

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ASSIS

LETÍCIA DA SILVA LEITE

A REPRESENTAÇÃO DO ATEÍSMO NOS FILMES DE TERROR BRASILEIROS: À
Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)

ASSIS-SP

2024

LETÍCIA DA SILVA LEITE

A REPRESENTAÇÃO DO ATEÍSMO NOS FILMES DE TERROR BRASILEIROS: À
Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de mestra em História

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gião Bortolotti

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS-SP

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

L533r Leite, Letícia da Silva
A representação do ateísmo nos filmes de terror de terror
brasileiros : *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta
Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) / Letícia da Silva
Leite. — Assis, 2024
127 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Ricardo Gião Bortolotti

1. Ateísmo. 2. Cinema e história. 3. Cinema brasileiro.
4. Representação. 5. Ateísmo - Historiografia. I. Título.

CDD 211.8

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DO ATEÍSMO NOS FILMES DE TERROR
BRASILEIROS: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite
Encarnarei no Teu Cadáver* (1967)

AUTORA: LETICIA DA SILVA LEITE

ORIENTADOR: RICARDO GIÃO BORTOLOTTI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em História, área: História e
Cultura pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. RICARDO GIÃO BORTOLOTTI (Participação Virtual)
Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP

Prof. Dr. RONALDO CARDOSO ALVES (Participação Virtual)
Departamento de Educação / UNESP/FCL - Assis/SP

Prof. Dr. RICARDO OLIVEIRA DA SILVA (Participação Virtual)
UFMS - Nova Andradina/MS

Assis, 08 de maio de 2024

Aos meus avós Antonio e Joana, por todo carinho e
cuidado que contribuíram para que eu chegasse aqui.

AGRADECIMENTOS

Registro minha gratidão a todas as pessoas que estiveram ao meu lado durante esta jornada de mestrado, tornando possível a realização deste trabalho:

À minha família, meu porto seguro e fonte de apoio incondicional. Ao meu pai, Onderson, minha mãe (e melhor amiga), Gracy, meu irmão, Felipe, por sempre estarem presentes, incentivando-me a alcançar meus objetivos. Seu apoio incondicional e encorajamento foram fundamentais para que eu pudesse cursar este mestrado. Incluo aqui o meu tio Isaias, por sua constante presença em minha vida, sempre acreditando na minha capacidade e me incentivando.

Aos que cruzaram meu caminho e se tornaram uma segunda família também expresso minha gratidão. Ao Felipe Souza, cuja presença foi um verdadeiro suporte em uma nova fase da minha vida, quando morei sozinha por ocasião do mestrado, proporcionando apoio em todos os sentidos possíveis. Sem ele, esta jornada teria sido muito mais difícil. Agradeço também à Letícia Hara e Sofia Spera, que, juntamente com Felipe, me acolheram e me presentearam com a sua amizade, facilitando o caminho e dando fôlego para que eu continuasse com a pesquisa. Ao Thales Pinheiro, que esteve presente desde quando o projeto desta pesquisa era apenas um sonho, ouvindo, acreditando e incentivando. À Maria Rita Ayala, por sua escuta atenta, sábios conselhos e sua colaboração direta ao longo dessa jornada acadêmica. E ao Kauã Pedrini, por ser um apoio constante e paciente.

Ao meu orientador, Ricardo Gião Bortolotti, expresso minha profunda gratidão por depositar sua confiança em mim e orientar-me com tanto carinho e humanidade. Sua crença em meu potencial tornou-me mais segura e confiante durante todo o processo.

À banca examinadora, composta por Ricardo Oliveira da Silva e Ronaldo Cardoso Alves, expresso minha admiração e agradeço por dedicarem seu tempo e conhecimento à avaliação deste trabalho.

Por fim, gostaria de agradecer à CAPES, pelo financiamento que viabilizou a realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A todos vocês, expresso meu mais sincero e profundo agradecimento por terem feito parte desta jornada e por possibilitarem a realização deste sonho. Foi uma verdadeira honra poder contar com a presença e o apoio de cada um de vocês ao longo deste caminho.

RESUMO

Este estudo analisa a representação do ateísmo nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), dirigidos por José Mojica Marins e protagonizados por Zé do Caixão, um coveiro ateu em busca da mulher ideal para gerar uma criança livre de influências religiosas. Utilizando metodologia de análise de filmes como fonte histórica, a pesquisa também se fundamenta no conceito de representação proposto por Chartier, tendo sempre em vista o diálogo com a História do Ateísmo. Ao contextualizar a produção e o lançamento dos filmes, explora-se o anticomunismo difundido pela Igreja Católica, que associa o comunismo ao ateísmo, explorando também como isso se relaciona com a representação do ateísmo nos filmes, adentrando conceitos como imoralidade, blasfêmia e pseudociência. Este estudo preenche lacunas na historiografia brasileira, contribuindo para o campo da pesquisa historiográfica sobre o ateísmo e suas representações, um tema pouco explorado no contexto nacional.

Palavras-chave: Ateísmo; História e Cinema; Cinema Brasileiro; Representação.

ABSTRACT

This study analyzes the representation of atheism in the films *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) and *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), directed by José Mojica Marins and starring Zé do Caixão, an atheist gravedigger who searches an ideal woman, in order to have a child free from religious influences. Applying the film analysis methodology as a Historical source, this research is also based on the concept of representation, proposed by Chartier and takes into account the History of Atheism. By contextualizing the production and release of these films, it is considered the anti-communism spread by the Catholic Church, which associated communism with atheism, and how this is related to the representation of atheism in films, delving into concepts such as immorality, blasphemy and pseudoscience. This work aims to fill the gaps in Brazilian historiography, contributing to the field of atheism and its representations, a barely investigated subject in the national historiographical context.

Keywords: Atheism; History and Cinema; Brazilian Cinema; Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA: JOSÉ MOJICA MARINS E A DÉCADA DE 1960	18
1.1 Cinema e terror como fonte histórica	18
1.2 A trajetória de José Mojica Marins (1936-2020)	28
1.3 À Meia-Noite Levarei Sua Alma e Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver	36
1.4 O contexto histórico da década de 1960	41
1.5 Censura	47
1.6 Recepção dos filmes na imprensa	50
CAPÍTULO 2 - ENTRE CRENÇAS E DESCRENÇAS: A COMPLEXIDADE DO ATEÍSMO	57
2.1 Conceitos e definições	57
2.2 História do ateísmo	64
2.3 Ateísmo no Brasil	71
2.4 Tensão entre crenças e ateísmo nos filmes	79
CAPÍTULO 3 - DESVENDANDO O PROTAGONISTA ATEU	87
3.1 A construção do terror nos filmes	87
3.2 A moralidade	94
3.3 Blasfêmia	103
3.4 Pseudociência	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como proposta compreender, do ponto de vista histórico, como o ateísmo foi representado em dois filmes do diretor José Mojica Marins, a saber: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e, sua sequência, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967). Os filmes selecionados fazem parte de uma trilogia que conta a história de Zé do Caixão, um ateu que procura a mulher ideal com quem gostaria de ter filhos, pautando-se na concepção de que a união de dois descrentes geraria uma criança adepta à razão e não à sobrenaturalidade, o que a faria superior ao resto da sociedade. A escolha dos dois filmes, ao invés da trilogia completa, justifica-se pelo seu contexto temporal compartilhado na década de 1960, momento histórico marcado por transformações socioculturais significativas no Brasil.

Ao selecionar apenas os dois primeiros filmes da trilogia, intenciona-se focar na análise de um período específico da filmografia de José Mojica Marins, durante o qual foram produzidos esses filmes que exploram o tema do ateísmo de forma mais proeminente. Optou-se por não incluir o terceiro filme, *Encarnação do Demônio*, lançado em 2008, devido ao intervalo temporal considerável entre sua produção e os filmes anteriores. Essa diferença de contexto histórico pode influenciar significativamente a abordagem do tema do ateísmo e sua representação cinematográfica, o que justifica a delimitação temporal estabelecida nesta pesquisa. Portanto, a escolha desses dois filmes específicos permite uma análise mais aprofundada da representação do ateísmo dentro do contexto histórico e cultural da década de 1960 no Brasil, contribuindo para uma compreensão mais precisa das questões abordadas na dissertação.

Sobre dados técnicos dos longas-metragens escolhidos, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* foi lançado em 1964, dirigido por José Mojica Marins, tem duração de 84 minutos e confeccionado em cromia preto e branco. Foi produzido em São Paulo pela “Indústria Cinematográfica Apolo Ltda.”. *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, por sua vez, é continuação do anterior, e foi lançado em 1967, também dirigido por José Mojica Marins, com duração de 108 minutos, em cromia preto e branco e colorido, foi produzido em São Paulo pela Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria Ltda. e Manuel Augusto Sobrado Pereira ME. Os filmes estão disponíveis gratuitamente na internet de forma licenciada, por meio da plataforma *Netmovies*, e também podem ser comprados em DVD.

A trama dos dois longas-metragens é ambientada no interior paulista e faz referência a medos muito comuns do imaginário popular brasileiro. Como afirmou Barcinski e Finotti (1998), Mojica direcionava sua produção cinematográfica para as massas e compreendia que a

melhor maneira de provocar sua audiência era desrespeitar e confrontar sua religiosidade. Portanto, mesmo que nosso foco seja o ateísmo, é crucial considerar a religiosidade presente nos filmes. Como será abordado ao longo deste trabalho, o ateísmo é frequentemente moldado nas narrativas em contraposição à crença, com o ateu sendo retratado em oposição aos crentes.

A figura de Zé do Caixão, o personagem ateu, causa medo nos outros ao confrontar os princípios religiosos, mas em determinadas cenas, ele próprio é confrontado pelas crenças religiosas que o cercam, colocando seu postulado ateu à prova. Nos filmes de Zé do Caixão, são exploradas referências de diferentes domínios culturais, incluindo a religião cristã e as religiões afro-brasileiras, permitindo a observação do sincretismo entre elas. O sincretismo, aliás, é um reflexo do hibridismo étnico decorrente da história de colonização do Brasil e da transmissão por tradições orais, expressas por meio de simbolismos e rituais característicos, que estão presentes nas crenças populares dos habitantes da cidade onde Zé do Caixão reside. Esse entrelaçamento de crenças populares e elementos culturais contribui para a riqueza da narrativa, e para complexidade com que o ateísmo é representado na trama, além de contribuir para a construção do cenário místico e aterrorizante, pano de fundo de ambos os filmes.

Com essa pesquisa, pretende-se colaborar com a História do Ateísmo no Brasil, visto que os estudos relativos ao tema são escassos na historiografia brasileira, cujos motivos são diversos. Segundo Silva (2020), por exemplo, isso se explica quando se considera a forte tradição religiosa que a sociedade brasileira carrega, em decorrência da colonização portuguesa entre os séculos XVI e início do XIX, o que moldou comportamentos, formas de pensar e agir em diversos grupos no país, tendo a religião sempre como protagonista. É possível adicionar a esses fatores que o preconceito contra o ateísmo, enraizado em sociedades predominantemente religiosas, pode ter resultado na relutância de estudiosos em investigar esse tema por medo de represálias ou devido a vieses pessoais e institucionais. Outro ponto é que ateísmo, não cria um sistema de crenças com rituais, textos sagrados ou práticas codificadas, dificultando sua análise como um fenômeno histórico distinto. Junto a isso, soma-se a dificuldade de acesso às fontes históricas sobre ateísmo, não documentadas sistematicamente ou muitas vezes destruídas, censuradas, acarretando um desafio significativo para os historiadores. Por fim, pode-se considerar que os ateus, representando uma pequena minoria ao longo da história, um estrato pouco representativo socialmente, receberam menos atenção, visto que a historiografia do século XX era focada em uma história social e econômica com interesse nas coletividades. Nesse caso, não surpreende que os historiadores

tenham produzido inúmeros estudos da religião e das práticas religiosas na História do Brasil, a despeito de não terem se dedicado a conteúdo para a reverberação do ateísmo.

Com efeito, a significativa lacuna na literatura especializada sobre o tema no Brasil bem reforça a percepção da sociedade brasileira como eminentemente religiosa. Atualmente, vive-se um momento mais propício para debates acadêmicos sobre o ateísmo, impulsionados por diversos fatores contemporâneos, como: a crescente relevância das questões relacionadas ao Estado laico, que estão ganhando destaque em muitas sociedades; a busca pela ciência como solução para problemas, especialmente em áreas como saúde, tecnologia e meio ambiente; o movimento do neoateísmo, que traz o debate sobre o ateísmo de maneira mais aberta e ativa; a mudança no perfil religioso da população em várias partes do mundo, considerando que o número de pessoas que se identificam como não religiosas, agnósticas ou ateias está aumentando, refletindo uma transformação significativa nas crenças e valores da sociedade; e, por fim, o advento da internet, que tem facilitado a disseminação de ideias e informações sobre o ateísmo, as plataformas online permitem que indivíduos compartilhem suas experiências, acessem recursos educativos e participem de comunidades virtuais, contribuindo para uma maior visibilidade e aceitação do ateísmo. Esses fatores combinados criam um ambiente favorável para o aprofundamento dos estudos acadêmicos sobre a história, as implicações sociais e as perspectivas futuras do ateísmo. Nesse contexto em que questionamentos sobre a existência de Deus estão em evidência, torna-se crucial compreender como esse fenômeno foi percebido ao longo da história, inclusive através de produções cinematográficas cujo público visado era o mais amplo.

Barbieri (2017) chamou atenção ao fato de que a tecnologia tem desempenhado um papel significativo na facilitação do acesso a filmes e outras formas de entretenimento audiovisual. A disponibilidade de filmes em sites, plataformas de *streaming* e a possibilidade de download pela internet têm democratizado o acesso ao conteúdo cinematográfico. Além disso, o maior acesso às salas de cinema também é facilitado pela tecnologia, seja através de sistemas de reserva online de ingressos ou de experiências de visualização aprimoradas. Esse aumento no interesse por filmes reflete, de fato, o papel central que a tecnologia desempenha em nossas vidas cotidianas, juntamente com a televisão e os computadores. A tecnologia não apenas facilita assistir a filmes, mas também influencia a forma como são consumidos, compartilhados e discutidos, através das mídias sociais e de outras plataformas on-line. De maneira que se torna imprescindível considerar esse aspecto ao estudar a história: “[...] filmes agora são reconhecidos como parte da cultura moderna com a qual irá interagir inevitavelmente” (Lyden, 2003, p. 1).

A utilização de filmes como fonte histórica é viabilizada pelas abordagens da Nova História, que veem a produção do conhecimento histórico como um diálogo entre o historiador e os documentos que ele utiliza. Com base nessa perspectiva e considerando a História Cultural, a ideia de que apenas documentos oficiais são úteis para a historiografia foi superada. Agora, qualquer vestígio da atividade humana pode ser considerado fonte histórica, uma vez que a história busca compreender a trajetória do homem ao longo do tempo (Bloch, 2001). Isso possibilitou a escolha do cinema como fonte histórica para esta pesquisa.

Ao adotar a abordagem analítica da História Cultural e considerar objetos como filmes enquanto fonte, a pesquisa histórica estende-se para além dos eventos políticos e econômicos tradicionais, abarcando aspectos mais amplos da vida cotidiana e da cultura. Isso enriquece nossa compreensão da sociedade e da cultura em diferentes períodos históricos (Chartier, 2002). Até os anos 1970, a pesquisa histórica estava majoritariamente concentrada nos aspectos econômicos e sociais, deixando de lado outras dimensões da vida humana e da cultura. No Brasil, essa perspectiva começou a ser questionada e reformulada academicamente nos anos 1980, situando-se dentro da História Cultural, que se tornou um campo importante de estudo. Essa vertente da história retoma questões e métodos que eram comuns na história socioeconômica, mas de forma crítica. Isso ocorreu porque as metodologias tradicionais já não eram suficientes para abordar a complexidade e a diversidade das experiências humanas ao longo do tempo.

A aproximação da relação entre História e Cinema também aconteceu na década de 1970. O uso de Cinema enquanto fonte histórica é de suma importância para a História Cultural, já que, conforme Barros (2012), como uma forma de expressão cultural, tem o poder de capturar e refletir as nuances de uma sociedade. Esse meio de representação proporciona novas perspectivas para compreender a História e exerce um papel significativo como agente histórico na contemporaneidade. Ao mesmo tempo que é influenciado pelos eventos históricos, ele também interfere nessa narrativa, criando uma relação digna de atenção e análise. Conforme Barros (2012) enfatiza, o Cinema possibilita novas perspectivas sobre a História do século XX e da contemporaneidade, gerando uma abordagem mais abrangente e enriquecedora sobre a História.

Para a realização deste trabalho, optou-se por adotar a abordagem analítica da História Cultural, ao investigar as representações do ateísmo em filmes. Para isso, recorreu-se a metodologias associadas ao uso do cinema como fonte histórica para o tratamento das fontes, que orientaram os estágios iniciais da pesquisa (Ferro, 1988; Barros, 2011, 2012; Napolitano, 2011 e outros historiadores desse campo).

Levando isso em consideração, o primeiro passo da pesquisa, como indicam os autores, é a seleção das fontes, ou seja, a escolha dos filmes. Vale ressaltar, para embasar a escolha de fonte aqui proposta, que, de acordo com Barros (2011, 2012), os filmes podem ser analisados em série, não apenas através de análises isoladas de seus discursos e enredos. Outro passo crucial é que o historiador esteja familiarizado com os aspectos técnicos e estéticos do cinema, permitindo discernir os elementos durante a análise do filme. Além disso, é essencial considerar a natureza de cada obra cinematográfica a ser examinada, pois cada uma delas possui sua própria linguagem e características distintas. Mais um aspecto fundamental no método de abordagem do cinema como fonte histórica são as variáveis não-cinematográficas. O historiador deve captar, por meio do método, não apenas o que é intencional no documento fílmico, mas também aquilo que é não intencional, involuntário, inconsciente. “Trata-se, então, de direcionar atenção e método para aspectos casuais, detalhes, indícios, dimensões da realidade fílmica da qual frequentemente não se apercebem mesmo os profissionais envolvidos com sua produção” (Barros, 2011, p. 196).

Conforme mencionado, essa metodologia guiou os estágios iniciais da pesquisa. No entanto, ao analisar essas fontes para investigar a representação do ateísmo, foi pautado como base o conceito de representação de Chartier (2002), utilizando o livro *História Cultural: Entre Práticas e Representações* como base teórica para explorar as fontes cinematográficas de uma perspectiva historiográfica. Embora o livro não se concentre especificamente no cinema, muitos dos conceitos e abordagens discutidos por Chartier podem ser aplicados ao seu estudo como fonte histórica. Por exemplo, Chartier enfatiza a importância de analisar as representações culturais para compreender uma sociedade ou período histórico. No caso do cinema, os filmes não apenas refletem os valores, ideias e preocupações de sua época, mas também podem moldar a forma como o passado é percebido. Portanto, estudar filmes como fontes históricas pode oferecer visões valiosas sobre a mentalidade e as experiências das pessoas em determinado momento histórico. Além disso, Chartier destaca a importância da abordagem interdisciplinar na História Cultural. Da mesma forma, ao usar fontes cinematográficas, é útil integrar métodos e perspectivas de outras disciplinas, como estudos de mídia, teoria cinematográfica e sociologia, para obter uma compreensão mais completa do contexto em que os filmes foram produzidos e recebidos.

Somando o conceito de representação de Chartier à metodologia de análise fílmica e em diálogo com a história do ateísmo, busca-se entender a representação do ateísmo nos filmes selecionados. De modo genérico, quando se pensa em ateísmo, a ele se associa a ideia de ausência de crença na existência de divindades, o oposto ao teísmo, que em sua forma mais

geral é a crença de que existe ao menos uma divindade. Todavia, uma definição normativa de ateísmo pode ser problemática, pois deixa de considerar as diversas maneiras pelas quais o termo recebeu significado ao longo do tempo. A palavra é atribuída à negação de qualquer divindade, e alguns autores não a atribuem somente à negação, mas sim à ausência de fé por princípio. É válido destacar também que o ateísmo sofre uma pluralidade de representações e conceitos. Franco (2014) escreve que o ateísmo não é um fenômeno recente, e pode ser melhor compreendido através de suas muitas manifestações do que em sua forma singular, que mais parece um constructo que tenta aglutinar ideias com alguma semelhança, uma vez que nem todos os ateísmos se referem estritamente à ausência de fé em Deus, ponto que se faz importante para a pesquisa, já que se objetiva entender uma representação bastante específica do ateísmo.

Pensar tal tema e fonte abre espaço para uma série de abordagens, as quais não foram aqui esgotadas, mas estão inseridas em um contexto que permite problematizar o cinema enquanto documento histórico e o ateísmo enquanto objeto do historiador. Dentro da base teórica utilizada, é importante refletir alguns pontos. Um deles é que as representações podem ser abordadas de maneiras distintas em diferentes gêneros cinematográficos, aspecto importante também na metodologia de análise de fontes fílmicas a que nos referimos anteriormente. As fontes escolhidas são do gênero terror, uma perspectiva que se torna visível por meio dos personagens na narrativa, corpo que carrega referências de seu contexto histórico, seja o corte de cabelo, a linguagem, indumentária ou seus comportamentos. Como foi introduzido, a narrativa das fontes constrói o personagem ateu em contraposição com os personagens religiosos que o cercam.

No sentido dessa discussão, surge uma pergunta perspicaz “[...] como é que pode se amedrontar com monstros de ficção – monstros que sabe não existir?” (Carroll, 1999, p. 94). Com essa questão, adentra-se outro ponto importante nos certames da base teórica utilizada e também no trabalho com as fontes fílmicas: a análise do contexto. Ao estudar a representação, devemos considerar a relação com sua realidade de produção. Considerando Chartier (1991), pode-se entender que a maneira como atribuímos sentido à leitura ou ao ouvir é influenciada pela história, pela cultura e pela comunidade em que estamos inseridos. Além disso, as múltiplas interpretações de um texto dependem das formas como os leitores ou ouvintes o recebem, pois lidam com objetos concretos que moldam a maneira como eles leem, compreendem e apreendem o texto.

Nossa intenção é pensar os filmes de terror escolhidos como fonte enquanto portadores de uma representação do ateísmo em um momento histórico, o qual é verossímil ao público

que consome tais produções, já que o próprio diretor cria e atribui crédito à sua narrativa, para torná-la crível. Portanto, podemos considerar que na medida em que um tema é presente em uma sociedade, é possível pensar o cinema enquanto uma forma de identificação de tais elementos. Nessa mesma linha, é possível uma dilatação da discussão no sentido de compreender os motivos que levam a representação da temática ateísmo em filmes de terror ou produções próximas com a intenção de causar desconforto, medo, agonia ou sentimentos semelhantes.

A resposta para a questão levantada anteriormente inicia-se com o questionamento sobre o que causa medo nos sujeitos históricos de um determinado contexto, porém, não cessa nesta constatação. Problematicar os motivos que levam ao medo de tais elementos contextuais também pode ser alvo de uma pesquisa em História, vinculada ao conceito de descrença. Certeau (2006) sugere que a cultura é uma forma de expressão da experiência espiritual. Se entendermos a produção cultural como uma linguagem que comunica essa experiência espiritual, pode-se seguir a ideia de Chartier (2002) e pensar em um filme como um produto cultural inserido em um contexto histórico. Esse contexto não é apenas um marco específico, mas é fundamental para a maneira como a experiência é expressa. Essa experiência pode ser vista como parte de uma crença que guia práticas, e, como observado por Certeau (2006), toda espiritualidade tem uma dimensão histórica.

São essas experiências e práticas de crença que definem o significado para certos indivíduos. Essas crenças podem causar medo e entrar em conflito com outras crenças. É esse o tipo de elemento que encontra expressão em narrativas cinematográficas de terror, como as de Mojica, que estão historicamente situadas em momentos em que crenças negativas em relação ao ateísmo eram difundidas na cultura.

O fato é que o ateísmo é relativo à cultura em que está inserido e pode ser considerado uma transgressão em relação a certos contextos socioculturais. Ele representa uma quebra em relação à autoridade religiosa ou sistema de crenças predominantes, especialmente em períodos nos quais há um declínio visível de ideologias, filosofias e religiões que tradicionalmente tinham um forte impacto simbólico na sociedade.

Para satisfazer a proposta da pesquisa, optou-se pela divisão da dissertação em três capítulos, além da introdução e considerações finais. No primeiro capítulo, aborda-se o cinema como fonte histórica, focando no gênero terror, explorando suas especificidades e como o diretor as utilizou para alcançar seus objetivos, além de discorrer sobre seu potencial como fonte histórica. Investiga-se, dessa forma, a trajetória do cineasta José Mojica Marins, buscando compreender suas intenções e métodos de produção. A partir de um resumo

analítico dos filmes em questão, será esclarecida a trama para possíveis leitores que não tenham assistido aos filmes, e tecidos comentários que contribuirão com as construções subsequentes. Aborda-se, ainda, o contexto da década de 1960, tratando de questões políticas, do cenário cinematográfico e das religiosidades presentes, destacando também as questões de censura que permearam a produção cinematográfica brasileira, revelando os desafios e obstáculos enfrentados pelo diretor ao expressar sua visão artística em um ambiente de restrições e limitações. Por fim, examina-se a recepção dos filmes pelo público e pela imprensa da época, investigando como as obras de José Mojica Marins foram percebidas, debatidas e interpretadas pela sociedade da época.

Ao considerar fatores como a censura, o contexto social e cultural e as particularidades do meio cinematográfico, estamos caminhando de acordo com a abordagem de Chartier (2002) em relação ao conceito de representação. Esses elementos são fundamentais na análise da produção cinematográfica, influenciando tanto a sua criação quanto a sua recepção e interpretação pelo público. Eles desempenham um papel crucial na forma como as representações são concebidas e compreendidas pela audiência. Essa perspectiva ajuda a entender os filmes não apenas como produtos culturais, mas também como espelhos e construtores de significados em um contexto social mais amplo.

Com esses elementos, o primeiro capítulo fornecerá uma base sólida para a compreensão da importância do gênero terror, a trajetória de José Mojica Marins e o contexto em que suas obras foram produzidas. Essa base permitirá estabelecer um diálogo consistente entre as fontes e o contexto em que foram produzidas, aprofundando a compreensão dos elementos históricos e culturais presentes nos filmes analisados.

No segundo capítulo, adentra-se, de fato, o universo do ateísmo, investigando-se seus conceitos e definições. Visando compreender a história do ateísmo, os movimentos e pensadores que o moldaram, foca-se também na história do ateísmo no Brasil, pensando suas manifestações e evolução ao longo do tempo, até chegar no período de produção e lançamentos dos filmes em questão, no qual o anticomunismo é destacado como um divulgador da noção pejorativa em torno do ateísmo. Reflete-se sobre as crenças populares para entender de maneira mais profunda como são tensionadas no filme, visto que o ateísmo é representado em contraposição a elas. Com isso, inicia-se a discussão sobre a maneira como o ateísmo é representado nos filmes, construindo uma base para a análise aprofundada do personagem ateu no capítulo seguinte. Com este capítulo, ao compreender os conceitos e a história do ateísmo, bem como sua interseção com o gênero do terror, preparou-se o terreno para examinar criticamente a fonte que aborda essa temática.

No terceiro capítulo, concentram-se esforços em responder efetivamente à problemática central deste trabalho, considerando o diálogo sólido estabelecido nos capítulos anteriores. Para isso, é importante compreender como foi construído o protagonista ateu Zé do Caixão, tornando-se uma fonte de medo para os espectadores. Vale ressaltar que Zé do Caixão não é um fantasma ou um ser sobrenatural, como muitos pensam, mas sim um descrente obsessivo, um personagem humano que afirma crer somente na ciência. Entrará em pauta a maneira como Mojica constrói o terror em volta disso, serão discutidas questões que atravessam o personagem, para que, assim, seja possível adentrar nas relações que isso tem com o contexto de produção, buscando tensionar a questão do anticomunismo e a visão de ateu que se pregava com a representação do ateísmo nos filmes. Como o personagem é construído em contraposição às crenças, serão abordados os conceitos de moralidade, blasfêmia e discutida a forma que ele valida o discurso por meio da pseudociência.

Portanto, para chegar ao objetivo final, partiu-se da compreensão do cinema como um produto cultural que está imerso em práticas e representações. Os filmes são mais do que simples reflexos da realidade, são criações textuais específicas que estão em diálogo com outros textos e narrativas. Isso significa que os diretores e outros envolvidos na produção de um filme são influenciados pelas características do meio cinematográfico e pelas narrativas que o cercam. Deste modo, pensar o contexto de produção das obras, adentrar os conceitos de descrença e entender suas pluralidades ao longo da história e ter ferramentas técnicas de compreensão do cinema e a natureza de suas produções possibilitam a realização desta pesquisa. Ao fim, discutiremos também sobre a hipótese de que a maneira como o ateísmo é representado nos filmes contribui paradoxalmente para a manutenção dos mesmos valores ideológicos que o personagem Zé do Caixão satiriza. Pretende-se que as respostas encontradas permitam refletir criticamente sobre a representação do ateísmo nas fontes perscrutadas, oferecendo novas perspectivas sobre o ateísmo ao longo da História do Brasil.

CAPÍTULO 1 - CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA: JOSÉ MOJICA MARINS E A DÉCADA DE 1960

Este capítulo tem como objetivo estabelecer um diálogo entre as fontes cinematográficas e o contexto em que foram produzidas, visando enriquecer a compreensão dos elementos históricos e culturais presentes nos filmes analisados. Para alcançar esse propósito, explora-se o cinema como uma ferramenta válida para a investigação histórica, destacando suas potencialidades enquanto fonte documental e as especificidades do gênero terror. Também é realizado um exame da trajetória do diretor dos filmes, investigando como suas experiências pessoais e profissionais influenciaram suas obras. Compreender a história e a perspectiva do diretor pode lançar luz sobre as escolhas artísticas e temáticas presentes nos filmes. Adicionalmente, é realizada uma apresentação analítica das tramas. Por fim, são abordados diversos aspectos da década de 1960, incluindo questões sociais, políticas e culturais, assim como discussões sobre censura e a recepção dos filmes pela sociedade da época. Essa análise mais ampla proporciona um panorama abrangente que ajuda a compreender não apenas os filmes em si, mas também o contexto em que foram produzidos.

1.1 Cinema e terror como fonte histórica

Para a execução da pesquisa aqui proposta, pretende-se tomar como base as concepções da Nova História, entendendo a produção do conhecimento histórico como um diálogo entre o historiador e sua fonte. Desse modo, são reconhecidos como fonte histórica quaisquer vestígios da ação humana, pois, como escreveu Marc Bloch (2001), a história é a ciência dos homens no tempo, sendo assim, houve a possibilidade de utilizar como fonte histórica dessa pesquisa o cinema. Contudo, deve-se destacar que, se hoje isso é possível, houve todo um movimento que modificou a historiografia para essa viabilidade, já que antes apenas documentos escritos tidos como oficiais eram considerados úteis pela historiografia.

Sobre essa aproximação da relação entre história e cinema, na década de 1970, Marc Ferro, historiador da terceira geração dos *Annales*, foi um dos expoentes a utilizar filmes como objeto de estudo historiográfico. Até então, cumpre reforçar, os filmes eram considerados falsificações da realidade. Na opinião de Ferro (1988), a imagem cinematográfica era excluída do fazer historiográfico em função de pertencer ao imaginário da sociedade que, por sua vez, também não era considerado documento confiável pelos historiadores anteriores ao movimento francês. Entretanto, com o crescimento do número de

teóricos da Nova História, esse pensamento tendeu a perder espaço e o Cinema aumentou seu estatuto de simples diversão e entretenimento e desenhou-se como fonte histórica. Atualmente, o filme é abordado na historiografia como um produto, uma imagem-objeto, cujas significâncias não são somente cinematográficas (Ferro, 1988).

Destarte, “o cinema, incluindo todo o imenso conjunto das obras cinematográficas já produzidas e também as práticas e discursos que sobre elas se estabelecem, pode ser considerado hoje uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico” (Barros, 2011, p. 178). Com isso, de acordo com Barros (2012), se historiadores partem de uma fonte fílmica para analisar os discursos e práticas cinematográficas dentro dos diversos contextos contemporâneos, há de terem a capacidade de compreender a história do século XX e da contemporaneidade sob uma nova perspectiva. Além disso, pode-se examinar os variados usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas. Dessa maneira, o estudo do Cinema possibilita uma abordagem mais abrangente e enriquecedora sobre a História.

Ao observar a história do cinema, percebe-se que os elementos cinematográficos como a indústria, a estética e a linguagem sofrem alterações ao longo do tempo e do espaço, acompanhando o fluxo das mudanças políticas, econômicas, socioculturais, tecnológicas, etc. Dessa forma, pode-se considerar, que o cinema é produto da história, já que é diretamente interferido por ela e, “como todo produto, um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas” (Barros, 2011, p. 180). Procedendo assim, pode-se afirmar que todo filme é um retrato da sociedade que o produz e, por isso, serve como fonte histórica para o historiador, uma vez que, “partindo do produto, ele estará apto a decifrar a sociedade que o produziu” (Barros, 2014, p. 28).

Considerando essas reflexões e reconhecendo que um filme é um produto específico de um determinado tempo e lugar, carregando consigo informações sobre a sociedade e a época em que foi produzido, surge o questionamento: de que forma um filme pode ser empregado como fonte histórica? Que tipos de filmes podem ser considerados? Como devemos abordar essa fonte? E o que um filme revela sobre o contexto em que foi feito? Em outras palavras, “o que a imagem retrata? Ela reflete a realidade ou é uma representação?” (Kornis, 1992, p. 237).

A partir dessa contextualização teórica, serão discutidas as questões metodológicas do projeto, o primeiro passo para desenvolver uma pesquisa utilizando o cinema como fonte histórica, de acordo com estudos pautados em Ferro (1988), Barros (2011, 2012) e Napolitano

(2011) é a escolha dos filmes. É oportuno lembrar, para fundamentar a presente escolha de fonte, que, de acordo com Barros (2011), os filmes também podem ser trabalhados em série, e não apenas a partir de análises individualizadas de seus discursos e de seu enredo.

Depois da escolha dos filmes, é indicado que seja feito um levantamento de materiais ligados à fonte, seguido de uma sistematização de todas as informações disponíveis. Apesar da fonte ser o filme, as possibilidades de estudos relativas ao cinema não se esgotam no produto audiovisual, pois também são passíveis de exame os materiais ligados a ele, como propaganda, resenhas críticas da época, dentre outros. No caso desta pesquisa, essa coleta de materiais relacionados aos filmes escolhidos pode facilmente ser feita via internet, haja vista que os filmes são brasileiros. Justamente por isso, foram localizados diversos conteúdos em português relacionados a eles e muitos estudos de outras áreas, como cinema, comunicação, análise de discurso e sociologia, que se referem aos filmes, ao diretor e ao contexto em que foram gravados.

Para a análise da fonte, é importante adotar uma metodologia interdisciplinar levando em conta História, Sociologia, Antropologia, Psicologia e suas respectivas metodologias, advindas da: história cultural, história das mentalidades, história das representações e tudo que possa ser útil em um viés de complementaridade e compartilhamento para o universo do historiador na análise fílmica. A análise deve estar ancorada na compreensão de que “o cinema e a obra fílmica são construídos a partir de diversos discursos distintos que se entrelaçam e interagem entre si” (Barros, 2011, p. 192).

Um aspecto de extrema importância no processo metodológico de abordagem do cinema como fonte histórica são as variáveis não-cinematográficas (ou elementos extracinematográficos). Ou seja, a relação do filme com aquilo que não é filme, como, por exemplo, as intencionalidades do autor, diretor, roteirista, cinegrafista, produtor, assim como os meios usados para atingi-las, as condições de produção, a ação do Estado, a censura, a recepção, tanto do público quanto da crítica, sempre levando em conta que toda sociedade recebe o filme em função de seu tempo e espaço. O historiador deve captar, por meio do método, não apenas o que é intencional no documento fílmico, mas também aquilo que é não intencional, involuntário, inconsciente. “Trata-se, então, de direcionar atenção e método para aspectos casuais, detalhes, indícios, dimensões da realidade fílmica da qual frequentemente não se apercebem mesmo os profissionais envolvidos com sua produção” (Barros, 2011, p. 196).

Outro ponto que necessita de destaque na metodologia é sobre, no processo de abordagem das fontes fílmicas, a necessidade de compreendê-las “em suas estruturas internas

de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (Napolitano, 2011, p. 236). Isto é, deve-se estar atento a tudo: “os personagens, o figurino, o cenário, a textura de tons predominante nas imagens, o ângulo da câmera, os diálogos, a trilha sonora – musical ou não –, os efeitos de montagem, etc.” (Napolitano, 2011, p. 275).

O historiador deve estar munido de informações tecno-estéticas em relação ao cinema para que, assim, saiba discernir os elementos durante a análise do filme. Essa metodologia nos remete à técnica que Carlo Ginzburg descreve na obra que trata sobre o paradigma indiciário, sobre a semiótica: o historiador deve estar apto para entender sinais que estão ali, mas passam despercebidos ao senso comum, desenvolvendo técnicas de chegar a conclusões não utilizando o que está evidente, mas sim os indícios e sinais que estão disponíveis a todos, mas só são compreendidos por quem tem uma bagagem de conhecimento capaz de notá-la.

Barros escreve que o historiador deve se preocupar também com outra especificidade: a natureza de cada obra cinematográfica a ser examinada. É preciso estar atento para a singularidade de peça cinematográfica, cada uma possui sua própria particularidade discursiva, diferente do que é típico da obra fílmica em sentido geral. A mesma atenção metodológica deve se direcionar para as modalidades que atravessam os gêneros cinematográficos. Na presente pesquisa, os filmes utilizados como fonte integram a natureza terror, que, conforme Beznosai (2019), o Cinema de terror também serve de instrumento de reflexão social, uma vez que proporciona debates importantes para a sociedade, ao tencionarem seus momentos históricos por meio de narrativas, temáticas, estética e da própria linguagem. Os filmes de terror, de acordo com Bossone (2017), podem ser usados como fonte histórica enquanto se apropriam de conteúdos míticos, históricos e culturais para produzir medo, construindo um tipo de realidade que visa representar um ambiente ameaçador.

Essa é a marca de afinidade do gênero terror: construir histórias cuja emoção característica seja o medo e seus derivados, representações do terror, ou de personagens aterrorizados, com os quais, o espectador é levado a viver, seduzido por representações que por mais desconfortáveis que sejam, o faz abrir mão de si (Bossone, 2017, p. 6-7).

Assim, com o objetivo de compreender esses filmes de horror como produtos históricos e interpretá-los no contexto da materialização de discursos, conhecimentos e poderes de uma época específica, é crucial analisar o que é apresentado em contraposição ao que é excluído. Dessa forma, será possível identificar como a representação do ateísmo é retratada em ambas as produções, bem como sua relação com a sociedade da época. Isso implica aprofundar questões relacionadas ao gênero terror.

Antes de adentrar propriamente o tema, torna-se válido esclarecer duas categorias que, em geral, se mesclam ao categorizar o assunto: “horror” e “terror”. As palavras “terror” e “horror”, a despeito de terem uma definição bastante similar, apresentam diferenças elementares de significado: O terror refere-se ao sentimento de medo intenso, pavor ou apreensão que uma pessoa pode experimentar diante de uma situação; já o horror é mais focado no impacto emocional que certa situação pode provocar. Conforme Santos (2009), pode-se afirmar que o terror é sentimento e o horror é emoção. Nos parâmetros do Cinema, o horror é oculto, porque se trata do que reside, predominantemente, no âmbito cognitivo e psicológico, enquanto o terror é o que se apresenta de forma explícita, a partir de choque visual, exibindo monstros, feiura, sangue e violência.

Stephen King, na obra *Dança Macabra* (2012), destaca uma diferenciação interessante entre terror, horror e repulsa, proporcionando uma visão mais detalhada sobre essas características na narrativa. O terror é descrito como a emoção mais refinada, situando-se no topo da hierarquia emocional. Ele representa um tipo de medo mais psicológico e sutil, que se baseia na imaginação e no desconhecido. Por outro lado, o horror é posicionado abaixo do terror, caracterizando-se por uma manifestação mais visceral e gráfica do medo, frequentemente associada a cenas violentas ou perturbadoras. Finalmente, a repulsa é apresentada como a emoção mais baixa, representando uma aversão intensa e física a algo desagradável ou grotesco (King, 2012). Essa diferenciação é importante para compreender como os escritores e cineastas manipulam as emoções do público em suas obras. King (2012) explica que se não conseguir provocar terror no leitor, ele tentará horrorizá-lo, e se mesmo assim não for bem-sucedido, recorrerá à repulsa.

Contudo, aqui importa destacar que terror e horror partilham a mesma essência: o medo. Nesse sentido, Laura Cánepa (2008) define o gênero que tem como objetivo o medo como a mistura de “pavor” (medo intenso) e “aversão” (repugnância). Cánepa (2008) conceitua, ainda, o medo como uma intensa emoção que causa variadas reações físicas, provocadas pela consciência de um perigo ou ameaça iminentes, e explica a aversão como a sensação de nojo que se demonstra diante de algo que parece sujo, podre, impuro. Carrol (1999) argumenta que o gênero pode ser compreendido a partir de elementos concretos de reação. Ele considera que o horrorífico é produzido por técnicas, regras e mecanismos ligados à resposta biológica do corpo, resultando em aceleração dos batimentos cardíacos e do ritmo de respiração. Nesse contexto, a biologia do horror estaria associada à materialidade que emerge frente as produções, provocando sensações de dor e morte.

Portanto, considerando a diferenciação entre horror e terror, classificam-se duas vertentes importantes dentro do gênero: uma de natureza psicológica, relacionada ao pavor, e outra de natureza gráfica e visual, direcionada à aversão. Contudo, de acordo com Beznosai (2019), no Brasil, o gênero se popularizou com o nome de terror, e o público, no geral, não efetua distinção entre um e outro, embora, quando o medo é construído de maneira menos visceral e mais psicológica, é comum o emprego do termo “terror psicológico”, apesar de redundante, considerando as descrições apresentadas.

É válido categorizar também outra dimensão que se entrelaça ao terror, a do fantástico. Em sua exploração da literatura fantástica, Todorov, por meio de sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, estabelece interessante categorização para narrativas que transcendem os limites da realidade, propondo uma divisão em três grupos. O primeiro é o “Maravilhoso”, em que eventos sobrenaturais são integrados de forma natural à trama, domínio dos contos de fadas e narrativas que incorporam um universo fantástico de maneira inerente à narrativa da obra, onde a aceitação do extraordinário é intrínseca à experiência do leitor. O segundo grupo, denominado “Estranho”, abrange narrativas cujos eventos podem ser racionalmente explicados pelas leis da razão, mas ainda assim permanecem extraordinários, em que há tramas que exploram psicopatas, crimes insolúveis e fenômenos que desafiam a compreensão convencional. Por fim, o terceiro grupo é o “Fantástico”, caracterizado por histórias de mistério em que a hesitação entre explicações naturalistas e sobrenaturais é habilmente mantida ao longo de toda a narrativa. Este é o território da incerteza, em que a fronteira entre o real e o imaginário permanece tênue, proporcionando uma experiência intrigante e envolvente ao leitor. Escreve Todorov (2014, p. 48):

O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Essa categorização também se aplica ao Cinema. Assim como na literatura, o fantástico no cinema envolve elementos que desafiam a realidade convencional e muitas vezes incorporam elementos sobrenaturais, mágicos, ou cientificamente impossíveis.

Voltando ao sentimento de medo identificado no gênero aqui abordado, outro ponto muito importante considerado por Santos (2009) é que a identificação do perigo não é

padronizada, já que a cultura, a experiência de cada um e a situação vigente são as variantes que fazem as pessoas temerem mais uma coisa que outra. As inquietações de cada indivíduo variam a partir das crenças e convicções de suas respectivas épocas, metaforicamente contextualizadas em medos de cunho social, cultural, político ou econômico, e representadas sob diversas formas. Ou seja, não é o estímulo por si só que assusta, mas a interpretação que se faz dele, resultando da diversidade na avaliação e interpretação do ambiente pelos indivíduos. Como confirma Ciceri (2001), a resposta emocional não é desencadeada diretamente pelo estímulo, mas influenciada pela forma como o indivíduo o avalia. Destarte, ao longo da história, o medo experimentado pelas massas passou por mudanças de objeto. Santos (2014) aponta que as produções de terror são discursos em luta pela existência material em redes que lhe permitem produzir sentidos possibilitados pelo encontro entre o contexto da produção e a memória existente no gênero horror, comparável ao horizonte de expectativa e ao espaço de experiência (Koselleck, 2018).

Essa associação se dá, pois, de acordo com Koselleck, o horizonte de expectativa refere-se ao conjunto de expectativas, possibilidades e projeções futuras de uma determinada sociedade em um dado momento histórico. Entretanto, o espaço de experiência diz respeito ao conjunto de experiências, eventos passados e memórias que moldam a compreensão e a interpretação do presente. No contexto abordado, Santos (2014) sugere que as produções de terror, como os filmes mencionados, são discursos que buscam se conectar com o contexto de produção e com a memória existente no gênero horror. Essa conexão se assemelha ao encontro entre o horizonte de expectativa e o espaço de experiência delineados por Koselleck. Em outras palavras, os filmes de terror são influenciados pelo contexto histórico em que são produzidos e pelas experiências coletivas passadas, resultando na criação de significados que ressoam com o público de diferentes épocas. Portanto, a análise proposta sugere que a interpretação de um filme de terror pode variar conforme o horizonte de expectativa e o espaço de experiência dos espectadores, refletindo as mudanças culturais, sociais e políticas ao longo do tempo. Essa abordagem ilustra a importância do contexto histórico na compreensão e na recepção das narrativas de terror, evidenciando a complexidade das relações entre cultura, memória e produção de significados. De modo que pessoas de épocas diferentes podem interpretar um mesmo filme de maneiras distintas.

Assim, há relação entre crenças, emoções e a construção de narrativas de terror. Carroll (1999) destaca como crenças sobre as circunstâncias presentes em uma narrativa são essenciais para gerar a emoção adequada, seja ela de dor, indignação ou medo. Essas crenças são influenciadas pelo contexto histórico em que o filme foi produzido e são compartilhadas

tanto pelo público quanto pelo diretor, que busca tornar sua narrativa crível aos olhos dos espectadores. Essa dinâmica ressoa com o conceito de representações de Chartier (2002), que enfatiza a importância de compreender as crenças e práticas culturais de uma sociedade para interpretar suas representações. No caso das narrativas de terror, a construção de elementos verossímeis, que refletem medos e discussões presentes no contexto histórico, torna a obra mais convincente e capaz de provocar emoções genuínas no público. Assim, tanto o diretor quanto o público estão envolvidos em um processo de atribuição de credibilidade à narrativa de terror. O público precisa acreditar na veracidade dos eventos apresentados, enquanto o diretor busca construir uma história que seja percebida como real e perturbadora.

Segundo Santos (2014), a produção de obras fictícias de horror parte da necessidade do homem de escrever sua história como fuga dos medos que o assombram em determinado momento de sua vida. A autora afirma que o horror está associado à ideia de impureza, ligada à violação cultural, de modo que toma como tema tudo que se mostra contraditório ou incompleto. Dessa maneira, os objetos culturalmente incompreensíveis são apresentados com muito poder, sendo terrivelmente temíveis em um universo ilimitado de possibilidades de ameaça e atos maldosos. Percebe-se que as tramas tradicionais de horror revisitam oposições fundamentais, tais como vida e morte ou racional e irracional. O elemento monstruoso é construído por uma soma de relações, de modo que certos enunciados produzem sentido de horror em determinado tempo e espaço. Geralmente, esse elemento tem origem em lugares socialmente marginalizados, tais como esgotos e cemitérios, os quais, segundo Carroll (1999), lhe emprestam as características marcantes:

Muitas vezes, o horror das criaturas horrendas não é algo que pode ser percebido a olho nu ou que aparece na descrição da aparência do monstro. Com frequência, em tais casos, o ser horrendo é rodeado de objetos que tomamos previamente como objetos de repulsa e/ou fobia (Carroll, 1999, p. 73).

Ao reconhecer que o medo é historicamente construído, enfatiza-se que os medos representados nessas narrativas não são apenas produtos da imaginação, mas também refletem preocupações e ansiedades específicas de uma determinada época ou cultura. A ideia de que o medo é inerente à nossa natureza, como uma defesa essencial contra perigos, ressalta sua importância evolutiva na sobrevivência humana, e é reforçada por Delumeau (1989), que afirma que o medo “inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (Delumeau, 1989, p. 19). Esse instinto de autodefesa é fundamental para a preservação

da vida e, como tal, influencia como respondemos a estímulos ameaçadores, sejam eles reais ou imaginários.

Ao contrário de outros animais, os seres humanos têm ainda a capacidade de imaginar e dar vida a figuras fantasmagóricas, como bruxas, fantasmas e monstros. Essas representações do sobrenatural, muitas vezes presentes em narrativas de terror no cinema, refletem uma dimensão do medo que transcende o simples instinto de sobrevivência, incorporando elementos culturais, históricos e psicológicos mais complexos. Portanto, ao considerar o medo como um fenômeno historicamente construído, podemos entender melhor como as narrativas de terror refletem e dialogam com as preocupações e angústias de uma sociedade em um determinado momento histórico.

O público dos filmes de natureza terror vai ao cinema procurando desconforto e quanto mais incomodado se sente, mais gosta do resultado. Do ponto de vista biológico, conforme Loiola (2010), quando o cérebro se sente ameaçado, entra em ação um sistema formado por núcleos cerebrais, como a amígdala e o hipocampo, que libera neuro-hormônios e neurotransmissores. Com efeito, endorfina e adrenalina vão para o sangue, preparando o corpo para a reação, mas, no momento em que o cérebro lembra que está em segurança, uma vez que o monstro não é real, suspende a produção dessas substâncias e o excesso de dopamina deixada no corpo promove uma sensação de prazer e calma.

Santos (2009) comenta que a grande popularidade dos filmes de terror nos anos 1930, quando o mundo colapsava por conta da quebra da Bolsa de Nova Iorque, deu-se pelo fato de produções dessa natureza possibilitarem a sensação de escape de uma realidade indesejável. Segundo o autor, os cinemas se enchiam de pessoas em busca de refúgio dos horrores reais, já que a realidade demonstrava-se mais cruel que a ficção. Entretanto, Santos (2009) ressalta que a possibilidade de escapismo alcançada com os filmes de terror não configura a única razão do sucesso e impacto dessas produções. Mesmo em um mundo fantasioso, o Cinema de terror, assim como os contos do século XVIII, mantém relações com a realidade e consegue formar elos entre o real e o irreal.

O autor em questão exemplifica sua suposição com a década de 1950, quando filmes como *Vampiros de Almas* (Don Siegel, 1956) e *A Invasão dos Discos Voadores* (Fred F. Sears, 1956) expressavam o temor das pessoas em relação à Guerra Fria e à Corrida Espacial. Nesse sentido, Santos (2009) indica a possibilidade de o terror ocupar o lugar de alegoria para os horrores sociais, de modo que se apresentam como um conjunto de metáforas que estabelecem conexões entre o discurso retratado e os eventos da sociedade contemporânea. O que pode se revelar de formas mais explícitas ou mais cautelosas. De maneira pragmática, a

alegoria é usada como um meio para chegar a um fim, cujo uso é comum em épocas de grande tensão social, numa tentativa de driblar a Censura e tocar em temas espinhosos (Burke, 1995).

De acordo com Ciceri (2001), sentir medo em relação a um objeto ou a um evento significa ter capacidade de avaliar sua periculosidade e, portanto, pôr em prática uma série de ações capazes de limitar sua força negativa e destrutiva, transformando-a às vezes de modo construtivo. Ainda nesse sentido, Santos (2009) chama atenção também para o fato de que os filmes de terror podem ser utilizados como meio de doutrinação e coesão social, visando unir uma sociedade em defesa de um objetivo comum ou bem-estar coletivo. Segundo ele, isso pode ser explicado, pois o medo consegue produzir um impacto único e distintivo que o diferencia de outros gêneros, ele proporciona um resultado singular, não encontrado em obras que não explorem essa emoção intensa, uma vez que o medo funciona como um alerta, uma chamada para o perigo e para a necessidade de proteção. Santos (2009) alega que o medo é um meio usado para alertar e ensinar desde que o terror se tornou uma construção narrativa, seja mediante lendas, seja através dos primeiros contos infantis.

O uso do medo para o controle social é recorrente na História, concordante com isso, Jean Delumeau, em *História do Medo no Ocidente*, examina como o medo foi uma força poderosa na construção da identidade e na organização social ao longo da história europeia. Ele argumenta que o medo era frequentemente usado pelas autoridades religiosas e políticas como um meio de controlar as massas e manter a ordem estabelecida. O medo do castigo divino, da heresia e da desordem social era amplamente explorado para dissuadir as pessoas de desafiar as normas institucionais e para garantir a conformidade com as autoridades estabelecidas.

O Cinema revela-se como uma potente ferramenta para disseminar o medo na sociedade, uma vez que seu poder de sugestão é imenso. Ao contrário da literatura e das narrativas orais, o Cinema conta com a significativa influência exercida pelas imagens. Conforme Santos (2009), devido ao seu caráter de entretenimento, filmes tendem a diminuir as defesas dos espectadores, os quais ficam em estado de sensibilização, e até letargia, durante a projeção da película. Essa condição os torna mais suscetíveis ao medo, visto que estão imersos na narrativa e envolvidos pela atmosfera criada pela obra cinematográfica. Ao término da exibição, mesmo que haja o alívio ao perceber que tudo não passou de ficção, os estímulos perturbadores do filme continuam ecoando no subconsciente, mantendo a audiência em estado de alerta em relação ao perigo, posto que o medo humano vai além do momentâneo, é interiorizado, subjetivado, tornando-o mais do que um instante de susto,

porque “a consciência do mal sobrenatural, exclusividade da espécie humana, permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos” (Tuan, 2005, p. 11). Portanto, os filmes de terror podem mudar as percepções das pessoas diante de eventos ou reforçar as já existentes.

1.2 A trajetória de José Mojica Marins (1936-2020)

José Mojica Marins foi autor, diretor e protagonista dos filmes objetos de estudo desta dissertação. É reputado como sendo o pai do terror no Brasil, tanto por *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) ser considerado o primeiro filme do gênero terror no Brasil quanto por suas obras serem construídas com referências nacionais, numa estética autoral. Mojica batalhou contra a falta de reconhecimento e verbas para seus filmes, mesmo assim foi um dos poucos diretores brasileiros a alcançar reconhecimento internacional. É considerado, de acordo com Cánepa (2008), como o único diretor nacional que contribuiu para um Cinema de horror legitimamente autoral, de modo que entrou para a História do Cinema de horror mundial por inaugurar tendências e trabalhar com o gênero de um modo diferente do que se conhecia até então. Considera-se importante para o trabalho entender um pouco de sua trajetória, tendo em vista que sua autoria nos filmes em análise. Por isso, neste tópico, aborda-se vida e carreira de José Mojica Marins, cuja obra de referência de informações será, majoritariamente, *Maldito: a vida e o Cinema de José Mojica Marins*, uma biografia escrita por André Barcinski e Ivan Finotti, publicada em 1998¹.

Descendente de imigrantes espanhóis, José Mojica Marins nasceu em 13 de março de 1936, em São Paulo, coincidentemente uma sexta-feira 13, prenunciando a atmosfera de terror que mais tarde faria parte de sua vida. De acordo com Barcinski e Finotti (1998), quando Mojica tinha 2 anos, seu pai assumiu o cargo de gerente do Cine Santo Estevão, em Vila Anastácio, distrito da Lapa, cinema que possuía alguns cômodos no fundo, onde a família passou a morar. Os autores descrevem o cinema como simples, com um único andar, chão de tacos e pouco mais de seiscentas cadeiras de madeira, onde os filmes, geralmente, eram exibidos em sessão dupla, composta por uma chanchada brasileira e uma aventura americana, além de se oferecer, aos finais de semana, matinês com desenhos animados.

Desse modo, Mojica cresceu inserido desde cedo no ambiente de cinema, sendo que logo na infância, teve suas primeiras experiências cinematográficas ao frequentar as matinês

¹ Ocasões em que a fonte se alterar será informado. Do contrário, ou seja, caso não se indique a referência é porque se trata desta obra de André Barcinski e Ivan Finotti (1998).

do Cine Santo Estevão. Aos 9 anos já tinha seu lado artístico bastante afluído, organizava peças de marionete com os seus amigos, andava fantasiado pelo bairro e dirigiu uma peça de chapeuzinho vermelho na escola. Aos 11 anos, conforme relatam os autores, Mojica ganhou de seu pai a primeira máquina fotográfica, a qual utilizava para criar imagens de terror que exibia na tela do cinema com a permissão do pai, quando o local já estava fechado. Já na adolescência, Mojica e seus amigos criaram filmes caseiros e exibiam em um lençol estendido no porão do cinema, nessa época aprendeu muito sobre técnicas, e o grupo chegou a montar, inclusive, um estúdio para as filmagens, no galinheiro da casa de um dos integrantes.

Outro elemento sempre presente na vida de Mojica, que merece destaque, por mais tarde transparecer em suas produções, foi a relação com o misticismo. A família de Mojica era católica, mas como era comum em seu bairro, também frequentava um centro espírita, de modo que ele demonstrava interesse pelo sobrenatural.

Em 1951, quando Mojica tinha 15 anos, a dona do Cine Santo Estevão alugou o prédio para uma fábrica de ferragens, o que obrigou a família a se mudar de casa e, por sua vez, de profissão. O pai de Mojica lhe arrumou um emprego, mas ele não se identificava com o trabalho, considerado monótono, e trocou diversas vezes de empresa, exercendo várias funções e sempre mirando o cinema como meta. Aos 17 anos, teve a ideia de montar uma cooperativa de Cinema com seus amigos, na qual todos colaborariam com pequenas quantias e o dinheiro arrecadado seria usado para bancar a produção de filmes e, em troca da colaboração, cada um poderia escolher sua função na equipe. Ele batizou a cooperativa como “Companhia Cinematográfica Atlas”. Um tempo depois, pediu demissão do trabalho e decidiu dedicar-se apenas ao Cinema, momento em que teve, então, a ideia de criar uma escola de atores para arrecadar dinheiro para a produção de filmes, mudou seu estúdio para um galpão na Freguesia do Ó e a empresa foi rebatizada de “Indústria cinematográfica Apolo Ltda.”.

Apesar de muita dificuldade, a Apolo lançou seu primeiro longa-metragem chamado *A Sina do Aventureiro* (1958), um *western*, que, mesmo não tendo sido um grande sucesso, foi rodado e não decepcionou. Com esse filme, os autores da biografia contam que Mojica conheceu, ainda que de forma leve, a implicância da Censura, além do poder de influência dos padres. O longa tinha uma brutalidade considerável, que não agradou os clérigos. Na época, não se pode deixar de relembrar, os religiosos exerciam alto nível de poder sobre a população: “Hoje pode parecer estranho que um padre tenha o poder de influenciar na bilheteria de um filme, mas naquela época bastava uma palavra de desagrado durante a missa dominical para que o público fugisse do cinema” (Barcinski; Finotti, 1998, p. 86).

Depois do lançamento do filme e sem o devido sucesso, Mojica fechou parceria com o roteirista Ozualdo Candeias para o próximo longa que produziria, qual seja: *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963). A intenção de Mojica era fazer um filme para toda a família, para obter maior sucesso de bilheteria. O lançamento do longa foi um fracasso, as crianças estavam vetadas pela Censura de entrar no cinema, já que o filme recebeu restrição a maiores de 14 anos, e os adultos não se interessaram pela temática. Precisando de dinheiro, acabou aceitando inserir algumas cenas eróticas em *A Sina do Aventureiro* para lançá-lo, dessa vez, em um cinema erótico.

Tendo sobrado certo dinheiro depois da exibição do filme nos cinemas eróticos, Mojica começou a produzir um novo, que se intitulou *Geração Maldita*. Dessa vez, estava decidido a fazer um longa para o grande público, com cenas chocantes e apimentadas, contudo, o dinheiro que tinha não era suficiente para a produção do filme. Os autores da biografia contam que foi nesse contexto que nasceu o personagem Zé do Caixão, pois, preocupado com as finanças, numa noite de insônia teve um pesadelo que gerou o ponto de virada de sua carreira: sonhou que um homem vestido inteiramente de preto o arrastava para uma cova. Quando conseguiu ver o rosto do homem, identificou a si mesmo. A partir disso, Mojica teve a ideia de fazer um filme de terror, no qual o protagonista seria um homem vestido de preto, que ele denominou posteriormente de Zé do Caixão.

Animado com a ideia, o cineasta engavetou a produção de *Geração Maldita* para se dedicar ao filme de terror. Mojica chegou a contratar um ator para interpretar o protagonista Zé do Caixão, mas dias antes das gravações o artista acabou desistindo. Realizou vários testes para encontrar um novo ator para interpretar o personagem, mas, não satisfeito, decidiu que ele mesmo o faria. O filme ficou pronto, sendo lançado com o título *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. O lançamento alcançou sucesso de bilheteria, ainda que, conforme a biografia que guia esta narração, Mojica nada tenha recebido, já que havia vendido todas as cotas do filme durante sua produção para conseguir custeá-lo. Ademais, havia vendido a mobília de sua casa e até mesmo suas roupas, sem contar o carro que os pais venderam para ajudá-lo na produção do filme. Contudo, depois do sucesso do filme, muitos alunos chegaram à escola de Mojica, urgindo novamente a necessidade de alugar um espaço maior, a escolha foi por um prédio de uma antiga sinagoga, que já havia sido um centro espírita e também um asilo onde, aliás, houve mortes misteriosas. A fama de mal-assombrado precedia o lugar, e nenhum outro ambiente seria mais adequado para o objetivo do cineasta.

Barcinski e Finotti (1998) relatam que, nesse contexto, Mojica idealizou criar uma sequência para seu filme de terror, que se chamaria: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*.

Dessa vez, dado o sucesso de bilheteria do primeiro, o diretor obteve mais apoio, o filme foi financiado por dois produtores e ainda que o orçamento não fosse expressivo, era melhor que o anterior. Os autores da biografia ressaltam que a criatividade de Mojica para fazer muito com pouco orçamento e recursos escassos era louvável. Segundo eles, outros jovens cineastas iam até o estúdio de Mojica para aprender com ele, era uma lição gratuita de como aproveitar ao máximo os recursos. Suas técnicas para economizar dinheiro surpreendiam até mesmo profissionais experientes. A biografia aponta que o reconhecido cineasta brasileiro Glauber Rocha aplaudiu de pé o filme de Mojica, destacando a genialidade do diretor. Pode-se considerar, consoante os estudiosos da área, que a inspiração provocada pelo Cinema Marginal de Mojica marcou o nascimento do “Udigrudi”, o Cinema underground brasileiro, atribuído ao idealismo de José Mojica Marins e Ozualdo Candeias.

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver ficou pronto em setembro de 1966, mas obteve problemas com a Censura, acusada por Barcinski e Finotti (1998) de subjetiva, conforme será abordado com mais profundidade em outro tópico. Após adaptar o filme para conseguir liberação para lançá-lo, o diretor viu uma possibilidade de publicidade na situação e passou a criticar a Censura em todas as entrevistas que concedeu a partir de então. Colocando-se como perseguido e injustiçado, foi apoiado pela imprensa, que dava visibilidade para essas suas falas. Consoante os autores, Mojica possuía talento em se autopromover, idealizava maneiras de sempre manter seu nome na mídia. Para o lançamento do filme, por exemplo, cuidou de realizar uma pré-estreia numa sexta-feira com convites em formato de caixaão, o que proporcionou, para seu segundo longa de terror, sucesso de bilheteria. Entretanto, nessa altura, os críticos de Cinema ainda discutiam sobre Mojica, enquanto uns o tinham como um gênio do primitivismo, outros sequer levavam seus filmes a sério.

Em abril de 1967, Mojica começou o que pode ser considerada a mais bizarra de suas jogadas publicitárias: testes a partir dos quais escolheria as estrelas de seu próximo filme. Os testes eram abertos ao público e realizados no seu estúdio, a antiga sinagoga era decorada com elementos sombrios. Vestido de Zé do Caixaão, Mojica realizava as avaliações como se fossem um espetáculo, porque incluíam que as candidatas sofressem agressões, fizessem stripteases, tivessem interações com animais, como cobras e aranhas, se submetessem a comer insetos, entre outras atitudes consideradas intransigentes. No primeiro teste realizado, o diretor terminou a noite convidando a imprensa para um jantar no cemitério da Vila Formosa. A imprensa foi à loucura e a publicidade que isso rendeu só fez aumentar o público de seus filmes. Mojica aproveitava do sensacionalismo para atrair público.

Como esperado, Barcinski e Finotti (1998) alegam que o governo não gostou das audições do cineasta, pois não ficava bem para um governo conservador e moralista ter alguém ganhando reconhecimento à custa de sadismo e violência. Entretanto, não havia meios legais para se proibir as audições, por isso se ocupou em implicar com a falta de alvará para fazer shows abertos ao público. Apesar disso, Mojica continuou promovendo os testes, cada vez mais bizarros, até que o governo trancou a sinagoga a cadeado, ocasionando desespero geral, menos a ele, cumpre destacar, que já havia cumprido com sua intenção de ganhar publicidade, inclusive para seu programa de TV que, em breve, estrearia no canal Bandeirantes. O diretor Antonino Seabra, da recém inaugurada TV Bandeirantes, ficou intrigado com Zé do Caixão ao vê-lo nos programas de Silvio Santos e Hebe Camargo, oportunidade em que identificou em sua figura a chance de chamar atenção da audiência para a emissora que, por ser nova, estava sem visibilidade e, desta forma, ofereceu a Mojica um programa semanal.

Em setembro de 1967, estreou o programa denominado *Além, muito além do além*, exibido às sextas-feiras, às 23 horas. No programa, Mojica entrevistava supostos telespectadores que narravam histórias de terror vivenciadas por eles, somado a isso, era apresentada a encenação de cada história. Na realidade, as histórias eram todas criações de Rubens Francisco Luchetti, indicado por Mojica para ser roteirista do programa. Não demorou muito para a emissora liderar a audiência no horário. Segundo os autores da biografia, “Mojica ficou tão famoso que já não podia andar na rua sem guarda-costas, quando arriscava era parado por uma multidão” (Barcinski; Finotti, 1998, p. 201). Nessa altura, os autores apontam que o nome de Zé do Caixão começou a ser incorporado no vocabulário popular como sinônimo de coisas esquisitas e macabras, além disso, a aura mística de Mojica fez com que alguns o vissem como curandeiro. Apesar de não acreditar nisso, atendia a multidão que ia até aos estúdios da Bandeirantes “se tratar” com ele.

Não obstante a fama de Mojica ser crescente, a situação não se repetia na sua área financeira, além de ganhar mal, gastava dinheiro com sua equipe, sem poupar. E mesmo com várias empresas utilizando a imagem de Zé do Caixão para publicidade, ele não conseguia administrar muito bem as finanças. Segundo os autores, em 1968, ele aceitou trabalhar na TV Tupi, que o procurou oferecendo o dobro de salário que recebia na TV Bandeirantes. Transferiu-se sem qualquer consulta aos colegas. Seu novo programa se chamava *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, era exibido aos sábados à noite, se configurou numa espécie de teleteatro em que Zé do Caixão entrava no cenário durante a história e fazia intervenções. Ademais, era mais refinado e tecnicamente mais complexo em comparação com o anterior.

Conforme escrevem os autores da biografia, o público da TV Tupi era diferente e por mais que nas primeiras semanas tenha sido um sucesso, a incompatibilidade entre Zé do Caixão e os telespectadores da Tupi fez com que o programa fracassasse em apenas 3 meses, ocasionando a saída de Mojica da emissora. No que se segue, Mojica continuou vendendo sua imagem para as marcas, e até marchinhas de carnaval inspiradas em Zé do Caixão foram lançadas.

Nesse período, a única produção com valor cultural foi a revista em quadrinhos produzida por Rubens Francisco Luchetti e Nico Rosso, que também levou o título de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Com uma temática bastante brasileira, diferia dos outros gibis de terror e foi um sucesso. A tiragem era feita pela Editora Prelúdio, como um artigo de luxo. Segundo Barcinski e Finotti (1998), outras editoras, movidas pelo sucesso da revista, fizeram ofertas pelo direito de tiragem e Mojica acabou aceitando a proposta da Editora Dorkas, que ofereceu um percentual mais alto nas vendas, novamente sem consultar os companheiros de equipe. A nova editora mexeu no formato da revista, e alterou a qualidade de impressão, consequentemente as vendas caíram. Arrependido, Mojica até tentou regressar à Prelúdio, que, como não tinha mais o direito daquele título, voltou a publicar as revistas em quadrinhos com o título *Zé do Caixão No Reino do Terror*, mas já era tarde, com todas as alterações o gibi caiu no desgosto popular.

Muitos outros projetos de Mojica fracassaram, o que, segundo Barcinski e Finotti (1998), pode ser atribuído ao seu amadorismo e ingenuidade, uma vez que nunca se preocupou em contratar um empresário honesto, o que não o impedia de ser facilmente tapeado por qualquer um. Foi à falência, sendo que até a sinagoga teve de desocupar. A associação da imagem de Zé do Caixão a diversos projetos, tornava Mojica cada vez mais dependente do personagem para sobreviver, começou, assim, a fazer aparições públicas com os trajes do personagem: animava festas, bingos e gincanas do subúrbio. Os autores apontam que logo esqueceram do criador e só a criatura aparecia, não havia mais distinção entre Zé do Caixão e José Mojica Marins.

Passando por uma das piores fases de sua carreira, Mojica pediu restos de negativo a seus amigos cineastas e decidiu produzir o filme mais revoltado que já fizera. O cineasta queria descontar a raiva que existia em si, surgiu, então, *O Ritual dos Sádicos*, que não era de natureza de terror ficcional, mas mostra terrores sociais. Nele, pela primeira vez, Mojica e Zé do Caixão apareciam no mesmo filme como personagens diferentes. Entretanto, a produção foi vetada pela Censura, época, aliás, em que o Cinema brasileiro passou por uma grande alteração, o que acabou repercutindo negativamente na vida e na carreira de Mojica.

O fim dos anos 60 marcou o início de uma grande mudança de rumos na política cinematográfica brasileira, o que viria a ter um profundo e negativo impacto na carreira de Mojica. Foi nessa época que a ditadura militar passou a controlar mais atentamente as atividades culturais do país, incluindo o Cinema (Barcinski; Finotti, 1998, p. 247).

Barcinski e Finotti (1998) denunciam que a criação da Embrafilme, que substituiu o Instituto Nacional de Cinema, representou a estatização do Cinema brasileiro e favoreceu uma minoria, provocando, segundo os autores, a falência dos pequenos produtores independentes. A hiperinflação dos orçamentos de filmes, a redução drástica do público de filmes brasileiros, o aniquilamento dos cinemas de bairro e o fechamento de quase 60% dos cinemas do país. Outros fatores que também colaboraram com isso foram o boom da TV na década de 70, bem como a disparada da inflação. Depois disso, os autores alegam que o Cinema independente brasileiro passou a sobreviver de espertas trambicagens, valendo-se da obrigatoriedade que as salas de cinema tinham de exibir uma quantidade alta de curtas e longas-metragens nacionais, passou a produzir filmes muito baratos com conteúdo sexual explícito, pois eram altamente vendáveis. Nessa conjuntura, a partir de 1971, Mojica passou a dirigir filmes por encomenda, comédias eróticas, pornochanchadas e curtas oportunistas, assinava os filmes que dirigia, com a intenção de apenas pagar suas contas, com o pseudônimo de J. Avellar, mantendo a outra assinatura apenas para filmes que lhe davam prazer de dirigir.

Em 1973, Mojica enfrentou diversas dificuldades, seu trabalho mais lucrativo era de jurado no programa do Raul Gil, o que ainda não era expressivo, fato que o conduziu a aceitar até propina em troca de não reprovar alguns candidatos. Até mesmo o filme *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* havia sido interditado pela Censura em uma reavaliação. Segundo os autores da biografia, foi o ano mais difícil e frustrante de sua carreira, quando, de surpresa, recebeu a notícia de que *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968) havia sido premiado no festival internacional de Cinema fantástico e de horror, em Sitges, na Espanha, um dos festivais mais importantes do mundo no gênero. Concordante com os autores da biografia, Mojica sequer sabia que o filme estava disputando. Augusto de Cervantes, produtor e amigo de Mojica, foi quem enviou o filme para a Espanha no ano anterior, com a intenção de conseguir despertar o interesse de algum distribuidor. A recepção foi positiva, atraindo a atenção dos espanhóis, que gostaram tanto do filme que o incluíram no festival.

A partir de então, a fama de Mojica começou a se espalhar internacionalmente, sendo que foi convidado à 3ª Convenção de Cinema Fantástico ocorrida em Paris, em 1974, onde ganhou o troféu *L'Ecran Fantastique*. O reconhecimento internacional, fez com que Mojica ficasse novamente em boa fase no Brasil e foi convidado pelo produtor Anibal Massaini Neto

para dirigir e atuar em um filme que seria uma espécie de versão brasileira de *O Exorcista*, para ser lançado na mesma época do filme americano. Mojica trabalhou, então, no longa que seria denominado *Exorcismo Negro*. No lançamento de *O Exorcista* (1973), o diretor se vestiu de Zé do Caixão e fez uma movimentação na frente de um cinema de São Paulo pedindo que o pessoal visse o filme nacional e não o estrangeiro, sob o slogan “O diabo é nosso”. Além disso, mandou que alguns de seus alunos fingissem surtos nas salas de cinema enquanto assistiam *Exorcismo Negro*. O filme rendeu um bom dinheiro, que Mojica não tardou a perder ao investir em seus negócios.

Em 1979, Mojica foi novamente convidado a ir à Espanha, onde ganhou uma menção honrosa pelo conjunto de sua obra e por grandes serviços prestados ao Cinema de horror. No mesmo ano, também participou, pela primeira vez, de festivais de Cinema brasileiros. Ainda assim, sua situação financeira era bastante precária e por isso envolveu-se com bebida. Em 1981, a Record chamou Mojica para apresentar um programa intitulado *Um show de outro mundo*. Tratava-se de um programa popularesco de terror e esoterismo, que misturava episódios fictícios com todo tipo de rituais macabros. Foi um sucesso no início, mas pouco tempo depois a falta de disciplina que Mojica estava apresentando devido à bebida fez com que o programa acabasse. Depois disso, numa ida ocasional à prefeitura, Mojica foi convidado a se candidatar a cargo público e, convencido, lançou-se à disputa para deputado federal pelo PTB, usando tanto seu verdadeiro nome quanto o vulgo Zé do Caixão. Não obteve sucesso. Tentou também virar pastor, ao fundar uma seita: o templo da divina concentração mental, também sem intento. Na década de 80, passou a dirigir filmes de sexo explícito, que lhe renderam algum dinheiro. Quando a febre desses filmes passou, iniciou trabalhos num parque de diversões, assustando crianças.

Por intermédio de André Barcinski, os filmes de Zé do Caixão chegaram até os Estados Unidos, onde fizeram bastante sucesso, o personagem ficou conhecido como *Coffin Joe*. Mojica foi para os Estados Unidos visitar e participar de eventos, mas, como sempre, sua vida no Brasil continuava conturbada. De acordo com Soares (2009), Zé do Caixão voltou a aparecer nas telas da TV brasileira em 1996, quando a Bandeirantes o contratou para apresentar o *Cine Trash*, onde apresentava filmes de terror da categoria *Trash*. Em 2008, finalmente, José Mojica Marins conseguiu terminar sua trilogia do Zé do Caixão, com o filme *A Encarnação do Demônio*. Conforme Soares (2009), o último filme de Mojica foi a maior produção de sua carreira de cineasta e encerrou, definitivamente, a história de Zé do Caixão, colocando fim à sua longa busca por gerar o filho perfeito. A produção visou manter os elementos presentes nos dois primeiros filmes da trilogia, aliás, faz bastante referência a cenas

desses filmes, no entanto, efetua um uso ainda maior de cenas grotescas. Após o lançamento de seu último filme, foi contratado pela TV Brasil para apresentar o programa *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, um *talk show* apresentado pelo personagem.

José Mojica Marins morreu em fevereiro de 2020, aos 83 anos, deixando um legado para a cultura brasileira. A trajetória desse criador, que acabou se misturando com a história de sua criatura, passou por altos e baixos, mas, mesmo com essa existência paradoxal, em que alguns o categorizam como gênio e outros como louco, é inegavelmente uma referência na memória cultural do país.

1.3 À Meia-Noite Levarei Sua Alma e Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver

Como é característica da direção de Mojica, os filmes se iniciam com um prólogo no formato de monólogo, no qual o protagonista, deslocado do contexto da trama, faz um discurso existencialista em que reflete sobre vida, morte, existência e continuidade da existência, fornecendo uma premissa para a conduta que seguirá ao longo da narrativa. Josefel Zanatas, o personagem principal dos filmes, popularmente conhecido por Zé do Caixão, acredita que o sentido da vida reside na continuidade do sangue por meio da procriação. Nesse sentido, o enredo principal da sequência de filmes gira em torno da busca pela mulher ideal para conceber um filho perfeito, o que pode ser relacionado a uma espécie de darwinismo social ligado também à eugenia. Zé do Caixão possui uma ideia de ateísmo pautada em uma pseudociência, acreditando que a união entre ele e uma mulher sem crenças em Deus resultaria em uma criança superior.

No entanto, ao longo dessa trajetória, Zé do Caixão, apesar de ser ateu, confronta-se diretamente com questões religiosas, tanto devido à forte religiosidade das pessoas ao seu redor, quanto provavelmente devido à sua própria criação em um ambiente religioso, revelando-se interpelado por conceitos culturais da sociedade em que vive. É plausível relacionar esse aspecto ao texto “A cultura política”, de Serge Bernstein (1998), em que o autor propõe que a cultura política seja um conjunto de referências que se formalizam no seio de uma família ou tradições políticas, ou seja, um conjunto coerente em que todos os elementos estão intimamente relacionados, permitindo definir a identidade do indivíduo que dela participa.

Dessa maneira, considerando a religião como expressão cultural, mas também fortemente política, pode-se considerar Zé do Caixão como esse indivíduo que teve a força da cultura política como elemento determinante de seu comportamento, tornando-se um

fenômeno profundamente internalizado a ponto de ser, como afirma Bernstein (1998), impermeável à crítica racional, uma vez que isso suporia questionar parte dos postulados que constituem sua identidade. Assim, ao longo de sua existência, independentemente de suas escolhas de crença, ele medirá os eventos a partir de sua cultura política e de sua experiência juvenil. No filme, Zé do Caixão escolhe ser ateu e acreditar na ciência como uma verdade superior, mas suas percepções sobre isso serão moldadas pela ótica das religiosidades que o cercam.

No primeiro filme, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, Zé do Caixão inicia a trama casado, mas percebe a infertilidade de sua esposa e planeja matá-la para poder se unir com outra mulher, que possa engravidar. Ele a mata em vez de se separar, justificando-se com argumentos machistas e moralistas, alegando que a mulher deveria pertencer a um único homem e que seria desonroso para ela se envolver com outro homem após ter sido casada com ele. Após assassinar sua esposa, ele conclui que Terezinha, a noiva de seu melhor amigo, Antônio, seria a mulher perfeita para gerar seu filho e, para ter sucesso em seu desejo de engravidá-la, também mata seu amigo. A moça desconfia que Zé do Caixão seja culpado pela morte de seu noivo e se recusa a ter qualquer tipo de relação com ele, que diante da situação a violenta sexualmente. Sentindo-se “desgraçada”² pela situação, promete ao protagonista que tirará sua própria vida e, após a morte, retornará à meia-noite para buscar sua alma. Cético e frio, Zé não se importa com as palavras dela, mas ela realmente leva adiante o que prometeu.

A partir desse momento, o personagem começa a ter confusões em relação ao que acredita. Em seu primeiro momento de delírio, durante uma tempestade, Zé começa a ouvir todas as falas que suas vítimas dirigiram a ele antes de morrerem. Enquanto culpa Terezinha por não ter lhe dado o filho, grita sobre seu desejo de tê-lo e, ainda nessa fase delirante, pede ao sobrenatural a prova de um castigo, já que é um completo descrente. Mais adiante, na floresta, ao se deparar com todos os sinais que uma personagem cigana havia dado em previsão sobre sua morte, ele sente medo. Encontra-se com o espírito de Antônio e também com a procissão dos mortos. Ele tenta fugir, mas o filme dá a entender que ele havia realmente morrido, cumprindo a previsão da cigana e refutando tudo o que acreditava.

O segundo filme, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, por sua vez, começa com texto na tela indicando continuidade em relação ao anterior, em que acompanha o seguinte grifo: “Zé do Caixão obcecado pelo nascimento de um filho perfeito não exitou (*sic*) em

² É comum o uso deste termo para significar a ausência da graça de Deus. É interessante pensar o que esse significado agregaria no contexto do filme, pois transmite a ideia de que o ateu foi responsável por afastar um cristão da graça divina.

matar. E os seus próprios nervos lhe deram o martírio da alucinação” (Esta Noite [...], 1967). É constatado que o protagonista, cuja impressão era a de ter morrido no fim do filme anterior, estava vivo.

A saga em busca da mulher ideal continua. Neste filme, o protagonista opta por sequestrar 6 mulheres que, na sua visão, eram potencialmente aptas para gerar seu filho e as submete a testes para selecionar a melhor dentre elas. O critério para tê-las sequestrado foi a ausência de fé. Após os testes, ele escolhe uma delas e decide matar as outras, justificando-se que está fazendo um bem a elas, pois assim a beleza delas não será ultrajada pelo tempo e também porque assim elas não terão filhos para a continuidade de uma espécie mesquinha e sanguinária. Alega que a morte delas não é um sacrifício, mas uma contribuição para uma raça superior, imortal e originada a partir da doutrinação do instinto humano. No entanto, ao perceber que a moça escolhida se compadeceu pela morte das outras, o protagonista desconsidera que ela seja ideal, pois o sentimento a inferiorizava.

Em seguida, o protagonista conhece Laura, filha do coronel da cidade, durante os preparativos para a festa de noivado da moça. Laura demonstra ter os mesmos ideais que Zé do Caixão e os dois iniciam um relacionamento. Tudo corria bem para o personagem, até que ele descobre, ao frequentar um bar, que uma das moças que matou no início do filme estava grávida, e a partir desse ponto ele entra novamente em embate com aquilo em que diz não acreditar. O protagonista fica estarelecido por matar uma criança e tem um pesadelo no qual um corpo sem rosto o arrasta pelas escadas até um cemitério, onde mãos de defuntos saem da terra e tentam puxá-lo para baixo até conseguirem. É bastante interessante o desenvolvimento dessa cena, pois o filme, que era em preto e branco, neste momento, ganha cor³. O inferno é marcado por gritos, lamentações e fogo, com pessoas açoitadas por demônios enquanto o diabo ri. No inferno, aparece o rio onde Zé do Caixão jogou o corpo das moças que matou, e elas se levantam dali e vão ao seu encontro, guiadas pela grávida, repetindo que encarnarão em seu cadáver. Ao acordar depois do pesadelo, o personagem afirma: “Não posso evitar as imperfeições de meus pais, as taras, o legado infame de um povo medíocre, moral. Costume de um povo, apenas costume, porque esses imbecis tentando justificar a própria incapacidade, tudo isso ainda vive em mim” (Esta Noite [...], 1967).

Laura, com quem Zé do Caixão se relacionava, engravida, mas acaba morrendo e perdendo o bebê. Diante da situação, o protagonista vai até o cemitério com o corpo da moça no colo. Parece estar perturbado, e mais uma vez entra em estado de confusão mental. Ele tem

³ Aparentemente com a intenção de dar destaque à cena, já que devido aos custos, o filme não poderia ser todo gravado em cores.

uma visão na qual a grávida que matou o amaldiçoa, tenta argumentar que aquilo não existe e chega a suplicar por uma revelação:

Instinto, força suprema, força imortal, a quem pertence a terra? A Deus, ao diabo ou aos espíritos desencarnados? Venham, forças do além, forças da mentira, fruto da imaginação doentia de uma raça humana ínfima que permanece estática desde os primórdios, sem descobrir sequer a procedência de suas dores. Venham espíritos, se é que existem, e mudem meu pensamento, mostrem-me a verdade (Esta Noite [...], 1967).

Em paralelo, a cidade descobre os crimes cometidos pelo protagonista e organiza um motim para matá-lo. O padre o encontra no cemitério e tenta convertê-lo, implorando que salve sua alma e, para isso, lhe entrega um crucifixo, símbolo da religião cristã, pedindo que erga o objeto e grite que acredita em Deus, justamente para que a multidão não o mate. O protagonista pega o crucifixo, grita que não crê em Deus e arremessa o objeto na multidão. Tentando fugir, porque incitou a ira dos fiéis, acaba caindo no rio onde jogou o corpo das moças. Profere palavras que desafiam as crenças, pedindo a verdade. Nesse momento, os esqueletos das moças se revelam na superfície do rio e, dessa forma, o protagonista afirma: “Deus é a verdade, eu creio em tua força, salvai-me, a cruz, o símbolo do filho” (Esta Noite [...], 1967)⁴.

Nos filmes, é construída de maneira marcante a personalidade do protagonista ateu. Ele parece ser uma pessoa imoral. Zé é agressivo, sádico, frio e parece não ter sentimentos. Não se importa em matar quem quer que seja para atingir seus objetivos. Percebe-se que o personagem não se identifica com os habitantes de sua cidade. Além de se diferir visualmente de seus concidadãos, vestindo-se de maneira peculiar, também difere na maneira de agir e pensar. Mostra-se extremamente frio e cruel, avesso à dor dos outros, indo contra a lei da Igreja Católica, que parece ser respeitada pela maioria, naquele contexto. É bastante evidente o temor que as pessoas têm por ele, e não é para menos, pois cenas de assassinato e violência, até mesmo sexual, não são poupadas. Sempre respaldado pelo argumento de estar lutando por um bem maior, que fica evidente nessa fala proferida durante um assassinato:

Não sou louco, nem tampouco perverso. Ao contrário, sou a salvação tua e de toda a humanidade, o único ser que luta sem exigir paga, pela existência de uma raça que ainda não despertou, esperam a ajuda de um Deus. Se assim fosse, meu caro amigo, eu estaria aí e você aqui. Então está provado, não existe uma força justiceira invisível. Mas, algo tem que reger a terra, uma força perfeita: [...] a mente do homem perfeito, livre de sentimentos, guiado pelo instinto, e, eu vou imortalizá-lo (Esta Noite [...], 1967).

⁴ Mais adiante, neste capítulo, será observada que essa cena sofreu adaptação solicitada pela Censura.

O protagonista reafirma constantemente sua descrença, como na cena em que seu amigo o indaga sobre não ter crenças: “De onde surgiu essa descrença? Parece uma revolta, contra o quê?” (À Meia-Noite [...], 1964). Zé responde a ele:

Você tem muita coisa para aprender, Antônio, eu não posso ter descrença quando nunca tive crença. Crer em quê? Num símbolo? Numa força inexistente criada pela ignorância? [Pausa] Sim, sou um revoltado com tolos como você que temem o que não vêem e tornam-se escravos daquilo que realmente existe: a vida. [...] Veja esse povo, qual a razão para me temerem? Por que uso roupa preta? Por que creio em mim? Por que rio da crença deles? Não, porque eu sou mais forte, porque tenho inteligência suficiente para dominar quem quer que seja, eles são fracos porque são escravizados pelo que desconhecem, eu sou livre e por isso tenho mais força (À Meia-Noite [...], 1964).

Além de expressar sua descrença verbalmente, Zé do Caixão faz questão de manifestá-la por meio de suas ações. Ele come carne na Sexta-feira Santa, desafiando a procissão que passa debaixo de sua janela, desfaz rituais de oferenda, pisando e chutando os arranjos, bebe pinga direto da garrafa, blasfemando com sarcasmo e afirmando não ter medo de possíveis punições. No entanto, ao mesmo tempo, ele acaba caindo em paradoxos da descrença no sobrenatural, colocando em xeque sua racionalidade. Como Eliade (1991) afirma, mesmo que não seja admitido, no subconsciente do homem moderno ainda sobrevive uma mitologia abundante, um valor espiritual que transcende sua vida racional, um simbolismo que permanece atual em seu psiquismo e a construção do personagem condiz com isso.

O filme possui uma cuidadosa construção de elementos que fazem parte do imaginário do gênero terror, bem como muitos outros que representam medos populares característicos da cultura brasileira. Um bom exemplo é a montagem da casa da cigana, com seu estilo *Kitsch*⁵, com teias de aranha, um relógio cuco, portas que se abrem e fecham sozinhas e réstias de alho sobre um fogão a lenha com panelas ao fogo e soltando fumaça. Além disso, o cenário também é composto por elementos religiosos, como objetos relacionados a rituais de magia, candelabros, caveiras e caldeirões, além de símbolos ligados às religiões afro-brasileiras, como estatuetas, e outros católicos, como uma imagem de Jesus Cristo crucificado e de outros santos. A composição do cenário nessa primeira cena já revela o sincretismo religioso refletido no enredo. Os filmes em questão, vistos sob a perspectiva de fonte histórica, permitem inúmeros questionamentos.

⁵ No contexto de filmes, o termo *kitsch* é usado para descrever elementos visuais, narrativos ou temáticos que podem ser considerados de gosto duvidoso, excessivamente sentimentais, artificiais ou até mesmo cafonas. Os filmes *kitsch* geralmente apresentam uma estética extravagante, melodramática e, às vezes, exagerada, com o objetivo de provocar emoções fáceis e superficiais no público.

1.4 O contexto histórico da década de 1960

O contexto de produção do primeiro filme, lançado em 1964, antecede o golpe militar, enquanto o momento de produção do segundo filme, lançado em 1967, abarca os primeiros anos da ditadura, o que convida a refletir sobre a importância de explorar os acontecimentos sociais, políticos e culturais dessa época para, de fato, entender os eventos que se seguiam no cenário nacional quando os filmes eram produzidos. Destarte, trata-se, neste tópico, de pontos relativos à política, ao Cinema e à religiosidade da época. A começar pelas questões políticas, com base no que escreveu Bóris Fausto (2013), no período, o país encontrava-se instável politicamente, já que desde a posse de João Goulart, após a renúncia à presidência de Jânio Quadros, em 1961, os setores conservadores da sociedade brasileira estavam inquietos, temiam uma possível ameaça comunista. O governo de João Goulart sofria bastante resistência pela estreita relação que tinha com o sindicalismo, bem como pelas reformas defendidas por ele. Conhecidas como “Reformas de Base”, consistiam em transformações estruturais na sociedade brasileira e buscavam realizar modificações em pontos estratégicos para reparar problemas históricos que causavam desigualdade social e impediam o desenvolvimento do país, dentre as quais a reforma agrária chamava maior atenção.

Nacionalmente, o plano de João Goulart desagradava bastante os grupos do alto empresariado e proprietários de terra, e, internacionalmente, no contexto da Guerra Fria, os Estados Unidos viam com desconfiança o governo, cuja tendência progressista e centro-esquerdista incomodava os americanos. Por isso, decidiram prestar apoio aos opositores do governo, o que incluía financiar campanhas anticomunistas. A conspiração dos grupos da extrema-direita se desenvolvia energeticamente e João Goulart, que até então havia considerado uma posição conciliadora, pareceu optar por abdicar dela e se aproximar dos movimentos sociais, confirmando seu compromisso com as reformas, realizando, em 13 de março de 1964, o Comício da Central do Brasil, no qual reafirmou essa posição. A reação conservadora ao comício foi imediata, organizaram, no dia 19 de março, uma passeata chamada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que contou com o apoio da Igreja Católica. Vale destacar que nesse momento pré-ditadura, a Igreja Católica, que exercia grande influência na população brasileira, também teve um papel importante no apoio ao golpe, por ser contra as diretrizes ditas comunistas. A passeata mobilizou milhares de pessoas em São Paulo contra o comunismo, reivindicando a intervenção dos militares na política brasileira, deixando clara a extensão do poder dos grupos golpistas e o temor da classe média com as reformas e com os movimentos sociais que estouravam pelo país.

A movimentação causada após a ação de João Goulart acabou antecipando o golpe de 10 de abril, data inicialmente planejada para o dia 31 de março de 1964, quando tropas do Exército, vindas de Minas Gerais, se deslocaram para o Rio de Janeiro. Recebendo apoio de alguns políticos civis, os militares promoveram o golpe de Estado que depôs o presidente João Goulart do poder, uma ação, vale reforçar, contra um governo legalmente constituído. Na madrugada do dia 2 de abril, Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, foi empossado presidente provisório pelo Congresso Nacional. Entretanto, quem controlava o país era uma junta militar, integrada por representantes das Forças Armadas. Em 11 de abril, foi realizada uma eleição indireta que colocou na presidência o marechal Castello Branco, momento em que se iniciava a ditadura.

Por meio da aplicação de atos institucionais, foram criados aparatos jurídicos para permitir que a ditadura impusesse a repressão e a perseguição aos seus opositores políticos. O primeiro ato institucional não anulou a Constituição de 1946, mas realizou modificações pontuais na Carta Constitucional do país, que favoreciam os interesses dos militares. O período relativo à pesquisa passou também pelo governo de Costa e Silva, que assumiu a presidência no dia 15 de março de 1967. A intenção, por parte do exército, de colocá-lo no poder, era aumentar o aparato de repressão da Ditadura, que até então havia se estabelecido de uma maneira que não causasse ruptura do regime com a sociedade civil. Esse governo consolidou a transição para o período mais repressivo do regime militar, tendo decretado o Ato Institucional n.º 5 no final do ano de 1968, momento em que o filme já havia sido lançado.

No que diz respeito ao Cinema brasileiro na época de produção e lançamento dos filmes em questão, para entender a situação em que se encontrava é importante considerar todo um histórico. A indústria cinematográfica brasileira passou por dificuldades praticamente desde que surgiu e, segundo o pesquisador Randal Johnson (1993), existe uma falta de continuidade crônica que fez com que ela se desenvolvesse erraticamente, tanto em ciclos isolados quanto em tentativas de industrialização. A pesquisadora Valéria Alves (2011) escreveu que, a partir do ano de 1950, o Cinema brasileiro tornou-se alvo de amplo debate. Cineastas, produtores e diretores discutiam os rumos da produção nacional, bem como a falta de investimentos e a concorrência estrangeira, identificadas como as principais dificuldades para o setor.

Dos debates e discussões realizados em mesas redondas e seminários, surgiu a proposta de um novo modelo de produção cinematográfica. Esse modelo envolve orçamentos reduzidos e prazos curtos, com foco no conteúdo, especialmente em questões sociais, e na

qualidade técnica. Esse movimento ficou conhecido como Cinema Independente. Nesse sentido, segundo Johnson (1993), a partir de 1960, formou-se um movimento conhecido como “Cinema Novo”, que optou por recorrer a novos modos de produção cinematográfica, priorizando um Cinema de autor baseado num modo de produção independente e de baixo custo, empregando, inicialmente, equipes pequenas, filmando em locações e com atores não profissionais. De acordo com Andrade (2016), há de se considerar que esse movimento surgiu enquanto tentativa de construir uma crítica da sociedade, visando destacar seus problemas e apresentando um caráter predominantemente alegórico, tendo o contexto rural como cenário predominante de suas narrativas, a exemplo dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, obras consideradas representativas desse movimento por abordarem questões sociais profundas, como a exploração e a pobreza no Brasil rural, utilizando uma estética visual marcante e uma narrativa engajada. Refletem o estilo cinematográfico característico do Cinema Novo, empregando técnicas realistas e críticas políticas que desafiam as estruturas de poder estabelecidas. O advento do Cinema Novo representou tanto um novo começo para o Cinema brasileiro quanto uma nova definição do papel social do cinema no Brasil, que passou a ser não mais apenas entretenimento e sim um modo de intervenção artística e cultural na sociedade.

Os filmes trabalhados aqui estão inseridos nesse contexto da década de 60, contudo, Mojica não pertenceu ao movimento Cinema Novo, embora também não integrasse o Cinema Tradicional. O diretor produzia um Cinema Marginal e foi um dos precursores do que depois viria a ser um movimento chamado “Udigrudi”. Ao mesmo tempo em que o Cinema Novo propunha uma nova estética para a produção do Cinema nacional na década de 1960, outro grupo de jovens, ainda que sem o caráter de movimento, dava origem ao Cinema Marginal. Segundo Alves (2011), era característica deles as filmagens em formato mais barato e uma linguagem experimental, porque exploravam a questão da marginalidade tanto nos cenários onde os filmes se passavam como nos seus personagens, utilizando a violência, fosse gráfica ou moral. Com abordagem mais sincera e menos didática, os roteiros enfocavam os problemas e evidenciavam a produção da contracultura brasileira.

Condizente com Andrade (2016), ao contrário do Cinema de militância proposto pelo Cinema Novo, o Cinema Marginal buscava inspiração em uma realidade urbana para compor suas narrativas, procurando elementos comuns à vivência cotidiana de caráter cosmopolita. Segundo esse autor, a decadência urbana, consequência do desenvolvimento e dos ideais de progresso, era utilizada por estes diretores como recursos para compor essas novas produções,

sendo notável o elevado grau de criatividade dos seus realizadores, ao passo que suas obras, não se pode esquecer, esbarravam no entrave financeiro, uma vez que os recursos eram sempre bastante limitados. O centro desse circuito de Cinema Marginal encontrava-se na Boca do Lixo, uma área do centro de São Paulo, onde os estúdios coexistiam num ambiente marcado pelo tráfico de drogas e a prostituição.

Andrade (2016) alega que, de modo geral, os diretores e produtores do Cinema marginalizado eram egressos de classes populares e responsáveis, na maioria das vezes, pela produção, exibição e distribuição dos filmes. Os diretores do Cinema Marginal “[...] assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o ‘contrato’ com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda bem-pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios” (Xavier, 2006, p. 17–18). Era um Cinema simples e de baixo investimento, que se apropriava de temas voltados ao desvio social e à opressão, apresentando debates e tensões próprios das sociedades modernas, experiências que ainda eram recentes no contexto nacional.

Esse tipo de Cinema rompeu não só com a estética tradicional, a do Cinema Industrial, pautada no modelo hollywoodiano, mas também com o realismo do Cinema Novo. Baseado no que escreveu João Luiz Vieira (2000), para os adeptos ao Udigrudi, o Cinema Novo havia tomado características burguesas, preocupado com os temas tratados e cauteloso quanto à experimentação com a linguagem cinematográfica. Enquanto o Cinema Novo buscava um melhor acabamento técnico, visando um esquema de produção maior, o Marginal também havia desenvolvido uma identidade visual própria, se alinhava à radicalização da estética da fome, optando por uma “tela suja” ou uma “estética do lixo” no lugar dos aperfeiçoamentos técnicos. Vieira (2000) complementa afirmando que um estilo do lixo, conforme formulado, combinava mais com um país pós-colonial, que transitava entre os detritos de um mundo dominado pelo capitalismo de monopólio do Primeiro Mundo.

Concordante com o que escreveu Ângela José (2007), o Cinema Marginal explora as temáticas culturais do Brasil, procurando uma linguagem genuinamente brasileira para retratar nossas tradições e costumes. Ele dá voz a personagens completamente desajustados e marginalizados pela sociedade. Além disso, utilizavam nos filmes universos com seres bizarros e monstruosos, construídos por imagens sujas e desfocadas. Andrade (2016) alega que enquanto os cinemanovistas destacavam-se pela presença constante de elementos ideológicos, vinculados ao discurso de esquerda, em suas tramas, os cineastas do Cinema Marginal tinham a preocupação de romper com esse viés e criar um Cinema sem compromisso com qualquer agenda política ou coletiva. “O foco do Cinema Marginal não

estava nas demandas da coletividade, mas sim no indivíduo inserido em um mundo repleto de violência e sob a censura vigente” (Andrade, 2016, p. 314).

Além dos filmes utilizados como fonte, pode-se citar como outro exemplo do Cinema Marginal brasileiro a produção cinematográfica *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O filme destaca-se dentro do movimento por sua estética e linguagem visual ousadas, que fogem das convenções tradicionais, utilizando técnicas como edição rápida e imagens distorcidas para criar uma atmosfera surreal e perturbadora. Além disso, sua temática subversiva aborda questões como criminalidade, violência, sexualidade e alienação urbana de maneira crua e direta, desafiando o espectador com imagens chocantes e provocativas. A obra também apresenta uma forte crítica social e política, expondo a corrupção, desigualdade social e hipocrisia moral na sociedade brasileira da época, usando o personagem do bandido como uma metáfora para explorar as tensões e contradições da vida urbana, estando de acordo com o movimento.

Ainda segundo José (2007), o Cinema Marginal acabava se aproximando da chanchada brasileira, que, nos anos 1940, havia conquistado o público nacional pela linguagem simples e personagens populares. A comédia e a sátira à nossa pretensa “intelectualidade” são exploradas notoriamente por aquela cinematografia e, quase 30 anos depois, através do Cinema Udigrudi. Entretanto, José (2007) alega que, em sua maioria, os filmes do Cinema Marginal não alcançaram a mesma popularidade da chanchada. Grande parte deles nem chegou a ser exibida comercialmente, alguns só foram vistos em sessões clandestinas. No afunilamento do regime militar, muitos filmes nacionais e estrangeiros sofriam com os cortes e as proibições aplicadas pela Censura Federal para evitar que eles influenciassem o público de modo contrário ao que desejavam os militares.

Outro aspecto importante de abordar para entender o contexto de produção e lançamento dos filmes é a religiosidade. A abordagem desse assunto torna-se mais compreensível quando se observa o contexto histórico de colonização do país: a vinda de europeus católicos para o Brasil e o encontro com os habitantes locais. Ademais, a chegada de africanos escravizados colaborou para a mistura de elementos religiosos diferentes, como o catolicismo ibérico, a magia europeia, as religiões indígenas e africanas, somados mais tarde ao espiritismo europeu e a alguns poucos fragmentos do catolicismo romanizado (Bittencourt Filho, 2003). Essa soma de elementos acarretou a construção de uma religiosidade firmada no sincretismo, portanto, a matriz religiosa brasileira é formada por relações complexas entre as diversas religiões que a constituem.

De acordo com Couto e Gerbase (2021), apesar de todo esse sincretismo, fica claro que a religião predominante no país acabou por ser a católica, já que essa representava a crença da classe dominante. O Brasil foi um país que incentivou muito a imigração e, nesse ínterim, a maior exigência foi que esses imigrantes fossem cristãos: “O perigo não estava no estrangeiro nem no indivíduo disgênico ou cacogênico, mas no herege” (Freyre, 2006, p. 91). De acordo com Oro (2005), o Brasil adotou o catolicismo como religião oficial até 1889, de modo que durante todo o período colonial (1500–1882) e imperial (1882–1889) houve uma correlação entre Igreja e Estado.

Entretanto, Oro (2005) também escreve que com a instalação da República, em 1889, a situação alterou-se, o governo provisório decretou a separação entre Igreja e Estado, oficializada pela primeira Constituição republicana, promulgada em 1891, teoricamente garantindo a liberdade religiosa para todos os cultos. Contudo, na prática, a secularização do Estado brasileiro não retirou alguns privilégios da Igreja Católica. Na década de 1930, por exemplo, houve uma reconciliação entre Igreja Católica e Estado, sob o governo de Getúlio Vargas, que aproximou, novamente, Igreja e Estado, ainda que a relação não fosse tão expressiva como anteriormente (Oro, 2005).

Com o fim do governo de Getúlio Vargas, a Constituição de 1946 reafirmou os princípios da separação entre o Estado e a Igreja e da colaboração do Estado com a Igreja na realização do bem comum. Isso significa, conforme sublinha Mariano (2001), que durante o período republicano, o Estado não passou a tratar de forma isonômica os diferentes grupos religiosos. Ao contrário, apesar dos dispositivos legais, outras religiões encontraram dificuldades para serem socialmente aceitas, entre elas as evangélicas e, sobretudo, as mediúnicas, que incluem afro-brasileiras e espíritas, tendo sido inúmeras vezes acusadas de perturbação da ordem pública, de prática de curandeirismo e de exercício ilegal da medicina.

Como as demais religiões foram formadas ao longo de uma história na qual o catolicismo era tido como oficial e única manifestação tolerada no Brasil, o espaço de reprodução religiosa era limitado. Portanto, diante dessa situação, essas religiões, especialmente o candomblé, estabeleceram com a sociedade uma relação de clientelismo, pois são procuradas para prestação de assistência e não como religião oficial. Assim, como diz Prandi (2003), constituiu-se a concepção da política por parte dessas religiões: mais clientelista e assistencialista e menos representativa e eletiva. E no período em pauta neste trabalho, essa herança ainda se fazia real: as religiões, para além do cristianismo, integravam o cotidiano das pessoas, mas em segundo plano.

1.5 Censura

Ao longo de sua carreira, o cineasta José Mojica Marins foi bastante cerceado pela Censura, sendo que os filmes objetos de estudo deste trabalho, por certo, também não escaparam a esse embate. Por isso, neste tópico debate-se a ação da Censura no momento que antecede o golpe militar e também nos primeiros anos da ditadura, período a que se refere à produção e lançamento dos dois longas-metragens em questão. Consoante a pesquisadora Nayara Vieira (2010), que estudou a Censura no período do regime militar, na obra *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no Regime Militar (1968 – 1979)*, a coluna vertebral do organismo censório federal organizado durante a ditadura militar foi o decreto 20.493, baixado pelo presidente Linhares, no dia 24 de janeiro de 1946, para regulamentar o Serviço de Censura de Diversões Públicas, que, mais tarde, passou a ser identificado como o Departamento de Polícia Federal. Ao longo dos anos, o decreto sofreu alterações por meio de outros decretos e portarias, mas sua essência se manteve.

Entretanto, durante a República, mesmo com a existência do referido decreto, Vieira (2010) alega que o Serviço de Censura se encontrava despolarizado por questões democráticas, o poder censório não estava concentrado em uma figura específica, o que causou bastante desentendimento entre as unidades censoras do país. Segundo Miliandre Garcia (2014), isso pode ser explicado pelo fato de que com a inauguração de Brasília, em 1960, sob governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961), houve a instalação dos três poderes na nova capital, mas nem todos os órgãos federais foram imediatamente transferidos da antiga capital, Rio de Janeiro. Nesse cenário, o então ministro da Justiça concordou em manter o Serviço de Censura no Estado da Guanabara até que sua transferência fosse viabilizada pelo Governo Federal.

Durante os governos seguintes, de Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961–1964), ainda conforme Garcia (2014), o modo como a Censura estava estruturada pouco mudou. No governo de Jânio Quadros, por exemplo, foram sancionados dois decretos que regulavam a supervisão de espetáculos e a aprovação de programas, assim como a responsabilidade das polícias em âmbito estadual. Esses decretos concediam aos órgãos regionais o poder de exercer a censura sobre a programação de espetáculos. Sob a gestão do presidente João Goulart, por seu turno, houve a transferência do órgão de censura para a nova capital, em 1º de janeiro de 1962.

A transferência não agradou a todos os estados federativos, pois a censura dava vantagens para a arrecadação local, e, por isso, alguns não acataram de imediato a decisão, como foi o caso de São Paulo e Rio de Janeiro, que continuaram prestando o serviço, desobedecendo ao órgão central. No ano seguinte, mesmo com a reprovação dos serviços estaduais que eram contra a centralização da censura, o governo João Goulart manteve a transferência do órgão para o Distrito Federal e iniciou um programa de sistematização da censura no país, visando consolidar o processo de centralização do órgão em Brasília, pois naquela ocasião encontrava-se em péssimas condições para seu pleno funcionamento (Garcia, 2014).

A partir de 1964, com a instauração da ditadura, o projeto de centralização da Censura Federal ganhou maior destaque sob os governos militares. Nesse contexto, houve a concretização burocrática do funcionamento da Censura, por meio da implementação de regulamentos e legislação de suporte, admissão de servidores e criação de uma estrutura especializada. Mesmo que de forma gradual, essa instalação da estrutura censora nos moldes ditatoriais se iniciou logo no primeiro governo militar. Tanto a imprensa quanto as atividades artísticas, culturais e recreativas, dentre elas o Cinema, foram enquadradas na Censura desde os primeiros momentos da ditadura. No entanto, Garcia (2014) aponta que a partir de 1967, momento em que os debates sobre censura estavam em alta, é que a centralização se consolidou, pautada na necessidade de os governos assumirem o controle nacional sobre a produção artística, que era passível de transgredir princípios ético-morais e também político-ideológicos. Portanto, os filmes em questão sofreram de modo diverso e progressivo no que diz respeito ao processo censor.

A Censura perseguia Mojica desde o seu primeiro filme, lançado antes dos utilizados pela presente pesquisa, mas que vale a pena ser mencionado para que se entenda a trajetória realizada pelo autor. *A Sina do Aventureiro* (1958), primeiro filme do cineasta, apresentou-lhe a implicância da Censura, que restringiu a idade mínima de 18 anos para o público frequentar as salas de cinema, apontando como motivo o exagero de violência. Nos seus filmes seguintes o mesmo aconteceu, pois *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963) ficou com restrição para maiores de 14 anos e *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, com restrição para maiores de 18. Todavia, o lançamento de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi um pouco diferente, apesar de ainda não estar na pior fase, o controle já se alinhava com a ditadura militar e começava a se tornar emblemática a relação conturbada entre Mojica e a Censura. *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* ficou pronto em setembro de 1966, e seus produtores queriam lançá-lo imediatamente, mas o filme foi interditado pelos censores.

Na época do lançamento dos filmes, de acordo com Barcinski e Finotti (1998), qualquer um podia se candidatar ao emprego de censor federal no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), bastava que tivesse um diploma de nível superior. O teste a que eram submetidos os candidatos à vaga consistia basicamente em assistir a um filme e emitir um parecer dos trechos que consideravam passíveis de proibição. Desse modo, os autores dos pareceres mais satisfatórios eram escolhidos como censores oficiais, responsáveis por escolher filmes, peças e livros que os brasileiros teriam direito de consumir. Barcinski e Finotti (1998) relatam que havia um manual de 26 páginas com diretrizes para emissão de certificado de censura, as “Normas internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP”, o qual justificava objetivar proteger a saúde física e mental dos jovens, listando situações em que a obra deveria ser proibida.

Não se pode deixar de mencionar que a censura de Cinema era realizada por grupos de 3 ou 4 censores que assistiam juntos ao filme em uma sala montada especificamente para o desempenhar da função, onde havia uma campainha que deveria ser acionada todas as vezes que vissem cenas inapropriadas, conforme o manual, para que o projetorista marcasse o trecho a ser revisto novamente após o término do filme e debatido entre todos os outros censores. Geralmente, o corte de cenas era suficiente para o filme ser liberado, mas em alguns casos o número de cenas a serem cortadas era tão alto que não justificava a sua liberação. A realidade é que os critérios utilizados pela censura eram subjetivos, pois estavam abertos a diversas interpretações, o que fazia com que a decisão final partisse da opinião pessoal do censor.

Quando *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi submetido à avaliação, os censores votaram sem hesitar por sua proibição, alegando a precariedade do filme, bem como as referências desairosas e ofensivas às religiões, além da falta de decoro público. Julgaram, inclusive, que Mojica sofresse de transtornos mentais, chegando a sugerir sua prisão. Com a interdição do filme, Mojica, junto de seus produtores, iniciou o processo de negociação com a Censura. Tentaram cortar trechos de violência, o filme foi enviado a Brasília três vezes e cada uma delas voltava mais retalhado. A cena que mais incomodava a Censura Federal era a conclusão, na qual, antes de sua morte, o personagem reafirmava sua descrença em Deus, renegando a ajuda do padre, que se colocava a beira do pântano com uma cruz, oferecendo-lhe a oportunidade de redimir-se perante Deus. Nesse contexto, um dos censores sugeriu que na cena final, a fala de descrença fosse substituída por uma frase de arrependimento escrita por ele próprio: “Deus, Deus..., sim, é a verdade! Eu creio em tua força! Salvai-me! A cruz, a cruz padre! A cruz, o símbolo do filho”, somada a adição de um

leiteiro com a frase “O homem só encontrará a verdade quando ele realmente quiser a verdade”. A alteração sugerida transformaria Zé do Caixão em um homem arrependido e crédulo. Sem outra alternativa, Mojica aceitou alterar o fim do longa-metragem e conseguiu lançá-lo em 1967.

O diretor foi criticado pela imprensa por ceder às imposições da Censura, mas viu ali a possibilidade de autopromoção e, a partir de então, passou a se colocar, em todas as oportunidades que tinha, como perseguido pela Censura. Nessa época, de acordo com Senador (2008), era consideravelmente comum que a imprensa questionasse a legitimidade da Censura e por anteceder aos chamados “anos de chumbo”, iniciados em 1968 com o decreto do Ato Institucional n.º 5, críticas diretas ao governo e a seus representantes ainda escapavam na imprensa. Senador (2008) justifica que, provavelmente, isso ocorria pela preocupação dos censores relativa à imprensa estar excessivamente voltada à publicação de editoriais e matérias de política e economia, fazendo com que deixassem em segundo plano as sessões de cultura e variedades.

1.6 Recepção dos filmes na imprensa

É importante entender também como se deu a recepção dos filmes por parte do público e da crítica no momento de seu lançamento, o que pode ser revelado através de pistas importantes, a exemplo dos dados sobre bilheteria arrecadada pelos filmes, locais onde entrou em cartaz e também por críticas e reportagens publicadas pela imprensa da época. Daniela Senador estudou esse tema durante seu curso de mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática, e, justamente por isso, a ideia é basear-se, neste tópico do texto, em sua dissertação, denominada *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*, que foi defendida em 2008⁶. Sobre o primeiro filme, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, como já dito, foi liberado com restrição etária para maiores de 18 anos, estabelecida pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em junho de 1964. Mojica organizou uma pré-estreia no dia 25 de junho de 1964, no Cine Anchieta, em São Bernardo do Campo, e o filme entrou em cartaz em São Paulo em 9 de novembro do mesmo ano, tendo sido exibido no Art-Palácio, um dos cinemas mais frequentados na capital paulista na época, famoso pelas enormes filas que se estendiam para além da entrada do local. Segundo a autora supracitada, foram

⁶ Para casos em que a fonte de informações seja divergente, será apresentada a referência. Do contrário, as informações são de Senador (2008).

programadas no Art-Palácio seis sessões diárias de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, com um folheto de divulgação que apelava para o terror e destacava o ineditismo da produção do gênero no Brasil.

A estreia de *Zé do Caixão* nos cinemas de São Paulo teve pouca cobertura por veículos impressos. Entre os que divulgaram o lançamento, merecem destaque a revista *Cinelândia*, pertencente a Roberto Marinho, e os jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Notícias Populares*. Essas publicações, algumas sensacionalistas, cumpre notar, parecem ter se baseado em informações contidas em *releases* distribuídos à imprensa, pois havia similaridade no enfoque das chamadas, destacando o gênero terror para tornar o filme mais atrativo ao público e aumentar suas vendas. Algumas notícias continham sinopses distorcidas do filme, e, embora não seja possível afirmar se os autores as assistiram, acredita-se que tenham se apropriado de informações publicitárias para compor as notas. Essa divulgação chamou atenção dos jornais para a receptividade do filme pelo público. Conforme a pesquisadora Senador (2008) menciona, é comum que alguns veículos façam referência ao filme para influenciar o gosto dos leitores e, conseqüentemente, o consumo do produto.

Senador (2008) utilizou, por exemplo, dados da avaliação da *Bolsa de Cinema e Teatro da Folha*, divulgada em 12 de novembro de 1964, para compor sua pesquisa sobre o filme. Segundo essa avaliação, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* recebeu 20,2% de votos na categoria “ótimo”; 25,4% em “bom”; 14,9% em “regular” e 39,5% em “mau”. Essa classificação trata-se de resultado das opiniões do público obtidas por meio de um inquérito realizado nas casas lançadoras após apurações públicas. No entanto, esses dados podem não ser reais, pois eram manipuláveis pela equipe de publicidade de acordo com seus objetivos de lucro. Apesar dessa ressalva, o filme obteve um grande sucesso em seu lançamento, permanecendo em cartaz no circuito paulistano por um longo período. Jornalistas e críticos também fizeram afirmações sobre a recepção positiva do público ao filme. No entanto, em relação à recepção crítica da obra, não há muitas manifestações relevantes documentadas, conforme mencionado por Senador (2008).

Mesmo havendo um amplo debate sobre o filme em São Paulo, embalado por intelectuais do campo cinematográfico, como revelou a autora através de suas pesquisas, isso não se estendeu aos jornais que circulavam na capital paulista, nem às revistas especializadas, nem mesmo os jornalistas que aclamaram as atividades da Indústria Cinematográfica Apolo em anos anteriores, sob pretexto de defender o Cinema independente, publicaram críticas ao filme.

Uma semana após a estreia, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* deixou o Art-Palácio e emplacou em outros seis cinemas da capital paulista, o filme deixou as telas de São Paulo em 24 de novembro, tendo permanecido somente duas semanas em cartaz. Demorou para chegar às telas do Rio de Janeiro devido à interdição da Censura naquele Estado, mas, nessa circunstância, percorreu algumas cidades brasileiras, como Curitiba e Salvador, apesar de não encontrar informações a respeito da sua repercussão nessas localidades.

Quando chegou ao Rio, entretanto, o filme foi bem mais comentado e gerou mais debates se comparado ao que ocorreu em São Paulo, além de o sucesso de bilheteria parecer ter sido ainda maior, algo que é confirmado numa nota da própria *Folha de S. Paulo*: “*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, desprestigiado aqui, êxito de bilheteria no Rio” (1967). Conforme Senador (2008), um fator que pode ter sido importante para o sucesso do filme no Rio de Janeiro foi o fato de Glauber Rocha, cineasta reconhecido dentro do Cinema Novo, ter dado um depoimento para o jornal *O Estado de S. Paulo* que influenciou a opinião de alguns críticos sobre as obras de Mojica. No depoimento, Glauber Rocha prenuncia a inauguração de um “novo ciclo de produção explosiva” em São Paulo, do qual Mojica seria um dos expoentes, uma vez que este teria transcendido e ofuscado o Cinema tradicional de Walter Hugo Khouri. É digno citar que não só Glauber Rocha, mas o grupo do Cinema Novo como um todo exaltou a iniciativa de Mojica por ser “profundamente autoral” e romper com o academicismo, a ponto de criar um novo paradigma para o Cinema paulista num momento de exacerbação do chamado Cinema de autor.

No Rio de Janeiro, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* estreou em seis salas de cinemas, em todos foram programadas seis sessões diárias do filme, com exceção do Plaza, onde passava em oito sessões diárias, que se iniciavam às 10h40. Não demorou para o filme conquistar os espectadores cariocas e motivar manifestações relevantes de críticos especializados. O polêmico debate acerca do filme colaborou para a controversa discussão em torno de si e contribuiu para a consolidação de Marins como um precursor do Cinema de horror, além de impulsionar o reconhecimento do personagem no cenário cinematográfico e, consequentemente, sua inserção no mercado publicitário. Alguns cineastas brasileiros, aliás, consideravam *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* quase genial, entrando em contraponto com a Censura, que duvidava da capacidade intelectual de Mojica. Nesse ínterim, houve cineastas da época que manifestaram indignação diante dos critérios arbitrários utilizados pelos censores para censurar ou proibir a exibição de importantes obras brasileiras e estrangeiras no país. Houve críticos que destacaram a sensação paradoxal de assistir ao filme, alegando que no lugar de provocar a sensação de medo no público, característica inerente ao gênero horror, o

filme divertiu a plateia. No entanto, a obra não foi, originalmente, concebida para fazer o público rir, mas para ser levada a sério.

À Meia-Noite Levarei Sua Alma alcançou um mês em cartaz no circuito exibidor carioca, período bastante considerável, o que indica, principalmente, o alto índice de audiência que o filme obteve no Rio de Janeiro, algo significativo para avaliar como se deu a recepção do filme pelo público. Além disso, nesse período, o circuito de cinema carioca reprisou uma série de filmes de terror internacionais, possivelmente na pretensão de tirar proveito da repercussão dos debates sobre o gênero terror, que acompanhavam a obra de Mojica. Com toda essa repercussão na imprensa carioca, Senador (2008) conta que o nome de José Mojica Marins foi mencionado novamente na imprensa paulista por meio de duas notas panfletárias e enganosas publicadas pelo jornalista Moracy do Val em sua coluna no jornal *Notícias Populares*, numa tentativa, segundo ela, de tornar o cineasta *cult*⁷. Essas notas alegavam que Mojica era apontado por grande parte da crítica cinematográfica carioca como um dos maiores gênios do Cinema e que Glauber Rocha teria escrito um extenso artigo sobre ele, além disso, alegou que a *Cahiers du Cinéma*, revista francesa, teria dedicado nada menos do que doze páginas a Marins, o que o teria consagrado como um dos mais importantes homens do novo Cinema sul-americano.

Quanto ao segundo filme da sequência do terror de Mojica, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, Senador (2008) relata que obteve ampla repercussão na mídia impressa. O rótulo de precursor do gênero horror, conferido pelos diversos segmentos da crítica a Marins após a estreia de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, contribuiu para manter seu nome em alta, com publicidades feitas para os mais diferentes perfis de público. Por mais que a discussão empreendida por críticos e jornalistas em torno do diretor e sua obra permanecesse restrita ao eixo São Paulo—Rio de Janeiro, Senador (2008) cita alguns vestígios da aparição de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* em periódicos de outras localidades, não apenas brasileiros, mas também estrangeiros, como a revista francesa *Midi-Minuit Fantastique*, embora tenha sido uma manifestação isolada e pouco representativa do reconhecimento do cineasta no exterior, que só ocorreria de modo efetivo mais tarde.

A primeira reportagem sobre *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi escrita por Maurice Capovilla e publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, bem antes da estreia do filme, cuja intenção foi enfatizar os bizarros bastidores das gravações, de modo que parecessem uma

⁷ A palavra *cult* é frequentemente usada para se referir a algo que é apreciado ou admirado por um grupo seletivo de pessoas, geralmente de forma intensa e entusiasta. Comumente, é caracterizada por ser não convencional, underground e desafiadora das normas estabelecidas pela cultura popular dominante.

espécie de release do longa, já que, mesmo indiretamente, convocava o público leitor para assisti-lo. Senador (2008) alega que, ainda no calor do debate criado por *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, despontaram, na imprensa, diversas notas publicitárias sobre a estreia do segundo filme da série de terror, com fotografias das atrizes cobertas por aranhas e cobras, que, provavelmente, haviam sido divulgadas pelo diretor como estratégia de marketing por serem de grande impacto. Outro ponto que favoreceu a obra de Marins, por gerar publicidade, foi a repercussão do veto da Censura à exibição do filme.

Em São Paulo, desta vez, o filme ganhou maior espaço em diversos jornais de grande circulação, principalmente a *Folha de S. Paulo*, parte por mérito do próprio Mojica, que visitava a redação dos jornais com frequência para cavar matérias. Segundo a pesquisadora, cuja obra é a fonte principal desta seção, por volta de 24 de fevereiro de 1967, o material de divulgação de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, 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, a exemplo de: *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Última Hora*, *Diário da Noite*, *Diário Popular*, *A Gazeta* e *Notícias Populares*. Em menor frequência, o nome de Mojica também compareceu em jornais menos conhecidos, que circulavam apenas nos bairros.

A *Folha de S. Paulo*, em suas chamadas, estimulou os espectadores a assistirem ao filme, apelando para o gênero e para o argumento de que era uma produção nacional, o jornal buscou ainda atestar a boa índole de Mojica. O cineasta era considerado por muitos como charlatão, desde que inaugurou a Indústria Cinematográfica Apolo, críticas que só pioraram com a criação do personagem Zé do Caixão, tendo sido rotulado de “débil mental”, sádico e desequilibrado. Nesse sentido, conforme a pesquisadora, a *Folha* buscou exaltar sua figura, colocando-o como um jovem cineasta de caráter heroico por conseguir, com toda a sua simplicidade, superar os grandes estúdios paulistas ao prosseguir a realização de filmes num momento em que aqueles fechavam as portas.

A pré-estreia de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, em São Paulo, foi agendada para a meia-noite do dia 10 de março, e Mojica, sagaz, distribuiu convites em formato de caixão à imprensa, o que lhe rendeu bastante aclamação. A exibição foi programada no cine Ipiranga, uma sala majestosa, muito prestigiada na Cinelândia paulistana nas décadas de 1940 e 1950. O filme estreou em 13 de março, em 12 cinemas de São Paulo. Consoante a fiscalização nas casas exibidoras, vinte e duas cópias do filme rodaram por 186 cinemas do

Estado de São Paulo no ano de 1967. Novamente, é válido ressaltar que as informações divulgadas nem sempre eram confiáveis, no entanto, mesmo diante da ausência dos borderôs do filme, é provável que ele, realmente, tenha obtido um público significativo na estreia, motivo pelo qual permaneceu em cartaz. Mesmo com o suposto êxito de bilheteria e divulgação na imprensa, a pesquisadora aponta que, novamente, o filme de Mojica não obteve muitas críticas especializadas registradas na capital paulista. Apesar de as páginas dos jornais conterem diversas notas e reportagens de divulgação da fita, as colunas de crítica silenciavam, salvo algumas exceções que se declaravam com dicotomia. Alguns conservadores criticaram de modo contumaz a obra de Marins, enquanto os mais liberais o defendiam, concedendo-lhe a oportunidade de falar, e a esquerda o acusava de nazista.

É interessante refletir sobre o fato de Mojica tirar proveito não apenas dos elogios, mas também dos ataques que recebia, pois ambos colocavam seu nome em evidência na mídia impressa e na audiovisual. Conforme a dissertação de Senador (2008), além de ter sido notícia no cinejornal de Primo Carbonari, não tardou para que Mojica passasse a frequentar programas de televisão, acompanhado pelas atrizes de seus filmes. Com a repercussão de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, a pesquisadora indica que Mojica conseguiu emplacar novamente nas salas de São Paulo seus primeiros três longas-metragens: *A Sina do Aventureiro*, *Meu Destino em Tuas Mãos* e *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. E, neste contexto, ainda aproveitando toda a atmosfera sensacionalista em que estava inserido, o cineasta decidiu fazer testes de elenco abertos ao público em seu estúdio, conforme foi apresentado em tópicos anteriores. Neste período, o filme completava um mês em cartaz em São Paulo e a repercussão dos testes aumentou consideravelmente o público dos filmes, ainda faltava quase um mês para a estreia oficial da fita no circuito exibidor carioca.

Assim como fizeram as publicações paulistas, os mais diversos periódicos cariocas começaram a noticiar com entusiasmo o lançamento de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* no Rio de Janeiro, sempre com destaque ao realismo das cenas de violência. No Rio, por exemplo, a discussão sobre o filme passou pelas rodas de críticos especializados, mas se deu principalmente por intelectuais da grande imprensa, que em sua maioria já haviam se pronunciado quando Zé do Caixão fez sua primeira aparição nas telas cariocas. O interesse da crítica carioca em discutir a nova obra do cineasta contrastou-se com a postura adotada pela crítica paulista, que demonstrou desinteresse e até mesmo vergonha em relação à produção local.

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver completou dois meses de exibição em São Paulo, e Senador (2008) conta que Mojica, para continuar garantindo o êxito de bilheteria e

seu nome em evidência, deu continuidade aos “testes de coragem” na antiga sinagoga, ambiente tornado seu estúdio de gravação. Como esperado, enfrentou problemas com a Censura Estadual. A pesquisadora destaca que embora a Censura representasse o inimigo comum a ser combatido, a notícia varia o enfoque dependendo do jornal, algumas defendem Mojica enquanto outras preferem velar sua opinião.

Quanto ao tempo de permanência em cartaz do filme, há de se destacar que no circuito paulista permaneceu por oito meses, enquanto no carioca apenas um. Senador (2008) acredita que o sucesso do filme em São Paulo deu-se pela influência das reportagens sensacionalistas, que não aconteceram com a mesma intensidade no Rio de Janeiro, onde a crítica especializada se ocupou mais do debate. Portanto, sobre a recepção dos dois filmes em questão, considera-se que teve ampla adesão por parte do público e uma certa falta de consenso e/ou desprezo por parte da crítica.

CAPÍTULO 2 - ENTRE CRENÇAS E DESCRENÇAS: A COMPLEXIDADE DO ATEÍSMO

Ao longo deste capítulo, será explorado o universo do ateísmo, examinando seus conceitos e definições e observando sua trajetória ao longo do tempo. Ao discutir a história do ateísmo no Brasil, adentraremos o período de produção e lançamento dos filmes que servem de fonte para esta pesquisa, destacando o anticomunismo como um importante promotor da percepção pejorativa em torno do ateísmo nessa época. Além disso, este capítulo busca analisar a dinâmica entre o ateísmo e as crenças religiosas ao longo das tramas, procurando fornecer respostas sobre a representação do ateísmo nessas narrativas.

2.1 Conceitos e definições

A definição do ateísmo, à primeira vista, parece simples. Genericamente, a palavra “ateu” sugere uma negação ou ausência de crença em uma divindade. Na língua portuguesa, o sufixo “ismo” é frequentemente empregado para denotar uma doutrina, escola, teoria ou princípio, seja ele de natureza artística, filosófica, política ou religiosa. Portanto, o ateísmo, em seu sentido mais direto, é utilizado para expressar a condição daqueles que não creem em um deus ou ser divino.

Entretanto, a simplicidade conceitual do ateísmo oculta uma riqueza de complexidades. A definição do termo não pode ser encapsulada em uma única formulação, pois a sua correlação com o teísmo, que por sua vez abrange uma ampla gama de conceitos e interpretações, gera uma variedade de perspectivas. O ateísmo, assim, é multifacetado e interligado a contextos históricos, filosóficos e culturais diversos e intrincados.

O fenômeno do ateísmo transcende o mero rejeitar da crença em um ser divino, adentrando territórios de profundas implicações filosóficas, éticas e existenciais. A negação do divino pode ser uma expressão de uma visão de mundo secular, na qual a religião e a espiritualidade são substituídas por uma ênfase na razão, no empirismo e no humanismo. Para outros, o ateísmo pode ser acompanhado por uma apreciação da ciência e uma valorização do pensamento crítico.

Além disso, o ateísmo é um fenômeno em constante evolução, influenciado por avanços culturais, científicos e filosóficos ao longo da história. Contextos históricos variados desempenharam um papel fundamental na moldagem das formas e interpretações do ateísmo.

Em algumas épocas, o ateísmo foi associado à heresia e perseguição religiosa, enquanto em outras, foi um componente vital do pensamento iluminista e do secularismo.

Em resumo, o ateísmo é um fenômeno multifacetado e complexo que desafia definições simplistas. Sua compreensão exige uma análise profunda e contextualizada, explorando as diversas interpretações e implicações em diferentes culturas e épocas. Isso torna o ateísmo um tema de grande interesse para estudiosos das áreas de Filosofia, Religião, História e Sociologia.

O historiador Ricardo Oliveira da Silva (2020) observa que a busca por uma definição normativa do ateísmo pode ser uma tarefa complexa, uma vez que essa abordagem tende a negligenciar a diversidade de maneiras pelas quais o termo adquiriu significados ao longo do tempo. O ateísmo tem sido moldado e reinterpretado tanto por aqueles que se autodenominavam ateus ou produziam obras explicitamente ateístas, quanto por aqueles que utilizaram os termos “ateus” ou “ateístas” de maneira pejorativa, com a intenção de estigmatizar indivíduos e obras, segregando-os socialmente.

A autora Clarissa Franco (2014) chega a questionar a validade do uso do termo no singular. Ela argumenta que “ateísmo”, é um termo complexo e multideterminado, e ao tentar reduzi-lo a um conceito único deixa-se de observar a extensão de suas aplicações. Para Franco (2014), o fenômeno do ateísmo é melhor compreendido por meio de suas manifestações diversas e variadas, que ela se refere como “os ateísmos”. Franco enfatiza que, ao discutir o ateísmo, não se deve limitar apenas à negação de um Deus da tradição judaico-cristã. O ateísmo, de acordo com sua visão, abrange uma ampla gama de crenças e filosofias, e a palavra “ateísmo” pode ser atribuída não apenas à negação ativa de uma divindade, mas também à ausência de fé por princípio. Essas perspectivas destacam a complexidade e a diversidade do conceito como um fenômeno histórico e filosófico. Elas nos lembram que a compreensão completa do ateísmo exige uma análise minuciosa das muitas formas em que ele se manifesta ao longo do tempo, bem como de suas conexões com diferentes correntes de pensamento, históricas e filosóficas.

Georges Minois (2014) oferece uma perspectiva interessante, sugerindo que o ateísmo, independentemente das religiões, pode ser compreendido como uma grandiosa tentativa do ser humano de criar significado para sua própria existência. É uma busca por justificação pessoal em meio a um universo material, uma tentativa de estabelecer um lugar sólido e inabalável dentro desse contexto. Essa visão desafia a ideia de que o ateísmo é meramente a negação de crenças religiosas. Em vez disso, Minois sugere que ele se trata de uma busca ativa por sentido e significado no universo, uma tentativa de encontrar propósito em um

mundo material e natural. É uma reflexão profunda sobre a condição humana, na qual os ateus se empenham em construir suas próprias narrativas e justificativas para a existência. Nesse contexto, o ateísmo é visto como uma expressão da busca humana por uma identidade significativa e uma compreensão pessoal do mundo, destacando sua complexidade e profundidade como um fenômeno que vai além da negação pura e simples da divindade. O ateísmo nega a existência de um ser sobrenatural que intervenha em sua vida, mas seu comportamento não se apoia em tal negação. Esse é o cerne da descrença: a tomada de posição do indivíduo que, por sua natureza, inevitavelmente terá repercussões na sociedade e nas suas relações. Vale destacar, que o ateísmo como uma visão de mundo é um fenômeno com origem no século XVIII, que, a partir do Iluminismo, marcado pela ênfase na razão, ciência e progresso, desafiou as tradicionais explicações religiosas do universo e da existência humana.

O ateísmo, portanto, não é apenas uma questão de negação da divindade, mas uma perspectiva que lança o indivíduo em um mundo em que ele é o autor da sua própria narrativa moral, obrigado a confrontar a vastidão do universo sem o conforto de crenças sobrenaturais, e é a partir dela que surgem reflexões profundas sobre o significado da existência e a natureza da moralidade.

A divergência em torno da definição de ateísmo é evidente até mesmo quando examinamos seu significado etimológico. Quando consideramos a ausência de fé, pode-se argumentar que, em certo sentido, todos nós nascemos ateus, pois viemos ao mundo sem crenças religiosas inerentes. No entanto, a questão muda quando pensamos na negação ativa da existência de uma divindade. Nesse caso, a negação implica que primeiro algo precisa existir para ser refutado.

Esta questão da ordem dos fatores também é motivo de debate. De acordo com Franco (2014), a indagação sobre o que vem primeiro, a concepção de Deus ou a ausência dessa concepção, levanta considerações intrigantes. Certamente, a ausência precede, pois antes de qualquer pensamento sobre algo, existe um estado em que tal “algo” ainda não foi concebido. No entanto, a autora argumenta que se a pergunta se voltar para “o que surge primeiro, a concepção de Deus ou a sua negação?”, nesse caso, a resposta se inclina para a primeira alternativa. Afinal, não é possível negar algo que ainda não foi imaginado. Seguindo essa linha de raciocínio, Franco sustenta que, inevitavelmente, a História atribuiu ao prefixo “a”, no caso do ateísmo, o significado de negação.

Para organizar a coexistência de perspectivas, Franco (2014) adota uma abordagem taxonômica. Em sua tese, ela classifica as posturas em relação à ideia de divindade e dogmas

religiosos de acordo com critérios distintos. Ela utiliza o termo “apateísmo” ou “ateísmo prático” para descrever as posturas que envolvem uma atitude de neutralidade ou falta de interesse em relação à divindade. Nesse sentido, os apateístas não se preocupam com a questão da existência ou inexistência de divindades, mantendo uma postura indiferente em relação a essa questão. O agnosticismo, por outro lado, é reservado para aqueles que afirmam que a possibilidade de conhecimento em relação à divindade e ao sobrenatural é inatingível. Os agnósticos reconhecem a limitação do conhecimento humano e argumentam que a natureza das divindades ou do sobrenatural está além da capacidade humana de compreensão. Finalmente, o termo “ateísmo” é aplicado à negação ativa da existência de divindades, assim, aqueles que se autodenominam ateus afirmam categoricamente que não acreditam na existência de divindades ou seres sobrenaturais.

Já Minois (2014) propôs uma distinção entre duas categorias principais: o ateísmo prático e o ateísmo teórico. No âmbito do ateísmo prático, a ausência de crença em um ser divino é vivida e experimentada sem necessariamente ser conceitualizada de maneira explícita. Nesse sentido, o ateísmo prático é uma atitude de descrença que não é necessariamente articulada em termos filosóficos ou teóricos. Ele representa um modo de viver a vida sem a influência de crenças religiosas.

Por outro lado, o ateísmo teórico envolve uma negação consciente da crença em deus e é conceitualizado de maneira explícita. No âmbito do ateísmo teórico, a descrença é uma posição filosoficamente elaborada e articulada, muitas vezes envolvendo argumentos racionais contra a existência de divindades. É uma forma de ateísmo que transcende a ausência de crença e envolve a negação ativa da existência de uma divindade. E, assim, a crença em Deus estaria entre a descrença irracional e a descrença racional.

Martin (2010) oferece uma categorização do ateísmo que distingue entre duas abordagens: o ateísmo negativo e o ateísmo positivo. O primeiro, em sua acepção ampla, caracteriza-se pela ausência de fé em qualquer tipo de Deus ou deuses, sem necessariamente envolver a rejeição da ideia de um Deus teísta ou antropomórfico. Em termos estritos, refere-se à falta de fé em um Deus concebido dentro do contexto teísta, em que Deus é visto como uma entidade com significado epistemológico e se insere nas discussões de natureza filosófica, mantendo-se alinhado com a etimologia grega do termo. Nesse sentido, o ateísmo negativo não nega definitivamente a possibilidade da existência de um Deus, mas opera dentro do escopo da evidência lógica, que é essencial para a construção de um sistema de crenças. Por outro lado, o ateísmo positivo, em uma interpretação mais ampla, traduz-se pela ausência de fé em qualquer forma de Deus, argumentando que tal entidade não existe como

tal. Aqueles que se identificam com essa abordagem são frequentemente caracterizados como racionalistas, sendo ao mesmo tempo críticos em relação à noção de Deus formulada pelas religiões, que julgam logicamente inconsistente (Martin, 2010).

É interessante considerar que a construção da identidade ateísta é intrinsecamente relacional. Isso significa que a afirmação “eu sou ateu” ganha significado e relevância na interação com indivíduos que se autodefinem como religiosos. É nessa dinâmica de oposição e contraste que a identidade ateísta se desenha. A atitude subjacente de recusa, rejeição ou indiferença que caracteriza o comportamento do ateu é, em essência, uma resposta à presença e influência das religiões (Minois, 2014). A existência do ateísmo declarado é uma resposta a crenças religiosas predominantes e uma afirmação da autonomia daqueles que adotam essa identidade. Essa tese encontra respaldo em um trecho do discurso de abertura do Congresso Nacional de Livre-Pensamento na França, em 1896: “Essa é uma dificuldade constante para os descrentes, que só podem se definir em oposição aos crentes. Todos os termos que servem para designá-lo são baseados nessa oposição” (Minois, 2014, p. 562). Esse trecho histórico destaca a natureza inerentemente relacional da identidade ateísta, que se constrói no diálogo e na contraposição às crenças religiosas predominantes. A definição histórica do ateísmo, portanto, acaba vinculada ao contexto religioso em que surge, o que molda as percepções e as próprias bases do ateísmo.

De qualquer forma, é crucial levar em consideração a persistente conotação pejorativa que o termo “ateu” carrega, o que leva muitos descrentes a hesitarem se autodeclararem como tal (Minois, 2014). Isso resulta em uma preferência por outras denominações com conotações mais positivas ou que permitem certo uso de eufemismos. “Ateu” é um título que, até os dias atuais, não é adotado de forma leviana e diante do qual muitos crentes, agnósticos ou cétricos recuam (Minois, 2014, p. 563). Essa hesitação em se rotular como “ateu” reflete a persistência de estigmas e estereótipos negativos associados ao ateísmo em muitos contextos sociais e culturais. Muitos descrentes optam por termos mais neutros ou positivos para evitar possíveis reações adversas ou preconceitos por parte de outros. Essa dinâmica destaca o desafio contínuo enfrentado pelos ateus em muitas partes do mundo na busca por aceitação e compreensão.

Historicamente, de acordo com as análises de Silva (2023), já no século V AEC, a visão preconceituosa sobre o ateísmo estava associada ao termo “atheos”, referindo-se àqueles que haviam perdido a proteção dos deuses. Com o tempo, o termo passou a designar aqueles que negam compromisso com a crença nos deuses. Nesse contexto, Platão desempenhou um papel de destaque na construção de uma conotação depreciativa do ateísmo, indo além da

mera menção do termo na narrativa sobre o julgamento de Sócrates, estabeleceu um vínculo indissolúvel entre a descrença e a imoralidade, um passo crucial na estigmatização dos ateus, marcando-os de maneira indelével.

Conforme Silva (2023), após a morte de Sócrates, Platão alegou que, na verdade, Sócrates acreditava nas divindades da cidade, negando assim sua condição de ateu. Essa referência feita por Platão ao ateísmo é de grande importância, conforme aponta Jan Bremmer (2010), pois representa uma das primeiras menções conhecidas da palavra “ateu” não no sentido de “sem deuses” ou “abandonado pelos deuses”, mas sim denotando intelectuais que negavam as divindades da cidade ou qualquer forma de divindade. Nesse novo sentido, o ateísmo passa a ser encarado como um crime, e a crença nos deuses se torna associada ao ideal de bondade e justiça. Nesse contexto histórico, a identificação de um indivíduo como ateu era encarada como um estigma, e isso foi amplificado através da associação do ateísmo com a *asebéia* (impiedade), o que resultava em punições legais.

A instrumentalização do ateísmo como uma peça acusatória ganhou força devido à sua associação com a impiedade. Teólogos e pensadores viam o ateu como alguém desprovido de moral, que se opunha a Deus, e a justificativa para isso era a suposta disposição dos ateus para a prática de comportamentos imorais. Uma visão bastante difundida era a de que o ateísmo estava invariavelmente ligado à escolha deliberada de uma vida depravada (Silva, 2023).

Minois (2014) destaca que o ateísmo era frequentemente associado a comportamentos tidos como imorais, como, por exemplo, a homossexualidade e o aborto. Essas associações tinham o objetivo de estigmatizar o ateísmo, tornando-o sinônimo de um estilo de vida que era considerado contrário aos valores religiosos e morais predominantes na sociedade da época. Esse estigma associado ao ateísmo perdurou por muito tempo e teve impactos significativos na maneira como os ateus eram vistos e tratados ao longo da história.

Condizente com Silva (2023), a associação do ateísmo com a imoralidade também foi adotada por alguns líderes religiosos proeminentes ao longo da história. O termo “ateísmo” era frequentemente destacado mais como impiedade do que como uma postura filosófica que negava a existência de Deus. Essa caracterização do ateísmo pode ser identificada já no final da Idade Moderna, especialmente no contexto intelectual que enfatizava o valor do conhecimento racional promovido pelos iluministas. A construção da narrativa que associava o ateísmo à imoralidade desempenhou um papel importante ao definir o ateísmo como um modelo de austeridade antagônica aos valores cristãos. Essa representação não estava apenas ligada a discursos éticos e teológicos; também levou a condenações por impiedade, e os

julgamentos por impiedade eram frequentemente respaldados por leis que tinham como alvo direto ou indireto o ateísmo.

Um exemplo disso é uma lei espanhola de 1592 que categorizou o ateísmo como um dos instrumentos das forças do mal. De acordo com essa perspectiva, o demônio maligno, mestre das ilusões e da falsidade, era visto como introduzindo a descrença nos corações das pessoas. Tal visão era compartilhada pelos juízes que julgavam casos de bruxaria, indicando como o ateísmo era frequentemente associado a conceitos negativos e demonizados na sociedade da época (Minois, 2014, p. 144).

Os ateus eram frequentemente vistos como inimigos de Deus e, além disso, eram considerados uma ameaça política significativa. Os filósofos contratualistas, como Hobbes e Locke, também expressaram críticas em relação aos ateus. Essas críticas podem ser interpretadas à luz da importância que ambos atribuíam à religião como um elemento crucial para a regulamentação da ordem social (Silva, 2023).

Em particular, o ateísmo era condenado por Hobbes como ilegalidade, uma vez que era percebido como uma afronta ao poder soberano. Para Hobbes, o ateísmo representava uma ameaça à autoridade do Estado, já que negava a base religiosa sobre a qual o poder soberano era fundamentado. Portanto, o ateísmo era encarado como um desafio direto à autoridade do soberano, o que o tornava passível de punição legal. Segundo ele:

O ateu, com efeito, é punido imediatamente por Deus ou então pelos reis que estão instituídos abaixo de Deus; mas não como um súdito é punido por seu rei, porque não lhe cumpriu as leis, e sim como um inimigo sofre em mãos do inimigo, porque não lhe quer aceitar as leis - isto é, pelo direito de guerra, assim como sucedeu aos gigantes em guerra contra Deus. Pois são inimigos aqueles que não têm o mesmo senhor nem são súditos um do outro (Hobbes, 2002, p. 231).

Para Locke (1978), o ateísmo era considerado um solvente de todos os vínculos humanos, resultando na falta de qualquer base moral ou social para a coexistência pacífica. Segundo o autor, os ateus não deixavam alternativa senão excluí-los da sociedade, expurgando-os de seus laços comunitários. Essa visão refletia a preocupação de Locke com a manutenção da ordem e da coesão social, considerando que o ateísmo era visto como uma ameaça à estabilidade das comunidades. Em suas palavras:

Os que negam a existência de Deus não devem ser de modo algum tolerados. As promessas, os pactos e os juramentos, que são os vínculos da sociedade humana, para um ateu não podem ter segurança ou santidade, pois a supressão de Deus, finda que apenas em pensamento, dissolve tudo (Locke, 1978, p. 21).

Essas críticas filosóficas e políticas aos ateus ilustram como o ateísmo era percebido como uma ameaça à ordem social e ao poder político em certos contextos históricos. Isso

também evidencia como as atitudes em relação ao ateísmo eram moldadas não apenas por considerações teológicas, mas também por considerações políticas e sociais.

2.2 História do ateísmo

De maneira geral, a história do ateísmo no Ocidente engloba duas principais perspectivas: uma sustenta que o ateísmo tem raízes desde os primórdios da civilização ocidental, enquanto a outra argumenta que o ateísmo emergiu de maneira mais evidente somente no século XVIII. O filósofo Julian Baggini (2016) propõe uma conciliação entre essas abordagens, sugerindo que o ateísmo teve suas origens na Grécia Antiga, mas se desenvolveu como um sistema de crenças explícito somente no final do período Iluminista. Para compreender a origem do ateísmo na Antiguidade, é necessário considerar o naturalismo como uma forma de ateísmo e investigar suas raízes. Segundo Baggini (2016), o naturalismo surgiu com filósofos pré-socráticos de Mileto, como Tales, Anaximandro e Anaxímenes, que preferiram explicações racionais em detrimento das mitológicas, isto é, a natureza autossuficiente, com funcionamento acessível à razão humana. No entanto, apesar da existência de obras que insinuassem o ateísmo, é amplamente aceito que a primeira publicação explicitamente ateísta foi *Sistema da Natureza*, escrita por Barão D'Holbach em 1770, o que justifica seu surgimento explícito durante o Iluminismo.

George Minois, historiador que escreveu uma obra significativa da História do Ateísmo, adere à perspectiva de que sempre houve indivíduos que não compartilhavam de crenças religiosas, considerando a história do ateísmo como parte integral da história da descrença, e, portanto, como um componente fundamental em qualquer sociedade. De acordo com Minois (2014), é uma tarefa complexa determinar se o ateísmo existia em períodos muito remotos da história. Alguns acadêmicos argumentam que povos antigos poderiam ser considerados ateus, enquanto outros sugerem que suas concepções divinas diferiam das nossas. Isso nos leva ao desafio de utilizar o termo “ateu” para classificar aqueles que possuíam perspectivas divergentes sobre divindades, de modo que até mesmo um cristão poderia ser rotulado como ateu por um pagão politeísta, por exemplo. Nos povos antigos, a religiosidade frequentemente estava ligada à ancestralidade e a outras formas de compreensão da natureza. No entanto, é complexo determinar se tais práticas se assemelhavam mais a crenças religiosas ou a uma forma de animismo naturalista. O limite da definição de ateísmo atual é nebuloso, mas julgar as sociedades antigas é uma tarefa quase impossível, pois suas

concepções de divindade podem ter sido significativamente diferentes das nossas, dificultando nossa interpretação dessas culturas (Minois, 2014).

Minois (2014) argumenta que os vestígios do ateísmo são tão antigos quanto os vestígios da religião, porém, apenas os aspectos religiosos receberam atenção em estudos específicos. Isso criou a impressão de que a atitude religiosa era predominante nas sociedades antigas. De acordo com o autor, em algumas das grandes correntes filosóficas, como o confucionismo e o taoismo, podemos identificar uma forma de ateísmo, caracterizada por uma abordagem religiosa sincrética que não envolvia a adoração de deuses. No entanto, fora dessas correntes filosóficas, é mais desafiador encontrar evidências do ateísmo nas sociedades antigas, pois a ausência de cultos, rituais, templos e textos litúrgicos tornava difícil para um ateu comum deixar rastros tangíveis. A existência desses ateus é principalmente documentada por meio de registros deixados por crentes que os condenavam.

Retomando a questão das origens do ateísmo na história antiga, conforme apontado por James Thrower (1971), o ateísmo, em suas raízes históricas anteriores aos filósofos pré-socráticos, pode ser identificado na racionalização parcial dos mitos da religião tradicional. Segundo ele, esse processo representa uma fase crucial de transição entre os antigos escritores mitológicos e os novos filósofos.

Para a mitologia, os acontecimentos do mundo surgem como resultado da atividade de vontades superiores e são produtos de forças pessoais que ora se apõem e ora favorecem a vontade do homem [...] A verdadeira inovação introduzida pelos filósofos jônios consistiu em se desligarem desta interpretação do mundo, pelo menos no que diz respeito aos fenômenos físicos, substituindo-a por uma explicação em termos de necessidade, que fez deles os primeiros representantes da concepção de mundo em que assenta a cultura contemporânea (Thrower, 1971, p. 22).

De acordo com Franco (2014), é importante destacar que os pensadores pré-socráticos, que desempenharam um papel crucial nessa transição, não manifestaram um ateísmo naturalista em sua totalidade. Na verdade, a ideia do “divino” ainda estava integralmente presente em suas concepções. No entanto, é possível identificar uma transformação no pensamento desses filósofos que pode ter estabelecido as bases para o surgimento do ateísmo, uma vez que apontavam para um declínio nas visões mitológicas predominantes até então. Como no caso de Sócrates, Franco (2014) alega que o filósofo demonstrava um ceticismo em relação à metafísica e promovia a consciência racional do indivíduo em relação a si, por esse motivo, enfrentou uma condenação à morte sob acusações de corromper jovens, promover o ateísmo e a impiedade. No entanto, é importante notar que Sócrates tinha representações de divindade, embora sua postura estivesse em confronto com o discurso religioso predominante em Atenas naquela época.

Conforme Franco (2014), essa característica de confronto é a base do que alguns autores consideram como ateísmo na antiguidade. A negação da existência dos deuses geralmente era menos enfatizada do que a questão dos rituais religiosos. Para ser considerado um ateu, naquela época, bastava que alguém negligenciasse as práticas religiosas. Em determinados momentos da história, o ateísmo foi predominantemente percebido como uma ameaça ao poder e ao controle do Estado. Isso se devia, em parte, ao fato de que a religião estava profundamente entrelaçada com a pólis, a vida cívica e social da cidade. Aqueles que se abstinham de participar nos rituais religiosos eram excluídos da comunidade, e ser rotulado como ateu era considerado prejudicial à sociedade (Zilles, 2008).

No mesmo contexto, Michel Onfray (2007) reitera que na antiguidade, em grande parte das situações, um indivíduo considerado ateu não se limitava a não acreditar em Deus; ele, na verdade, rejeitava os deuses dominantes da época em favor de outras crenças. Silva (2023) também respalda a ideia de que a história do ateísmo não se restringe apenas àqueles que afirmavam não acreditar em divindades, mas também deve considerar as forças sociais que os retratam como “o outro”, ou seja, como o oposto da verdadeira fé. Os ateus eram frequentemente categorizados como um grupo externo, isto é, um grupo cuja definição era frequentemente atribuída de maneira desfavorável por terceiros. Era raro que alguém se autodenominasse como ateu, pelo contrário, o termo ateísmo era geralmente usado como um rótulo para desprestigiar oponentes filosóficos (Bremmer, 2010, p. 31).

Conforme Franco (2014), nas origens do cristianismo, o termo ateísmo passou a representar a negação dos deuses como uma forma de desafio ou falta de respeito a uma divindade local específica. Durante debates entre cristãos e helenistas, os primeiros frequentemente usavam essa palavra de maneira pejorativa para se referir àqueles que não aderiam ao cristianismo, mas mantinham vínculos com o paganismo.

Durante a transição da antiguidade para a Idade Média, conforme Franco (2014), é importante ressaltar as adaptações conceituais, éticas e legais que ocorreram devido à cristianização do Ocidente. Inicialmente, os primeiros cristãos ainda mantinham crenças pagãs não oficiais, o que temporariamente os sujeitou ao rótulo de ateus. Além disso, como complementa Silva (2023), os seguidores de Jesus Cristo se disseminaram pelo Império Romano com o objetivo de propagar sua fé e, ao manterem a herança monoteísta judaica, recusavam-se a participar dos rituais religiosos politeístas. Dessa forma, à medida que ganhavam maior visibilidade, passaram a ser acusados de ateísmo, uma acusação que os seguidores de Jesus Cristo rejeitavam veementemente. Estes não apenas se distanciaram do rótulo do ateísmo, mas, ao longo do tempo, começaram a caracterizar seus oponentes

religiosos como ateus, englobando práticas como politeísmo, idolatria ou heresia nessa categorização. Essa identificação, promovida pelos apologistas cristãos em relação aos adeptos das religiões politeístas como ateus, perpetuou a conotação atribuída ao ateísmo como sinônimo de imoralidade. Assim, aqueles que permaneciam fiéis às antigas religiões no mundo greco-romano foram rotulados pelos cristãos como ateus imorais, adoradores de demônios, ímpios e hereges. Nesse contexto, a adoração era permitida somente em relação ao Deus cristão (Silva, 2023).

Na Idade Média, a situação passou por algumas transformações significativas. O termo “ateísmo” não fez parte do léxico latino até 1501 e só se tornou comum nos vernáculos europeus em períodos posteriores. Essa evolução linguística acrescenta complexidade ao estudo do ateísmo durante essa era. Alguns estudiosos argumentam que uma abordagem abrangente requer dos pesquisadores um esforço para ir além da mera negação da existência de Deus. Adicionalmente, é fundamental considerar a rejeição de conceitos religiosos específicos do cristianismo na Idade Média, como a noção da criação divina do mundo ou a crença na imortalidade da alma. Nesse contexto, as heresias eram frequentemente vistas como ameaças mais iminentes (Silva, 2023).

Este fato pode ser interpretado como uma evidência da improbabilidade de um ateísmo manifesto durante a Idade Média. Conforme observa Silva (2023), historiadores como Jacques Le Goff argumentam que em uma época profundamente permeada pela religião, o modelo de ser humano estava inextricavelmente entrelaçado com a religião. A religião desempenhava um papel central na vida e na identidade das pessoas naquele período, tornando desafiador conceber o ateísmo tal como entendido hoje, em que a negação da existência de divindades é uma posição explicitamente afirmada. Portanto, na Idade Média, o paradigma cultural estava profundamente enraizado na religião, moldando de maneira significativa a visão de mundo e a identidade das pessoas.

Contudo, quando o termo volta a aparecer, sua herança ainda é perversa. Segundo Smith e Piva (2012, p. 13):

Foi como ofensa ignominiosa, como estigma, como um crime grave, passível até de pena de morte inclusive, que as ideias de ateu e ateísmo se consolidaram no mundo moderno. Como insultos, as palavras ‘ateu’ e ‘ateísta’ vinham associadas a tudo o que havia de mais torpe e hediondo na época. Ateu e ateísta tornaram-se sinônimo de imoral, louco, satânico, devasso e até de sodomita. Isso perdurou até o início do século XVIII, quando o ateísmo deixa de ter uma conotação vaga e moral para ser tratado como um conceito filosófico propriamente dito, isto é, de modo rigoroso e sistemático.

A respeito do ressurgimento do termo, conforme Silva (2023), ele reapareceu no vocabulário durante o contexto da Europa no início da Idade Moderna, em meio ao renascimento cultural que promoveu a redescoberta da cultura greco-romana e durante o desenvolvimento das reformas religiosas que resultaram na divisão da cristandade, sob a liderança de figuras como Martinho Lutero e João Calvino. No início do século XVI, o termo foi registrado em grego e latim para descrever uma antiga doutrina defendida por aqueles que não acreditavam em Deus ou não professavam religião. No entanto, em questão de décadas, a palavra foi traduzida para os vernáculos europeus, adquirindo um significado que se referia mais a uma forma de teísmo não ortodoxo ou herético do que à negação da existência de Deus. Não havia um esforço particular para definir conceitualmente o ateísmo, pois a ambiguidade da palavra “ateu” frequentemente proporcionava uma ferramenta útil para ser usada contra oponentes políticos.

Durante os séculos XVI e XVII, o termo “ateu” carregava uma carga extremamente desdenhosa e ofensiva. Autodenominar-se como ateu era algo impensável, como mencionado por Armstrong (1999), dadas as duras conotações atribuídas à palavra naquela época. Silva (2023) aponta que a instrumentalização do ateísmo como uma acusação se fortaleceu ao ser vinculada à impiedade. Para os teólogos dos séculos XVI e XVII, um indivíduo rotulado como ateu era encarado como alguém destituído de moral, alguém em oposição a Deus. Essa explicação era usada para justificar as práticas consideradas moralmente condenáveis realizadas por ateus. Associar o ateísmo à escolha deliberada de adotar um estilo de vida corrupto era um argumento recorrente nesse contexto. Essa associação do ateísmo com a imoralidade foi reforçada por alguns proeminentes líderes religiosos. O termo ateísmo era destacado como um sinônimo de impiedade e não como uma postura filosófica de não acreditar na existência de divindades (Silva, 2023).

De acordo com Silva (2023), a construção da narrativa que equiparava o ateísmo à imoralidade desempenhou um papel crucial em estabelecê-lo como um modelo de austeridade em oposição ao cristianismo. Consequentemente, ocorreram condenações respaldadas por leis que direta ou indiretamente tinham o ateísmo como alvo. A Inquisição Católica, para além de reprimir os delitos considerados heresia e blasfêmia, também concentrou seus esforços na repressão da descrença e do ceticismo.

No contexto político, também se difundiu a visão do ateu como uma ameaça. Filósofos contratualistas como Hobbes e Locke expressaram críticas aos ateus, as quais, aliás, podem ser compreendidas pela importância que ambos os autores atribuíam à religião na estrutura e na preservação da ordem social.

Porém, o surgimento do Renascimento e do Iluminismo no século XVIII, movimentos que enfatizaram a importância da razão, marcou ponto de inflexão. A redescoberta dos valores clássicos durante o Renascimento colocou o ser humano em um papel central na história do pensamento, deslocando a ênfase de Deus para o ser humano. Nesse período, observamos um aumento notável na valorização do ser humano em relação a Deus na narrativa histórica. Consequentemente, surgiu um movimento crescente de intelectuais que demonstraram inclinações ateístas. Esse movimento ganhou força gradualmente até culminar no desenvolvimento do ateísmo, como observado por Minois:

Se há uma época crucial para a emergência da descrença é na transição do século XVII para o XVIII. Correntes subterrâneas, afirmações clandestinas, críticas às escondidas, comportamentos marginais aflora a luz do dia, como uma grande vaga que ameaça submergir o edifício religioso (Minois, 2014, p. 301).

Silva (2023) indica que já no final do século XVII, o dicionário da Academia Francesa trazia a definição de “ateu” como alguém que não reconhece nenhum Deus. No entanto, mesmo com a menção ao ateu, considerava-se o ateísmo como uma cosmovisão impossível para muitos teólogos e filósofos. Para eles, a existência de Deus era uma verdade tão óbvia que nenhum grupo de pessoas jamais deixaria de reconhecê-la.

Contudo, Silva (2023) expõe que essa situação começou a se transformar ao longo do século XVIII, à medida que o método científico, o racionalismo e o secularismo ganhavam prestígio entre a elite educada europeia. Importantes filósofos iluministas defenderam a ideia de que uma única realidade, a matéria, dotada de movimento, e cujas diferentes combinações explicam todos os aspectos do universo, incluindo os aspectos inanimados, vivos e pensantes. O século XVIII testemunhou a consolidação desse movimento, com os primeiros indivíduos a se identificarem como ateus surgindo nesse período (Armstrong, 1999). Dentre os filósofos que se empenharam em dar fundamentos intelectuais ao ateísmo, destaca-se o Barão de Holbach, responsável por obras que abordavam filosofia, ciência, religião e moral, tendo apresentado ideias consideradas radicalmente anticlericais e ateístas para a época. Em sua obra mais famosa, *O Sistema da Natureza*, Holbach (2010) defendeu o materialismo e o determinismo natural, enfatizando a existência de leis naturais e advogando a favor da visão de um universo regido por essas leis, sem necessidade de intervenção divina.

Apesar disso, conforme Silva (2023), a expressão continuou a ser amplamente considerada de maneira injuriosa e depreciativa, seja entre a elite letrada ou o público em geral, e esses estereótipos persistem até os dias de hoje. Entretanto, a partir do Iluminismo, narrativas como a de Holbach emergiram, rompendo com a visão do ateísmo como algo

pejorativo. Essas narrativas buscaram conquistar espaço público, apresentando cosmovisões que permitiam uma concepção positiva de vida social desprovida de referências religiosas. Elas foram defendidas por críticos das construções modernas do espectro do ateísmo (Silva, 2023).

A partir do século XIX, o ateísmo adquiriu impulso, influenciado pela Revolução Industrial, as teorias da evolução de Darwin, o socialismo de Marx e as ideias de Nietzsche. Esses elementos, combinados com o avanço do conhecimento científico, conduziram o século XX a questionar a existência de um Deus.

Na contemporaneidade, o ateísmo tem ganhado cada vez mais espaço, marcando uma transição cultural da orientação teísta e sobrenatural para uma orientação naturalista. De acordo com Thrower (1971), podemos testemunhar a compreensão de que o mundo pode ser explicado por si mesmo, sem a necessidade de interferência de forças sobrenaturais. Nesse contexto, a laicidade do Estado tem sido legitimada.

Alguns estudiosos argumentam que estamos diante de um novo ateísmo. Clarissa Franco (2014) elenca cinco fatores que sustentam essa afirmação. Primeiramente, destaca-se a característica de movimento social, indicando a organização e mobilização dos ateus em prol de seus ideais. Em segundo lugar, o Estado secular oferece proteção e apoio aos ateus, fortalecendo sua posição na sociedade. Em terceiro, há uma transição do paradigma filosófico para o científico na defesa do ateísmo, com maior penetração no senso comum. O quarto fator apontado pela autora é o cenário de terrorismo religioso, que tem gerado maior inquietação e levado pessoas a questionar as crenças religiosas. Os atentados ocorridos desde setembro de 2001 intensificaram essa reflexão e ampliaram o interesse pelo ateísmo. Por fim, a autora menciona a influência da internet como quinto fator. Através dessa ferramenta, é possível formar redes e disseminar ideias ateístas, com foco especial no público jovem.

Estes elementos destacam uma transformação significativa na percepção e aceitação do ateísmo na sociedade contemporânea, uma vez que ele deixa de ser considerado uma posição à margem e passa a ocupar espaços cada vez mais proeminentes, influenciando o discurso público e as discussões sobre religião, espiritualidade e valores morais. A crescente visibilidade do ateísmo na atualidade reflete o desejo por uma compreensão do mundo fundamentada na razão e na ciência, em contraste com explicações baseadas em crenças religiosas.

2.3 Ateísmo no Brasil

A história do ateísmo no Brasil, como já mencionado, é pouco estudada. Recentemente, a historiografia brasileira foi agraciada com as pesquisas do professor Ricardo Oliveira da Silva (2023, 2020), que publicou dois livros sobre o assunto. Suas obras serão utilizadas para discorrer sobre este capítulo. Busca-se apresentar, aqui, um histórico das relações e interpretações experimentadas pelo ateísmo ao longo da história do país. No entanto, no período que antecede a chegada dos portugueses no século XVI, existe um desconhecimento de fontes que permitem afirmar a existência de relações entre os povos indígenas e conceitos análogos às conotações pejorativas associadas ao ateísmo na Europa, como apontou Silva (2023). Destarte, serão abordadas as configurações modernas do ateísmo no Brasil, buscando dar destaque à discussão que se trata do período correspondente às fontes da presente pesquisa, ou seja, a década de 1960.

Segundo Silva (2023), o despertar do temor em relação ao ateísmo e sua transformação em algo a ser combatido deu-se no Brasil apenas a partir do século XVIII, contudo, é crucial salientar que mesmo que a palavra ateísmo não tenha sido utilizada para denominar religiosidades distintas ao catolicismo antes desse período, a postura religiosa dos colonizadores portugueses, especialmente dos jesuítas que exploraram as terras indígenas no início da era Moderna, desempenhou um papel crucial na formação desse contexto. Considerando que a ideia da inquestionabilidade da igreja cristã era amplamente aceita pela maioria dos europeus, seus missionários, pertencentes à Companhia de Jesus, se aventuraram para terras estrangeiras justamente para converter os pagãos. Aqueles que resistiram à conversão promovida pelos jesuítas nos assentamentos, como os pajés e tribos nômades que se opunham aos padres e colonizadores portugueses, foram rotulados como seguidores do demônio.

Silva (2023) cita Novinsky (1985), para apontar a presença crescente da palavra “ateísmo” nos documentos das autoridades políticas e religiosas durante a fase final da vida colonial no Brasil. Isso sugere que o período de encerramento da colonização foi caracterizado por uma nova forma de questionamento, influenciado pelas ideias liberais e iluministas vindas, sobretudo, da Europa, especialmente da França, cujas críticas diziam respeito a regimes considerados tirânicos e aos métodos utilizados para oprimir e manter a população na ignorância. As instituições religiosas, devido aos seus laços estreitos com os regimes políticos, também não escaparam dessa contestação. Entretanto, Silva referencia Jancsó (1997) para advertir que comportamentos contestatórios e de viés anticlerical não

necessariamente implicavam a ausência de religiosidade por parte daqueles que os praticavam.

Silva (2023) destaca que, com o advento da modernidade, para a Igreja católica, houve um movimento de secularização que deslocou a religião do domínio público para o privado. Diante dessas transformações, a instituição procurou reagir criticamente. No século XIX, o clero católico foi ativo na realização de mudanças institucionais para conter as ameaças aos seus valores. O ultramontanismo, visando a reafirmação do papado, foi uma dessas posturas. A narrativa construída em torno do ateísmo e da figura do ateu no Brasil do século XIX como uma ameaça à ordem sociopolítica cristã destacou a associação dos termos com ideias filosóficas do iluminismo, acrescidas de interpretações dos eventos marcantes da Revolução Francesa. Nas fontes investigadas por Silva (2023), o significado do ateísmo nesse período foi moldado com base nos princípios do ultramontanismo e na interpretação de elementos da realidade brasileira. Santirocchi (2010), aponta que o ultramontanismo do século XIX pautado no fortalecimento da autoridade papal sobre as igrejas locais, na defesa da escolástica, na restauração da Companhia de Jesus, definia os perigos que ameaçavam a Igreja e dentre eles constavam o Galicanismo, o Jansenismo, o Regalismo, todas as formas de liberalismo, protestantismo, maçonaria, deísmo, racionalismo, socialismo, casamento civil, liberdade de imprensa, entre outros.

Conforme Silva (2023), a postura ultramontana da Igreja Católica foi personificada nos papados de Gregório XVI e Pio IX, e enfatizou a percepção de um mundo hostil à fé católica. A Igreja considerava-se guardiã da única verdadeira fé e via-se como alvo de grupos contestadores. Suas encíclicas destacavam a fragilidade da religião, considerada a base da estabilidade dos reinos e das autoridades. A subversão da ordem pública, o declínio das principais instituições e a dissolução da autoridade legítima eram questões-chave destacadas nos textos papais.

Nesse sentido, o autor revela que, na década de 1830, as elites políticas brasileiras apoiaram o clero para fortalecer o poder central e restaurar a ordem, devido à participação de clérigos liberais em revoltas. A corrente ultramontana tornou-se predominante no Brasil durante o Segundo Reinado, principalmente através do episcopado e da formação de um grupo de padres. Além disso, os clérigos ultramontanos receberam apoio dos representantes das ordens religiosas reformadas, consolidando sua influência.

Resumidamente, de acordo com Silva (2023), o movimento baseou-se em resgatar a autoridade pontifícia, episcopal e clerical, defendendo a autonomia da igreja em relação ao Estado e combatendo o Regalismo. Também buscava reformar o clero, combater o

concubinato clerical, promover a moralidade, educação e seminários sob a direção de ordens religiosas reformadas. Ademais, havia um cuidado na nomeação de clérigos, instituição de ordens religiosas reformadas e um esforço para educar os fiéis, fortalecendo a hierarquia e incentivando a participação nos sacramentos, como a catequese Tridentina.

Nos anos 1850, o autor aponta que mais da metade das dioceses brasileiras já eram lideradas por bispos ultramontanos. Isso desencadeou conflitos não apenas eclesiásticos, mas também culturais, com clérigos que não compartilhavam dessa visão. O embate não se restringiu apenas aos clérigos não alinhados ao ultramontanismo. O choque entre o modelo ultramontano e o regalismo do Império brasileiro era esperado, e essa divergência tornou-se realidade na década de 1870. O confronto entre os seguidores do ultramontanismo e o Império brasileiro ocorreu entre 1872 e 1875, ficando conhecido como a Questão Religiosa. Revelando tensões em um país oficialmente católico, porém, regido por um regalismo constitucional que conflitava com os princípios do ultramontanismo. Bispos condenados pelo Estado Imperial usaram o discurso do ateísmo, atribuindo-lhe significados com a intenção de criticar e combater aqueles que se opunham à orientação ultramontana do Papa Pio IX para a Igreja.

Silva (2023) destaca a opinião de dois bispos importantes nesse contexto sobre o ateísmo, que valem ser destacadas. A primeira opinião é a do Bispo de Olinda, que salienta que o embate entre a Igreja Católica e o Império brasileiro representava apenas mais um capítulo na longa história de conflitos entre essas instituições, marcada pela hostilidade estatal em relação à Igreja. Interpretando, assim, a Questão Religiosa no Brasil na década de 1870 como parte desse embate contínuo, onde a Igreja é alvo constante de opositores da mensagem de Jesus Cristo, os quais se associam aos poderes temporais para conduzir uma guerra considerada sacrílega. O bispo de Olinda rejeita a ideia de separação entre a Igreja e o Estado. Para ele, essa separação representaria um “ateísmo legal”, ou seja, a introdução de um Estado laico, o que contradiria a vontade de Jesus Cristo. Ele argumenta que sem o catolicismo como religião oficial, a sociedade estaria sem um guia espiritual. Embora reconheça que individualmente possam existir católicos em um Estado secular, vê a separação entre Igreja e Estado como um risco de anarquia social e a dissolução dos laços que mantêm a sociedade unida. A ideia de um Estado sem religião oficial é interpretada como um tipo de ateísmo que, na visão do bispo, seria o fim do Estado e é associada à falsidade e à doutrina errônea sobre a obediência à autoridade civil.

A segunda opinião é a do Bispo do Pará Dom Macedo, outra figura importante nesse momento, pois interpreta o ateísmo como o fim do Estado com religião, associando-o à

separação entre ambas as instituições. Segundo ele, o ateísmo representa uma negação do direito divino e sugere desordem e anarquia. No entanto, o bispo oferece outra visão, definindo também o ateísmo como a negação da existência de Deus e, por consequência, a rejeição de uma revelação ou de qualquer regra superior ao homem. Isso mostra uma abordagem mais teológica do ateísmo, trazendo um significado contemporâneo mais familiar, ao se referir à falta de crença na existência de Deus.

Outro ponto abordado por Silva (2023) é que os bispos do Pará e de Olinda viam o ambiente político e intelectual desse período, século XIX, permeado por revoluções e ideias liberais, protestantes e socialistas, como propício ao crescimento do ateísmo, tanto de forma teológica quanto política. Eles atribuíam o florescimento do ateísmo à ação de grupos que desafiavam a ordem social estabelecida pela crença em Deus, conforme mencionado em documentos papais.

Durante a crise interna que afetou o catolicismo ultramontano, Silva (2023) aponta a emergência de outra expressão católica crítica ao modernismo no limiar do século XIX para o século XX, o integrismo. Segundo Pierucci (1992), esse movimento tem como pontos característicos: a defesa rigorosa da autoridade sacra, especialmente dos pronunciamentos papais, considerados inerrantes; o zelo militante para proteger valores religiosos ameaçados pela modernidade, que é vista como uma força antagonista que corrói as tradições; a Igreja hierárquica como único guardião legítimo da boa ordem sociopolítica, numa sociedade desagregada pelos erros modernos; e a essencialidade de manipular ou exercer o poder político para restaurar uma sociedade integralmente cristã, onde a religião permeia todas as esferas da vida, garantindo que as instituições sigam princípios e valores cristãos. Portanto, superando o campo religioso doutrinal católico e atingindo uma dimensão ética coletiva, o integrismo busca impregnar todas as esferas da vida social com o catolicismo, convertendo o Estado para operar sob um fundamento católico, focado em combater e coibir os impulsos da modernidade pluralista.

O movimento encontrou espaço na comunidade católica brasileira a partir das primeiras décadas do século XX, representando mais uma forma de resposta da Igreja Católica à ascensão de um regime republicano laico no país, justificado com base em princípios modernos. A implantação da República teve um impacto significativo na vida da Igreja Católica no Brasil, com efeitos diretos, como a consolidação da secularização do regime republicano, a manutenção da separação entre Estado e Igreja e a implementação de outras medidas que decorriam dessas. De acordo com Silva (2023), durante o período de 1930 a 1945, quando Getúlio Vargas liderou o país, a Igreja Católica expandiu sua influência. Isso

ocorreu porque Vargas buscou ampliar sua base de apoio política e social, o que o levou a se aproximar da Igreja Católica. Um marco significativo para o catolicismo foi a Constituição de 1934, que incorporou várias das demandas da Igreja. Entretanto, essa influência diminuiu com o fim da ditadura do Estado Novo. Além disso, a hegemonia religiosa da Igreja foi desafiada pelo crescimento do protestantismo e do espiritismo nas áreas urbanas, à medida que a sociedade brasileira se urbanizava e se afastava de suas raízes rurais.

Conforme Silva (2023), havia um movimento de intelectuais católicos para formar o pensamento público. Entre esses influentes intelectuais, Plínio Corrêa de Oliveira destacou-se ao publicar, em 1959, um de seus trabalhos intitulado *Revolução e Contra-Revolução*⁸ na centésima edição da *Revista Catolicismo* (Oliveira, 1959 *apud* Silva, 2023). Nesse trabalho, ele sistematizou a perspectiva integrista católica sobre o declínio da cristandade medieval, identificando, por meio de uma abordagem progressiva, os eventos marcantes que precipitaram o declínio da supremacia desse ideal de civilização. Silva (2023) referencia Zanotto (2001), ao apontar que a obra *Revolução e Contra-Revolução* inspirou a criação da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), que foi estabelecida em julho de 1960 na cidade de São Paulo. Essa sociedade tinha como objetivo unificar, de forma institucional, os católicos já unidos e liderados por Plínio Corrêa de Oliveira. Durante a década de 1960, a TFP se envolveu intensamente na esfera pública, mobilizando seus membros e contando com a atuação jornalística de seus líderes. Nos primeiros anos de sua existência, a TFP realizou campanhas contra a reforma agrária, que era vista como uma medida que poderia abrir caminho para a implantação do comunismo no Brasil. Além disso, a sociedade apoiou o golpe civil-militar de 1964 e defendeu fervorosamente o regime militar. Ela também continuou a alertar sobre os perigos do comunismo e a criticar os desvios à esquerda dentro da Igreja Católica Brasileira.

Na década de 1960, em linhas gerais, diante do crescente ativismo político tanto nas áreas urbanas quanto rurais, das políticas reformistas adotadas pelo presidente João Goulart, alinhadas com as reivindicações das classes populares, e da preocupação com a possível ameaça comunista, a Igreja Católica, representada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), inicialmente deu apoio ao golpe civil-militar que destituiu João Goulart em 1964.

Nesse período, Silva (2023) argumenta que foi, principalmente, o anticomunismo católico que colaborou para o sentido dado ao ateísmo. O autor descreve o anticomunismo como um conjunto de práticas e concepções que se opõem à ideologia sintetizada pelo

⁸ Optou-se por manter a grafia da época, uma vez que hoje se escreve contrarrevolução.

marxismo-leninismo. Com a Revolução Russa de 1917, o anticomunismo assumiu um papel de destaque no cenário público, tornando-se um fator unificador para diversos grupos críticos. Embora já houvesse circulação de ideias contrárias à esquerda anteriormente, essa oposição, que antes era apenas a uma promessa e uma possibilidade teórica, passou a ser algo concreto com a emergência do comunismo como uma realidade palpável.

Silva destaca que, quando se fala de comunismo e anticomunismo, o alvo de combate no Brasil era a ideologia marxista, tratando da tradição política e intelectual do marxismo de vertente leninista, representada pelo Partido Comunista do Brasil (PCB), que surgiu em 1922. De acordo com Silva (2020), Lenin argumenta que a religião é uma das formas de opressão espiritual à qual as massas estão sujeitas. No entanto, como político, ele advoga que a religião deveria ser uma questão privada em relação ao Estado, acreditando que os indivíduos devem ter a liberdade de escolher suas crenças, inclusive de serem ateus, algo que, segundo ele, é comum entre os socialistas. No entanto, Lenin sustenta que o ateísmo não deve ser declarado como parte do programa, uma vez que a luta revolucionária da classe oprimida deve ter prioridade. Essa perspectiva relegou o ateísmo a um papel secundário ou mesmo ausente em certos momentos da tradição do marxismo-leninismo e na prática política dos comunistas.

Conforme Silva (2020), um exemplo disso pode ser observado ao longo da história do PCB. O partido foi fundado com a intenção de ser a expressão partidária dos esforços dos trabalhadores na busca por uma sociedade livre da influência do capital, mas enfrentou críticas ao longo do século XX. Setores da sociedade brasileira o acusaram, entre outras coisas, de promover o ateísmo, uma crítica que era frequentemente expressa por indivíduos e grupos anticomunistas.

O PCB em si não pregava o ateísmo, condizente com o que considera Silva (2020), o que acontecia muitas vezes era que seus membros defendiam a separação entre a Igreja e o Estado, fomentando a liberdade religiosa, sem que houvesse qualquer vínculo entre Estado e religião. A verdade é que o anticomunismo trabalhou para implantar a ideia de um marxismo ateu. O anticomunismo ajudou a cimentar essa visão do marxismo como materialismo ateu e o PCB como sua expressão político-partidária. Dentre as nuances do anticomunismo, Silva enfatizou a vertente de natureza religiosa, uma vez que ela se destacou como uma das principais vozes a evidenciar a associação entre a ideologia comunista, especificamente no caso do PCB, e o ateísmo.

Nesse ínterim, Silva (2023) alega que o catolicismo representava uma das principais fundações ideológicas do anticomunismo. Para as lideranças católicas, o comunismo representava uma ameaça à sobrevivência da religião e constituía o adversário mais recente

em uma longa lista de forças hostis à Igreja. O autor cita Motta (2020) para expor que, na visão de líderes religiosos, a nova doutrina questionava os fundamentos das instituições religiosas:

Negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu; propunha a luta de classes violenta em oposição ao amor e à Caridade cristã; pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família; defendia a igualdade contra as noções de hierarquia e ordem embasadas em Deus. Segundo essa visão o sucesso da pregação comunista levaria ao desaparecimento da igreja que seria um dos objetivos dos líderes revolucionários (Motta, 2020, p. 45).

Conforme Silva (2023), duas significativas ondas de mobilização anticomunista foram registradas no país, a primeira delas na década de 1930, seguida pela segunda nos primeiros anos da década de 1960. A primeira mobilização teve origem como resposta à insurreição comunista de novembro de 1935. A segunda onda de intensa mobilização emergiu nos primórdios da década de 1960. Nesse contexto, a Revolução Cubana, no cenário internacional, trouxe uma concretização maior da possibilidade de uma revolução comunista na América Latina. No âmbito nacional, notou-se um aumento das organizações de esquerda, tais como as Ligas Camponesas, o movimento estudantil e a reestruturação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), após anos de isolamento e conflitos internos. Esse cenário se desenrolou em meio ao contexto de crescente urbanização, industrialização e expansão da rede de ensino pelo país.

Devido ao temor de que seus opositores estivessem ganhando força, os grupos anticomunistas começaram a se organizar. Silva (2023) destaca que, durante esse período, diversas organizações foram criadas, incluindo a Liga Feminina Anticomunista, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Liga Cristã Contra o Comunismo. O catolicismo manteve sua relevância no cenário anticomunista, embora sua influência tenha diminuído em comparação com os anos 1930. A mobilização anticomunista encontrou uma Igreja Católica mais dividida, com o surgimento de tendências reformistas e de esquerda em seu interior. No entanto, os setores eclesiais conservadores, que ainda eram majoritários na época, permaneceram envolvidos nas questões anticomunistas.

Essa dinâmica se intensificou no início de 1964, quando o governo de João Goulart tentou superar sua crise política aproximando-se dos grupos de esquerda. No comício da Central do Brasil, ocorrido em 13 de março de 1964, como mencionado anteriormente, Goulart se comprometeu publicamente com as chamadas “reformas de base”. Isso contribuiu para legitimar a intervenção militar, vista por alguns como uma ação “Redentora”. Silva (2023) alega que mesmo nunca tendo alcançado a magnitude da ameaça que seus opositores

propagaram, devido às suas fraquezas internas e à constante repressão do Estado, foram constantemente retratados como indivíduos nocivos, violentos, sem fé religiosa, moral duvidosa, traidores da pátria e tendo inclinações tirânicas, e citando Motta (2020), é possível alegar que nas versões mais extremadas, eles foram representados como parceiros do próprio diabo.

Conforme revelaram as pesquisas de Silva (2020, 2023), a definição de ateísmo conferida pela Igreja Católica é a de uma concepção de mundo materialista, que nega a existência do Sobrenatural e, conseqüentemente, de Deus. O ateísmo encontraria uma de suas manifestações mais marcantes na filosofia marxista e, no contexto do comunismo, representaria a tentativa mais radical e alarmante de aplicar os princípios do ateísmo na sociedade.

Vale destacar que, depois do apoio ao golpe, a Igreja Católica muda seu viés ideológico, segundo Silva, entre meados dos anos 1970 e início dos anos 1980, a Igreja enfatizou a justiça social, a comunidade e apoiava mudanças políticas radicais, refletindo o Cristianismo da Libertação. Porém, a partir da década de 1980, houve outra transição. O Vaticano e a hierarquia católica no Brasil promoveram movimentos religiosos mais ligados à religiosidade emocional, como a Renovação Carismática, que compartilha semelhanças em cerimônias com igrejas pentecostais. Esse movimento voltou a fortalecer aquelas correntes mais críticas em relação ao mundo moderno.

Nas décadas subsequentes, a Igreja Católica perde um pouco sua hegemonia. Montero e Dullo (2014), em pesquisa realizada com base em dados do censo do IBGE, por exemplo, indicam que a década de 1980 foi um ponto de virada significativo para a religião no Brasil. Pela primeira vez, o catolicismo, que historicamente havia mantido uma grande maioria, caiu abaixo dos 90%, indicando um declínio acentuado. Paralelamente, houve um rápido aumento na população protestante, sinalizando um crescimento de 5,2% para 22,2% em cinco décadas. Segundo os autores, isso demonstra a mudança na percepção do catolicismo, que já não é mais considerado inerente à identidade nacional, mas sim uma opção religiosa entre outras possíveis. Isso reflete um movimento em que a religião deixa de ser um traço cultural ou identitário intrínseco e passa a ser vista como uma escolha pessoal.

Além disso, destacam também que o censo de 1980 foi marcante por mostrar, pela primeira vez, a categoria dos “sem religião” ultrapassando a marca de 1% da população. Nas quatro décadas seguintes, em paralelo ao crescimento dos que se declaram evangélicos, o número dos que se declararam “sem religião” também cresceu gradativamente, atingindo 8%

da população em 2010. Esse número é consideravelmente superior ao espectro das “alternativas religiosas” não cristãs, que representam apenas 3% nesse mesmo período.

2.4 Tensão entre crenças e ateísmo nos filmes

Como Mojica reconhecia que a melhor forma de provocar sua audiência era desrespeitando e confrontando sua religiosidade, é fundamental levar em conta a presença da religiosidade nos filmes, mesmo que nosso enfoque seja o ateísmo. Na trama das obras cinematográficas utilizadas como fonte para este trabalho, o ateísmo frequentemente se molda nas narrativas como uma contraposição à crença, com o ateu sendo retratado em oposição aos crentes, gerando uma tensão entre as crenças pessoais do personagem ateu e o fervor religioso predominante na comunidade fictícia em que ele reside. A presença marcante de elementos religiosos nesse universo filmico não se limita a um simples pano de fundo, ao contrário, constitui uma camada complexa que intensifica o conflito, conferindo um tom de horror às narrativas, ao passo que o personagem ateu Zé do Caixão desafia e desrespeita as normas sociais e religiosas estabelecidas.

Dessa forma, o ateísmo, nos filmes, é moldado em meio a essas expressões de religiosidade popular, sendo interessante não o abordar de forma isolada. Por conseguinte, este tópico explorará essa dinâmica, procurando compreender a tensão entre o ateísmo e as crenças apresentadas nos filmes. Buscará, ainda, analisar como as religiões são representadas nas obras, considerando a presença de um sincretismo notável, onde crenças de matriz africana, práticas mágicas e a fé católica se entrelaçam em uma configuração peculiar de crenças nos filmes. A intenção é esclarecer o conceito e a interpretação de ateísmo presentes nas tramas. Antes de adentrar à discussão central, será feita uma análise preliminar da religião no contexto brasileiro de maneira mais ampla, abrangendo os conceitos de religiosidades populares. Isso proporcionará um entendimento mais profundo do tema em questão.

Para compreender a riqueza da religiosidade brasileira, é essencial remontar às suas origens durante o processo de colonização no século XVI. Segundo Couto e Gerbase (2021), esse período testemunhou o encontro entre os colonizadores europeus, predominantemente católicos, que chegaram ao Brasil, os habitantes locais e os africanos escravizados. Tal interação foi fundamental para a formação da matriz religiosa brasileira, caracterizada pelo sincretismo religioso, emergindo dos encontros e tensões entre diversas culturas e crenças no país.

Embora o catolicismo, introduzido pelos colonizadores europeus, tenha sido a religião predominante nesse cenário, outras práticas religiosas, como o candomblé e o espiritismo, também desempenharam papéis significativos, contribuindo para a complexidade e diversidade religiosa no Brasil. Couto e Gerbase (2021) ressaltam a influência dessas diferentes tradições no processo de formação da religiosidade brasileira, moldada pelo entrelaçamento de elementos culturais e espirituais. A análise dos autores destaca como o sincretismo religioso tornou-se uma característica distintiva da religiosidade brasileira, refletindo os intercâmbios culturais e as tensões entre diversas tradições. Assim, ao considerar a religiosidade no Brasil, é crucial reconhecer a herança dessa complexa rede de influências, resultando em uma manifestação religiosa única e diversificada no contexto nacional.

Cátia Cilene Lima Rodrigues (2015) complementa essa análise ao descrever o cenário religioso contemporâneo no Brasil como uma mistura de estruturas sociais pré-modernas, modernas e pós-modernas. A sua visão adiciona uma camada de complexidade, apontando para uma situação única de fragmentação religiosa no contexto sócio-histórico da modernidade no país. Rodrigues (2015) destaca a interação entre elementos no campo religioso, revelando a complexidade na configuração das crenças e práticas espirituais. A presença de tradições antigas, adaptadas às transformações sociais modernas, e influências pós-modernas na formação da identidade religiosa contribui para uma notável diversidade no panorama religioso brasileiro. A fragmentação religiosa, por sua vez, indica uma pluralidade de crenças e a coexistência de diferentes sistemas de significado. As tradições religiosas, sejam elas antigas ou contemporâneas, coexistem e interagem em um contexto dinâmico.

Portanto, a análise de Rodrigues (2015) também aponta para a compreensão de um Brasil onde as influências históricas, sociais e culturais se entrelaçam, moldando um campo religioso que reflete a complexidade da sociedade brasileira contemporânea. A diversidade religiosa e a coexistência de diferentes estruturas de pensamento contribuem para a riqueza e a dinâmica desse cenário, destacando a importância de considerar abordagens multifacetadas ao se pensar a religiosidade no país.

Dado o histórico da religião no Brasil e observando sua marcante configuração popular em diversos locais, explora-se agora o significado desse fenômeno. Segundo Rubem Cesar Fernandes (1984), a compreensão do conceito de religião popular apresenta-se como um desafio intrigante, dada a sua complexidade e a falta de consenso em sua definição. Essa complexidade surge principalmente da ampla gama de fenômenos que a expressão engloba, sendo sua maior diversidade observada em contextos regionais e também na diversidade de crenças. Quanto ao termo, é interessante considerar que a utilização da palavra “popular”

adiciona uma camada complementar de ambiguidade. Conforme Fernandes (1984), embora possa referir-se ao que é comum e predominante entre os indivíduos, também pode carregar conotações de pertencimento aos estratos inferiores da população. Além disso, o termo “popular” pode estar associado ao que é extraoficial, destacando sua ligação com práticas e crenças não necessariamente sancionadas ou reconhecidas pelas instituições religiosas estabelecidas.

A controvérsia em torno do termo é agravada pelo fato de que “religião popular” não é uma autodenominação comum. Ao contrário, as pessoas frequentemente se identificam com denominações religiosas mais amplas, como católica, por exemplo. Esse fenômeno destaca a natureza fluida e, em certa medida, subjetiva da expressão “religião popular”, que é frequentemente utilizada em sentidos diversos e nem sempre coincidentes com a compreensão acadêmica do termo.

A diversidade de significados e a ausência de uma autodefinição direta criam um solo fértil para a interpretação variada do conceito de religião popular. As dimensões regional, individual e social dessa expressão a tornam uma categoria complexa e em constante evolução, refletindo não apenas a diversidade cultural, mas também as dinâmicas sociais e as percepções individuais em relação à espiritualidade. Nesse sentido, compreender a religião popular vai além de uma simples categorização, exigindo uma análise profunda das interações entre contexto sociocultural, crenças individuais e práticas coletivas.

Segundo a perspectiva apresentada por Sanchis (1997), a abordagem da “religião do povo” representa uma maneira de conferir valor à religiosidade popular. Essa expressão sugere não apenas a adesão às práticas religiosas de grupos sociais específicos, mas também destaca o papel ativo e criativo dessas comunidades na formação e manutenção de suas próprias formas de religião. A distinção entre “religião” e “religiosidade”, nesse contexto, é essencial para compreender as diferentes nuances desses termos.

De acordo com Sanchis (1997), o termo “Religião” é abordado como um conceito sociológico, indicando uma construção coletiva que transcende as experiências individuais. Refere-se não apenas às crenças e práticas religiosas em si, mas também ao sistema organizado de rituais, normas e valores que permeiam uma comunidade específica. Dessa forma, a “religião do povo” é concebida como uma forma de resistência e autonomia frente à influência de sistemas religiosos mais institucionalizados e, por vezes, não alinhados com as crenças populares.

Por outro lado, o termo “Religiosidade” é associado a uma experiência mais pessoal e psicossocial. Representa a vivência individual das crenças, expressando-se através das

experiências emocionais, valores pessoais e conexões subjetivas com o sagrado. A distinção entre “religião” e “religiosidade” enfatiza que, enquanto a primeira é, muitas vezes, moldada por estruturas sociais e institucionais, a segunda é profundamente pessoal e reflete a dimensão íntima da espiritualidade de cada indivíduo. Assim, a abordagem de Sanchis (1997) destaca a importância de reconhecer e valorizar a religiosidade popular como uma forma única de expressão espiritual. Ela não apenas resiste à homogeneização imposta por formas mais institucionalizadas de religião, mas também emerge como um fenômeno dinâmico e criativo, enraizado nas experiências e aspirações das comunidades locais.

Miguel Alexandre Batista Coelho (2017) também contribui para a compreensão da religiosidade popular, segundo ele, definir precisamente esse conceito não é uma tarefa fácil, uma vez que ela engloba uma série de elementos e manifestações que refletem a riqueza das experiências espirituais das comunidades. A associação da religiosidade popular a classes subalternas, à religiosidade tradicional e folclórica, assim como ao homem médio desprovido de formação teológica especial, destaca a sua ligação intrínseca com as populações mais pobres e marginalizadas. O autor observa que as pessoas que mais intensamente vivenciam a religiosidade popular são aquelas que enfrentam as dificuldades diárias, muitas vezes habitando o interior do país, e, lutando pela sobrevivência, desempenham um papel central na formação e transmissão das práticas religiosas populares.

A religiosidade popular, conforme delineada por Coelho (2017), representa a sobrevivência de crenças e práticas que remontam a tempos anteriores aos processos de cristianização. O autor destaca a contribuição dos estudos etnográficos desde o século XIX, que têm divulgado práticas que são resquícios de mentalidades e vivências coletivas anteriores à evangelização. É interessante pensar essa continuidade pois demonstra também a resiliência dessas expressões espirituais e a sua capacidade de adaptação ao longo do tempo. As características fundamentais da religiosidade popular destacadas por Coelho (2017), como o mágico, o simbólico, o imaginativo, o místico, o festivo, o comunitário e o político, fornecem uma visão abrangente das dimensões que a compõem. Notavelmente, o autor ressalta que a religiosidade popular é sempre protagonizada pelo povo, indicando uma gestão descentralizada e participativa. Isso destaca a importância das comunidades locais como agentes ativos na definição e prática de sua própria espiritualidade, contribuindo para uma compreensão mais holística e inclusiva da religiosidade popular.

Todo esse desdobramento da formação do país reflete, igualmente, na formação dos temores que permeiam a sociedade e é essa a conexão buscada para relacionar e entender como a tensão entre o ateísmo e a religiosidade brasileira se manifesta nestes filmes de terror.

Considerando que o medo é a emoção central em filmes desse gênero, a busca é compreender como o diretor José Mojica Marins tensiona a religiosidade nacional em suas películas para explorar os medos decorrentes desse contexto.

Como já citado anteriormente, apesar da diversidade religiosa presente no Brasil, a religião católica se estabeleceu como predominante ao longo dos anos. Predominância que pode ser atribuída à herança do processo histórico de colonização, haja vista que a religião católica era oficial do Estado até a promulgação da Constituição da República de 1891. O perfil religioso da população, desde os primeiros recenseamentos nacionais até a década de 1970, foi caracterizado pela hegemonia da filiação à Igreja Católica Apostólica Romana, enquanto as demais práticas religiosas, advindas dos diversos grupos constitutivos da população, tinham presenças significativamente menores, conforme aponta o IBGE (2010). Este cenário destaca a marcante influência e papel central da religião católica na configuração religiosa do Brasil ao longo de grande parte de sua trajetória histórica, quando o poder incentivou o catolicismo. Gilberto Freyre (2006) ressalta que no Brasil nunca houve uma busca pela pureza racial e, ao longo de todo o século XVI, o país esteve aberto para estrangeiros que desejassem entrar, contanto que fossem cristãos: “O perigo não estava no estrangeiro nem no indivíduo disgênico ou cacogênico, mas no herege” (Freyre, 2006, p. 91).

Outro ponto interessante a ser conduzido aqui é o que diz Araújo (2016) ao investigar os processos jurídicos envolvendo a acusação de feitiçaria no Brasil colonial. O autor destaca que, no contexto da Inquisição portuguesa, as estratégias coercitivas da Igreja eram predominantemente baseadas no medo, na constante implantação do temor e na construção de um imaginário, em vez de dependerem exclusivamente da força física e tortura violenta. Nesse período, a atuação da igreja estava mais centrada na esfera da consciência, promovendo um sentimento de separação e vigilância entre as pessoas.

Nesse mesmo sentido, Cátia Cilene Lima Rodrigues (2015) também destaca a influência que a religiosidade brasileira sofre pelo traço penitencial do cristianismo, caracterizado por um caráter sacrificial e a necessidade de purgar o pecado.

Sobre este traço do cristianismo, é comentado por Delumeau (1989), que alega que durante grande parte da história ocidental, o medo desempenhou um papel significativo na manutenção da ordem social e religiosa. O autor argumenta que autoridades religiosas e políticas empregavam frequentemente o medo como uma ferramenta para controlar as massas e fortalecer a autoridade institucional. Por exemplo, o medo do castigo divino era frequentemente utilizado para dissuadir as pessoas de desafiar as normas estabelecidas pela Igreja e pelo Estado. O autor destaca como o medo era cultivado e amplificado por meio de

diversas instituições e práticas sociais, incluindo religião, lei e cultura popular. O temor do desconhecido, do pecado e do castigo após a morte era explorado para influenciar o comportamento das pessoas e consolidar a autoridade das instituições dominantes. A propagação do medo também era facilitada pela cultura de boatos e superstição, que alimentava e perpetuava temores irracionais e preconceitos.

Esse fator não foi diferente na história do Brasil, pois, segundo Rodrigues (2015), nacionalmente essa abordagem religiosa, marcada por rituais de penitência e sacrifícios, encontra-se vinculada à religiosidade familiar e à cultura familiar, em contraste com as prescrições oficiais das religiões institucionalizadas. Essa ligação estreita com a religiosidade familiar revela uma tradição consolidada que orienta não apenas a prática religiosa, mas também a conduta pessoal de cada indivíduo. Essa tradição tem suas raízes no catolicismo colonial brasileiro, deixando uma herança duradoura no imaginário religioso popular. Esse imaginário é profundamente influenciado pela realidade sofrida, cuja concepção da dialética entre o medo e a esperança se torna evidente. A religiosidade, assim, não é apenas uma prática institucionalizada, mas uma expressão viva e arraigada na cultura familiar, transmitida por gerações. Essa abordagem oferece uma compreensão mais profunda da complexidade da experiência religiosa no contexto brasileiro, onde elementos culturais e familiares desempenham um papel crucial na formação das crenças e práticas espirituais.

Os exemplos acima conduzem a uma reflexão sobre a relação entre a religiosidade e o medo. O panorama que se desenha está essencialmente vinculado à presença desse sentimento. Essa perspectiva é confirmada quando Nietzsche (1998) aborda a moral cristã, assunto que será explorado mais a fundo no próximo capítulo. Conforme delineado pelo autor, o elemento central para a fundamentação da moral cristã é o “medo”, que se vincula ao castigo, resultando na ampliação da prudência e no controle dos desejos.

O entendimento proposto por Valle (1998) e Otten (1999) oferece uma perspectiva profunda sobre a natureza das emoções humanas e sua relação com a religiosidade, destacando a dualidade inerente entre o medo e a esperança. Segundo esses autores, os seres humanos reagem de maneira semelhante diante da angústia existencial, expressando emoções primitivas que inspiram a religiosidade. Esse diálogo entre a religião, a ciência e a racionalidade é crucial para compreender a complexidade da experiência religiosa.

A opção pela não religião muitas vezes gera desconforto e até mesmo medo. Weber (1997), por exemplo, a destaca como um núcleo de comunicação, repleto de símbolos, significados e valores que oferecem segurança e dignidade na união. Esse elo não se limita ao sentido individual, estendendo-se a esferas sociais mais amplas. A adesão religiosa

proporciona não apenas significado à existência, mas também um refúgio em uma comunidade que confere pertencimento. O medo associado à descrença surge da perspectiva da possível perda desse elo de comunicação emocional e da falta de segurança e conforto que a religião oferece. Assim, a opção por uma religião representa a busca humana por significado, coesão social e segurança emocional, demonstrando que a adesão religiosa desempenha um papel fundamental na construção de uma base sólida na vida cotidiana.

No contexto do Brasil contemporâneo, concordante com Rodrigues (2015), o problema urbano se entrelaça com o campo religioso, especialmente no que diz respeito à cultura de massa e à necessidade do indivíduo desenvolver relações individuais significativas. Essa dinâmica se intensifica diante da multiplicidade de origens culturais que compõem a identidade nacional brasileira. A urbanização recente e a ampla imigração contribuem para a caracterização desse campo religioso como um terreno fértil para o surgimento e a multiplicação de uma religiosidade popular centrada em relacionamentos primários. Nesse cenário, a religiosidade popular destaca-se como uma resposta à solidão e impessoalidade da realidade urbana contemporânea. O campo religioso brasileiro configura-se como um complexo emaranhado de dinâmicas histórico-sociais, moldando os elementos e o perfil da religiosidade atual. A interação entre as transformações urbanas, a influência da cultura de massa e a diversidade cultural contribuem para a formação de uma religiosidade que busca, essencialmente, preencher lacunas emocionais e proporcionar um sentido de pertencimento e significado na sociedade. A religião acalenta, por isso, as pessoas se apegam a ela. Ademais, é passada tradicional e popularmente, então, as pessoas já têm esse senso do medo e do castigo.

Apesar de ser um pouco extensa, é crucial traçar essa trajetória da religião no Brasil, compreendendo a formação das religiões populares e analisando a relação das pessoas com ela, fundamentada no medo e no ato penitencial. Essa dinâmica sugere a ideia de que não seguir os preceitos orientadores da religião e se alinhar com o que vai contra ela resultará em punição. Nos filmes, o ateísmo é representado de forma pejorativa, gerando uma tensão. Isso decorre da preexistente concepção de que o ateu, ao se opor a Deus, será castigado, derivando da forte ênfase no medo e na penitência presentes no cristianismo, sendo este o ideário vigente, uma vez que 93,1% da população na década de 1960 era católica, conforme o censo do IBGE.

Na perspectiva apresentada, a construção do personagem ateu nos filmes torna-se distintiva, manifestando-se de maneira imoral e blasfema, desafiando diretamente os preceitos estabelecidos pela igreja. É interessante observar que essa representação do ateísmo é frequentemente respaldada por uma pseudociência, isto é, tentativa de conferir legitimidade às

convicções do personagem. Esse fenômeno será minuciosamente explorado no próximo capítulo, onde será examinada a construção do terror nos filmes a partir da figura do personagem ateu.

Não se pode perder de vista a hipótese de que toda essa dinâmica é intensificada pelo contexto de anticomunismo que permeava o imaginário coletivo da época. A ligação entre ateísmo e comunismo era frequentemente enfatizada, contribuindo para a criação de uma imagem negativa do ateísmo como uma ameaça à ordem social e aos valores tradicionais. Esse contexto histórico-político foi abordado anteriormente e adiciona uma camada significativa à compreensão da representação do ateísmo nos filmes, destacando as interconexões entre questões religiosas, ideológicas e sociais.

CAPÍTULO 3 - DESVENDANDO O PROTAGONISTA ATEU

Com este capítulo, busca-se abordar os últimos pontos relacionados à representação do ateísmo nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), focando na análise do protagonista das tramas, o ateu Zé do Caixão. Para atingir esse propósito, será examinado como o diretor construiu o terror por meio desse personagem, analisando suas referências, adaptações e criações. Ademais, serão exploradas as características do personagem que estão diretamente relacionadas ao tema do ateísmo.

3.1 A construção do terror nos filmes

Neste tópico, aborda-se como o terror foi construído pelo diretor Mojica nas obras em questão. Trata-se de observar as influências vindas de clássicos e da cultura cinematográfica da época e também o que é novo e adaptado à realidade de produção dos filmes em questão. Para tal, serão relacionadas teorias importantes do terror aos filmes utilizados como fonte. Assim, busca-se entender onde está inserido esse personagem que tem influências perceptíveis das produções já existentes, mas, ao mesmo tempo, esbanja originalidade, já que Mojica, ao produzir os filmes, agiu inspirado em atitude antropofágica do espaço de experiência mundial do gênero de horror, utilizando muitas de suas referências, mas também criou, fazendo uso do cinema de horror na estética do lixo, inspirado em imagens esteticamente sujas e grotescas, além de um personagem sórdido, tudo com características brasileiras.

A princípio, serão explanados alguns pontos do espaço de experiência de terror que influencia os filmes em questão. Melo (2011) ressalta uma influência notável que merece destaque ao examinar Zé do Caixão, oriunda das histórias em quadrinhos. A biografia de Mojica revela que, durante sua juventude, ele imergiu-se em revistas em quadrinhos, e tal experiência deixou uma marca significativa em suas produções cinematográficas. No início de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, essa influência das histórias em quadrinhos de horror torna-se clara. A figura da cigana, que evoca a imagem de uma bruxa, inicia o filme dirigindo-se diretamente ao espectador, uma característica distintiva dos quadrinhos de horror. Outro elemento que remete aos quadrinhos é o efeito proporcionado pela iluminação nos filmes. O trabalho de iluminação realizado nos dois filmes, contrastando luz e sombra, evoca de maneira notável a estética de produções expressionistas, além de compartilhar características típicas dos quadrinhos de horror.

Além dos quadrinhos, o espaço de experiência de terror do próprio cinema também exerceu influência na construção dos filmes, como confirma Santos (2014) em sua tese de doutorado, na qual estuda as produções discursivas do horror, abordando a materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão. Para Santos (2014), a construção do personagem Zé do Caixão tem referência de duas figuras clássicas do terror, o vampiro e o médico Frankenstein. Para a autora, elementos da iconografia do vampiro são apresentados na constituição imagética de Zé do Caixão. Quanto ao médico, o coveiro relaciona-se por ser construído como homem superior, de modo que as pessoas o temem, apesar de não ser mostrado como um cientista, tal qual o médico, Zé do Caixão é adepto da objetividade do método científico para conhecer as verdades do ser humano. É válido destacar que o filme *Frankenstein* (1958) pontua a oposição entre ciência e religião, algo sempre reafirmado nas produções de Mojica. Nesse sentido, tanto o Dr. Frankenstein quanto Zé do Caixão reafirmam o lugar do monstro moral, pois não ocupam um espaço sobrenatural, são humanos que transgridem a ordem. Além dessas duas referências, diante da imagem de Zé do Caixão, é utilizado do espaço de experiência que aciona no espectador uma série de saberes que remetem ao campo do horror. A voz compassada e o jogo entre claro e escuro, por exemplo, evocam a atmosfera de filmes de terror.

No mesmo sentido, Marcelo Melo (2011), em seu trabalho *Autópsias do horror: a personagem de terror no Brasil*, realiza uma análise abrangente do personagem Zé do Caixão, buscando desvendar os mecanismos que contribuíram para a perenidade desse ícone no imaginário cultural brasileiro. Sua abordagem se concentra na relação da personagem com os modelos tradicionais de horror, com o propósito de examinar a possível inserção de Zé do Caixão em um contexto teórico-conceitual do gênero, situando-o devidamente nesse universo. Melo destaca elementos fundamentais na formação do personagem Zé do Caixão, identificando influências notáveis provenientes da produção cinematográfica. De acordo com o autor, uma das influências mais evidentes é a dos filmes do ciclo de horror da *Universal Studios* nas décadas de 1930 e 1940. Melo (2011) argumenta que, visualmente, Zé do Caixão compartilha semelhanças marcantes com Drácula: desde o traje formal preto, incluindo capa, até as unhas compridas que lembram versões do conde Drácula. A postura de superioridade em relação aos supersticiosos moradores da Vila também evoca o comportamento do conde vampiro em relação aos mortais ao seu redor.

O autor chama atenção ainda para a arquitetura da casa de Zé do Caixão, descrevendo-a como um castelo gótico brasileiro repleto de elementos macabros, como esculturas de mãos e braços saindo das paredes, animais empalhados, cortinas esvoaçantes

movidas pelo vento, vozes fantasmagóricas e quadros com olhos falsos que permitem observação do espectador. Esse ambiente remete aos cenários clássicos de filmes de horror, combinando características de laboratório e masmorra. Ao comparar o castelo de Zé do Caixão ao de Drácula, Melo destaca a inversão de papéis: enquanto no castelo de Drácula, as noivas vampiras horrorizam sua vítima, em *Esta Noite Encarnarei no Teu cadáver* (1967), é o próprio protagonista quem impõe o horror a suas “noivas”, as candidatas involuntárias ao papel de mulher perfeita.

Além de Drácula, Melo (2011) também destaca a influência de *Frankenstein* (1931), protagonizado por Boris Karloff e dirigido por James Whale. Conforme o autor, a Câmara de Torturas, onde Zé do Caixão conduz suas experiências para avaliar a coragem e autocontrole de suas vítimas em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, assemelha-se ao clássico laboratório do cientista louco. Esse cenário é comparável ao utilizado pelo Dr. Frankenstein para dar vida ao composto de partes de cadáveres, embora no caso de Zé do Caixão o laboratório é empregado de maneira oposta, extinguindo a vida, seja por meio de cobras ou dispositivos mecânicos.

Melo (2011) ainda convida a observar o personagem Bruno, auxiliar de Zé do Caixão, notavelmente inspirado em Fritz, o ajudante do Dr. Frankenstein, conhecido por atormentar o monstro com fogo. As cenas em que o coronel convoca os moradores da pequena cidade para atacarem Zé do Caixão, em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, e as sequências dos habitantes com tochas invadindo o cemitério, em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, também evidenciam clara influência do filme de James Whale. Essas situações evocam lembranças das cenas de *Frankenstein*, nas quais o burgomestre mobiliza os aldeões para atacar o monstro, culminando em um confronto no Moinho de Vento, onde, empunhando tochas, os aldeões aparentemente destroem a criação do Dr. Frankenstein.

Outro aspecto digno de exploração é o elemento fantástico⁹. Melo (2011) aponta que, em *Drácula*, o fantástico revela-se por meio da própria personagem, um vampiro, um ser sobrenatural que encarna a essência do fantástico maravilhoso. Por outro lado, a figura de Zé do Caixão difere não apenas de Drácula, mas também da maioria dos monstros fictícios, pois ele não é a personificação do elemento fantástico na narrativa. Zé do Caixão encara o sobrenatural como um homem, ao passo que Drácula personifica o sobrenatural humanizado enfrentando o homem. Quanto à instância em que o fenômeno fantástico se revela, Melo (2011) defende que, ao longo da narrativa de Zé do Caixão, ele transita pelas três

⁹ Conceito explicado no primeiro capítulo.

possibilidades, estranho, fantástico e maravilhoso, enquanto Drácula mantém uma inserção consistente na categoria do fantástico maravilhoso.

No filme *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), a primeira incursão no universo do fantástico ocorre na cena em que Zé do Caixão, em sua residência, escuta as vozes de Antônio. Nesse instante, uma incerteza paira sobre a origem do fenômeno: são realmente vozes provenientes do além ou meras alucinações do protagonista? Isso evidencia a presença do fantástico puro. Contudo, nas cenas finais, Zé do Caixão vê o espírito de Antônio e se encontra com a procissão dos mortos. Apesar da fuga delirante de Zé do Caixão, o fantástico maravilhoso está estabelecido. Já nas primeiras cenas do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), essa complexidade se desvanece, apresentando o texto de forma clara em formato de legenda: “Zé do Caixão, obcecado pelo nascimento de um filho, não hesitou em matar, sendo seus próprios nervos os protagonistas do martírio da alucinação”. Nessa situação, evidencia-se o fantástico estranho, acompanhando Zé do Caixão em suas visões e tormentos. Contudo, no desfecho, o fantástico maravilhoso ressurgue quando o coveiro desafia a existência de Deus. Um raio cai próximo a ele e, ao solicitar mais uma prova, os corpos de suas vítimas, ocultos no lago, emergem, revelando sua culpa perante os habitantes da cidade.

Mais um ponto significativo do espaço de experiência do terror, utilizado por Mojica na construção do horror em seus filmes, é a técnica do close nos olhos do protagonista. Tradicionalmente, essa estratégia resulta na superexposição das emoções do personagem, uma prática observada em histórias em quadrinhos e desenhos, especialmente os japoneses, que buscam através do exagero aplicar maior visibilidade para as emoções. Dentro do contexto do gênero de horror, essa abordagem representa uma tentativa de envolver o público nas convenções do cinema de terror, notadamente influenciado pelo expressionismo cinematográfico, cujas raízes teatrais se refletem de maneira marcante nos rostos e olhos dos personagens.

No âmbito dos filmes em análise, Primati (2010) sugere que Mojica recorreu ao close nos olhos do vilão para retratar o estado de fúria que precede cada ataque de Zé do Caixão. Para Primati (2010), o olhar decidido, direcionado de maneira a formar um ângulo reto em relação à lente da câmera, integra o conjunto de elementos que compõem Zé do Caixão, contribuindo de maneira discursiva para a representação de um homem altivo. O efeito do close nos olhos parece obrigar o espectador a focalizar e observar as revelações sobre quem é o coveiro e seus sentimentos, conduzindo-o pelo universo horrífico do personagem. Primati (2010) argumenta que a formulação do plano fixo, em enquadramento fechado e de duração exploratória, revela o sujeito através do olhar fixo, apresentando o homem horrífico por meio

de detalhes. Nesse contexto, a construção do olhar do coveiro antecipa suas práticas horríficas diante da vítima, formando uma moldura de sentido conjugada com a figura do vampiro.

Melo (2011) vê nesses closes referências de filmes já citados. Conforme observações do autor, os closes nos olhos de Zé do Caixão, tingidos de sangue e com as sobrancelhas arqueadas, que precedem seus surtos de fúria, evocam a memória de *Drácula* (1931), em que os closes nos olhos do protagonista, Bela Lugosi, destaca os poderes hipnóticos do vampiro antes de seus ataques. Além disso, estabelecem uma relação com planos semelhantes em *Horror of Dracula* (1958), produção da Hammer Films, onde os olhos do protagonista, Christopher Lee, também são tingidos de sangue.

Aproveitando essas associações com personagens de terror, somos levados a pensar no livro *A Personagem de Ficção* (2007) de Antonio Candido, Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado. Nessa obra, é abordada de maneira analítica a construção e desenvolvimento de personagens na literatura de ficção. No que diz respeito à questão da proximidade ou fidelidade ao real, os autores estabelecem sete categorias de personagens que transitam entre dois extremos ideais: ou são uma transposição fiel de modelos, ou são uma invenção totalmente imaginária. Concordante com Melo (2011), na classificação referida, observa-se que Zé do Caixão está situado na primeira dessas categorias, que envolve personagens transpostas com alguma fidelidade a modelos que foram apresentados ao autor por meio de experiências diretas, seja interna ou externamente. No caso da experiência interna, a personagem acaba incorporando as vivências e sentimentos do romancista. No que diz respeito à experiência externa, a construção da personagem requer a incorporação de características de indivíduos com os quais o escritor teve contato direto. Em outras palavras, embora Zé do Caixão, como demonstrado anteriormente, também se baseie em modelos fictícios em sua concepção, como Drácula e o Dr. Frankenstein, sua identidade é predominantemente moldada pela perspectiva do próprio autor, José Mojica Marins.

Segundo Melo (2011), uma das qualidades dos filmes analisados reside na habilidade de adaptar os clichês do cinema de horror à realidade brasileira, sem tentar replicar modelos anglo-saxões. Lugares como o bar, onde Zé do Caixão joga cartas e bebe, a floresta, a residência da bruxa e o cemitério são autenticamente brasileiros. Em frente ao cemitério, há, inclusive, oferendas, as quais Zé do Caixão não hesita em profanar. Além disso, na casa da bruxa, a diversidade religiosa brasileira se expressa claramente na seleção de objetos que enfeitam as paredes. Essa adaptação de elementos do cinema de terror à cultura brasileira destaca os filmes de Zé do Caixão, conferindo-lhes uma distinção em relação a outras produções do gênero realizadas fora dos Estados Unidos na mesma época.

Os filmes ambientados no interior paulista fazem referência a medos muito comuns do imaginário popular brasileiro, utilizando estímulos que causariam medo em seus espectadores. Conforme Acom e Moraes (2017), as obras em análise podem ser categorizadas como “terror caipira”, um termo poético que, de acordo com eles, não tem a intenção de diminuir o gênero ou a obra de José Mojica Marins, mas sim situá-las em um cenário imaginário do interior brasileiro. Nesse contexto, histórias sombrias envolvendo homens de preto, almas penadas e o horror aos cemitérios eram parte do cotidiano, especialmente ao anoitecer. Os autores destacam que o termo caipira evoca a noção de cultura popular dessas regiões do Brasil e, embora associado aos habitantes de áreas rurais, também remete a pessoas e suas crenças, frequentemente caracterizadas como superstição. A obra de Mojica, ainda dentro da esteira da contracultura, busca capturar a força da realidade ao apresentar crimes brutais por meio de imagens explícitas e exibicionistas.

Ao analisar a construção do terror, é fundamental considerar que José Mojica Marins, conhecido como Zé do Caixão, é um dos poucos diretores de cinema do Brasil que não provém da classe média ou da elite intelectual do país. Autodidata, Mojica não teve acesso a uma formação teórica em cinematografia. Cresceu junto às massas, consumindo produtos culturais populares, influenciado por meios de comunicação e gêneros destinados ao grande público, como histórias em quadrinhos e filmes de horror.

Conforme destacado por Barcinski e Finotti (1998), Mojica direcionava sua produção cinematográfica para o lumpemproletariado - sua comunidade no Brás, Vila Anastácio e Casa Verde -, para os motoristas de ônibus, operários e faxineiras frequentadores de sua escola. Conhecia profundamente sua audiência e compreendia que a melhor maneira de os provocar era cutucar sua religiosidade, desrespeitar os mortos e menosprezar suas crenças, desafiando, assim, os conceitos mais básicos da bondade humana e confrontando o conservadorismo cristão da massa. Mojica conseguia estabelecer um antagonismo entre seu personagem e o público mesmo antes de Zé do Caixão ter cometido qualquer assassinato. Em apenas duas cenas, ele deixava claro para a audiência o tema central do filme: este homem é diferente de nós; ele é o inimigo. A figura do coveiro, com sua vestimenta luxuosa, composta por capa, cartola e ornamentos no pescoço, contrastava com os demais trajes, sugerindo uma tentativa de distanciamento do local e das pessoas da pequena cidade que servia de cenário para o filme. Essa atitude de enfrentamento, empáfia e superioridade era evidente.

De acordo com Senador (2008), dentre todos os atributos que compõem a personalidade de Zé do Caixão, destaca-se, para reflexão, o fato de ele ser um iconoclasta convicto. O personagem menospreza as crenças populares e as religiões, considerando-as

fontes de alienação para o povo. Zé do Caixão frequentemente ridiculariza os valores estabelecidos pela Igreja Católica, alinhando-se a uma perspectiva que se assemelha à filosofia anticristã de Nietzsche. Ele descarta o dualismo maniqueísta entre céu e inferno, assim como a crença na existência de um Deus.

Um ponto a ser considerado com relação ao terror é sobre as respostas afetivas dos personagens humanos nas histórias de horror e como essas respostas podem refletir as emoções do público. Carroll (1999) destaca que as reações emocionais dos personagens principais diante das ameaças monstruosas são o que distingue as obras de horror. Essas reações não apenas contribuem para o desenvolvimento da trama, mas também são projetadas para provocar respostas emocionais semelhantes no público. Ao acompanhar as emoções dos personagens nas histórias de horror, os espectadores são convidados a sentir o mesmo medo, terror e ansiedade experimentados pelas personagens. Essa identificação emocional é fundamental para o sucesso do gênero, pois permite que o público se envolva emocionalmente com a narrativa e experimente uma sensação de suspense e tensão semelhante à dos personagens.

Nos filmes estudados, de acordo com Senador (2008), a presença de Zé do Caixão gera repulsa entre seus contemporâneos e, conseqüentemente, no espectador, por meio de aspectos visuais. Essa aversão é inicialmente provocada tanto por sua aparência física quanto pelo ambiente e elementos associados à sua figura, como cemitérios, uma funerária repleta de caixões e a presença de um ajudante debilitado, corcunda e com o rosto desfigurado, como evidenciado em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967). Ademais, animais naturalmente repulsivos, como aranhas e cobras, contribuem para essa atmosfera mórbida que o envolve. Contudo, a repulsa mais intensa que ele provoca é do ponto de vista moral, especialmente devido ao seu sadismo e às blasfêmias direcionadas contra os preceitos cristãos. Pontos que serão aprofundados neste capítulo.

Conforme observado por Couto e Gerbase (2021), o coveiro é descrito como um emissário do capeta, e o temor que se desenvolve no filme está intrinsecamente ligado à questão da crença. Zé, enquanto personagem, destaca-se por não temer nada, exercendo domínio sobre os demais moradores ao empregar sua força, independência e inteligência para alcançar seus objetivos. Os habitantes locais, por sua vez, são retratados com frequência excessivamente apreensivos, enxergando Zé como alguém associado ao demônio. As mulheres receiam suas maneiras, enquanto os homens que o desafiam são prontamente subjugados e humilhados. Zé é percebido como uma figura semi-demoníaca, sempre pronta para causar infortúnios e facilmente capaz de subjugar suas vítimas, infligindo-lhes diversas

formas de maus-tratos. No entanto, é importante destacar que o próprio Zé do Caixão, apesar de seu ceticismo, também é afetado pelo medo, reforçando essa tensão com a crença.

A questão da punição também desempenha um papel significativo na construção do terror nos filmes em questão. Como vimos em Delumeau (1989), no capítulo anterior, o medo desempenhou um papel significativo na manutenção da ordem social e religiosa e muitas das vezes se dava por meio de possibilidade de castigo por transgressão das normas cristãs, isto é, o medo da punição divina ou sobrenatural. Nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), a ideia de punição por transgressões morais é explorada. O protagonista que desafia as normas sociais e religiosas é retratado como merecedor de castigo, muitas vezes nas mãos de forças sobrenaturais ou divinas.

A ameaça de punição por parte de entidades sobrenaturais ou divinas contribui para a construção do clima de terror nos filmes. Os espectadores são confrontados com a ideia de que o desrespeito às normas estabelecidas resultará em consequências terríveis e inevitáveis, intensificando o suspense e o medo ao longo da narrativa. Essa representação do castigo como uma consequência inevitável das transgressões morais ressoa com temores ancestrais e preconceitos enraizados na sociedade ocidental. Ao longo da história, a ideia de punição por violar as normas cristãs foi uma fonte significativa de medo e ansiedade, e essa associação é habilmente explorada nos filmes de José Mojica Marins para aumentar o impacto emocional sobre os espectadores.

Assim sendo, enquanto o gênero do horror configura-se como uma esfera que amplia as possibilidades narrativas através de recursos como a exacerbação, a ambiguidade e a violação das estruturas convencionais, Zé do Caixão adentra o reino da monstruosidade ao almejar ultrapassar limites e desafiar as proibições. Sua presença, nesse cenário, simboliza uma subversão da ordem vigente, buscando redefini-la. A moral judaico-cristã estipula as práticas socialmente aceitas, e desrespeitá-la implica transformar-se em um monstro moral, onde toda forma de resistência visa alcançar o domínio do poder, conforme analisado por Foucault (2007). Essa incursão nos terrenos do horror não é apenas uma quebra da norma, mas também uma tentativa de reconfigurar as fronteiras entre o permitido e o proibido, desafiando as estruturas que regem a moralidade estabelecida.

3.2 A moralidade

A construção do personagem Zé do Caixão dá-se muito pelo afronte à moral cristã, isso pode ser relacionado a concepção que se tinha do ateu diante do quadro anticomunista do

contexto de produção dos filmes. A intenção deste tópico é analisar como essa relação se desdobra, para tanto, há de se começar pela reflexão a respeito do conceito de moral.

Em termos amplos, a moral pode ser definida como o conjunto de valores, tanto individuais quanto coletivos, que são geralmente aceitos como orientadores nas interações sociais e no comportamento humano. Segundo Couto (2020), as normas morais surgem quando são colocadas questões éticas pelos indivíduos, considerando suas consequências. Nesse sentido, ética pode ser definida como parte da filosofia que se dedica à análise dos princípios que motivam, disciplinam ou orientam o comportamento humano. Ela reflete sobre a essência das normas, valores, prescrições e exortações presentes em qualquer contexto social. Ao investigar esses aspectos, a ética busca compreender não apenas o que é moralmente correto ou errado, mas também as razões por trás dessas distinções e como elas influenciam as decisões e ações humanas. Por ser uma disciplina que se concentra em questões práticas relacionadas ao comportamento humano, a ética busca fornecer respostas para perguntas sobre o que o indivíduo deve fazer, como deve agir e como deve ser. E a partir de então, segundo Couto (2020), surgem as normas morais.

Entretanto, moral, conforme definido pela tradição filosófica, engloba diversos conceitos. Ela pode se referir a temas relacionados aos bons costumes ou normas de comportamento aceitas em uma sociedade em determinada época, também pode ser entendida como conjuntos de preceitos fundamentados na justiça e equidade, além de abranger o domínio espiritual e material, representa uma certeza baseada em grandes possibilidades mais do que em provas absolutas, e está associada ao que é decente. Além disso, a moral é vista como uma parte da filosofia que se ocupa dos atos humanos, bons costumes e deveres sociais do ser humano, sendo uma ética que estuda o comportamento disciplinado por normas. No contexto da moral cristã, conforme delineado pelo direito canônico, é compreendida como o conjunto de preceitos contidos no evangelho (Diniz, 2008).

Para Immanuel Kant (2009), a moral está centrada no conceito de imperativo, ao indicar a maneira como se deve ou não agir, ou seja, por ser livre não significa que deve fazer algo que lhe dita a consciência de modo irrefragável. A moralidade kantiana é caracterizada como a conexão das ações com a autonomia da vontade, definida como a possível legislação universal por meio das máximas correspondentes. Segundo Kant (2009), uma ação que seja compatível com a autonomia da vontade é permitida, enquanto aquela que não esteja em concordância com tal autonomia é considerada proibida.

O fato é que, assim como o ateísmo, o conceito de moralidade também apresentou variações durante os períodos históricos e se apresentou múltiplo nas diversidades sociais,

sendo difícil uma única definição. Uma vez que a abrangência total do tema está além do escopo deste trabalho, o foco é direcionado para a delimitação da moral cristã. Este enfoque é justificado justamente porque a moral cristã está atrelada ao contexto histórico de produção dos filmes e as influências culturais vigentes na época, considerando que a religião cristã, em particular a católica, exerceu forte domínio sobre o pensamento ocidental ao longo da história. Nesse sentido, a moral preconizada por ela influenciou o comportamento do homem ocidental. Embora em muitos aspectos essa influência seja nebulosa e compartilhe o palco com outros segmentos e grupos sociais, seu papel é crucial na formação do *ethos* humano nessa parte do globo (Vidal, 1978, 1979).

A relação com a moralidade é primordial no contexto do cristianismo, de modo que Rachels (2013) enfatizou que a questão da moralidade se confunde com a da religião. Para os cristãos, Deus lhes teria revelado certas regras de conduta a serem rigorosamente obedecidas. Apesar de serem agentes livres, os cristãos são orientados a aderir a essas regras para agir moralmente, alinhando suas ações com os princípios de sua fé, visto o não cumprimento dessas regras ser considerado um desvio do modo de vida esperado. Essa perspectiva é conhecida como a teoria do mandamento divino, “a ideia básica é que Deus decide o que é certo e o que é errado. As ações que Deus comanda são moralmente requeridas; as ações que Deus proíbe são moralmente erradas” (Rachels, 2013, p. 57-58). Portanto, ser cristão e professar a fé em Deus implica adotar um modo de agir específico, o que significa abraçar uma filosofia moral inerente às crenças e valores cristãos.

Também é relevante considerar a perspectiva de Nietzsche sobre a moral, especialmente a cristã. O autor possui uma visão incisiva que caracteriza a moral como um conjunto de regras estabelecidas pelos dominadores. Suas críticas persuasivas o posicionam como uma opção teórica consistente ao tentar compreender a condição moral atual, sendo vital considerar não apenas seu diagnóstico da condição moral predominante desde a modernidade, mas também as soluções que ele propõe. Em sua abordagem, Nietzsche define a moral como normas fundamentadas em eventos passados, visando preservar a coexistência do rebanho dominado no presente (Nietzsche, 1998). Ele argumenta que tais normas morais, especialmente as advindas da tradição cristã, são construções criadas pelos dominadores, representados por poderosas autoridades e instituições, com o propósito de manter o controle sobre as massas e preservar a ordem social estabelecida.

Nietzsche explora as origens dos conceitos de “bom” e “mau” para desvendar a essência da moralidade. Ele postula que o valor moral atribuído ao “bom” tem suas raízes na perspectiva dos poderosos, que julgavam suas ações como virtuosas. Ao analisar a moral

cristã, Nietzsche a interpreta como uma estratégia de subverter as virtudes humanas, domesticando os fracos e transformando os fortes em seres moralmente condenáveis. Nessa perspectiva, conforme a visão nietzschiana, a mentira é chamada de bondade, a impotência é rotulada como humildade, a submissão forçada justificada como obediência a Deus. A covardia, sempre próxima do fraco, é adornada com o nome pomposo de “paciência” e, por vezes, é apresentada como virtude sob o disfarce do “não querer vingar-se” e do “perdão das ofensas” sob a alegação de que “eles não sabem o que fazem” (Nietzsche, 1998).

A moral do rebanho, segundo Nietzsche, carrega consigo todos os deméritos do homem fraco, buscando transformá-los em méritos e, de maneira mais grave, tenta transferir a culpa pelos deméritos alheios para aqueles que optam por viver fora do rebanho. Ao se autodenominar anticristo, Nietzsche defende a ideia de que tudo o que é considerado bom amplifica o sentimento de poder, enquanto tudo o que é tido como mau deriva da fraqueza (Nietzsche, 2012b).

Dentro da perspectiva cristã, a condição humana é concebida como possuidora de liberdade, carregando a responsabilidade de moldar o próprio destino. Contudo, ao longo da jornada existencial, o indivíduo nem sempre se deixa orientar pela sua consciência moral, que naturalmente inclina-se para a virtude. Seduzido por impulsos imediatistas, ele sucumbe a ações que contradizem os princípios do amor a Deus e ao próximo, resultando em vícios ou pecados. Esse desvio configura um evidente desrespeito às leis naturais e eternas que emanam da ordem divina. Na visão cristã, o pecado é uma transgressão contra o divino e o sagrado, mas também contra os outros seres humanos.

Nietzsche considera o cristianismo como a forma acabada da perversão dos instintos, característica do platonismo. De modo que essa religião repousa em dogmas e crenças que permitem à consciência fraca escapar da vida, da dor e da luta, impondo a resignação e a renúncia como virtudes. Ao refletir sobre a doutrina cristã e a história da Igreja com um olhar isento e livre, Nietzsche expressa opiniões contrárias às ideias geralmente aceitas, reconhecendo as dificuldades inerentes ao questionamento de hábitos, preconceitos e impressões da infância na formação do temperamento e no julgamento sobre a religião e o cristianismo:

Se pudéssemos contemplar a doutrina cristã e a história da Igreja com olhar isento e livre, teríamos de expressar opiniões contrárias às ideias geralmente aceitas. Porém, desde os nossos primeiros dias estreitados no jugo do hábito e dos preconceitos, e pelas impressões da infância inibidos na evolução natural de nosso espírito e condicionados na formação de nosso temperamento, acreditamos dever considerar quase um delito, se escolhemos um ponto de vista mais livre, a partir do qual

possamos emitir, sobre a religião e o cristianismo, um juízo imparcial e adequado aos tempos (Nietzsche, 1998, p. 67).

O principal fator de fundamentação da moral cristã em Nietzsche se constitui no “medo”, acrescido do castigo, que intensifica a prudência e o controle dos desejos. Em vista de nosso tema, procuraremos aprofundar essa relação do medo com o castigo, uma vez que está estreitamente ligada à moral cristã.

O filósofo argumenta que o medo, como sentimento, é responsável por instigar a angústia que as pessoas sentem diante da existência. Nesse contexto, surge a necessidade de buscar o perdão divino como uma forma de aliviar a aflição. No entanto, Nietzsche ressalta que a figura do sacerdote, encarregado de administrar esse perdão, se torna problemática. O dilema está relacionado ao fato de que o sacerdote, ao proferir a lei de “Deus” e conceder o perdão, acaba estabelecendo e perpetuando a moral cristã como norma predominante na sociedade. Dessa forma, a lei divina, conforme interpretada e transmitida pelo sacerdote, transforma-se na base da moralidade cristã, influenciando a visão de certo e errado, bem como as normas éticas aceitas pela comunidade religiosa. Essa dinâmica levanta questionamentos sobre a origem e a validade dessa moralidade, considerando o papel do medo e do perdão na sua formulação e perpetuação.

A moral cristã, de acordo com Nietzsche, desempenhou um papel crucial ao incorporar a prática religiosa na rotina diária, introduzindo a ideia de culpa para aqueles que transgrediam seus preceitos e estabelecendo padrões de comportamento nas relações comerciais e afetivas baseados em castigos. Ao instituir determinados valores, a humanidade, segundo Nietzsche, interpretou a realidade à luz de um significado sobrenatural, uma postura que ele enxerga como sintomática de uma infidelidade à Terra, impotência e recusa do mundo e da própria vida. Nesse cenário, em meio à incerteza, ao medo e à tristeza inerentes à existência, os sacerdotes prescreveram um remédio: a sensação de culpa. O autor sugere que esse mecanismo proporciona uma maneira de lidar com a complexidade da vida, mas, ao mesmo tempo, perpetua uma visão negativa e restritiva do mundo e da experiência humana. Essa análise crítica ressalta a dualidade entre a funcionalidade adaptativa da culpa como mecanismo de enfrentamento e sua contribuição para uma perspectiva limitada e desencorajadora do ser humano em relação à sua existência.

Ao contextualizar essa discussão no âmbito da pesquisa, é notável que, apesar da redução da influência católica no Brasil ao longo do século XX, a ideologia cristã manteve-se presente e ativa em nossa sociedade. Mesmo em regiões onde as práticas religiosas possam parecer menos proeminentes, os princípios éticos fundamentais do cristianismo perduram, já

que como delineado por Nietzsche, essas noções estão imortalizadas pelo princípio da moralidade cristã. Nietzsche (2012a) questionou quais seriam os sentidos da morte de Deus, se sua existência ainda afligia a vida dos homens. Percebe-se que a compreensão dessa transformação ainda não foi plenamente absorvida pela sociedade, requerendo tempo para assimilação. Sendo assim:

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

Após essa introdução, convém pensar a relação dos filmes com a moral de maneira interna ao enredo. Volta-se à ideologia de Nietzsche, destacando que a intenção não é insinuar que Mojica tenha sido influenciado pelo filósofo, mas demonstrar pontos convergentes. Serão selecionados, agora, alguns pontos da ideologia nietzschiana sobre moral e relacionados ao protagonista e ao enredo dos filmes.

Na perspectiva de Fink (1983), a “morte de Deus” destaca-se como o cerne central na primeira parte de *Assim Falou Zaratustra*, tornando-se o ponto de referência essencial para a compreensão de todos os discursos contidos na obra. A morte de Deus implica que o ser humano perde a segurança de sentido e propósito previamente proporcionado por essa divindade, resultando na urgência de uma transvaloração radical de todos os valores estabelecidos. Nesse novo cenário, o homem se vê diante da imperativa necessidade de assumir o controle de seu próprio destino, demandando a emergência de um novo tipo de ser humano. É nesse contexto que Zaratustra assume a crucial tarefa de orientar o caminho em direção ao super-homem (Nietzsche, 2008).

A compreensão dessas premissas revela que o envolvimento proposto por Nietzsche, após a morte de Deus, pode ser interpretado como um processo de autodescobrimento. Este ato implica em criar a si mesmo, emancipando-se completamente de todas as determinações transcendentais. O super-homem, portanto, representa a jornada desse mergulho interior, proporcionando a elevação necessária para a transformação do próprio ser. Nesse contexto, é imperativo que o homem transcenda suas realizações anteriores, alcançando um ponto de vista para além das categorias convencionais de bem e mal, possibilitando-lhe alcançar verdadeira autenticidade.

Dizer sim ao homem, conforme proposto, implica em uma aceitação integral e incondicional do mundo em sua realidade presente. Essa atitude implica em renunciar a busca por um “mundo verdadeiro”, que corrija o estado atual das coisas, ou por um futuro que

compense as dificuldades presentes (Paschoal, 2009, p. 169). O projeto de transvaloração, nesse contexto, é entendido como uma jornada em direção à redenção do ser humano, representando um caminho para sua completa realização e conquista da liberdade interior. Essa aceitação plena e incondicional do mundo como ele é se torna, assim, uma via para a verdadeira emancipação e plenitude do indivíduo.

Ao proclamar a “morte de Deus”, Nietzsche não celebrava a ausência de uma divindade, mas alertava para as consequências culturais e existenciais dessa perda. Ele argumentava que a moralidade tradicional, baseada em valores religiosos, estava perdendo sua validade e que os seres humanos precisavam encontrar novos fundamentos para a ética e o sentido da vida. Nesse contexto, Nietzsche explorou a ideia da “vontade de poder” como uma força motriz fundamental na existência humana. Ele propôs que os seres humanos deveriam buscar seu próprio significado e criar seus próprios valores, em vez de depender de sistemas éticos pré-estabelecidos. A “ascensão do homem” refere-se, assim, à capacidade do ser humano de superar as antigas estruturas de valores e criar sua própria moralidade e sentido para a vida. Nietzsche também discutiu o conceito de *Übermensch*, ou super-homem, que representa um indivíduo capaz de transcender as limitações impostas pelos valores tradicionais e criar seu próprio conjunto de valores. O *Übermensch* é alguém que abraça a liberdade e a responsabilidade pela própria existência, criando seu próprio caminho em meio ao vácuo deixado pela “morte de Deus”.

Em resumo, a “morte de Deus” em Nietzsche é uma metáfora para a perda de influência das crenças religiosas tradicionais na sociedade. A ascensão do homem envolve a busca por novos valores, a superação das limitações impostas pela moralidade convencional e a capacidade de criar significado e propósito de maneira independente.

Em outras palavras, segundo Nietzsche, o objetivo é, partindo da desconfiança de que todo valor é uma criação humana, conceber uma nova moral na qual os valores associados ofereçam uma opção afirmativa em relação ao mundo e à vida. Portanto, a proposta é, a partir da experiência do super-homem, orientar a sociedade em direção a uma nova cultura. Pode-se observar as convergências com relação a Zé do Caixão, que a partir de uma ideia de filho perfeito também pretende encaminhar a humanidade para uma nova cultura. Ele é contra a moral cristã, mas também parece ter uma própria moralidade, baseada na continuidade do “sangue perfeito”, para a ascensão da humanidade a um nível elevado de consciência, justificando seus atos com uma finalidade que em sua concepção é positiva. Quando, por exemplo, escolhe entre as mulheres sequestradas aquela que considera mais apta para gerar seu filho perfeito, decide matar as outras em benefício delas. Zé do Caixão justifica que, dessa

forma, as mulheres não teriam sua beleza ultrajada pelo tempo e que também não teriam filhos para perpetuar uma espécie que considera mesquinha e sanguinária. Alega que a morte delas não é um sacrifício, mas uma contribuição para uma raça superior, uma raça imortal originada a partir da doutrinação do instinto humano.

Em outro momento, ao matar o irmão da moça que considera perfeita para gerar seu filho, para que ele não impeça a consumação do ato, Zé do Caixão afirma:

Não sou louco e nem perverso, ao contrário, sou a salvação tua e de toda a humanidade, o único ser que luta sem exigir paga pela existência de uma raça que ainda não despertou, esperam a ajuda de um Deus, se assim fosse, meu caro amigo, eu estaria aí e você aqui, então está provado, não existe uma força justiceira invisível. Mas, algo tem que reger a terra, uma força perfeita: a mente do homem perfeito, livre de sentimentos, guiado pelo instinto, e, eu vou imortalizá-lo (Esta Noite [...], 1967, 51 min 8 s).

Sua própria moralidade consiste na finalidade de extinguir a religião para liberar o homem de suas amarras teológicas e morais. Essa concepção parece alinhar-se com a crítica nietzschiana à moralidade tradicional baseada em valores religiosos.

Ao buscar criar uma prole de humanos perfeitos e que não são pautados na religião, Zé do Caixão assemelha-se à ideia de Nietzsche sobre a necessidade de superar os antigos valores e criar novas formas de existência. A busca por um “filho perfeito”, “o homem puro, a raça imortal a mente sã e perfeita no corpo perfeito”, oriundo da união de dois ateus pode ser interpretada como uma tentativa de gerar uma nova geração livre das influências religiosas, onde a moralidade seria construída com base na autonomia individual e na autorreflexão. A criação do filho perfeito proposta por Zé do Caixão, através da morte simbólica de Deus, reflete a ideia nietzschiana do *Übermensch*, o ser capaz de determinar seus próprios valores e encontrar sentido na própria existência. O afastamento da religião, nesse contexto, representa uma libertação das concepções morais impostas e a busca por uma autenticidade individual.

Vale ressaltar que a intenção ao estabelecer essa conexão entre as mentalidades de Nietzsche e o personagem Zé do Caixão não implica afirmar que José Mojica Marins tenha lido as obras do filósofo alemão e se inspirado nelas. Pelo contrário, o que se destaca é a capacidade das ideias de transcenderem seu contexto original e permanecerem ao longo do tempo. A compreensão de Mojica sobre o que mexia com as pessoas ao seu redor, suas angústias, medos e revoltas, fornece uma representação complexa e interessante. Zé do Caixão, através da abordagem de José Mojica Marins, pode oferecer uma perspectiva provocativa e desafiadora, refletindo os anseios e tabus da sociedade brasileira em seu tempo. As mentalidades, como sugere essa conexão, não morrem; elas evoluem, se transformam e persistem através de diferentes discursos e pensamentos. O que Nietzsche explorou no século

XIX sobre a morte de Deus e a necessidade de uma nova moralidade encontra eco para horrorizar nas representações de Zé do Caixão no século XX. Isso demonstra como certos temas continuam a ressurgir, adaptando-se aos desafios e inquietações de diferentes períodos históricos. Em resumo, a ideologia de Zé do Caixão, ao rejeitar a religião e buscar a criação de uma nova prole de humanos independentes das amarras religiosas, pode demonstrar o quanto as ideias sobre a morte de Deus e a necessidade de os indivíduos criarem seus próprios valores e significados ainda assusta.

No entanto, é importante considerar que Zé do Caixão, como personagem de ficção, incorpora elementos de horror e subversão que podem ir além das ideias filosóficas. Sua narrativa muitas vezes explora extremos e provocações para chocar o público, o que pode inserir camadas adicionais à interpretação de suas ações.

Tendo visto as questões relativas à moral de maneira interna ao roteiro do filme, agora devem ser destacadas as questões extracinematográficas relativas à moral. Como a moral cristã continua presente, imbricada, em grande parte, nos valores da sociedade contemporânea, Couto (2020) aponta os filmes de horror como grandes expoentes dessa moral no cinema, o que dá aporte para pensar os filmes em questão. No período em que os filmes foram produzidos, a questão da moralidade cristã estava em alta, visto que o anticomunismo pregava a ideia de que o comunismo era associado a um ateísmo imoral que devia ser combatido.

A recepção dos filmes de Mojica, frequentemente barrados pela censura da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1984), reflete muito essa relação do contexto com a questão da moral. Tanto por conterem cenas de violência quanto por ferirem a moral em vigor na época, os longas tinham cenas cortadas ou mudadas, chegando até mesmo a serem completamente proibidos. Mais à frente, serão examinados os pormenores dessas questões, ilustrando também a maneira como os processos de censura se davam pelo viés moral. A princípio, uma das explicações para isso, já introduzida no capítulo anterior, era o combate ao comunismo. Ele era visto como uma ameaça à moral e aos bons costumes, acreditava-se que deveria ser combatido antes que se tornasse irreversível. Um exemplo disso é a citação de Doberstein (2007) sobre a fala do padre Hermenegildo Carvalho, de Conselheiro Lafaiete-MG. Ele afirmou que o comunismo não começava pela subversão política, mas sim pela deterioração das forças morais. Isso enfraqueceria as bases sociais, permitindo que o comunismo desse o seu golpe fatal.

Como já foi tratado anteriormente, durante boa parte do século XX, o comunismo emergiu como um dos principais antagonistas da Igreja Católica. Em síntese, a luta contra o

“diabo vermelho”¹⁰ tornou-se uma causa constante para a instituição católica. Vale destacar que, conforme os estudos de Napolitano (2014), a classe média de 1964, período de lançamento do primeiro filme, foi uma das mais influenciadas pelo discurso anticomunista, muito propagado por entidades religiosas.

Portanto, ao examinar a relação entre a moralidade e os filmes de Zé do Caixão, torna-se evidente a conexão com o temor ao comunismo, refletido no imaginário coletivo como um elemento que desperta o medo da imoralidade. Isso é corroborado pelo controle exercido pela censura, que busca preservar os princípios tradicionais da moral como resposta às transgressões provocativas e, frequentemente, chocantes apresentadas nos filmes. Nesse sentido, José Mojica Marins, cineasta astuto, soube explorar os receios e as sensibilidades de sua audiência, utilizando tanto o contexto moral quanto o contexto político da época para criar narrativas que desafiavam e, ao mesmo tempo, brincavam com as expectativas e os tabus sociais.

3.3 Blasfêmia

Ao analisar a figura de Zé do Caixão como um notório antagonista da moral cristã, é crucial destacar como suas aparições cinematográficas transcendem a mera representação ficcional. Sob a perspectiva de Couto (2020), Zé do Caixão tornou-se uma figura icônica que critica fervorosamente os crentes, proferindo blasfêmias contra Cristo e outros símbolos religiosos. O caráter blasfemo do personagem, marcado por uma afronta contínua à religião, é uma manifestação deliberada que desafia os preceitos morais tradicionais.

Portanto, no contexto da transgressão da moral cristã, emerge a blasfêmia como um traço distintivo na construção do personagem. Pieroni (2000) destaca a etimologia desse termo, remetendo às palavras gregas *blaptein* (lesar, ferir, danificar) e *phême* (reputação). Essa junção de palavras implica diretamente em “ação contrária à imagem”, representando um comportamento que prejudica a reputação por meio de palavras ou gestos ofensivos. Segundo a definição da Igreja, a blasfêmia é percebida como desprezo por Deus, manifestado por pensamento, palavra ou ação (Pieroni, 2000).

A blasfêmia, portanto, representa uma contraposição direta e desafiadora ao *ethos* cristão. Ao longo da história, é perceptível como os cristãos e as instituições respondiam aos

¹⁰ “Diabo Vermelho” é uma expressão historicamente utilizada de forma pejorativa para se referir aos comunistas ou aos simpatizantes do comunismo. A expressão reflete hostilidade e preconceito, pois carregada de conotações políticas e ideológicas adversas ao comunismo.

indivíduos que desafiavam a moral religiosa, procurando puni-los por suas ações. Esse confronto entre a moralidade cristã e a blasfêmia revela não apenas uma discordância ideológica, mas também um embate entre aqueles que desafiam os valores religiosos estabelecidos e as autoridades que buscam manter a ordem e a integridade da fé. A blasfêmia, portanto, não se limita a um simples ato de transgressão, mas carrega consigo o peso de desafiar e ferir a reputação sagrada. Esse fenômeno, ao longo da história cristã, foi alvo de censura e punição, evidenciando a sensibilidade das comunidades religiosas diante de ameaças percebidas à sua fé e moralidade.

No universo cinematográfico, a blasfêmia emerge como uma ferramenta provocativa, e Mojica adota essa abordagem de maneira contundente. Conforme Couto (2020), o período abrangendo os anos 1960 e 70 é profundamente marcado pela presença da blasfêmia no horror, especialmente ao trazer o demônio como um personagem central. Nesse contexto, a blasfêmia por meio das imagens parece desempenhar o papel de chocar não apenas os espectadores, mas também as instituições, desafiando diretamente seus dogmas mais arraigados. O gesto monstruoso do demônio, que amaldiçoa a Deus, perpetua-se como uma expressão impactante. A utilização da blasfêmia no cinema, com a representação direta do demônio, instiga um impasse emocional nos espectadores, entre a curiosidade e a repulsa. Esse embate cria uma experiência cinematográfica intensa, levando o público a confrontar seus próprios limites morais e religiosos. A blasfêmia, nesse contexto, não é apenas uma transgressão narrativa, mas um gesto ousado que desafia as normas e valores estabelecidos.

A moralidade, ao estabelecer tabus, inadvertidamente proporciona temas que alguns filmes exploram, como a blasfêmia. Essas produções cinematográficas, ao lidar com a blasfêmia e seus desdobramentos, provocam supressões e distensões no imaginário do público. A dualidade entre curiosidade e aversão despertada pela representação ousada desses temas desafia as fronteiras do que é aceitável, levando os produtores a se aventurarem cada vez mais no tratamento destes temas, ao mesmo tempo em que disputam a atenção e preferência do mercado. A blasfêmia, assim, não apenas persiste como um elemento cinematográfico impactante, mas também como um meio de questionar e redefinir os limites da expressão artística. Conforme evidenciado por Couto (2020), o discurso blasfemo desencadeia mecanismos de controle e punição, entrelaçando religião e direito e revelando a imbricação entre Igreja e Estado na reafirmação da moral.

Considerando que a moral exerceu uma influência significativa no cinema, levando-o a explorar territórios diversos, num contexto em que era muito valorizada, pode-se pensar na ideia de Foucault (2007) sobre como o controle social opera de maneira mais sutil e poderosa

quando não proíbe completamente a expressão, mas sim direciona e molda o discurso de acordo com certos padrões aceitáveis. Em outras palavras, a repressão não se dá apenas pela censura direta, mas também pela orientação do discurso dentro dos limites estabelecidos pela moralidade vigente. No contexto cinematográfico, isso implica que, mesmo quando certos temas são considerados tabus pela moral dominante, o cinema pode abordá-los de maneiras que não desafiem completamente as normas, mas, ao contrário, as moldem de acordo com os parâmetros aceitáveis. Assim, o cinema pode explorar temas controversos, desafiando levemente as fronteiras estabelecidas, mas sem ultrapassar completamente os limites da aceitação social. Esse processo permite que o cinema aborde questões complexas e, ao mesmo tempo, evite uma repressão direta por parte da sociedade ou das autoridades morais.

Ao longo das narrativas estudadas aqui, a blasfêmia emerge como um elemento central e, de certa forma, inextricável de seu personagem principal. A transgressão religiosa, abordada de maneiras diversas nos filmes, consolida-se como o ímpeto primordial contra a moral cristã, desempenhando um papel fundamental nos processos de censura. Cada ato blasfemo encenado por Zé do Caixão torna-se, assim, uma ferramenta de questionamento e desafio aos limites éticos impostos pela sociedade.

Na própria biografia de Mojica é destacado o caráter blasfemo dos filmes aqui trabalhados:

A essa altura, não pode haver dúvida de que *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* é um filme radical, tanto na forma como no conteúdo. E nada é mais radical no filme do que sua blasfêmia. *À Meia-Noite* é carregado de uma virulência anticristã extremada até para os padrões atuais. Zé do Caixão zomba de padres, ri da procissão santa e chama cristãos de ‘idiotas’. Quando vê um crucifixo na parede, diz que aquilo não passa de um ‘símbolo da ignorância’. Não é difícil de imaginar o choque que deve ter sido para o público suburbano paulista ouvir um personagem vomitando injúrias como essas (Barcinski; Finotti, 1998, p. 128).

Como já tratado anteriormente, a presença de cenas violentas e blasfemas tornou-se motivo recorrente para a interdição das obras no contexto da censura imposta aos filmes de José Mojica Marins. Essa proibição, frequentemente respaldada pelo veredito dos censores, alegava que tais representações atentavam contra a moral e os princípios cristãos. Um exemplo ilustrativo desse embate entre a ousadia de Mojica e as normas vigentes é evidenciado na modificação do desfecho do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*. Neste longa-metragem, o desfecho original, no qual Zé do Caixão blasfemava contra o cristianismo, foi alvo de reprovação por parte dos censores. A solução encontrada foi redublar o final, transformando-o em um desfecho que punisse o personagem pelas blasfêmias proferidas. Esse episódio reflete a estratégia de condução do discurso conforme proposto por

Foucault (2007), em que, ao invés de proibir completamente a discussão de determinado tema, os censores optavam por direcionar o desenlace da narrativa, impondo uma punição ao vilão em consonância com os preceitos morais vigentes.

A conversão forçada de Zé do Caixão no desfecho redublado não apenas revela a tentativa de restringir as representações artísticas consideradas transgressoras, mas também denuncia a reação do cineasta face às imposições normativas. A condução do desfecho não apenas se conformava à lógica da censura, mas também ilustrava a complexidade da relação entre a liberdade artística e os limites éticos estabelecidos pela sociedade e pela moral predominante

Ao analisar a figura de Zé do Caixão como um notório antagonista da moral cristã, é crucial destacar como suas aparições cinematográficas transcendem a mera representação ficcional. Sob a perspectiva de Couto (2020), Zé do Caixão tornou-se uma figura icônica que critica fervorosamente os crentes, zomba de procissões e profere blasfêmias contra Cristo e outros símbolos religiosos. O caráter blasfemo do personagem, marcado por uma afronta contínua à religião, é uma manifestação deliberada que desafia os preceitos morais tradicionais.

A análise de Couto e Gerbase (2022) nos leva a refletir sobre a complexa relação entre blasfêmia e a sociedade ocidental, destacando dois arquétipos distintos que desempenham papéis cruciais nesse contexto: o bêbado de classe baixa e o intelectual de classe alta. O bêbado blasfemo, figura recorrente, emerge nos recônditos da taverna e, embriagado, se liberta das amarras morais, ousando amaldiçoar Deus e desafiar os preceitos religiosos. Esta expressão de rebeldia provoca preocupações, especialmente por parte da inquisição, que identifica a bebida e o jogo como fatores desencadeadores da blasfêmia (Pieron; Sabeh; Martins, 2012). Nesse sentido, Nash (2007) destaca que, em alguns casos, a acusação de blasfêmia serve como pretexto para reprimir modos de vida considerados inadequados, evidenciando a complexidade das relações entre vícios, liberdade e controle social.

Por outro lado, surge o intelectual de classe alta, um crítico da religião que, ao contrário do bêbado, expressa sua blasfêmia por meio de obras literárias, tratados, poemas e outras formas artísticas. Essa manifestação ganha destaque a partir de 1500, quando editoras e universidades internas passam a proibir a blasfêmia em livros e peças teatrais. Couto (2020) sugere que a origem do pensamento revolucionário pode residir nesse encontro entre o pensamento refinado da alta cultura e o discurso e prática que emergem nas ruas. Para Couto (2020), no filme, o protagonista parece encarnar uma fusão dos dois arquétipos blasfemos: o bêbado de classe baixa furioso e o intelectual de classe alta provocador.

Também no contexto do filme, Couto (2020) considera que a Mentalidade da Blasfêmia se manifesta por meio de dois modos distintos: o personagem blasfemo e as imagens blasfemas. O autor esclarece que, embora a blasfêmia seja tradicionalmente vinculada à palavra, sua conexão com a ação também é evidente. Dentro do âmbito blasfemo, essa ação parece desdobrar-se em duas formas distintas: uma consiste no ataque direto contra imagens, enquanto a outra se manifesta por meio do ataque realizado através das imagens. A primeira parece remontar aos períodos em que a Igreja Católica estava em processo de estabelecimento, enfrentando perseguições e profanações frequentes em seus templos e objetos de culto. Por outro lado, a segunda forma de blasfêmia, o ataque através das imagens, configura-se como um desenvolvimento mais tardio. Apesar de vestígios anteriores, essa abordagem parece consolidar-se com a gradual flexibilização das leis e penalidades, proporcionando certa liberdade aos blasfemos na expressão criativa. Assim, enquanto o primeiro movimento é reativo, impetuoso e imediato, o segundo é resultante de reflexão e observação, manifestando-se através das artes.

A blasfêmia por meio das imagens representa um movimento intrínseco à arte, e, por conseguinte, historicamente associado às classes burguesas e mais privilegiadas. Esse tipo de blasfêmia exige um processo de meditação e observação mais prolongado, seguido pelo ato criativo, diferenciando-se, assim, da simples destruição. No decorrer do século XX, contudo, essa dinâmica deixou de ser predominantemente liderada pelas elites, democratizando-se principalmente por meio do cinema, de performances artísticas e de charges.

Nos filmes, a blasfêmia manifesta-se por duas abordagens distintas: através das palavras e das imagens. A partir da primeira, o personagem blasfemo encarnado em Zé do Caixão constantemente profere palavras ofensivas. Por exemplo, em uma cena à mesa, Zé do Caixão solicita à sua esposa que traga carne para ele comer. Ao ser informado de que não há carne cozida devido à sexta-feira do Tríduo Pascal, ele reage com irritação, saindo para comprar carne de carneiro. Nesse momento, de maneira provocativa, ele declara que comeria carne naquele dia mesmo que fosse humana. Em outra ocasião, ao matar um personagem, Zé do Caixão faz comentários irreverentes, como: “Se passar pelo céu, manda lembrança aos anjos, mas, se teu destino for o inferno, dá meu endereço ao diabo” (Esta Noite [...], 1967, 54 min 32 s). Essas atitudes de amaldiçoar santos e brincar com o diabo são recorrentes ao longo da narrativa fílmica. Através dessas brincadeiras com as crenças alheias e da falta de seriedade ao abordar o diabo, Zé do Caixão demonstra sua propensão à blasfêmia por meio das palavras. Seus discursos, marcados por uma atitude irreverente e desrespeitosa em relação

ao sagrado, adicionam uma dimensão de provocação e transgressão à sua caracterização blasfema.

E, a partir da segunda abordagem, a blasfêmia manifesta-se através das imagens, seja pela profanação de símbolos religiosos por parte de Zé do Caixão ou pela criação de imagens cinematográficas blasfemas por José Mojica Marins. Retornando à cena da compra de carne, após adquiri-la, Zé do Caixão aprecia a carne da janela de sua casa enquanto observa uma procissão passando na rua e ri dela. Outro exemplo ocorre durante uma discussão em um bar, quando o personagem retira a coroa de espinhos de uma estatueta de Cristo e com ela golpeia seu oponente, configurando uma blasfêmia de imagem. No catolicismo, a coroa de cristo é um objeto bastante simbólico por estar associado à narrativa da Paixão de Cristo, portanto utilizar esse símbolo para machucar um homem também se mostra simbólico nos âmbitos da profanação.

Ademais, a representação visual da coroa de espinhos cravada no rosto do homem configura uma blasfêmia através da imagem para o espectador cristão que assiste ao filme. Esse gesto altera significativamente um símbolo cristão essencial, convertendo-o em uma ferramenta de agressão. Novamente, Zé do Caixão revela-se como um personagem que incorpora ambos os arquétipos blasfemos da Idade Moderna, profanando imagens e blasfemando por meio delas.

Foi abordado sobre a punição e o medo dentro do cristianismo, nos filmes, os crimes e atos blasfemos cometidos pelo personagem também são punidos, Couto (2020) fala sobre a punição *mixti fiori*, envolvendo as duas grandes instituições, a Igreja e o Estado. Essa ação fica evidente em diversas cenas em que está o coronel e o padre juntos, mas em especial em uma cena em que o padre alega que pela gravidade do problema seria mais prudente solicitarem ajuda do governo do estado. Ele mesmo toma iniciativa, dizendo que irá até à capital fazer a solicitação o quanto antes. É interessante pensar essa cena, pois ressalta a relevância de um membro da Igreja em uma investigação criminal completamente alheia a essa instituição, espelhando o contexto vivenciado e a confusão histórica entre o poder sacro e secular.

Zé enfrenta as consequências de suas ações e as punições sobrenaturais não devem ser esquecidas. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, Zé do Caixão reage à ira dos espíritos de suas vítimas, um castigo que emerge diretamente do sobrenatural. Já em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, a comunidade se une para encurralar Zé em um pântano, sendo essa uma forma de punição, mas também ocorre uma revelação divina dos corpos que ele havia descartado no pântano, evidenciando a influência do sobrenatural.

Essas atitudes blasfemas de Zé do Caixão contribuem para a construção de um personagem complexo que desafia convenções e normas sociais. A constante provocação às crenças religiosas e o desrespeito pelas figuras divinas destacam a subversão deliberada do personagem em relação ao contexto moral da sociedade. A abordagem ousada e provocativa de Zé do Caixão em relação à religião e aos símbolos sagrados destaca-se como uma expressão de sua rebeldia frente às normas sociais estabelecidas. Essa dualidade de blasfêmia, manifestada através de ações e imagens, adiciona uma camada de complexidade à narrativa e à caracterização de Zé do Caixão, destacando-o como uma figura desafiadora e controversa no cenário cinematográfico brasileiro. Essas punições são modos de o filme ser aceito socialmente, mas também é uma maneira de coagir a população. Conforme Couto (2020), mesmo com o desfecho moralista dos filmes, nos quais Zé do Caixão é punido, as falas contrárias à religião causaram desconforto entre os espectadores, especialmente aqueles mais fervorosos em suas crenças.

3.4 Pseudociência

“Sadismo não, minha cara. Ciência!” (Esta Noite [...], 1967). Ao se debruçar sobre as narrativas cinematográficas de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, depara-se com a peculiar perspectiva do protagonista em relação ao conhecimento. A figura central, Zé do Caixão, ao afirmar que o sentido da vida está vinculado à procriação para dar continuidade ao seu sangue, acaba evidenciando que não acredita em significados espirituais, mas sim biológicos. Partindo dessa premissa, o personagem mergulha em uma aura de suposto conhecimento científico ao sustentar a crença em uma prole superior. Contudo, esse aparente embasamento científico revela-se como uma teoria enraizada em pseudociência, delineando uma mistura entre mito, ciência e convicções pessoais.

A reverência humana pelo conhecimento, evidenciada pela devoção à *scientia*, palavra latina para conhecimento, surge como uma característica distintiva. Por esse destaque da relação com o conhecimento, o discurso científico é usado como validação. No entanto, ao explorar a intrincada natureza do conhecimento, deve-se ter o cuidado de discernir entre a verdadeira ciência, representando o auge do entendimento respeitável, e a pseudociência. Conforme apontado por David Marçal (2016), esta última configura-se como qualquer informação ou atividade que alega fundamentar-se em fatos científicos, mas carece da aplicação válida de métodos científicos.

Nesse tópico serão exploradas questões relacionadas à pseudociência, para pensar como o protagonista a utiliza para validar seu discurso, transitando por territórios que tangenciam a eugenia. À medida que a narrativa se desenrola, torna-se patente que Zé do Caixão instrumentaliza a pseudociência como uma ferramenta para conferir uma fachada de legitimidade às suas convicções eugenistas.

A convicção de Zé do Caixão de que a união com uma mulher de crenças semelhantes resultará em uma criança superior aos outros humanos é pseudocientífica, com elementos que podem ser associados a ideias distorcidas relacionadas à eugenia, teoria que propõe melhorar a qualidade genética da população por meio de práticas seletivas de reprodução. No caso de Zé do Caixão, sua crença pode se assemelhar a uma forma de eugenia, ao passo que acredita que sua linhagem é superior e que, ao unir-se a uma mulher com as mesmas crenças, poderá criar uma criança superior aos outros humanos. O personagem afirma: “[...] meu sangue se eternizará, o homem perfeito irá nascer e com ele um instinto doutrinado, depois o instinto dominará com a mente, o pensamento reinará e o homem será imortal” (Esta Noite [...], 1967, 82 min 12 s). Essa visão, no entanto, diferente do que ele afirma, não segue princípios científicos válidos.

Ao analisar mais a fundo as crenças do Zé do Caixão à luz da eugenia, pode-se destacar as distorções que tendem a ocorrer por meio da pseudociência. O personagem, por vezes, dá a entender em suas falas que é pautado na ciência, pois se considera livre de crenças religiosas. Além disso, a atmosfera criada nos filmes, com elementos como seu laboratório, contribui para uma estética que evoca o ambiente científico. E isso valida seu discurso, faz com que ele se sinta superior aos religiosos.

Imre Lakatos (1998) fornece uma perspectiva esclarecedora sobre a razão pela qual a ciência muitas vezes é percebida como superior à religião. Ele argumenta que, no contexto anterior ao surgimento da ciência no século XVII, o conhecimento mais relevante estava profundamente enraizado na teologia, abrangendo assuntos como Deus, Diabo, céu e inferno. No entanto, a teologia demandava uma certeza inquestionável, uma vez que erros de interpretação nesses temas poderiam resultar em condenação eterna. Nesse contexto, o iluminismo, que marcou a transição para a era científica, reconheceu a falibilidade humana e a ignorância em questões teológicas. A conclusão lógica foi que não havia uma teologia científica, e, portanto, não poderia haver conhecimento teológico no sentido científico. O conhecimento válido passou a ser aquele derivado da observação e compreensão da natureza. Assim, a ciência, para afirmar-se como um conhecimento genuíno e digno de confiança,

buscou uma certeza plena que escapava à teologia. Os cientistas, seguindo essa nova abordagem, eram obrigados a comprovar cada afirmação recorrendo aos fatos.

Nesse sentido, ao introduzir as ideias de Imre Lakatos (1998) sobre o comportamento científico, pode ser ressaltado que a crença cega, mesmo em ideias pseudocientíficas, não é uma virtude, mas um crime intelectual. O autor argumenta que o valor científico de uma teoria independe da adesão e compreensão humanas, sendo determinado pelo suporte objetivo dos fatos. Assim, relacionando práticas de Zé do Caixão e as ideias de Lakatos (1998) pode se destacar que, mesmo que aparentemente negue crenças religiosas, Zé do Caixão não adota uma atitude cética e objetiva em sua busca por uma prole superior. Sua abordagem reflete mais a pseudociência do que a verdadeira ciência.

A apresentação da eugenia no filme não é uma surpresa, dado que a ideia de eugenia foi bastante comum no Brasil, podendo se dizer que fez parte do imaginário popular brasileiro. O projeto eugênico infiltrou-se em diversos setores da sociedade, permeando os meios escolares, profissionais e sociais. No contexto nacional, as concepções de Saúde Pública foram marcadas pela presença do eugenismo, que se alinha a teorias racistas positivistas, propondo o branqueamento da população. O eugenismo na América Latina, especialmente no Brasil, México e Argentina, envolveu a busca por legislação que permitisse a separação e, em alguns casos, a proibição da prole daqueles que não contribuíssem ou que fossem considerados “degenerados”. Essa categoria abrangia pessoas portadoras de moléstias infectocontagiosas, taras hereditárias como loucura, criminalidade, alcoolismo e até mesmo a pobreza, visto pelos eugenistas como resultante de doença e vícios, sendo considerada patológica. Essas perspectivas refletem a instrumentalização do eugenismo como uma ação política que visava moldar a composição da sociedade conforme determinados padrões raciais e sociais, revelando uma abordagem profundamente enraizada em ideias distorcidas e preconceituosas.

Conforme Ducatti (2015), a eugenia, enquanto pseudociência, ganhou prestígio no Brasil e na América Latina a partir da década de 1930, quando se buscava estabelecer uma estrutura organizacional que desse suporte ao capital monopolista em ascensão. Essa lógica foi particularmente adotada na Saúde Pública brasileira, que, entre as décadas de 1920 e 1940, viu o desenvolvimento de teses pseudocientíficas voltadas para a ideia do corpo sadio para a produção.

No contexto de agudas desigualdades sociais, pobreza estrutural e relações informais de trabalho, a Saúde Pública brasileira orientou-se pelos pressupostos eugênicos. A eugenia, concepção racista, foi instrumentalizada para justificar o atraso econômico do país pela

presença de uma grande população negra e pobre, considerada não adaptável ao desenvolvimento econômico (Ducatti, 2015). Essa concepção incluía a busca pelo “melhoramento da raça”, envolvendo práticas como aprimoramento genético dos genitores com base em estudos da hereditariedade. A eugenia não se limitava apenas à hierarquização racial. Pessoas com doença mental, portadores de “impulsos criminosos” e, posteriormente, sindicalistas e agitadores políticos também foram alvos dessas práticas discriminatórias. A ideia era criar uma hierarquia social, promovendo a esterilização e a segregação dos considerados “inferiores”.

Antes mesmo do desenvolvimento explícito da eugenia, a *intelligentsia* brasileira já difundia a crença de que a população negra, trazida para o trabalho escravo, era responsável por disseminar epidemias que degeneravam o Brasil. Esse pensamento racista encontrou justificativa pseudocientífica quando se materializaram instituições e ações para eliminar doenças por meio de medidas eugênicas e higienizadoras. O ato de “higienizar” tornou-se sinônimo de “eugenizar”, sugerindo que, para modernizar o país, era imperativo primeiro promover a sua sanidade. Conforme Prior (2013), como programa político-institucional, a eugenia no Brasil passou por um processo intenso de propaganda, sendo Renato Kehl, fundador da Sociedade Eugênica de São Paulo, seu principal articulador. Acreditavam que havia pessoas aptas e inconvenientes para a sociedade. E, assim, esterilizar e segregar os inconvenientes eram regras básicas a serem seguidas na saúde pública.

Essa ideologia eugênica permeou as políticas públicas no Brasil, contribuindo para a formação de uma narrativa que justificava a esterilização e segregação de grupos considerados “inferiores”. A eugenia, como teoria, foi muitas vezes instrumentalizada para justificar práticas questionáveis e discriminação, alertando-nos para a necessidade de discernimento entre ciência genuína e representações distorcidas. É relevante considerar que, em alguns contextos internacionais, o discurso eugenista, abordando a eugenia como uma “ciência da seleção artificial para a melhoria da espécie humana”, já chegou a defender medidas de eugenia preventiva. Essa abordagem argumenta que alcoolistas, doentes e outras pessoas consideradas inaptas deveriam se abster de ter crianças. Além disso, destaca-se a ênfase na eugenia positiva, que encorajava indivíduos considerados supostamente superiores a terem mais filhos (Sonn, 2005).

Ducatti (2015) destaca que a eugenia, como pseudociência, na história, sustentava a noção de que determinados grupos sociais eram considerados “não adaptáveis” ao progresso, incluindo negros, criminosos, doentes mentais, militantes, entre outros. A proposta subjacente era transformar esses indivíduos, dependendo de sua condição social, por meio de processos

como embranquecimento, esterilização, isolamento e educação moldada pela lógica do progresso capitalista. No contexto dos filmes, aqueles que aderiam a convicções religiosas eram considerados não adaptáveis ao progresso, por isso deviam ser salvos. Em um de seus discursos afirma: “O homem em sua imbecilidade congênita não percebe a existência da única verdade da vida: a imortalidade do sangue” (Esta Noite [...], 1967, 8 min 34 s), ao utilizar o termo “congênito” nessa declaração, insinua-se a visão pseudocientífica de que a religiosidade seria uma característica inata do indivíduo, presente desde o ou antes do nascimento, portanto, de natureza biológica.

Diante desse entendimento, Zé do Caixão justificava a necessidade de práticas eugênicas para criar uma raça superior. Como evidencia essa fala: “O povo continua o mesmo, ignorante, supersticioso, inferior, mas a verdade será aceita, ainda que para isso seja necessário fazer de seus olhos verterem lágrimas de sangue” (Esta Noite [...], 1967), a justificativa de salvar a população e levá-las para um nível de superioridade, embasava suas ações consideradas prejudiciais, uma vez que ele acreditava que, em última instância, estava agindo para o bem maior. Essa perspectiva moldava sua própria moralidade, onde os fins supostamente benevolentes justificavam os meios aparentemente cruéis.

É interessante perceber que, ao renegar suas convicções religiosas, Zé do Caixão busca validar suas ideologias por meio de um discurso aparentemente embasado no conhecimento científico. Ao rejeitar suas crenças religiosas, Zé do Caixão parece recorrer ao verniz da ciência para conferir credibilidade às suas convicções. Essa tentativa de respaldo em uma suposta base científica denota não apenas uma estratégia retórica, mas também evidencia uma busca por aceitação social e autoridade intelectual. Entretanto, é imperativo compreender que tais ideias se configuram como pseudociência, revelando nuances profundas relacionadas à eugenia, um fenômeno que não é estranho à história brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os apontamentos ao longo do trabalho, é possível afirmar que o ateísmo é um fenômeno multifacetado, que se manifesta de diversas maneiras e adquire diversos significados ao longo da história. Devido à sua herança pejorativa, o tema tem sido pouco estudado historicamente, deixando lacunas importantes a serem preenchidas. Este estudo buscou explorá-lo através de filmes, reconhecendo o cinema como uma fonte importante para a análise histórica sob novas perspectivas proporcionadas pela História Cultural. Ao examinar filmes como fontes históricas, é possível obter percepções valiosas sobre a mentalidade e as experiências das pessoas em determinados períodos históricos.

Considerando que os historiadores partam de fontes cinematográficas para analisar os discursos e práticas em diversos contextos, podem oferecer uma compreensão renovada da história do século XX e da contemporaneidade. Além disso, é possível examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas. Dessa forma, o estudo do cinema proporciona uma abordagem abrangente e enriquecedora sobre a História. Ao abordar essa fonte com foco na compreensão do ateísmo, pretendeu-se contribuir para a História do Ateísmo no Brasil, lançando luz sobre um aspecto muitas vezes negligenciado e pouco explorado.

Assim, para elucidar as considerações finais deste trabalho, retoma-se o problema de pesquisa que consiste em compreender, do ponto de vista histórico, como o ateísmo foi representado nos filmes *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e sua sequência, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), dirigidos por José Mojica Marins. A realização deste estudo se baseou no conceito de representações de Roger Chartier como uma lente teórica para análise. A combinação desse conceito com a metodologia para análise de filmes como fonte histórica mostrou-se eficaz ao longo desta pesquisa.

Ao destacar a importância de analisar as representações culturais, é ressaltada a necessidade de compreender a relação entre essas representações e o contexto histórico em que foram produzidas. Nesse sentido, a percepção de sentido na leitura ou audição de uma representação é, de fato, influenciada por fatores como história, cultura e comunidade, como mencionado. Ao lidar com objetos concretos de representação, os receptores aplicam suas próprias vivências, conhecimentos prévios e perspectivas para compreender e dar significado ao conteúdo. Isso significa que em diferentes contextos um mesmo texto pode ser interpretado de maneiras distintas, devido às diferentes bagagens pessoais e culturais. No contexto

específico do cinema, essa ideia também é relevante. Os filmes refletem os valores, ideias e preocupações de sua época, e podem influenciar a maneira como percebemos o passado.

Dessa maneira, pode-se considerar que a análise de uma obra fornece indícios sobre como certos aspectos se interconectam dentro do sistema religioso que fundamenta uma determinada cultura. Em um filme de terror, é possível discernir as relações entre os medos de grupos específicos e como certos temas atraem esse público. Nos filmes abordados nesta dissertação, os medos e crenças do público-alvo são continuamente confrontados, explicando o êxito e a subsequente consolidação do personagem Zé do Caixão como um símbolo do horror no contexto nacional.

Deste modo, este trabalho realizou uma imersão no estudo do contexto de produção dos filmes, abordando-o sob múltiplos vieses, incluindo aspectos políticos, sociais, culturais e cinematográficos. Reconhecendo a importância da interdisciplinaridade na análise histórica, buscou-se integrar à pesquisa conhecimentos de outras disciplinas, como sociologia, análise de discursos, comunicação e cinema. Também foi conduzido um esforço para situar no trabalho um contexto amplo do ateísmo, investigando seus conceitos e as definições que lhe foram atribuídas ao longo dos tempos, analisando sua presença na História e abordando de forma mais específica a relação do ateísmo na história do Brasil.

A partir desses estudos e análise dos filmes, observou-se que o ateísmo de Zé do Caixão se assemelhava ao ateísmo pregado pelo anticomunismo, presentes no contexto histórico em que os filmes foram produzidos, dado que diante do governo de João Goulart, o alerta da ameaça comunista foi fortalecido, e a Igreja, instituição detentora de bastante poder no momento, foi uma dos maiores veículos da propaganda anticomunista, e utilizava como um dos argumentos a ideia de que o comunismo estaria associado ao ateísmo, crítica comumente expressada no anticomunismo.

Nesse contexto, para as lideranças católicas, o comunismo representava uma ameaça à sobrevivência da religião e constituía o adversário mais recente em uma longa lista de forças hostis à Igreja. Na visão de líderes religiosos, a nova doutrina questionava os fundamentos das instituições religiosas, negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu, propunha a luta de classes violenta em oposição ao amor e à caridade cristã, pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família e defendia a igualdade contra as noções de hierarquia e ordem embasadas em Deus. Segundo essa visão, o sucesso da pregação comunista levaria ao desaparecimento da Igreja, que seria um dos objetivos dos líderes revolucionários. Pode-se perceber, portanto, o ateísmo sendo definido pela Igreja Católica como uma concepção de mundo materialista que nega a existência do sobrenatural e,

consequentemente, de Deus. Nessa concepção, o ateísmo encontraria uma de suas manifestações mais marcantes na filosofia marxista, e no contexto do comunismo representaria a tentativa mais radical e alarmante de aplicar os princípios do ateísmo na sociedade.

Assim, os adeptos ao partido comunista, mesmo nunca tendo alcançado a magnitude da ameaça que seus opositores propagaram, devido às suas fraquezas internas e à constante repressão do Estado, foram constantemente retratados como indivíduos nocivos, violentos, sem fé religiosa, de moral duvidosa, traidores da pátria e tendo inclinações tirânicas, nas versões mais extremadas eles foram representados como parceiros do próprio diabo. Portanto, percebemos uma convergência dessa definição com a construção do ateu Zé do Caixão. O personagem ateu foi retratado como indivíduo nocivo, violento, de moral duvidosa e tendo inclinações tirânicas.

Nota-se que, nesses filmes, o ateísmo é retratado como contraposto à religiosidade, especialmente ao cristianismo, e que, embora a história do ateísmo seja independente da história da religião, a compreensão da representação do ateísmo nestes filmes exigiu uma análise das crenças, demonstradas a partir dos personagens que cercam o protagonista ateu, Zé do Caixão. A narrativa dos filmes analisados coloca em oposição os crentes e o ateu, retratando este último como um “outro”, transgressor dos princípios religiosos, especialmente os princípios cristãos católicos. O personagem ateu é frequentemente caracterizado como imoral, blasfemo e cruel, servindo como uma figura de contraste em relação às crenças predominantes na sociedade retratada nos filmes. Essa construção da narrativa se baseia na tensão entre as religiosidades presentes na comunidade fictícia dos filmes.

O terror nas produções cinematográficas emerge da conflituosa relação entre a religiosidade predominante e a figura do ateu. É importante considerar que, nos contextos históricos em que os filmes foram produzidos, a religiosidade desempenhava um papel significativo na vida do público-alvo idealizado por Mojica. Portanto, tensionar as crenças religiosas é fundamental para o estabelecimento do clima de terror, visto que o personagem ateu é frequentemente retratado como uma ameaça à ordem religiosa estabelecida. A representação do ateísmo como algo oposto e transgressor em relação à religiosidade reforça a tensão narrativa e contribui para a construção do medo e da tensão no enredo dos filmes.

Alguns aspectos da personalidade do personagem merecem destaque, como a questão da moralidade. A partir das análises dos filmes, pode-se compreender que o personagem não segue os princípios da moral cristã, mas parece ser guiado por uma moralidade própria, centrada na perpetuação de sua linhagem por meio da procriação. Nesse sentido, todas as

maldades que ele pratica são justificadas pela sua intenção de preservar sua linhagem e, consequentemente, a humanidade. O personagem acredita estar agindo para o bem maior, salvando a humanidade de um pensamento considerado inferior. Entretanto, como na narrativa dos filmes, o personagem é contraposto à religiosidade predominante, ele é construído como transgressor da moral cristã de maneira impactante, por meio de cenas agressivas que provocam choque no espectador. A blasfêmia é um recurso bastante utilizado para delinear essa transgressão, e é retratada tanto em suas ações quanto em suas palavras, desafiando diretamente os preceitos religiosos estabelecidos. Isso reforça a oposição entre o ateísmo e a fé nos filmes. Os pontos destacados até aqui contribuem, nos filmes, para a construção de um tipo de ateísmo que guarda semelhanças com o ateísmo alertado pelo anticomunismo.

Outra questão interessante, é que para legitimar esses comportamentos citados e suas ideologias, Zé do Caixão apoia-se na pseudociência, utilizando-a como uma forma de justificar suas ações. Nessa pseudociência, o personagem exerce um tipo de eugenia, acreditando que ao criar uma prole superior, que será ateia, promoverá a extinção das crenças religiosas. Essa abordagem também remete aos alertas feitos pela Igreja Católica em relação ao comunismo, que era visto como uma ameaça à própria existência da Igreja.

Isso nos permite identificar os motivos pelos quais o ateísmo foi representado nesses filmes de terror, visando provocar desconforto, medo, agonia ou sentimentos similares. As experiências e práticas religiosas de uma sociedade podem atribuir significados específicos a certos indivíduos, resultando em conflitos e medos em relação a outras crenças. Esses elementos são frequentemente explorados em narrativas cinematográficas de terror, como as de Mojica Marins, situadas historicamente em períodos nos quais a Igreja Católica, associada a questões políticas, promovia uma narrativa negativa em torno do ateísmo. Dessa forma, percebe-se que, é importante considerar que o terror se apropria de alegorias para, com eficiência, retratar os acontecimentos de sua própria maneira. Usando o medo como inesgotável fonte de ideias, o terror se fortaleceu como gênero narrativo ao mesmo tempo envolvente e repulsivo, gerando histórias que se equilibravam na corda bamba do socialmente aceito e do tabu.

Nesse âmbito, coube refletir sobre como os filmes eram recebidos pela censura, especialmente por conterem conteúdos considerados tabus na época. Conclui-se que, ao invés de serem proibidos, esses temas eram muitas vezes abordados de forma a se enquadrarem nos padrões aceitáveis da época, uma prática comum na indústria cinematográfica. Nos filmes de Mojica Marins, essa adaptação do discurso, para ser aceito frequentemente, envolvia a punição do personagem ateu, seja de forma natural ou sobrenatural.

O personagem ateu, retratado como imoral e cruel, é consistentemente castigado ao longo das narrativas. Considerando que o castigo é um elemento central na moral cristã, essa abordagem narrativa quase assume a forma de uma lição moral: aqueles que se comportam dessa maneira serão inevitavelmente punidos. Essa representação reforça os valores morais predominantes na sociedade da época, transmitindo uma mensagem de conformidade com os preceitos religiosos e sociais estabelecidos.

Dessa forma, a narrativa reforça a concepção de que o lado correto é aquele oposto ao do protagonista, que é retratado como mau e indigno de pertencer à sociedade. Isso intensifica o temor do castigo para aqueles cujas atitudes ou crenças se assemelham às do personagem ateu. Através da interpretação dessa representação, é confirmada nossa hipótese, os filmes não apenas promovem uma visão negativa do ateísmo, mas também reforçam os valores e normas sociais estabelecidos, incentivando a conformidade e a adesão às crenças predominantes.

Em suma, os filmes analisados serviram não como um reflexo das percepções sociais e culturais do ateísmo no Brasil da época, mas puderam ser compreendidos a partir do conceito de representação. De modo que esta pesquisa oferece uma contribuição para a compreensão das representações do ateísmo no cinema brasileiro e para o entendimento de como essas representações moldam e são moldadas pelo contexto histórico e cultural em que era vigente um regime político autoritário.

REFERÊNCIAS

A INVASÃO dos Discos Voadores. Direção de Fred F. Sears. Estados Unidos: Clover Productions, 1956. (83 min).

A SINA do Aventureiro. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Cinematográfica Apolo Ltda., 1958. (88 min).

ACOM, Ana Carolina; MORAES, Denise Rosana da Silva. Zé do Caixão: Surrealismo e horror caipira. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL HUMANIDADES NAS FRONTEIRAS: IMAGINÁRIOS E CULTURAS LATINO-AMERICANAS, 2., 2017, Foz do Iguaçu, PR. **Anais [...]**. Foz do Iguaçu: UNILA/UNIOESTE, 2017. p. 29–49. Disponível em: <https://congressohumanidades.wordpress.com/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ALVES, Valéria Aparecida. **Desafinando o coro dos conteúdos**: Torquato Neto e a produção cultural brasileira nas décadas de 1960–70. Orientador: Maria Izilda Matos dos Santos. 2011. 329 f. Tese (Doutorado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12677>. Acesso em: 14 abr. 2023.

ANDRADE, Ícaro Yure Freire de. À meia-noite levarei sua alma: cinema, modernidade e dominação. **Revista Brasileira de Sociologia**, Porto Alegre, v. 4, n. 8. p. 305–330, jul./dez., 2016. DOI: <https://doi.org/10.20336/rbs.175>. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/248>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ARAÚJO, Danielle Regina Wobeto de. **Um “cartório de feitiçarias”**: direito e feitiçaria na vila de Curitiba (1750–1777). Orientador: Luís Fernando Lopes Pereira. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Direito) — Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/45470>. Acesso em: 19 fev. 2024.

ARMSTRONG, Karen. **A history of God**: From Abraham to the Present: the 4000-year Quest for God. London: Vintage, 1999.

BAGGINI, Julian. **Ateísmo**: uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BARBIERI, Rafaela Arienti. **Alucinógenos e satanismo em O bebê de Rosemary (1968)**. Orientadora: Solange Ramos de Andrade. 2018. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018. Disponível em: http://repositorio.uem.br:8080/jspui/bitstream/1/5412/1/RAFAELA%20ARIENTI%20BARBIERI_2018.pdf. Acesso em: 29 mar. 2024.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge. **Cinema-História**: teoria e representações sociais no Cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 55–105.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, SP, ano 32, n. 55, p. 175–202, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324/2504>. Acesso em: 19 ago. 2023.

BARROS, José D'Assunção. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. **Revista dispositiva**, Belo Horizonte, MG, v. 3, n. 1, p. 17-40, 2014.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma História cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 349–363.

BEZNOSAI, Barbara Prado. **Pós-terror?** uma análise sobre o termo e uma reflexão sobre o atual momento dos filmes de terror. Orientador: Maurício Bragança. 2019. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em cinema e audiovisual) — Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/12341>. Acesso em: 3 abr. 2023.

BITTENCOURT FILHO, José. **Matriz religiosa brasileira**: religiosidade e mudança social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSSONE, Michel. Filmes de terror e história: algumas considerações. In: X EPCC - ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA, 2017, Maringá, PR. **Anais [...]**. Maringá, PR: Unicesumar, 2017. Disponível em: <http://rdu.unicesumar.edu.br/handle/123456789/1658>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BREMMER, Jan N. O ateísmo na antiguidade. In: Martin Michael (org.). **Um mundo sem Deus**: Ensaio sobre o ateísmo. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 19–37.

BURKE, Peter. **História como alegoria**. São Paulo: Scielo Brasil, 1995.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê**: uma história do horror nos filmes brasileiros. Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. 2008. 83 f. Tese (Doutorado em Multimeios) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/430757>. Acesso em: 19 ago. 2023.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CERTEAU, Michel de. **La debilidad de creer**. Buenos Aires: Katz, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Algés, Portugal: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 29 mar. 2024.

CICERI, Maria Rita. **O medo**: lutar ou fugir? As muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo. Tradução Orlando Soares Moreira. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2004.

COELHO, Miguel Alexandre Batista. **Religiosidade popular**: tradições, práticas e mitos. Orientador: Doutor Antônio Matos Ferreira. 2017. 63 f. Dissertação (mestrado em Teologia) - Faculdade de Teologia, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/22995>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COUTO, Giancarlo Backes. **Fragmentos da moral cristã no cinema de horror de José Mojica Marins**. Orientador: Carlos Gerbase. 2020. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9227>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COUTO, Giancarlo Backes; GERBASE, Carlos. Zé do Caixão: entre o intelectual nietzschiano e os degredados blasfemos. **Animus**: Revista interamericana de comunicação midiática, Santa Maria, RS, v. 21, n. 46, p. 254–274, set. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5902/2175497748340>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/48340>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COUTO, Giancarlo Backes; GERBASE, Carlos. Aspectos da religiosidade brasileira em *À Meia-Noite Levarei sua Alma*. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 52, 2021. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202152.92019>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/92019/0>. Acesso em: 19 mar. 2023.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800 uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1964. (120 min)

DINIZ, Maria Helena. **Dicionário Jurídico**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Orientadora: Carla Simone Rodeghero. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13815/000651661.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2024.

DRACULA. Direção: Tod Browning. Roteiro: Hamilton Deane. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. DVD (75 min), preto e branco. Baseado na obra de Bram Stoker.

DUCATTI, Ivan. A eugenia no Brasil: uma pseudociência como suporte no trato da questão social. **Temporalis**, Brasília, DF, v. 15, n. 30, jul./dez. 2015. DOI:

<https://doi.org/10.22422/2238-1856.2015v15n30p259-280>. Disponível em:
<https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/10959/8397>. Acesso em: 19 fev. 2024.

EAGLETON, Terry. **A morte de Deus na cultura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENCARNAÇÃO do Demônio. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Olhos de cão e Gullane Filmes, 2008. (94 min).

EXORCISMO negro. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Cinedistri, 1974. (94 min).

FAUSTO, Bóris. **História Concisa do Brasil**. 2. ed., 6. Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FERNANDES, Rubem Cesar. “Religiões Populares”: uma visão parcial da literatura recente. **BIB**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 3-26, jul./dez. 1984.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (org.). **História**: novos objetos. Tradução Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 199–232.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRANCO, Clarissa de. **O ateísmo de Richard Dawkins nas fronteiras da ciência evolucionista e do senso comum**. Orientador: João Edênio Reis Valle. 2014. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/1925>. Acesso em: 29 ago. 2023.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Roteiro: John L. Balderston. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. DVD (70 min), preto e branco. Baseado no romance de Mary Shelley.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões**, Londrina, PR, v. 32, n. 1, p. 79–110, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufes.br/index.php/dimensoes/article/view/8319>. Acesso em: 27 abr. 2023.

HOBBS, Thomas. **Do cidadão**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOLBACH, Barão de. **Sistema da natureza ou das leis do mundo físico e do mundo moral**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IBGE. **Censo demográfico 2010**: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

JANCSÓ, István. A sedução da liberdade cotidiana e contestação política no final do século XVIII. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 387–437. v. 1.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do Cinema brasileiro, 1960–1990. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 31–49, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26872/28653>. Acesso em: 20 ago. 2023.

JOSÉ, Ângela. Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 155–163, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf. Acesso em: 14 abr. 2023.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Tradução Guido A. de Almeida. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2009.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237–250, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. **Sediments Of Time**: On Possible Histories. Translated and edited by Sean Franzel and Stefan-Ludwig Hoffmann. Stanford, California: Stanford University Press, 2018.

LAKATOS, Imre. **História da Ciência e suas Reconstruções Racionais**. Tradução Emília Picado Tavares Marinho Mende. Lisboa: Edições 70, 1998.

LOCKE, John. **Carta acerca da tolerância**. Tradução Anoar Aiex. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Coleção Os pensadores]. Disponível em: <https://www.epedagogia.com.br/bibliotecaonline.php?txChave=3614CARTA-ACERCA-DA-TOLERANCIA>. Acesso em: 12 jan. 2024.

LOIOLA, Rita. Todo Mundo em Pânico. **Revista Galileu**, São Paulo, Editora Globo, n. 222, jan. 2010.

LYDEN, John C. **Film as Religion**: myths, morals, and rituals. New York: University Press, 2003.

MARÇAL, David. **Pseudociência**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel Dos Santos, 2016.

MARIANO, Ricardo. **Análise sociológica do crescimento pentecostal no Brasil**. Orientador: Antônio Flávio de Oliveira Pierucci. 2001. 253 f. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://caph.fflch.usp.br/node/3823>. Acesso em: 15 mai. 2023.

MARTIN, Michael. **Um mundo sem Deus**: Ensaio sobre o ateísmo. Lisboa: Editora 70, 2010.

MELO, Marcelo Briseno Marques de. **Autópsias do horror**: A personagem de terror no Brasil. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

MEU Destino em Tuas Mãos. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo Ltda., 1963. (80 min).

MINOIS, George. **História do ateísmo**: os descrentes no mundo ocidental, das origens aos nossos dias. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MOJICA traz fita de horror. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 fev. 1967. Seção Folha Ilustrada.

MONTERO, Paula; DULLO, Eduardo. Ateísmo no Brasil: da invisibilidade à crença fundamentalista. **Revista Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 100, p. 57–79, nov. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002014000300004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/GNZRR4mKD5Bbrj8QBM4QqCS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 mar. 2024.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil (1917–1964). Niterói, RJ: Eduff, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo, SP: Editora Contexto, p. 235-289, 2011.

NASH, David. **Blasphemy in the christian world**: a history. 1. ed. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012b.

NIETZSCHE. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NIETZSCHE, Friederich. **Genealogia da Moral**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOVINSKY, Anita. **A inquisição**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Mercúrio Produções Ltda., 1968. (92 min).

O ESTRANHO Mundo de Zé do Caixão. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Rio Negro Audiovisual, 1968. (80 min).

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Estados Unidos: Warner, 1973. (132 min).

O RITUAL dos Sádicos. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Focus; Flash Novodisc, 1970. (93 min).

ONFRAY, Michel. **Tratado de Ateologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ORO, Ari Pedro. Religião e política no Brasil. **Cahiers des Amériques Latines**, Paris, n. 48–49, p. 204–222, 2005. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cal/7951#ftn13>. Acesso em: 11 abr. 2023.

OTTEN, Alexandre. Deus é brasileiro: Uma leitura teológica do catolicismo popular tradicional. **Vida pastoral**, São Paulo, n. 209, p. 13–23, nov./dez. 1999. Disponível em: <https://www.vidapastoral.com.br/artigos/temas-teologicos/deus-e-brasileiro/>. Acesso em: 30 mar. 2024.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. **Nietzsche e a Auto-Superação da Moral**. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2009.

PIERONI, Geraldo. **Os excluídos do reino**: a inquisição portuguesa e degredado para o Brasil Colônia. 1. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2000.

PIERONI, Geraldo; SABEH, Luiz; MARTINS, Alexandre. **Boca Maldita**: blasfêmia e sacrilégios em Portugal e no Brasil nos tempos da inquisição. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco editorial, 2012.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Fundamentalismo e integrismo: os nomes e a coisa. **Revista USP**, São Paulo, n. 13, p. 144–156, 1992.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. **Civitas**, Porto Alegre, PUC/RS, v. 3, n. 1, p. 15–33, jun. 2003. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001777864>. Acesso em: 22 mar. 2023.

PRIMATI, Carlos. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. **Revista Carcasse**: Arte e Cultura Obscura, São Paulo, 2010.

PRIOR, Tamara. Contra a decadência: o mito da virtude eugênica. In: MOTA, André; MARINHO, Maria Gabriela S. M. C. (org.). **Eugenia e história**: ciência, educação e regionalidades. São Paulo: USP; Faculdade de Medicina: UFABC, 2013. p. 85–98.

RACHELS, James. **Os elementos da filosofia moral**. 7. ed. Porto Alegre, RS: AMGH, 2013.

RODRIGUES, Cátia Cilene Lima. A religiosidade popular brasileira. **Relegens Thréskeia**-estudos e pesquisa em religião, Curitiba, v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/42266>. Acesso em: 19 fev. 2024.

SANCHIS, Pierre. O Campo Religioso será ainda hoje o Campo das Religiões? In: HOORNAERT, Eduardo. **A história da Igreja na América latina e no Caribe**: 1945–1995 – o debate metodológico. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 81–131.

SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: Romantização – Ultramontanismo – Reforma. **Temporalidades**: revista discente do Programa de Pós-graduação da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 24–33, ago./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5387/pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.

SANTOS, Jaime César Pacheco Alves dos. **Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais**. Orientadora: Máira Carvalho. 2009. 72 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) — Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Tecnologia e Ciências Aplicadas (UniCEUB), Brasília, DF. 2009. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/2073>. Acesso em: 9 abr. 2023.

SANTOS, Janaina de Jesus. **Produções discursivas do horror**: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão. Orientadora: Maria do Rosário F. V. Gregolin. 2014. 220 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP, 2014. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/11449/123253>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão**: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. Orientador: Rubens Luís Ribeiro Machado Jr. 2008. 330 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-230157/pt-br.php>. Acesso em: 27 abr. 2023.

SILVA, Ricardo Oliveira da. **Espectro do ateísmo**: Construções de uma alteridade antagônica na história do Brasil. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2023.

SILVA, Ricardo Oliveira da. **O ateísmo no Brasil**: Os sentidos da descrença nos séculos XX e XXI. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020.

SMITH, Plinio Junqueira; PIVA, Paulo Jonas de Lima. **Dez provas da inexistência de Deus**. São Paulo: Alameda, 2012.

SOARES, Fabiano. **Zé do Caixão**: A falsa subversão. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. 2009. 77 f. TCC (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/2279>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SONN, Richard. “Your body is yours”: Anarchism, Birth Control, and Eugenics in Interwar France. **Journal of the History of Sexuality**, Texas, v. 14, n. 4, p. 415–432, oct. 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3840430>. Acesso em: 15 dez. 2023.

THROWER, James. **Breve História do Ateísmo Ocidental**. Lisboa: Edições 70, 1971.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALLE, Edenio. **Psicologia e Experiência Religiosa**. São Paulo: Loyola, 1998.

VAMPIROS de Almas. Direção de Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1956. (84 min).

VIDAL, Marciano. **Moral de atitudes**: ética da pessoa. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1979.

VIDAL, Marciano. **Moral de atitudes**: moral fundamental. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.

VIDAS Secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1963. (103 min).

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a Estética do Lixo. **Revista Contracampo**, Niterói, RJ, n. 5. p. 169–182, jul./ dez. 2000. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i05.459>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17318>. Acesso em: 14 abr. 2023.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no Regime Militar (1968–1979). Orientadora: Albene Míriam Ferreira Menezes. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/7002>. Acesso em: 27 abr. 2023.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. 12. ed. São Paulo: Pioneira, 1997.

XAVIER, Ismail. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ZANOTTO, Gizele. Plínio Corrêa de Oliveira e a TFP: um reacionário a serviço da contra revolução. **Esboços**, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. 193–214, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/571>. Acesso em: 31 mar. 2024.

ZILLES, Urbano. A crítica da religião na Antiguidade e na Idade Média. **Interações: Cultura e Comunidade**, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, p. 17–31, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3130/313027310002.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.

FONTES

À MEIA-NOITE Levarei Sua Alma. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo Ltda., 1964. (84 min).

ESTA NOITE Encarnarei no Teu Cadáver. Direção de José Mojica Marins. São Paulo: Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria Ltda., 1967. (108 min).