

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

NATHÁLIA MATOS SOUZA

**ZÉ DO CAIXÃO E A FLORESTA DAS MEMÓRIAS: IMAGEM, HORROR E
SOBREVIVÊNCIA DOS SIGNOS EM “À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA” (1964)**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BAHIA
MARÇO DE 2026

NATHALIA MATOS SOUZA

**ZÉ DO CAIXÃO E A FLORESTA DAS MEMÓRIAS: IMAGEM, HORROR E
SOBREVIVÊNCIA DOS SIGNOS EM “À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA” (1964)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BAHIA
MARÇO DE 2026**

S716z

Souza, Nathalia Matos.

Zé do Caixão e a floresta das memórias: imagem, horror e sobrevivência dos signos em À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964) / Nathalia Matos Souza, 2026.

98 f. : il.

Orientador (a): Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2026.

Inclui referência F. 97 – 98

1. Cinema de horror – Brasil - Memória. 2. Visualidade háptica. 3. Anacronismo. 4. Zé do Caixão, 1936-2020. 5. Mojica Marins, José. I. Oliveira, Rogério Luiz Silva de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD 791.430981

Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134

UESB – *Campus* Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Zé do Caixão and the forest of memories: image, horror and survival of signs in “At midnight i will take your soul” (1964)

Palavras-chaves em Inglês: Horror cinema; Memory; Haptic visuality; Zé do Caixão; Anachronism.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Presidente), Profa. Dra. Rosália Maria Duarte (Titular), Prof. Dr. Yuri Garcia Piedade Kurylo (Titular).

Data da Defesa: 23 de março de 2026

Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

NATHÁLIA MATOS SOUZA

ZÉ DO CAIXÃO E A FLORESTA DAS MEMÓRIAS: IMAGEM, HORROR E SOBREVIVÊNCIA DOS SIGNOS EM À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA (1964)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 23 de março de 2026.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
(Presidente)

Ass.:  Documento assinado digitalmente
ROGERIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA
Data: 23/03/2026 17:05:25-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rosália Maria Duarte (UESB)

 Documento assinado digitalmente
ROSALIA MARIA DUARTE
Data: 28/03/2026 11:15:16-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Yuri Garcia Piedade Kurylo
(UERJ/UFAL)

Ass.:  Documento assinado digitalmente
YURI GARCIA PIEDADE KURYLO
Data: 30/03/2026 10:40:38-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DEDICATÓRIA

Memória, na minha perspectiva, nasce da coletividade. Ela se constrói na troca, nas vivências que se misturam e se multiplicam, mas sobretudo no afeto. Este trabalho não seria possível se, em minha própria memória, não estivessem presentes as pessoas que tornaram essa trajetória possível.

Portanto, dedico este trabalho ao que foi seminal em sua construção: à minha família, especialmente à minha mãe, Leoneide Matos, que apoia e fomenta meus sonhos, permitindo que eu atravessasse esta floresta sem medo de me perder. Aos meus amigos, que transformaram um caminho sinuoso em espaço de afeto; a presença constante, o cuidado e o incentivo tornaram essa travessia muito mais leve ao longo destes dois anos. Ao meu orientador, Rogério Luiz, que acompanha meus passos no cinema desde a graduação, em 2018, e foi fundamental na construção deste mapa sensorial e caótico, ajudando-me, com paciência, a dar forma ao que é tão significativo para mim. Aos colegas do mestrado, que compartilharam dúvidas, angústias e descobertas, tornando o percurso menos solitário e mais fértil. Aos professores que, direta ou indiretamente, marcaram minha experiência de mestrado, especialmente Cristiano Canguçu e Milene Gusmão, que ampliaram minha perspectiva sobre cinema e memória ao longo destes oito anos entre graduação e mestrado. E ao meu gato, Pulga, que esteve comigo nas noites insones, lembrando-me que permanecer também é companhia.

Se atravessei esta floresta, foi porque nunca estive sozinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) pela estrutura acadêmica e pelo espaço de formação que possibilitaram a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira, pela orientação atenta e pelo acompanhamento ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Rosália Maria Duarte e Prof. Dr. Yuri Piedade Kurylo, pela disponibilidade e pela leitura crítica deste estudo.

“A quem pertence a Terra? A Deus? Ao Diabo? Ou aos espíritos desencarnados?” (José Mojica Marins, 1967).

RESUMO

Esta dissertação investiga **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** (1964), de José Mojica Marins, a partir de uma leitura do cinema de horror como linguagem sensorial de ativação da memória. Compreendendo a imagem cinematográfica não como representação de um passado estabilizado, mas como matéria viva e anacrônica, o trabalho analisa como o horror articula vestígios estéticos, espaciais e corporais que mobilizam memórias individuais e coletivas na experiência do espectador. A figura de Zé do Caixão é abordada como eixo de condensação memorial, onde se entrelaçam signos de moralidade punitiva, religiosidade e assombro, funcionando como operador simbólico de sobrevivências sensíveis. A pesquisa dialoga com os conceitos de visualidade háptica e anacronismo para pensar o filme como um arquivo sensorial e político, no qual a memória não se organiza de forma linear, mas persiste como afecção, atravessando imagem, corpo e tempo.

Palavras-chave: Cinema de horror; Memória; Visualidade háptica; Zé do Caixão; Anacronismo.

ABSTRACT

This dissertation investigates **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** (1964), by José Mojica Marins, through a reading of horror cinema as a sensory language for the activation of memory. Understanding the cinematic image not as a representation of a stabilized past, but as a living and anachronistic material, the study analyzes how horror articulates aesthetic, spatial, and corporeal vestiges that mobilize individual and collective memories within the spectator's experience. The figure of Zé do Caixão is examined as an axis of memorial condensation, where signs of punitive morality, religiosity, and haunting intertwine, functioning as a symbolic operator of sensitive survivals. The research engages with the concepts of haptic visuality and anachronism in order to conceive the film as a sensory and political archive, in which memory does not organize itself linearly, but persists as affect, traversing image, body, and time.

Keywords: Horror cinema; Memory; Haptic visuality; Zé do Caixão; Anachronism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sequência da cena de morte de Marion Crane, em Psicose 27

Figura 2 – Cartões de expressões faciais utilizados por José Mojica Marins 40

Figura 3 - Zé do Caixão em meio a floresta, na cena inicial 54

Figura 4 - Morador da cidade agredido por Zé com a coroa de flores 56

Figura 5 - Zé do Caixão rememora a profecia durante seu trajeto na floresta 57

Figura 6 – Zé do Caixão envolvido pela floresta 65

Figura 7 – Zé do Caixão relembra a profecia e demonstra preocupação 67

Figura 8 - Zé do Caixão atravessando a floresta 68

Figura 9 - Zé do Caixão encontra a entrada do jazigo 72

Figura 10 - Padre faz sinal de cruz ao ver Zé comendo carne na Sexta-feira Santa 76

Figura 11 – Zé do Caixão viola e domina o corpo de Teresinha 78

Figura 12 – Zé pune um homem com uma coroa de espinhos da figura de Jesus 79

Figura 13 - Projeção da cruz no interior do jazigo ao lado de Zé do Caixão 87

Figura 14 - O corpo de Zé do Caixão encontrado no jazigo 88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 11

2 CINEMA DE HORROR 17

2.1 Entre Sombras e Vestígios: A memória que ecoa no gênero de horror 18

2.2 A Brecha do Olhar: O Horror como Pele, Memória e Presença 25

2.3 Cinemas do Espectro: Estética do Horror e Dispositivo Crítico no Brasil..... 30

3 JOSÉ MOJICA MARINS 34

3.1 Entre o Nada e o Vestígio: a Memória Corporificada de Mojica 35

3.2 O Cinema que Sangra: Mojica e a Imagem como Corpo 41

3.3 A Máscara que Habita o Corpo: Josefel Zanatas no Imaginário Brasileiro 46

4 OS SIGNOS DA MEMÓRIA EM "À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA" 51

4.1 Memória Individual na Figura de Zé do Caixão 53

4.2 Espaço, Forma e Memória Estética: a imagem como território sensorial 64

4.3 Memória Coletiva: Moralidade, Castigo e Religião 73

5 CONCLUSÃO 92

REFERÊNCIAS 97

1 INTRODUÇÃO

À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964), primeiro longa-metragem de horror brasileiro dirigido por José Mojica Marins, inscreve-se no imaginário nacional como um artefato estético que pulsa entre o grotesco e o sublime, o espetáculo e a denúncia, o medo e o desejo. No filme, acompanhamos Zé do Caixão, um agente funerário que desafia abertamente as crenças religiosas e morais de sua comunidade, movido pela obsessão de gerar um herdeiro que perpetue sua linhagem. Em sua trajetória, marcada por violência, transgressão e confrontos simbólicos com a morte e o sagrado, o personagem desencadeia uma ruptura que se inscreve tanto no corpo quanto na memória: após violentar uma mulher, que em seguida tira a própria vida, instaura-se uma profecia de retorno, uma promessa de vingança que atravessa o filme como uma presença latente. A partir desse gesto inaugural, o horror não se organiza apenas como ação, mas como persistência, como algo que retorna, assombra e se atualiza na experiência sensorial do espectador.

Esta dissertação propõe uma leitura da estética do horror presente no filme, observando como ela se desdobra em signos que acionam ecos de memória manifestos na experiência sensorial do horror. Esses ecos não se organizam como uma narrativa histórica linear, mas emergem como resíduos afetivos e simbólicos que atravessam a imagem, o corpo e o gesto, operando na fronteira entre o individual e o coletivo. Na figura de Zé do Caixão, essas memórias se condensam de forma inquietante: um personagem assombrado por lembranças que ultrapassam a experiência individual e se projetam como presenças persistentes, mais sentidas do que explicadas. Através da construção simbólica desse anti-herói, o filme articula um percurso de memória que não se ancora apenas em referências explícitas, mas se manifesta na materialidade do horror, na encenação do excesso, na violência ritualizada enquanto gesto simbólico e na experiência sensorial do espectador, em diálogo com a trajetória de Mojica enquanto criador de um cinema marginal, perturbador e singular.

Antes mesmo de se firmar como objeto de estudo, **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** foi, para mim, uma experiência de formação e identificação. Mojica chegou por meio do curso de Cinema e Audiovisual, mas Zé do Caixão já habitava meu imaginário muito antes, quando a graduação sequer parecia uma possibilidade concreta. A capa, a cartola, o olhar penetrante, essas imagens atravessaram minha infância como faíscas de um cinema que eu ainda não sabia nomear, mas que já me convocava.

Duas figuras tão distintas, Mojica e Zé, ainda assim se entrelaçavam na forma como eu entendia o horror, o *trash* e, sobretudo, o ato de fazer cinema: aprender na prática, criar a própria oportunidade, equilibrar trabalhos que agradavam ao mercado para financiar aqueles que alimentavam a alma. Realizar arte onde muitos não enxergam arte é um desafio, e foi nesse terreno do estranhamento que meu fascínio tomou forma. Minha relação com Mojica, Zé e **À Meia-Noite** sempre veio desse espaço de afeto por uma estética brasileira que não exige perfeição para ser potente. Reconhecer essa origem pessoal não diminui o rigor analítico, ao contrário, explicita o ponto de partida. É justamente ao admitir esse vínculo afetivo que consigo olhar para Mojica com clareza: reconheço suas falhas, suas contradições, suas limitações e suas grandezas. Isso me permite investigar como esse cinema, tão marginal e tão meu, reverbera em camadas

mais amplas de memória, história e sensibilidade coletiva. Ao invés de abandonar a experiência de fã do cinema de horror brasileiro, a convoco para motivar a experiência da pesquisa.

Encarar **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** como parte da minha própria formação não me coloca nem como pesquisadora totalmente distanciada, nem apenas como espectadora fascinada. Me coloca dentro da mesma floresta densa que o filme convoca, uma floresta de memórias, ambiguidades e assombrações, e é desse lugar que caminho para compreender suas imagens, seus gestos e seus vestígios.

É a partir dessa imagem, de uma floresta assombrada de lembranças, que o título deste trabalho se articula. "Zé do Caixão e a Floresta das Memórias" propõe uma abordagem em que a figura de Zé não atua apenas como fio condutor de uma narrativa fílmica, mas como catalisador de uma memória cultural que ultrapassa a intenção do autor e se inscreve na experiência sensível do espectador. Ao revisitarmos Zé do Caixão, revisitamos rastros que não se organizam como relato histórico fechado, mas como presenças persistentes, fragmentadas, que retornam sob a forma de gestos, signos e atmosferas. A floresta, aqui, não funciona como alegoria fixa, mas como metáfora de uma memória viva e instável: densa, fragmentária, composta por sobreposições temporais que resistem à decifração racional. Trata-se de uma paisagem sensorial que exige um envolvimento encarnado para ser cartografada, onde ver é também tocar, sentir e atravessar. Nessa floresta, a memória não se apresenta como origem ou explicação, mas como experiência, algo que se manifesta no corpo da imagem e no corpo de quem a atravessa.

Nesse sentido, propomos também uma leitura háptica da obra: um olhar que se aproxima das imagens como quem toca a pele de um arquivo vivo. O conceito dessa visualidade háptica é desenvolvido pela filósofa Laura U. Marks em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), na qual ela descreve uma forma de percepção cinematográfica que se dá menos pelo distanciamento visual e mais pelo contato sensorial com a imagem. Como afirma Marks, trata-se de “uma metáfora que enfatiza como o filme produz sentido por meio de sua materialidade, estabelecendo um contato direto entre o espectador e o objeto representado”¹ (Marks, 2000, Prefácio). Em Mojica, a memória se imprime no corpo, do personagem, do autor, do espectador, e o horror atua como linguagem tátil que ativa lembranças não lineares, deslocadas, perturbadoras. Atravessar a floresta das memórias de Zé do Caixão é menos uma caminhada por trilhos e mais uma deriva por camadas afetivas e políticas que ainda ressoam no presente.

Essa leitura sensorial da imagem articula-se à noção de anacronismo desenvolvida por Georges Didi-Huberman, para quem as imagens não pertencem a um único tempo, mas sobrevivem, retornam e se reativam em diferentes temporalidades. Em vez de funcionarem como documentos estáveis de um passado encerrado, as imagens carregam vestígios de tempos heterogêneos que se cruzam no presente do olhar. Como propõe o autor em Diante do tempo, ver uma imagem é sempre confrontar-se com aquilo que nela persiste, reaparece ou insiste em retornar, produzindo fissuras na linearidade histórica:

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos

¹ “[...] offers a metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented.”

tenham se passado desde essa experiência singular – no que me concerne –, meu “presente reminiscente” não terminou, parece-me, de tirar disso todas as lições. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá; somos, diante dela, o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração (*durée*). A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha. (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

Essa compreensão da imagem como duração e sobrevivência orienta diretamente o percurso desta pesquisa. Ao olhar para **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, não se trata de estabilizar seus sentidos nem de encerrá-lo em uma leitura histórica definitiva, mas de acompanhar os modos pelos quais suas imagens continuam a agir, a afetar e a se reconfigurar no presente do olhar. O filme não é tratado como um objeto fixo, mas como um campo de forças temporais, no qual passado, presente e futuro se cruzam na experiência sensorial do horror.

Nesse sentido, **À Meia-Noite** opera como um campo anacrônico, onde gestos, signos e atmosferas não se organizam segundo uma cronologia linear, mas emergem como sobrevivências sensíveis que atravessam o corpo do filme e do espectador. A memória, aqui, não é evocada como reconstrução de um passado concluído, mas como reaparição, algo que pulsa, retorna e se atualiza na experiência presente, em consonância com a materialidade háptica das imagens.

Ao lançar um olhar sobre a visualidade, os gestos e a composição simbólica da obra, buscamos compreender como o horror se configura não apenas como enredo, mas como uma linguagem própria que articula afetos, tensões e resíduos históricos inscritos na imagem. Esta investigação, ainda que focada nas dimensões visuais e afetivas do filme, antecipa um percurso mais amplo: pensar o cinema como arquivo e cartografia sensível, um mapeamento que traça os caminhos da memória coletiva e de seus fantasmas persistentes. Trata-se de um percurso que exige atenção às camadas táteis e temporais da obra e de sua recepção, apontando para um arquivo emocional e sensorial que se infiltra tanto nas lembranças individuais quanto na formação de um imaginário coletivo.

A estética do horror que atravessa a obra não se limita à encenação de um vilão ou ao uso de signos do macabro; ela se configura, sobretudo, como uma forma de ver, tocar e sentir o tempo. Um atravessamento temporal que parte do reconhecimento dos caminhos percorridos para a criação da obra, do contexto de sua realização e das múltiplas temporalidades que se sobrepõem no presente, onde passado e contemporaneidade se entrelaçam e ressoam no corpo do espectador. É a partir dessa premissa que esta pesquisa se propõe a investigar o filme como um arquivo sensorial e político, no qual a memória, individual, coletiva e estética, se encarna em imagem, som, gesto e ausência.

Neste trabalho, propomos uma leitura que entende o horror não apenas como gênero cinematográfico, mas como linguagem de evocação e tensionamento da memória. Através da análise do filme de José Mojica Marins, buscamos compreender de que forma o corpo fílmico de **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** articula camadas históricas, sociais e sensoriais que não se organizam de modo linear, mas persistem como sobrevivências sensíveis na experiência do

espectador.

Embora o percurso de criação de **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** dialogue com contextos específicos da história brasileira, atravessando diferentes momentos políticos e culturais, o impacto do filme não se limita ao seu tempo de produção. Suas imagens reverberam em múltiplas temporalidades, reaparecendo como ecos que se atualizam no presente do olhar e da sensação, em consonância com uma compreensão anacrônica da imagem cinematográfica.

Assim, este trabalho se propõe a investigar as formas pelas quais o cinema de horror, ao transpor experiências de vida para a linguagem audiovisual, constrói arquivos sensoriais capazes de mobilizar memórias individuais e coletivas. Para dar corpo a esse percurso, a dissertação se organiza em três capítulos que operam como estações de uma cartografia fílmica: passagens que iluminam, alternadamente, o corpo do personagem, os signos que o cercam e as paisagens sensoriais que se inscrevem na memória cultural a partir da experiência do filme.

Dessa forma, este trabalho se estrutura como uma travessia entrelaçada que tem início no próprio horror enquanto linguagem. No primeiro capítulo, o foco recai sobre a construção do horror como um regime de sensorialidade e de memória: um campo em que a imagem deixa de ser apenas representação e passa a operar como experiência, uma forma de contato com o tempo, com seus resíduos e suas insistências. Nesse percurso, investigamos como o horror mobiliza o corpo do espectador, acionando afetos, tensões e sobrevivências que não se organizam de modo linear, mas retornam por fricção, por atmosfera, por gesto. Ao final, esse movimento prepara o terreno para situar a singularidade do horror no contexto brasileiro, não como “variação” periférica de um modelo, mas como emergência de uma estética própria, atravessada por precariedade, religiosidade, moralidade punitiva e imaginário popular, o solo onde a figura de Mojica se torna inteligível como operador simbólico.

A partir desse solo, o trabalho avança para José Mojica Marins, não com o objetivo de fixar uma biografia como sequência factual, mas de acompanhar o modo como sua trajetória se torna construção simbólica, performance e memória em ato. Mais do que narrar “o que aconteceu”, interessa compreender como Mojica organiza e dramatiza seus próprios vestígios, articulando marginalidade, precariedade e invenção como linguagem. Nesse segundo movimento, investigam-se os dispositivos de auto-mitificação e a forma como vida e obra passam a operar em simbiose, até que a figura pública do autor se torne atravessada e, em certa medida, governada pela presença cultural do personagem.

Por fim, no capítulo de análise fílmica, voltamos o olhar para **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, e o fazemos como quem cartografa uma cripta: não para “decifrá-la” de uma vez, mas para seguir seus vestígios, suas sombras e suas permanências. A figura de Zé do Caixão atravessa essa leitura não apenas como protagonista, mas como eixo de condensação memorial, onde se articulam camadas estéticas, individuais e coletivas: gestos, rituais, moralidade, punição, religiosidade e assombro. O filme, assim, é tratado como arquivo sensorial e político, um campo vivo em que a memória não se encerra no passado, mas insiste no presente do olhar como uma floresta que só se revela a quem aceita atravessá-la.

A presença de Zé do Caixão funciona como mediadora de diferentes planos de memória que se entrelaçam na tessitura estética e simbólica do filme. Em primeiro lugar, uma memória estética, marcada pela sobrevida de signos herdados de tradições do horror que são

reconfigurados sob uma chave brasileira, marginal e profundamente inventiva. Esses signos não operam como citações diretas, mas como resíduos visuais e sensoriais que sobrevivem e se transformam na materialidade do filme.

Em seguida, analisamos a espacialidade como lugar de inscrição da memória. A cidade, a casa, o bar, o cemitério e a própria floresta funcionam como camadas de uma paisagem saturada de tempos, onde Zé se move como um espectro entre passado e presente. Esses espaços não apenas situam a ação, mas operam como vestígios sensíveis, compondo uma cartografia onde a memória se manifesta de forma difusa, atmosférica e persistente.

Por fim, abordamos uma memória individual e coletiva que se articula na própria figura de Zé do Caixão. Não se trata da biografia do autor, mas da construção simbólica de um corpo marcado por resistências, confrontos e sobrevivências. Seus gestos, seu olhar e sua presença condensam signos ligados à religiosidade punitiva, à moralidade violenta e à figura do castigo, compondo um espelho grotesco de tradições que atravessam o imaginário social brasileiro. A memória, aqui, não se organiza como narrativa histórica, mas como afecção que insiste e retorna na experiência sensorial do horror.

Concluimos este percurso com a proposta de pensar o cinema e, particularmente, o cinema de horror, como uma das formas mais potentes de materialização da memória. Ao longo desta pesquisa, exploramos os modos pelos quais Mojica transforma sua vivência em matéria fílmica e como essa matéria, ao circular entre diferentes públicos e temporalidades, adquire novos significados e camadas de leitura. A imagem, então, transborda o plano estético e se inscreve na tessitura da memória social e afetiva, atravessada por regimes simbólicos de poder, moralidade e castigo. Se o mito, enquanto estrutura narrativa, tende a fixar e eternizar o passado, Mojica parece operar no sentido inverso: suas imagens não estabilizam memórias, mas as inquietam, as convocam e as reativam continuamente. O horror, nesse contexto, funciona como uma prática de contato com o tempo, um ritual sensorial que mantém abertas as fissuras entre passado e presente. É nesse espaço instável, de uma floresta de memórias sempre em movimento, que este trabalho se inscreve.

2 CINEMA DE HORROR

Mais do que simples dispositivo sensível, o cinema sempre foi um espaço de representação. Um palco simbólico onde artistas moldam camadas da realidade, reelaboram o cotidiano e projetam visões de mundo, seja para celebrar tempos prósperos, denunciar tensões sociais ou expressar crises e inquietações. Mais do que isso, o cinema tornou-se um dispositivo de uma memória que sobrevive: cada filme carrega traços da historicidade humana, mesmo quando não narra diretamente os eventos de seu tempo.

No caso específico do cinema de horror, sua função vai além de provocar medo ou repulsa: trata-se de um espaço simbólico onde medos, traumas e tensões sociais são dramatizados e preservados. Através de suas imagens e narrativas, o horror funciona como um repositório de memórias coletivas, especialmente aquelas que permanecem reprimidas, silenciadas ou marginalizadas. Ao evocar monstros, fantasmas e cenários sombrios, o gênero constrói uma linguagem capaz de confrontar o passado de maneira indireta, tornando visível o que foi recalçado ou esquecido.

Nesse sentido, o horror mobiliza símbolos que dão forma a experiências difíceis de serem nomeadas diretamente. As figuras sobrenaturais ou sombrias tornam-se metáforas para conflitos sociais, traumas históricos e inquietações culturais que resistem à passagem do tempo. Por meio dessa codificação simbólica, o gênero oferece uma via para revisitar episódios dolorosos, mesmo sob condições de censura, repressão ou silêncio coletivo. O horror, assim, atua como um ritual cultural: um espaço onde a memória social é convocada e reelaborada, permitindo que o passado permaneça vivo, ainda que de forma espectral e inquietante.

Este capítulo parte dessa perspectiva para investigar como o horror cinematográfico opera como um dispositivo de memória que se constrói tanto no plano simbólico quanto no sensorial. Ao articular a noção de uma memória sobrevivente, que insiste em retornar de forma anacrônica, com a experiência encarnada do espectador, propõe-se compreender o gênero como um espaço onde imagens não apenas representam o passado, mas o fazem reaparecer como presença. Assim, o percurso do horror ao longo dos ciclos do cinema é lido não como uma sucessão linear de estilos ou temas, mas como um campo de recorrências, vestígios e afetos que atravessam o tempo, mobilizando o corpo, a percepção e a memória como instâncias indissociáveis da experiência fílmica.

Na primeira seção, “Entre Sombras e Vestígios: a memória que ecoa no gênero de horror”, investiga-se como o gênero ultrapassa sua função de entretenimento, configurando-se como um espaço simbólico de elaboração cultural. O horror não apenas representa o medo, mas o reorganiza sensivelmente, permitindo que experiências traumáticas, tensões sociais e conteúdos reprimidos sejam deslocados para o campo da imagem e da narrativa. Ao mobilizar figuras instáveis, atmosferas inquietantes e situações limítrofes, o gênero opera como uma forma de mediação entre o sujeito e aquilo que resiste à elaboração direta. Medos coletivos, como a violência, a morte e o desconhecido, não são apenas tematizados, mas reconfigurados em signos que condensam conflitos históricos e sociais, tornando-os sensorialmente acessíveis.

Nesse processo, o horror não funciona apenas como espelho distorcido da realidade, mas como um dispositivo de inscrição da memória, capaz de fazer emergir, sob formas indiretas,

aquilo que tende ao silenciamento. Suas imagens, atravessadas por vestígios e espectralidades, não apenas narram o passado, mas o fazem persistir, reinscrevendo-o no presente como experiência. O horror afirma-se, assim, como uma linguagem da memória, na qual o visível é sempre atravessado por aquilo que insiste em não desaparecer.

Em **A Brecha do Olhar: O Horror como Pele, Memória e Presença**, a análise concentra-se na dimensão estética e sensorial do cinema de horror, a partir dos conceitos de Laura Marks², que enfatiza a importância da experiência encarnada no ato de assistir filmes. Marks propõe a ideia de um cinema que ultrapassa a visão puramente cognitiva para se tornar uma experiência tátil e afetiva, onde o espectador é convidado a sentir o filme no corpo, por meio do toque visual e da estimulação sensorial. Nesse sentido, o horror emerge como um cinema que provoca tensões físicas e emocionais, através de arrepios, tensão e desconfortos, e que estabelece uma conexão visceral com quem o assiste. Essa dimensão tátil contribui para a inscrição duradoura das imagens e narrativas na memória afetiva, ampliando a potência do gênero como repositório de traumas e tensões sociais vivenciados não apenas pela mente, mas pelo corpo.

Por fim, na terceira seção, **Cinemas do Espectro: Estética do Horror e Dispositivo Crítico no Brasil**, o enfoque se volta para a forma como o gênero foi (e vem sendo) apropriado por cineastas brasileiros como ferramenta crítica e política. Em um país marcado por profundas desigualdades, traumas históricos não elaborados e um constante estado de instabilidade social, o horror oferece uma gramática eficaz para expor, tensionar e revisitar essas feridas abertas. A seção discute como o cinema brasileiro de horror buscou articular o grotesco, o estranho e o fantástico para dar forma a experiências marginais, silenciadas ou censuradas. Caracterizado por uma estética folclórica própria, e longe de se limitar à expectativa do susto, o horror nacional se revela como uma linguagem inventiva e insurgente, capaz de mobilizar a memória coletiva para confrontar fantasmas sociais e históricos que ainda assombram o presente.

Assim, ao longo do capítulo, busca-se compreender de que modo o horror oferece uma gramática para lidar com o que insiste em retornar: os fantasmas de um passado que sobrevive de forma anacrônica.

2.1 Entre Sombras e Vestígios: A memória que ecoa no gênero de horror

O horror, enquanto categoria, não se apresenta como um conceito obscuro ou restrito ao campo especializado, mas como uma noção amplamente compartilhada no cotidiano cultural. Trata-se de um termo reconhecível, que organiza expectativas, orienta experiências e permite a identificação relativamente consensual de determinadas obras e imagens. Nesse sentido, como observa Noël Carroll (1990, p. 13):

“Horror”, enquanto categoria da linguagem cotidiana, é um conceito funcional por meio do qual comunicamos e recebemos informações. Não se trata de uma noção obscura. Conseguimos utilizá-la com um grau significativo de consenso; basta notar como raramente há discordância ao classificar determinadas obras sob a rubrica do horror, como aconteceria, por exemplo, em uma locadora de filmes³.

² *The Skin of the Film* (Laura Marks, 2000)

³ “Horror,” as a category of ordinary language, is a serviceable concept through which we communicate and receive information. It is not an obscure notion. We manage to use it with a great deal of consensus; note how rarely one has cause to dispute the sorting of items under the rubric of horror in your local video store.

Essa estabilidade aparente, no entanto, não esgota o problema. Se, por um lado, o horror funciona como uma categoria reconhecível, por outro, suas formas de atuação escapam a definições fixas, operando sobretudo no campo da experiência. Mais do que um conjunto de convenções narrativas ou visuais, o horror mobiliza afetos, sensações e memórias que atravessam o corpo do espectador, deslocando-se do plano da identificação para o da intensidade.

A consolidação do horror como linguagem no contexto brasileiro não pode ser pensada apenas em termos de produção, mas também de recepção. Ainda que o gênero possua uma trajetória significativa no país, sua presença na memória cultural coletiva permanece fragmentada e, em muitos casos, marginalizada. O consumo recorrente de cinematografias estrangeiras, especialmente norte-americanas, contribui para a construção de um imaginário no qual o horror é frequentemente associado a modelos externos, enquanto as produções nacionais são percebidas como exceção ou curiosidade.

Essa assimetria não se explica exclusivamente por questões de qualidade ou volume de produção, mas está diretamente ligada a processos de circulação, legitimação e memória cultural. Como observa Laura Cánepa (s.d.):

Dizer que o horror é raro no cinema brasileiro é uma afirmação que, sozinha, quase nada significa. Afinal, filma-se pouco no Brasil – e exhibe-se menos ainda. Então, só é possível dizer que o gênero é menos expressivo numericamente se compararmos sua expressão com a de outros gêneros.

O cinema brasileiro, de modo geral, enfrenta limitações estruturais de distribuição e acesso, o que impacta a formação de um público mais amplo e a consolidação de repertórios compartilhados. No caso do horror, esse cenário se intensifica, uma vez que o gênero historicamente ocupou posições periféricas dentro da própria hierarquia cinematográfica, sendo frequentemente associado a produções de menor prestígio.

Nesse contexto, a ideia de que o horror brasileiro é raro ou inexistente revela-se menos como um dado empírico e mais como um efeito de apagamento. Nesse sentido, o problema desloca-se da ausência de produção para as condições de circulação e reconhecimento. O horror, enquanto linguagem, existe, persiste e se transforma no Brasil, mas sua inscrição na memória coletiva permanece instável, atravessada por expectativas estéticas e culturais que privilegiam modelos estrangeiros.

O cinema de horror pode ser compreendido como uma linguagem estética profundamente vinculada à experiência do trauma e à sua inscrição sensível na imagem. Mais do que representar eventos históricos de forma direta, o horror opera por meio de atmosferas, distorções e intensidades que dão forma a experiências que escapam à narrativa linear. Nesse sentido, a imagem não funciona como registro fiel do real, mas como campo de manifestação de tensões psíquicas e sociais que atravessam o tempo.

Ao recusar o realismo como forma privilegiada de representação, o horror constrói um regime imagético marcado por excessos, deformações e contrastes, no qual o espaço deixa de ser estável e o corpo perde sua integridade. A desorientação não é apenas um efeito estético, mas a própria expressão de uma memória fragmentada, incapaz de se organizar como relato coerente. A imagem torna-se, assim, superfície de inscrição de afetos e vestígios, mais próxima da sensação do que da explicação.

Nesse campo, o medo não se apresenta como reação a uma ameaça externa claramente delimitada, mas como algo que já habita o tecido social e o próprio corpo. O horror desloca-se do acontecimento para a permanência: não é apenas o que acontece, mas o que insiste, retorna e contamina. Figuras monstruosas e espaços instáveis não operam como elementos isolados, mas como sintomas de uma realidade em decomposição, na qual as fronteiras entre interior e exterior, sujeito e mundo, tornam-se porosas.

Essa dinâmica revela uma relação íntima entre horror e memória traumática. Não se trata de uma lembrança organizada do passado, mas do retorno insistente daquilo que não pôde ser elaborado. A imagem, nesse contexto, funciona como vestígio e sobrevivência, carregando marcas de experiências que persistem para além de sua origem. O corpo fragmentado, recorrente nesse tipo de construção estética, não apenas representa a violência, mas a encarna, tornando visível uma subjetividade atravessada por fissuras.

O cinema não apenas reflete seu tempo, mas pode antecipar, em linguagem cifrada, tensões que ainda estão por se intensificar. O horror, assim, não se limita a registrar o trauma, mas o reinscreve continuamente, permitindo que ele permaneça ativo como força sensível no presente. O que se apresenta na imagem não é apenas ficção, mas a persistência de algo que insiste em retornar.

Nesse sentido, o horror pode ser compreendido como uma linguagem da memória: uma forma de tornar sensível aquilo que não pode ser plenamente narrado, mas que permanece ativo como experiência. Mais do que representar o passado, ele o faz reaparecer sob novas formas, instaurando um campo em que o tempo não se organiza de maneira linear, mas como sobreposição, retorno e duração.

Nesse percurso, torna-se possível compreender como a gênese do cinema de horror exerce um papel fundamental na construção e ativação da memória afetiva do espectador, mobilizando medos, sensações e experiências que permanecem impressos para além da duração do filme. O horror não opera apenas no nível da narrativa ou da imagem, mas na relação sensível entre corpo e mundo, convocando afetos que atravessam o tempo e se reinscrevem na experiência do presente.

Como observam Carreiro e Cánepa (2025, p. 19), ao refletirem sobre cinema de horror:

Assim, parece compreensível o fascínio que as histórias e imagens de horror exercem sobre nossa imaginação. Por meio das representações que produzem e das sensações que provocam, essas histórias assustam ao refletir os conflitos de nossos corpos com o mundo, e também seduzem ao ressaltar a singularidade e a estranheza de cada experiência humana no planeta.

O horror, assim, revela-se como um campo privilegiado de articulação entre medo, corporeidade e memória, capaz de transformar experiências históricas e sociais em sensações duráveis. É justamente essa dimensão sensorial ampliada que conduz à reflexão proposta por Laura U. Marks, para quem certas imagens cinematográficas operam menos como objetos de contemplação e mais como superfícies de contato, convocando o espectador a sentir o filme de maneira tátil. No cinema de horror, essa experiência háptica intensifica a relação entre imagem, corpo e memória, preparando o terreno para uma análise que ultrapassa o olhar e se inscreve no sensível.

Ao se deslocar para formas mais reconhecíveis e recorrentes, o horror passa a operar por meio de figuras que se estabilizam na cultura: monstros, corpos desviantes e presenças ameaçadoras que retornam continuamente sob diferentes variações. Esse movimento não representa uma perda de complexidade, mas uma transformação na forma como o medo se organiza: deixa de ser apenas ruptura e passa a atuar como repetição. O horror, nesse sentido, constrói um repertório de imagens que funcionam como arquivos vivos, nos quais determinadas ansiedades sociais se condensam e se reatualizam.

Essas figuras não operam como entidades isoladas, mas como superfícies de inscrição de tensões mais amplas. O monstro, longe de ser apenas um outro radical, torna-se um ponto de convergência de medos relacionados à alteridade, ao controle e à instabilidade das fronteiras entre o humano e o inumano. O que está em jogo não é apenas a presença do estranho, mas a percepção de que aquilo que ameaça já habita o interior do próprio corpo social.

Nesse contexto, o horror passa a articular também uma desconfiança em relação à própria ideia de progresso. A ciência, antes associada à promessa de domínio e racionalidade, emerge como campo ambíguo, capaz tanto de produzir quanto de desestabilizar a vida. A manipulação dos corpos, a criação artificial e a dissolução de limites naturais tornam-se formas de expressão de uma memória atravessada pelo medo de perda de controle.

Ao mesmo tempo, intensifica-se a presença de ameaças difusas, difíceis de localizar ou enfrentar diretamente. O horror deixa de depender exclusivamente da materialidade do monstro e passa a operar também naquilo que não se vê: forças invisíveis, estruturas impessoais, violências silenciosas. O medo torna-se atmosfera, uma condição persistente que se infiltra no cotidiano e reorganiza a relação do sujeito com o mundo.

Essas configurações revelam um deslocamento importante: o horror não se estrutura apenas como evento, mas como permanência. As imagens deixam de ser apenas momentos de ruptura e passam a funcionar como dispositivos de memória, nos quais experiências históricas e sociais são continuamente reinscritas. O que retorna não é o mesmo, mas aquilo que insiste, que é transformado, deslocado, mas ainda ativo.

Em um mundo atravessado por guerras, o horror deixa de operar apenas como projeção de uma ameaça externa e passa a se infiltrar na própria experiência do real. A violência não se apresenta mais como possibilidade distante, mas como condição concreta e contínua, marcada por destruição em larga escala, institucionalização da barbárie e legitimação racional do extermínio. Nesse contexto, o cinema de horror não desaparece, mas se reconfigura: a figura do monstro como alteridade visível perde centralidade, cedendo espaço a inquietações mais difusas, ligadas à consciência, à culpa e à instabilidade psíquica. O medo desloca-se, já não se fixa no outro, mas emerge no interior do sujeito e nas estruturas invisíveis que sustentam a violência cotidiana.

Instala-se, assim, um regime de silêncio que não deriva da ignorância, mas do excesso de consciência. O horror é conhecido, mas sua dimensão excede qualquer possibilidade de representação direta. Diante disso, o cinema responde por vias oblíquas, elaborando atmosferas rarefeitas, narrativas fragmentadas e espacialidades marcadas por sombras persistentes. Essas sombras não funcionam apenas como ocultação, mas como forma de sustentação do indizível, permitindo que aquilo que não pode ser nomeado se manifeste como presença sensível.

Nesse campo, o horror intensifica sua relação com a memória e com o tempo. A culpa acumulada, o passado que insiste em permanecer e as identidades fraturadas emergem como forças que atravessam a experiência. O medo deixa de se configurar como evento pontual e passa a operar como processo contínuo de corrosão interna. A imagem, seja ela espaço, objeto ou presença, torna-se arquivo do indizível, concentrando marcas de violência, negação e esquecimento. O horror manifesta-se, assim, como retorno daquilo que foi reprimido ou não elaborado, reaparecendo sob forma espectral.

Paralelamente, a relação entre espaço e memória se adensa. Ambientes fechados, isolados ou labirínticos não apenas situam a ação, mas configuram territórios de latência, onde o passado permanece em suspensão, à espera de atualização. O horror constrói-se menos pela irrupção do estranho e mais pela sensação de aprisionamento em estruturas simbólicas atravessadas por traumas persistentes.

Compreender esse momento não implica organizá-lo como etapa de uma evolução do gênero, mas como uma reconfiguração de um mesmo campo sensível. O horror, aqui, opera como linguagem da memória, articulando culpa, silêncio e consciência histórica em um contexto no qual a própria realidade se torna insuportável.

Em um cenário posterior, marcado por tentativas de reconstrução e normalização, o horror não desaparece, mas assume formas ainda mais difusas. A ameaça já não se apresenta prioritariamente como figura identificável, mas como presença invisível que se infiltra no cotidiano e nas estruturas sociais. O medo passa a operar como atmosfera, atravessado por tensões ligadas ao controle, à vigilância e à possibilidade de colapso.

Nesse contexto, o cinema de horror consolida-se como espaço de elaboração das contradições da modernidade. O avanço técnico e científico, frequentemente associado ao progresso, convive com o receio de descontrole e desumanização. O gênero encena, assim, conflitos entre razão e instinto, ordem e delírio, estabilidade e ameaça latente. A paranoia emerge como afeto estruturante, revelando uma subjetividade marcada pela tentativa de controle diante de um mundo que se mostra, cada vez mais, instável.

O corpo assume, nesse contexto, um papel fundamental como território de inscrição do medo. Se anteriormente ele aparecia marcado por forças externas ou por deformações que o distanciavam de si, passa agora a ser atravessado por dispositivos mais difusos: a técnica, a racionalidade e sistemas de poder que operam de maneira impessoal. A monstrosidade deixa de se apresentar como exceção e passa a habitar o campo do possível, insinuando-se no cotidiano. O “outro” já não se localiza apenas fora, mas emerge da própria lógica que organiza o mundo, de uma ordem que reprime o dissenso e teme a diferença. O horror manifesta-se, assim, como risco constante de dissolução da individualidade e da experiência subjetiva.

Esse imaginário articula-se a uma inquietação mais ampla: o medo da substituição silenciosa do eu, da perda de identidade e da assimilação a sistemas totalizantes. O horror deixa de operar pelo choque imediato e passa a infiltrar-se na própria ideia de normalidade, instaurando a angústia de não se reconhecer, de habitar um corpo ou uma existência esvaziada de autonomia. Trata-se de um horror profundamente ligado à alienação, à vigilância internalizada e à ausência de resistência, em que o corpo permanece, mas a subjetividade encontra-se progressivamente soterrada.

No contexto brasileiro, ainda que o cinema de horror não se apresentasse de forma consolidada como gênero, essas ansiedades encontram ressonância em um cenário político, social e cultural atravessado por tensões profundas. Projetos de modernização e progresso convivem com desigualdades estruturais persistentes e com o silenciamento de conflitos que permanecem à margem da narrativa oficial. A promessa de futuro implica, muitas vezes, a negação do passado e a suspensão do presente. Diante desse cenário, ainda que o horror não se manifeste de maneira explícita na produção cinematográfica, ele permanece latente, inscrito nas fissuras do tecido social, aguardando formas de emergência.

Assim, o horror passa a habitar os interstícios: aquilo que não se diz, que não se mostra, que se mantém sob a superfície de uma aparente normalidade. Trata-se de um campo marcado pela contenção, no qual as tensões não desaparecem, mas se reorganizam. Os fantasmas não se dissipam; apenas se transformam, permanecendo em estado de suspensão até encontrarem imagens e corpos capazes de lhes dar forma.

É nesse deslocamento que o horror assume novas configurações. O mal deixa de habitar exclusivamente espaços distantes ou figuras excepcionalizadas e passa a emergir de forma mais próxima, mais íntima e mais implicada nas dinâmicas sociais. Em um contexto atravessado por instabilidades políticas, censuras e violências estruturais, o horror adquire uma materialidade mais crua, menos mediada, aproximando-se de uma linguagem de confronto. Os fantasmas já não pertencem a um outro distante: eles se inscrevem nas paisagens locais, nos corpos e nas experiências, encontrando, no contexto brasileiro, condições específicas para sua manifestação.

Em paralelo, no mesmo período, o Cinema Novo avançava como um gesto coletivo profundamente comprometido com a urgência de pensar o Brasil a partir de suas próprias contradições. Inserido em um contexto de otimismo desenvolvimentista, mas também de intensas desigualdades sociais, o movimento emerge articulado por cineastas, críticos e intelectuais que buscavam não apenas produzir filmes, mas redefinir o próprio papel do cinema no país. Como apontam reflexões sobre o período, de acordo com Maria do Socorro Carvalho (2006), tratava-se de um projeto estético e político que nascia tanto da precariedade material quanto do desejo de transformação, propondo um cinema capaz de intervir na realidade ao mesmo tempo em que a representava.

Inspirados por matrizes como o neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, os cineastas do movimento recusavam os padrões industriais do cinema hegemônico, apostando em uma linguagem marcada pela experimentação formal, pela precariedade assumida e pelo engajamento com a realidade social brasileira. A chamada “estética da fome”, formulada por Glauber Rocha, sintetiza esse gesto ao transformar a limitação técnica em potência expressiva, fazendo da violência, da ruptura e do excesso não apenas temas, mas procedimentos de criação. Nesse sentido, como destacam estudos sobre o movimento, a própria condição subdesenvolvida do país não era ocultada, mas incorporada como linguagem.

Pensar o cinema de horror a partir desses deslocamentos implica afastar-se de uma leitura linear ou evolucionista da história do cinema. Trata-se, antes, de compreender como determinadas imagens, afetos e figuras não desaparecem, mas retornam, atravessando épocas distintas e se reorganizando conforme novos contextos históricos. Nesse sentido, a temporalidade do horror não se estrutura como sucessão, mas como sobreposição e recorrência.

É a partir dessa perspectiva que Georges Didi-Huberman propõe uma leitura anacrônica da imagem, na qual o passado não se encontra fixo, mas permanece ativo, reaparecendo sob a forma de vestígios, sintomas e sobrevivências:

O paradoxo do anacronismo encerra seu desenvolvimento a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico; a partir do momento em que o historiador de arte se dá conta de que, para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contrarritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas, é preciso, com efeito, "tomar a história a contrapelo". (Didi-Huberman, 2015, p. 108).

É nesse cenário que o horror brasileiro começa a se insinuar por outras vias. Enquanto o Cinema Novo operava muitas vezes por meio de metáforas estruturadas e de uma crítica social mais diretamente politizada, o horror emergente se aproximava do grotesco, da blasfêmia e da violência simbólica como formas de insurreição sensível. O corpo social brasileiro, atravessado por desigualdade, conservadorismo religioso e medo institucionalizado, encontraria, nesse outro registro, um espelho menos mediado e mais visceral. Antes de se consolidar como gênero, o horror já se apresentava como sintoma: uma linguagem em gestação, ainda difusa, mas profundamente enraizada nas tensões do país.

Nesse contexto, como já apontado por estudos sobre o horror brasileiro, cuja memória costuma ser frequentemente associada quase exclusivamente à figura de Zé do Caixão, José Mojica Marins se ergue como o pai indesejado e, por isso mesmo, necessário, do horror nacional. Um profeta fúnebre que, ao criar Zé do Caixão, não apenas inventaria um personagem, mas um gesto inaugural: o gesto de encarar a morte sem metáforas, de cuspir na hipocrisia, de rasgar o véu do medo com a unha da iconoclastia. Mojica não se contenta em adaptar fórmulas estrangeiras; ele profana o altar do cinema brasileiro e inscreve nele os signos de um país doente, e que, como todo corpo febril, precisa delirar para não explodir.

O horror de Mojica não pede licença. Ele entra como um grito, como um funeral interrompido, como um corte na carne da memória nacional. E é a partir desse gesto inaugural que o cinema brasileiro reconhece, enfim, o seu próprio fantasma, não o espectro do outro, mas o seu. A partir de 1964, esse fantasma ganha nome, rosto e unhas. Mas antes disso, ele já rondava. Ele já observava. Ele já escavava a cova onde o Brasil enterraria sua própria inocência.

É nesse ponto que o horror revela com mais intensidade sua dimensão sensorial e afetiva: não apenas como narrativa, mas como experiência que se inscreve no corpo e persiste para além da imagem. Como Marks (2000, p. 29) propõe, “a escolha geralmente é manter a imagem aberta para aquelas possibilidades de expressão que são ao mesmo tempo ameaçadoras e capacitadoras”⁴.

Essa abertura da imagem, longe de estabilizar sentidos, convoca o espectador a uma relação tátil com o filme, na qual ver implica também sentir. No cinema de horror, essa dimensão háptica intensifica a relação entre imagem, corpo e memória, preparando o terreno para uma análise que ultrapassa o olhar e se inscreve no sensível.

⁴ “[...] the choice is usually to hold the image open to those possibilities of expression that are both threatening and enabling.”

2.2 A Brecha do Olhar: O Horror como Pele, Memória e Presença

Pense na floresta de memórias como um terreno onde o passado ainda respira, não como lembrança estática, mas como presença viva que sussurra, reverbera, estremece. O cinema de horror, mais do que narrar o extraordinário, tem o poder de evocar o que já foi e continua sendo, mesmo que apenas como vestígio. Ele não apenas mostra: ele toca, arrepia, ativa o corpo. Cabe a nós escutar os caminhos por onde esses fantasmas se movem; na direção que orienta o olhar, no roteiro que desenha o insólito, na luz que revela e oculta, no figurino que veste o tempo, nos corpos que habitam a tela e nos interpelam. O horror, nesse cenário, se revela como experiência sensorial encarnada, um contato entre imagens e superfícies, entre sons e carne, entre espectros e memória. Essa compreensão do gênero como presença sensível aproxima-se de concepções da memória como experiência encarnada, que se manifesta não apenas como lembrança consciente, mas como afeto e vestígio.

A floresta de memórias é povoada por presenças que não se deixam capturar facilmente. Elas vibram nas frestas, tremulam na borda do quadro, reverberam na tensão entre o som e o silêncio. Laura Marks escreve que “o cinema é capaz de ouvir (ainda que raramente o faça) o que está além do discurso e ver o clarão na borda do que se conhece”⁵ (Marks, 2000, p. 30). Embora Marks não trate diretamente do cinema de horror, sua reflexão sobre os limites do visível e do dizível oferece ferramentas potentes para pensar a experiência sensorial evocada por esse gênero. É justamente nesse limiar, entre o visível e o indizível, o concreto e o fantasmático, que o horror encontra sua potência háptica e evocativa.

Ao abordar o cinema de horror como um espaço onde memórias permeiam o presente, é fundamental deslocar o olhar para além da mera representação visual. A proposta de Laura Marks sobre o cinema tátil nos convida a pensar a imagem e o som não apenas como códigos a serem decifrados, mas como elementos capazes de tocar o espectador em níveis sensoriais e emocionais mais profundos. Nesse sentido, o cinema revela uma experiência encarnada, que fala diretamente aos sentidos e que resiste à lógica da explicação racional ou da documentação fiel. O evento já ocorreu, o propósito do filme não é documentá-lo, mas representá-lo. Trata-se de um cinema que não registra eventos de forma objetiva, mas evoca presenças, sutilezas e emoções que só se manifestam na tensão entre o visível e o invisível, o dito e o indizível.

Essa compreensão da imagem como presença sensível encontra ressonância nas reflexões de Georges Didi-Huberman, para quem a imagem não é um espelho do passado, mas um vestígio que sobrevive no tempo. A imagem não restitui o que foi; ela carrega restos, fragmentos, marcas que insistem em retornar. Como afirma Didi-Huberman (2015, p. 25), “a imagem é, logo, altamente sobredeterminada em face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa dinâmica da memória, o princípio funcional dessa sobredeterminação.” Nesse sentido, a memória que o cinema de horror convoca não se apresenta como lembrança organizada ou narrativa fechada, mas como sobrevivência: algo que retorna de forma deslocada, incompleta, inquieta. O horror opera justamente nesse regime da sobrevivência, onde o passado não se resolve, mas insiste em se fazer presente, afetando o corpo do espectador antes mesmo de se

⁵ “Cinema is able to hear (though it rarely does) what is just beyond discourse and see the flash at the edge of known things.”

tornar compreensível.

Essa dimensão sensível do cinema é especialmente potente no gênero do horror, onde a materialidade da imagem e do som abre brechas para que aquilo que é espectral, fantasmagórico e traumático possa se fazer presente. Como escreve Laura Marks, o cinema possui uma escuta que ultrapassa a linguagem, capaz de alcançar aquilo que resiste ao discurso, sugerindo uma capacidade do audiovisual de revelar o que escapa à linguagem convencional. É nesse limiar entre a forma e a ausência, entre o real e o imaginário, que o cinema tátil opera, criando um espaço de sensação que envolve o espectador, convocando suas próprias memórias, emoções e experiências corporais para habitar a narrativa.

Esta seção do texto se desdobra em três eixos centrais para compreender o cinema de horror como um campo de evocação sensível do passado-presente. Em primeiro lugar, exploramos a experiência do olhar tátil, que implica um contato encarnado e sensível com a imagem, mais do que um simples ato de ver. Em seguida, discutimos a imagem como vestígio evocativo, uma presença que se manifesta sem se esgotar em explicações, deixando ao espectador a tarefa de completar o sentido. Por fim, refletimos sobre a ativação da memória no corpo do espectador, que não se coloca como receptor passivo, mas como parte implicada na construção sensível da experiência, atravessado por afetos que ressoam para além da razão e da narrativa. Esses três eixos abrem caminhos para compreender como o cinema de horror, em sua materialidade e ambiguidade, constitui um terreno fértil para a circulação de memórias espectrais. O olhar tátil no cinema corresponde a uma forma de percepção que ultrapassa a observação visual distanciada, convocando o espectador a sentir a superfície da imagem, suas texturas, ritmos e intensidades, como se os olhos operassem por contato. Diferentemente de uma análise que se limita à identificação e nomeação dos signos visíveis de um frame, essa abordagem desloca o foco para aquilo que a imagem provoca sensorialmente. Na perspectiva de Laura U. Marks, em diálogo com as formulações de Deleuze, a imagem não se esgota em seus elementos formais, mas se ativa na relação com a memória, a bagagem afetiva e as experiências acumuladas pelo espectador. Determo-nos na imagem não apenas para compreender o que ela mostra, mas para perceber o que ela faz sentir, antes mesmo de se tornar plenamente inteligível.

É nesse registro que cenas clássicas do cinema de horror se tornam particularmente elucidativas. Na sequência abaixo (Figura 1) do banho em **Psicose** (1960), por exemplo, o olhar que acompanha o corpo de Marion sob a água não constrói tensão apenas pela expectativa narrativa do ataque iminente, mas pela forma como a imagem organiza um regime sensorial de vulnerabilidade. A fragmentação do corpo em enquadramentos fechados, o contraste entre luz e sombra e a intrusão abrupta da trilha sonora extradiegética instauram uma experiência que antecede a identificação do perigo. Mais do que evocar a memória da violência ou da adrenalina, a cena ativa uma sensação tátil de exposição e ameaça, fazendo com que o espectador sinta a proximidade do horror antes mesmo de reconhecê-lo plenamente como ação. A imagem, assim, não apenas representa o perigo, mas o faz circular como afecção, instaurando um contato direto entre superfície visual, corpo filmado e corpo espectador.

Figura 1 – Sequência da cena de morte de Marion Crane, em Psicose.



Fonte: **Psicose** (1960), Alfred Hitchcock

Ouvimos o som do chuveiro, vemos as gotas caírem, observamos o banheiro ser inundado pelo vapor, e reconhecemos a sensação de um banho quente. A aproximação da sombra desconhecida nos evoca o medo daquilo que se esconde nas sombras. A música que indica o perigo amplia a experiência de tocar ao filme. Hitchcock aqui não precisou de uma cena explícita de morte, com jorros de sangue e uma figura desfigurada que representasse o monstro, no oculto de uma cortina de plástico, escondido sob a luz de um banheiro, habitava um perigo que passou a ecoar no presente de quem conheceu sua obra. Nem mesmo o grito abafado de Marion, que quase se mescla a trilha musical, se torna necessário, porque a nossa mente preenche o vazio do silêncio, assim como preenche o vazio da imagem que não se concretiza.

Segundo Marks, essa experiência háptica estabelece um contato íntimo e sensível com a imagem, criando uma dimensão onde o sentido da pele, da aspereza e da materialidade tornam-se centrais para a recepção do filme. Para que essa sensação se concretize, o cinema utiliza recursos estéticos específicos: planos detalhes que destacam texturas, como a pele, aproximam o olhar da imagem, enquanto movimentos de câmera lentos e próximos simulam o toque e a exploração tátil. A iluminação que acentua sombras e relevos, assim como o som, que amplia a percepção sensorial com ruídos ambientes ou sussurros, reforçam essa imersão.

No gênero do horror, essa dimensão tátil do olhar ganha especial importância, pois permite que o medo se manifeste não apenas no plano racional, mas como uma sensação que se instala no corpo, uma proximidade inquietante com o espectral e o ameaçador. A memória, nesse contexto, não é entendida como recordação voluntária ou arquivo estável, mas como ativação sensorial e afetiva que emerge no encontro entre imagem e corpo. A cena do banho (Figura 1), exemplifica bem essa estética: o close nas gotas d'água, a textura da pele e o jogo de luz e sombra criam uma sensação quase palpável de vulnerabilidade e perigo, estabelecendo um contato íntimo e perturbador entre o espectador e o horror apresentado.

Ainda que formulada a partir do cinema experimental intercultural, a abordagem de Marks permite pensar a experiência háptica também em obras narrativamente clássicas, desde que se

desloque o foco da decifração do sentido para a ativação sensorial. No cinema háptico, a experiência sensorial proposta pelo filme não se dá apenas pela imagem ou pelo som isoladamente, mas pela ativação da memória sensorial do espectador, que atua como mediadora desse contato tátil. Não é só o que está explícito na tela, mas o que essa combinação de elementos desperta nas lembranças, sensações e afetos acumulados ao longo da vida de quem assiste. Assim, o cinema tátil estabelece um diálogo íntimo entre o texto fílmico e o corpo-memória do espectador, que traz consigo uma história complexa de experiências sensoriais e culturais. Essa dinâmica torna o espectador um agente ativo na construção do sentido, diferente do cinema mais tradicional, em que a narrativa é entregue de forma linear e clara. No cinema háptico, cabe ao público preencher os silêncios, os vazios da imagem, e completar aquilo que o filme sugere, criando uma experiência que extrapola o plano visual e se inscreve no campo do sentir e imaginar.

É precisamente nesse caráter lacunar da imagem que reside sua força. A imagem não oferece tudo, não se fecha em si mesma; ela convoca o olhar a trabalhar, a suportar o que falta, a lidar com aquilo que escapa. Essa incompletude não é uma deficiência, mas uma condição de possibilidade para que a imagem permaneça viva e operante. No cinema de horror, os vazios daquilo que não se mostra, que permanece na sombra ou no silêncio, não anulam o sentido, mas o intensificam. É nesse espaço de indeterminação que a imagem se torna inquieta, capaz de atravessar o tempo e se reinscrever no corpo e na memória de quem a assiste.

A bagagem do espectador é, portanto, um elemento fundamental para a recepção do filme. Essa bagagem não é neutra; ela é formada por um conjunto diverso de experiências pessoais e coletivas, culturais e sociais, que moldam as sensações e memórias evocadas pela obra. Por isso, uma mesma cena pode gerar reações sensoriais e emocionais muito distintas entre diferentes espectadores, dependendo do repertório que cada um carrega. No contexto do horror, essa dimensão ganha especial relevância, pois o medo e a tensão provocados pelo filme são sentidos no corpo, pulsando na pele e criando uma experiência visceral que ultrapassa o raciocínio. Dessa forma, o horror não é apenas visto ou ouvido, ele é sentido, vivido de forma corpórea e memorável. Se na seção anterior observamos reflexões que determinadas obras de horror traziam, aqui pensamos na multiplicidade de sensações que estas mesmas obras evocaram no decorrer do tempo.

É importante destacar que, embora este trabalho concentre sua análise em obras de cunho clássico, como, de certa forma é, o cinema de Zé do Caixão, a abordagem de Laura Marks se baseia especialmente em filmes experimentais. Nesses, a intercultural, isto é, o encontro e a mistura de diversas culturas e experiências, é mais palpável e explícita, permitindo que o cinema háptico revele com maior intensidade as camadas sensoriais e afetivas que escapam ao discurso convencional⁶.⁶ Em obras clássicas, o contexto cultural e narrativo já está mais estabelecido, e nosso olhar tende a buscar sentido a partir do que é oferecido. Já no cinema experimental, essa abertura e multiplicidade sensorial criam um campo fértil para o exercício da memória sensorial, tornando a experiência ainda mais rica e desafiadora.

⁶ Laura Marks entende o cinema intercultural como um campo em que diferentes culturas entram em contato de maneira sensorial e tátil, formando uma espécie de palimpsesto, ou seja, um acúmulo de camadas de impressões que se inscrevem umas sobre as outras. Para ela, a circulação do filme entre diferentes espectadores funciona como uma série de toques de pele que deixam rastros mútuos

Se o olhar pode tocar e a imagem pode ser sentida, o som no cinema háptico não é apenas uma via para o entendimento narrativo, ele é um corpo que vibra, uma pele sonora que recobre a experiência fílmica. No horror, ele emerge não como guia, mas como presença inquietante que ultrapassa o ouvido e alcança as vísceras. Laura Marks destaca que o cinema pode “ouvir o que está além do discurso”, e é justamente esse ouvir que reverbera no corpo, como se cada ruído e cada ausência de som fossem superfícies que a pele do espectador atravessa. Os exemplos a seguir, embora distintos em estilo e época, operam uma mesma lógica sensorial.

O som háptico não precisa da palavra. Ele se faz matéria na vibração de um grave quase inaudível, no sussurro que mal se forma, na frequência que estremece o peito. Ele não nomeia, não traduz, mas instaura. Quando os ruídos de *Eraserhead* (1977), de David Lynch, envolvem o espectador em zumbidos persistentes e sons mecânicos indefinidos, o que se percebe não é o que se escuta, mas o que se sente como incômodo contínuo, uma opressão sem rosto, uma ameaça sem imagem. Esses sons constroem uma textura acústica que faz do ambiente um corpo vivo, uma presença hostil, como se o espaço mesmo estivesse pulsando, prestes a invadir a integridade de quem assiste.

Há também o som que emerge no silêncio, ou melhor, no quase silêncio: aquele intervalo denso, carregado de expectativa, que antecede a irrupção do terror. Em *O Iluminado* (1980), o som do triciclo de Danny alternando entre o tapete e o chão de madeira cria uma textura sonora rítmica e repetitiva, que não apenas marca o espaço, mas o preenche de uma inquietação crescente. O silêncio que se impõe entre os ruídos transforma-se em presença espectral, um campo de escuta onde o espectador é compelido a preencher os vazios, como se cada pausa fosse um convite à paranoia sensorial de que algo terrível está para acontecer.

Em outros momentos, o som opera como memória, como evocação. Não se trata do que ele descreve, mas do que nos faz lembrar ou sentir. Em *O Exorcista* (1973), sons ambientes distorcidos e murmúrios indecifráveis se entrelaçam à trilha, ativando no espectador associações que muitas vezes não passam pela razão. São lembranças de outros medos, de outros corpos, de traumas encarnados. A trilha aqui não conduz, ela assombra. E é nesse ponto que o som se torna pele: ele se cola ao corpo do espectador e o reativa, fazendo do cinema não um espaço de escuta passiva, mas de presença sensorial total.

O horror, nesse cinema que toca antes de explicar, deixa de ser apenas um gênero narrativo para se tornar um modo de sentir. Ele age como um corpo que se inscreve sobre outro, o do espectador, e que reverbera através da pele, da memória, da escuta. Como vimos, essa experiência se desdobra em três forças principais: no olhar que toca, nas imagens que vestem o tempo com vestígios, e no som que se infiltra na carne e nos sentidos.

Esses três eixos (pele, memória e presença) não são categorias estanques, mas superfícies móveis de contato, entre o que está na tela e o que habita quem assiste. O cinema tátil, nesse contexto, é menos sobre o que se vê e mais sobre o que se sente. É nesse campo do sensível que o horror se revela como linguagem do indizível, convocando o espectador a experienciar, mais do que compreender.

Ao considerar o cinema como superfície sensível, como corpo que vibra, escapa e convoca, percebemos que o horror, longe de ser apenas um gênero de sustos e transgressões, é também uma linguagem do sensível. Ele nos alcança não só por aquilo que mostra, mas por

aquilo que deixa entrever, pela sombra que paira sobre o visível, pelo som que assombra o silêncio. A floresta de memórias, com a qual abrimos esta seção, não é apenas uma metáfora da memória, mas também do modo como o horror circula: como presença latente, como vestígio que se inscreve no corpo de quem vê.

Ao aproximar Laura Marks e Georges Didi-Huberman, torna-se possível pensar a imagem cinematográfica como um campo onde o sensível e o temporal se entrelaçam de forma indissociável. Se, em Marks, a imagem háptica convoca o espectador por meio da pele, do afeto e da memória sensorial, em Didi-Huberman essa mesma imagem se revela como vestígio sobrevivente, atravessada por camadas de tempo que não se organizam de maneira linear. O que toca o corpo, portanto, não é apenas a superfície da imagem, mas o tempo que nela insiste. No cinema de horror, essa convergência se intensifica: a imagem háptica não apenas ativa sensações, ela faz sobreviver fragmentos do passado que retornam de modo inquieto, deslocado e incompleto. O toque da imagem é também o toque do tempo, e o arrepio que ela provoca no espectador não é apenas físico, mas histórico e memorial. Assim, o horror se configura como um espaço privilegiado onde a sobrevivência da imagem (Didi-Huberman) se manifesta como experiência encarnada (Marks), produzindo uma memória que não se explica, ela se sente.

Essa perspectiva se torna especialmente rica quando deslocada para o contexto brasileiro, onde o horror se entrelaça a traumas históricos, violências persistentes e espectros que rondam a construção da identidade nacional. Nesse território, a imagem háptica e a imagem sobrevivente encontram um campo fértil, marcado por apagamentos, retornos e memórias que insistem em se fazer presentes. Na próxima seção, veremos como o cinema brasileiro, em suas múltiplas camadas, faz do horror não apenas um gênero, mas uma linguagem política e estética da memória.

2.3 Cinemas do Espectro: Estética do Horror e Dispositivo Crítico no Brasil

O cinema de horror brasileiro, ao se posicionar no entrecruzamento entre o sensível e o político, manifesta uma potência singular que dialoga diretamente com as tensões históricas, sociais e culturais do país. Mais do que reproduzir clichês do gênero, essa produção audiovisual se constitui como uma linguagem capaz de revelar traumas coletivos e memórias silenciadas, fazendo do horror um território privilegiado para a reflexão crítica e a resistência simbólica.

É na interseção entre a materialidade do corpo, o espectral da memória e as ausências da narrativa oficial que o cinema brasileiro de horror encontra sua força mais contundente. Ao invocar presenças fantasmáticas, violentas e subalternas, ele escava vestígios de uma história marcada por desigualdades, opressões e apagamentos. Essa dimensão política do horror brasileiro, em diálogo constante com o passado, se manifesta na forma como os filmes mobilizam sensações, inquietações e afetos que ultrapassam o susto imediato para se constituírem como experiências encarnadas, críticas e transformadoras.

Nesta seção, propõe-se compreender como o cinema nacional mobiliza recursos da estética háptica para instaurar obras profundamente imersivas, construindo uma linguagem visual e sonora que não apenas se oferece ao olhar, mas toca a pele, ativa a memória e convoca a presença dos espectros que atravessam a sociedade brasileira.

No Brasil, onde a violência histórica se entrelaça ao tecido da vida cotidiana, o cinema de horror encontra um terreno fértil não para reconstituir o passado como documento, mas para fazê-lo vibrar como fantasma. As imagens que assombram as telas não dizem respeito apenas ao sobrenatural; elas falam do naturalizado, da brutalidade que se repete, da exclusão que se perpetua, de estruturas que resistem ao tempo como espectros entranhados na própria pele do país. Por meio da alegoria, o horror brasileiro tem inscrito na tela aquilo que a história oficial insiste em silenciar: a escravidão que deixou cicatrizes abertas, a ditadura que ainda sussurra nos corredores da democracia, o genocídio indígena transformado em estatística, os corpos racializados empurrados à margem até o presente. Não se trata de reviver esses eventos com precisão factual, mas de encarnar seus vestígios, dando forma e som ao que ainda pulsa, deformado, oculto, mas jamais resolvido.

Essa lógica espectral não se restringe às formulações históricas do horror brasileiro, mas se manifesta com força em produções contemporâneas que mobilizam o medo como forma de tornar sensíveis violências persistentes. Em **Bacurau** (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019), o horror emerge menos como gênero delimitado e mais como atmosfera de ameaça contínua, em que a violência colonial retorna sob a forma de invasão, apagamento e extermínio organizado. O vilarejo que desaparece do mapa não opera apenas como recurso narrativo, mas como imagem-sintoma de um país em que determinadas vidas permanecem descartáveis. De modo semelhante, a série **Cidade Invisível** (Carlos Saldanha, 2021) aciona figuras do folclore brasileiro não como curiosidades míticas, mas como dispositivos de visibilização do que se mantém naturalizado: mortes evitáveis, exploração, silenciamento e desigualdade estrutural. As criaturas que atravessam a narrativa funcionam como presenças sobreviventes, atualizando, em chave fantástica, traumas que não cessam de retornar. Em ambos os casos, o horror não vem do susto; o medo não rompe com o real, mesmo quando parte de uma premissa política ou sobrenatural, mas o intensifica, fazendo vibrar aquilo que insiste em permanecer à margem da representação histórica⁷.

Nesse sentido, o horror brasileiro não se limita a reiterar convenções do gênero ou a produzir imagens de medo; ele se estrutura como uma linguagem sensível e política que confronta diretamente as feridas abertas da história nacional. O espectro que ronda essas imagens não é estrangeiro nem distante, mas íntimo e doméstico, inscrito na experiência social brasileira. Ao articular folclore, tensões raciais, desigualdades sociais e violências cotidianas, o cinema de horror convoca o espectador a experimentar, no próprio corpo, a persistência desses fantasmas que seguem ativos no presente, mesmo quando negados ou silenciados.

Essa experiência tátil do horror se manifesta nas imagens, nos sons e nos gestos, solicitando uma percepção que ultrapassa o olhar racional e distanciado. Conforme propõe Laura Marks, o cinema háptico privilegia aquilo que se sente, a textura da pele, o peso do silêncio, a vibração do som, mais do que aquilo que se apresenta de forma plenamente visível. Nesse território do sensível, o horror brasileiro opera como uma linguagem do indizível, capaz de

⁷ Embora **Bacurau** (2019) e **Cidade Invisível** (2021) não sejam classificadas estritamente como obras de horror em termos genéricos, ambas mobilizam elementos recorrentes do gênero; como a presença do espectral, a construção de atmosferas de ameaça e a evocação de violências estruturais, aproximando-se de uma lógica do horror enquanto linguagem sensível e política. Nesse sentido, adota-se aqui uma perspectiva ampliada do horror, compreendendo-o não apenas como categoria formal, mas como um campo de articulação de afetos, memórias e tensões sociais.

mobilizar afetos e memórias que escapam à organização discursiva da história oficial.

Por meio da alegoria, do grotesco e da visceralidade, o cinema de horror brasileiro traz à tona memórias reprimidas que atravessam a formação social do país, como a escravidão, os vestígios da ditadura, o genocídio indígena e a persistente marginalização dos corpos racializados. Esses elementos, frequentemente ausentes das narrativas hegemônicas, insistem em retornar como presenças inquietas, justamente porque o horror não opera pela reconstrução documental do passado, mas pela ativação sensível de seus restos. Nesse ponto, o cinema de horror se aproxima do que Georges Didi-Huberman compreende como sobrevivência da imagem: fragmentos temporais que retornam de maneira deslocada, fora de ordem, produzindo efeitos no presente. O horror não explica esses vestígios; ele os faz sentir, reinscrevendo no corpo do espectador marcas de uma memória que resiste ao esquecimento.

É nesse horizonte que a obra de José Mojica Marins, figura seminal e quase mítica do cinema de horror nacional, revela sua potência singular. Mojica não apenas construiu personagens icônicos, como Zé do Caixão, mas materializou um tipo de horror que dialoga diretamente com as contradições do Brasil, explorando o grotesco, o marginal, o profano e o sinistro que habitam as sombras da sociedade. Sua estética visceral, marcada pelo uso do corpo, do sofrimento e do medo, inaugura um espaço onde o horror transcende o gênero para se tornar um modo de olhar e sentir o país em suas tensões mais profundas. A popularidade de sua obra atravessa dois momentos políticos centrais da história brasileira, o período Vargas e a Ditadura Militar, e ainda que seus filmes não os retratem diretamente, a forma como afetam o espectador carrega ecos desse atravessamento por tempos tão sombrios quanto o próprio Zé do Caixão.

Ao revisitar a obra de Mojica, percebe-se como o horror brasileiro carrega uma carga estética e política capaz de abrir fissuras no discurso dominante, revelando aquilo que se esconde sob as fachadas de normalidade e civilidade. Essa potência permanece viva em produções posteriores, que dão continuidade à tradição de fazer do horror uma linguagem sensorial, crítica e política, sempre disposta a tocar a pele e a memória de quem assiste.

Nesse panorama, a contribuição de José Mojica Marins se impõe não apenas como fundadora, mas como condensação simbólica das potências do horror brasileiro. Ao criar Zé do Caixão, Mojica inaugura uma forma de expressão que articula medo, transgressão e crítica social de maneira profundamente enraizada na experiência brasileira, deslocando o horror do campo do entretenimento para um território onde estética e política se entrelaçam, fazendo do gênero uma linguagem capaz de encarnar contradições históricas, afetivas e culturais do país.

Ao reconhecer a importância dessa tradição inaugurada por Mojica, torna-se possível compreender como o horror brasileiro se mantém vivo e renovado, um cinema que toca a pele, ativa a memória e convoca a presença de espectros históricos, sociais e imaginários para confrontar as sombras que insistem em habitar o presente.

É nesse cruzamento entre sensorialidade, memória e crítica social que reside a potência do horror como linguagem, um campo em que as imagens não se organizam como relato, mas retornam como vestígios ativos, produzindo efeitos no presente. Ao longo deste capítulo, buscou-se deslocar a compreensão do horror como simples produtor de sustos ou monstruosidades, para pensá-lo como um campo estético e afetivo que mobiliza aquilo que escapa à razão e convoca o corpo do espectador à experiência. A partir da lente do cinema

háptico e das reflexões de Laura Marks, o horror se revela como uma gramática sensível, feita de toques, ruídos, silêncios e fragmentos, capaz de evocar memórias inscritas na pele, marcas de traumas históricos e afetivos que não cessam de retornar.

Na próxima seção, o olhar se volta para a trajetória de José Mojica Marins, cujas memórias, personagens e filmes formam um mosaico vivo que atravessa gerações, revelando não apenas sua biografia, mas o pulsar de uma identidade nacional moldada por tensões, mitos e histórias narradas através de um cinema que tocou profundamente o país e que, por sua vez, tocou a pele de diversas gerações.

3 JOSÉ MOJICA MARINS

Será possível que um sujeito esteja inteiramente submisso às contingências ao seu redor, ou seria justamente a tessitura desses eventos que o constitui como figura emblemática? Ao narrar sua própria história, há também a atribuição de sentido aos acontecimentos, e, por consequência, uma justificativa simbólica do que se viveu. Entre abril e maio de 2007, José Mojica Marins concedeu uma série de entrevistas a Eugênio Puppo, Arthur Autran e Daniela Senador, para o **Portal Brasileiro de Cinema**. Nelas, revisitava sua trajetória, seus marcos e seu legado, compondo, assim, um mosaico de memórias que não apenas explicita sua história, mas a organiza, a mitifica e a eterniza. A narrativa é por si um exemplar do processo de simbolização, que imortaliza o momento diante de episódios distintos e aos quais confere uma lógica. Memória é mais do que uma parte da biologia inerente ao ser vivo, é um constructo. Portanto, enquanto os eventos justificam e constroem Mojica, quando ele mesmo busca atribuir significado a esses episódios e resgatá-los à luz de uma memória específica, acaba também imortalizando a imagem de quem ele foi em vida.

José Mojica Marins nasceu em 11 de março de 1936, mas foi registrado apenas no dia 13 — uma sexta-feira 13 —, data que viria a se popularizar como seu verdadeiro nascimento, mesmo que o clássico **Sexta-Feira 13** fosse lançado mais de quatro décadas depois. Filho de imigrantes espanhóis e criado em uma chácara pertencente a parentes, viveu uma infância marcada por deslocamentos e singularidades: o pai toureiro e nômade, o quase sequestro por ciganos, o cinema no quintal de casa com cenas explícitas, a primeira câmera recebida. Elementos que, em retrospecto, parecem indicar não só o nascimento de um artista, mas a formação de uma figura marcada por camadas contraditórias e potentes, cuja presença simbólica se consolida no imaginário brasileiro.

Sua trajetória se desenha como um roteiro de cinema, com atos, viradas, clímax e um epílogo que insiste em não terminar, algo que garante a continuidade do seu legado até os dias atuais. Nesse sentido, a centralidade de José Mojica Marins no cinema de horror brasileiro se consolida com de **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** (1964), filme que marca a emergência de sua linguagem mais reconhecível. Antes disso, contudo, suas experiências no longa-metragem, como **A Sina do Aventureiro** (1958) e **Meu Destino em Tuas Mãos** (1962), não obtiveram grande êxito de público, sendo posteriormente lidas por críticos como Barcinski e Finotti (1998) como fracassos dentro de sua trajetória inicial.

Ainda assim, sua obra se expande de forma contínua e multifacetada, abrangendo cerca de vinte e cinco longas-metragens, além de médias e curtas, atravessando diferentes gêneros e suportes audiovisuais. Como apontam Piedade e Cánepa (2014), Mojica não se restringe ao horror, mas o atravessa e o contamina mesmo em suas incursões pelo faroeste, melodrama e outros gêneros populares, sempre preservando elementos de sua iconografia do grotesco. Esse trânsito entre mídias (cinema, rádio, televisão, quadrinhos, teatro e publicidade) reforça sua constituição como figura total no imaginário midiático brasileiro. Sua obra ainda se prolonga para além de sua morte, com a circulação e reorganização póstuma de materiais e lançamentos como **A Praga** (2021), uma relíquia perdida desde os anos 80, evidenciando a permanência de sua filmografia como um corpo imagético em constante reinscrição no tempo.

Há, nesse enredo, algo de performático, como se Mojica se alimentasse do imaginário que o cercava ao mesmo tempo em que o moldava. Um artista considerado excêntrico, controverso, cujos filmes, muitas vezes vistos como de baixo orçamento e estética tosca, revelam uma identidade própria, e uma coerência estética que desafia classificações tradicionais. O cinema não apenas acompanhou sua vida: foi, talvez, a estrutura invisível que sustentou múltiplas versões de si. O cinema o sensibilizou.

Cinéfilo, no sentido mais visceral do termo, apaixonado pela arte antes de qualquer institucionalização, e na amálgama de sua apreciação, nascia a criação. Zé do Caixão não nasce de um impulso isolado, mas da sobreposição de sonhos, filmes, histórias em quadrinhos, experiências e delírios que compõem o repertório imagético do autor. Compreendê-lo como um artista, entender sua estética e suas obras objetifica sua história ao ponto de torná-lo um personagem, uma versão interpretada que poderia condizer ou não com a realidade, contudo indistinguível da verdade. Zé e Mojica, criação e criador, se tornam uma figura popular única, indissociáveis aos olhos do público. A soma dos fatos não o torna real, mas transforma suas memórias de forma a moldá-lo como ele deveria ter sido, como uma performance de si mesmo. Sua memória não o torna mais real: ela o refaz.

É a partir dessa construção simbólica de vida e obra que este capítulo se propõe a investigar a trajetória de José Mojica Marins, suas contribuições para o cinema nacional e sua permanência no imaginário brasileiro através de sua relação simbiótica com o personagem Zé do Caixão.

3.1 Entre o Nada e o Vestígio: a Memória Corporificada de Mojica

Para que algo se torne vestígio, precisa antes ter acontecido. Entre o acontecimento e os resquícios da sua inscrição no tempo, instala-se a memória, que vai além de uma reconstituição linear, mas que atua como sobrevivência disforme, intermitente, feita de lapsos e lampejos. É justamente nesse intervalo, entre o esquecimento e a inscrição, que se forma a figura de José Mojica Marins: artista que inscreveu seus fantasmas em uma zona marginal, porém persistente, do corpo do cinema nacional, transformando o vazio simbólico de uma infância marginalizada em um acervo imagético que ainda reverbera.

A memória, nesse contexto, ultrapassa o campo da consciência. Mais do que um processo biológico ou psicológico, ela é capaz de moldar realidades, reconstruir narrativas e reposicionar o sujeito no tempo, permitindo que ele enxergue possibilidades e as tome, ou não, como verdade. A subjetividade é parte fundamental desse processo, pois permite que o indivíduo seja inserido em experiências que viveu ou apenas herdou, imaginou ou absorveu. Para que alguém se torne aquilo que é, um perfil, uma imagem, uma linguagem, é preciso um percurso: um acúmulo de marcas, ruínas e signos que sustentem sua existência.

A subjetividade é, nesse sentido, o solo fértil onde a memória cultural se entranha, e onde a trajetória individual pode se converter em linguagem coletiva. Em sua experiência singular, Mojica encarna esse processo: sua história pessoal se funde a camadas de medo, exclusão e resistência que atravessam o imaginário brasileiro, e que ganham forma, corpo e voz através do horror.

Nesse ponto, o conceito de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu, oferece uma chave importante para compreender como Mojica se constitui como figura estética e social. Em oposição tanto ao determinismo mecânico quanto à ideia de ação puramente racional, Bourdieu propõe o *habitus* como um sistema de disposições incorporadas, estruturado por esquemas de percepção, avaliação e ação forjados na experiência. Trata-se de uma forma de inscrição da história no corpo, por meio da qual as estruturas sociais passam a orientar práticas e sensibilidades sem necessidade de mediação consciente.

Uma das funções principais do conceito de *habitus* consiste em descartar dois erros complementares cujo princípio é a visão escolástica: de um lado, o mecanicismo, que entende a ação como efeito mecânico da coerção de causas externas; de outro, o finalismo no qual, segundo a teoria da ação racional, o agente atua de maneira livre [...]. Contra ambas as teorias, convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático [...] como também engendrar [...] estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das constrições estruturais de que são o produto e que as definem. (Bourdieu, 2001, p. 169).

Se lida a partir de uma perspectiva determinista, talvez fosse mesmo o destino de Mojica ser da arte, do entretenimento itinerante de um circo, moldado entre arquibancadas, telas improvisadas e projetores de rolo. Nascido em 1936, Mojica se inscreve em uma história marcada pela sobreposição entre o imaginário popular e a cultura marginal, elementos que ele próprio cultivaria e radicalizaria ao longo da vida. Filho de toureiro e imerso em uma família com vínculos profundos com o circo e o cinema, suas primeiras lembranças se constroem numa infância instável, que transita entre o campo e a cidade, entre o imprevisto e o improvisado, entre o espetáculo e a ausência.

Todavia, à luz do conceito de *habitus*, compreendemos que os indivíduos não agem de forma puramente mecânica nem totalmente livre, suas práticas são moldadas por estruturas interiorizadas, formadas pela acumulação de experiências sociais. O *habitus*, nesse sentido, é uma forma de memória incorporada: um conjunto de esquemas perceptivos e disposições que orientam o agir, o sentir e o criar, mesmo de maneira inconsciente.

No caso de José Mojica Marins, seu *habitus* é moldado por um contexto de profunda marginalidade social e cultural. Criado nos bastidores de circos, cinemas de bairro e espaços populares, seu corpo atravessou experiências que escapam à lógica das artes institucionalizadas, e é justamente dessa posição periférica que nasce sua estética singular. O horror que Mojica cria pode ser compreendido não apenas como mero reflexo da cinefilia ou uma decisão estética deliberada, mas como produto de uma relação prática com o mundo, mediada pelo grotesco, pela religiosidade popular, pela exclusão e pela precariedade.

Seu cinema, portanto, não pode ser lido apenas como construção formal: ele é a expressão de um *habitus* que combina sobrevivência e criação, precariedade e invenção. Como diz Bourdieu (1979, p. 163), o *habitus* permite a produção de estratégias práticas dentro dos limites das estruturas que o formaram. Mojica, com seus recursos escassos e sua posição marginal, passa a operar com essas limitações em forma de estética: filma com pouco, mas filma com excesso visual e afetivo; age fora dos centros, mas constrói um personagem que acaba por se impor

como mito nacional. A marginalidade não é apagada, ela é inscrita no próprio modo de fazer cinema.

Esse *habitus* começa a se delinear ainda na infância, e não apenas por meio de experiências culturais legitimadas, mas através de um convívio íntimo com imagens, sons e histórias que povoam o cotidiano das periferias. Mojica não acessa o cinema pela via institucional ou escolar, seu primeiro contato com a imagem projetada é uma cena traumática, um corpo infantil invadido pelo choque visual. Como ele mesmo relata, sua estreia como espectador foi marcada por um *close* inesperado de uma genitália feminina infectada por gonorreia, exibida em uma sessão educativa. Aquela imagem, grotesca e sem mediação, imprime-se em sua memória não como narrativa, mas como presença. É ali que se instaura um modo de ver o cinema com o corpo antes do olhar.

Não se trata apenas de um episódio curioso ou pitoresco, mas de um ponto de virada afetiva: antes de reconhecer o cinema como arte, Mojica o experimenta como afeto, como violência sensível. Essa relação háptica, proposta por Marks, em que a imagem toca, fere, pulsa, se torna uma marca permanente de sua criação antes mesmo de ser criada. Seu corpo espectador é antes um corpo atravessado pela imagem do que um sujeito consciente diante da tela. Isso o aproxima de uma estética da experiência, onde ver é, também, ser tocado, afetado, transformado. E em sua trajetória, Mojica buscou aplicar o mesmo impacto, intencional ou não.

Mas o repertório que compõem seu imaginário não se encerra na violência: ele é enriquecido por camadas de encantamento e fabulação. Mojica cresce entre fitas épicas e filmes de aventura, fascinado pelas selvas, pelo heroísmo, pelas narrativas grandiosas de *Quo Vadis?* (1951), *Os Brutos Também Amam* (1953), *King Kong* (1933), *A Guerra dos Mundos* (1953). Há ali um apetite por imagens que extrapolam o ordinário, que narram mundos distantes, conflitos morais e existências excepcionais. E, ao mesmo tempo, ele é alimentado por histórias contadas de boca a boca, como a do batateiro, uma figura trágica cuja suposta ressurreição o coloca, ainda criança, diante da morte e do estigma.

O caso do batateiro é revelador: não apenas por seu teor narrativo, mas pelo efeito social que provoca. Um homem rejeitado, chamado de diabo, banido da comunidade após “voltar dos mortos”, uma memória que se converge em outras versões de Zé do Caixão, além de À Meia-Noite. A morte, ali, deixa de ser apenas fim, ela se torna imagem e condenação. Para o menino Mojica, esse episódio inaugura um interesse visceral pelo tema da finitude e, mais do que isso, pelo modo como a morte é narrada, distorcida, performada socialmente. O horror, assim, não nasce do sobrenatural, nasce do que a comunidade faz com aquilo que não compreende.

Aos poucos, esse universo de curiosidade e cinefilia se traduz em desejo de expressão. Mojica abandona o sonho da bicicleta de corrida e pede uma câmera para filmar, aos doze anos. Com apenas quatorze anos, já circulava com um projetor, organizando sessões em cidades do interior, reunindo crianças e jovens para ver filmes. Não era apenas um espectador: era um mediador de experiências cinematográficas, alguém que entendia o cinema como prática viva, compartilhada, coletiva, que enxergava no cinema uma forma de estar junto. Pensar o espaço no cinema para além de sua função representacional nos permite acessar camadas mais profundas de afeto, política e história, como propõe Irene Depetris Chauvin, em *Geografias afetivas*:

A consideração das dimensões espaciais no cinema é uma ferramenta poderosa que pode revelar significados e experiências afetivas, estéticas, políticas e históricas, se nos aventurarmos a pensar o espaço para além de um elemento formal, limitado a oferecer uma representação verossímil de um território geográfico. (Chauvin, 2019, p. 3).⁸

Desde cedo, seu fazer artístico não se separa de sua experiência de mundo. O cinema, para ele, nunca foi apenas uma linguagem, foi sobrevivência, foi reinvenção do olhar, foi ritual de resistência. Esse desejo de criar suas próprias imagens nasce da lacuna entre aquilo que via nas telas e aquilo que vivia nas ruas. Em sua experiência, Mojica, ainda jovem, percebe que o mundo que habitava, feito de periferias, de rituais populares, de exclusões silenciosas, não existia no cinema a que tinha acesso. Ao projetar, ele reproduz; ao filmar, ele inscreve. A câmera, nesse momento, torna-se não apenas instrumento de expressão, mas uma extensão do próprio corpo: um corpo marcado pela ausência de representação.

Sua forma de narrar a própria trajetória pode ser compreendida como uma performance de si. Em entrevista ao Portal Brasileiro de Cinema, Mojica descreve as dificuldades enfrentadas em sua passagem do papel de cinéfilo ao de cineasta, enfatizando uma narrativa de superação marcada pela escassez de recursos e pela improvisação constante. Essa construção discursiva não opera apenas como registro biográfico, mas como estratégia de autofiguração, na qual sua trajetória é reorganizada retrospectivamente em termos de obstáculo e conquista.

Essa encenação não emerge do nada, mas de repertórios narrativos amplamente circulantes no imaginário popular. Ao revisitar seus primeiros anos como realizador, Mojica não apenas rememora: ele dramatiza. Sua fala carrega uma performatividade que mistura o tom confessional e o épico popular, num entrelaçamento entre realidade e fábula que antecipa sua própria estética cinematográfica. Ele não conta o que aconteceu, ele encena sua origem como um roteiro de iniciação, onde cada obstáculo é transformado em narrativa, e cada precariedade, em gênio improvisado. Mojica, mesmo sem o conhecimento acadêmico de cinema, transformava sua trajetória numa estrutura clássica, uma Jornada do Herói⁹, com reviravoltas e superações.

Essa encenação de si mesmo como figura mítica e criador improvável ressoa com o que Günter Dux (2000) descreve, em sua teoria histórico-genética da cultura, como o processo de construção simbólica do sujeito. Embora o autor não utilize diretamente o termo “individualização”, sua abordagem permite compreendê-la como um processo no qual o sujeito constrói sua identidade simbólica a partir de memórias, narrativas e práticas socialmente mediadas. Para Dux, esse processo se sustenta em três pilares: o elemento cultural (a herança simbólica coletiva que fundamenta a construção de sentido); a formação de esquemas de ação e estruturas de pensamento e linguagem (as disposições que organizam o agir e o narrar); e a criação dos mundos dos sentidos (a capacidade de atribuir significados à própria experiência).

Nesse contexto, a narrativa de Mojica adquire densidade performativa: ele não apenas rememora, ele reencena, reafirma, transforma sua história em uma matriz simbólica que articula

⁸ “La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico.”

⁹ A Jornada do Herói é uma estrutura narrativa clássica, originalmente identificada por Joseph Campbell em sua análise das mitologias universais. Ela descreve a trajetória do protagonista por meio de desafios, transformações e retornos, dividida em doze estágios. Essa narrativa, amplamente presente em mitos tradicionais, foi também adotada e adaptada na narrativa cinematográfica contemporânea como um modelo estrutural para a construção de personagens e enredos.

memória e ação. Seus filmes, entrevistas, sua pedagogia marginal e até sua forma de narrar obstáculos como aventuras revelam essa transição entre o simbólico virtual (memórias e esquemas) e a ação concreta. É, como Dux aponta, o momento em que o sujeito convence a comunidade do valor de seus símbolos e torna-se, assim, agente de sua própria significação.

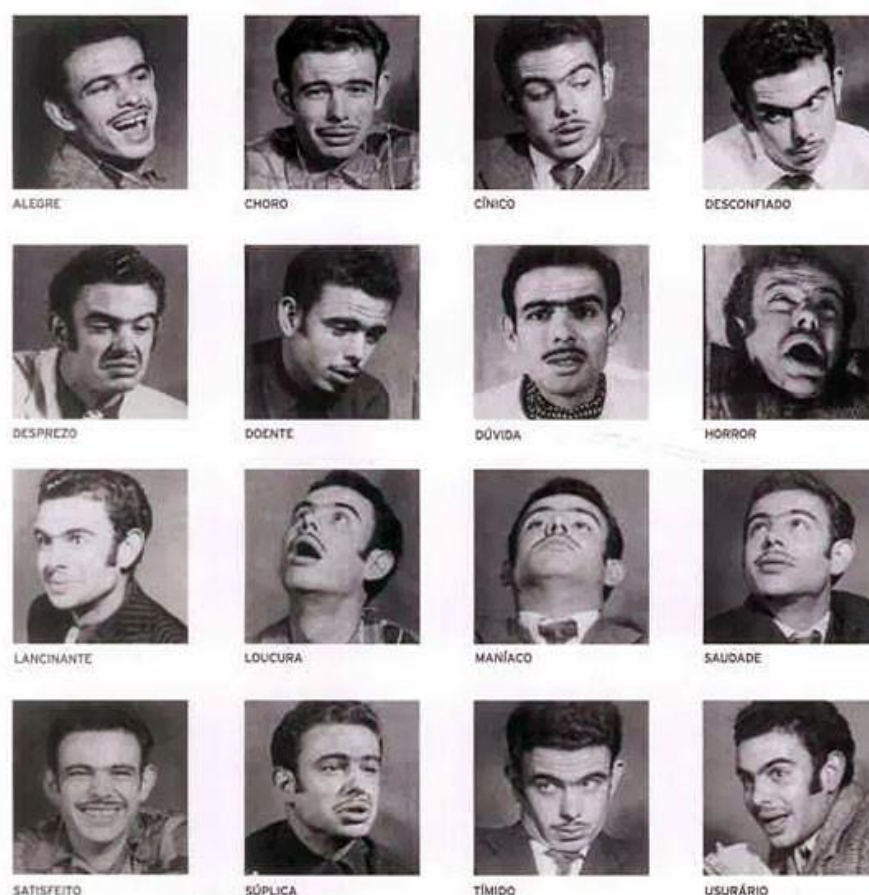
A ausência de recursos, falta de som, de atores profissionais, de estúdio, de financiamento, como se é esperado de um garoto de quatorze anos, é transmutada, na fala de Mojica, em potência criativa. As peruas sem alto-falante viram ações de marketing de guerrilha; as namoradas servem como estratégia de recrutamento de equipe; o quintal com galinhas mortas se converte em estúdio e salão de baile, que vira recurso financeiro para produção audiovisual. É uma lógica de mundo onde o impossível não é obstáculo, mas elemento de cena, e onde o absurdo cotidiano se torna fundamento do fazer artístico.

Mais do que narrar uma trajetória, Mojica constrói um personagem: o menino de circo que largou a escola e virou cineasta contra todas as previsões. E essa construção não se dá apenas no que ele diz, mas em como ele diz; com exagero, teatralidade e uma espécie de ética da gambiarra¹⁰ que atravessa toda sua obra. Como aponta o próprio Mojica, tudo era feito “do jeito mais estranho que existia”. O estranhamento, aqui, não é desvio: é método. Barcinski e Finotti, por outro lado, registram que esse processo de autofiguração também era percebido de forma ambivalente por seu entorno. Segundo os autores, “as meninas de sua seção divertiam-se com seus delírios cinematográficos e sonhos de grandeza. Já os rapazes consideravam-no um metido. O que não deixava de ser verdade: Mojica era um folgado mesmo, se achava melhor que todo mundo, o bambambã do pedaço.” (Barcinski; Finotti, 1998, p. 52). Essa caracterização aponta para a presença, já na juventude de Mojica, de uma postura de autoafirmação exagerada, que será posteriormente reconfigurada em sua persona artística.

Sua primeira produtora, a Cinematográfica Atlas, nasce nesse mesmo terreno simbólico. A “escolinha do Mojica” não é apenas um espaço de aprendizado, é um dispositivo de subjetivação. Ali, ele começa a elaborar uma pedagogia informal do cinema, centrada não em técnicas normativas, mas na produção de expressão. “Tudo que se faz com um rosto tem uma razão de ser”, diz ele para o Portal. E é dessa intuição, quase sensorial, que surge uma estética do gesto, do rosto, da presença. Mojica forma seus atores não para interpretar papéis, mas para habitar imagens. Ainda no papel de criador, ele também se insere no papel de mentor, mesmo que o cinema seja também uma arte nova para sua vivência, onde dentro dessa experiência autodidata, se mostra capaz de reproduzir conceitos e experiências de artistas consagrados, aplicando de forma intuitiva observações discutidas por teóricos do cinema. A exemplo dos seus cartões didáticos de expressões faciais, como reproduzidos na Figura 2, que revelam um raciocínio intuitivo que conversa com o Efeito Kuleshov, a ideia de que o significado emocional de um rosto depende da imagem que o precede ou sucede. Mojica, ainda que sem referencial teórico formal, aplica esse princípio ao propor que a expressividade seja treinada a partir da sequência e do contraste entre rostos. Assim, tal como em sua forma singular de produzir cinema, o gesto passa a ser também um signo.

¹⁰ A “ética da gambiarra” aproxima-se do que Ismail Xavier, em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983) identifica como uma estratégia estética que assume a carência de recursos não como limitação, mas como elemento constitutivo da obra.

Figura 2 – Cartões de expressões faciais utilizados por José Mojica Marins.



Fonte: Reprodução sem autoria identificada. Acervo pessoal do autor.

A recusa aos atores das escolas tradicionais evidencia a busca por corpos não domesticados pelo teatro convencional ou pelo cinema institucional. O que Mojica procura são corpos dispostos à metamorfose, à entrega, ao erro, e ele próprio não se excluía disso. Corpos que não atuam segundo os códigos estabelecidos, mas que performam a partir da precariedade e do espanto, os mesmos afetos que o marcaram em sua primeira experiência como espectador, e que se refletiram na sua marca como criador.

As práticas desenvolvidas na Cinematográfica Atlas também são interpretadas de maneira ambivalente por seus biógrafos. Barcinski e Finotti (1998, p. 55) observam que os métodos de Mojica na condução da chamada “escolinha” incluíam procedimentos pouco convencionais, que extrapolavam o ensino cinematográfico propriamente dito, chegando a avaliações sobre habilidades corporais e disciplinares dos participantes, como futebol, natação e karatê. Nesse contexto, a criação da escola também é entendida como uma estratégia prática de viabilização de suas produções, funcionando simultaneamente como espaço de formação e como solução econômica para a ausência de recursos na contratação de elenco profissional. Os autores ainda apontam que a posição de liderança exercida por Mojica nesse ambiente contribuía para a consolidação de sua autoridade simbólica, sendo referido pelos alunos como “mestre”, o que reforçava sua centralidade no processo de criação e produção.

Nesse processo, podemos ver Mojica não apenas como diretor, mas como um verdadeiro pedagogo do delírio. Ele ensina a ver e a se ver de outra forma. A sua “escola” é, também, um estúdio afetivo, onde se experimenta a linguagem a partir da desordem. É ali que se forma um imaginário próprio, profundamente ancorado em uma ética popular e marginal, onde o cinema não é uma linguagem de elite, mas um ritual de transgressão simbólica.

E assim, entre quintais, galinhas, rosas e anúncios de jornal, o menino que narrava filmes mudos se torna alguém que quer produzir seus próprios gritos visuais, vozes fantasmagóricas que ecoam nesta floresta de memórias. O cinema de Mojica nasce de um excesso de imagens e de uma falta de estrutura, é nessa contradição que ele encontra uma verdade estética possível. Uma verdade que não está no real, mas no gesto de transformá-lo em mito.

Entre obras de melodrama e filmes de bang-bang, Mojica inicia sua carreira investindo todo o dinheiro que possui. Sem formação formal em cinema, constrói seu aprendizado de maneira autodidata, a partir da observação, da experimentação e da prática contínua, desenvolvendo um domínio funcional da linguagem e da produção cinematográfica. Ainda assim, esse saber não se estendia ao gerenciamento financeiro, e ele se vê à beira da falência quando a solução lhe chega em sonho, como um sinal. Esse sonho o leva para o percurso do horror, um fantasma que o assombraria por toda a vida, o consumiria, o possuiria e se transformaria não apenas em um marco do cinema brasileiro, mas também em uma personalidade simbiótica entre José Mojica Marins e Josefel Zanatas.

O passeio nestes vestígios da trajetória inicial de José Mojica Marins na arte evidencia não apenas a formação de um cineasta à margem das institucionalizações, mas também a emergência de uma linguagem própria que ecoasse seus anseios. Essa linguagem, fundamentada no delírio, na precariedade e na performance, transforma-se, nas décadas seguintes, em um corpo estético e narrativo singular, cuja contribuição ao cinema brasileiro transcende o rótulo de “*cult*” ou “*trash*”. Na densa floresta de memórias que ele próprio cultiva, Mojica inscreve sua assinatura, onde o passado se torna presente, e cada imagem gerada é um fantasma que assombra a tela e a história do cinema brasileiro.

Se, até aqui, vimos como Mojica se inventa como autor, performer e pedagogo da imagem, é hora de nos voltarmos àquilo que ele efetivamente inscreve na história do audiovisual brasileiro: suas contribuições formais, temáticas e simbólicas que atravessam e desafiam o campo do cinema.

3.2 O Cinema que Sangra: Mojica e a Imagem como Corpo

O presente capítulo busca compreender as contribuições estéticas de José Mojica Marins a partir da relação visceral que o mesmo estabelece com a imagem. Ao pensar seu cinema como um corpo pulsante, ferido, sensorial, propõe-se aqui uma leitura que foge da análise tradicional e se aproxima do que Laura Marks (2000) denomina de um pensamento encarnado, háptico, exploratório. Mais do que inovações técnicas ou temáticas, o que se revela é um cinema que sangra, que transpira sua marginalidade e transforma precariedade em linguagem. Mojica inscreve sua obra no limite entre o rito e o escárnio, tornando a imagem um campo de batalha simbólico e sensorial. Seu cinema não representa: ele encarna.

“Eu misturo tudo, tem uma miscelânea.” (Marins, 2007, *online*). Essa frase, simples na forma, é um convite para entrar no universo caótico e fascinante de José Mojica Marins. Misturar, para ele, não era um ato casual, mas uma pulsão criativa, uma rebeldia estética que atravessava limites e categorias. Em meio a um Brasil que buscava ordem e definição, Mojica fazia do cinema um espaço de fusão entre o grotesco e o sublime, o erudito e o popular, o sagrado e o

profano.

Para entender sua contribuição ao cinema brasileiro, é preciso primeiro abandonar as expectativas tradicionais de narrativa linear, de técnica impecável ou de produção industrializada. Mojica não veio para lapidar o cinema nacional, mas para criar a partir da margem, uma margem que ele ocupava e transformava com a mesma força com que moldava seus filmes. Sua obra nasce da precariedade, mas não se reduz a ela; é a expressão de uma urgência, uma necessidade de existir pela imagem quando tudo ao redor dizia que ele não cabia.

Nos anos 1950 e 1960, o cinema brasileiro dividia-se entre o engajamento político do Cinema Novo e o escapismo popular da chanchada. Mojica, porém, recusava-se a pertencer a qualquer desses polos. Seu cinema é um terceiro caminho, uma construção híbrida que incorpora elementos do terror, do folclore, do teatro e da religiosidade popular, mas que jamais se encaixam em moldes pré-estabelecidos. Sua estética é marcada pelo improviso e pela inventividade diante da ausência de recursos.

Sua trajetória artística é inseparável do contexto social e cultural em que se insere. Não apenas pela falta de financiamento ou infraestrutura, mas pelo modo como ele canalizava as tensões de um país marcado por desigualdades e censura. A produtora Apolo, que fundou com parceiros como Augusto de Cervantes, simboliza essa rede de solidariedade e resistência, em retrospecto, um reflexo de sua trajetória jovial, quando se juntava a amigos no quintal para brincar de fazer filmes. Cervantes, que começou como guarda-costas e acabou seu sócio e depois patrão, exemplifica o entrelaçamento afetivo e prático que sustentava a produção de Mojica. O cinema não lhe era apenas escapismo, mas uma relação familiar, com laços forjados na confiança.

O diretor desenvolveu uma pedagogia própria, uma escola sem formalidades onde jovens curiosos e técnicos amadores se transformavam em equipe, movidos pela vontade e pelo risco. Enquanto profissionais da época desdenhavam sua direção, tachada de desorganizada e improvisada, Mojica confiava na sua intuição. Recusava-se a trabalhar com roteiros fechados e insistia em montar as cenas conforme sentia, um processo que resultava numa linguagem visual intensa e única. Era um artista que visualizava sua obra antes de dar-lhe forma, em um gesto que pode ser lido, retrospectivamente, como uma aproximação a Platão¹¹, onde buscava dar sentido a **coisa mesma** que habitava o seu campo das ideias.

Essa recusa do convencional não era mero capricho; era um ato político e existencial. Para Mojica, o cinema não era um objeto de consumo, mas uma extensão do corpo e da experiência, uma linguagem que atravessava o espectador e o punha em contato direto com o real e o imaginário. Sua câmera não observa de longe, ela toca, invade, pulsa. O cinema dele é antes de tudo uma experiência háptica, um contato sensorial, um rito de passagem.

Como propõe Laura U. Marks em seu prefácio à obra *The Skin of the Film*:

O cinema não é fundamentalmente verbal e, portanto, não realiza linhas de raciocínio da mesma forma que a teoria escrita. Ele existe no limiar da linguagem, e é a linguagem que precisa atravessar esse limiar para estabelecer um diálogo com ele. Na medida do possível, procuro uma forma de escrita que permaneça próxima do seu objeto, em vez de analisá-lo à distância, permitindo

¹¹ Remetendo à sua teoria do Mundo das Ideias, Platão propõe que as realidades mais verdadeiras e perfeitas não são as coisas materiais que percebemos, mas sim as entidades imateriais e eternas que delas são o modelo ideal. No contexto artístico, essa concepção sugere que o criador tem uma visão prévia e abstrata da obra em seu “campo das ideias”, que busca materializar na prática.

que a própria obra sugira a resposta mais adequada.

Isso é especialmente verdadeiro no caso dos trabalhos que discuto, cujas poéticas e políticas são inseparáveis, e que evocam uma resposta simultaneamente intelectual, emocional e visceral. Assim como esses cineastas e videomakers desenvolvem linguagens cinematográficas, também eu desenvolvo um arcabouço crítico e teórico para encontrar suas obras: minha linguagem, como a deles, é necessariamente exploratória e evocativa. (Marks, 2000, Prefácio, s/p)¹²

O cinema de Mojica, assim como os trabalhos evocados por Marks, opera nesse espaço liminar, onde a imagem não é apenas uma representação, mas uma superfície que se estende até o espectador. É um cinema que exige que a teoria se desloque, que abdique da rigidez analítica para se permitir contaminar pela textura da imagem. Sua obra pede não uma crítica distanciada, mas uma resposta encarnada, intelectual, emocional e visceral. A linguagem de Mojica não se explica apenas: ela se sente, se sobrevive, se carrega no corpo. Diante disso, qualquer tentativa de enquadrá-lo em classificações estanques se revela insuficiente. Sua contribuição ao cinema brasileiro não está apenas no que ele fez, mas em como ele nos obrigou a rever o que chamamos de “fazer cinema”.

Em Mojica, o plano visual nunca se basta, ele exige ruído, carne, suor, vísceras. A composição da imagem em seus filmes tende ao excesso, à saturação, à presença agressiva de sons, movimentos e texturas. As cenas não são construídas para contemplação, mas para inquietação. Mesmo a *mise-en-scène* mais simples, um cemitério, uma sala escura, um corpo coberto por um lençol, carrega densidade simbólica e impacto material. Tudo pulsa, tudo incomoda, tudo quer ser mais do que o olhar pode processar.

Esse efeito é particularmente evidente na maneira como ele escolhe mostrar os corpos em seus filmes de horror. Os gestos são exagerados, os olhos arregalados, as mãos em garra. A atuação não visa o naturalismo, mas a presença ritual. O corpo em Mojica não interpreta: ele manifesta. Manifesta o medo, a fúria, o erotismo, o delírio, muitas vezes tudo ao mesmo tempo. Não há neutralidade. Cada corpo filmado é um campo de tensão, e a câmera não apenas captura, mas participa dessa tensão. Como se os filmes, em sua materialidade crua, quisessem arrebentar os limites da tela e tocar de volta ao espectador, da mesma forma que os olhos curiosos tocam ao filme.

A montagem, por sua vez, é construída como fricção. Os cortes abruptos, as justaposições ousadas, os ruídos sobrepostos, tudo colabora para desestabilizar a percepção e reforçar a sensação de que se está sendo atravessado por algo mais do que narrativa. Mojica não organiza uma sequência lógica de acontecimentos: ele evoca atmosferas, pulsações, imagens que ecoam e assombram. Seu cinema é, nesse sentido, profundamente corpóreo, e não por acaso tão resistente à digestão crítica tradicional.

É nesse mesmo território, onde o filme toca mais do que explica, que se instaura o confronto com a moral estabelecida. Essa sensibilidade ao toque e à presença material se

¹² “Cinema is not fundamentally verbal and thus does not carry out lines of reasoning the way written theory does. Cinema exists on the threshold of language, and language must bring it across in order to have a conversation with it. As much as possible I attempt a kind of writing that stays close to its object rather than analyzing it from a distance, allowing the work in question to suggest the most appropriate response. This is especially the case with works such as I discuss, whose politics and poetics are inextricable, and which evoke a response that is simultaneously intellectual, emotional, and visceral. As these film- and videomakers are developing cinematic languages, so am I developing a critical and theoretical framework to meet their work: my language, like theirs, is necessarily exploratory and evocative.”

manifesta também no enfrentamento com a moral da época. Ao filmar cenas delicadas, como mulheres saindo do banho em penumbra, enfrentou a censura da Igreja Católica e o boicote nas regiões interioranas, seu público-alvo. Mesmo buscando diálogo, produzindo filmes que tentavam agradar a autoridades religiosas, seu trabalho foi sistematicamente marginalizado.

Mais do que isso, Mojica se colocou em risco físico e simbólico para criar suas imagens. A coragem de subir em torres de igrejas para filmar cenas de suspense, arriscando a própria vida, é uma metáfora da entrega total ao ofício e à luta por expressão em um ambiente hostil.

Essa resistência às imposições externas é um traço fundamental da obra de Mojica. Cada recusa institucional se converteu em potência criativa, cada limitação técnica virou marca estética. Ele transformou a precariedade em linguagem, o improviso em estilo, a rejeição em força.

A obra de José Mojica Marins não pode ser entendida sem considerar sua relação íntima com a marginalidade, não apenas estética, mas social, política e econômica. Ele não era um artista que escolheu a margem; foi empurrado para ela por um sistema cultural e econômico excludente, que delimitava quem tinha direito à voz e à visibilidade. E Mojica, nessa margem, construiu seu espaço com uma força quase obsessiva, transformando cada rejeição em combustível para sua criação.

A precariedade dos meios não foi obstáculo, mas matéria-prima. Seus filmes nasceram da escassez de recursos, da improvisação constante, da necessidade de fazer acontecer mesmo diante da impossibilidade. Com a produtora Apolo, ele experimentou formas alternativas de financiamento e produção, vendendo cotas para alunos da sua escola de cinema, formando técnicos e atores a partir do zero, reaproveitando cenários, filmando em quintais e locais improvisados. Essa economia do fazer, porém, não implicava em abandono da qualidade ou do rigor, mas em uma redefinição do que poderia ser qualidade e rigor em um cinema feito de urgência e invenção.

Mojica dirigia com o corpo, com o olhar, com o grito. Sua direção era visceral. Ele não comandava de longe, mas mergulhava nas cenas, dialogava intensamente com atores e equipe, muitas vezes lidando com resistências e incompreensões. Técnicos e profissionais da velha guarda olhavam com desdém para sua falta de roteiro formal e para seu método intuitivo, mas o diretor mantinha-se fiel à sua convicção: o cinema só poderia ser verdadeiro se saísse da experiência, do corpo, do sentimento, não apenas do intelecto. E sua forma de trabalhar era reconhecida por estes artistas intelectuais. Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Cacá Diegues eram alguns desses nomes que reconheciam a singularidade e potência de Mojica, que apreciavam seu olhar e a estética que ele construía através de suas obras.

Essa conexão profunda com o corpo e a experiência se manifesta em sua estética particular. As imagens são cruas, muitas vezes toscas para olhos acostumados à polidez acadêmica, mas vibram com uma energia que ultrapassa o visual, são imagens que tocam, ferem, atravessam o espectador, que nos levam a sentir a pele do filme. Mojica antecipava, ainda que intuitivamente, a ideia de cinema háptico, aquele que convoca o tato e o contato sensorial, não apenas a visão.

Por isso, o horror que ele filmava não era um gênero apenas para assustar, mas uma experiência que exigia do espectador uma imersão física e emocional. Seu cinema trazia à tona as

tensões do Brasil profundo, a religiosidade sufocante, a repressão sexual, o machismo, a hipocrisia social, através de imagens que perturbavam e provocavam. Cada cena era um rito, cada corte um grito, cada personagem uma encarnação das contradições brasileiras.

Mas a ousadia de Mojica ia além da tela. Ele viveu sua obra intensamente, misturando vida e arte, desafiando os limites da representação e da moral. Enfrentou a censura com coragem, filmando cenas que para muitos eram escandalosas, mas que para ele eram necessárias. Subiu em torres, vendeu móveis de casa, perdeu o direito de algumas das suas obras, arriscou sua vida física e simbólica para manter seu cinema vivo. Vendia sua mão de obra para custear os filmes que alimentam sua alma. Essa entrega total é marca de sua filmografia e do que ela significa na história do cinema brasileiro.

Como diz Marks (2000, p. 24), “o cinema intercultural move-se para trás e para frente no tempo, inventando histórias e memórias como forma de propor uma alternativa aos apagamentos, silêncios e mentiras das histórias oficiais”. Assim, a inovação de Mojica não está apenas nas técnicas ou nos gêneros que explorou, mas na forma radical com que reivindicou seu lugar e sua voz. Transformou a rejeição em potência, a falta em criação, a marginalidade em resistência estética. Sua obra é um convite a repensar o que é fazer cinema, a quem ele pertence e quais corpos ele pode abrigar.

Não lhe bastava resistência, ousadia ou inventividade técnica para que Mojica se tornasse o nome incontornável que é hoje. Era preciso um gesto inaugural, quase mítico, algo que selasse definitivamente o pacto entre corpo, imagem e assombro. E ele veio numa noite comum, após um dia exausto de trabalho. Como toda boa epifania, apareceu entre o sono e o delírio, naquele estado de vigília em que os vivos se confundem com os mortos.

Certa noite, ao chegar em casa bem cansado, fui jantar. Em seguida, estava meio sonolento, entre dormindo e acordado, e foi aí que tudo aconteceu: vi num sonho um vulto me arrastando para um cemitério. Logo ele me deixou em frente a uma lápide, lá havia duas datas, a do meu nascimento e a da minha morte. As pessoas em casa ficaram bastante assustadas, chamaram até um pai-de-santo por achar que eu estava com o diabo no corpo. Acordei aos berros, e naquele momento decidi que faria um filme diferente de tudo que já havia realizado. (Marins, 2007, *online*).

Esse sonho não é apenas uma curiosidade biográfica, ele é o batismo de uma nova linguagem, a origem onírica do personagem que legitima sua carreira e, com ele, da consagração de Mojica como o pai do terror no Brasil. A partir daí, sua filmografia tomaria outros contornos: mais sombrios, mais densos, mais íntimos. Em alguns momentos, se viu na necessidade de realizar o gosto popular e trabalhar em produções comerciais, ceder direitos de seus filmes ou vendê-los abaixo do valor de mercado para continuar produzindo aqueles que transbordavam sua imagem. Aquele que havia aprendido a filmar na escassez e a resistir na recusa, agora passava a materializar o medo como força criativa, o pesadelo como estética, e o horror como política.

A partir desse momento, Mojica não apenas filmava histórias de terror. Ele encarnava uma experiência coletiva de assombro; não o medo escapista dos monstros fictícios, mas o medo real da morte, da repressão, da exclusão, da culpa, da fé cega. Seu nome, seu rosto e sua obra se fundiram num só espectro, num cinema que sangra, arranha e sussurra no ouvido do espectador que a imagem pode, sim, nos arrastar até a lápide onde vemos nossa própria data de morte.

E foi aí que o cinema nacional nunca mais pôde ignorá-lo. Porque Zé do Caixão pode ter surgido de um sonho, mas foi Mojica, de carne, alma e câmera na mão, quem despertou o Brasil para o pesadelo que já estava ali apenas esperando ser filmado.

Mojica forçou a porta. Invadiu com unhas compridas e olho arregalado. E, uma vez dentro, nunca mais saiu. Porque o que ele deixou não foi só uma filmografia. Foi um rastro espectral. Uma trilha aberta a machado em uma floresta densa, cheia de sangue falso e verdade real.

Ele nos ensinou que o cinema não precisa de permissão. Que a imagem pode nascer do escárnio, do improvisado, da recusa. Que a estética é, muitas vezes, a única forma de vingança que resta a quem não tem onde ficar.

José Mojica Marins inventou o impossível. E o filmou.

3.3 A Máscara que Habita o Corpo: Josefel Zanatas no Imaginário Brasileiro

Houve um tempo em que José Mojica Marins era apenas um homem fazendo filmes. Um jovem obcecado pela câmera, pelas imagens que ainda não existiam, pela possibilidade de criar mundos com as próprias mãos. Mas essa versão inicial de si, do Mojica técnico, improvisador, teimoso, logo seria atravessada por uma aparição. Um vulto, um chamado. Uma figura que não apenas surgiria para compor uma obra, mas que lentamente passaria a ocupar seu corpo, seus gestos, sua fala. Esse processo não foi apenas criativo. Foi possessivo.

A gênese de Josefel Zanatas, nome que Mojica concebe através da junção de seu próprio nome, e uma alegoria a Satanás, como um avesso de si mesmo, não pode ser entendida como a simples criação de um personagem. Trata-se da encarnação de uma presença. De um gesto de travessia. Não há ator interpretando uma persona: há um corpo sendo reconfigurado por ela. Um pacto selado entre sonho e carne, imagem e identidade.

Estava nascendo naquele momento o personagem que se tornaria uma lenda: Zé do Caixão. O personagem começava a tomar forma na minha mente e na minha vida. [...] Eu fui achando um nome: Josefel – “fel” por ser amargo – e achei também o Zanatas legal, porque de trás para frente dava Satanás. [...] Aí começou minha luta para falar com o Milton Ribeiro. Mas ele não topou fazer o Zé do Caixão, ninguém quis, nem de televisão nem de teatro. (Marins, 2007, *online*).

No centro desse nascimento está o delírio onírico já mencionado, em que o cineasta é arrastado por um vulto até uma lápide com a data da sua morte. Não é irrelevante que Mojica acorde aos berros, tomado pelo terror, e anuncie que fará “um filme diferente de tudo que já havia realizado.” A partir desse instante, algo muda para sempre. O cinema deixa de ser apenas linguagem, torna-se ritual. E esse ritual exige um médium.

A partir daí, Mojica começa a moldar seu corpo como quem prepara um altar: as unhas crescem como garras, o figurino se torna uniforme, o tom de voz baixa e se arrasta, o olhar passa a fixar o abismo. O diretor vai sendo substituído por uma entidade de si mesmo. É nesse gesto que se inicia uma das simbioses mais radicais da história do cinema brasileiro: o artista que deixa de representar para começar a habitar.

Nesta seção, não se trata apenas de compreender a relevância simbólica de um

personagem de horror. O que se propõe é pensar como uma figura imaginada ultrapassa os limites da ficção e contamina o sujeito, transformando-o em sua própria máscara. Aqui, exploraremos a constituição dessa persona através das suas referências, sua performatividade, sua indissociabilidade da imagem pública de Mojica. Porque se Zé do Caixão nasceu como papel, ele logo se tornou pele. E, uma vez vestido dessa pele, Mojica nunca mais pôde tirá-la.

A máscara, ao contrário do que muitos pensam, não oculta: ela revela. O que Mojica constroi com Zé do Caixão é uma máscara que não serve apenas à ficção, mas que molda o próprio rosto que a sustenta. A construção dessa persona ultrapassa o figurino ou o tom de voz, ela se aloja no gesto cotidiano, no modo de caminhar, no ritmo da fala, na forma como o artista se apresenta ao mundo. Criar o personagem foi, antes de tudo, desfigurar-se.

As unhas, antes apêndices comuns, tornam-se garras. O chapéu e a capa preta, antes adereços, passam a ser extensões daquele corpo profano. A voz, treinada para a entonação ritualística, começa a falar também fora das câmeras. Com o tempo, o corpo do criador vai cedendo espaço ao corpo da criação. Não porque Mojica o deseje, mas porque o personagem exige permanência. A imagem criada para a tela se infiltra nas frestas da vida.

E a vida, como sempre, cobra caro.

Entre 64 e 68, eu sofri demais. O pessoal me confundia com o Zé do Caixão e meus filhos pagaram muito por isso – na escola era um desprezo, uma gozação. O pessoal, quando me via, me xingava de ateu; os caras falavam que eu não acreditava em nada. E eu respondia que acreditava, quem não acreditava era o Zé. [...] No passado, eram uns 90% que acreditavam que eu era igual ao Zé do Caixão. (Marins, 2007, *online*).

O que Mojica revela aqui é a angústia da indistinção. O personagem, criado como instrumento estético, acaba se tornando armadura e prisão. Mesmo sua vida privada, sua paternidade, é atravessada por essa simbiose incômoda. Não basta mais explicar que “o Zé não dirige porra nenhuma”, porque o público quer Mojica performando Zé em todos os lugares, o tempo todo. Sua subjetividade é colonizada pelo sucesso do outro que habita seu rosto.

E no entanto, Mojica também aprende a manejar esse jogo. Consciente da demanda por sua persona, ele passa a negociar sua aparição. Decide quando comparece como artista e quando como obra. Aprende a vestir o personagem como se veste uma roupa de guerra. Se há entrevista, pergunta antes: “vou como Mojica ou vou como Zé?”. Se o tema é morte, ele vai para performar, para “dar um show”, para encarnar o que o mundo quer ver, e cobrar por isso.

Essa dimensão performática da identidade não pode ser lida apenas como estratégia, mas como sintoma de um sujeito que compreende que sua imagem pública foi sequestrada e que, se não pode escapar dela, pode ao menos tentar controlar o ritual de sua aparição.

Com o tempo, Mojica compreende que sua imagem está definitivamente marcada — e que a performance, ainda que imposta, também pode ser manipulada. Ele aprende a se mover entre os dois mundos: o da arte e o do espetáculo, o da criação e o da sobrevivência. O homem que criou um personagem se vê obrigado a viver segundo os códigos dele. A simbiose se torna regra, e a performance, um contrato social.

As pessoas o confundem muito com seu personagem, e isso é culpa dele”, afirma André Barcinski, autor da biografia *Maldito* e codiretor do documentário *Maldito: O Estranho Mundo de José Mojica Marins*. “Ele o usou para ganhar a

vida por 20 ou 30 anos, e isso o torna um ímã para todo tipo de pessoas estranhas sempre que ele está num lugar público. (Barcinski apud Vermelho, 2011, *online*).

Essa observação revela a complexidade do jogo entre sujeito e persona: Mojica não é apenas vítima de uma imagem que o ultrapassa. Ele também domesticou essa imagem, moldou-a à sua sobrevivência, fez dela capital simbólico. Como apontaria Norbert Elias, o eu é sempre constituído na relação com os outros; um eu que precisa se regular, se representar, se tornar socialmente inteligível dentro das expectativas e códigos de conduta estabelecidos.

Mojica é forçado a se comportar como Zé do Caixão porque é isso que se espera dele. Sua aparência, sua forma de falar, sua postura corporal tornam-se objeto de vigilância pública. Ele passa a viver em constante autorepresentação, como se houvesse sempre uma plateia invisível aguardando o espetáculo. Elias chama esse processo de autocontrole: uma forma de moldar o comportamento para atender às normas sociais, às vezes em detrimento da própria espontaneidade, ao apontar:

[...] quanto mais variada e difundidamente essas forças instintivas são contidas, desviadas e transformadas — primeiro pelo amor e medo dos outros, depois também pelo autocontrole —, mais numerosas e pronunciadas se tornam as diferenças em seu comportamento, seus sentimentos, seus pensamentos, suas metas e, inclusive, suas fisionomias maleáveis: mais “individualizados” tornam-se os indivíduos. (Elias, 1994, p. 97).

Essa individualização crescente também está ligada à forma como o sujeito organiza suas experiências passadas: a memória, para Elias, é socialmente estruturada, ela não existe de forma isolada, mas como parte de um processo contínuo de autorregulação e de construção de sentido em meio às relações sociais.

No caso de Mojica, esse controle não se expressa na repressão do desejo, mas em sua canalização cênica. O personagem, que era um papel, transforma-se numa segunda pele que o acompanha na vida civil. Mojica aprende a atuar constantemente, e essa atuação é tão exigida quanto recompensada. É uma performance que dá visibilidade, sustento, prestígio marginal. Mas é também uma prisão simbólica, um cárcere onde a única chave é continuar representando. Sua carreira passa a ser atrelada mais ao personagem, que ao seu talento como criador.

O campo cultural, como diria Bourdieu, impõe *habitus*: disposições incorporadas, corporais e mentais, que orientam a ação dentro de um espaço social. Ao longo dos anos, Mojica passa a ocupar uma posição muito específica nesse campo, a do artista maldito, do criador de um cinema marginal, grotesco, incômodo. E é essa posição que estrutura sua persona. O Zé do Caixão não é apenas invenção: ele é a resposta performática ao lugar que Mojica ocupa no campo do cinema brasileiro.

Mais do que vestir uma fantasia, Mojica performa uma posição. E essa performance o molda de volta, fazendo de Zé do Caixão não apenas um personagem, mas uma entidade visual. Um símbolo que se inscreve no imaginário brasileiro com a força de um ícone religioso, ou melhor dizendo, herético. Sua presença não exige palavras: basta o vulto. A cartola. O olhar fixo. As unhas longas, afiadas como lanças de julgamento. O semblante severo, a capa pesada, o andar cerimonial. Tudo nele é pensado como uma figuração do abismo.

A construção visual de Zé do Caixão é ao mesmo tempo exagerada e precisa. Sua estética

dialoga com arquétipos do horror gótico (o caixão, o cemitério, a escuridão) mas é também profundamente brasileira, tropical, barroca. A sobriedade do preto absoluto contrasta com o brilho dos olhos que denunciam febre, obsessão, delírio. Sua imagem é construída como um corpo em alerta permanente, pronto para sentenciar o outro e, ao fazê-lo, revelar a própria condenação. Zé é júri, juiz e carrasco, mas, além de tudo, também é o coveiro.

O figurino, criado por Mojica com elementos improvisados, torna-se uniforme e armadura. A capa pesada, sempre presente, transforma-o em algo entre o mágico e o sacerdote. A cartola o aproxima de um universo funerário que remete à morte formalizada, institucionalizada. Já as unhas, por sua vez, são sua marca de exceção: símbolo da aberração, da recusa à domesticação, da animalidade que resiste à norma. Cada parte do visual comunica um traço do personagem. Ele é ao mesmo tempo figura de poder e de repulsa, e é justamente nessa ambivalência que reside sua força totêmica, pela maneira como o personagem se cristaliza enquanto um totem da cultura nacional: um símbolo vivo que concentra medos coletivos, encarna o grotesco socialmente reprimido e permanece na memória como vestígio incômodo. Zé do Caixão é um corpo que não se esquece. Ele gruda na memória como um cheiro forte, como uma cicatriz, como uma aparição. É o rosto do horror nacional.

Essa leitura do personagem como uma figura de condensação simbólica encontra ressonância em estudos sobre o horror no cinema de José Mojica Marins. Piedade e Cánepa (2014), ao analisarem sua obra a partir da tradição do Grand Guignol, compreendem o horror em Mojica não como representação do medo, mas como sua encenação enquanto experiência corporal e excessiva, na qual a morte se apresenta como performance e não como tema.

Mais do que um visual marcante, Zé do Caixão é moldado por uma personalidade rigorosamente desenhada no excesso. Arrogante, misógino, niilista, mas também profundamente metódico e racional, ele caminha como quem pisa em solo sagrado, ainda que seja barro, túmulo ou tripas. Seus gestos são sempre controlados, teatrais, com as mãos alongadas por unhas grotescas que apontam como lanças acusatórias. A fala é pausada, impositiva, quase litúrgica, como se cada frase fosse uma sentença gravada em pedra. Zé não apenas fala, ele profetiza e aterroriza. Sua lógica interna, embora cruel, é coerente: despreza a fé cega, a hipocrisia moral, a covardia diante da morte. Vê o mundo como um lugar habitado por fracos, indignos da continuidade do sangue, e por isso estabelece sua missão de encontrar a mulher perfeita para gerar seu filho imortal. Mas esse desejo de perpetuação não é paternal; é narcísico, brutal, ritualístico. Zé do Caixão não deseja amar, deseja se eternizar. Sua presença não tolera contestação; ele invade, domina, interroga. Há uma espiritualidade sombria em sua lógica: um panteísmo invertido, onde o sagrado não está em Deus, mas na continuidade da carne forte que enxerga em si próprio. Em sua retórica, ele é um inquisidor do mundo moderno, alguém que se posiciona como juiz último, regido por uma ética própria, onde apenas os que enfrentam a morte de frente merecem respeito. Zé é, portanto, mais que um vilão caricato: é a força dissonante que expõe a falência das convenções sociais, um orador do abismo. Sua personalidade é feita de fricções, entre racionalidade e delírio, controle e fúria, filosofia e brutalidade.

Sua presença se perpetua como símbolo de um país onde o grotesco é mais verdadeiro que o belo. Onde a figura que julga o outro, grita verdades e desafia a morte, ganha estatuto de profeta profano. Zé do Caixão se tornou um ícone pop e um totem cultural; uma figura que

sintetiza não só o cinema de horror brasileiro, mas o imaginário do excluído que se ergue e exige ser visto. Sua estética não é apenas para provocar o medo. É para instaurar presença. Para dizer que, mesmo vindo do submundo, ele é inapagável.

E se, como vimos, Mojica foi lentamente sendo engolido por sua criação, talvez seja porque Zé nunca foi só um personagem. Ele foi, desde o início, uma invocação. Uma entidade construída não apenas para habitar a tela, mas para atravessar o tempo, o corpo do criador e os limites da cultura.

4 OS SIGNOS DA MEMÓRIA EM "À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA"

Os saberes culturais não são estáticos: perdem-se, reencontram-se e se recriam em fluxos contínuos, entrelaçados pelo tempo e pelo espaço. É a partir dessa mobilidade que este capítulo propõe investigar **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** como um arquivo vivo, não como um repositório fixo de lembranças, mas como um campo sensível onde memórias ancestrais se guardam, se deformam e retornam sob novas configurações. A memória, aqui, não se apresenta como algo cristalizado no passado; ela se move, atravessa a escuridão e projeta seus efeitos para além da tela, afetando corpos, espaços e percepções. A leitura proposta não parte da expectativa de uma experiência homogênea ou linear, mas se orienta pelas fricções, desvios e intensidades que o filme convoca, compreendendo-o como um território simbólico no qual diferentes temporalidades se inscrevem, se sobrepõem e entram em tensão.

Como observa Laura Marks, “os saberes culturais se perdem, se reencontram e se recriam no movimento temporal da história e no movimento espacial entre lugares” (Marks, 2000, p. 24). Essa circulação contínua entre tempo e espaço sustenta a força viva da memória cultural, que não se reduz a um passado encerrado, mas se reinventa a partir de encontros, deslocamentos e sobreposições temporais. Tal concepção encontra ressonância nas reflexões de Georges Didi-Huberman, para quem a imagem não restitui o passado tal como foi, mas faz sobreviver fragmentos, restos e vestígios que retornam de maneira anacrônica. A memória, nesse sentido, não opera como reconstrução linear, mas como sobrevivência: algo que insiste em reaparecer deslocado no tempo, atravessando o presente e afetando o olhar antes mesmo de se tornar plenamente inteligível.

É a partir dessa compreensão da memória como movimento, anacronismo e sobrevivência que **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** é abordado neste capítulo, não como representação de um passado concluído, mas como um campo sensível onde tempos distintos entram em contato. A memória estética manifesta-se na materialidade da imagem: na textura da luz, no contraste da fotografia, no figurino e na arquitetura da cenografia. Cada elemento visual funciona como vestígio, como inscrição sensível de um tempo que escapa às narrativas lineares. Mesmo os aspectos derivados do baixo orçamento e da chamada estética da gambiarra participam dessa construção, contribuindo para uma visualidade opaca e excessiva, na qual a imagem não se oferece como superfície transparente, mas como matéria que exige aproximação. O jogo expressionista de luz e sombra, nesse contexto, desenha uma cartografia sensorial em que o presente da imagem não se fixa como instante fechado, mas se manifesta como duração, atualizando continuamente o passado no corpo e no espaço.

Nesse registro, a memória não reside apenas no que é representado, mas na própria superfície sensível do filme. A partir do conceito de visualidade háptica formulado por Laura Marks, o cinema é compreendido como experiência de contato, em que o olhar se aproxima, roça e sente antes de compreender. A imagem convoca o espectador não apenas à interpretação, mas à experiência sensorial de temporalidades que se atravessam. **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, assim, mobiliza uma memória estética que opera simultaneamente como resistência e reinvenção, recusando a domesticação da imagem e fazendo da materialidade visual um espaço ativo de sobrevivência do passado.

Nesse universo, os espaços do filme não funcionam como cenários neutros, mas como instâncias que condensam e ativam memória. A cidade, a casa de Zé do Caixão, o bar, o cemitério e a floresta compõem uma geografia sensível na qual diferentes estratos temporais se acumulam. Cada ambiente carrega marcas de experiências anteriores e organiza a percepção de modo específico, transformando a cenografia em um mapa afetivo onde o tempo não avança de forma linear, mas se dobra, se sobrepõe e se adensa. Percorrer esses espaços ao lado de Zé significa atravessar superfícies impregnadas de passado, nas quais a memória insiste não como lembrança organizada, mas como sensação persistente que atravessa o corpo e o olhar.

É justamente nessa condição de atravessamento que esses espaços se revelam como vestígios físicos da memória, portadores de uma materialidade temporal que torna sensível aquilo que, à primeira vista, permanece invisível. A cidade, em sua presença quase fantasmática, atua como ponto de aglutinação de memórias dispersas, e seu corpo arquitetônico ressoa como eco de camadas históricas que não se apagam. Nessa espacialidade saturada de tempos, o espectador não apenas observa, mas sente o entrelaçamento temporal: caminhar pela cidade ao lado de Zé, adentrar sua casa ou cruzar o cemitério torna-se uma experiência de contato com a superfície viva de uma memória que insiste em permanecer.

É nesse percurso que Zé do Caixão emerge como figura de condensação, um espectro encarnado que não apenas habita o espaço do filme, mas o ativa sensorialmente. Sua presença não remete a uma interioridade psicológica nem a uma biografia fechada, mas a um corpo atravessado por temporalidades que se acumulam e retornam. Zé opera como superfície de inscrição dessa memória, fazendo pulsar, em seus gestos, posturas e deslocamentos, restos de experiências que não se organizam como lembrança consciente, mas como tensão contínua entre o simbólico e o material, entre o vivido e o imaginado.

Sua figura não se reduz à função de personagem narrativo, mas assume a forma de um relicário em movimento. As ações, os gestos e o figurino não expressam estados interiores, mas tornam visíveis marcas de uma memória já inscrita, que se manifesta simultaneamente no corpo e nos espaços que ele atravessa. Por meio de Zé, a memória individual não se apresenta como relato pessoal, mas como campo de atravessamento onde temporalidades íntimas e coletivas se cruzam, sem jamais se resolver plenamente.

Assim, Zé do Caixão funciona como veículo de memórias que excedem qualquer trajetória biográfica singular. Sua presença abre fissuras que permitem ao espectador acessar o filme como arquivo vivo, não no sentido de uma origem a ser recuperada, mas como campo de sobrevivências sensíveis que insistem em retornar. É nesse ponto que o corpo de Zé se torna mediador entre espaço, imagem e memória, preparando o deslocamento analítico que o capítulo desenvolve a seguir.

O coveiro não carrega apenas marcas de uma memória individual inscrita no corpo, mas encarna também uma memória coletiva atravessada por regimes morais e punitivos de longa duração. No universo do filme, essa memória se manifesta como um entrelaçamento persistente entre violência, castigo e religiosidade, produzindo disposições afetivas que moldam comportamentos e relações sociais. Trata-se de uma memória que não se apresenta como narrativa consciente ou doutrina explícita, mas como sombra que atravessa gestos, imagens e símbolos, projetando um espectro de normas e punições herdadas que ultrapassa os limites da

diegese e continua a operar na experiência do espectador.

A figura de Zé do Caixão torna-se, assim, ponto de condensação de um imaginário moral marcado pela associação entre autoridade, violência e punição. A justiça aparece frequentemente confundida com vingança, enquanto a fé, longe de funcionar como instância de mediação ética, revela-se atravessada por práticas de controle, repressão e medo — inclusive quando mobilizada de forma invertida, pela hipocrisia de um personagem que se declara profano. Os signos religiosos e morais acionados pelo filme não cumprem apenas função cenográfica ou narrativa; eles operam como códigos simbólicos que tornam visíveis estruturas de poder ainda reconhecíveis, produzindo simultaneamente crítica e desconforto.

Essa memória coletiva, densa e inquietante, transforma o filme em uma espécie de espelho grotesco, no qual o passado não se apresenta como algo superado, mas como presença insistente. As tradições que atravessam a formação social evocada pelo filme emergem em sua forma mais crua, revelando a permanência de disposições punitivas que resistem à elaboração e ao encerramento. O horror não decorre da simples transgressão desses valores, mas da familiaridade perturbadora com que eles retornam.

Assim, ao penetrar essa floresta saturada de memórias, guiado pela presença enigmática de Zé do Caixão, o espectador percorre uma cartografia sensível em que luz, sombra, espaço e corpo se entrelaçam para tornar visíveis as múltiplas temporalidades que o filme habita. Não se trata de revisitar um passado fixo, mas de compreender como ele persiste, ressoa e se transforma na experiência presente, como uma profecia que não se dissipa, mas convoca, inquieta e permanece. É nesse movimento de retorno e insistência que o capítulo se estrutura, preparando o percurso analítico que se desdobra nas seções seguintes.

Cada plano de memória, seja estético, individual ou coletivo, manifesta-se como fragmento vivo, como espectro que insiste em não ser apagado. É na tessitura dessas camadas que **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** se revela não apenas como obra de horror, mas como dispositivo de convocação de sobrevivências: violências, silenciamentos e disposições afetivas que atravessam o imaginário social e retornam sob a forma de imagem. Ao iluminar as sombras do filme, não se busca decifrar um enigma nem oferecer uma chave interpretativa única, mas acompanhar uma travessia sensorial que se desdobra, ao longo do capítulo, nos diferentes planos da memória aqui propostos. Trata-se de compreender como o horror faz a memória pulsar no escuro, entre vestígios e ecos que não se resolvem, insistindo como experiência que atravessa o corpo, o espaço e o tempo.

4.1 Memória Individual na Figura de Zé do Caixão

Antes de qualquer formulação consciente, a memória em **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** se manifesta no corpo. Não como lembrança organizada, mas como inscrição sensível que antecede o pensamento e atravessa o gesto. A presença física de Zé do Caixão funciona, desde os primeiros momentos do filme, como demonstrado na Figura 3, como um território saturado de tempo, um espaço onde experiências passadas persistem e retornam sem jamais se converterem plenamente em narrativa. A memória, aqui, não é evocada; ela atua.

Figura 3 - Zé do Caixão em meio a floresta, na cena inicial



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

Essa atuação não se dá por meio de recordações explícitas ou *flashbacks*, mas por uma corporeidade marcada pela rigidez, pela repetição e pela contenção. Zé se move como quem sustenta um regime permanente de comando: sua postura é firme, seus gestos são calculados, sua presença ocupa o espaço de maneira impositiva. No decorrer da obra, essa lógica corporal torna-se perceptível na forma como a câmera o enquadra, na reação dos outros personagens e na discrepância constante entre sua figura e a própria cidade, que parece nunca acomodá-lo por completo. Trata-se menos de um traço psicológico do que de um modo de existir, organizado por um regime de ação que estrutura a relação entre corpo, espaço e poder, aproximando-se do que Gilles Deleuze descreve como um cinema orientado por encadeamentos sensório-motores, no qual o gesto organiza o mundo antes de qualquer interiorização reflexiva (Deleuze, 1983, p. 243). No entanto, é justamente nesse esforço de domínio que a memória se infiltra, não como falha evidente, mas como tensão acumulada.

A memória individual que atravessa Zé não se organiza como um arquivo interno de experiências vividas, mas como uma força que se inscreve na carne e reorganiza a presença física. Essa forma de inscrição aproxima-se do que Georges Didi-Huberman descreve como uma temporalidade que só se torna legível quando o elemento histórico não é resolvido nem superado, mas permanece atravessado pelo anacronismo, isto é, quando o passado insiste sem ser dialetizado (Didi-Huberman, 2015, p. 31). Pequenas pausas, interrupções no fluxo da ação, momentos de suspensão e enrijecimento corporal indicam que algo insiste em se manifestar, mesmo quando o discurso do personagem nega qualquer forma de transcendência ou afecção. Nesse sentido, o corpo antecede o sujeito: ele reage antes que a razão intervenha, tornando visível uma memória que opera abaixo do nível da consciência.

Essa concepção da memória como experiência encarnada aproxima-se das reflexões de Laura Marks, para quem a imagem cinematográfica pode convocar uma relação háptica, baseada no contato, na proximidade e na sensação, em que “os olhos funcionam como órgãos de toque”¹³

¹³ “In *haptic visuality*, the eyes themselves function like organs of touch.”

(Marks, 2000, p. 162). A figura de Zé não se oferece ao olhar como superfície transparente ou plenamente legível; ela se apresenta como presença densa, opaca, que exige aproximação. O espectador não é convidado a compreendê-lo de imediato, mas a senti-lo em sua insistência, em sua rigidez, em sua estranha resistência ao tempo. A memória, assim, não se apresenta como algo a ser decifrado, mas como algo que se impõe sensorialmente. A aproximação do público com Zé não parte da empatia ou da identificação, mas de um reconhecimento que se dá pelo corpo.

Nesse registro, essa presença corporal torna-se um lugar de acúmulo. Cada gesto carrega vestígios de experiências anteriores, cada movimento parece reiterar algo que já ocorreu, ainda que de forma deslocada. A memória individual não retorna como passado reconhecível, mas como repetição imperfeita, como eco que não se dissipa. Trata-se de uma memória que não busca esclarecimento, mas persistência. Ela não explica o presente; ela o atravessa.

Essa persistência revela que a memória individual, longe de ser um fenômeno isolado, se constitui em diálogo com regimes de pensamento e de comportamento que excedem o sujeito. Ao insistir em fazer do corpo um instrumento absoluto da vontade individual, Zé transforma essa mesma presença física no lugar onde a memória retorna com maior força. Esse funcionamento aproxima-se do que Michel Foucault descreve como o investimento político do corpo, no qual as relações de poder atuam diretamente sobre os gestos, as posturas e as forças corporais, produzindo corpos simultaneamente produtivos e submetidos (Foucault, 1999, p. 31). A presença de Zé é atravessada por valores, crenças e hierarquias que se manifestam menos como discurso e mais como postura diante do mundo. A tentativa de afirmar superioridade absoluta, de eliminar qualquer sinal de fragilidade e de reduzir o outro a objeto inscreve-se fisicamente, moldando uma corporeidade que se pretende imune ao tempo e à alteridade. No entanto, essa pretensa imunidade se revela ilusória.

É a partir desse corpo disciplinado, tenso e continuamente reiterado que a experiência do tempo se desloca. É nesse corpo atravessado pela memória que o tempo se torna perceptível não como sucessão, mas como acúmulo. Esse tempo que se apresenta como acúmulo aproxima-se do que Gilles Deleuze descreve, a partir de Bergson, como uma duração efetiva que emerge da articulação das imagens-movimento, produzindo uma imagem indireta do tempo por meio da repetição e da organização dos gestos (Deleuze, 1983, p. 38). O passado não se apresenta como algo distante ou recuperável, mas como uma pressão contínua que se mantém na presença física de Zé. Cada gesto carrega uma duração que não se encerra, cada movimento parece reter algo que insiste em permanecer. O corpo, longe de funcionar como ponto de estabilidade, torna-se o lugar onde diferentes tempos coexistem no interior de um regime ainda orientado pela ação, sem se resolver plenamente, produzindo uma tensão constante. A memória individual, nesse sentido, não conduz o personagem a uma compreensão de si, mas o mantém preso a uma temporalidade espessa, na qual o presente é continuamente atravessado por aquilo que não passou.

A rigidez, a contenção e a repetição que marcam seus gestos não são apenas sinais desse acúmulo temporal, mas mecanismos de organização do mundo. A presença de Zé não reage ao ambiente: ela o estrutura. Sua passagem impõe hierarquias, delimita espaços e transforma o outro em superfície de exercício da própria vontade. O domínio, aqui, não é um traço psicológico, mas um regime corporal que orienta a ação. Esse funcionamento aproxima-se do que Michel Foucault define como uma tecnologia política do corpo, isto é, um conjunto

de técnicas pelas quais as relações de poder se inscrevem diretamente na materialidade corporal, organizando gestos, práticas e modos de sujeição (Foucault, 1999, p. 26-27). Esse regime se manifesta de forma recorrente por meio da violência. Sempre que sua soberania é tensionada, a resposta se dá pela agressão, pela tortura ou pela eliminação do outro. A violência, demonstrada na figura abaixo, não surge como perda momentânea de controle, mas como sua reafirmação. Ela opera como gesto corretivo, reinscrevendo uma ordem quando algo ameaça escapar.

Figura 4 - Morador da cidade agredido por Zé com a coroa de flores.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

A memória individual, nesse contexto, não se opõe a esse regime; ela o sustenta. As experiências passadas não retornam como culpa ou reflexão, mas como justificativa silenciosa para a continuidade da violência. Aprende-se a dominar, a punir e a eliminar, e esse aprendizado se repete como se fosse natural. O que se apresenta como escolha individual revela-se, na verdade, como atualização de um regime de pensamento que associa soberania à destruição do outro. A memória, aqui, não humaniza; ela endurece.

Essa lógica de domínio se articula diretamente ao desejo obsessivo de Zé por um herdeiro “perfeito”. O corpo do outro, especialmente o corpo feminino, é reduzido à função de meio, de recipiente, de suporte biológico para a perpetuação de uma linhagem que se imagina superior. O domínio deixa de ser apenas imediato e passa a se projetar no futuro, organizando-se como tentativa de continuidade absoluta. Essa projeção da soberania no futuro aproxima-se do que Michel Foucault descreve como um poder que passa a investir diretamente a vida, a reprodução e a descendência, articulando técnicas disciplinares e procedimentos reguladores para gerir a continuidade biológica e social (Foucault, 1999, p. 137-138). A violência, então, não se limita ao presente da ação, mas se estende como projeto. Trata-se de uma presença que busca se eternizar, negando qualquer forma de limite, falha ou finitude.

Essa soberania corporal se estrutura a partir da convicção de que nada escapa à ação direta e à vontade individual. A descrença radical de Zé em qualquer forma de transcendência, assim

como sua recusa às normas cristãs que organizam o imaginário da comunidade, não funciona como libertação, mas como fundamento de seu regime de domínio. Ao negar a profecia, Zé não a neutraliza; ao contrário, passa a agir como se ela não existisse, organizando seus gestos e decisões a partir dessa negação. É justamente esse movimento que confere à profecia um caráter autorrealizável¹⁴: não por adesão ao místico, mas pela insistência em combatê-lo como se fosse irrelevante. Ao avançar, enfrentar e agir, ele produz as condições de sua própria queda.

A imagem-chave (Figura 5) se inscreve nesse limite.

Figura 5 - Zé do Caixão rememora a profecia durante seu trajeto na floresta.



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

Na imagem-chave, esse regime já descrito deixa de operar de forma difusa e se concentra em um único momento de colapso da ação. Aqui, esse funcionamento já descrito se condensa e se torna visível em um único gesto suspenso, no qual a ação deixa de organizar a experiência. A memória, aqui, não é evocada; ela atua.

Essa atuação não se dá por meio de recordações explícitas ou *flashbacks*, mas por uma corporeidade marcada pela rigidez, pela repetição e pela contenção. Zé se move como quem sustenta um regime de controle permanente: sua postura é firme, seus gestos são calculados, sua presença ocupa o espaço de maneira impositiva. No decorrer da obra, essa soberania corporal se torna perceptível na forma como a câmera o mostra, na reação dos outros personagens e na discrepância constante entre seu corpo e a própria cidade, que parece nunca acomodá-lo por completo. Esse corpo disciplinado não é apenas um traço de caráter, mas um modo de existência que revela a tentativa constante de submeter o mundo à própria vontade, aproximando-se do que Michel Foucault descreve como uma economia política do corpo, na qual as relações de poder se exercem diretamente sobre a materialidade corporal, organizando suas forças, sua docilidade e sua submissão (Foucault, 1999, p. 28-29). No entanto, é justamente nesse esforço de domínio que a memória se infiltra, não como falha evidente, mas como tensão acumulada.

A memória individual que atravessa Zé não se organiza como um arquivo interno de

¹⁴ A noção de profecia autorrealizável refere-se a situações em que uma previsão, ao ser negada ou combatida, produz as condições de sua própria realização (Merton, 1948).

experiências vividas, mas como uma força que se inscreve na carne e reorganiza a presença física. Pequenas pausas, interrupções no fluxo da ação, momentos de suspensão e enrijecimento corporal indicam que algo insiste em se manifestar, mesmo quando o discurso do personagem nega qualquer forma de transcendência ou afecção. O corpo, nesse sentido, sabe antes do sujeito. Esse funcionamento aproxima-se do que Gilles Deleuze define como imagem-afecção, um regime em que o afeto se expressa diretamente no corpo ou no espaço, suspendendo a ação e se manifestando como qualidade sensível anterior à consciência e à decisão (Deleuze, 1983, p. 241-242). Ele reage antes que a razão intervenha, tornando visível uma memória que opera abaixo do nível da consciência.

Essa concepção aproxima-se do que Laura Marks define como visualidade háptica, em oposição à visualidade óptica tradicional, que pressupõe distância e separação entre sujeito e objeto.

A visualidade háptica distingue-se da visualidade óptica, que observa as coisas a partir de uma distância suficiente para percebê-las como formas distintas em um espaço profundo: em outras palavras, a maneira como usualmente concebemos a visão. A visualidade óptica depende de uma separação entre o sujeito que vê e o objeto visto. O olhar háptico, por sua vez, tende a mover-se sobre a superfície de seu objeto, em vez de mergulhar em uma profundidade ilusionista; tende menos a distinguir a forma do que a discernir a textura. Ele se inclina mais ao movimento do que ao foco, mais a roçar do que a fitar. (Marks, 2000, p. 162)¹⁵.

É nesse regime de visualidade que o corpo de Zé do Caixão se apresenta. A imagem não convida o olhar a penetrar uma interioridade psicológica nem a organizar o corpo como forma plenamente legível no espaço, mas a percorrer sua superfície rígida, seus gestos contidos e sua presença opaca. O espectador não é convocado a compreender, mas a sentir, reconhecendo no corpo de Zé uma memória que se impõe como textura e insistência, e não como narrativa. A memória, assim, não se apresenta como algo a ser decifrado, mas como algo que se impõe sensorialmente. A aproximação do público com Zé não parte da empatia ou da identificação, mas do ato de lembrar por meio da sensação.

Nesse registro, o corpo de Zé torna-se um lugar de acumulação. Cada gesto carrega consigo vestígios de experiências anteriores, cada movimento parece repetir algo que já ocorreu, ainda que de forma deslocada. A memória individual não retorna como passado reconhecível, mas como repetição imperfeita, como eco que não se dissipa. Trata-se de uma memória que não busca esclarecimento, mas persistência. Ela não explica o presente; ela o atravessa.

Essa persistência corporal revela que a memória individual, longe de ser um fenômeno isolado, se constitui em diálogo com regimes de pensamento e de comportamento que excedem o sujeito. Essa dimensão excedente aproxima-se do que Georges Didi-Huberman propõe ao afirmar que não há história sem anacronismo, isto é, sem a coexistência de tempos heterogêneos que se atravessam e se tensionam, tornando o passado pensável apenas em seu contra ritmo em relação ao presente (Didi-Huberman, 2015, p. 43). O corpo de Zé é atravessado por valores, crenças e

¹⁵ “Haptic visibility is distinguished from optical visibility, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. Optical visibility depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.”

hierarquias que se manifestam menos como discurso e mais como postura diante do mundo. A tentativa de afirmar superioridade absoluta, de eliminar qualquer sinal de fragilidade, de reduzir o outro a objeto, inscreve-se fisicamente, moldando uma corporeidade que se pretende imune ao tempo e à alteridade. No entanto, essa imunidade é ilusória.

Ao insistir na soberania do corpo como instrumento da vontade individual, Zé acaba transformando esse mesmo corpo no lugar onde a memória retorna com maior força. O que se tenta controlar reaparece como tensão; o que se busca apagar ressurgue como rigidez; o que se nega insiste como afecção. A memória individual, nesse sentido, não se manifesta apesar do controle, mas por meio dele. Ela se infiltra nos interstícios da disciplina, fazendo do corpo não apenas um agente de dominação, mas também um campo de exposição.

É nesse corpo atravessado pela memória que o tempo se torna perceptível não como sucessão, mas como acúmulo. O passado não se apresenta como algo distante ou recuperável, mas como uma pressão contínua que se mantém na presença física de Zé. Cada gesto carrega uma duração que não se encerra, cada movimento parece reter algo que insiste em permanecer. O corpo, longe de funcionar como ponto de estabilidade, torna-se o lugar onde diferentes tempos coexistem sem se resolver, produzindo uma sensação constante de tensão. A memória individual, nesse sentido, não conduz o personagem a uma compreensão de si, mas o mantém preso a uma temporalidade espessa, na qual o presente é continuamente atravessado por aquilo que não passou.

A presença de Zé não reage ao ambiente: ele o submete. Sua presença impõe hierarquias, delimita espaços e transforma o outro em superfície de exercício da própria vontade. O controle, aqui, não é um traço psicológico, mas um regime corporal que estrutura a ação. Esse regime se manifesta de forma recorrente por meio da violência. Sempre que a soberania de Zé é ameaçada, o corpo responde pela agressão, pela tortura ou pela eliminação do outro. A violência não surge como perda momentânea de controle, mas como sua reafirmação. Ela funciona como gesto corretivo, uma forma de reinscrever a ordem quando algo escapa. Nesse sentido, o corpo violento de Zé não é desmedido; ele é meticulosamente funcional. Cada ato agressivo reafirma a crença na superioridade de sua vontade e na possibilidade de submeter o mundo pela força.

Esse funcionamento não se restringe à floresta. No bar, espaço de convivência e sociabilidade cotidiana, a presença de Zé também reorganiza o ambiente, instaurando um regime de silêncio, vigilância e exposição. Trata-se de um espaço onde o poder não se exerce pelo ocultamento, mas pela visibilidade: Zé age diante de todos, humilha, ameaça e violenta sem precisar se esconder. O bar torna-se, assim, um território ritualizado da soberania, onde o medo se constrói não pela incerteza, mas pela certeza da impunidade.

Nesse espaço, a memória não se manifesta como retorno fantasmático, mas como repetição socialmente autorizada da violência. Cada gesto de dominação reinscreve uma ordem que se naturaliza, fazendo do espaço um arquivo vivo de relações de poder que se reiteram. O bar não assombra Zé; mas o torna uma assombração para o restante da cidade. É justamente por isso que, mais adiante, quando a floresta deixa de obedecer, o contraste se torna tão radical.

A memória individual, nesse contexto, não se opõe ao controle, mas ela o sustenta. As experiências passadas não retornam como culpa ou reflexão, mas como justificativa silenciosa para a continuidade da violência. O corpo aprende a dominar, a punir e a eliminar, e repete esse

aprendizado como se fosse natural. O que se apresenta como escolha individual revela-se, na verdade, como a atualização de um regime de pensamento que associa soberania à destruição do outro. A memória, aqui, não humaniza; ela endurece.

Essa lógica de domínio se articula diretamente ao desejo obsessivo de Zé por um herdeiro “perfeito”. O controle deixa de ser apenas imediato e passa a se projetar no futuro, organizando-se como tentativa de continuidade absoluta. A violência, nesse registro, não se limita ao presente da ação, mas se estende como projeto, estruturando-se em torno da ideia de linhagem e permanência. O corpo do outro, especialmente o corpo feminino, é reduzido à função de meio, de recipiente, de suporte biológico para a perpetuação de uma soberania que se pretende imune ao tempo, à falha e à finitude.

Essa projeção da soberania no futuro pode ser compreendida à luz da distinção proposta por Michel Foucault entre os regimes de poder centrados no sangue e aqueles organizados em torno da sexualidade e da reprodução. Como aponta o autor:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente). [...] Quanto a nós, estamos em uma sociedade do "sexo", ou melhor, "de sexualidade": os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada. Saúde, progeneritura, raça, futuro da espécie, vitalidade do corpo social, o poder fala da sexualidade e para a sexualidade; quanto a esta, não é marca ou símbolo, é objeto e alvo. [...] O poder a esboça, suscita-a e dela se serve como um sentido proliferante de que sempre é preciso retomar o controle para que não escape; ela é um efeito com valor de sentido. (Foucault, 1999, p. 138).

No caso de Zé do Caixão, essas duas lógicas não se sucedem de forma histórica, mas coexistem de maneira tensa no interior da mesma figura. Sua violência reiterada reinscreve um poder soberano que fala pelo sangue, pela morte e pelo castigo, enquanto seu desejo por um herdeiro perfeito desloca esse regime para o campo da reprodução e da continuidade biológica. A linhagem deixa de operar apenas como signo simbólico e passa a organizar a ação como projeto de eternização, no qual o domínio se exerce não apenas sobre o presente, mas sobre o futuro, fazendo do corpo do outro o lugar privilegiado de inscrição dessa soberania prolongada.

Essa soberania corporal, projetada como tentativa de permanência absoluta, estrutura-se a partir da convicção de que nada escapa à ação direta e à vontade individual. A descrença radical de Zé em qualquer forma de transcendência, bem como sua recusa às normas cristãs que organizam o imaginário da comunidade, não funciona como libertação, mas como fundamento de seu regime de controle. Ao negar a profecia, Zé não a neutraliza; ao contrário, passa a agir como se ela não existisse, organizando seus gestos e decisões a partir dessa negação. É justamente esse movimento que confere à profecia um caráter autorrealizável: não por adesão ao místico, mas pela insistência em combatê-lo como se fosse irrelevante. O corpo reage, enfrenta, avança e, ao fazê-lo, produz as condições de sua própria queda. A violência, nesse ponto, não se volta contra a

profecia; ela se inscreve no próprio corpo que a nega, transformando a descrença em motor do desfecho trágico.

Mesmo antes de ser analisada diretamente, a imagem-chave já se anuncia como o momento em que a presença física, habituada a agir violentamente para reafirmar sua soberania, encontra apenas o vazio. O gesto agressivo não produz efeito, o disparo não encontra alvo, a força deixa de organizar o mundo. Pela primeira vez, a violência perde sua eficácia como técnica de domínio. O corpo, treinado para impor ordem, se vê obrigado a sustentar a própria exposição. Até então, a memória retornava como motor da agressão, alimentando a repetição dos mesmos gestos e a crença na eficácia da violência. Nesse ponto, contudo, ela passa a operar como desorganização. O que emerge não é a culpa nem o arrependimento, mas o medo; uma afecção inédita para um sujeito que sempre respondeu ao mundo pela imposição. Pela primeira vez, a ruptura não se converte em ataque; ela se converte em afecção.

É nesse momento que se torna possível deslocar a análise do medo enquanto experiência estritamente individual para compreendê-lo como operador de memória que excede o personagem. O medo que emerge não pode ser reduzido a uma reação subjetiva diante de um perigo imediato, nem a uma tomada de consciência psicológica. Ele se manifesta como afecção temporal, capaz de desorganizar a linearidade da experiência e deslocar o estatuto da memória. Esse deslocamento aproxima-se do que Gilles Deleuze identifica como a emergência da imagem-afecção, na qual a experiência não se organiza pela ação nem pela reação, mas pela exposição direta de um estado intensivo que afeta o corpo antes de qualquer encadeamento narrativo (Deleuze, 1983, p. 241-242). O que retorna não é apenas algo vivido por Zé, mas algo herdado, reiterado e culturalmente sedimentado.

Diferentemente da memória individual, que se acumula na presença física como repetição de gestos e regimes de ação, essa memória que se manifesta pelo medo não se ancora em um passado identificável. Ela opera de forma anacrônica, fazendo coexistir tempos distintos sem organizá-los em sequência. O passado irrompe no presente não como lembrança, mas como sensação; o futuro se impõe não como expectativa, mas como ameaça já em curso. O medo, assim, não antecipa o que virá: ele faz sentir aquilo que já estava inscrito. Correspondendo ao que Georges Didi-Huberman descreve como anacronismo, um regime temporal no qual diferentes tempos coexistem sem se organizar em sequência, fazendo do passado uma força sensível que irrompe no presente como experiência e não como lembrança reconhecível (Didi-Huberman, 2015, p. 27-28).

Nesse sentido, o medo não pertence inteiramente a Zé. Ele o atravessa como atravessa o próprio imaginário que o filme mobiliza. Trata-se de uma memória que circula entre o individual e o coletivo, entre o personagem e o autor, entre a narrativa e um conjunto mais amplo de imagens, crenças e formas de pensar o tempo. A profecia, nesse registro, deixa de ser um evento isolado da trama e passa a funcionar como dispositivo anacrônico, capaz de fazer retornar modos arcaicos de organização temporal em pleno presente da ação.

Ao experimentar o medo, Zé não reconhece um erro nem reelabora sua trajetória; ele se vê imerso em um tempo espesso, onde o controle já não organiza a experiência. O corpo, antes orientado pela ação e pela violência, torna-se superfície de passagem dessa memória não individual. O medo não paralisa apenas o gesto, ele suspende a linearidade do tempo, instaurando

um presente contaminado por múltiplas durações que não se resolvem.

A imagem-chave condensa esse funcionamento ao tornar visível um corpo que já não avança, nem recua, nem domina. O que se manifesta ali não é a revelação de um destino pessoal, mas o colapso de uma temporalidade moderna baseada na ação, na causalidade e no progresso. Esse colapso da lógica da ação corresponde ao que Deleuze descreve como uma crise da imagem-ação, na qual os personagens deixam de responder a situações sensório-motoras motivadoras e passam a habitar estados de errância e suspensão, fazendo emergir situações óticas e sonoras puras atravessadas por afetos como o medo (Deleuze, 1983, p. 140). No lugar disso, emerge um tempo circular, reiterativo e insistente, no qual a memória não aponta para trás nem para frente, mas se impõe como presença contínua.

Ao deslocar o medo para o campo de uma memória que excede o indivíduo, torna-se possível compreender a imagem-chave não apenas como experiência subjetiva de Zé, mas como ponto de contato com um regime de memória coletiva que se manifesta sensorialmente. Nesse registro, a memória deixa de operar como conteúdo a ser recuperado e passa a atuar como forma que afeta o corpo, o tempo e a percepção. É nesse sentido que as reflexões de Laura Marks e Gilles Deleuze oferecem ferramentas decisivas para pensar o funcionamento dessa imagem.

Para Marks, a imagem cinematográfica pode convocar uma memória que não se organiza pela narrativa, mas pelo contato sensorial. A chamada visualidade háptica não se dirige à distância contemplativa do olhar, mas a uma proximidade quase tátil, na qual o espectador é afetado antes de compreender. Trata-se de uma memória que não pertence a um sujeito específico, mas que circula entre corpos, imagens e culturas, ativando experiências que muitas vezes não foram vividas diretamente, mas herdadas, transmitidas e reiteradas. A imagem, nesse contexto, não representa o passado: ela o faz vibrar no presente (Marks, 2000, p. 162-164).

Na imagem, o medo que atravessa Zé opera exatamente nesse regime. Ele não decorre de uma lembrança pessoal claramente identificável, mas de uma sensação difusa de ameaça que parece anterior ao próprio personagem. O corpo reage como se reconhecesse algo que não pode nomear. A floresta, o silêncio abrupto, o vazio que responde ao disparo não constroem um espaço de revelação, mas de contato. A imagem não explica; ela insiste. O medo, assim, não emerge como emoção privada, mas como afecção compartilhável, capaz de convocar no espectador uma memória que não precisa ter sido vivida para ser sentida.

Se, em Marks, essa memória opera pelo contato sensorial, em Deleuze ela se manifesta como crise da ação e exposição direta do tempo. Esse funcionamento aproxima-se do que o autor conceitua como imagem-tempo. Diferentemente da imagem-movimento, orientada pela ação, pela causalidade e pela progressão narrativa, a imagem-tempo se constitui quando a ação falha e o tempo se torna diretamente perceptível. Na cena em questão, o gesto violento não produz consequência; o movimento não organiza o espaço; o corpo não domina a situação. O que resta é um presente suspenso, atravessado por tempos heterogêneos que coexistem sem se resolver. O medo não aponta para o futuro nem remete claramente ao passado: ele torna visível o tempo como duração espessa.

Nesse sentido, a memória que se manifesta não é psicológica, mas temporal. Ela não pertence a Zé enquanto indivíduo, mas ao próprio regime de imagens que o filme mobiliza. A profecia, longe de funcionar como simples elemento narrativo, atua como operador temporal que

rompe a linearidade e reinscreve o presente em um circuito de repetição. O anacronismo que emerge não é erro ou desvio, mas estrutura: um modo de fazer coexistir o arcaico e o moderno, o mítico e o racional, o passado e o porvir no mesmo plano sensível.

A memória coletiva que atravessa essa imagem não se organiza como tradição consciente ou herança simbólica explicitada. Ela se manifesta como sensação, como medo sem origem definida, como reconhecimento corporal de algo que já foi visto, ouvido ou sentido antes, mesmo que não se saiba quando. É nesse ponto que Zé deixa de ser apenas personagem e passa a funcionar como figura de condensação. Seu corpo torna-se o lugar onde essa memória circulante encontra passagem, atualizando formas de pensamento e de afecção que excedem sua trajetória individual.

Assim, o medo que se impõe na imagem-chave não marca apenas a falência do controle de Zé, mas a irrupção de um tempo que não pode ser dominado. Trata-se de um tempo que retorna, insiste e se repete, não como lembrança organizada, mas como força sensível. A memória coletiva, nesse registro, não oferece esclarecimento nem redenção; ela se impõe como presença contínua, fazendo da imagem um espaço onde diferentes durações se cruzam e permanecem em tensão.

A persistência dessa figura não pode ser dissociada da relação que se estabelece entre Zé do Caixão e José Mojica Marins. No entanto, essa relação não se organiza como reflexo autobiográfico nem como projeção psicológica direta. O que se produz entre autor e personagem é um regime de repetição no qual a imagem insiste em retornar porque não encontra resolução. Zé reaparece não como lembrança, mas como sobrevivência.

Cada novo retorno da figura reinscreve o mesmo núcleo afetivo sob outras condições históricas, estéticas e culturais. Trata-se de uma repetição que não busca fechamento, mas prolongamento. Nesse sentido, Mojica não “retoma” Zé; ele o reativa. O personagem funciona como uma imagem que resiste à conclusão, um corpo ficcional que continua a exigir presença porque carrega consigo tensões que permanecem abertas. A memória que atravessa Zé não pertence a um momento específico, mas a uma cadeia de tempos que se sobrepõem à história do Brasil e do próprio autor.

Esse funcionamento aproxima Zé do que Georges Didi-Huberman descreve em **Diante do Tempo** (2015, p. 51-53) como imagem sobrevivente: uma forma que retorna deslocada, fora de seu tempo original, mas ainda carregada de potência afetiva. Zé não é contemporâneo apenas de seu primeiro aparecimento; ele é contemporâneo de cada nova aparição, uma vez que traz consigo restos de temporalidades anteriores. Sua figura se mantém ativa porque o conflito que a sustenta, entre soberania, violência, culpa e castigo, não se resolve historicamente.

Nesse sentido, a relação Mojica/Zé pode ser compreendida como uma relação de co-implicação temporal. O autor não domina completamente o personagem, assim como o personagem não se esgota na figura autoral. Ambos são atravessados por um mesmo regime de imagens que insiste em retornar. Zé se torna, assim, uma figura-memória que ultrapassa a individualidade do autor e se inscreve no imaginário coletivo, operando como síntese instável de crenças, medos e fantasmas sociais.

A imagem-chave analisada neste capítulo condensa esse funcionamento ao tornar visível o ponto em que a soberania corporal entra em colapso e o medo emerge como afecção temporal.

Esse medo não pertence apenas a Zé enquanto personagem, nem pode ser reduzido à trajetória individual do autor. Ele se manifesta como efeito de uma memória compartilhada, que reconhece, nesse colapso, a falência de um regime baseado na dominação absoluta. O medo, aqui, não opera como reação momentânea, mas como retorno de algo que já estava inscrito na figura desde o início, aguardando o momento em que a ação deixaria de organizar a experiência.

Nessa perspectiva, Zé do Caixão deixa de operar apenas como personagem de horror e passa a funcionar como operador anacrônico de memória. Ele encarna uma imagem que insiste porque aquilo que ela carrega, a crença na soberania violenta, a recusa da transcendência, a confiança na ação como forma de controle do mundo, continua a atravessar o presente sob diferentes configurações históricas e sensíveis. A persistência da figura não aponta para uma resolução narrativa ou moral, mas para a sobrevivência de um regime de pensamento que retorna sempre que a violência se apresenta como solução.

Ao final desta seção, torna-se possível afirmar que a memória individual, tal como encarnada na figura de Zé do Caixão, não se esgota no corpo nem na psicologia do personagem. Ela se projeta para além do sujeito, articulando-se com regimes coletivos de afecção, com dispositivos narrativos e, sobretudo, com a própria materialidade da imagem cinematográfica. O corpo foi, até aqui, o lugar privilegiado dessa inscrição; no entanto, ele não atua isoladamente.

A partir desse ponto, torna-se necessário deslocar a análise para o espaço e para a forma, compreendendo a imagem não apenas como registro ou representação, mas como território sensorial onde a memória se organiza e se atualiza. Se, nesta seção, a memória se manifestou como afecção corporal e colapso da ação, a próxima etapa buscará compreender como essa mesma memória se distribui no espaço fílmico, na composição visual e na textura da imagem, fazendo do cinema um campo sensível onde tempo, medo e lembrança se entrelaçam. É nesse deslocamento do corpo à imagem, da presença física ao espaço estético, que se inscreve a próxima seção.

4.2 Espaço, Forma e Memória Estética: a imagem como território sensorial

Se, na seção anterior, a memória se manifestava de forma concentrada no corpo de Zé do Caixão, aqui ela se desdobra e se dissemina pelo espaço a partir da travessia de Zé do Caixão, fazendo dele o elo entre a experiência corporal e a organização sensível da imagem. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, a memória não permanece circunscrita ao gesto ou à presença física do personagem: ela se infiltra nos ambientes, adere às superfícies, espessa a atmosfera e passa a organizar a experiência fílmica como um todo. O espaço deixa de operar como suporte da ação para se afirmar como território sensorial, onde o tempo não avança de modo linear, mas se acumula, retorna e insiste.

Esse funcionamento está intrinsecamente ligado ao fato de se tratar de um filme de horror. O horror, aqui, não se reduz a um conjunto de convenções narrativas ou iconográficas, tampouco se limita à produção do medo como efeito imediato. Ele opera como um regime estético que reorganiza a relação entre corpo, espaço e tempo, fazendo da imagem um lugar de contato com aquilo que não se deixa resolver: o resto, o espectro, o retorno. No horror, o espaço raramente é neutro. Ele observa, pressente, reage. Os lugares carregam uma memória que antecede os

personagens e que frequentemente se impõe a eles, instaurando uma sensação de ameaça difusa, sem origem plenamente localizável.

Nesse sentido, a cidade, o bar, o cemitério, a casa e, de modo particularmente intenso, a floresta, não funcionam como cenários funcionais, mas como zonas saturadas de memória. Cada espaço abriga camadas temporais sobrepostas, vestígios de rituais, violências e crenças que não se apagam com o avanço da narrativa, pelo contrário, são reforçadas pela presença assombrosa de Zé. No horror, o espaço não apenas acolhe a ação: ele a contamina. Caminhar por esses lugares significa atravessar superfícies impregnadas de passado, onde o presente se vê continuamente assombrado por aquilo que não passou.

A floresta surge, nesse contexto, como imagem-limite dessa lógica (Figura 6). Tradicionalmente associada ao desconhecido, ao arcaico e ao que escapa à ordem racional, ela se apresenta como um território onde a visibilidade se fragmenta, a orientação se perde e o tempo deixa de se organizar como sucessão. A floresta não esclarece; ela envolve. Não revela; ela encobre. Sua densidade visual e sonora transforma o espaço em experiência sensível, convocando no espectador uma percepção marcada pela incerteza, pela suspensão e pela iminência. Trata-se de um espaço que não apenas abriga a memória, mas a faz agir. É na floresta que o filme se desdobra, literal e metaforicamente.

Figura 6 - Zé do Caixão envolvido pela floresta.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

Essa memória espacial não se constrói apenas pela recorrência dos lugares, mas pela forma como a imagem os trabalha esteticamente. A fotografia em preto e branco, os contrastes violentos de luz e sombra, a presença constante da escuridão que invade o quadro, a materialidade dos objetos cenográficos e o figurino de Zé do Caixão compõem uma visualidade que privilegia a textura, a opacidade e o excesso. Mesmo a estética da gambiarra, presente em todo o filme, contribui para a impregnação da memória, dialoga com um cinema autoral e proxima o público do grotesco e do cômico simultaneamente. A imagem não se oferece como campo transparente de leitura, mas como superfície sensível que solicita aproximação, quase

como se pudesse ser tocada. O horror, nesse registro, não opera apenas pelo que é mostrado, mas pelo modo como a imagem faz sentir aquilo que permanece à margem do visível.

Fotografia, direção de arte e espacialidade articulam-se, assim, como operadores centrais da memória estética do filme. A iluminação não apenas revela formas, mas produz zonas de apagamento e ameaça; os objetos e vestimentas não funcionam como simples adereços narrativos, mas como extensões materiais de regimes simbólicos e temporais; os espaços recorrentes do filme instauram atmosferas onde a memória se acumula e retorna de forma insistente. A imagem torna-se um campo instável, onde o visível e o invisível, o presente e o sobrevivente coexistem em tensão permanente. É a partir dessa articulação entre forma, espaço e poder que certos ambientes do filme deixam de funcionar como simples locais de passagem e passam a se constituir como territórios privilegiados da soberania de Zé do Caixão.

A casa de Zé do Caixão configura-se como o primeiro espaço em que sua soberania se exerce de forma plena e incontestável. Longe de funcionar como ambiente de intimidade ou recolhimento, ela se apresenta como palco ritualizado da autoridade patriarcal e moral do personagem. É nesse espaço que a história do filme se inicia, já instaurando um gesto de profanação fundacional: em plena sexta-feira santa, Zé exige e consome carne de carneiro enquanto observa a procissão passar pela janela, convertendo o ato doméstico em afronta pública. A casa, assim, não abriga o sagrado nem o privado; ela encena a recusa deliberada da transcendência e afirma o corpo soberano como medida absoluta de valor e desejo. Nesse regime inicial, o espaço não reage nem devolve; ele confirma. A violência simbólica ainda organiza o mundo sem encontrar resistência. Essa confirmação, no entanto, não se dá apenas no plano da ação, mas é cuidadosamente sustentada pela organização visual e material do espaço doméstico, que transforma a casa em cenário ritualizado desse regime.

Essa função se intensifica pela *mise-en-scène* da casa, marcada por uma estética deliberadamente teatral. Caixões expostos, castiçais, esculturas de mãos que sustentam a cartola e a capa, e a disposição rígida dos objetos compõem um cenário que não busca naturalismo, mas afirmação simbólica. A casa funciona como extensão material da imagem que Zé constrói de si mesmo: uma figura que domina, ordena e impõe. É também nesse espaço que se estabelecem as relações que desencadeiam a cadeia de violência central do filme. Antônio e Terezinha são introduzidos ali, e é a partir desse ambiente que se desdobram o assassinato, a tortura, o estupro e, finalmente, a maldição lançada por Terezinha antes de sua morte. A casa não apenas abriga esses eventos; ela os legitima enquanto o poder ainda parece intacto. A profecia que mais tarde retornará na floresta nasce, portanto, nesse espaço onde a violência ainda não encontra retorno sensível, apenas confirmação.

Ao assumir o horror como regime estético que organiza essa construção espacial, torna-se possível compreender como a floresta e os principais ambientes da narrativa operam de maneiras distintas, mas complementares, na ativação da memória sensorial do filme. Não se trata de espaços equivalentes nem de funções narrativas homogêneas, mas de territórios que ativam, confirmam ou devolvem, sob intensidades distintas, os gestos, as crenças e as violências encarnadas por Zé do Caixão. A imagem cinematográfica, nesse sentido, não distribui a memória de forma uniforme: ela a concentra, a dilui ou a faz retornar conforme o espaço atravessado. O horror emerge justamente dessa circulação instável, em que o espaço deixa de ser suporte e passa

a agir como operador de afecção temporal.

Ao deslocar a análise do corpo para o espaço e para a forma, esta seção investiga como a memória estética se organiza no cinema de José Mojica Marins não como lembrança representada, mas como sensação persistente. A imagem de horror torna-se, assim, o lugar onde a memória não se estabiliza nem se resolve, mas continua a pulsar, exigindo do espectador não apenas interpretação, mas atravessamento.

Nas primeiras aparições da floresta, esse espaço não se apresenta como ameaça para Zé do Caixão. Ao contrário, ele a atravessa com familiaridade, como quem conhece seus atalhos, seus silêncios e suas sombras. A floresta, nesse momento, funciona como extensão de seu regime de poder: é ali que Zé conduz suas vítimas, que intensifica o medo alheio e reafirma sua posição soberana. A escuridão, os ruídos indistintos e a dificuldade de orientação não o desestabilizam; são recursos que ele domina e mobiliza. O espaço, então, parece acolher sua essência violenta e profana, oferecendo-lhe um território onde sua autoridade se expande para além do socialmente regulado.

No entanto, essa mesma floresta que inicialmente o abriga é também o lugar onde sua lógica de domínio se esgota. À medida que a profecia se atualiza, o espaço deixa de operar como instrumento e passa a agir como força de retorno, como mostrado na figura 7.

Figura 7 - Zé do Caixão relembra a profecia e demonstra preocupação.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

A familiaridade cede lugar à desorientação, o corpo confiante passa a tropeçar, errar caminhos, hesitar. O que antes era percurso conhecido torna-se labirinto. A floresta já não amplifica o medo dos outros, mas devolve a Zé as memórias de seus próprios gestos profanos e cruéis, agora reencenadas como afecção. Nesse deslocamento, o espaço deixa de ser cenário ou aliado e passa a funcionar como operador da memória: não porque recorda, mas porque faz sentir.

Como numa floresta que anuncia a perda de orientação antes do primeiro passo em falso, o espaço já começa a se fechar sobre Zé, preparando o terreno sensível em que sua soberania deixará de encontrar saída. A Figura 8 condensa essa inversão ao mostrar Zé imerso em um

território que, após acolher sua violência, passa a devolvê-la sob a forma de medo, erro e exposição, inaugurando um regime espacial em que o horror emerge menos como ameaça externa e mais como retorno insistente do que foi inscrito no corpo e no espaço.

Figura 8 - Zé do Caixão atravessando a floresta.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

No entanto, essa configuração espacial não é fixa. Ela se transforma à medida que a narrativa avança e que a profecia começa a operar como força temporal. O mesmo espaço que antes obedecia passa a resistir. A floresta deixa de ser instrumento e se converte em campo de retorno. A familiaridade dá lugar à hesitação, o domínio se desfaz em erro, e o corpo que antes se movia com segurança passa a tropeçar, errar caminhos, desacelerar. O espaço, agora, age contra.

Essa inversão não decorre de uma transformação física do ambiente, mas da reconfiguração da relação entre corpo, estética e percepção. A floresta não muda: muda sua função sensível. Ela deixa de servir à ação e passa a expô-la ao fracasso. A escuridão já não protege; confunde. Os caminhos já não conduzem; desviam. O espaço devolve a Zé aquilo que ele próprio inscreveu ali; violência, profanação, morte, não como lembrança narrativa, mas como afecção: medo, desorientação, suspensão.

O horror emerge justamente dessa agência espacial que não julga nem explica, apenas insiste. Zé passa a ser assombrado pelos fantasmas que ele mesmo produziu. O ambiente impõe ao corpo uma temporalidade espessa, na qual passado e presente se misturam sem resolução. Caminhar torna-se exposição, e avançar já não significa dominar.

Ainda assim, essa memória espacial só se atualiza plenamente na travessia — e, sobretudo, no colapso dessa travessia. É nesse ponto que a floresta deixa definitivamente de ser suporte e passa a agir como agente. Enquanto o autor atualiza sua memória onírica ao escrever, participar e assistir à cena já constituída, o espectador não acompanha esse deslocamento de fora: ele é reconduzido à experiência pelo corpo em errância. A profecia lançada no início do filme retorna, então, não como enunciado narrativo, mas como afecção espacial e temporal compartilhada.

O espaço age, reage e devolve, fazendo do percurso não apenas uma sequência de ações, mas uma travessia sensorial em que a memória se atualiza como afecção. Essa textura insistente da imagem não produz apenas uma experiência sensorial imediata; ela reorganiza a própria percepção do tempo. À medida que o espaço se torna opaco, fragmentado e resistente ao olhar, o tempo deixa de operar como sucessão de ações encadeadas e passa a se manifestar como duração espessa. Na floresta, o avanço não equivale mais a progresso, e o movimento não garante orientação. Cada avanço reinscreve o mesmo instante, como se o espaço devolvesse continuamente o gesto sem permitir sua resolução. O tempo já não conduz; ele envolve.

Esse funcionamento aproxima a experiência espacial daquilo que Gilles Deleuze identifica como uma crise da imagem-ação, momento em que o espaço deixa de responder de maneira funcional ao gesto e a ação perde sua capacidade de organizar o mundo. Quando os encadeamentos sensório-motores falham, o tempo já não se apresenta como continuidade orientada pela eficácia da ação, mas emerge diretamente como experiência sensível, marcada pela suspensão, pela errância e pela repetição. É nesse contexto que, como aponta Deleuze ao discutir a crise da imagem-ação,

São, portanto, as sombras, os brancos, as cores que são capazes de suscitar e constituir espaços quaisquer, espaços desconectados ou esvaziados. [...] Uma outra, mas interior, como veremos, vinha de uma crise da imagem-ação: os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras "motivadoras" e cada vez mais num estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia situações óticas e sonoras puras. A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável. (Deleuze, 1983, p. 140).

Na floresta, essa lógica se atualiza plenamente: não há causalidade clara nem progressão eficiente, mas um presente que se repete e se adensa. O corpo de Zé, antes estruturado por um regime de ação soberana, passa a habitar um tempo que não se resolve, contaminado por restos do passado e pela iminência de um futuro que já não pode ser evitado. O tempo, assim, deixa de ser vivido como continuidade e passa a ser sentido como pressão.

Essa temporalidade não se constrói por meio de lembranças explícitas ou de retornos narrativos, mas pela insistência do espaço em devolver ao corpo aquilo que foi ali inscrito. A floresta não "recorda" no sentido psicológico; ela reencena sensorialmente. Cada sombra que se repete, cada caminho que parece conduzir ao mesmo lugar, cada silêncio que se prolonga além do esperado contribui para a sensação de um tempo que gira sobre si mesmo. O passado não retorna como imagem reconhecível, mas como sensação de *déjà-vu* corporal, como impressão de que algo já aconteceu, ou ainda está acontecendo.

Nesse regime, a memória se manifesta como sobrevivência. O espaço não conserva vestígios estáticos, mas mantém ativos certos modos de afecção que insistem em reaparecer. A floresta torna-se, assim, um território onde diferentes tempos coexistem sem se organizar em sequência: o tempo da violência exercida, o tempo da profecia anunciada, o tempo do medo que agora se impõe. Essa coexistência não se resolve em síntese; ela permanece em tensão, produzindo uma experiência temporal instável, típica do horror, em que o presente é constantemente atravessado por aquilo que não passou.

Essa experiência espacial pode ser compreendida à luz do que Irene Depetris Chauvin denomina **geografia afetiva**: um modo de pensar o espaço não como território estável ou representação objetiva, mas como campo sensível atravessado por deslocamentos, afetos e memórias em circulação. Como formula a autora:

A consideração das dimensões espaciais no cinema constitui uma ferramenta poderosa para revelar significados e experiências afetivas, estéticas, políticas e históricas, desde que o espaço seja pensado para além de um elemento formal subordinado às demandas da narrativa. Ir além dessa posição implica compreender o espaço cinematográfico não apenas como representação verossímil de um território, mas como campo sensível que organiza a experiência e a percepção. (Chauvin, 2019, p. 3).¹⁶

Nessa perspectiva, os lugares não existem como dados fixos, mas como experiências que se atualizam na travessia, na relação entre corpos, imagens e tempos. O espaço é vivido, sentido e constantemente reconfigurado pela experiência que nele se inscreve.

No cinema de horror, essa geografia afetiva ganha intensidade particular, pois o espaço deixa de oferecer orientação segura e passa a operar como superfície de inscrição do medo, da repetição e do retorno. A floresta, nesse sentido, não é apenas cenário ou metáfora, mas um território afetivo em permanente instabilidade, onde a memória se manifesta como sensação compartilhada, e não como lembrança organizada. O deslocamento de Zé pela floresta não produz conhecimento do espaço; ele produz afecção.

Nesse contexto, a geografia afetiva só se torna legível porque há um corpo que a atravessa. A travessia ativa o espaço como experiência sensível, e é a partir desse corpo em deslocamento que o espectador acessa essa cartografia instável. O personagem não apenas atravessa os lugares; ele ativa suas potências afetivas. A floresta, o cemitério e os demais espaços do filme não existem como paisagens autônomas, mas como territórios que se reorganizam em função da presença, da violência e do colapso de Zé. A geografia do filme não se desenha no mapa, mas no corpo que se desorienta.

Assim, o espaço não antecede o personagem nem o sucede; ele se constrói com ele. A memória que emerge dessa relação não pertence exclusivamente ao passado da narrativa, mas se atualiza como experiência sensível compartilhada entre personagem, imagem e espectador. A geografia afetiva do horror se estabelece justamente nesse ponto de contato, onde o espaço deixa de ser atravessado com segurança e passa a devolver aquilo que foi nele inscrito.

É nesse ponto que a floresta deixa definitivamente de ser apenas espaço e se afirma como forma-tempo. Ela não organiza a narrativa; ela a suspende. Não orienta a ação; ela a dissolve. A imagem passa a operar como duração visível, como campo sensível onde o tempo se impõe diretamente ao corpo e ao olhar. O horror emerge dessa experiência temporal que não oferece saída nem progressão, apenas repetição e insistência. Essa persistência temporal aproxima agora a floresta do que Georges Didi-Huberman descreve como imagem sobrevivente¹⁷: uma forma que

¹⁶ “La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico. Los teóricos del cine a menudo han categorizado el espacio como un elemento que, aunque importante, se subordina a las demandas de la narración [...]. Sin embargo, al examinar la espacialidad del cine contemporáneo es crucial ir más allá de la posición subordinada del espacio en relación con la narrativa.”

¹⁷ Georges Didi-Huberman desenvolve o conceito de sobrevivência (Nachleben) como eixo central de uma antropologia histórica das imagens, voltada a pensar a temporalidade não como sucessão linear, mas como campo

retorna deslocada, fora de seu tempo original, mas ainda carregada de potência afetiva. A floresta não é apenas o lugar onde a profecia se cumpre; ela é o meio pelo qual essa profecia sobrevive e se atualiza. Cada retorno ao espaço não repete o mesmo momento, mas reinscreve a mesma tensão sob novas condições sensíveis. O tempo não passa; ele retorna modificado, mas nunca resolvido.

Assim, espaço, estética e tempo se entrelaçam em um mesmo regime de memória que excede o personagem sem jamais abandoná-lo. Esse tempo espesso atravessa o corpo em movimento, mas também se atualiza a cada passo. O corpo em errância é, simultaneamente, atravessado pela floresta e condição para que ela funcione como território de memória. O espaço não age sozinho; ele age através do corpo que o atravessa. E é justamente essa co-implicação entre corpo, espaço e duração que transforma a floresta em imagem de sobrevivência.

Nesse sentido, o horror de **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não se constrói apenas pela ameaça ou pelo choque, mas pela experiência prolongada de um tempo que insiste. A floresta não encerra a narrativa; ela a mantém aberta. O medo não se resolve; ele permanece como afecção. A memória não se fixa; ela circula. E Zé do Caixão, longe de operar apenas como personagem, torna-se o ponto de passagem dessa memória que sobrevive, retornando sempre que o espaço é novamente atravessado, seja na diegese do filme, seja na experiência sensível de quem o assiste. Essa sobrevivência não se manifesta como repetição idêntica, mas como variação insistente. Cada retorno à floresta reinscreve a mesma tensão sob outra intensidade. O espaço não repete a cena; ele reativa o afeto. É nesse sentido que a estética do filme sustenta um regime de memória que não se resolve narrativamente, mas persiste como atmosfera. A floresta continua a operar mesmo quando a ação se esgota, mesmo quando o corpo vacila, mesmo quando a narrativa parece suspensa. O horror emerge exatamente dessa incapacidade de encerramento. Zé do Caixão é atravessado por essa sobrevivência, mas também a condensa. Seu corpo torna-se o ponto onde o espaço e o tempo sobrevivem um ao outro. Ele não carrega apenas suas próprias ações, mas os restos de um regime simbólico mais amplo, no qual soberania, violência e castigo continuam a retornar como formas possíveis de organização do mundo. A floresta devolve a Zé aquilo que ele tentou dominar, não como punição moral, mas como insistência sensível. O medo não surge porque algo novo acontece, mas porque algo antigo se recusa a desaparecer.

Nesse regime, a imagem deixa de ser apenas representação e passa a operar como campo de sobrevivência. O espaço não ilustra a memória; ele a sustenta. A estética não embeleza o horror; ela o prolonga. A floresta permanece ativa porque aquilo que ela abriga: o anacrônico, o arcaico, o espectral; continua a encontrar ressonância no presente. A imagem sobrevive porque aquilo que ela carrega ainda pulsa. É a partir dessa sobrevivência que a espacialidade do filme se transforma em território sensorial de memória. Não um território estável, mas instável, atravessado por retornos, falhas e insistências. Zé não atravessa a floresta como quem atravessa um lugar; ele é atravessado por ela. O que se apresenta como percurso converte-se em condução: a floresta o expõe, o desorienta e o desloca até o limite em que a ação já não encontra saída. Esse campo de sobrevivência não devolve Zé ao mundo transformado, mas o encaminha para fora

atravessado por longas durações, fissuras temporais, latências e sintomas, memórias ressurgentes e anacronismos. A sobrevivência designa, assim, a persistência de formas que retornam deslocadas de seu tempo original, carregando potências afetivas que se reatualizam sob novas condições históricas e sensíveis (Didi-Huberman, 2015, p. 51-52).

dele, conduzindo-o à morte no cemitério. O espaço, aqui, não é superado nem neutralizado; ele cumpre sua função ao devolver ao corpo aquilo que foi inscrito ao longo do filme, fazendo do fim não uma ruptura súbita, mas a consequência sensível de uma travessia que já continha seu destino.

O cemitério surge, então, não como simples cenário do desfecho, mas como espaço de inscrição final dessa travessia (Figura 9). Diferentemente da floresta, que opera pela desorientação e pela repetição, o cemitério apresenta-se como espaço de fixação: nomes, lápides, datas, corpos putrefatos. No entanto, essa fixação não neutraliza a memória; ela a cristaliza.

Figura 9 - Zé do Caixão encontra a entrada do jazigo



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

É significativo que Zé, o coveiro e assassino, seja conduzido até ali pela floresta. O espaço da errância desemboca no espaço da imobilidade, mas não como resolução pacificadora. O cemitério não encerra a memória que atravessa o filme; ele a torna visível em sua forma mais crua. A morte não aparece como ruptura súbita, mas como consequência sensível de uma travessia já saturada de tempo. O horror não termina no cemitério; ele se sedimenta.

A partir dessa travessia, torna-se possível compreender que o espaço em **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não funciona como pano de fundo nem como metáfora ilustrativa, mas como instância ativa de produção da memória. Floresta, casa e cemitério não operam isoladamente, nem cumprem funções narrativas equivalentes; eles compõem uma cartografia sensível em que diferentes regimes de afecção se articulam conforme o corpo que os atravessa. A cidade, por sua vez, permanece como horizonte normativo dessa cartografia: menos um espaço de afecção direta do que o plano simbólico que sustenta e naturaliza esses regimes. O espaço confirma a soberania antes de qualquer retorno, devolve a violência como errância, fixa aquilo que já não pode ser evitado. Em nenhum momento permanece neutro.

Nesse regime, a memória não se organiza como lembrança recuperável ou passado estabilizado, mas como circulação afetiva que se atualiza na relação entre corpo, imagem e tempo. A floresta devolve o gesto como desorientação, o medo como sensação insistente, o

tempo como pressão. O cemitério cristaliza aquilo que já estava em curso. O horror emerge justamente dessa experiência prolongada, em que a imagem não encerra a ação, mas a mantém em suspensão.

É nesse sentido que a memória estética do filme não aponta para uma origem nem para uma resolução, mas para uma permanência tensa, que continua a operar mesmo quando a ação se esgota. O percurso de Zé do Caixão pela floresta, pela casa e pelo cemitério não desenha apenas uma narrativa de destino ou punição, mas revela como o cinema de horror organiza uma experiência sensível do espaço e do tempo, fazendo da imagem um território onde a memória não passa, mas permanece. Essa lógica prepara o deslocamento seguinte do filme: quando o horror deixa de operar apenas como experiência perceptiva e passa a mobilizar símbolos morais, religiosos e punitivos profundamente enraizados no imaginário social, acionando a memória coletiva como campo de confronto e disputa.

4.3 Memória Coletiva: Moralidade, Castigo e Religião

De modo que aquele que se opõe à autoridade resiste à ordenação de Deus; e os que resistem trarão sobre si mesmos condenação. Porque os magistrados não são para temor, quando se faz o bem, e sim quando se faz o mal. Queres tu não temer a autoridade? (Bíblia. 1993. Romanos 13:2-3).

Ao abrir esta seção com um fragmento de Romanos, o texto não busca instaurar um regime de verdade religiosa nem mobilizar uma autoridade teológica como fundamento interpretativo. A epígrafe opera como sintoma: um vestígio discursivo de longa duração que atravessou séculos e se sedimentou como linguagem moral, jurídica e política. Trata-se menos de um enunciado de fé do que de um dispositivo simbólico que articula autoridade, obediência e punição, convertendo relações de poder em expressão de uma ordem supostamente natural, justa e transcendente. A memória coletiva que interessa aqui não se manifesta como doutrina consciente, mas como estrutura de legitimidade que autoriza o castigo e naturaliza o medo como forma de regulação social.

É nesse campo que esta seção se inscreve. Diferentemente das anteriores, que abordaram a memória a partir do corpo e do espaço, o foco desloca-se agora para o plano simbólico e normativo, onde a memória coletiva atua como matriz de valores morais, códigos de conduta e regimes de julgamento. Falar em moralidade, no entanto, implica reconhecer imediatamente sua instabilidade: ela não se apresenta como bloco homogêneo nem como conjunto fixo de normas universalmente partilhadas, mas se constitui na fricção entre heranças coletivas e experiências individuais, entre sistemas simbólicos de longa duração e apropriações singulares.

Cada sujeito carrega consigo uma moralidade que é, ao mesmo tempo, profundamente pessoal e historicamente atravessada. Em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, essa tensão entre o coletivo e o individual¹⁸ não se distribui de maneira difusa entre os personagens, nem se resolve em uma ética compartilhada. Ela se concentra e se torna legível na figura de Zé do Caixão, que passa a operar como ponto de condensação dessas memórias morais em conflito, fazendo

¹⁸ “[...] convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático [...] como também engendrar [...] estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das constrições estruturais de que são o produto e que as definem.” (Bourdieu, 2001, p. 169)

emergir, por meio de seus gestos e de sua violência, aquilo que a ordem moral coletiva procura silenciar, conter ou naturalizar.

A moralidade pode, assim, ser compreendida como uma forma paradoxal de memória: coletiva em sua origem, individual em sua vivência. Ela se constrói a partir de regimes coletivos diversos (religiosos, jurídicos, familiares, culturais) que não se apresentam de maneira pura ou isolada, mas se acumulam, se contradizem e se reorganizam no interior de cada corpo. A memória moral não se transmite como conteúdo fechado, mas como disposição sensível: uma orientação prática diante do certo e do errado, do permitido e do condenável. Ela não atua apenas no nível do discurso, mas organiza gestos, afetos, reações e julgamentos, muitas vezes de forma automática, anterior à reflexão consciente.

Esse funcionamento aproxima-se diretamente da concepção foucaultiana de poder desenvolvida em **Vigiar e Punir**, na qual a moral e o castigo não operam como imposições externas, mas como forças que atravessam os próprios sujeitos, investindo seus corpos, gestos e condutas. Como afirma Michel Foucault (1999, p. 30):

Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apóiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo [...].

No universo de **À Meia-Noite**, essa memória moral coletiva não se manifesta como consenso violento nem como mobilização punitiva, mas como campo de submissão. Essa submissão não se organiza de maneira difusa: ela se estrutura em torno da presença de Zé do Caixão. É a partir de seus gestos, de sua violência e de sua recusa explícita às normas religiosas que a cidade passa a experienciar a moralidade não como princípio orientador da ação, mas como medo.

A cidade não aparece como agente ativo do castigo nem como corpo social que se levanta contra o desvio; ao contrário, ela se organiza a partir da retração. Trata-se de uma comunidade profundamente atravessada por valores religiosos, para a qual a moral cristã funciona como horizonte normativo compartilhado (Figura 10). É justamente por isso que a figura de Zé emerge como ameaça: não por encarnar essa moralidade, mas por desafiar-la frontalmente.

Zé é percebido como aquele que escapa às regras, que afronta Deus e que não reconhece limites simbólicos nem transcendência. Sua violência não é legitimada pela cidade; ela é temida. O desconforto que ele provoca não deriva de uma ruptura moral coletiva, mas da presença de um corpo que se coloca deliberadamente fora dela, expondo seus códigos sem jamais ser contido por eles. A cidade não reage porque não pode reagir. Ela não confronta Zé; ela se retrai diante dele. O poder que ele exerce não depende de adesão ou reconhecimento simbólico, mas de intimidação direta.

Essa normatividade não se apresenta de forma abstrata, mas se atualiza continuamente em pequenos gestos cotidianos que reafirmam a fronteira entre o permitido e o interdito. A moral religiosa não precisa se institucionalizar em punição formal para operar; ela se manifesta como

prática incorporada, como reação imediata do corpo social diante do desvio. É nesse nível quase automático de reconhecimento e reprovação que a cidade sustenta sua coesão simbólica.

Figura 10 - Padre faz sinal de cruz ao ver Zé comendo carne na Sexta-feira Santa.



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

Nesse sentido, o espaço urbano não opera como território de punição, mas como cenário de controle silencioso. A moralidade religiosa que atravessa a cidade não se converte em força corretiva capaz de conter a violência; ao contrário, revela-se frágil diante de um sujeito que se declara profano e age sem reconhecer qualquer instância superior. O medo paralisa. As normas permanecem como crença compartilhada, mas perdem eficácia prática. A cidade observa, cochicha, se benze e, sobretudo, se cala. A memória coletiva, aqui, não produz resistência; ela produz contenção.

Em contraste com os regimes clássicos de punição pública descritos por Michel Foucault, nos quais o castigo se organizava como espetáculo coletivo destinado a produzir medo por meio da visibilidade da pena, a cidade em **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não assume o papel de testemunha nem de agente do castigo. Como observa Foucault (1999, p. 30):

Mas nessa cena de terror o papel do povo é ambíguo. [...] As pessoas não só têm que saber, mas também ver com seus próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas também porque devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte nela.

Zé controla a cidade precisamente porque ocupa o lugar do desvio absoluto. Ao se colocar fora da moral religiosa compartilhada, ele não apenas a desafia, mas a torna visível em sua fragilidade. A memória coletiva que sustenta essa moral não encontra em Zé um sujeito a ser corrigido, mas um corpo que expõe seus limites, obrigando a comunidade a reorganizar-se não em torno da punição, mas do silêncio e da autopreservação. Ele encarna aquilo que a moral religiosa nomeia como mal, mas o faz sem culpa e sem punição. Sua figura não é assimilável; ela é excessiva. E é justamente esse excesso que sustenta sua autoridade. A cidade não o reconhece como legítimo, mas o reconhece como perigoso. O poder que se estabelece não é institucional

nem consensual; é um poder fundado no medo e na exposição constante da violência como possibilidade sempre iminente.

É por isso que não há retaliação social efetiva contra Zé ao longo do filme. A ordem moral da cidade não se reorganiza para puni-lo; ela apenas se dobra para sobreviver à sua presença. O castigo não vem do coletivo, nem das instituições humanas, nem da religião enquanto prática social, porque todas essas instâncias já foram desestabilizadas por ele. Zé atravessa a moralidade sem se submeter a ela, e é justamente essa travessia que torna impossível qualquer correção no plano social. A ruptura não se dá no interior da moralidade compartilhada, mas no próprio regime de mundo que organiza a experiência dos vivos. A retaliação só ocorre quando o mundo dos mortos atravessa o dos vivos, instaurando uma lógica que escapa completamente ao controle humano. É nesse ponto que a memória coletiva deixa de operar apenas como código moral e passa a se manifestar como força arcaica, espectral, irredutível à mediação social. A cidade não pune Zé; ela assiste ao seu fim. O castigo não emerge como correção moral, mas como retorno do que foi violado. Não é a comunidade que se levanta contra ele, mas a própria ordem simbólica que ele tentou negar.

Assim, a memória coletiva acionada pelo filme não se organiza como justiça social nem como reação ética compartilhada. Ela se manifesta como sobrevivência de um imaginário religioso profundo, cuja eficácia não depende da ação humana direta, mas da permanência simbólica de regimes de culpa, obediência e punição. A cidade permanece amedrontada até o fim; o que se transforma não é sua postura, mas o regime de mundo que passa a operar.

Ao longo desta análise, a religião será abordada não como sistema de crenças individuais, mas como dispositivo simbólico de longa duração, cuja eficácia histórica depende da obediência, do medo e da naturalização do castigo enquanto prática social e sensível. Zé do Caixão, ao atravessar esse dispositivo sem se submeter a ele, torna-se o operador de sua exposição.

Para compreender esse funcionamento do castigo que não corrige, mas expõe, torna-se fundamental recorrer às reflexões de Michel Foucault em **Vigiar e Punir**. Ao analisar a passagem histórica dos suplícios públicos às formas modernas de disciplina, Foucault demonstra que o castigo nunca foi apenas uma resposta ao crime, mas um dispositivo de poder destinado a produzir efeitos visíveis sobre os corpos, os afetos e o imaginário coletivo. Assim, “punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir” (Foucault, 1999, p. 102) Mesmo quando deslocada do espetáculo explícito da punição soberana para os mecanismos mais sutis da vigilância e da normalização, essa prática conserva uma função central: tornar o poder sensível, inscrito no corpo e reconhecível socialmente. Não se trata, portanto, de corrigir um desvio individual, mas de reafirmar uma ordem por meio da exposição controlada da dor, da humilhação ou da ameaça.

Nesse sentido, o castigo opera menos como justiça e mais como linguagem. Ele comunica quem pode punir, quem deve temer e quais corpos são passíveis de sofrer. Não se trata de um sistema de correção moral, mas de uma gramática do poder que se inscreve nos gestos, nos olhares e nas reações imediatas diante do desvio. O castigo, assim, organiza uma economia sensível do medo e da obediência. Como é representado abaixo, na Figura 11:

Figura 11 - Zé do Caixão viola e domina o corpo de Teresinha.



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

Foucault insiste que, no regime do suplício, a punição não visava a restauração de uma moral ferida, mas a demonstração pública da soberania: o corpo castigado funcionava como superfície onde o poder escrevia sua força. Embora **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não represente um Estado punitivo nem uma instituição disciplinar formal, o filme mobiliza resíduos desse regime soberano de punição, deslocando-o para uma escala micro, cotidiana e brutal, encarnada na figura de Zé do Caixão. O castigo, aqui, não é mediado por lei, julgamento ou consenso social; ele emerge diretamente do gesto daquele que se coloca como autoridade absoluta sobre os corpos alheios.

Essa leitura permite compreender por que a moralidade religiosa presente no filme não se organiza como instância corretiva efetiva. Em vez de produzir disciplina ou arrependimento, ela convive com uma lógica punitiva que se exerce fora de qualquer mediação institucional. O castigo não visa reintegrar o sujeito à ordem; ele visa expô-lo, submetê-lo e silenciá-lo. Trata-se de um poder que não precisa ser reconhecido como legítimo para funcionar, basta que seja temido. Nesse ponto, a reflexão foucaultiana ajuda a deslocar a análise da moral como valor abstrato para o castigo como prática concreta, permitindo pensar a religião não apenas como sistema simbólico, mas como um dos regimes históricos que contribuíram para naturalizar a violência punitiva como forma aceitável de organização social.

Assim, antes mesmo de adentrar a análise da imagem específica, torna-se possível afirmar que o horror mobilizado pelo filme não se ancora apenas na transgressão de símbolos religiosos, mas na atualização de uma lógica punitiva arcaica, na qual o corpo do outro é convertido em lugar de inscrição do poder. Zé do Caixão não representa uma moral alternativa nem uma simples inversão do cristianismo; ele reencena, em chave profana e excessiva, um regime de castigo que antecede a distinção moderna entre justiça, religião e violência. É a partir desse enquadramento que a imagem escolhida poderá ser lida não como ato isolado de blasfêmia, mas como condensação sensível de uma memória coletiva em que fé, punição e soberania permanecem profundamente imbricadas.

A imagem (Figura 12) escolhida para conduzir esta leitura não se impõe apenas por sua força perturbadora, mas por sua capacidade de condensar, em um único gesto, os principais vetores sensíveis e simbólicos que atravessam o filme. Trata-se de um momento em que a violência de Zé do Caixão deixa de operar apenas no registro da intimidação cotidiana ou do domínio físico direto e passa a incidir sobre um signo central da memória coletiva cristã. Nesse ponto, o castigo deixa de ser apenas exercício de poder e se converte em linguagem sensível: um gesto que reinscreve autoridade, culpa e punição no corpo do outro, ativando um imaginário religioso profundamente sedimentado não como crença abstrata, mas como experiência corporal do medo e da dor. O horror, aqui, não emerge da simples transgressão do símbolo, mas da reativação violenta de regimes morais e punitivos historicamente naturalizados e incorporados.

Figura 12 - Zé pune um homem com uma coroa de espinhos da figura de Jesus.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

O gesto é direto, imediato, sem mediação. Diante da recusa e do que interpreta como desrespeito, Zé do Caixão retira a coroa de espinhos da imagem de Jesus Cristo e a utiliza para golpear o rosto do homem à sua frente. Não há julgamento, ritual institucional ou instância superior que legitime o ato: o castigo emerge como resposta soberana à desobediência. O corpo do outro torna-se, nesse instante, superfície de inscrição do poder, lugar onde a autoridade se torna visível, sensível e incontornável. A punição não corrige nem ensina; ela se faz sentir.

A potência da cena reside na inversão radical que ela produz. A coroa de espinhos, tradicionalmente associada ao sacrifício, à aceitação do sofrimento e à renúncia à violência, à imagem daquele que oferece a outra face, é reinscrita como instrumento de punição imediata. O que era signo de submissão voluntária ao sofrimento transforma-se em arma de imposição da dor. Nesse curto-circuito simbólico, Zé do Caixão não nega a iconografia cristã; ele a captura e a faz operar segundo uma lógica profana de soberania, na qual o castigo não redime, não absolve e não reintegra, apenas expõe e submete. A imagem torna-se, assim, ponto de condensação da memória coletiva: fé, autoridade e punição deixam de funcionar como instâncias transcendentais e passam a se manifestar como matéria sensível, manipulável e violentamente reorganizada por um corpo

que se recusa a reconhecer qualquer limite que não seja o de sua própria vontade.

O castigo, no universo do filme, não opera como correção moral nem como resposta institucional ao desvio, mas como prática soberana inscrita diretamente no corpo. É nesse sentido que a reflexão de Michel Foucault em **Vigiar e Punir** se torna particularmente elucidativa. Ao analisar o regime do suplício, Foucault demonstra que a punição não tinha como finalidade principal restaurar uma ordem moral violada, mas tornar o poder visível, sensível e incontestável. O corpo castigado funcionava como superfície de inscrição dessa soberania, não para ensinar ou corrigir, mas para fazer sentir. Na cena em que Zé do Caixão utiliza a coroa de espinhos como instrumento de punição, o filme reativa essa lógica arcaica do castigo, deslocando-a das instâncias estatais para uma autoridade privada, profana e absoluta. O gesto não busca justiça, arrependimento ou redenção; ele produz exposição imediata da dor, instaurando medo e submissão como efeitos diretos da violência.

É justamente nesse regime que o castigo opera menos como norma e mais como linguagem sensível do poder. Ele não se organiza segundo os mesmos critérios nem se dirige aos mesmos alvos dos sistemas punitivos institucionalizados, mas define uma lógica própria de exercício da violência. Como observa Michel Foucault, “eles não sancionam os mesmos crimes, não punem o mesmo gênero de delinquentes. Mas definem bem, cada um deles, um certo estilo penal” (Foucault, 1999, p. 11). Esse castigo comunica quem pode punir, quem deve temer e quais corpos podem ser submetidos, sem recorrer a mediações jurídicas, rituais institucionais ou consensos morais. O poder não precisa ser reconhecido como legítimo; basta que seja experimentado como ameaça. A violência inscrita no corpo do outro torna-se, assim, um dispositivo de comunicação direta, cujo efeito não se limita ao personagem punido, mas se estende àqueles que testemunham o gesto.

É a partir desse ponto que as reflexões de Laura U. Marks permitem deslocar a análise do castigo para o campo da experiência sensorial. Para Marks¹⁹, a memória não se transmite apenas por narrativas organizadas ou símbolos plenamente reconhecíveis, mas por afecções que atravessam o corpo. A imagem violenta não é apenas compreendida; ela é sentida. No cinema de horror, essa lógica se intensifica: a proximidade excessiva entre o objeto sagrado e o corpo ferido, a ausência de mediações narrativas e a materialidade do gesto produzem uma experiência que ultrapassa a interpretação e se instala como desconforto físico, tensão corporal, repulsa. O corpo castigado não é apenas visto; ele é imaginariamente tocado.

Quando signos religiosos são mobilizados nesse regime sensorial, sua potência se amplia. A iconografia cristã carrega uma memória corporal acumulada, formada por séculos de imagens de dor, sacrifício, humilhação e submissão. Mesmo quando esses signos não são reconhecidos conscientemente em sua origem teológica, eles continuam a operar afetivamente, acionando respostas físicas e emocionais que antecedem qualquer leitura racional. A coroa de espinhos, a chaga, o corpo exposto ao sofrimento constituem um repertório visual que não apenas significa dor, mas a faz sentir.

Nesse sentido, o gesto de Zé do Caixão não atua apenas como blasfêmia simbólica ou

¹⁹ A percepção háptica é geralmente definida por psicólogos como a combinação das funções táteis, cinestésicas e propioceptivas, isto é, a forma como experienciamos o toque tanto na superfície quanto no interior do corpo (Marks, 2000, p. 162). No original: “*Haptic perception is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies.*”

inversão teológica. Ele ativa uma memória sensorial profundamente sedimentada, convertendo um signo historicamente associado à aceitação redentora da dor em instrumento de sua imposição violenta. O castigo deixa de operar como promessa de salvação ou transcendência e passa a se afirmar como experiência imediata, sem mediação e sem retorno simbólico. A imagem não oferece distância crítica; ela comprime. Não convoca reflexão; convoca reação.

O horror do filme emerge, assim, não apenas da quebra de um interdito religioso, mas da reativação de uma pedagogia do sofrimento que permanece inscrita no imaginário coletivo. O castigo não educa nem corrige; ele imprime. Ele produz memória não como lembrança organizada, mas como marca sensível que insiste no corpo e no olhar. Ao articular violência corporal, iconografia religiosa e soberania individual em um mesmo gesto, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* faz do castigo uma experiência compartilhável, na qual a memória coletiva da punição se atualiza menos como crença e mais como sensação. É nesse regime que o horror se afirma não como espetáculo da transgressão, mas como persistência de uma violência histórica que continua a retornar, atravessando corpos, imagens e afetos.

Se o castigo, tal como mobilizado pelo filme, não corrige nem reintegra, mas imprime e expõe, isso ocorre porque ele não opera apenas no registro do presente narrativo, mas reativa uma memória coletiva de longa duração. A violência que atravessa essa cena não nasce do impulso isolado de Zé do Caixão; ela encontra ressonância em um repertório simbólico anterior, sedimentado historicamente, no qual dor, autoridade e moralidade se entrelaçam. O gesto de punir com a coroa de espinhos não inaugura um regime novo, mas reinscreve, de forma brutal e concentrada, uma lógica já conhecida, cuja eficácia sempre dependeu menos da adesão consciente do coletivo e mais da repetição sensível da violência.

Nesse sentido, a moralidade que emerge no filme não se apresenta como sistema normativo coerente, mas como campo de forças instável, atravessado por restos de diferentes regimes históricos. A religião cristã, enquanto matriz simbólica predominante, não aparece como instância unificadora ou pacificadora, mas como um arquivo vivo de imagens de sofrimento legitimado. O castigo não se opõe à moral religiosa; ele se alimenta dela. A dor infligida não contradiz a iconografia cristã, mas a desloca, fazendo emergir seu potencial violento latente. O horror do gesto não está apenas na profanação do símbolo, mas na familiaridade inquietante entre fé e punição que ele revela.

É nesse ponto que Zé do Caixão reafirma sua função como condutor da memória coletiva. Ele não cria essa lógica punitiva, mas a faz operar de maneira explícita, sem os filtros simbólicos que normalmente a tornam aceitável. Ao retirar a coroa de espinhos da imagem de Cristo e utilizá-la como arma, Zé elimina qualquer distância entre o símbolo e o corpo, entre a promessa de redenção e a imposição da dor. Ele encarna aquilo que a moral coletiva tenta manter sob controle: a violência como fundamento não dito da ordem. Seu corpo não é apenas agente da punição, mas superfície onde essa memória se condensa e se torna visível.

A cidade, mais uma vez, permanece como testemunha silenciosa. Não há reação coletiva porque o castigo não é percebido como ruptura absoluta, mas como excesso de algo que já é conhecido. O medo não nasce da novidade do gesto, mas daquilo que ele explicita. A punição infligida por Zé não é ilegível; ela é reconhecível demais. É justamente essa reconhecibilidade que paralisa. A moral religiosa continua a operar como horizonte simbólico, mas perde sua

capacidade de mediação. O castigo deixa de ser promessa de correção e se afirma como experiência nua da violência.

Essa dinâmica revela um aspecto central da memória coletiva mobilizada pelo filme: sua persistência não depende da crença consciente, mas da repetição sensível. “É preciso, para isso, que a ‘regressão’ seja diferenciada dos *processos construtivos* da forma, processos cuja definição não será mais progressiva ou ligada a qualquer metafísica da criação, mas cuja compreensão, desde logo, deve ser dialética, isto é, *transformativa*.” (Didi-Huberman, 2015, p. 238). É nesse regime de retorno transformativo que, mesmo quando a religião não se impõe como prática ativa de julgamento ou punição, seus signos continuam a operar como operadores afetivos.

Zé do Caixão, nesse contexto, não se posiciona simplesmente como antagonista da moral religiosa, mas como aquele que a atravessa e a expõe. Sua recusa à autoridade divina não o coloca fora do campo da moralidade; ao contrário, ele passa a ocupar o lugar onde essa moralidade se revela em sua face mais violenta. Ele não substitui Deus, nem se apresenta como novo legislador moral. Ele atua como operador de um regime punitivo que antecede qualquer distinção clara entre justiça, fé e violência, fazendo retornar aquilo que a modernidade tentou domesticar.

A punição, assim, não aparece como resposta a um crime específico, mas como gesto soberano que reafirma a possibilidade constante da violência. Não há proporcionalidade, julgamento ou mediação. O castigo irrompe como afirmação de poder absoluto, reinscrevendo no corpo do outro uma ordem que não precisa ser explicada. O horror não reside apenas no ato, mas na constatação de que ele não exige justificativa. A dor basta.

É a partir dessa lógica que se torna possível compreender por que a retaliação contra Zé não vem da cidade nem da moral compartilhada. A memória coletiva que sustenta o castigo não produz resistência; ela produz reconhecimento silencioso. O limite não é imposto pelo social, mas pelo retorno do espectral. Quando o mundo dos mortos emerge para buscar Zé, não se trata de correção moral tardia, mas da atualização de uma outra camada dessa mesma memória: aquela em que a violência retorna não mais como gesto humano, mas como força arcaica, incontrollável, fora de qualquer mediação simbólica.

Nesse ponto, o filme desloca o castigo do campo da moralidade social para o da sobrevivência simbólica. A punição já não precisa ser aplicada por um corpo soberano; ela se impõe como retorno inevitável do que foi violentado. A memória coletiva deixa de operar apenas como código normativo e passa a agir como insistência espectral. O horror não encerra o ciclo do castigo; ele o prolonga, fazendo da punição não um fim, mas uma permanência.

Assim, o que se desenha em **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não é uma crítica moralizante à religião nem uma simples inversão de seus valores, mas a exposição de uma lógica punitiva que atravessa corpo, símbolo e memória. Zé do Caixão não é apenas aquele que pune; ele é aquele que faz lembrar. Seu gesto reinscreve no presente uma violência antiga, devolvendo ao espectador a experiência sensível de um regime moral que nunca deixou de operar completamente. O castigo não desaparece; ele sobrevive. E é nessa sobrevivência, insistente e inquietante, que o horror encontra sua forma mais profunda.

Nesse contexto, o exercício do castigo por parte de Zé do Caixão revela-se eficaz, mas estruturalmente limitado. Sua violência produz efeitos imediatos: silencia, intimida, paralisa. O

medo que ele instaura não é abstrato; é concreto, corporal, cotidiano. Ele se inscreve nos gestos contidos, nos olhares desviados, na recusa da cidade em confrontá-lo diretamente. O poder de Zé funciona porque é visível, imprevisível e reiterado, mantendo a comunidade em permanente estado de alerta.

No entanto, essa eficácia não deve ser confundida com estabilidade. O castigo imposto por Zé não reorganiza a ordem moral da cidade, nem resolve os conflitos que ele próprio engendra. Ao contrário, ele os suspende. A violência não encerra as tensões; ela as mantém em latência. Cada gesto punitivo reafirma a autoridade de Zé, mas também amplia o campo do medo, produzindo uma coexistência frágil entre submissão e julgamento silencioso. O poder que se exerce pela intimidação exige repetição constante, pois não se legitima por consenso nem por reconhecimento simbólico duradouro.

Essa dinâmica evidencia um aspecto central do castigo soberano tal como mobilizado no filme: ele impõe, mas não pacifica. O medo garante obediência momentânea, mas não produz assimilação. A cidade se dobra, mas não se reorganiza; se cala, mas não se reconcilia. O castigo não opera como mecanismo de estabilização social, mas como força de contenção provisória, sempre à beira de seu próprio esgotamento. Zé precisa punir novamente porque sua autoridade não se sustenta sozinha, ela depende da atualização constante da ameaça.

Esse esgotamento interno do castigo soberano não é um efeito acidental, mas um risco estrutural já identificado por Michel Foucault ao analisar os limites do poder punitivo quando este se autonomiza das mediações legais e sociais. Como observa o autor:

Ora, essas duas conseqüências — segredo e autonomia no exercício do poder de punir — são exorbitantes para uma teoria e uma política de penalidade que se propunha dois objetivos: fazer todos os cidadãos participarem do castigo do inimigo social; tornar o exercício do poder de punir inteiramente adequado e transparente às leis que o delimitam publicamente. Castigos secretos e não codificados pela legislação, um poder de punir que se exerce na sombra de acordo com critérios e instrumentos que escapam ao controle — é toda a estratégia da reforma que corre o risco de ser comprometida. Depois da sentença é constituído um poder que lembra o que era exercido no antigo sistema. O poder que aplica às penas ameaça ser tão arbitrário, tão despótico quanto aquele que antigamente as decidia. (Foucault, 1999, p. 149).

Há, portanto, um limite interno nessa forma de poder. Ao transformar o castigo em gesto soberano absoluto, Zé elimina qualquer instância de mediação que pudesse absorver ou redistribuir a violência. O resultado não é a consolidação de uma ordem, mas a produção de um campo saturado de tensão, onde a violência já não corrige, não regula e não resolve, apenas insiste. O castigo funciona, mas não conclui. Ele se impõe como presença permanente, não como solução.

É nesse ponto que o filme começa a sinalizar a insuficiência do castigo humano enquanto resposta final. Embora Zé controle a cidade, algo permanece em aberto. A violência que ele exerce não encontra fechamento no plano social nem moral; ela se acumula. O poder soberano, levado ao extremo, revela sua própria fragilidade: ao depender exclusivamente do medo, ele não elimina o conflito, apenas o empurra para um limite que não pode ser resolvido pela repetição do castigo. O que se anuncia, ainda de forma latente, é que essa lógica não se sustenta indefinidamente.

Embora a cidade não se levante contra Zé do Caixão nem produza qualquer forma de

retaliação efetiva, isso não significa ausência de julgamento. O silêncio que se instala não é neutro. Ele é atravessado por avaliações morais constantes, ainda que incapazes de se converter em ação. A cidade observa Zé, comenta seus gestos, interpreta suas transgressões e as reconhece como excessivas. O medo não elimina o juízo; ele o desloca para um regime subterrâneo, onde a reprovação se manifesta como murmúrio, superstição, recusa simbólica e afastamento.

Esse julgamento não se organiza exclusivamente a partir da religião, embora a moral cristã forneça um de seus principais horizontes simbólicos. Ele opera também por meio de uma ética cotidiana, anterior e paralela à doutrina religiosa: uma sensibilidade coletiva que reconhece certos gestos como abusivos, humilhantes ou degradantes, mesmo quando não são nomeados como pecado. A tentativa de Zé de “comprar” uma mulher com um pássaro, por exemplo, não é apenas moralmente questionável em termos religiosos; ela expõe uma violência relacional que ultrapassa o campo da fé e se inscreve no terreno da dignidade, do consentimento e da troca forçada. A cidade percebe esse excesso, ainda que não o confronte.

Forma-se, assim, uma dissociação fundamental entre julgamento e ação. A moral coletiva continua operando como avaliação, como reconhecimento do desvio, mas perde completamente sua capacidade de intervir. O que se mantém é um estado de reprovação impotente. Zé é visto como figura profana, violenta, fora da curva, mas também como alguém que não pode ser contido. A cidade julga, mas não pune; reconhece o excesso, mas não o enfrenta. Esse descompasso produz uma ética paralisada, na qual o certo e o errado permanecem discerníveis, mas inoperantes.

Esse regime ético fraturado aprofunda a tensão já apontada anteriormente: o castigo soberano de Zé é eficaz, mas instável, o julgamento silencioso da cidade é persistente, mas impotente. Nenhuma das duas instâncias consegue produzir fechamento. A violência se acumula sem correção; o julgamento se acumula sem resposta. O que emerge é um campo moral saturado, onde a ética não desaparece, mas perde sua força reguladora.

Dessa forma, o silêncio da cidade não deve ser lido como cumplicidade plena, mas como efeito direto da assimetria de poder. A reprovação existe, mas não encontra forma. Ela se manifesta por vias oblíquas: no medo da floresta, na recusa em atravessar certos espaços, nas narrativas supersticiosas, na insistência em nomear Zé como figura amaldiçoada, demoníaca ou fora da ordem. Esses gestos não corrigem nem interrompem a violência, mas revelam que a moralidade coletiva continua ativa, ainda que deslocada para o campo do imaginário e da expectativa de punição futura.

É justamente essa expectativa difusa que mantém a cidade em suspensão. Mesmo sem agir, ela aguarda. O julgamento silencioso não se converte em justiça humana, mas prepara o terreno simbólico para outra forma de resposta; uma resposta que não virá da ética cotidiana, nem da religião praticada, nem das instituições sociais. O que se anuncia, ainda sem se concretizar, é a ideia de que a violência de Zé não ficará sem retorno, mesmo que esse retorno não possa ser produzido pelo coletivo dos vivos. Nesse ponto do filme, o julgamento que recai sobre Zé do Caixão não se organiza como ação coletiva nem como resposta institucional, mas como leitura moral. A religião não aparece como força capaz de intervir ou corrigir, mas como matriz simbólica que fornece à cidade um vocabulário para nomear o excesso. Os gestos de Zé passam a ser compreendidos menos como crimes sociais e mais como afrontas à ordem simbólica que

estrutura o cotidiano: não apenas violentos, mas profanos.

Esse julgamento não produz reação, mas interpretação. A moral religiosa funciona como um dispositivo de leitura do mundo, permitindo que a cidade reconheça a violência de Zé sem, no entanto, se autorizar a enfrentá-la. Ao ser identificado como aquele que não teme Deus, que não respeita interditos sagrados e que instrumentaliza símbolos religiosos sem culpa, Zé se torna inassimilável. Ele não é apenas alguém que transgride normas; ele encarna a possibilidade de um corpo que escapa completamente aos regimes de culpa e redenção que organizam a vida coletiva.

O efeito deste enquadramento não é a mobilização do castigo, mas a paralisação. A moral religiosa, enquanto horizonte normativo compartilhado, revela sua impotência prática diante de um sujeito que não reconhece nenhuma instância transcendente como limite. O julgamento existe, mas não se converte em ação. A cidade condena simbolicamente, mas se retrai no plano concreto. A religião, nesse contexto, não regula a violência; ela a torna legível e, ao mesmo tempo, incontornável.

Assim, o julgamento moral não atua como correção, mas como contenção. Ele organiza o medo, delimita o lugar do desvio e naturaliza o silêncio. Ao nomear Zé como profano, a cidade não o enfrenta; ela se protege dele. A moral religiosa não opera como justiça, mas como tecnologia de adiamento: ao reconhecer o excesso, ela suspende a necessidade de agir, deslocando a resolução do conflito para fora do campo da ação social.

Esse deslocamento é fundamental. O julgamento religioso não afirma uma verdade transcendental nem garante uma resposta futura; ele apenas mantém aberta a expectativa de que o excesso não pode permanecer impune. Trata-se menos de crença em um castigo divino do que de uma recusa coletiva em assumir a responsabilidade pelo enfrentamento da violência. A moral religiosa funciona, aqui, como um regime de interpretação que torna o horror suportável ao deslocá-lo para além da esfera humana.

Zé do Caixão, ao insistir em sua postura profana, expõe precisamente esse limite. Ele não apenas desafia a moral religiosa; ele revela sua função histórica como dispositivo de contenção simbólica. Sua presença obriga a cidade a confrontar o fato de que o julgamento não basta para produzir ação, e que a moral, quando desacompanhada de força efetiva, organiza mais o medo do que a justiça.

Se a moral religiosa organiza o julgamento sem produzir ação, o retorno dos mortos marca o colapso definitivo desse regime de adiamento. A procissão espectral que surge no filme não responde à violência de Zé do Caixão como correção moral, punição justa ou reparação ética. Ela não surge para restaurar uma ordem ferida nem para reafirmar valores compartilhados. Ao contrário, sua emergência evidencia que o campo social já não é capaz de conter ou elaborar o excesso produzido pela violência soberana de Zé. O castigo não vem como decisão coletiva; ele irrompe como ruptura do regime dos vivos.

É significativo que essa irrupção se dê sob a forma de uma procissão. A imagem convoca uma coreografia reconhecível, profundamente inscrita no imaginário cultural, mas a esvazia de sua função ritual estabilizadora. Não se trata de um rito de passagem nem de uma cerimônia de apaziguamento; trata-se de um deslocamento em massa de corpos mortos que atravessam o espaço sem pedir autorização, sem mediação simbólica, sem promessa de sentido. O espectral não aparece como transcendência, mas como excesso de memória que retorna porque não

encontrou elaboração possível no plano social.

Zé do Caixão, que até então se mantinha como agente soberano da violência, passa a ocupar outra posição: não mais aquele que pune, mas aquele que é conduzido. A procissão não o julga, não o acusa, não o confronta discursivamente. Ela o invoca e o desloca. O movimento é fundamentalmente espacial e imagético, não moral. Zé, que acredita estar sendo salvo, vê seu próprio corpo sendo velado, vê-se antecipadamente inscrito no lugar da morte, não como punição anunciada, mas como consequência sensível de uma travessia que já ultrapassou os limites do mundo dos vivos. A imagem não explica; ela impõe.

A partir desse momento, a floresta deixa de ser território seguro e conhecido de Zé e passa a operar como espaço de vulnerabilidade. Convencido de que vive uma alucinação, ele se move por esse território como quem já não domina o próprio percurso. A errância se intensifica, os tropeços se acumulam, e o corpo, antes soberano, passa a ser mostrado como corpo ferido, exposto, em desgaste visível. O deslocamento conduz Zé ao cemitério, espaço que concentra e fixa aquilo que antes circulava de forma difusa.

O jazigo onde se encontram os corpos em decomposição de Terezinha e Antônio não aparece como simples cenário final, mas como ponto de saturação da memória. Ao abrir os caixões e constatar que os corpos permanecem ali, Zé não encontra revelação nem resolução; encontra confirmação material daquilo que a violência não conseguiu apagar. A morte, aqui, não é transcendida nem superada. Ela insiste como presença física, como resto irredutível.

A *mise-en-scène* intensifica essa operação. A iluminação projeta uma cruz sobre o espaço do jazigo, não como símbolo redentor, mas como forma visual que atravessa a cena e a carrega de ressonâncias históricas, vide Figura 13. Não se trata de convocar uma narrativa de salvação, mas de ativar um repertório imagético profundamente sedimentado, capaz de tornar sensível a experiência de clausura, atravessamento e suspensão do tempo. O jazigo aberto, a exposição dos corpos e a permanência da cruz como forma visual produzem uma experiência de confinamento simbólico, em que o passado não se encerra e o presente não avança.

Nesse conjunto, a imagem não funciona como ilustração da cena, mas como condensação sensível de uma memória que atravessa o espaço. A projeção da cruz no interior do jazigo, acionada no momento em que Zé entra no local, não opera como símbolo redentor, mas como marca visual de condenação definitiva. Trata-se de uma iconografia de punição que desloca o sentido da cruz para um regime de encerramento, no qual não há promessa de salvação possível. O que se configura é menos uma cena de reconciliação entre vida e morte do que a exposição de Zé diante de sua própria “crucificação”, como destino final já inscrito no campo imagético do castigo. Diferente da iconografia cristã, onde a cruz é signo de absolvição dos pecados, é nessa cena que Zé é exposto aos seus, diante dos caixões de Antônio e Teresinha.

Figura 13 - Projeção da cruz no interior do jazigo ao lado de Zé do Caixão.



Fonte: **À Meia-Noite Levarei sua Alma** (1964), José Mojica Marins

Nesse instante, a projeção da cruz não se limita a compor o espaço cênico, mas atua como um dispositivo de antecipação do desfecho. Ao incidir sobre o corpo de Zé no momento de sua entrada no jazigo, a imagem reorganiza o sentido da cena em chave retrospectiva e inevitável: não há descoberta, apenas reconhecimento de um destino já inscrito no campo simbólico. A cruz deixa de funcionar como promessa de transcendência e passa a operar como figura de condenação visual, encenando uma espécie de crucificação profana, na qual o personagem é colocado diante do próprio limite último. Trata-se de uma iconografia que não redime, mas encerra, produzindo a experiência de um fim já dado antes mesmo de sua consumação.

É importante notar que, até esse momento, a cidade permanece ausente, justamente pelo medo de cruzar com a procissão dos mortos. O coletivo que antes julgava em silêncio continua sem agir. O retorno dos mortos não mobiliza a comunidade; ele apenas rompe o equilíbrio precário que sustentava sua inércia. Quando, finalmente, os moradores criam coragem para buscar a origem do barulho e encontram o corpo morto de Zé no jazigo, o que se apresenta não é uma cena de justiça social tardia, mas o efeito final de uma violência que se voltou contra si mesma. O corpo de Zé aparece exposto, destruído, assombrado, não como exemplo moral, mas como vestígio parcialmente oculto (Figura 14).

Nesse deslocamento final, o filme radicaliza a lógica que vinha sendo construída ao longo da narrativa: aquilo que não pôde ser elaborado no plano social retorna como forma espectral de inscrição. O castigo já não pertence à esfera da decisão humana nem à economia moral da cidade; ele emerge como efeito residual de uma violência acumulada que ultrapassa a capacidade de contenção simbólica do coletivo. O que se vê não é a restauração de uma ordem, mas a evidência de que toda tentativa de controle produziu um excesso que retorna sem mediação, convertendo o corpo em arquivo final dessa memória interrompida.

Figura 14 - O corpo de Zé do Caixão encontrado no jazigo.



Fonte: *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), José Mojica Marins

Nesse ponto, o castigo deixa definitivamente de operar como prática humana. Ele não é aplicado, nem decidido, nem executado por um sujeito identificável. O spectral assume a função que a moral coletiva foi incapaz de cumprir, não como instância superior ou correção ética, mas como retorno incontrollável daquilo que foi violentado. O horror não reside na ideia de punição, mas na constatação de que a violência produziu um excesso que já não pode ser administrado no interior do mundo dos vivos.

O retorno dos mortos, portanto, não confirma a moral religiosa nem valida seus códigos; ao contrário, expõe sua insuficiência. A cidade julgou, mas não agiu; temeu, mas não confrontou; silenciou, mas não interrompeu. O spectral surge não como resposta moral, mas como falência do social. O castigo não vem porque é justo, mas porque já não há outro modo de conter aquilo que foi acumulado. Nesse regime, a memória coletiva deixa de operar como norma e passa a agir como sobrevivência. O passado retorna não como lembrança organizada, mas como presença insistente que atravessa o presente e o desestabiliza. A procissão dos mortos não ensina, não corrige e não redime: ela conduz. E, ao conduzir Zé do Caixão para fora do mundo dos vivos, não encerra o horror, mas o fixa como imagem final de um percurso que jamais encontrou mediação possível.

Se o retorno dos mortos desloca o castigo para fora do campo da ação humana, é no corpo de Zé do Caixão que esse deslocamento se fixa de maneira definitiva. Ao fim da travessia, Zé não desaparece, não é absorvido por uma transcendência nem reinscrito em uma ordem moral restaurada. Seu corpo permanece. É nessa permanência, exposta, irredutível, sem redenção, que a memória coletiva encontra sua forma final.

Até esse momento, Zé havia operado como condutor da memória: atravessava espaços, ativava afetos, mobilizava regimes morais e punitivos sem jamais se submeter a eles. No desfecho, essa função não se dissolve, mas se transforma. Zé deixa de ser aquele que faz agir a memória coletiva e passa a ser o lugar onde ela se deposita. Seu corpo já não conduz; ele condensa. O movimento se encerra não porque a memória foi resolvida, mas porque encontrou um ponto de saturação.

A imagem do corpo morto de Zé no jazigo não funciona como conclusão narrativa nem como fechamento moral. Ela não oferece catarse, nem justiça, nem apaziguamento. Ao contrário, trata-se de uma imagem incômoda, aberta, excessiva, que resiste à estabilização do sentido. O corpo não é apagado nem simbolicamente redimido; ele permanece como resto. E é justamente essa condição de resto que o torna operador privilegiado da memória coletiva.

Diferentemente das vítimas anteriores, cujos corpos foram ocultados, silenciados ou instrumentalizados, o corpo de Zé é exposto. A exposição não é apenas visual, mas simbólica: aquilo que antes operava como poder soberano agora se apresenta como matéria vulnerável, atravessada pela mesma violência que produziu. No entanto, essa inversão não deve ser lida como punição moral exemplar. O corpo não “paga” pelo que fez, nem reequilibra qualquer ordem violada. Ele simplesmente deixa de encontrar lugar dentro da ordem dos vivos.

O castigo final não se organiza como resposta proporcional ao crime, mas como deslocamento ontológico. Zé não é julgado; ele é retirado. Sua morte não restabelece a moral da cidade, nem reafirma seus valores. A comunidade apenas encontra o corpo, tarde demais, como quem se depara com um vestígio que não sabe como interpretar. O medo não se dissipa; apenas muda de forma. O silêncio permanece.

Essa permanência do corpo como resto revela um aspecto central da memória coletiva mobilizada pelo filme: ela não busca encerramento. A violência não é superada, elaborada ou transformada em lição. Ela se fixa como imagem insistente, como marca que não desaparece. O corpo de Zé não simboliza a vitória de uma ordem moral, mas a incapacidade dessa ordem de produzir qualquer forma de mediação eficaz.

É nesse ponto que Zé reafirma sua função como figura-condensação da memória coletiva. Mesmo morto, ele continua operando, não como agente, mas como imagem; não como soberano, mas como vestígio. Seu corpo exposto carrega todas as camadas mobilizadas pelo filme: a moral religiosa que julgou sem agir, o castigo soberano exercido sem mediação, o retorno espectral que rompeu o mundo dos vivos e, por fim, a fixação material daquilo que não pôde ser resolvido. A memória não se apazigua; ela permanece. Seu corpo exposto carrega consigo todas as camadas que o filme mobilizou: a moral religiosa que julgou sem agir, o castigo soberano que se exerceu sem mediação, o retorno espectral que rompeu o mundo dos vivos, e, por fim, a fixação material daquilo que não pôde ser resolvido.

O horror, portanto, não se encerra com a morte de Zé; ele se estabiliza como permanência incômoda. A imagem final não oferece fechamento narrativo, mas prolongamento afetivo. O espectador não sai da cena com a sensação de justiça realizada, mas com a impressão de que algo continua operando para além do quadro. A memória coletiva não se dissipa; ela sobrevive.

Ao transformar Zé do Caixão em corpo-resto, o filme desloca definitivamente o castigo do campo da moralidade para o da memória, retirando-o de qualquer horizonte de correção ou justiça. Não se trata mais de punir, corrigir ou advertir, mas de fazer persistir. A violência retorna não como ato, mas como imagem. Não como decisão, mas como vestígio. E é nessa sobrevivência instável, incômoda, não resolvida, que o horror encontra sua forma mais duradoura.

Ao longo desta seção, tornou-se possível compreender que a memória coletiva mobilizada por **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** não se organiza como sistema normativo coerente nem

como instância corretiva capaz de regular a violência. Ela opera como campo instável de sobrevivências simbólicas, no qual moralidade, castigo e religião se articulam menos como valores conscientes do que como disposições afetivas sedimentadas. Nesse ponto, a contribuição de Laura U. Marks ajuda a explicitar o modo como essa sedimentação se atualiza na experiência cinematográfica: a memória coletiva não permanece no plano da ideia, ela atravessa o corpo. A imagem punitiva, sobretudo no horror, não comunica apenas um código moral reconhecível; ela produz afecção, contato imaginado, repulsa e tensão corporal. A violência não é somente interpretada, ela é sentida. Assim, moralidade, religião e castigo operam também como regimes sensoriais: sobrevivem porque continuam capazes de tocar, pressionar e marcar o espectador antes mesmo de qualquer elaboração racional. O filme não apresenta uma moral compartilhada que julga e pune, mas um conjunto de regimes simbólicos que persistem mesmo quando sua eficácia social parece esvaziada.

A moralidade, longe de funcionar como princípio orientador da ação coletiva, manifesta-se sobretudo como medo, retração e silêncio. Esse silêncio, porém, não é vazio nem neutro: ele é atravessado por julgamento. A cidade lê Zé o tempo todo; comenta, interpreta, reprova, e o faz não apenas por um vocabulário religioso, mas também por uma ética cotidiana que reconhece abuso, humilhação, compra forçada e violência relacional. O que o medo dissolve não é a capacidade de discernir o excesso, mas a possibilidade de agir sobre ele. Forma-se, assim, uma moralidade fraturada: a norma continua operando como avaliação, mas perde eficácia como intervenção. A cidade não reage porque reconhece, ainda que de forma difusa, a familiaridade da violência que a atravessa. Os signos religiosos não produzem resistência ética, mas continuam a operar como operadores afetivos capazes de legitimar a dor, naturalizar a punição e sustentar a exposição do sofrimento como experiência reconhecível. A memória coletiva, nesse sentido, não age para interromper a violência; ela a acomoda, fazendo sobreviver, no presente do filme, disposições afetivas herdadas de um passado que o antecede e continua a operar.

O castigo, por sua vez, emerge como prática soberana desvinculada de qualquer mediação institucional ou promessa de correção. Ao reinscrever a punição diretamente no corpo, o filme reativa um regime arcaico de poder que antecede a separação moderna entre justiça, religião e violência. Essa lógica não desaparece com a modernidade; ela sobrevive como resto simbólico, reaparecendo sempre que a dor se torna linguagem suficiente para afirmar autoridade. O horror não nasce da exceção, mas da persistência dessa lógica.

É nesse ponto que Zé do Caixão se afirma como operador central da memória coletiva. Ele não representa uma moral alternativa nem encarna um simples antagonismo à religião. Sua função é mais inquietante: ele atravessa os regimes morais existentes e os faz operar sem disfarce, eliminando promessas, transcendências e instâncias de contenção. Ao agir fora da obediência, Zé não escapa da memória coletiva; ele a expõe. Seu corpo, seus gestos e, por fim, sua morte tornam visível aquilo que a moral coletiva tenta manter sob controle: a violência como fundamento não declarado da ordem.

O retorno dos mortos, longe de funcionar como punição moral restauradora, desloca essa memória para um plano em que já não há mediação social possível. Essa passagem é construída, no filme, menos como argumento moral do que como encenação espacial da saturação: a procissão desloca Zé, conduzindo-o ao cemitério e concentrando o excesso no jazigo aberto, onde

a morte aparece como resto material e irreduzível. A cruz projetada pela iluminação não precisa funcionar como promessa teológica; ela opera como forma que atravessa a *mise-en-scène* e imprime uma gramática visual de clausura, suspensão e atravessamento do tempo. O que se produz ali é um regime de imagem: não a “prova” de uma verdade religiosa, mas a experiência sensível de que a violência ultrapassou o social e passou a insistir como memória. A retaliação não vem da comunidade nem de uma ética compartilhada. Ela emerge de uma camada arcaica da experiência simbólica, na qual a violência retorna como insistência espectral. O castigo não corrige; ele persiste. A morte de Zé não encerra o ciclo, apenas o fixa como imagem.

Assim, a memória coletiva que atravessa o filme não se organiza como lembrança estabilizada nem como narrativa de redenção. Ela se manifesta como permanência incômoda, como sobrevivência de regimes simbólicos que continuam a operar mesmo quando já não podem ser plenamente justificados. O horror do filme não reside na transgressão de um símbolo isolado, mas na constatação de que aquilo que retorna (a punição, a dor, a exposição do corpo) nunca deixou de estar presente.

Ao encerrar esta seção, torna-se possível afirmar que moralidade, castigo e religião não aparecem no filme como estruturas externas ao corpo ou à imagem, mas como memórias incorporadas, sensíveis e reiterativas. Elas não organizam o mundo de forma coerente; elas o atravessam como restos. Zé do Caixão não é apenas personagem desse processo, mas seu ponto de condensação. Mesmo quando a ação se esgota, a memória persiste; não como lição, mas como marca. O horror se afirma, então, como experiência estética e histórica porque permanece no corpo: aquilo que foi visto continua a tocar, a tensionar e a insistir, como se a imagem não terminasse no quadro.

5 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, a memória foi compreendida não como um conteúdo estabilizado ou um dado recuperável do passado, mas como um processo sensível, instável e persistente, que se manifesta na imagem cinematográfica como matéria viva. Em **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, a memória não se organiza como lembrança narrada nem como referência histórica reconhecível; ela se impõe como experiência, como presença que atravessa o tempo e se reinscreve no presente da imagem. O cinema de horror, nesse sentido, revela-se um campo privilegiado para pensar a memória não como representação ordenada, mas como acontecimento: algo que retorna, insiste e afeta antes mesmo de se deixar apreender plenamente pelo olhar ou pela interpretação.

A imagem, aqui, não funciona como registro de um passado encerrado, mas como superfície sensível onde diferentes temporalidades coexistem e entram em fricção, como camadas de um solo revolvido. Luz, sombra, textura, enquadramento e som tornam-se operadores dessa memória encarnada, fazendo com que o passado não seja apenas evocado, mas reencenado como sensação. Trata-se de uma memória que não se deixa domesticar pela linearidade histórica, pois retorna de forma anacrônica, deslocada, sobrevivente. A imagem de horror, assim, não arquiva o tempo: ela o mantém em suspensão, produzindo uma duração espessa que atravessa o corpo do filme e o corpo de quem o assiste, como quem caminha por um terreno instável, onde cada passo ativa vestígios soterrados.

Nesse regime, a memória não se fixa em significados fechados, mas se atualiza a cada novo encontro com a obra. O filme torna-se, assim, um arquivo vivo, cuja potência não reside na fidelidade a uma origem, mas na capacidade de produzir reverberações no presente. Cada exibição reinscreve a imagem em outro contexto histórico, político e afetivo, fazendo com que o horror não pertença apenas ao passado que o engendrou, mas também ao presente que o atravessa. A memória estética, portanto, não se esgota no gesto autoral nem na narrativa fílmica; ela se completa no contato, na fricção e na experiência sensorial compartilhada, como uma floresta que se recompõe a cada travessia.

É nesse deslocamento da imagem como representação para a imagem como matéria sensível da memória que o cinema de José Mojica Marins se afirma como espaço de resistência. Ao invés de organizar o passado em uma narrativa reconciliadora, **À Meia-Noite** mantém abertas as fissuras do tempo, permitindo que aquilo que não foi resolvido continue a pulsar. A imagem de horror não apazigua; ela insiste. E é justamente nessa insistência que a memória encontra sua força: não como aquilo que passou e pode ser encerrado, mas como aquilo que permanece ativo, atravessando corpos, imagens e tempos, como um eco que não se dissipa.

Se a imagem cinematográfica se afirma, ao longo desta pesquisa, como matéria sensível da memória, é porque ela não se encerra no gesto de criação nem se esgota na estrutura formal do filme. A memória, uma vez materializada na imagem, desloca-se inevitavelmente para o corpo que a recebe. Na obra em questão, a experiência do horror não se organiza apenas no campo do visível, mas no campo da afecção: o filme convoca o espectador a sentir aquilo que não se apresenta de forma explícita, a perceber o tempo não como sucessão de eventos, mas como pressão, insistência e duração. A imagem, assim, deixa de ser apenas portadora de memória e

passa a funcionar como meio de ativação memorial, um convite a permanecer na floresta, mesmo quando o caminho não se oferece com clareza.

Esse deslocamento evidencia que a memória não está contida exclusivamente no filme, mas se atualiza na relação entre imagem, corpo e contexto histórico. O horror, ao operar por meio de lacunas, sombras, silêncios e excessos, instaura um espaço sensorial no qual o espectador é implicado de maneira direta. Ver o filme não é apenas reconhecer seus signos, mas atravessá-los corporalmente, como quem avança por um território denso, onde o chão cede e o tempo não se organiza em linha reta. A experiência estética torna-se, assim, uma experiência temporal: o passado que a imagem carrega não retorna como lembrança organizada, mas como sensação difusa, como algo que afeta antes mesmo de se tornar plenamente inteligível.

Nesse sentido, a transposição da imagem para a memória não se dá como transmissão de um conteúdo fixo, mas como ativação de um campo sensível compartilhado. A memória evocada pelo filme não precisa ter sido vivida para ser sentida. Ela circula como afecção, como atmosfera, como reconhecimento inquietante de algo que insiste mesmo sem nome. O espectador é conduzido a um território onde memórias individuais, coletivas e imaginadas se contaminam, produzindo uma experiência que não pertence inteiramente nem ao passado nem ao presente, mas a uma zona de contato instável entre tempos, como uma clareira onde diferentes camadas do solo se encontram.

Essa dinâmica transforma **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** em um espaço de atualização constante. A cada novo olhar, a cada novo corpo que atravessa a imagem, a memória se reorganiza. O horror que ali se manifesta não é idêntico ao de sua estreia, pois o tempo histórico modifica as camadas de leitura, intensificando ou deslocando seus efeitos. Ainda assim, algo permanece: uma estrutura sensível que resiste à obsolescência e continua a produzir impacto. É nesse ponto que a memória estética revela sua dimensão política, ao recusar o esquecimento e manter em circulação afetos ligados à violência, à repressão, à moralidade punitiva e à exclusão, como raízes que seguem ativas sob a superfície.

A imagem, ao se converter em matéria de memória, não oferece resolução nem catarse plena. Ela convoca o espectador a habitar a inquietação, a permanecer na experiência sem a promessa de fechamento. O horror, aqui, não funciona como choque passageiro, mas como insistência temporal: algo que se prolonga para além da sessão, que acompanha o corpo, que retorna como impressão residual. A memória, nesse regime, não é algo que se contempla à distância, mas algo que se carrega, como um peso sensível ou um rastro invisível. É justamente essa capacidade de transpor a imagem para o corpo e do corpo para a memória que confere ao cinema de Mojica sua potência duradoura, fazendo com que o filme continue a agir mesmo quando a narrativa se encerra.

Nesse processo de materialização e circulação da memória, José Mojica Marins emerge não apenas como autor, mas como um operador simbólico fundamental para a compreensão do horror como tecnologia memorial. Sua trajetória, longe de funcionar como simples contexto biográfico, revela-se parte constitutiva da própria linguagem que o filme instaura. Mojica não ocupa uma posição exterior à obra; ele se inscreve nela como corpo, como performance e como memória em ato. Sua história pessoal, atravessada pela marginalidade, pela precariedade e pela religiosidade popular, não apenas informa seus filmes, mas se transforma em matéria estética,

convertendo disposições incorporadas em linguagem cinematográfica, como se o próprio autor fosse mais uma camada dessa floresta de memórias.

A figura de Zé do Caixão cristaliza esse processo de forma radical. Mais do que um personagem de horror, ele opera como uma máscara que reorganiza a relação entre vida, obra e imaginário social. Ao habitar o próprio corpo do criador, Zé ultrapassa os limites da ficção e passa a circular como presença cultural, confundindo autor e criatura em um mesmo regime de visibilidade. Essa simbiose não constitui um desvio ou um excesso acidental, mas um mecanismo central de produção de sentido: a memória não se fixa em uma narrativa estável, ela se encarna em um corpo reconhecível, repetível, sobrevivente, que atravessa o tempo como uma figura que retorna sempre ao mesmo ponto da floresta, mas nunca da mesma forma.

Nesse ponto, a construção de Zé do Caixão evidencia como a memória coletiva se articula à memória individual. O personagem concentra signos de um Brasil marcado por moralidades violentas, regimes punitivos e contradições religiosas, funcionando como um espelho grotesco de estruturas sociais que persistem no tempo. Sua figura não apenas encena o horror; ela o torna visível como sintoma cultural. Ao rejeitar a fé, exaltar a força, disciplinar corpos e impor julgamentos, Zé dramatiza um conjunto de valores que não pertencem apenas à diegese do filme, mas atravessam a história social brasileira como um legado não elaborado, reiterado sob diferentes formas.

Ao mesmo tempo, a permanência dessa figura no imaginário revela a força da memória enquanto sobrevivência. Zé do Caixão retorna não porque se atualiza narrativamente, mas porque permanece como afecção. Sua imagem resiste à obsolescência ao continuar a provocar desconforto, repulsa e fascínio, mesmo em contextos históricos distintos daquele em que foi criada. Trata-se de uma memória que não se estabiliza como passado encerrado, mas que insiste em se manifestar no presente, contaminando novas gerações de espectadores e reativando tensões que seguem abertas, como trilhas que nunca se fecham completamente.

Mojica, ao aceitar e performar essa simbiose, transforma sua própria identidade em campo de disputa memorial. Sua presença pública, constantemente confundida com a do personagem, evidencia como o cinema pode extrapolar a tela e reorganizar modos de reconhecimento social. A memória deixa de ser apenas algo representado e passa a estruturar formas de existência. Vida e obra se entrelaçam de tal modo que já não é possível separá-las sem perder de vista a potência do gesto estético que as conecta, como se o autor também passasse a habitar a mesma zona espectral que sua criação.

Assim, Mojica e Zé do Caixão operam como um mesmo dispositivo: um ponto de condensação onde imagem, corpo e memória se encontram. É por meio dessa figura híbrida que o horror deixa de ser apenas um gênero cinematográfico e passa a funcionar como um regime de visibilidade capaz de tornar sensível aquilo que a história tende a apagar ou normalizar. A memória, nesse contexto, não se organiza como reconciliação ou fechamento, mas como permanência incômoda. O mito não encerra o trauma; ele o mantém ativo, circulando, respirando, à espera de novos olhares que ousem atravessar essa parte mais escura da floresta.

Ao reunir os diferentes planos mobilizados ao longo desta pesquisa, torna-se possível compreender o cinema de horror, e em especial **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**, como um ritual de ativação da memória. Não um ritual apenas no sentido metafórico ou alegórico, mas

como uma prática sensível que convoca o espectador a atravessar camadas de tempo, afeto e violência sedimentadas na imagem. O filme não opera como narrativa esclarecedora nem como reconstituição histórica; ele age como dispositivo que desestabiliza, que expõe fissuras, que reinscreve o passado no corpo de quem vê, como um gesto que se repete e nunca se esgota.

Nesse regime, a imagem deixa de ser mero suporte representacional e passa a funcionar como matéria viva. Luz, sombra, som, gesto e espaço constroem uma experiência que antecede a interpretação racional, instaurando um contato direto com aquilo que retorna como vestígio. A memória, aqui, não se apresenta como lembrança organizada ou relato reconhecível, mas como afecção: algo que toca, incomoda e persiste. O horror se afirma, assim, como uma linguagem privilegiada para tornar sensível aquilo que não foi plenamente elaborado: violências morais, punições simbólicas, regimes de controle e crenças que atravessam a formação social brasileira e seguem operando sob a superfície.

É nesse ponto que a experiência do espectador se torna central. Ao assistir ao filme, não se ocupa uma posição externa ou distanciada; o corpo é implicado na experiência. A imagem convoca sensações, ativa memórias latentes, produz desconfortos que não se resolvem no fechamento da narrativa. O medo não se esgota no susto, mas se prolonga como inquietação. O espectador é chamado a completar os vazios da imagem, a lidar com aquilo que permanece na sombra, a reconhecer nos gestos e nos rituais encenados algo que ressoa para além da ficção, como um reconhecimento que antecede a palavra.

Essa dinâmica confirma o horror como um campo onde memória e sensorialidade se entrelaçam de forma indissociável. O filme não ensina, não moraliza, não oferece respostas; ele expõe. E ao expor, cria um espaço onde o passado insiste em retornar sob formas distorcidas, grotescas, perturbadoras. A floresta de memórias que o horror constrói não é um arquivo ordenado nem um caminho seguro, mas um território denso, onde diferentes temporalidades coexistem, se chocam e se contaminam, um espaço onde a memória não se encerra, apenas continua a respirar.

Dessa forma, **À Meia-Noite Levarei Sua Alma** pode ser compreendido como um gesto inaugural da experiência cinematográfica brasileira que ultrapassa seu contexto histórico imediato. Ao materializar um imaginário marcado pela violência simbólica, pela religiosidade punitiva e pela obsessão com a morte, o filme não apenas reflete um momento específico do cinema brasileiro, mas inaugura uma forma de fazer da imagem um lugar de sobrevivência da memória. O horror não surge como exceção, mas como revelação: aquilo que se tenta recalcar retorna com mais força, exigindo não ser explicado, mas sentido.

Ao longo desta dissertação, buscou-se demonstrar que pensar o cinema de horror a partir da memória implica deslocar o olhar da representação para a experiência. O horror não guarda o passado; ele o convoca. Não o organiza; ele o faz vibrar. E é nesse gesto que reside sua potência crítica. Ao tocar o corpo do espectador, a imagem rompe a distância segura da contemplação e instaura uma travessia sensorial onde o tempo não se fecha, mas permanece em estado de assombro, como algo que insiste em acompanhar quem atravessou a imagem.

Nesse sentido, o cinema de Mojica, longe de ser apenas um marco do gênero, afirma-se como um espaço onde memória, corpo e imagem se fundem. Um cinema que não busca pacificar o passado, mas mantê-lo ativo, inquieto, pulsante. Como um ritual que se repete a cada exibição,

o horror convoca seus fantasmas não para exorcizá-los, mas para lembrar que eles ainda habitam entre nós, à espera de novos olhares que aceitem entrar na floresta, mesmo sabendo que dela não se sai ileso. A memória, como a floresta, não se atravessa sem deixar vestígios.

REFERÊNCIAS

- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: DarkSide Books, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern e Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1949.
- CÁNEPA, Laura. **Como pensar o horror no cinema brasileiro**. Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em: [[Portal Brasileiro de Cinema](#)]
- CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura. **Cinema de horror brasileiro**. São Paulo: Universo dos Livros, 2025.
- CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart**. Ithaca: Cornell University, 1990.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUX, Günter. **Teoría histórico-genética de la cultura. la lógica procesual en el cambio cultural**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham; London: Duke University, 2000.
- MARINS, José Mojica. **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Atlas Filmes, 1964. Filme.
- MARINS, José Mojica. **Entrevista com José Mojica Marins**. Realizadas por Eugênio Puppó, Arthur Autran e Daniela Senador. Abril-maio de 2007. Disponível em: [[Portal Brasileiro de Cinema](#)].
- MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- MERTON, Robert K. **The self-fulfilling prophecy**. The Antioch Review, Yellow Springs, v. 8, n. 2, p. 193–210, 1948.

PIEDADE, Lucio de Franciscis dos Reis; CÁNEPA, Laura Loguercio. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014.