

À meia-noite levarei sua alma: cinema, modernidade e dominação

Ícaro Yure Freire de Andrade*

RESUMO

Este artigo analisa os elementos estéticos, históricos e morais presentes no filme *À meia-noite levarei sua alma* de José Mojica Marins, enfatizando os elementos abjetos assim como as ações de seu protagonista - o coveiro Zé do Caixão. Entretanto, o principal foco da análise é apontar a importância do cinema de horror e dos recursos estilísticos adotados pelo mesmo para os estudos sociais. Portanto, buscou-se demonstrar como o gênero de horror traz em seu interior tensões e dilemas próprios às sociedades em que foram produzidos, de modo que, a partir de seu núcleo, podemos entender os problemas das próprias sociedades que se reconhecem enquanto modernas ou perseguem um projeto de modernização.

Palavras-chave: Cinema Nacional; Teoria Social; Modernidade.

* Bacharel em Ciências Sociais pela UFPB. Mestrando em Sociologia pelo PPGS/UFPB.

ABSTRACT

AT MIDNIGHT I WILL TAKE YOUR SOUL: CINEMA, MODERNITY AND DOMINATION

This paper analyses aesthetic, historical and moral elements in the film *À meia-noite levarei sua alma*, by José Mojica Marins. The emphasis lies both in its abject elements and in the actions of the protagonists – the gravedigger Zé do Caixão. The main aim of the analyses is to point out the importance of the stylistic resources proper to the horror genre for social studies. I argue that this genre portrays tensions and dilemmas that are typical of the societies where they are produced. In this sense, this study may provide an understanding of the problems of modern societies or of those that aim at a modernizing project.

Keywords: Brazilian Cinema; Social Theory; Modernity.

Introdução

No presente artigo procuraremos analisar os elementos presentes no filme “*À meia-noite levarei sua alma*” (1964), tomando como parte importante de nossos apontamentos as imagens estéticas utilizadas pelo autor em questão, associando assim a estética e o conteúdo do filme como elementos indissociáveis para uma análise sociológica de um produto cultural, como também os elementos históricos e morais. Uma visão que abranja todos esses elementos nos possibilitará assim perceber de forma mais esclarecedora os elementos sociais que emergem nesse tipo de objeto cultural e como isso amplia e ajuda o entendimento do próprio processo da modernidade, assim como apontar este tipo de análise como portadora de contribuições para a Sociologia da Cultura.

Consideramos de grande relevância para a pesquisa social da cultura a tomada do filme ou das produções cinematográficas como objeto pela análise social, tendo em vista o lugar que o Cinema ocupa na sociedade contemporânea. O Brasil sempre se deu muito bem com esse tipo de produção cultural, basta olharmos para aquilo que foi produzido desde que essa modalidade de produção artística chegou

em solo nacional e as escolas cinematográficas que produziu: Cinema Novo e Cinema Marginal.

Este artigo pretende contribuir para o debate acerca dos processos de desencadeamento do projeto moderno a partir da relação dialética entre a dimensão infraestrutural e superestrutural proposta por Renato Ortiz (2003) e a relação entre Indústria Cultural e produção de identidade proposta por Adorno e Horkheimer (2006). Mas antes de adentrarmos nessas ambiguidades próprias à modernidade nacional é necessário que façamos um breve histórico da relação entre experiência social e cinema.

Cinema, modernidade e experiência social

O cinema aparece como produto inquestionável da realidade social moderna, tanto pela sua relação com os processos de desenvolvimento técnico quanto pelas reconfigurações da própria percepção da realidade. O filme, representante direto do cinema, passa a figurar entre as várias mudanças proporcionadas pelos processos de intensificação do desenvolvimento tecnológico e na mudança da relação entre espaço e tempo. E desde então é de suma importância para entender os processos que envolvem a sua existência.

Walter Benjamin (1996) percebia no cinema mudanças que não apenas limitavam-se a questões de caráter técnico. Para o autor essas transformações se estendiam também à relação estabelecida entre espectador e filme e à própria experiência do cinema, que é de certa forma coletiva, assim como a redefinição do conceito de arte. A legitimidade da existência do cinema se justificava na sua reproduzibilidade técnica. Além do fato de seu estatuto de unicidade ter se diluído juntamente com sua aura, uma vez que não são mais obras de arte no sentido clássico e sim mercadorias. Para Benjamin é dentro de períodos históricos que “(...) a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1996, p. 169).

O sociólogo alemão Sigfried Kracauer (1988), dado o lugar em que o cinema ocupa na sociedade industrial, passa a reconhecer a sua im-

portância e analisá-lo criticamente. Em seu livro *“De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão”* afirma que é possível se perceber os valores de uma nação a partir das obras culturais – especificamente os filmes – produzidas por estas. Para o autor os filmes “(...) quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, quanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade.” (KRACAUER, 2009, p. 313)

Miriam Bratu Hansen (2007) sintetiza de forma esclarecedora a relação estabelecida entre cinema e experiência social. Para a autora o cinema não é apenas o reflexo de uma mudança da percepção do olhar mas sim um discurso expansivo que refletiu e refletiu de várias formas os efeitos da modernidade. Para a autora o cinema constitui-se enquanto

(...) um dos mais claros sintomas da crise da qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização. Essa dimensão reflexiva do cinema, sua dimensão pública, foi logo reconhecida pelos intelectuais, seja nos casos em que comemoraram o potencial emancipador do cinema, seja quando, aliados às forças da censura e da reforma moral, tentaram contê-lo e controlá-lo, adaptando-o aos padrões da alta cultura e à restauração da esfera pública burguesa. (HANSEN, 2007, p. 409)

Hansen (2006) sintetiza de forma muito elucidativa o conceito de experiência social que é tão necessário para que possamos entender as críticas e análises propostas por Adorno e Horkheimer (2006), assim como por Benjamin (1996) e Kracauer (1988). Para estes autores, os produtos culturais nascem da experiência social que é inquestionavelmente moderna. Para Adorno e Horkheimer (2006) essa experiência é mediada pelos valores que emergem no capitalismo que se desenvolve no pós-segunda guerra mundial. A intensificação da produção e do consumo cultural passam, para estes autores, a figurar como uma das tendências dessa reestruturação da ordem social.

Uma vez que o cinema, a partir da Indústria Cultural, toma a importância que conhecemos hoje, torna-se imprescindível que nos voltemos ao filme e o percebamos enquanto relevante para a análise de nossa realidade social. Lembrando-se, é claro, que a forma como essas relações entre produto cultural e sociedade e entre produto cultural e estética não se dão de forma independente e sim a partir de uma interpenetração das mesmas (CÂNDIDO, 2011), é necessário que façamos um breve levantamento histórico da formação da Indústria Cultural nacional e seus respectivos problemas.

A relação entre Indústria Cultural e Cinema

Quando Adorno e Horkheimer (2006) utilizaram o termo Indústria Cultural pela primeira vez, em 1947, tinham como objetivo entender as novas configurações do capitalismo pós-industrial. Uma forma de organização econômica que não mais apenas se baseava na perspectiva das relações de produção como dimensão emanadora dos sentidos e valores sociais comungados. Para estes autores o capitalismo tardio, que se legitimava também pelas relações de consumo, tomam a cultura enquanto um item agora envolto pelas lógicas de mercado. A produção cultural, ou da cultura de massa, seria mediada tanto pelos processos de fetichismo da mercadoria como também pela perspectiva da reificação, juntamente com uma monopolização da cultura cada vez maior – empresários da indústria, por exemplo, seriam donos de estúdios de cinema e de jornais.

Adorno e Horkheimer (2006) não entendiam o processo de expansão do capitalismo tardio como algo que se desse homogeneamente, e quando levantaram a discussão sobre a importância de se pensar as relações de produção e consumo culturais como objetos para a teoria social de viés mais crítico eles estavam percebendo uma espécie de tendência dos processos econômicos e sociais que estavam se tornando cada vez mais explícitos dentro do panorama da sociedade pós-guerra. Basta lembrarmos que tais autores apontam que a Europa gozava – no período em que escreveram o ensaio sobre o tema – um status cultural

onde a Indústria Cultural ainda não possuía características totalizantes e a monopolização cultural, no sentido da participação das outras esferas industriais nos meios de cultura de massa, ainda não se dava de forma conjunta (ADORNO e HORKHEIMER, 2006). Uma vez que os processos sociais da modernidade não se dão da mesma forma em todos os lugares, como já deixaram bastante claro as várias análises referentes aos mesmos, o caso brasileiro não se deu de forma muito diferente. No Brasil não é correto se falar em Indústria Cultural até meandros da década de 70, quando se tornou possível o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 2006).

A particularidade do processo de produção de uma cultura de massa, no caso brasileiro, dá-se pelo fato de ela só ter se tornado possível a partir de uma contrapartida do Estado (ORTIZ, 2003). Uma vez que a modernidade aparece enquanto uma espécie de imposição e demanda social no Brasil, rapidamente ela é incorporada enquanto um valor e uma meta necessária para que encontremos a civilização avançada. No Brasil o Estado – que aqui engloba o período pós-64 – é um dos grandes impulsionadores do desenvolvimento do capitalismo nacional e traz consigo uma relação de ambiguidade: caracteriza-se por seu viés autoritário mas recoberto por todo um espectro progressista (ORTIZ, 2006).

A Indústria Cultural aparece como pauta importante desse processo de modernização extremamente necessário, uma vez que em 1970, na Europa e nos EUA, esse setor do mercado já se encontrava bem sedimentado. A industrialização é necessária para que a nacionalidade brasileira seja concretizada, ocasionando um não questionamento e sim uma demanda com perspectiva modernizadora para a criação de uma Indústria Cultural (ORTIZ, 2006). Empresários e Estado começavam a perceber a importância da dimensão cultural tanto para estabelecer uma economia nacional de consumo quanto para se manter uma certa coesão ideológica, evitando assim problemas de caráter político, pois:

Entre nós o Estado é o agente da modernização, o que significa que por um lado ele é propulsor de uma nova ordem social, por

outro, é promotor de um “desencantamento duplo do mundo”, na medida em que sua racionalização incorpora uma dimensão coercitiva. A nível estrutural ele acompanha o processo de transformação da sociedade como um todo; a nível da esfera política, ela expressa o lado autoritário do regime militar. (ORTIZ, 2006, p.160)

A modernidade no Brasil, a partir de uma construção ideológica, era percebida apenas enquanto necessidade de desenvolvimento tecnológico e industrial, isto é, os valores modernos só eram entendidos enquanto relacionados a predicativos que englobassem o processo de modernização uma vez que o Estado resguardava muitos elementos tradicionais tendo em vista sua base autoritária. A confusão entre modernidade e modernização fez com que houvesse um processo de naturalização ideológica da modernidade enquanto algo já dado e contingencialmente incorporado no *habitus* através da identidade nacional que é construída e reproduzida através dos bens culturais (ORTIZ, 2006).

É essa perspectiva que evidencia particularidades próprias aos países periféricos. A modernidade, no caso brasileiro mais especificamente, se apresenta como demanda e necessidade institucional. Valores como a racionalidade técnica, instrumentalização, a individualidade, atomização, se apresentavam enquanto perspectivas que só pertenciam ao quadro de desenvolvimento técnico e econômico e estavam desassociadas das relações sociais estabelecidas na sociedade civil. Uma vez que o Estado e posteriormente o Mercado, aparelhados conjuntamente, são os gestores da produção cultural e dos sentidos dados as relações sociais representadas nesses artefatos, essa tendência é eliminada a partir de construções ideológicas das produções culturais onde só as benesses da experiência moderna são mantidas. Os produtos que emergem nesse período, em especial, aqueles que por estarem a margem do circuito de produção estabelecido, trazem consigo uma série de tensões que nascem juntamente com os problemas próprios ao processo de modernização que se apresentava enquanto projeto de civilização.

Adorno e Horkheimer (2006), muito mais do que apenas apontar a Indústria Cultural como grande ferramenta de produção de consenso e dominação das sociedades capitalistas, enfatizam a relação entre produtos culturais e experiência social uma vez que esses produtos assumem a forma mercadoria. Para os autores, as obras culturais incorporam os problemas sociais e as tentativas de reconciliá-los trazendo assim a relevância de análise desses objetos culturais. Literatura, música e cinema passam a ser objetos de grande importância para se pensar os problemas e dilemas que nascem na própria experiência moderna no capitalismo tardio. Renato Ortiz (2006), ao mostrar como se deu a relação entre Estado, desenvolvimento e, posteriormente, o nascimento de uma Indústria Cultural no Brasil, além da importância dada a produção de uma cultura de massa, demonstra como esses objetos culturais produzidos nesse período incorporaram os valores ou os problemas de ordem valorativa da realidade nacional em seus núcleos.

Para além da EMBRAFILME (1969), órgão criado pelo Estado Autoritário brasileiro para regular o que se era produzido a nível nacional, vemos o emergir de escolas de cinema que conseguem fugir em um primeiro momento dos predicativos morais impostos pela censura, e assim produzir obras que trazem consigo uma série de problemas sociais como pautas de suas alegorias. O Cinema Novo e o Cinema Marginal são os representantes dessas produções e trazem consigo temas que estabelecem diálogos com os problemas sociais que surgem enquanto demandas iminentes ao projeto desenvolvimentista e moderno proposto pelo regime autoritário no Brasil.

Cinema Novo e Cinema Marginal: entre narrativas rurais e urbanas

O Cinema Novo surge no Brasil enquanto tentativa de construir uma crítica da sociedade com o objetivo de explicitar os problemas sofridos pela mesma. Era um cinema preponderantemente alegórico, que tinha no contexto rural o principal cenário de suas narrativas. Glauber Rocha era um dos realizadores desse novo cinema que víamos emergir aqui.

Juntamente com o Cinema Novo, vemos, na década de 1960, surgir no Brasil um cinema que se caracterizava pela violência, seja ela gráfica ou moral, presente em suas obras. Cinema que trazia em sua gênese a questão da marginalidade e esta era expressa tanto nos cenários onde os filmes se passavam, como nos seus personagens.

Diferentemente do cinema de militância proposto pelo Cinema Novo, o Cinema Marginal buscava em uma realidade mais urbana a influência para compor suas narrativas. Os diretores procuravam elementos que fossem comuns à vivência cotidiana de caráter mais urbano. O tipo de narrativa cinematográfica que eles propunham centrava-se na utilização de elementos marginais tais como bandidos, prostitutas, traficantes.

Tinham como influência a Nouvelle Vague Francesa, assim como também o movimento “underground” Americano (XAVIER, 2006). Elementos como a decadência urbana, fruto do desenvolvimento e dos ideais de progresso, eram utilizados por estes diretores como recursos para compor essas novas produções. Os arquétipos de vilania passam a figurar enquanto personagens coadjuvantes dos enredos mais absurdos, com os desfechos mais chocantes. Como demonstra Ângela José:

O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. (JOSE, 2007, p. 159)

Além disto, este cinema se caracterizava pelo alto nível de inventividade de seus realizadores, ao mesmo tempo em que, na maioria das vezes, suas obras possuíam recursos bastante limitados. Era um cinema simples e de baixo investimento, que se apropriava de temas voltados ao desvio social e à opressão, tendo a cidade como espaço dessas “desventuras” (RAMOS, 1987).

Era um tipo de cinema que inseria a estética da crueldade; isto é, assim como o Cinema Novo trazia consigo a autoproclamada estética

da fome, esses diretores que estavam à margem do curto circuito, tinham desenvolvido uma identidade visual própria. Classificavam-na como ‘do lixo’, uma confrontação direta com o Cinema Novo, tendo a ironia e o deboche como os principais recursos utilizados nesse cinema do desvio, que nascia ali. O deboche e a curtição pertenciam à contra cultura do período. Para Fernão Ramos (1987), essas características podem ser reunidas e classificadas como o abjeto - um recurso estético próprio à maioria das produções desse novo cinema que dava seus primeiros passos. Os filmes pertencentes a essa “escola” compunham seu universo ficcional a partir da imagem abjeta e da fragmentação narrativa. Tinham, na maioria das vezes, o objetivo de causar desconforto e horror ao espectador.

Os diretores e produtores desse cinema marginalizado, em geral, eram egressos de classes populares. Isto se torna perceptível na escolha dos objetos que compõem a estética de suas obras. Além disto, eram responsáveis na maioria das vezes pela produção, exibição e distribuição dos filmes. O centro desse circuito localizava-se na Boca do Lixo, uma região do centro paulistano, onde os estúdios dividiam espaço com o tráfico de drogas e a prostituição.

Enquanto os *cinemanovistas* se caracterizavam pela presença constante de elementos ideológicos próprios ao discurso de esquerda em seus enredos, os diretores do cinema marginal preocupavam-se em romper com esse filão e produzir um cinema descompromissado de qualquer envergadura de cunho político ou coletivo. *O bandido da luz vermelha* (1969) seria um exemplo disso, demonstrando de forma bastante direta o embate que esse cinema travava com o Cinema Novo.

O foco do Cinema Marginal não estava nas necessidades da coletividade, mas no indivíduo inserido em um mundo repleto de violência e sobre a égide da censura. Apresentava, na maioria das vezes personagens sem esperanças e desestruturados (BERNADET, 2001). Ou como enfatiza Fernão Ramos:

Nos objetos passíveis de ‘curtição’ estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo ‘váli-

do' na ação. Deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal erram no vazio. (RAMOS, 1987, p. 35)

Essas transgressões morais e estéticas se inserem na moderna sociedade brasileira, que se impõe enquanto realidade e não enquanto projeto. É justamente no processo de industrialização e desenvolvimento capitalista que esse cinema vem se ampliar (QUINSANI, 2008).

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).

O que vemos nesses filmes é a presença de debates e tensões próprias às sociedades modernas, tensões estas que a âmbito nacional eram experimentadas há pouquíssimo tempo. O Cinema Marginal mantinha, assim como o Cinema Novo, a discussão e construção de suas narrativas centradas na ideia de subdesenvolvimento. Os diretores marginais deixavam esse mal estar quando ignoravam os cenários rurais, muito utilizados pelos *cinemanovistas*, e buscavam na cidade o cenário onde seus filmes se desenvolviam tendo: a industrialização, exclusão social, aumento das discrepâncias sociais, regime político ditatorial, repressão. Tudo isso estava inserido direta e indiretamente nos filmes que foram classificados como pertencentes a essa tendência. Sganzerla, que fora um dos principais diretores desta “escola”, aponta para as dimensões sociopolíticas e morais implícitas nessas produções que não tinham, de forma alguma, a pretensão de reproduzir fidedignamente a realidade. Para Fonseca (2012), os filmes do cinema marginal

[...] expressavam a conturbada cena política e social da época, demonstrando a desilusão diante das falsas promessas dos governantes através do deboche de seus personagens, do abjeto, da imagem do grotesco, da ambientação em lixões e periferias da cidade. (FONSECA, 2012, p. 23)

Vemos aqui os dilemas próprios à modernidade que, para Marshall Berman (1986), não se caracterizam apenas como ordenação da vida social mas também enquanto confusão, tensão e desintegração. A alegoria ganha força como elemento próprio a esses filmes, assim como as excentricidades hiperbólicas próprias ao universo da estética do grotesco. Eram representações do mundo, ao mesmo tempo que não o eram. Walter Benjamin (1996), ao enxergar no cinema uma probabilidade de produção emancipatória somente na possibilidade de representação direta da realidade, ignorava o cinema enquanto espaço figurativo da ficção e suas potencialidades críticas. Mas é preciso ponderar o momento da análise feita pelo autor, que, diferentemente de Adorno e Horkheimer (2006), acompanhou apenas a gênese do cinema enquanto fenômeno moderno.

Mas a questão do cinema enquanto artefato cultural, visto como um reflexo do modelo de sociedade em que fora produzido, mostra-se uma discussão de bastante relevância para a contemporaneidade e para a teoria social. E julgamos que a análise de filmes que carregam consigo essas particularidades estéticas, assim como suportes narrativos ancorados em elementos fantásticos ou de horror - no caso aqui a obra analisada *À meia-noite levarei sua alma* (1964) - podem nos oferecer uma série de características que nos ajudam a compreender o fenômeno conhecido como modernidade e como o mesmo se aplicou no caso brasileiro. Tendo em vista que o reconhecimento desse tipo de cinema dá-se em 1968 (RAMOS, 1987), os principais recursos estéticos e materiais descritos anteriormente como essenciais para o entendimento do Cinema Marginal já estão presentes na obra de José Mojica Marins, se bem que a particularidade de juntar elementos urbanos e rurais em uma mesma narrativa podendo ser considerada aqui como certo traço de transitoriedade.

À meia-noite levarei sua alma: entre razão e medo

O filme *À meia noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins, inicia-se com um monólogo, onde é apresentado o personagem

principal, Josefel Sanatas, que posteriormente ficou conhecido como Zé do Caixão. Nesta cena o coveiro traz questionamentos de ordem metafísica, mostrando a partir desse monólogo traços de materialismo no que concerne o entendimento das questões referentes à vida, à morte, à existência e à continuidade da mesma. Esse monólogo funciona como uma pequena introdução ao personagem, que aparecerá logo em seguida.

“O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência.”

Logo em seguida, tomando como referência um gênero que especificamente é produzido primeiramente nos filmes de terror clássico dos estúdios Universal, uma figura estranha comunica um aviso direto aos espectadores. A cigana ou bruxa – não fica claro o que realmente esta personagem seria – após o aviso de perigo aos fracos de coragem, gargalha e inicia-se realmente a trama do filme. Logo em seguida, os atores são apresentados com imagens de tortura que seus respectivos personagens sofrerão durante a trama, já trazendo assim a ideia de choque para a película que se inicia.

O filme propriamente dito inicia-se tendo como pano de fundo o cemitério, em meio a um velório, onde uma viúva chora a perda do marido. Nesse momento vemos a figura do Zé do Caixão entrar em cena. Coveiro e responsável pelo cemitério da pequena cidade em que vive, Zé aparece dando pêsames a viúva, e de antemão, já apresenta em seu semblante certo viés cômico, debochado. Em um segundo momento, o coveiro vai para casa, onde sua esposa Lenita é apresentada na trama. O coveiro demonstra à esposa a sua insatisfação com a comunidade em que vive, a qual não passa de “povo do mato”, nas palavras do próprio personagem.

No momento seguinte, o casal Antônio e Terezinha aparecem na trama. Os dois são noivos e planejam se casar. Antônio é apresentado enquanto melhor amigo de Zé do Caixão. Por sua vez, Terezinha aparece como futura esposa do melhor amigo e alvo da cobiça de Zé do Caixão, que enxerga nela os atributos de uma companhei-

ra ideal. Terezinha convida Lenita a acompanhá-la na procissão, já que o filme se passa no período conhecido popularmente como “semana santa”.

Zé do Caixão, após o jantar servido, questiona o porquê de não ter carne em seu prato. Lenita, sua esposa, explica-lhe que estão no período santo e o consumo de carne seria proibido. O coveiro entra em estado de fúria e comunica à esposa, em tom de deboche, que iria procurar um cordeiro, pois queria carne e nenhum rito religioso ou “carola” o impediria. Após conseguir o que queria, Zé se delicia em seu prato, enquanto vê a procissão passando pela janela. É neste momento que o padre encarregado de reger a procissão o vê com um pernil em mãos e rapidamente faz o sinal da cruz, enquanto o coveiro gargalha e mastiga carne. A seguir, o personagem dirige-se ao bar da cidade. Com sua chegada, os presentes se silenciam, indicando assim um conhecimento prévio sobre o caráter e a personalidade deste agente. Zé é temido por sua profissão e seu estilo muito peculiar (unhas grandes, trajando sempre preto, cartola, barba enorme), bem como pelo fato de ser conhecido entre populares por questionar dogmas religiosos e qualquer coisa que nasça de superstição, credence ou algo que o valha. E é no bar que acontece o primeiro ato de barbárie cometido pelo personagem, ao ganhar uma aposta no jogo de cartas de forma duvidosa e um dos perdedores se negar a dar-lhe o dinheiro. Então, Zé do Caixão simplesmente quebra uma garrafa e decepa dois dedos do homem, ao enfiar-lhe a garrafa quebrada na sua mão que estava em cima da mesa, sobre o dinheiro perdido na aposta. A frieza do coveiro e seu sarcasmo enfatizam o sentimento de temor que os outros personagens possuem quando se remetem à Zé do Caixão. Ele assume as despesas do tratamento e induz os presentes a afirmarem que foi tudo um acidente. Logo depois do ocorrido, age naturalmente, como se nada tivesse acontecido. No entanto, um dos personagens resolve desafiar a autoridade de Zé do Caixão dentro do bar ao que é açoitado publicamente, sem que ninguém interfira no desenrolar da ação, a não ser seu amigo Antônio, o qual impede que uma catástrofe maior aconteça.

Zé supõe a esterilidade da esposa, a partir das tentativas de terem um filho, onde nenhuma destas foi eficaz. O coveiro simplesmente resolve matar a esposa, pois, sendo estéril, não ter-lhe-ia função alguma, visto que a continuação de sua geração é um elemento altamente importante para Zé do Caixão. Então, como consequência de sua inutilidade enquanto reprodutora, Lenita é torturada e assassinada pelo coveiro. A seguir é a vez de Antônio, noivo de Teresinha, que apesar de ser seu melhor amigo, era um obstáculo que a impedia de sucumbir aos seus encantos.

Zé do Caixão violenta Teresinha, que o rejeita e lhe dá um aviso: se matará e à meia noite virá buscar a alma do coveiro, pois foi à meia noite que seu noivo fora sepultado. Teresinha se enforca e deixa uma carta explicando seus motivos. E para surpresa de todos, inclusive do coveiro, ela coloca a culpa de sua morte em outras causas inocentando-o assim. Dr. Rodolfo, o médico da cidade, ao aventar como um possível homicídio a morte de Antônio, logo é eliminado por Zé do Caixão, que não se contenta apenas com o assassinato, mas pratica também a tortura, como introdução ao infortúnio que é se pôr contra ele.

É com uma série de atos hediondos e imagens violentas, onde o peso moral não existe, que a trama se desenrola, tendo um desfecho, que o aproxima de um conto moral: Zé, após um ataque de culpa, começa a se sentir incomodado com os atos que cometera anteriormente, mostrando o nível de perturbação em que o personagem se encontra. Ao levar para um passeio uma moça que recém chegara à cidade, que assim como ele via na credence uma forma de tolice e ignorância, o coveiro é abordado pela cigana, figura misteriosa que sempre aparece com algum prenúncio de fatalidades. Essa “feiticeira”, como é chamada por Zé do Caixão, o avisa sobre seu fim próximo, que se realizaria quando o coveiro ouvisse o canto da coruja, encontrasse o gato preto e cruzasse com a procissão dos mortos. Atormentado pela possibilidade do prenúncio se concretizar, Zé do Caixão vê-se consumido por uma angústia total: acometido por uma crise de consciência por seus atos violentos, bem como refém das superstições que outrora rejeitava. Começa aí sua jornada autodestrutiva, que redundará em

sua morte. Ao fim, o coveiro, misteriosamente aparece morto, exatamente à meia noite, na hora em que Terezinha prometera que viria buscar sua alma. Ironicamente, este era um dia de “todos os mortos”, “tolice” de “bichos do mato” nas palavras do protagonista.

Nos 86 minutos de filme, vemos a ascensão de um sujeito guiado pela razão e sua recusa às crenças e tradições, mas que acaba sucumbindo, ironicamente, àquilo que mais rejeitava: o sobrenatural. Apresentando, assim, uma tensão entre elementos próprios da modernidade, que carrega consigo os dilemas enquanto elementos conjuntivos do seu processo (BERMAN, 1986), evidenciando seus limites e demonstrando, através da estética, suas apreensões.

Estética do grotesco: sensibilidade e dialética

Mikhail Bakhtin (1987), ao escrever sobre as relações entre cultura popular e cultura oficial na idade média, localiza em meio a essas tensões uma dimensão de sensibilidade – a estética do grotesco – como elemento intermediador dessas inclusões, que não se dão de forma pacífica resguardando toda uma dimensão dialética de conflito de interesses. Ao estudar as manifestações do grotesco, localiza no rebaixamento do nobre, na inversão de valores, como também no exagero, em conjunto com o embaraço, o choque e o desconforto, elementos próprios a esta categoria estética. Para o autor, esses elementos servem para evidenciar as tensões presentes na sociedade entre cultura popular e cultura oficial mas que podem se estender aos processos que envolvem a produção de sentido cultural. O realismo grotesco, assim intitulado pelo autor russo, emergiria das manifestações culturais de caráter popular, onde *a festa do tolo* seria um exemplo dessa forma de expressão estética. É neste sentido de tensão e conflito que utilizaremos a estética do grotesco para localizar esses problemas na obra analisada.

Podemos observar dois sentidos presentes na obra do diretor a respeito de como o abjeto aparece como elemento de composição estética da sua obra. O abjeto está tanto presente na insistente negação do

protagonista a qualquer referência à religião ou crenças, como também na ênfase dada à violência descomunal das ações realizadas pelo personagem. O grotesco está na obra tanto na forma de heresia, quanto na forma de violência gráfica, servindo ainda como recurso estilístico para dar destaque ao embate entre razão e crença. Lembrando que as imagens são acompanhadas de sentidos sensíveis, torna-se indispensável a associação do exagero apresentado a partir das imagens do filme como os sentidos que elas encarnam e atenuam, mais precisamente os dilemas emergentes do projeto moderno nacional.

Nesta obra de José Mojica Marins, essa relação de choque, própria à estética do grotesco, evidencia-se quando o personagem Zé do Caixão não poupa forças para agredir toda e qualquer manifestação de mistificação. O protagonista rompe barreiras hierárquicas quando questiona e debocha de dogmas religiosos e tradicionais, pois não se limita às ofensas discursivas, partindo para as ofensas iconoclastas: o mesmo quebra estátuas, zomba de cruzeiros, provoca autoridades eclesásticas, rompendo desta forma com dogmas religiosos secularizados pela tradição. Uma das cenas mais emblemáticas dessa característica do rebaixamento é a afronta direta do personagem à instituição religiosa da comunidade em que vive. Há sempre o elemento do rebaixamento do nobre que aqui é expresso como as instituições tradicionais.

A utilização da carne enquanto elemento de embate não se limita à cena de Zé diante da procissão. Não se contentando com este ato iconoclastico, o personagem dirige-se ao bar e pede para um de seus conhecidos que vá à sua casa e busque o resto do cordeiro, para que Zé o utilize como tira-gosto. Este é um momento em que a estética do grotesco se reapresenta como recurso estilístico utilizado pelo diretor para maior tensão à trama, bem como faz com que a sensação de horror naquela cena seja ainda maior. Nitidamente, os demais presentes no bar se mostram desconfortáveis, o que ocasiona certo regozijo ao protagonista, que como já percebemos, se deleita com essas situações de choque. Um segundo momento em que vemos esta vontade de dominação própria à personalidade do personagem, potencializada através da radicalização da violência, é quando Zé do Caixão faz com que

Bonifácio, um cristão assumido, experimente do cordeiro. Neste ato do protagonista fica evidente como ele associa a crença à fraqueza, bem como sua tentativa forçosa de impor a noção de esclarecimento aos populares.

O alvo constante de ataque deste personagem do filme centraliza-se nos ícones que representam a esfera da tradição e mito. Percebemos essa ofensiva enquanto uma forma de enfatizar a dimensão do homem esclarecido, traço adotado pelo personagem. Zé do Caixão enxerga nesses símbolos não mais formas de esclarecimento (ADORNO e HORKHEIMER, 2006), mas elementos que obscureceriam a racionalidade instrumental. E é no grotesco que o diretor encontra subterfúgio estético para garantir unidade dramática às ações do personagem.

Outra cena de grande relevância, especialmente para a compreensão do uso da estética do grotesco, refere-se à sequência de fatos ocorridos ao sair da casa de Teresinha, depois de abusá-la sexualmente. Zé do Caixão encontra no meio do caminho, justamente em uma encruzilhada, um despacho. Em seguida debocha da ironia de ter encontrado essa oferenda após a prática de um ato hediondo: o coveiro simplesmente guarda os cigarros, pega o dinheiro e bebe a cachaça do despacho. Não contente, Zé chuta a estátua de Exu, enquanto gargalha e se vangloria de não ser cego pela crença. Precisamente nesta passagem do filme, o grotesco é representado no ato de violência praticado contra aquela manifestação de cunho religioso. Ao profanar a oferenda e quebrar a imagem de uma entidade, Zé do Caixão se autoafirma enquanto sujeito dotado de razão, livre do medo proporcionado pela crença na hierarquia desses entes religiosos.

A experiência do estranhamento e do rebaixamento fica bastante clara em outra sequência da película. Zé chega ao bar e oferece uma rodada de bebida para todos os presentes. Logo depois, começa a cortejar Maria, a atendente do estabelecimento. Ele tenta uma aproximação através da gorjeta, o que faz com que a moça ceda lentamente a seus encantos rústicos. Um dos fregueses do bar, e tio de Maria, pede para que Zé se afaste de sua sobrinha, o que causa uma situação de tensão, tendo como desfecho mais um momento de radicalização da

violência e de rebaixamento do nobre. A vítima dessa vez é o tio da jovem, agredido com uma coroa de espinhos, a qual o coveiro pega de um busto de Jesus Cristo que adornava o bar. Mais uma vez, o grotesco aparece como portador de dois sentidos para a obra em questão: 1) para enfatizar o caráter racionalista e dominador do protagonista, o qual não enxerga tal artefato como objeto sagrado, pois o que não pode ser sistematizado e ordenado em explicações objetivas não teria estatuto de verdade, logo não tendo tanta credibilidade; 2) é utilizado enquanto recurso estético, tendo como objetivo fazer com que o espectador se sinta em uma dimensão de desconforto. Não é o horror pelo horror. Tudo aqui soa harmoniosamente com a narrativa e com as imagens utilizadas pelo diretor para compô-la.

Ao analisarmos as imagens utilizadas pelo diretor para construir sua narrativa, pode-se perceber o porquê da utilização do grotesco enquanto sua preferência estética. Choque, desconforto, alteridade, negação do nobre, exagero, excesso de violência, assim como associação de elementos opostos em um mesma categoria, são todas características próprias à estética do grotesco. E aqui elas ganham a dimensão de elementos que atenuam os dilemas que estão inseridos no filme em foco. A perspectiva dialética recobre toda a estética do grotesco enfatizando assim os dilemas que surgem junto com os processos emergentes que configuram a modernidade. O grotesco a todo momento aparece como recurso estilístico para enfatizar esse conflito constante entre tradição e racionalidade instrumental que recobre todo o transcorrer da obra analisada, enfatizando assim a perspectiva de um conflito imanente da própria sociedade brasileira.

As contradições do real: entre fatos e valores

Para que possamos entender de forma mais clara os problemas apresentados no filme torna-se necessário que tracemos um breve histórico sobre o diretor e roteirista José Mojica Marins. Filho de imigrantes espanhóis, e como vários outros idealizadores é egresso das classes populares. A sua base de formação religiosa é católica,

sendo um cristão assumido, onde a justificativa para a construção e concepção de suas obras de horror nasce dessa percepção cristã da realidade (BARCINSKI e FINOTTI, 2016). Uma vez que a obra nasce da experiência de seu idealizador que é construída a partir das possibilidades históricas que são apresentadas (BENJAMIN, 1996), podemos perceber porque a forma que os valores modernos referentes à razão instrumental e seus desfechos assume é o de violência explícita e de confusão.

Pode-se perceber, no transcorrer da narrativa, a exposição de dilemas que emergem a partir dos desdobramentos estruturais e subjetivos próprios à modernidade, mais especificamente no caso brasileiro. Uma vez que a modernidade era percebida, e até certo ponto ainda o é, como ligada única e exclusivamente a aspectos concernentes ao progresso infraestrutural (ORTIZ, 2006).

Neste sentido, observa-se na narrativa a ênfase dada pelo diretor ao lugar que o esclarecimento – enquanto consequência de uma matriz racional instrumental – ocupa no modelo de sociedade representada, assim como é possível localizar uma crítica subscrita aos limites desse argumento que vê na razão instrumental a objetivação total da sociedade. A partir da personalidade e das ações do personagem, percebemos uma relação dialética entre esclarecimento e dominação, assim como entre progresso e crueldade, isto é, dominação no sentido de uma ação direcionada à perspectiva de subjugação do Outro.

Tal como apontado por Adorno e Horkheimer (2006), ao desassociar a ação individual da ação coletiva, Zé do Caixão passa a enxergar sua atuação enquanto um fim em si mesmo. Assim, esse sujeito esclarecido, destituído de vínculo coletivo, vê em suas ações motivações que se legitimam apenas na sua vontade, o que seria a expressão do esclarecimento enquanto derivado de uma lógica instrumental. Zé do Caixão incorpora em seu limite a perspectiva utilitarista que emerge desse modelo de sociedade mercantilizada e de base tecnocrática, descrito por Adorno e Horkheimer (2006), mas encontra-se em uma realidade diferente da qual esse tipo de valor emerge. O que está evidente na narrativa que nos mostra o começo e o fim de Zé do Caixão

pode ser entendido como uma crítica aos ideais de progresso próprios à sociedade contemporânea. Isso mostra-se perceptível nos minutos finais do filme, quando vemos o cruel coveiro sucumbindo ao que mais rejeitava: “tolices” guiadas pela credence. O elemento sobrenatural reaparece aqui e confronta Zé, o qual, em um momento de autor-reflexão e culpa, acaba aceitando como elemento propriamente real.

De modo geral, podemos compreender essa narrativa enquanto uma tragédia do desenvolvimento, como apontara Marshall Berman (1986) com a obra de Goethe *Fausto*. Mas diferentemente de *Fausto* que discutia conflitos próprios ao começo da modernidade, o filme *À meia-noite levarei sua alma* traz como plano de fundo outras tensões dialéticas modernas, como os problemas entre fatos e valores próprios aos processos da modernidade nacional.

A narrativa do filme *À meia-noite levarei sua alma* expressaria esses dilemas vividos pela sociedade brasileira em um passado recente. Zé do Caixão representaria a percepção acerca do quanto o excesso de racionalidade técnica, ou propriamente instrumental, redundaria em ações que outrora foram classificadas como “incivilizadas”. O protagonista seria uma espécie de personificação dos ideais cientificistas, precisamente os ideais de esclarecimento, apontados por Adorno e Horkheimer (2006), que tem no conhecimento sobre a realidade o objetivo de dominação.

O personagem representaria a dimensão de confusão acerca dos valores advindos das instituições modernas, uma vez que a experiência moderna brasileira, a partir de uma construção de caráter ideológico por parte do Estado autoritário, é percebida apenas como voltada ao progresso industrial e ao desenvolvimento de uma economia com um mercado nacional de bens simbólicos (ORTIZ, 2006). O grotesco enquanto dimensão estética é percebido no filme de José Mojica Marins como campo de sensibilidade que percebe os valores que emergem a partir das relações mediadas pelas perspectivas modernas como perigosos e nocivos às estruturas mais comunais e tradicionais, uma vez que a trama passa-se em uma comunidade interiorana com todos os seus personagens típicos.

A crítica ao modelo de racionalidade evidencia-se no filme quando o elemento sobrenatural reaparece e é aceito pelo cético personagem principal. E não é unicamente na sua aceitação que essa crítica emerge subscrita. O místico reaparece aqui como uma forma de castigo, um preço pago pelos atos impensados e cruéis de Zé do Caixão, que se via enquanto agente dotado de um poder maior que os outros cidadãos do vilarejo, apenas por possuir inteligência.

O filme se encerra em um dia de “todos os mortos”, quando o fim próximo de Zé do Caixão teria sido anunciado por uma feiticeira/cigana, a qual sempre aparece na obra como uma espécie de ente de aviso. Esta personagem constantemente alerta para a falta de crença do protagonista, anuncia o iminente pagamento dos pecados cometidos pelo coveiro racionalista. E essa profecia torna-se realidade no fim da película, dando um aspecto moralista à presente narrativa.

Neste sentido, observamos que a razão instrumental consequentemente recai em dominação, o que fica bastante perceptível nas ações empreendidas pelo coveiro no desenvolver do filme. Zé do Caixão não se contenta apenas com a negação do que ele considera ignorância e crença, resultado do atraso. A percepção dos valores referentes à razão instrumental são denunciados pela narrativa como formas de possibilidade, sempre presente, de atos violentos e imbuídos de uma certa imoralidade, evidenciando assim o problema referente à particularidade do processo modernizador brasileiro, que trazia consigo os conceitos de ordem e progresso mas direcionados apenas para os setores de desenvolvimento econômico e industrial. Qualquer apreensão de valores à margem da infraestrutura é tomado enquanto perigo à ideologia de integração nacional, isto é, fora das relações econômicas e de divisão do trabalho os efeitos do excesso de esclarecimento eram percebidos enquanto elementos anômicos que se chocavam com o caráter normativo instituído pelo Estado autoritário aliado a uma Indústria Cultural emergente.

Considerações finais

O principal objetivo deste texto foi apresentar as possibilidades e contribuições que uma análise socioestética, tendo como suporte esse tipo de produto cultural, pode trazer à Sociologia da Cultura. Entendendo que os artefatos culturais são sempre dotados de elementos sociais e morais das sociedades em que foram produzidos, torna-se ainda mais necessário que a pesquisa social tome também esses objetos – no caso aqui apresentado o cinema de horror – como potenciais conteúdos de compreensão das complexidades da realidade social

No caso brasileiro, o Estado autoritário assume uma dimensão de cunho ideológico e centra-se na construção de discursos visuais e morais que possibilitem que a ideia de integração nacional se dê como possibilidade possível e inquestionável. Para alcançar tal objetivo de construção de uma identidade nacional coesa com o intuito de manutenção do poder político, o Estado apropria-se de alguns elementos modernos mas mantém vários outros elementos de ordem tradicional. A particularidade do projeto moderno brasileiro dá-se na contradição entre infraestrutura e superestrutura (ORTIZ, 2003). Isso fica evidente através da tensão dialética entre elementos novos e tradicionais presente em toda a narrativa de *À meia-noite levarei sua alma* (1964), em que podemos perceber no âmbito dos valores como se deu o processo de modernização no caso brasileiro.

O filme dirigido por José Mojica Marins, enquanto produto cultural próprio das sociedades modernas, emerge da experiência social proporcionada pelas condições históricas de seus idealizadores, e nos possibilita compreender porque a ênfase dada ao sujeito emancipado enquanto sujeito dominador e sem escrúpulos é tão forte. Basta lembrarmos que a razão instrumental que emerge como prática social reproduzida em forma de norma e conduta social nas sociedades capitalistas centrais não é apreendida enquanto um valor pertencente aos processos de modernização da sociedade brasileira. A razão técnica enquanto valor mercadológico é encarada como necessária para que o Brasil alcance o “ritmo civilizatório”, mas enquanto valor produtor

de uma possível ação social individual é rejeitada pelo Estado que assume o papel de gerenciador da produção e dos valores permitidos nesses produtos culturais (ORTIZ, 2006).

Não pretendemos aqui relacionar esta contradição entre a superestrutura e a infraestrutura como possível causa de uma modernidade tardia ou como obstáculo ao processo modernizador. O que tentamos apontar é que essa tensão e essa contradição entre fatos e valores percebida em nossa realidade social no período analisado é o que caracteriza a maneira como o projeto modernizador foi instituído nacionalmente. A modernidade no Brasil, assim como em outros países emergentes, se constituiu e se constitui enquanto “conflitos entre projetos, demandas, interesses e concepções de mundo que lutam entre si pelo controle de seu ordenamento” (TAVOLARO, 2005, p. 15). Essa dimensão conflitiva é própria dos processos advindos da experiência moderna.

Além disso, ela aponta para a importância da concepção de uma Indústria Cultural com o objetivo de manutenção da ordem política nacional (ORTIZ, 2006). Uma vez que os processos e valores não se instituíram da mesma forma a partir dos processos sociais tidos como modernos – tendo em vista que hoje já existe certo grau de homogeneização das demandas das sociedades capitalistas tardias dadas as circunstâncias de uma economia internacionalizada – houve um certo grau de similitude com as propostas críticas a respeito da produção industrial de cultura propostas por Adorno e Horkheimer (2006), principalmente o caráter normativo e ideológico que os mesmos localizavam como um dos principais aspectos da Indústria Cultural.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (2006), *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.

AGABITI, Alexandre. (2012), *Personagens antípodas*. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_02.php

- BAKHTIN, Mikhail. (1987), *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. (2016), *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. Rio de Janeiro: Darkside books.
- BENJAMIN, Walter. (1996), *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Paz e Terra.
- BERMAN, Marshall. (1986), *Tudo que é sólido desmancha no ar: ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERNADET, Jean-Claude. (2001), *Cinema Marginal?* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>
- CANDIDO, Antônio. (2011), *Literatura e sociedade: estudo de história e teoria literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- FONSECA, Adriane Maria Puresa. (2012), *Os errantes do cinema marginal*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1497/browse?value=Adriane+Maria+Puresa+Fonseca&type=author>
- HANSEN, Miriam Bratu. (2007), “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. IN. CHARNEY, Leo; SCHAWARTZ, Vanessa (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- JOSÉ, Ângela. (2007), “Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. *ALCEU*, v.8 - n.15 - p. 155-163.
- KRACAUER, Siegfried. (1988), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- _____. (2009), *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify.
- ORTIZ, Renato. (2003), *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2006), *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- PONTEL, Evandro. *Esclarecimento e modernidade: uma leitura a partir da crítica de Adorno e Horkheimer*. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/IX/1.8.pdf>
- QUINSANI, Rafael Hansen. (2008), Transgressões cinematográficas na década de 60: entre o cinema novo e o cinema marginal, os indícios da moderna tradição brasileira. *Metis: História e Cultura*, v.7 n. 14, pp.141-159.
- RAMOS, Fernão. (1987), *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/Ministério da Cultura, Brasiliense.

SANTANA, Gilmar. *O filme contextualizado* – diálogos entre Sociologia e Cinema. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-filme-contextualizado-dialogos-entre-sociologia-e-cinema/>

SENADOR, Daniela Pinto. *Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão*: Um estudo sobre o modo de produção e recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo- São Paulo.

TAVOLARO, Sergio B. F (2005). Existe uma modernidade brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 59, pp. 5-22.

XAVIER, Ismail. (2006), *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Filme

“À Meia-Noite Levarei sua alma”. Direção: José Mojica Marins. Argumento e Roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Paulo Duarte. Brasil: Cinemagia, 2002 [1964], DVD (86 minutos), digital; preto e branco.