabólico*. Esse filme também foi muito bonito. O dinheiro que eu tinha ganho no *25 Horas* eu aplicava no filme seguinte. Agora até o nome dos meus filmes eu esqueci. Ah, *48 Horas de Sexo*, o Mojica que dirigiu.

Depoimento concedido em 16 fev. 2007

14.8 - NILCEMAR LEYART

Desde pequena cantava. Vim da Itália para cá, com seis, sete anos, e cantava no navio, ganhava doce. Quando eu vim para o Brasil, minha mãe me colocou numa escola de canto. Na época tinha um programa na TV Tupi, chamava-se *Clube Papai Noel*, era um clube infantil. Eu cantava nesse programa. De lá saíram muitos nomes como Jerry Adriani e Wanderley Cardoso. Depois fui ficando adolescente e cantava no programa *Alegria dos Bairros*, também da TV Tupi. Era tudo gente de nome, artistas grandes. Com 17 para 18 anos fazia pontas em especiais da Tupi. Tinha um programa domingueiro: num domingo chamava *TV de Comédia* e, no outro, *TV de Vanguarda*. E a gente sempre participava, eu cantava também nos programas. Foi o pessoal que fazia figuração lá que me falou que tinha um cineasta que tinha feito um filme de terror que estava fazendo sucesso. Era o Mojica. Ele tinha acabado de lançar *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. Pedi o endereço e fui até lá. Acabei ficando e estou até hoje.

Na época eu queria ser atriz. Passei a fazer parte do elenco e eles também estavam escolhendo as pessoas porque o roteiro de *Esta Noite* estava pronto. Ensaiávamos duas, três vezes por semana. Entrei em 5 de janeiro de 1965 e dois meses depois nós nos mudamos. Era aqui na Rua Frederico Abranches e fomos para o Brás, para a famosa sinagoga espírita na Rua Casimiro de Abreu. Comecei a me interessar mais.

Participei do curso de interpretação. Aliás, o curso que eu ministro hoje em dia tem muito das aulas dele porque foi com ele que eu aprendi tudo de cinema, televisão e teatro. O método é o mesmo. As aulas dele eram ótimas, só que não era só um ano, como eu dou hoje, era um estudo mais prolongado, dois anos. Ele ensinava tudo que ele sabia, era muito interessante. Tinha um acesso de pessoas muito grande, talvez por causa do sucesso de *À Meia-Noite* e a preparação para o *Esta Noite*. Eram moças, rapazes, senhoras... tinha mães, pais de família que iam lá. Era para todo tipo de público, de todos os níveis. Ele anunciava em jornais, mas também tinha o boca a boca. Depois do *Esta noite*, chegamos a ter lá 400 pessoas. Essas 400 pessoas eram organizadas por turmas, mas depois, como o número aumentou, ele não podia mais trabalhar pessoa por pessoa. Ou então tinha que ser um trabalho muito intensivo, que ia

ocupar muito tempo, então a gente passou a dar um curso mais generalizado, uma explicação, um ensinamento em geral. Naquela época o curso não tinha apostila, mas ele dava lição pra casa de todas as matérias: interpretação, expressões, expressão corporal, postura, criatividade, personalização, todas as matérias que existem.

O curso dele tinha um aprendizado completo. Hoje eu uso quase tudo. Dou um curso de doze a quatorze meses. É um sistema uniforme e gradativo. Começa do mais fácil e vai dificultando. A primeira coisa que a gente ensina é a pessoa a se soltar, perder a timidez, depois a gente começa com expressões faciais. Uma das matérias é improvisação. A gente começa por essas matérias e vai se aprofundando nas outras. Improvisação ensina o ator a usar a criatividade dele, a ter um raciocínio rápido e é muito importante para o trabalho de um ator, porque imprevistos acontecem muito em filmagens, em apresentações de shows, peças de teatro. Se o ator aprendeu a improvisar, ele se sai bem, não perde o pique, o trabalho rende mais e a interpretação dele aparece mais, tem mais brilho. Não lembro quanto ele cobrava, mesmo porque como eu trabalhava com ele, eu não pagava o curso.

Fui me entrosando mais, comecei a trabalhar todos os dias com ele. Passei a tomar conta do escritório. O trabalho que eu fazia não era trabalho, eu fazia mais por gostar, já estava envolvida. Eu atendia as pessoas, preenchia os cadastros, sempre fui muito boa em datilografia. Datilograva tudo: roteiros de cinema, peças de teatro, fichas, eu dava uma assessoria para ele. Eu não mexia com o dinheiro dos alunos. Essa parte de finanças eu não sabia, mas, de resto, trabalhava em tudo. Acabei entrando na área técnica e deixando a vontade de ser atriz de lado. Aprendi a fazer continuidade – em *Esta Noite*, eu fui continuísta. Nem todos os membros da equipe eram tão flexíveis a ponto de fazer várias atividades. Na filmagem cada um tinha seu cargo. Mas eu cuidava de tudo e cuidava dele. Na época, peguei amizade com a mãe dele. Como ele foi filho único, foi muito mimado.

Todo o pessoal que fazia as aulas dele participava dos filmes. Nos filmes dele é possível ver que é tudo gente novata. Ele é o cineasta que mais deu oportunidade para aqueles que queriam ingressar na carreira. A maioria participou de alguns filmes com a gente e depois desistiu da carreira.

O sistema de cotas era como uma sociedade anônima. Então, na sociedade anônima tem uma série de associados. Por exemplo: nós íamos fazer um filme e você adquiria uma cota do filme, e assim você tinha direito ao percentual “x” do lucro de bilheteria do filme. Não dá para definir agora quanto valia cada cota porque os valores financeiros mudaram muito. A pessoa não investia muito e era um investimento bom, porque o rendimento era bom, principalmente os filmes de sucesso, como eram os filmes dele na época. A pessoa acabava ganhando, mas era prejudicada pela distribuição e pelo exibidor. Na época, o produtor de filme nacional era muito prejudicado. Para você exibir um filme, a concorrência com o filme estrangeiro era muito grande e o filme nacional sempre acabava levando a pior. Da bilheteria bruta, o dono do cinema chegava a ficar com 70% e dava 30% para o produtor. Quando ele era muito bonzinho, ele chegava a ficar com 50% do bruto. Dos outros 50%, o produtor do filme tinha que dar 30% para o distribuidor e o que sobrava ficava para o ele.

O Augusto [de Cervantes] era produtor. A parte maior ficava para ele. Mas, mesmo assim, não era uma parte grande. Os cotistas entravam na parte do Mojica, porque o Augusto não queria saber, ele não tinha vendido cota nenhuma. Quem tinha vendido era o Mojica. Então os cotistas ficavam com o percentual da parte do Mojica. Não sobrava quase nada para ele. Em *À Meia-Noite*, ele vendeu tudo o que tinha, seus móveis, mandou a esposa para a casa dos pais dela, ficou com a roupa do corpo e mais um troco para poder finalizar o filme. O dinheiro não foi suficiente e ele teve que pedir ajuda na época para o português, o Ilídio. O Ilídio acabou ficando com a parte maior, mas depois o Mojica e ele venderam os direitos para o Nelson Teixeira Mendes, que ganhou muito dinheiro com *À Meia-Noite*. O Nelson Teixeira já morreu, agora ele não tem mais dinheiro sobre o filme, volta para o diretor. Mojica acabou não ganhando nada, mas a fita rendeu muito.

Com o dinheiro do *À Meia-Noite*, o Augusto conseguiu um pouco de verba para investir no *Esta Noite*. Resolveu fazer o segundo filme do Zé do Caixão. Na época, o Augusto, com dinheiro, e o Mojica, sem dinheiro, com a diferença que Mojica era o autor da obra, o criador do personagem. O *Esta Noite* começou a ser feito assim. Depois a verba acabou. Na metade do filme acabou entrando o novo sócio que era o Antônio Fracari, era maquiador da extinta TV Excelsior e tinha uma fábrica de perucas. O Fracari fazia um personagem e era maquiador. Quando ficou apertado, o Augusto resolveu ver se o

Fracari entrava de sócio na fita e ele acabou entrando. Ficou dividido entre o Fracari, o Augusto e o Mojica. Não era uma partilha igual. O Mojica sempre se deu mal. Ele sempre foi muito idealista, sonhador, essa parte burocrática ele nunca foi muito bom, aliás, ele foi péssimo. Ele sempre fazia tudo com prejuízo para ele mesmo. Para você ter idéia, o Mojica chegou a assinar papéis em branco para o Nelson Teixeira Mendes. Olha que o Nelson Teixeira era o tio Patinhas. O Mojica era assim, ele assinava coisas sem ler. Depois é que a gente começou a tirar da mão dele esses papéis e lia primeiro para ver se podia ou não assinar. Por isso ele ficou muito prejudicado financeiramente. Nessa divisão do *Esta Noite*, acabou o Augusto levando a maior parte, depois o Fracari acabou brigando com o Augusto porque ele, Augusto, começou a negociar a fita com o exterior para ficar com o dinheiro. O Fracari começou a se revoltar porque colocou tudo na fita e não veio o dinheiro.

O Fracari se interessou porque viu a luta do Mojica, o esforço, já estava no meio da filmagem, o dinheiro tinha acabado. A divulgação já era muito grande por causa do sucesso de *À Meia-Noite*, não podia parar. O Fracari se interessou em entrar, mas o papel que ele fez não foi porque ele entrou de sócio. É porque ele era um tipo bom, boa pinta na época, e precisava de um ator para fazer o irmão da Laura e no elenco nós não tínhamos grandes galãs, então ele acabou fazendo o papel. Mas não existia essa troca, não. Ninguém comprava personagem.

O ator é escolhido de acordo com a estampa dele. O Mojica fazia a escolha assim: primeiro de acordo com o tipo, depois ele ia ver se aquela pessoa tinha condição de interpretar aquele personagem.

O Mojica não vendia mais cotas do que podia arcar. Eu mesma cheguei a negociar cotas para o pessoal que vinha pro elenco. O pessoal não era obrigado a ficar com cotas. A gente apenas explicava a vantagem da pessoa ser cotista. Porque depois a pessoa ia participar do lucro e havia um boletim informativo dos lucros que os filmes davam emitido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Nós mostrávamos para as pessoas. E os filmes do Mojica deram dinheiro na época. Houve casos em que os cotistas desistiram das cotas porque viam que a menor parte é que ficava com o Mojica. Em *Sentença de Deus*, tanto os cotistas quanto o Mojica levaram prejuízo. Porque não houve condição de prosseguir. Mojica começou por três vezes e na terceira vez ele

desistiu, porque sempre acontecia algo que interrompia as filmagens. Foi feito tudo de comum acordo e todos concordaram que era melhor desistir desse filme, não fazer mais. O prejuízo não foi só dos cotistas, foi principalmente do Mojica, porque na época o pai ajudou e ele investiu bastante. Todo mundo acabou no prejuízo.

Na década de 60 surgiu a Escola Superior de Cinema São Luiz. Existia também a Vera Cruz. Na época, o Khouri e o irmão dele colocavam anúncio, e eu, até antes de conhecer o Mojica, cheguei a ler um anúncio em um jornal, não lembro qual, para você fazer cinema por correspondência. Até, se não me engano, cheguei a escrever, mas não me lembro se recebi resposta. Era na Vera Cruz. Além dessa, tinha várias escolinhas, porque, na realidade, para ensinar, eles não ensinavam nada. Coisinhas pequenininhas... tinham várias, mas tudo coisas, assim, que a gente chamava de picaretagem. Mas o ensinamento do Mojica era sério, você vê que ele lançou muita gente, não só na área artística, mas técnica... diretores... Sganzerla, na época, era jornalista, depois que fez *O Bandido*; Walter Lima, também era jornalista, Capovilla também, depois acabou dirigindo. Tudo foi influência do Mojica.

O Mojica não fez nenhum curso, ele é autodidata. O método dele é exclusivo. E tudo o que ele aprendeu, aprendeu por ele. Você vê que ele é consagrado no mundo inteiro como gênio, criador, diretor e tudo ele aprendeu por ele mesmo. O Person uma vez viu o Mojica com um livro do Gustavo Dahl. Não lembro o nome, mas era um livro contendo Stanislawski, Dostoiévski, que ensinava você como fazer cinema. O Person viu o Mojica com esse livro e falou: “Não, Mojica, você não vai ler esse livro, você não vai ler livro nenhum, porque se você ler vai perder sua autenticidade, o SEU cinema”, porque ele viu o nível de criatividade do Mojica. O trabalho do Mojica é uma coisa muito autêntica que diversificava bem das outras pessoas. Então ele nunca precisou fazer curso.

O Mojica é o único cineasta que, do nada, fazia um filme. Ele trabalhava muito na base do improviso. O que conta na obra do Mojica não é a alta produção. Um dos filmes que ele dirigiu e que custou mais caro foi *Exorcismo Negro*. Mas, em todos os filmes dele, se você analisar, você não vai ver uma produção rica, mas você vai ver um conteúdo rico em cada história, seja ela o gênero que for. O primeiro filme que ele fez foi *O Juízo Final*, ele era um menino ainda. Na minha opinião, a melhor coisa que ele criou foi

Finis Hominis, supera todos os filmes dele por causa da mensagem da fita, da linha da história, que é muito séria, e tem a continuação que é *Quando os Deuses Adormecem*. Hoje a gente tem a igreja eletrônica, eu faço parte.

Os filmes do Mojica não precisaram de muita estratégia promocional porque sempre chamaram muita atenção. *Delírios de um Anormal* foi lançado aqui depois que ele fez a viagem à Espanha, levou *Delírios*, *Perversão*, ganhou prêmio. Na época, o Cléber de Holanda, que tinha cinemas no interior, trabalhava com o Mojica como assessor de imprensa, divulgador, empresário e foi quando fizemos a vitrine viva na porta do cinema com os atores do elenco.

Todos os atores recebiam cachê, mas não era muito alto. Recebiam cachê e lanche.

O primeiro filme de que participei foi *O Diabo de Vila Velha*. Fiz uma participação pequena, na parte de São Paulo. Nem sei se existe negativo. O Nelson Teixeira Mendes produziu e o Mojica foi ator do filme na primeira fase. Depois, na segunda fase, que as filmagens pararam, o próprio Nelson pediu para o Mojica terminar de dirigir o filme. As relações do Mojica com o Nelson começaram antes de *À Meia-Noite*. O filme deu dinheiro, mas foi muito mal lançado, mal distribuído.

O Estranho Mundo já foi diferente porque foi com o Augusto, o Jorge Michel Serkeis. Depois do *Esta Noite* escrevemos *Encarnação do Demônio*, mas era um filme muito caro para se produzir na época. Antes de *O Estranho Mundo*, o Galante chamou o Mojica para dirigir um filme feito com três histórias. Ele tinha um programa na Bandeirantes, o *Além, Muito Além do Além*, o programa era o maior sucesso, dava o máximo de audiência. Por isso o Galante chamou o Mojica para dirigir um filme com três histórias de terror, de meia hora cada história. O Mojica ia dirigir as três histórias e o Galante ia produzir. Depois da *Trilogia*, o Augusto quis fazer contrato. As três histórias foram apresentadas no *Além, Muito Além do Além* (Galante não queria Mário Lima). Depois de muito conversar, Mojica ficou para dirigir somente *Pesadelo Macabro*, estrelado pelo Mário Lima. Nesse momento, apareceu lá no escritório o Jorge, que dizia que era amigo do Omar Sharif. Quando foi para a gente fazer *O Estranho Mundo*, o Augusto acabou entrando no meio e acabou tomando tudo e ficando com a parte do leão. Ele ficou como um dos sócios e também com a distribuição do filme.

Inclusive, o Jorge faz o personagem principal da *Tara*, estrelado pela Íris Bruzzi. O Person é um dos atores de *O Fabricante de Bonecas*. O Jorginho na época ficou revoltado pelo Mojica ter dado a distribuição pro Augusto. O Augusto tinha a produtora dele, que é a Ibéria Filmes, que depois mudou o nome e produziu *Como Consolar Viúvas*.

O *Além, Muito Além do Além* ia ao ar toda sexta-feira, às 23h. Era um programa que o Zé do Caixão apresentava e mostrava histórias de terror gravadas com o pessoal do elenco. Histórias de mais ou menos 40,45 minutos. O roteiro era do Mojica. Depois conhecemos o Lucchetti que, a partir daí, logo depois de *Trilogia*, veio trabalhar com a gente. Mesmo antes de eu conhecer o Mojica, ele sempre colocou o grupo dele nos filmes. Ele recrutava pessoas, ensinava e colocava nos filmes. Aqui as pessoas têm acesso: tem muito mais chance e facilidade. Por aí as escolas são caríssimas, existe um gasto, uma receita muito grande. Aqui a gente procura fazer de uma forma que seja acessível às pessoas, no sentido de elas aprenderem, se profissionalizarem e engrenarem na carreira.

Depois de continuísta, comecei como assistente de montagem. Em 75 eu já coordenava os cursos, em 74 eu comecei. Quando ele foi para a França, eu comecei a ensaiar os alunos, a dar aulas, porque ele estava na França, ficou mais de um mês fora, e a gente tinha um número bom de pessoas na época. Hoje cobro R\$ 50 por mês. Estou recomendo o recrutamento para formar um grupo razoável de pessoas. Por enquanto, são cerca de 25 alunos. As aulas são aos sábados e domingos. A Associação é uma entidade (não é uma empresa) beneficente e cultural. Na hora em que ela começar a dar lucro, é evidente que a gente vai investir esse lucro dentro dos projetos que a própria entidade tem, que consta desde a ata da fundação. São vários projetos que temos para colocar em prática: auxílio à comunidade, dar curso gratuito para jovens carentes, para eles começarem a entrar na carreira artística, curso de alfabetização para adultos e para aqueles que não têm oportunidade de estar na escola, para estarmos ajudando a comunidade. Ela não é isenta de todos os impostos, tem alguns que a própria entidade é isenta por não ser uma empresa. Justamente por isso é que é tão baixa a mensalidade. No ano passado formei mais de 100 alunos e dei uma parada. A gente faz isso (cobrar barato) para ajudar a pessoa. Agora eu sou sócia do Mojica, a gente se conhece há 42 anos. Na Produções Cinematográficas Zé do Caixão Ltda. sou sócia dele desde 1975. Se

sou sócia da produtora, sou dos filmes também, então evidente que os filmes dão uma ajudazinha para a parte financeira. Hoje a produtora não existe mais, mas os filmes são negociados no Brasil, no exterior. (...) As próprias pessoas do elenco davam força. Mas não era uma cooperativa onde cada um entra com tanto. O Mojica sempre tentou, mas nunca teve auxílio estatal. Talvez porque ele fosse considerado do cinema marginalizado. Na época da Embra, se você pesquisar, a maior parte dos cineastas que recebiam auxílio eram do Rio. De São Paulo, a Cinedistri (Aníbal Massaini) fez alguns filmes com dinheiro da Embra, tinha cineastas da Boca que recebiam dinheiro da Embra. Outra empresa era a do Jean Mazon e do Khouri. A maioria das empresas de cinema sempre procurava contratar atores de nome para os filmes, o Mojica não. Ele é um dos únicos no Brasil que sempre deu chance aos novatos. *Exorcismo Negro* é o único em que o elenco era todo de gente conhecida, o Jofre Soares, Alexandre Gomide, Adriano Stuart, Walter Stuart etc. É fácil trabalhar com esse pessoal porque a gente ensina, orienta.

Eu comecei a me envolver e gostar mais da parte técnica. Para ser continuísta, pedi orientação para o cameraman, o Giogio Attili, ele me deu explicação, eu ficava sempre perto dele nas filmagens de *Esta Noite*, sobre câmera, lente, diafragma, daí o próprio Mojica ia me explicando. Depois da filmagem de *Esta Noite*, como continuísta passei a acompanhar a montagem. Quem montou foi o Luiz Elias e, de montagem, eu aprendi muito com ele. O Mojica chamou ele para montar *A Sina do Aventureiro* e daí ele começou a montar todos os filmes do Mojica. Ele não falava nada, ele ia montando e eu ia observando os cortes. Na montagem do *Estranho Mundo*, o Mojica convidou o Eduardo Llorenti, diretor do filmes sobre Tônico e Tinoco. Eu fui acompanhar porque também fiz continuidade no filme e, num determinado momento, ele teimou que a cena não dava montagem. Eu temi com ele e acertei. A partir daí fiz a primeira montagem de outros filmes, inclusive num dos filmes do Augusto, *A Virgem e o Machão*, onde eu fui continuísta também. Montei até a parte da dublagem. Na época, a gente montava e deixava tudo em anéis para dublar depois. Para prosseguir a montagem o Augusto me despediu, chamou o Edu, que fazia montagem na USP, e ele não conseguiu montar, teve que me chamar. Depois passei a dublar, a dirigir dublagem e, nas montagens que eu fazia, dirigia as dublagens.

No *Finis* eu fui continuísta, montei, dublei e dirigi dublagem. Depois, teve vários outros, *Delírios de um Anormal*, *Perversão*, *Manchete de Jornal*, *A Estranha Hospedaria dos Prazeres*, *Inferno Carnal*... Depois que eu comecei como assistente de montagem, passei a montar praticamente todos os filmes que o Mojica fez. Ele nunca ficava do lado palpitando. Pelo contrário: ele ia, me explicava a cena, e saía, porque ele não tem paciência de acompanhar montagem. O Mojica é muito ansioso e muito inquieto, ele não senta.

Das filmagens do *Encarnação* para as antigas mudou bastante. Existem novas técnicas, equipamentos, novas lentes de câmera que eu não conhecia. A 9.8 que eu conhecia já não existe mais. O Vídeo Assist, a gente nunca filmou com isso. Era uma câmera só, a gente fez todos os filmes com uma câmera só. Foi uma experiência completamente nova. Nesse filme me senti muito deslocada, há muitos anos não fazia continuidade, acho que não fiz uma boa continuidade. Eu gostei mais de outros trabalhos meus que eu fiz antes. Antes a gente usava grua ... Usou uma vez só, em *Demônios e Maravilhas*, único filme que participo como atriz, porque faço eu mesma. E também em *A Mulher que Põe a Pomba no Ar*. Tinha trilho para fazer travelling, tinha equipamento bom. Mas em *Encarnação*, como não conhecia ninguém da equipe antes, fiquei meio deslocada.

Essa fita, como *Exorcismo Negro*, foi feita com todo o recurso. Quem financiou foi a Cinedistri, o Aníbal Massaini. As outras não, o incentivo financeiro era precário. Os alunos não faziam os cenários, tinham técnicos para fazer, cenógrafo, desenhista, mas muitos estavam lá colaborando, porque eram entusiasmados com a obra do Mojica.

No dia em que o Glauber foi, eu estava lá. Foi ele, o João Calegaro, o Reichenbach, um grupinho legal. E tinha o cenário do inferno montado. Aquele dia a gente não estava filmando, porque o Mojica estava com muita dor de dente. Quando o Glauber viu aquilo – e outras pessoas já tinham falado do Mojica para ele – ele gritou, “gênio, ele é um gênio, genial”. Na sinagoga. Depois ele se apresentou, mas realmente foi verdade. Deu muito o que falar na época. O que chamou a atenção do Glauber, primeiro, foi a criatividade do Mojica, do inferno de gelo. No fundo da sinagoga tinha um quintal e lá nós filmamos todo o pântano de *Esta Noite*. O quintal todo era do tamanho desse salãozinho. Fizemos tudo lá.

Depoimento concedido em 14 fev. 2007

14.9 – VIRGÍLIO ROVÊDA

Consegui o contato do seu Virgílio na lista telefônica. Atendeu-me gentilmente e acertamos a data da entrevista para uma tarde de quinta-feira. Mostrou-se bastante interessado e prometeu revolver os guardados para encontrar uma antiga reportagem na qual aparece assessorando Mojica num de seus famosos testes macabros. O combinado foi nos encontrarmos em seu apartamento, na Zona Norte de São Paulo. Logo que cheguei em sua residência, fui tomada por certo estranhamento. Em nada se parecia aos escusos ambientes que já havia freqüentado em minhas andanças pelas bocas desde que iniciara minhas pesquisas sobre o cinema experimental paulista. Casinha muito ajeitada – com o toque de sua esposa, por decerto –, espaço amplo, uma larga janela e duas gatinhas de estimação. Tudo muito agradável. Sentada num confortável sofá, munida de caderninho e gravador, desferia perguntas e o seu Virgílio empolgava-se ao contar as histórias vividas ao lado de Mojica, que já comemoravam quatro décadas. “A última fita acabou”, disse eu, numa tentativa de encerrar o expediente, após cerca de quatro horas de entrevista. Mas nem assim ele interrompeu os causos. O sol de pôs, anoitecera e eu ainda estava lá.

Eu digo com toda a franqueza e com certo orgulho que eu comecei a trabalhar no cinema com o Mojica. Iniciei exatamente em setembro de 1965 fazendo figuração em *O Diabo de Vila Velha* (1966), um filme que o Mojica estava terminando para o Nelson Teixeira Mendes. Meu objetivo não era ser ator, mas foi a porta que encontrei para entrar no cinema. Nem cheguei a fazer aula de interpretação.

Resolvi sair do Rio Grande Sul. Morava lá numa cidadezinha muito pequeninha, Vacaria. Como eu estudava à noite, dizia que ia para a escola, mas ia para o cinema. Fiz jornalismo, mal e porcamente. E vi muitos filmes interessantes que me impressionaram; filmes do Bergman, Truffaut... não sei porque cargas d’água eles eram exibidos na cidadezinha.

Eu trabalhava numa oficina, peguei carona com um caminhão e fui parar no Rio de Janeiro. A referência para o Rio Grande do Sul era mais Rio de Janeiro do que São Paulo. No Rio não tinha nenhum filme sendo rodado por causa do golpe de 1964. Vim para São Paulo e resolvi passar numa loja de roupas perto da Rua Oriente para comprar calças mais incrementadas. Parei num boteco qualquer, da Rua Silva Teles, esquina com a Casimiro de Abreu para comer um lanche. Foi quando entrou um cara acompanhado por um nordestino. Tinha barba comprida, unhas grandes e duas fulanas bonitas junto. Uma das moças era a Denise³⁴⁹, a mulher dele. Usava terno azul marinho e colete. Chegaram e tomaram um café. “Cara esquisito”, pensei. Depois, perguntei para o nordestino, que se chamava Cícero: “Quem é essa figura?”. Ele respondeu: “Esse é um diretor de cinema que vai fazer um filme” e já me convidou para visitar o estúdio. Eles estavam num processo de arregimentação de pessoas. Eu não tinha a menor idéia de quem fosse Zé do Caixão, não sabia da existência de *À meia-noite*. Isso era início de 1965.

Fui até a sinagoga³⁵⁰. Estavam terminando de fazer *O Diabo de Vila Velha* e já construindo os cenários para o *Esta Noite*. Logo começou a produção. Eu não sabia nada e não tinha a menor idéia de onde estava. Não sabia nem o que era uma câmera. Me chamaram para fazer figuração também num filme cujo negativo se perdeu³⁵¹. O Mojica gostou, porque ele gosta das coisas mal feitas, do que acontece atrás das câmeras, nos bastidores. Quando chegava por volta da hora do almoço, ofereciam pãozinho com mortadela. Então eu vi o cenógrafo José Vedovato preparando o ambiente para filmar. Logo de tarde fui ajudá-lo.

Freqüentava a sinagoga, na Casimiro de Abreu, quando comecei a trabalhar numa metalúrgica para subsistir. Era uma fábrica de vitrines para lojas. Fiquei lá uns três meses. Minha origem é do campo, do mato, por isso tenho afinidade com metalurgia, mecânica, elétrica, ferraria etc. Dedicava à sinagoga todo o tempo que eu tinha. Trabalhava e voltava para lá. Encarei de tudo. Ajudei o outro cenógrafo, o Fernando Rosa, porque tinha noção de carpintaria. Acabei fazendo praticamente sozinho o cenário do inferno de *Esta Noite*. Cheguei a trabalhar 72h sem parar. E não tinha salário, não

² Denise foi um dos nomes artísticos de Diomira Feo, ex-esposa do cineasta.

³⁵⁰ Refere-se ao prédio de uma antiga sinagoga situada na Rua Casemiro de Abreu que por alguns anos abrigou a Indústria Cinematográfica Apolo.

³⁵¹ Roveda está se referindo ao filme *Pesadelo*.

tinha nada. Mesmo assim, larguei o emprego na metalúrgica. Depois que entrou mais um produtor, saiu uma ajudazinha de custo. Seria correspondente hoje a R\$ 50 por semana. Meu acerto era: “Estou aí e quero fazer de tudo”. Comia o que tinha na produção e lavava minha roupa por ali. Morava numa pensão.

Lá na sinagoga, quando nós estávamos montando o cenário, apareceu o Glauber, o Jô Soares, o Silvio Santos e outras personalidades que estão por aí. O Glauber se interessou pelo Mojica para fazer média e ganhar fama. O Mojica sempre se deu bem, sempre jogou muito limpo com a imprensa. Dava toda a atenção: se chegasse jornalista, ele parava todo o trabalho com a equipe para dar entrevista. O Mojica aumentava, mas não inventava. Na época importava o relacionamento do jornalista com o artista.

Além de cenografia, no *Esta Noite* ajudei a fazer a maquiagem, além de varrer e limpar estúdio. Cheguei inclusive a lavar as mulheres pintadas com óleo que aparecem na cena do inferno. Fiz também uma pontinha no filme, o guarda que está na hora em que o juiz determina a sentença. Nos créditos eu saí como maquinista, porque também ajudei com o *travelling*. Montava o trilho e muitas vezes controlava a velocidade da câmera. Fui assistente de tudo, menos de câmera porque na época só chegava perto da câmera o diretor, o diretor de fotografia e o próprio câmera. Mas eu ‘tava de olho e consegui me aproximar dela por meio do assistente, um lituano conhecido como Nuvem Branca, que morreu durante a filmagem da seqüência final. Eu aprendi o trabalho e minha primeira experiência foi em *Pesadelo Macabro*. Depois tive muitas outras. Minha escola era a prática.

O Mojica usava uma única câmera para filmar. Armavam-se as confusões e, às vezes, a gente que não tinha nada a ver, entrava no meio. A câmera com que nós estávamos fazendo o *Esta Noite* era do Constantino Tatchenco. Nós prometemos que íamos liberar a câmera, mas íamos empurrando com a barriga. Demoramos quatro meses para realizar o filme por causa da falta de grana. O problema é que o Constantino tinha alugado a câmera para o Person fazer *O Caso dos Irmãos Naves*. Chegaram na sinagoga Constantino e o Person e o Fracari, que era cabeça esquentada, já partiu para a briga. O Mojica me chamou e fui lá apartar. Na escada, o Constantino resolveu me dar um balão, mas eu dei um joelho nele e fechei a porta. No dia seguinte, o fato foi parar no programa *O Homem do Sapato Branco*.

Também era eu quem mexia nas cobras e colocava em cima das mulheres. Uma vez a cobra enrolou no pescoço da Ana Mendonça e o [Giorgio] Atili, que era diretor de fotografia, rodou a cena e elogiou: “Muito bom, atriz sensacional!”. Mas a cobra estava asfixiando a atriz. Em dois pulos, desci lá e desenrolei a cobra do pescoço dela.

O Mojica tinha uma escolinha de arte dramática e ele dava aulas de interpretação, fazia exercícios como se estivesse filmando, para facilitar no momento das gravações o desempenho dos atores-figurantes, que chamamos elenco-básico. Ele treinava as pessoas. Tinha 40, 50, teve uma época que tinha mais de cem pessoas na sinagoga ensaiando. Se eles pagavam, não sei. Eu não pagava porque trabalhava lá dentro. O mais importante é que o Mojica abria as portas para as pessoas comuns que hoje são atores e atrizes que estão por aí.

Na época que eu comecei lá, ele já não se valia tanto do esquema de cotas de participação. Os cotistas funcionavam da mesma forma que o contrato social para constituição de uma empresa tipo companhia limitada ou sociedade anônima. Se o cidadão participou do filme e o percentual dentro do orçamento correspondeu a 1%, ele vai receber o equivalente a 1% da renda líquida de exibição. É um trabalho gigantesco se você tem muitos sócios. Administrativamente, era meio bagunçado. O Mojica havia usado esse mecanismo de financiamento em *Meu Destino* e em *À Meia-Noite*. Às vezes ele fazia as cotas, depois aparecia alguém com um pouco mais de dinheiro e ele vendia parte [dos direitos de exibição] da fita. O Augusto punha uma certa ordem, mas prevalecia o interesse próprio. *A Sina do Aventureiro* e *Esta Noite* tinham produtores e não foram feitos pelo processo de cotas. O Mojica, como ator-diretor, tinha um percentual que eu não sei se chegava exatamente a 20% ou 25% da bilheteria. Esses percentuais eu não tinha acesso, estou chutando mais ou menos. O Antônio Fracari, maquiador que tinha posto dinheiro lá, tinha outro percentual, e o Augusto [de Cervantes] ficava com a maior parte por ser o produtor principal. Tinha pegado dinheiro emprestado com outras pessoas a juros, por isso pôs o maior volume de dinheiro na fita. O Augusto morreu rico, tanto que ele foi enterrado na Espanha.

O mecanismo de comercialização era montado da seguinte maneira: ou o produtor entregava o filme para uma distribuidora, ou montava uma, como fez o Augusto, ou fazia como a Carla Camurati, que levou o *Carlota Joaquina* embaixo do braço para

conseguir exibi-lo. Por lei, 50% é do exibidor e 50% é do produtor. Destes 50% do produtor, 20% é do distribuidor, então, na verdade, o produtor deveria obter 30% dos 50%. Seria um ótimo negócio. Havia muitas discussões sobre a bitributação. Isso porque o filme já era tributado na bilheteria, mas, quando saía o borderô, era descontado o imposto sobre serviço (ISS) da Prefeitura. Quando chegava na distribuição, cobrava-se de novo o ISS da distribuição. Um equívoco que a imprensa não sabe e por isso sempre “chutou” o produtor e o cineasta brasileiro é de que todo custo de lançamento do filme quem paga é o produtor. Inclusive os “tijolinhos”³⁵² que saem nos jornais. Quando chega o relatório do exibidor, o produtor pega o valor da renda arrecadada na bilheteria, deduz o percentual da comissão da agência de publicidade etc. Então, 30% que deveria chegar, não chega. Aí a imprensa valoriza os exibidores, os clientes das empresas de comunicação, parceiros comerciais. Eu tinha alguma amizade com Orlando Fassoni, que fazia as matérias. Naquela época era a relação pessoal do cineasta com o jornalista. Saía aquela mídia espontânea assim.

Nós terminamos de filmar o *Esta Noite*, depois veio o processo de finalização e sonorização. Enfrentamos problema com a Censura. O Mojica teve que mudar a seqüência final que, na minha opinião, ficou burra. O Augusto fez trocentas viagens para Brasília para conseguir a liberação. Depois que isso aconteceu ele decidiu montar uma distribuidora, a Ibéria, e eu fui trabalhar lá.

Nesse ínterim, conheci o [Ozualdo] Candeias, porque ele esteve na sinagoga fotografando. Soube que ia começar um filme. O escritório da produtora dele era na Avenida São João e decidi ir até lá. O sistema usado em *A Margem* (1967) era de cooperativa, de cotas de participação. Ficávamos sócios do filme: ganhávamos “x” por semana de trabalho e garantíamos participação de 1% ou 2% na renda obtida com a exibição. Além disso, tinha uma pequena ajuda de custo. Me lembro bem, na escadaria do Teatro Municipal: claquete, folha de continuidade, um roteiro de meia dúzia de páginas. O Candeias me perguntou: “Você sabe ler? Sabe escrever? Então segure tudo. Preste atenção quando começa e termina a fita”. Depois, quando saiu o letreiro, vi: “assistente de direção”. Nem sabia o que era, fiz apenas o que ele queria. Em *A*

³⁵² Forma como eram chamadas as chamadas de exibição do filme que apareciam nos jornais.

Margem, eu fui cotista, só que em determinada altura apareceu o Michel Saddi, de Mato Grosso, comprou e ficou dono.

No escritório do Augusto trabalhávamos o contador, o programador, e eu, que também era o “faz-tudo”: além de carregar lata, revisava filme e fazia a fiscalização nos cinemas. Havia um grupo de fiscais *free-lancer*. Muitos tinham trabalhado no filme fazendo figuração. Na época, os fiscais ficavam na porta dos cinemas com aquele relógio, contando as pessoas que entravam e se pagavam meia entrada ou inteira, porque os exibidores roubavam demais. No final da sessão, os números do borderô, do caixa e da roleta tinham que “bater”. Aqui em São Paulo, *Esta Noite* foi um sucesso muito grande e percorreu 186 cinemas dentro do Estado. Não tenho nenhum papel porque eles ficaram na produtora. Na época, tinha cinemas em tudo quanto era lugar; nos bairros tinha um, dois, três cinemas.

Eu trabalhava na parte da manhã e na parte da tarde pegava o ônibus e ia fazendo a ronda, até 22h30, quando fechavam as bilheterias. Fiquei nisso aí um bom tempo, em São Paulo, interior e outras capitais. Nelas, o filme era negociado com outras distribuidoras. No Rio de Janeiro, por exemplo, *Esta Noite* foi exibido pela Satélite Filmes.

Eu tinha um acordo com o Augusto: ganhava uma mixaria, mas fazia outras coisas. Passada a fase de lançamento de *Esta Noite*, o Mojica fez um contrato com a Rede Bandeirantes para apresentar o programa *Além, Muito Além do Além*, em 1968. Eu era um dos secretários e personagens, junto com o Jean Garret e o Salvador Amaral, que era um técnico.

Eu e mais uma equipe de São Paulo fomos fiscalizar o *À Meia-Noite*. Quando eu entrei no cinema esse filme já havia sido feito, mas não tinha sido lançado no Rio. Era questão de negociação, de interesse. Quem comprou parte do filme foi o Nelson Teixeira Mendes, ele produziu uma porção de filmes com o Mojica. Ele era um dos acionistas principais da Super Gás Brás. O Augusto ainda era artista, figurante. Esse filme parece que estava sendo feito em esquema de cotas, que não prestaram conta para ninguém e virou uma esbórnia. Ficaram donos o Ilídio e o Mojica e venderam parte pro Nelson Teixeira. Ele negociou no Rio. Aí fomos uma equipe de São Paulo para fiscalizar o

lançamento do filme no Rio. Fomos eu, o Daniel, conhecido como Pernambuco, Cícero, Alcântara, um carinha que queria ser ator, Sebastião Grandini, que largou de ser gerente do Banco do Brasil para ser figurante.

Eu chegava na distribuidora e a moça falava para qual cinema eu tinha de ir. Ficava dois, três dias, uma semana. Eu tava escalado para o Cine Copacaba, na Rua Barata Ribeiro. Era um fluxo normal, de matinê: abria a bilheteria a uma hora e a gente ficava lá até às 22h. Estava passando a segunda sessão, enquanto eu o gerente batíamos papo. Dali a pouco, uma gritaria dentro do cinema. O operador, esperto, quando viu a gritaria acendeu a luz. Era um cinema grande, saiu um cara lá da frente correndo e gritando “gênio, gênio” porta afora. Pensei: “deve ser um cara que não gostou do filme ou gostou muito”. No dia seguinte, quando cheguei na distribuidora para pegar a escala, levava o borderô, a nota fiscal do dia anterior. A moça estava com um recorte de jornal: eu acho que ele já tinha combinado, porque o mestre dos mestres era o seu Glauber, puta picareta. E nesse momento estava ele na porta do cinema com as mãos pro alto. Já deveria ter algum amigo dele da imprensa fotografando. Todo mundo comentava e eu nem sabia quem era Glauber. A imprensa foi em cima porque era um filão “beleza”: Mojica era um cara descomprometido politicamente e queria fazer filmes de terror sem ser terrorista. O jornal ficou no arquivo da distribuidora. A partir daí, o Glauber fez contato com o Mojica e veio a São Paulo. Nós fomos encontrá-lo na esquina da São João com a Ipiranga e tomamos uma coisa num boteco. O Mojica me apresentou como um dos colaboradores e o Glauber: “muito bom, você é famoso!”, me botou lá em cima. Eu pensei: “Esse cara nem me conhece... Sou um maquinista, o cara que fazia limpeza no estúdio, figuração. No meu conceito, esse cara é “171”³⁵³. Por isso Mojica foi chamado de gênio pela revista *Cruzeiro, Realidade*...

O *Esta Noite* fizemos 22 cópias, não é o modelo agora, que fazem 150, 200. Nós trabalhamos com 22 cópias em São Paulo. Com a exibição do *Esta Noite*, em São Paulo, chegamos a 1,8 milhão, quase dois milhões de pessoas nos primeiros dois meses de exibição, porque as cópias não paravam, saíam de um cinema e iam para o outro. Depois fomos para o interior, porque todas as cidades do interior tinham cinemas, duas ou três casas. Campinas tinha meia dúzia, Ribeirão Preto, Santos. Quando negociava

³⁵³ Expressão usada no sentido de impostor, embusteiro.

com o Rio, a produtora autorizava e a distribuidora mandava fazer as cópias de acordo com o mercado de lançamento. Algumas cópias de São Paulo que estavam desocupadas iam para o Rio, mas nem todas. Tanto que o Brasil era dividido em “territórios cinematográficos” – São Paulo, Vale do Paraíba (Taubaté, Jacareí, Cruzeiro, Lorena, Volta Redonda, parte do Rio e sul de Minas), São José do Rio Preto (norte do Paraná), Botucatu (Mato Grosso, Goiás, Brasília) Na época a gente tinha um mapa. Esse negócio de entrar com a fita no território do outro dava problema. Eu fui proprietário de um cinema – o Cine São Paulo – em Dourado, no interior de São Paulo. É onde o Maluf ia montar a capital e eu fui no embalo. Dancei, porque não saiu capital nenhuma. Foi uma briga porque eu fazia a programação por São Paulo e corria o risco de entrar em conflito com a empresa que redistribuía os filmes. Isso foi entre 1979 e 1980.

Eu tenho um episódio fantástico com o Biáfara... aquela figura com óculos de garrafa. O José Júlio Spiewak, judeu polonês, era quem escrevia as críticas e o Biáfara assinava. O José Júlio não era jornalista. Inclusive no filme *O Acordo*, era ele que fazia o médico. No fundo, eles eram de extrema-direita travestida de esquerda. O Spiewak estudou a língua portuguesa antes de vir para o Brasil, ganhava a vida vendendo botões, armarinhos para as lojas do bom retiro, era um intelectual, o cara era uma biblioteca ambulante de cinematografia. Eu estava na portaria do cinema do Largo 13, em Santo Amaro, e vi ele, só pelo andar. Fui tentar breicar ele para não comprar o ingresso porque era colega da gente, mas ele já tinha comprado. Perguntei: “Tem 10 cinemas passando o filme no centro da cidade, porque você veio aqui no bairro?”. Ele respondeu: “Mas acontece que eu tenho um ônibus de porta a porta, por isso vim até aqui e também para analisar a reação do público do arrabalde”. “Mas, José Júlio, um filme popular?”. Era *As Pipas*, uma comédia bem sem-vergonha. “Eu costumo ir assistir os filmes quantas vezes for necessário para eu fazer uma análise e escrever e faço questão de pagar. Não sou daqueles do tipo ‘não vi e não gostei’”. E a fama do senhor Biáfara era porque quem fazia, assistia e fazia, era o José Júlio. Porque ele não era jornalista oficial e, em termos legais, acho que o Biáfara também ajudava financeiramente. É provável que ele tenha feito a crítica de *A Margem*, porque ele estava sempre na Boca.

Para recrutar o elenco, principalmente figurantes, o Mojica fazia anúncio nos jornais, como faz até hoje. O pessoal ia aparecendo, eles formavam grupos e cobravam uma taxa. Eram anônimos, gente da periferia. A maioria não teve nome no filme do Mojica,

mas a experiência serviu para abrir portas. O Walter Portela, que trabalhou com o Antunes Filho, começou lá. Jean Garret se tornou diretor bem sucedido. Eu ouvia falar essa história, de que quem pagava mais tinha melhor papel, mas não sei. Dependia da disponibilidade... todo mundo trabalhava, tinha gente que tinha lojas, outro tinha mecânica, carpintaria... O relacionamento era formado pelo poder aquisitivo e pela disponibilidade que tinha. Os que tinham possibilidade financeira, colaboravam mais. Eram cotistas, pagavam a mensalidade do curso, mas quando começava a produção, começavam a participar em colaboração, alguns se tornaram sócios, outros colaboravam espontaneamente.

Na época, existiam outras escolas além da escola do Mojica. O Hélio Menezes tinha uma escola de arte dramática ali perto da Rio Branco, Vitória, Aurora, por ali. Depois o Giovani, que trabalhou com o Mojica também abriu uma escola que fazia agenciamento de figuração, eles vendiam ilusões, naturalmente, como acontece até hoje com essas agências de modelo. As escolas estão por aí, se proliferaram. Cada aluno pegou um ramo. Meu objetivo era fazer direção de fotografia. O Roberto Leme, que começou em *O Diabo de Vila Velha* comigo, se tornou um dos melhores montadores de filme. Eu fiz pré-montagem, fui assistente de montagem. Em *Meu Nome é Tonho*, do Candeias, fui assistente de direção e de pré-montagem. Foi o Luiz Elias que montou; em cinco dias ele terminou e ganhou prêmio de montagem. O filme do Biáfora, ajudei na montagem e fui assistente de dublagem. No filme do Astolfo Araújo também ajudei.

A Escola Superior de Cinema era a elite, para gente que tinha pós-graduação. As escolinhas eram acessíveis ao grande público. Tinha a do Júlio Mesquita, muito bem organizada, isso no início de 70. Ele tinha uma escola que a USP incorporou, que é a ECA. Tinha as escolas de teatro, era outro segmento, porque ligada ao pessoal da Vera Cruz. O Salvador Amaral tinha uma escolinha também, foi aluno do Mojica e passou a ter a escolinha. A Nilce³⁵⁴ também tem escola, ex-mulher do Mojica.

A Boca era 'o point'. De tempos em tempos a atividade se concentrava num determinado lugar. Antes disso tudo, concentrava-se o pessoal no Costa do Sol, na Sete de Abril, perto dos Diários Associados. Quando passei a conhecer a Sete de Abril, já

³⁵⁴ Refere-se a Nilcemar Leyart, outro pseudônimo de Diomira Feo.

estava mudando para Bento Freitas, no Honório Marins. Ele era um cara que tinha diversos equipamentos. O Mojica em *Esta Noite* usou uma Arriflex.

A Boca se formou ali porque é uma região porque todas as companhias americanas estavam instaladas ali porque era perto da Estação Ferroviária. Quem precisava encontrar técnicos, ia no Honório. O ciclo da Boca se findou, virou Cracolândia, aí o pessoal migrou para a Vila Madalena. Há muitos que nasceram na Boca como cineasta, catando pontinha de filme, e hoje estão famosos e negam. A própria Cristiane Torloni... quantas vezes eu vi ela tomando café nos botecos da Boca. Tem também a Vera Fisher, Joana Fomm, Vanja Orico, Sônia Braga. Umas negam, outras, não.

Eu fiz muita direção de fotografia e câmera. Com o Mojica eu falava: “Deu uma arranhada no foco, uma trepidada na câmera, enquadramento está esquisito, a atuação da atriz ou do ator não está boa etc”. Ele diz: “Onde foi?”. Então fazemos um detalhe e seguimos em frente. Dá muito mais trabalho na edição, depois. Se você faz uma tomada longa, em *travelling*, e o ator esqueceu uma palavra, se fosse som diretor, faz tudo de novo. Ele tem essa manha. Ele faz coberturas, detalhes para encaixar naqueles momentos que o ator, a câmera errou. A menos que seja gritante, ele manda gravar de novo, mas nunca fica tão bom quanto a primeira vez. Ele resolve na montagem. Mas o montador, para ser montador para ele, tem que ser montador mesmo. A Nilce é, aprendeu com ele. Como aprendi desde que comecei a fazer cinema com ele, só dele coçar a barba eu já sei o que é. Às vezes tem economia porca, mas, neste caso, ele usa a criatividade. No passado, o diretor tinha de confiar no operador de câmera.

O Mojica usava muita sobra de negativo. No filme *D’Gajão Mata Para Vingar* foi feita economia porca no começo, porque depois a gente teve que se sacrificar para fazer o filme virar. Serviço do produtor. Aquela esperteza de fazer mais barato. Eu, Fernando Freud, Henrique e outros fomos trabalhar feito cão, com ponta de negativo para terminar o filme, porque o cara estragou um monte de material no início. O Mojica gastou pouco filme em *Esta Noite*. O orçamento, eu não sei por quê, não tinha paciência nem acesso, eu era peão do estúdio. Eu ouvia cacos de conversa.

Outra economia é que o Mojica fazia com que o elenco trabalhasse quase de graça porque ele fazia aquelas escolinhas e é um belo exercício. Acho que é válido porque

abre a porta para quem tiver tendência e competência. Teve episódios que entraram atrizes de renome, como a Íris Bruzzi, Ítala Nandi. Elas recebem uma contribuição. Figurante recebe uma contribuição também, mas, nesse caso, o Mojica consegue conduzir quase uma “ação entre amigos”. Então o orçamento com elenco é baixo. Para iluminar essa sala eu precisaria de 10 kW de luz. Você arruma um negativo mais sensível e aí tem a possibilidade de fazer a cena com 5, com 3. Chega um ponto que queimaram as lâmpadas e só tem um refletor. Então aproveita e cria em cima, com um único feixe de luz. Faz um outro movimento de câmera, outro tipo de lente. Ele faz esse jogo. No cinema de autor, chega no final, ele fala, “não é bem como eu queria mas é como deu para fazer”.

Na cena das aranhas era eu, o Roberto Leme e mais uma moça que mexíamos com as aranhas. Tinha que pegar no casco com cuidado porque as pernas delas quebravam com facilidade. O cientista criador das aranhas explicou para a gente: “se a aranha tem o ferrão na horizontal, ela pica, mas se o ferrão é fechado, ela não pica. Segredo de produção: a gente usava um fio finíssimo para laçar a aranha pela presa com a pinça e fazer ela andar onde a gente queria. E tinha também a técnica da luz para não dar o brilho. Passava uma base, de acordo com a cor da cama. Por isso ficamos quatro meses para fazer o filme. Não dava nada na pele das mulheres porque eram aranhas de laboratório. As mulheres tomavam um vinho e o Mojica faz jogo duro mesmo. Terapia de choque. Logo em seguida, que teve o episódio com o Glauber, ele fez na sinagoga os testes para os próximos filmes, testes de coragem, capacidade de enfrentar ratos, baratas, minhocas e outros bichos. E era quem mexia com os bichos.

O programa de 68 na Bandeirantes começava à meia-noite. Nós ficávamos o dia inteiro lá e gravávamos um episódio de 40 minutos. O Mojica só entrava com o personagem e a equipe dele: três assistentes e figurantes. Ele tinha a idéia e quem escrevia era o [Rubens Francisco] Lucchetti. Entravam atores famosos como a Marli Marlei. No *Além, Muito Além do Além* eu era um dos personagens. Quando começava o programa, a gente entrava em cena, abria o caixão, botava a tampa de lado e o Zé do Caixão começava a se mexer. Quem pegava a tampa era o Jean e o Salvador, aí eu entrava com a cartola e a capa, colocava e saía de campo. Era o nosso trabalho. Quando terminava a história, que ele voltava para dentro do caixão, a gente tirava a cartola, a capa e botava a tampa. Fazia um sucesso incrível. O programa ficou no ar na Band uns seis meses, depois foi

para o Canal 4 com outro nome, mas eu já tinha saído fora. Meu negócio era trabalhar com fotografia. Tinha que sobreviver, não tinha ninguém que me bancasse. Em 69, fui fazer o filme do Candeias, *Meu Nnome é Tonho*, fui assistente de direção, em Vargem Grande do Sul, onde o Lima Barreto filmou *O Cangaceiro*. A produção era do Augusto e eu estava lá dentro da distribuidora

Uma das virtudes do cineasta é sua capacidade de observação, percepção e adaptação imediata daquilo que está acontecendo. O *storyboard* engessa. Isso serve para um filme de publicitário de trinta segundos. A competência do Mojica e do Candeias é a seguinte: se está acontecendo alguma coisa e está no roteiro, está, se não está, mas é interessante, eles conseguem enfiar no contexto do filme. Nós estávamos fazendo o filme *Quinta Dimensão* em Campinas e a porta estava fechada para alguém entrar. Bem na maçaneta da porta eu fechei a *zoom* para fazer o foco. Quando eu abri e fechei a *zoom*, senti um movimento do reflexo daquela maçaneta e disse para o Mojica olhar. “Vamos fazer aquele detalhe para aproveitar a luz, sem mexer a câmera de lugar”. Eu saquei: ele usou e passou perfeitamente o movimento do ato sexual que ia acontecer.

Nem todos os filmes do Candeias eram feitos com sobras. Do filme que fui produtor, *A Opção ou As Rosas da Estrada*, boa parte foi ponta de negativo preto e branco. Mojica também. Às vezes tinha rolo novo, mas chegava no final da fita e ia catando os rolinhos. Sempre foi no sufoco. *Exorcismo Negro*, o filme que ele dirigiu para o Massaini não, foi um luxo.

O que mais rendeu para a mídia foi esse negócio de inventar. No filme *Esta noite*, tem duas coisas interessantes com esse negócio de cenário. No final da produção, não tinha mais madeira, tinta, material para cenário nenhum. Tinha uma cena em que o Palito arrasta Zé do Caixão para o cemitério. Fiz o cenário sozinho. Catei as madeiras que tinha e construí a plataforma para os figurantes deitarem em baixo e enfiarem as mãos. Mas, durante o ensaio, o Eduardo Lafon, que fez o dublê do Zé do Caixão, quando pisou, o cemitério tremeu, porque a madeira era muito ruim. Aí é que está a genialidade: o [Giorgio] Atili não queria filmar: “Isso é um escândalo, tremer cenário?”. Até fizeram um termo de responsabilidade que o Mojica e o Augusto firmaram para o Atili filmar aquilo, para livrar a cara dele. Era três da manhã quando resolveram filmar e terminaram quando clareou o dia. Quando foi para o festival de cinema de terror na

Espanha, Barcelona, ganhou o prêmio de cenografia. Os jurados acharam genial o cemitério tremendo.

Foi o que ele fez em Vila Formosa – *Finis Hominis* ou *Quando os Deuses Adormecem*. Ele filmou, filmou, cortou no meio e fez dois filmes. Esperteza. O padre andando na procissão de Corpus Christi, de repente entra o Mojica no meio da confusão. Quando viram, disseram: “Produção caríssima, de Hollyowod! Duas mil pessoas...” Essas atrapalhadas... essa capacidade de aproveitar... ele reverte a favor dele. Que muitos outros tantos não conseguem porque ficam amarrados no roteiro e no *storyboard*. O Mojica não mandava repetir muito as cenas não. Como o filme não era feito em sistema de som direto, dublado, ele aproveitava.

Depoimento concedido em 15 fev. 2007.