

FRAGMENTOS DE UM FILME CORTADO: CENSURA E ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA EM MOJICA

FRAGMENTS OF A CUT FILM: CENSORSHIP AND SURVIVAL STRATEGIES IN MOJICA

Everton de Sousa¹
Frederico Osanan Amorim Lima²

RESUMO: Este artigo analisa os impactos da censura na montagem e na narrativa do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), de José Mojica Marins, durante o período da Ditadura Militar no Brasil. A partir das concepções de Gilles Deleuze e Sergei Eisenstein sobre a montagem como operação estética e política, investiga-se como os cortes impostos não apenas mutilaram cenas, mas alteraram o ritmo e o sentido do filme, interferindo diretamente na experiência proposta ao espectador. O estudo evidencia que a censura não se limitava à exclusão de conteúdos considerados inapropriados, mas reconfigurava a espinha dorsal da obra, comprometendo sua potência crítica. Além disso, discute-se as estratégias de resistência simbólica e adaptação empregadas por Mojica diante das restrições impostas, em sua tentativa de manter uma linguagem provocadora mesmo sob vigilância constante.

PALAVRAS-CHAVE: Censura; Ditadura Militar; José Mojica Marins; montagem cinematográfica; resistência cultural; horror brasileiro.

ABSTRACT: This article analyzes the impact of censorship on the editing and narrative structure of *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), directed by José Mojica Marins, during Brazil's Military Dictatorship. Drawing on Gilles Deleuze's and Sergei Eisenstein's perspectives on film montage as both an aesthetic and political operation, the study explores how censorship not only removed specific scenes but also disrupted the film's rhythm and meaning, affecting the viewer's experience. The paper argues that censorship reconfigured the very backbone of the film's discourse, neutralizing its critical force. Furthermore, it examines the symbolic resistance and adaptive strategies used by Mojica to maintain a provocative cinematic language under authoritarian pressure.

KEYWORDS: Censorship; Military Dictatorship; José Mojica Marins; film montage; cultural resistance; Brazilian horror.

¹ Mestrando em História (UFPI). Universidade Federal do Piauí. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-1134-3621> E-mail: everton.sousa@ufpi.edu.br

² Doutorado em História (UFU). Universidade Federal do Delta do Parnaíba. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1997-6866> E-mail: frederico.osanan@hotmail.com



10.23925/2176-4174.35.2025e71277

Recebido em: 15/04/25.

Aprovado em: 10/06/25.

Publicado em: 16/06/25.

Introdução

Em uma das obras mais importantes sobre cinema, o filósofo Gilles Deleuze apontou que a montagem é o sopro que dá forma ao tempo na imagem. Não é apenas um mecanismo de articulação entre planos, mas a operação que extrai da sucessão de imagens-movimento um "todo" que pulsa e se transforma. Entretanto, quando a censura intervém, essa respiração do filme é interrompida, suas articulações se tornam abruptas, suas transições, mutiladas. O que antes fluía como duração torna-se um conjunto de fragmentos desconectados, um tempo deformado pela imposição de ausências³.

A censura não age apenas no corte visível, mas na própria espinha dorsal do sentido. Como destacava Sergei Eisenstein, a montagem não é uma soma de partes, mas um choque que gera pensamento. Quando um filme tem sua estrutura despedaçada pela tesoura do controle ideológico, não se apaga apenas uma cena: reconfigura-se a possibilidade de uma experiência, esvazia-se o impacto que nasceria do atrito entre imagens. Foi assim que, sob regimes autoritários, cineastas José Mojica Marins viram seus filmes despidos de sua potência crítica, obrigados a operar dentro de limites que lhes roubavam o fôlego⁴.

Mojica, imortalizado através de seu personagem Zé do Caixão, enfrentou diretamente a opressão da censura, que se manteve como um obstáculo constante em sua jornada cinematográfica. Seus filmes, carregados de uma linguagem provocadora e uma visão do horror que confrontava as convenções sociais, tornaram-se alvos da repressão, sofrendo cortes e alterações significativas. Obras como *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) foram desfiguradas ou proibidas, revelando

³ DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. Tradução de Rafael Godinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 244 p.

⁴ EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

como a censura não apenas cerceava temas, mas também desmantelava a própria essência da montagem e da narrativa visual.

Este trabalho busca analisar de que maneira o filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), dirigido por José Mojica Marins, foi atravessado pelas pressões censoras durante a Ditadura Militar no Brasil. Mais do que cortes pontuais, a censura atuou de forma incisiva na tentativa de reestruturar a mensagem do filme, exigindo alterações que afetaram diretamente sua narrativa e desmontaram parte da lógica estética inicialmente construída por Mojica. A partir dessas intervenções, o objetivo é compreender não apenas o impacto dessas imposições no resultado final da obra, mas também as estratégias que o diretor mobilizou para sobreviver artisticamente naquele contexto, oscilando entre a resistência simbólica e a necessidade de adaptação, sem abrir mão por completo do caráter incômodo que marca sua filmografia.

1. Da Infância ao Delírio: As Primeiras Lutas de Mojica por um Cinema Independente.

A trajetória de José Mojica Marins no cinema brasileiro é singular, marcada por uma relação visceral com a sétima arte desde a infância, quando já manipulava câmeras e criava histórias. Atuando como diretor, ator e cameraman, sua carreira se desenrolou por décadas, consolidando-se como uma das mais longevas do país⁵. Seu primeiro longa-metragem, *Sentença de Deus* (1956), foi concluído, mas nunca chegou a ser lançado comercialmente; a obra, um drama sertanejo com toques de tragédia moral, acompanha a jornada de um vaqueiro dividido entre a fé e o desejo de vingança, refletindo a forte influência do western e da literatura popular no jovem cineasta. Já seu primeiro filme a alcançar o público foi *A Sina do Aventureiro* (1958), um bangue-bangue nacional que mergulha na disputa entre dois irmãos que seguem caminhos opostos: um se torna um justiceiro errante, enquanto o outro envereda pelo crime. Desde os primeiros quadros, suas produções já demonstravam um desejo de experimentar narrativas e estéticas, transitando entre o popular e o mítico, o real e o delírio cinematográfico.

⁵ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

As dificuldades para se fazer cinema no Brasil atravessaram a trajetória de Mojica, indo além da própria criação artística. A primeira e mais constante barreira era a financeira: cada longa-metragem exigia investimentos elevados, desde a aquisição de câmeras e rolos de filme até a montagem de cenários e a busca por intérpretes. Sem o respaldo de grandes estúdios ou incentivos oficiais, ele transformava limitações em matéria-prima, reaproveitando objetos, construindo cenários com o que estivesse ao alcance e cercando-se de colaboradores movidos, por vezes, mais pela paixão do que por contratos⁶. Entre a precariedade e o ímpeto de filmar, sua estética ganhava contornos próprios, marcada pelo engenho e por uma crueza visual que não se dissociava da pulsão de contar histórias.

Além disso, o lado teórico⁷ do cinema de Mojica era quase inexistente⁸. Tudo o que ele sabia sobre a arte de filmar e produzir filmes vinha da observação e dos experimentos que realizava com amigos. Ou seja, ele dominava a execução, mas não tinha um conhecimento profundo sobre os conceitos por trás do que estava fazendo. Esse distanciamento do formalismo teórico acabou conferindo a seus filmes uma característica mais *trash*, um fator essencial para sua aproximação com o público, que se sentia atraído pela autenticidade crua e pela ousadia de suas produções⁹.

Infelizmente, para o diretor, esse “poder” de cativar o público demorou a se consolidar. Seus primeiros filmes, *Sentença de Deus* e *A Sina do Aventureiro*, não conseguiram alcançar a popularidade esperada e, para complicar ainda mais, enfrentaram a resistência tanto da censura estatal quanto dos valores morais da época¹⁰. No caso do segundo filme, especialmente, a obra foi vista com ceticismo e até condenação, sendo considerada excessivamente provocativa. Em um Brasil da década de 1950, marcado pela rigidez moral e pela vigilância cultural, essa rejeição não era apenas uma questão de gosto, mas um obstáculo quase intransponível¹¹.

Sentença de Deus nunca chegou a ser lançado ao público, permanecendo por anos restrito apenas à imaginação e aos desejos do diretor. Desde o início, o filme

⁶BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁷ Com lado teórico me refiro a teorias formuladas em torno do cinema, como livros ou artigos..

⁸ Ibidem, 1998, p 1998.

⁹ REIS, Lúcio. **A Cultura do Lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

¹⁰ Ibid.

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.

parecia fadado a lutar contra todas as adversidades. Mesmo com o esforço financeiro de Mojica, que usou o dinheiro das mensalidades de seus alunos, os custos da produção se erguiam como uma muralha difícil de transpor¹². O cinema nacional da época era um terreno árido, onde os recursos escassos favoreciam produções de apelo imediato, e qualquer tentativa de inovação ou ousadia enfrentava dificuldades imensas¹³.

O segundo filme de Mojica, *A Sina do Aventureiro*, acabou se tornando o primeiro longa-metragem a ser lançado por ele. A produção ganhou forma por meio de um método que o diretor continuaria a usar ao longo de sua trajetória: a venda antecipada de parte dos direitos do filme, mesmo antes de sua finalização¹⁴. Seja para alunos, seja para amigos e familiares, Mojica recorreu a esse artifício para viabilizar seus projetos. De vez em quando, ele tinha a sorte de encontrar um jovem com o sonho de se tornar estrela de cinema e com um bolso recheado de dinheiro, o que representava uma excelente oportunidade para levar seus filmes adiante.

Embora a questão financeira seja fundamental, não pode ser considerada a chave única para o sangramento dos filmes: sua montagem, sua alma, sua arte. Em diversos momentos, a escassez de recursos se transformou em um estímulo criativo, convertendo limitações em soluções novas. Embora não se possa afirmar que isso tenha ocorrido em todos os casos, é um fenômeno observável em certos contextos. Um exemplo claro disso é o expressionismo filmico na Alemanha, um movimento que floresceu após a Primeira Guerra Mundial, quando o país enfrentava sérias dificuldades econômicas¹⁵. A Alemanha, marcada pela devastação do conflito e pelas pesadas reparações impostas pelo Tratado de Versalhes, atravessava um período de inflação e crises financeiras.

A escassez de recursos e a queda nas importações de filmes estrangeiros, principalmente de Hollywood, forçaram os cineastas a buscar alternativas criativas. Sem grandes orçamentos, muitas produções alemãs foram feitas de forma econômica, utilizando soluções criativas para o design de cenários e iluminação. Esse cenário econômico não foi um obstáculo, mas sim um catalisador para um estilo

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁵ CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão**. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2008. p. 107.

estético único, onde o uso dramático das sombras, cenários distorcidos e composições inusitadas ajudaram a criar uma narrativa visual profundamente emocional e psicológica. No Brasil, apesar das dificuldades financeiras, essa mesma escassez também impulsionou cineastas, como José Mojica Marins, que souberam utilizar as limitações para explorar novas linguagens e criar filmes inovadores dentro de um contexto econômico problemático.

A película que marcou sua estreia como cineasta enfrentou seus maiores desafios não durante as filmagens, mas após sua conclusão, quando a divulgação e a exibição se tornaram verdadeiros obstáculos. Antes mesmo do golpe de 1964, a obra já esbarrava em entraves que iam além da censura estatal, sendo sufocada por um moralismo rígido que limitava seu alcance ao público. Essas barreiras não apenas restringiam a circulação do filme, mas também refletiam os desafios enfrentados pelo cinema independente, onde fazer um filme era apenas o primeiro passo de uma batalha ainda maior: garantir que ele fosse visto.

A liberdade criativa de Mojica sobreviveu, mesmo diante as limitações financeiras que marcaram sua jornada no cinema. A montagem, aquilo que Deleuze descrevia como a essência do filme, permaneceu íntegra, embora a escassez de recursos exigisse soluções improvisadas e um olhar inventivo sobre a produção. Seu trabalho, no entanto, não passou despercebido aos censores. Antes mesmo da ditadura militar, suas obras já enfrentavam obstáculos que iam além da repressão estatal, esbarrando em um moralismo social rígido, que condenava qualquer produção que desafiasse convenções. Mas a preservação de sua visão artística não significava que seu público a abraçaria de imediato¹⁶.

A recepção popular foi outra questão. Embora Mojica buscasse inspiração no cinema hollywoodiano, tentando captar elementos de sucesso para aplicá-los em suas narrativas, a resposta do público nem sempre correspondia às expectativas. O espectador brasileiro já demonstrava certo esgotamento diante de produções que reciclavam fórmulas consagradas, enquanto o próprio cinema nacional ensaiava um distanciamento das influências estrangeiras, buscando identidade própria¹⁷. Nesse cenário, Mojica se movia entre duas frentes: por um lado, absorvia referências do

¹⁶ S.L.P, Fabiano, **Zé do Caixão – A falsa subversão**. Rio de Janeiro, comunicações humanas, 2009.

¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.

cinema comercial; por outro, desenvolvia um estilo que, aos poucos, se tornaria singular, mas que ainda não tinha se encontrado.

O filme não encontrou a recepção esperada. Com cenas de sexo, violência e uma estética crua, atraiu olhares curiosos, mas também incitou a ira dos setores mais conservadores. Como Mojica relembrou em diversas entrevistas, incluindo uma ao *Roda Viva* durante o lançamento de sua biografia, a moral vigente, muitas vezes ditada do alto dos púlpitos, exercia um poder silencioso, porém implacável. Em pequenas cidades, onde suas obras independentes conseguiam se infiltrar, a influência do clero sobre o imaginário popular era palpável¹⁸.

A simples menção de um padre em meio a uma homilia podia selar o destino de um filme, afastando fiéis das bilheterias com a mesma eficácia de uma proibição oficial. E dificilmente um homem de batina veria com bons olhos uma cena de nudez feminina banhada pela luz prateada de uma cachoeira. Mais do que a censura estatal, era essa vigilância moral que assombrava Mojica, tornando sua trajetória um constante duelo entre a liberdade artística e as sombras do conservadorismo.

Os desafios começaram nesse ponto. Mojica, ainda um cineasta em ascensão, viu-se frustrado por uma censura velada, imposta tanto pelo Estado quanto por setores moralistas¹⁹. Diante desse cenário, decidiu alterar a estética de suas obras e lançou *Meu Destino em Tuas Mão*s (1962), um melodrama de tom suave que narrava a história do jovem Carlito que foge de casa para escapar de uma ameaça de morte do pai. Na periferia de São Paulo, passa a vagar com outras quatro crianças, todas vítimas de abusos em casa, todos procurando sobreviver pelas ruas com a ajuda do violão e da voz. Dessa vez, conquistou o tão almejado apoio do clero em pequenas cidades, mas isso não garantiu o sucesso esperado. O público considerou a obra monótona e moralista demais, incapaz de refletir os desejos reprimidos da época.

Incapaz de se conformar com o fracasso de *Meu Destino em Tuas Mão*s, Mojica decidiu traçar um novo caminho, sabia que a única maneira de romper as barreiras de uma moral rígida era provocar, perturbar, desafiar o próprio sistema. A *Sina do Aventureiro*, embora boicotado, ainda havia conquistado um público fiel e, com isso,

¹⁸ SENADOR, Daniela Pinto. **Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão**: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

¹⁹ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

surgiram as sementes para o próximo projeto: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964). Um filme que não apenas conquistou corações e mentes, mas que, em sua insolência, suscitou um clamor pela continuidade de sua história. E foi assim que nasceu *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1968), um dos mais emblemáticos e polêmicos marcos de sua filmografia.

2. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver: Zé do Caixão e os Desafios de um Cinema Independente.

Esta Noite... tem início com Zé do Caixão reafirmando suas convicções e justificando suas ações, estabelecendo desde os primeiros momentos a lógica que orienta sua trajetória. Sua obsessão pelo herdeiro perfeito e seu desprezo pelas normas sociais estruturam a narrativa, reforçando o caráter implacável do personagem. A cena inicial não apenas apresenta essa motivação central, mas também define a atmosfera do filme, antecipando os métodos extremos empregados pelo protagonista para concretizar sua busca. Dessa forma, o filme constrói uma continuidade interna que amplia as tensões em torno de Zé do Caixão, aprofundando sua visão de mundo e os conflitos que dela decorrem.

Diferente do *À Meia-Noite...*, que marcou o início do cinema de terror no Brasil e representou os primeiros passos de José Mojica Marins como diretor, sua sequência surgiu mais elaborada. Dessa vez, Mojica dispunha de mais recursos e já contava com um respaldo expressivo do público, que passou a aguardar ansiosamente o retorno de Zé do Caixão²⁰. Esse interesse pelo personagem favoreceu a recepção do filme, o que aparentemente levou o diretor a se sentir mais livre para explorar sua criatividade dentro desse cenário.

A partir disso, Mojica intensificou os elementos que haviam atraído o público no primeiro longa, ampliando tanto a exposição do corpo feminino quanto as cenas de violência e morte, tornando-as ainda mais impactantes²¹. Além disso, a produção se beneficiou de um elenco mais experiente, em contraste com o elenco predominantemente amador do filme anterior. Dessa vez, o diretor contou com

²⁰ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998

²¹ Ibid.

profissionais que viriam a colaborar frequentemente em suas obras futuras. Um dos destaques do elenco é Nádia Freitas, cuja atuação como Márcia se destaca na narrativa²².

O filme, no entanto, ainda conservava traços de improvisação e um certo amadorismo, características que se tornaram marcas do estilo autodidata de Mojica²³. A direção de arte e a ambientação, embora mais elaboradas do que em seu antecessor, ainda refletiam um cinema de baixo orçamento, no qual criatividade e experimentação se tornavam essenciais para a construção da atmosfera. O uso expressivo do preto e branco reforça o tom sombrio da obra, e os efeitos visuais, mesmo que simples, contribuem para a sensação de estranhamento que permeia a narrativa.

Narrativamente, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* aprofunda o desenvolvimento de Zé do Caixão, consolidando sua figura como um vilão trágico e obstinado. Sua busca pelo herdeiro perfeito torna-se ainda mais brutal, revelando um personagem que, apesar de sua frieza e arrogância, continua a desafiar valores religiosos e morais, elementos centrais no imaginário popular da época. Além disso, a obra dialoga com questões do contexto social e político da década de 1960, refletindo, de maneira indireta, o clima de repressão e autoritarismo que se intensificava no Brasil.

Artisticamente, tanto na estética quanto na linguagem cinematográfica, a evolução de José Mojica Marins tornava-se cada vez mais evidente. Apesar das limitações técnicas e orçamentárias, a liberdade criativa que conquistou permitiu que se consolidasse como um dos principais realizadores do gênero no Brasil, cujo impacto, sob outras circunstâncias, poderia ter alcançado maior projeção internacional. No entanto, seus filmes, frequentemente classificados como amadores e associados à estética "trash", enfrentaram resistência por parte da crítica cinematográfica nacional. Muitos viam na obra de Mojica uma suposta banalização da arte, associando-o a cineastas identificados com o cinema "undigrudi" ou vinculados à chamada "Boca do Lixo", circuito cinematográfico paulistano conhecido por suas produções marginais e de baixo orçamento.

²² Ibid.

²³ CARREIRO, R. **O problema do estilo na obra de José Mojica Marins**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013.

As críticas e a falta de verba eram obstáculos, mas não eram intransponíveis. Como observa Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de Sua Reproduzibilidade Técnica*²⁴, o cinema rompe com a lógica da obra única e irrepetível, dissolvendo a aura que, por séculos, envolveu a criação artística. Sua essência reside na multiplicação, na capacidade de ser reproduzido e acessado por diferentes públicos, ampliando sua potência comunicativa. Mais do que uma expressão isolada, o filme é um organismo que só se completa no olhar do espectador.

Essa noção se torna ainda mais significativa ao se pensar na trajetória de José Mojica Marins. Suas obras, à margem do prestígio acadêmico e das grandes produções, pulsavam na contramão do cinema institucionalizado, encontrando vida justamente na resposta popular. Ainda que enfrentasse restrições financeiras e o desdém da crítica, Mojica passou a compreender que a verdadeira realização de um filme não estava no reconhecimento oficial, mas no impacto que exercia sobre aqueles que o assistiam. Assim, enquanto sua obra alcançasse o público almejado, seu propósito essencial estaria cumprido; não como um produto sujeito às convenções estéticas dominantes, mas como uma experiência viva, inquieta e inesquecível²⁵.

No entanto, se a principal dificuldade não estava nesses dois fatores, o maior obstáculo não apenas para Mojica, mas para inúmeros criadores: foi a censura, que impôs severas restrições à produção artística. Seja exercida diretamente pelo Estado ou reforçada por instituições que moldavam a moral da época, a censura acompanhou Mojica ao longo de toda a sua trajetória. Seu embate com os órgãos reguladores se tornou um capítulo à parte em sua carreira, marcando um relacionamento conturbado e constante. Até seus últimos anos de vida, o cineasta fazia questão de relembrar e denunciar a perseguição que sofreu, abraçando a alcunha de "maldito", um rótulo que, longe de ser uma simples queixa, tornou-se parte de sua identidade artística e de sua resistência dentro do cinema brasileiro.

Com a ascensão da ditadura civil-militar no Brasil, a censura deixou de ser um controle difuso para se tornar um instrumento implacável de repressão. O regime fortaleceu seus mecanismos de vigilância, com destaque para o Departamento de

²⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.

²⁵ CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de Quê**: uma história do horror nos filmes brasileiros. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

Censura e Diversões Públicas (DCDP), responsável por silenciar obras consideradas subversivas ou moralmente inadequadas. Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a mordaça se apertou ainda mais: filmes, peças e músicas passaram a ser perseguidos com uma ferocidade inédita, enquanto artistas enfrentavam cortes, proibições e até o exílio²⁶. O cinema, espaço de imaginação, tornava-se um campo minado, onde cada cena precisaria driblar o olhar atento dos censores para enfim alcançar o público.

É nesse ano que Mojica vê seu primeiro filme mutilado chegar às telas. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver estreia nos cinemas paulistas em 1968, envolto em controvérsias. A revolta vinha tanto das polêmicas escolhas artísticas e narrativas de Mojica quanto das restrições que o impediram de concretizar plenamente sua visão. O corte final da obra refletia um dilema evidente: de um lado, a visão original de Mojica; do outro, a versão permitida pelos censores²⁷.

O roteiro do filme não era nenhum bicho de sete cabeças. Na produção, Mojica seguia sua abordagem característica, combinando improvisação com elementos já testados em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. A narrativa acompanha Zé do Caixão em sua busca obsessiva pela mulher ideal para gerar seu filho imortal, levando-o a sequestrar e torturar jovens em um experimento sádico para testar sua "pureza". No entanto, seus atos despertam a fúria dos moradores da cidade, que desejam vingança, enquanto pesadelos e visões infernais começam a atormentá-lo.

O filme adota uma construção narrativa que remete à do anterior, consolidando um estilo que se tornaria a marca do diretor. No entanto, certos aspectos agora se destacavam de maneira distinta. A essa altura, Zé do Caixão já era um nome amplamente conhecido, despertando tanto fascínio quanto repulsa. De um lado, espectadores ávidos aguardavam as novas provocações que Mojica traria à tela; de outro, setores conservadores viam sua obra como uma afronta aos costumes. A recepção não se limitava ao público comum, mas também, há formadores de opinião, religiosos, políticos e, sobretudo, os censores já tinham veredictos prontos, muitas vezes sem sequer assistir ao filme. O embate entre criação e repressão se

²⁶ KUSHINIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012. pp.69-136

²⁷ VIVIANI, Celso dos Santos. **O diabólico Zé do Caixão**. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

intensificava, e a projeção de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* tornava-se, antes mesmo da estreia, um campo de disputa entre arte e moralidade²⁸.

Entre os aspectos que mais despertavam a fúria dos moralistas estavam a exposição da nudez feminina, a violência explícita e o tratamento provocador da religiosidade. As cenas em que Zé do Caixão submete mulheres à tortura eram vistas como afrontas diretas aos valores familiares e à decência pública, acirrando o discurso daqueles que já o acusavam de perverter o cinema nacional. Além disso, a postura do protagonista; um descrente que debocha da fé cristã e defende a imortalidade pelo sangue era recebida como uma provocação intolerável. A famosa sequência do inferno, carregada de imagens grotescas e simbologia inquietante, servia como ponto máximo dessa transgressão, consolidando Mojica como um autor que confrontava, sem hesitação, as bases morais e culturais da sociedade brasileira.

Durante o regime da ditadura civil-militar no Brasil, toda produção cinematográfica que almejasse alcançar o público nas salas de exibição precisava, antes, submeter-se ao crivo rigoroso dos órgãos censores, como o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Era somente após essa triagem que o filme podia receber o tão necessário selo de aprovação - uma espécie de carimbo oficial que assegurava sua conformidade com os preceitos morais e ideológicos defendidos pelo regime. Sem esse selo, os donos de cinema recusavam-se a projetar a obra, temendo represálias ou sanções²⁹. No caso de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, foi o produtor Augusto Pereira - figura já calejada no trato com a máquina burocrática da censura - quem assumiu a tarefa de apresentar o longa às autoridades, numa tentativa de equilibrar o desejo artístico de Mojica com as imposições de um sistema que se mostrava cada vez menos tolerante ao dissenso.

No entanto, num primeiro momento, os esforços do produtor mostraram-se infrutíferos. Os censores não hesitaram em emitir um parecer negativo sobre o filme, demonstrando clara resistência à obra. Um dos relatos mais expressivos dessa rejeição partiu do censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto, que registrou em seu parecer:

²⁸ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

²⁹ CARNEIRO, Ana Marília. **A Incrível arte de criar um censor**: a formação política dos censores cinematográficos na ditadura militar brasileira. In: Censura no Brasil Republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema. Salvador: Sagga, 2021. pp. 204-224.

O filme ora examinado focalizava as facetas de um autêntico débil mental que não acreditava na reencarnação [...] O filme é de um mau gosto terrível. Os produtores tentam levar ao público um trabalho do gênero terror, usando e abusando de pancadarias, torturas, sexo e violência extremada. As sequências são desordenadas, indicando a instabilidade de toda a equipe técnica (...) O desempenho do cast deixa muito a desejar, pois se assemelha a um verdadeiro teatro filmado, sem aquela naturalidade existente nos elencos de primeira categoria que encontramos no próprio cinema nacional.

O hino sacro “aleluia”, de Handel, e cenas tiradas (ao que sentimos) da Divina Comédia de Dante são “misturas” aplicadas ao filme com o fim de agradas. Não observamos qualquer mensagem na obra apresentada. O homem sádico não sofre a mínima sanção [sic] pelas torturas e assassinatos que praticou contra vítimas indefesas.

Ao ser perseguido no (no fim do filme), o produtor limita-se a apresenta-lo caído, gritando aos quatro ventos que a vida eterna não existe simplesmente [...]

Trata-se, enfim de uma obra primária em matéria de arte cinematográfica, que vem prejudicar a própria evolução do moderno cinema nacional. Somos, pois, de opinião que o filme examinado não tem condições de ser liberado, salvo melhor juízo da douta chefia do SCDP [...]³⁰

O relatório escrito por Manoel Felipe de Souza Leão Neto lança luz sobre a postura ambígua de muitos censores durante o regime militar. Mais do que simplesmente barrar cenas consideradas imorais ou ofensivas aos bons costumes, esses agentes também assumiam o papel de críticos de cinema, julgando com rigor a forma, a narrativa e até a estética das obras analisadas. No caso de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, Leão Neto não economiza palavras: descreve o protagonista como “um autêntico débil mental que não acreditava na reencarnação” e define o filme como sendo de “um terrível mau gosto”. Em sua visão, a produção exagerava nas cenas de pancadaria, tortura, sexo e violência, além de apresentar uma narrativa desorganizada e atuações que mais pareciam “teatro filmado”.

O uso de referências como o hino “Aleluia”, de Handel, e trechos da *Divina Comédia* é tratado com desdém, visto como um esforço forçado de sofisticação. Em tom categórico, o censor sentencia: trata-se de “uma obra primária em matéria de arte cinematográfica” que, em vez de somar, “prejudica a própria evolução do moderno cinema nacional”. Mais do que um simples veto, esse tipo de julgamento escancara a tentativa de impor um padrão sobre o que seria aceitável ou não no campo artístico

³⁰ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998. p 223.

— reforçando uma visão de cultura atrelada a valores conservadores, excludentes e pouco abertos à experimentação.

A questão não se limitava ao fato de o censor atuar como uma régua moral sobre as produções artísticas. Em muitos casos, como no parecer citado, ele também assumia a postura de um crítico de cinema, julgando aspectos estéticos, técnicos e narrativos da obra a partir de critérios subjetivos. Essa dupla função — de guardião da moral e de avaliador do valor artístico conferia a esses agentes uma autoridade que ultrapassava a função burocrática, permitindo que impusessem alterações que nem sempre dialogavam com a proposta original do autor. Tal interferência, muitas vezes, resultava no comprometimento da integridade da obra, minando sua potência criativa e limitando as possibilidades expressivas do cinema nacional. Foi o que aconteceu no longa em questão, onde, a única solução encontrada pelo produtor Augusto Pereira foi a de aceitar as reivindicações impostas pelos censores.

Ele procurou um dos chefes da Secretaria de Censura, Augusto da Costa – ex-zagueiro do Vasco e capitão da Seleção Brasileira na copa de 1950 -, para tentar um acordo. Costa disse que não liberaria o filme enquanto o final não fosse mudado para algo “mais positivo”. Ele sugeriu dublar a cena final, trocando o “Eu não creio!” de Zé do Caixão por alguma declaração de arrependimento e de fé no Senhor. Augusto Pereira concordou. Era isso ou nada. Além de exigir a redublagem o censor teve o descaramento de escrever o texto que deveria ser dito por Zé do Caixão. “Deus, Deus... sim, Deus é a verdade! Eu creio em tua força! Salvai-me! A cruz, a cruz, padre! A cruz, o símbolo do filho...³¹

Ou seja, a única maneira de a censura permitir que o filme ingressasse nos circuitos comerciais passava pela aceitação, por parte do diretor, das alterações impostas, o que, na prática, representava um processo complexo e frequentemente agressivo à integridade da obra. No caso da película em questão, um dos pontos de maior implicância dos censores foi a fala final de Zé do Caixão. Essa reação revela a lógica moralista que norteava o juízo dos avaliadores: era impensável que um personagem identificado com o mal e cujas ações ao longo da narrativa confirmavam isso - encerrasse o filme sem punição ou conversão. Esperava-se, portanto, que o coveiro renegasse seu ateísmo e aceitasse Jesus, em uma virada simbólica que reafirmasse a vitória do bem. Essa exigência ecoava os modelos narrativos

³¹ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998. p 225.

maniqueístas do cinema hollywoodiano, tão populares no Brasil, nos quais o desfecho precisava, necessariamente, restabelecer a ordem moral.

Mojica logo se viu diante de um impasse: ceder às pressões do Estado, ou seja, realizar as alterações que lhe eram exigidas; ou manter a obra conforme havia planejado, insistindo na tentativa de convencer algum indivíduo da censura a liberá-la, um dia. Sua escolha, hoje evidente para nós, foi a de ceder: o diretor aceitou as exigências e refilmou a cena final como lhe foi solicitado. Esse episódio específico permite perceber dois aspectos reveladores do contexto em que Mojica estava inserido. Primeiro, que ele, como tantos outros cineastas da época, não fazia filmes apenas por amor à arte, mas também porque precisava garantir o sustento. Ter uma obra retida pela censura representava mais do que um golpe criativo: era um prejuízo concreto, financeiro e emocional. Afinal, tratava-se de um investimento alto, com expectativas de retorno³². Como observa Walter Benjamin, o cinema é a primeira arte moldada desde o início sob a lógica da reproduzibilidade técnica, o que a insere com naturalidade no sistema capitalista.

Mojica, por sua vez, não vivia em uma bolha de autonomia artística. Sua vida financeira era instável, e o sucesso de um filme determinava, em grande medida, sua capacidade de seguir filmando - e, até certo ponto, de sobreviver. Por isso, a urgência em lançá-lo era compartilhada por ele e pelos produtores. A mutilação da obra, embora pareça uma escolha, foi menos uma decisão e mais uma rendição forçada dentro de um jogo de pressões: manter a integridade da criação e correr o risco do esquecimento, ou fazer concessões e garantir que o filme, ainda que alterado, alcançasse as salas de exibição. O que se perdeu artisticamente, ao menos, não impediu que a figura de Zé do Caixão seguisse viva - e temida - nos olhos do público.

Dito isso, não podemos ignorar que, de fato, a intervenção da censura provocou um impacto notável na construção do filme. Embora o envio da produção para avaliação pressuponha que a obra estivesse, em linhas gerais, finalizada - com montagem e estrutura prontas para comunicar uma ideia - as modificações impostas, especialmente quando não planejadas, acabaram por comprometer a integridade do discurso original. No caso de Mojica, a imposição de um novo desfecho ao seu

³² REIS, Lúcio. **A Cultura do Lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

personagem alterou não apenas o final, mas a força simbólica da narrativa como um todo.

Ao longo de todo o primeiro filme e de boa parte do segundo, Zé do Caixão mantém intacta sua postura desafiadora e descrente. Ele se recusa a ceder, zombando de qualquer sinal de fé ou moral tradicional que, para ele, nada mais são do que algemas ideológicas. Sua força como personagem nasce exatamente dessa obstinação - ele não é só um vilão, mas um herege que confronta abertamente os pilares da religiosidade e da culpa. Quando a censura exige sua conversão final, não está apenas pedindo uma cena: está exigindo a morte simbólica do personagem. Obrigar Zé do Caixão a se arrepender e aceitar uma crença que ele sempre desprezou, é apagar tudo o que o tornava único - é romper o pacto narrativo com o espectador. A mutilação imposta à obra, portanto, não altera apenas um desfecho; ela sabota a lógica interna do universo criado, convertendo uma figura do mal racional em mais um servo do bem, como mandava a cartilha moral da época.

Naturalmente, a alteração imposta pela censura, assim que chegou ao conhecimento do público, não foi bem recebida. A princípio, gerou críticas entre os admiradores da obra de Mojica, que perceberam de imediato a ruptura com a essência do personagem. Um dos que se manifestaram com veemência foi Salvyano Cavalcanti de Paiva, que, em artigo publicado no *Correio da Manhã*, demonstrou seu descontentamento diante do desfecho forçado da narrativa:

E o diretor da Censura, que pelo visto é católico aspirina, embora ciente de que no Brasil o Estado está separado da Igreja, deseja impor o seu ponto de vista à maioria. Tanto que declara que a censura, para liberar o filme de José Mojica Marins, *Esta Noite Encarnarei no Teu cadáver*, obrigou o realizador a mudar o caráter do personagem central. Este, na versão original, negava Deus (ou Zeus, ou Maomé, ou Buda, ou Confúcio, ou Brama, ou Jeová, ou Cristo, ou Oxóssi) até a hora da morte. A Censura impôs que o personagem, na hora final, reconhecesse que estava errado e que Deus existe. Isto é o que a censura chama de "mensagem positiva". É um abuso. É, sobretudo, mistura de medo, a troca de favores. A chantagem mais deslavada... quem será mais cretino? O diretor, que cedeu? O censor, que o obrigou a "modificar" a mensagem, sob pena de ser comercialmente prejudicado?³³

³³ BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998. p 225.

A crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva, publicada no *Correio da Manhã*, escancara a tensão entre liberdade artística e controle ideológico no Brasil da ditadura. Ao chamar o diretor da censura de “catolicão aspirina”, o autor ironiza o uso de uma moral religiosa como critério para decisões estatais, evidenciando a contradição de um país cuja constituição separa Igreja e Estado, mas cujas práticas institucionais ainda se apoiam em dogmas cristãos. Salvyano critica o fato de a censura ter exigido uma transformação radical no desfecho do filme *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, obrigando Mojica a converter seu personagem descrente em um crente arrependido. Ao listar uma série de divindades - Cristo, Maomé, Oxóssi, Confúcio - ele reforça o absurdo de se impor uma única visão de mundo em detrimento de tantas outras, defendendo, por extensão, o direito à pluralidade de pensamento e crença.

No segundo parágrafo, a crítica ganha um tom ainda mais incisivo ao expor o mecanismo de chantagem envolvido nesse processo. Ao questionar quem seria mais “cretino” - o censor, que impõe a alteração, ou o diretor, que cede para evitar prejuízos -, Salvyano revela o dilema ético e prático vivido por realizadores como Mojica. Não se trata apenas de censura moral, mas de uma pressão institucional que compromete a própria existência do filme como obra de arte e produto comercial. A crítica sugere que a exigência da censura não apenas mutila o sentido original da narrativa, mas também viola a integridade criativa do artista, transformando o cinema em um espaço condicionado pelo medo, pela troca de favores e pelo oportunismo político.

Se o lado artístico vinha sofrendo com os impactos da censura, Mojica logo percebeu que, no campo do marketing, esses ataques podiam até se transformar em aliados. Isso porque, de um lado, havia os que se revoltavam com a interferência no filme - ou até mesmo com a ausência dela. Mas, no fundo, grande parte do público acabava sendo tomada por uma curiosidade ainda maior a respeito da obra, justamente por conta dos conflitos enfrentados com os censores. A repressão, nesse caso, funcionava como um atrativo: todos queriam saber o que havia de tão perturbador naquele filme³⁴.

Mojica, percebendo esse potencial, tratou de explorar ao máximo esse efeito. A censura, ao tentar restringir sua criação, acabava alimentando o interesse do público. Era o paradoxo da repressão: ao tentar apagar, ela iluminava. E o diretor, longe de se

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

abater, transformava a provocação e a polêmica em ferramentas para manter sua obra em evidência. Se pelo artístico, a película estava sangrando, pelo comercial, fazia sucesso como nunca. Uma das técnicas utilizadas pelo diretor foi o uso dos jornais em benefício próprio, onde, pela primeira vez resolveu reclamar da censura:

Quando Mojica mostrou seu filme para a censura, todos ficaram horrorizados. “inicialmente queriam queimar o filme e me prenderam”, disse.

-Notícias populares, 10 de março de 1967

Sempre fui perseguido, e até hoje não sei o motivo.

- Jornal da Tarde, 13 de março de 1967.

Pena que a censura – sempre tão obtusa – tenha prendido o filme por tanto tempo, privando o público de um espetáculo que ele esperou com paciência para aplaudir, sabendo que não teria decepções com este filme ótimo filme.

- Jornal da Tarde, 14 de março de 1967

Um striptease feito pela artista (Paula Ramos) já foi cortado pela censura, deixando Paula triste.

- Folha de S. Paulo, 21 de março de 1967

Mojica diz: “Acho bom o pessoal assistir logo à fita, antes que a Igreja ou a Censura comece a fazer onda”.

Correio Braziliense, 26 de março de 1967³⁵

Surpreendentemente, toda a polêmica em torno do filme acabou funcionando como uma forma de publicidade involuntária. As matérias nos jornais, os relatos de cortes e as tentativas de barrar a exibição despertaram a curiosidade do público, que agora queria entender o que havia de tão perturbador naquela obra. A própria figura de Mojica, sempre provocadora, ajudava a alimentar esse clima de mistério. Mesmo com as modificações exigidas pela censura, o filme ainda carregava consigo o peso de uma produção “proibida”, o que aumentava seu apelo junto ao público.

O resultado foi claro: longas filas se formaram nos cinemas, com espectadores ansiosos por conferir com os próprios olhos aquilo que tanto incomodava os órgãos de repressão. A censura, que pretendia limitar o alcance da obra, acabou ajudando a impulsionar sua recepção. Não era necessariamente a mensagem do filme que atraía, mas o escândalo, o interdito, a sensação de estar diante de algo que ousava ir além do permitido. Mojica, atento a esse efeito, soube explorar o momento, ainda que o filme exibido não fosse exatamente o que ele havia idealizado.

³⁵ O trecho apresentado consiste em um compilado de notícias retirado do livro **Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**, de André Barcinski e Ivan Finotti (São Paulo: Editora 34, 1998).

3. Considerações finais

O caso de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* nos mostra como a censura, durante a Ditadura Militar, não se limitava a cortar cenas ou proibir palavras. Ela queria mudar sentidos, domesticar ideias e transformar um personagem ousado e provocador em mais um corpo obediente às regras do sistema. Quando obrigaram Zé do Caixão a se converter, não estavam apenas mexendo no roteiro - estavam tentando matar aquilo que ele representava: o confronto direto com o medo, a fé e a moral tradicional. Era como se tentassem calar uma voz que, do fundo da escuridão, gritava por liberdade.

Mesmo assim, Mojica não desistiu. Se teve que alterar o final, fez isso sabendo que era o preço a pagar para manter seu filme vivo, circulando. E foi além: transformou o escândalo em publicidade. As filas que se formavam nas portas dos cinemas não eram só por curiosidade, eram também um gesto coletivo de desafio, de quem queria ver com os próprios olhos aquilo que o poder tentou esconder. Mojica entendeu esse movimento e soube usá-lo a seu favor. De certa forma, ele também montou uma armadilha: fez da repressão um chamariz.

Essa tensão entre censura e criação também revelou os dilemas vividos pelos artistas da época. Mojica foi acusado por alguns de se render, de comprometer sua arte. Mas sua trajetória mostra que, por trás das concessões, havia também resistência. Cada fala à imprensa, cada corte negociado, cada provocação disfarçada tudo fazia parte de um jogo arriscado, onde era preciso sobreviver sem perder totalmente o fio da própria voz. E mesmo com limitações, ele seguiu falando, criando, incomodando.

No fim, o filme que chegou às telas pode não ter sido exatamente o que Mojica imaginou. Mas ainda assim, conseguiu deixar suas marcas. A figura de Zé do Caixão, mesmo forçada a se ajoelhar, não perdeu a força. Talvez porque a verdadeira subversão estava ali, no olhar direto para a câmera, no desconforto causado, na pergunta que ficava no ar depois que a sessão acabava. O que a censura tentou apagar, o público ajudou a manter vivo. E é essa chama, teimosa e indomável, que continua a arder na memória do nosso cinema.

Referências bibliográficas

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

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed. 1980.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão**. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2008. p. 107.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de Quê: uma história do horror nos filmes brasileiros**. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

CARNEIRO, Ana Marília. **A Incrível arte de criar um censor: a formação política dos censores cinematográficos na ditadura militar brasileira**. In: *Censura no Brasil Republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema*. Salvador: Sagga, 2021. p. 204-224.

CARREIRO, R. **O problema do estilo na obra de José Mojica Marins**. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução de Rafael Godinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 244 p.

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KUSHINIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 69-136.

REIS, Lúcio. **A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Campinas, 2002.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

S.L.P, Fabiano. **Zé do Caixão – A falsa subversão**. Rio de Janeiro: Comunicações Humanas, 2009.

VIVIANI, Celso dos Santos. **O diabólico Zé do Caixão**. Orientação: Geraldo Carlos do Nascimento. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação: Configuração de linguagens e produtos audiovisuais na cultura midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

Filmes:

LANG, Fritz (dir.). **O Vampiro de Düsseldorf**. Alemanha: CCC Filmkunst, 1931.

MURNAU, F.W. (dir.). **Nosferatu, Uma Sinfonia do Terror**. Alemanha: Prana-Film, 1922.

MARINS, José Mojica (dir.). **A Sina do Aventureiro**. Brasil: Filmes Marins, 1958.

MARINS, José Mojica (dir.). **Meu Destino em Tuas Mão**s. Brasil: Filmes Marins, 1962.

MARINS, José Mojica (dir.). **À Meia-Noite Levarei Sua Alma**. Brasil: São Luiz Filmes, 1964.

MARINS, José Mojica (dir.). **Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver**. Brasil: Filmes Marins, 1967.

WIENE, Robert (dir.). **O Gabinete do Dr. Caligari**. Alemanha: Decla-Bioscop, 1920.