

JOSÉ MOJICA MARINS E O GROTESCO CRISTÃO EM FINIS HOMINIS

JOSÉ MOJICA MARINS AND THE CHRISTIAN GROTESQUE IN FINIS HOMINIS

Giancarlo Backes Couto¹
Carlos Gerbase²

Resumo

Este texto tem como objetivo abordar as aparições do personagem Finis Hominis nos filmes *Finis Hominis* (1971) e *Quando os Deuses Adormecem* (1972), do diretor José Mojica Marins. Defendemos aqui esses filmes, que contam as aventuras de um profeta, espécie de Jesus Cristo dos anos 1970, como obras ligadas à tradição do “grotesco cristão”, estabelecida na Alta Idade Média. Como base teórica, utilizamos a noção de “grotesco” a partir de Bakhtin (1987) e de “grotesco cristão” segundo Minois (2003). Nossa hipótese é que tais filmes se utilizam da estética e narrativa grotesca para tecer críticas à sua época ao mesmo tempo em que passam lições de moral ao espectador. As conclusões deste texto versam sobre o modo através do qual Mojica utiliza seus personagens e situações para propor críticas à moral repressora de sua época. Ao mesmo tempo que zomba dos discursos dominantes e das instituições que comandavam o país, o filme rememora um certo satirismo muito comum da Alta Idade Média, o grotesco cristão

Palavras-chave: Finis Hominis. José Mojica Marins. Grotesco cristão. Moral cristã.

Abstract

This text intends to discuss the apparitions of the character of Finis Hominis in the movies *Finis Hominis* (1971) and *When the Gods Fall Asleep* (1972), directed by José Mojica Marins. We are advocating for these films, which show the adventures of a prophet, a kind of 1970s Jesus Christ, as works linked to the “Christian grotesque” tradition established in the High Middle Ages. As a theoretical basis, we use the notions of “grotesque” described by Bakhtin (1987) and “Christian grotesque” according to Minois (2003). Our hypothesis is that these films use the grotesque aesthetic and narrative to provide a critique of their time, as well

¹ Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, na linha de pesquisa Cultura e Tecnologias das imagens e dos imaginários com bolsa M e D CNPq. Graduado em Filosofia (Licenciatura) pela Universidade Federal de Pelotas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4482479829922141>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9757-522X>. E-mail: giancarlobcouto@gmail.com.

² Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pós-doutor em Cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4409574076875237>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9215-5840>. E-mail: gerbase@pranafilmes.com.br.

as providing morality lessons to the viewer. In the conclusion of this text, we propose that Mojica uses his characters and positions himself to criticize the repressive morals of his time. While mocking the dominant discourses and institutions that ruled the country, the film recalls a certain satirism that was very common in the High Middle Ages, the Christian grotesque

Keywords: Finis Hominis. José Mojica Marins. Christian grotesque. Christian morality.

1 INTRODUÇÃO

No dia 19 de fevereiro de 2020 faleceu, em decorrência de uma broncopneumonia, José Mojica Marins. Aos 83 anos, se foi o principal nome do cinema de horror brasileiro. Apesar de ter ficado famoso a partir de seu personagem Zé do Caixão e de filmes de horror, como *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967) e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), Mojica produziu diversos gêneros. Seu primeiro longa-metragem foi o faroeste *A Sina do Aventureiro* (1958), seguido por *Meu Destino em tuas Mãos* (1963), um drama musical. Sendo ambos fracassos comerciais e de crítica, o diretor teve a ideia de produzir um filme de horror, gênero até então pouquíssimo explorado no país. Logo Zé do Caixão, o protagonista de *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, fez sucesso e se tornou um personagem célebre no imaginário nacional (BARCINSKI, FINOTTI, 2015). Ao longo dos anos, Zé saiu das telas de cinema e ganhou programa de televisão líder de audiência, virou garoto propaganda de diferentes produtos, protagonizou histórias em quadrinhos e cantou marchinhas de carnaval. Todavia, esse texto é dedicado a um personagem de Mojica menos célebre, mas não menos ácido. Finis Hominis, um messias louco que saiu nu do mar e, em pleno século XX, vagou pelas ruas de São Paulo conquistando adeptos.

Curiosamente, Finis Hominis parece ter sido pouco explorado por pesquisadores até então, provavelmente por ser um personagem de fora do gênero horror, no qual as pesquisas sobre Mojica geralmente se concentram³. Desse modo, este artigo busca também lançar luz sobre essa obra criativa até então pouco trabalhada, mas que pode ser uma chave interessante para expandir tanto a compreensão da filmografia de Mojica e seu estilo, quanto para um entendimento das relações morais e populares de sua época e contexto social.

³ Em consulta ao Catálogo de teses e dissertações da Capes, por exemplo, não houve nenhum retorno relacionado à obra de Mojica ao se buscar pela palavra-chave Finis Hominis. Ao se utilizar a mesma busca no indexador Google Acadêmico, as pesquisas encontradas apenas mencionavam o filme e o personagem Finis, sem produzir textos focados em analisá-lo. Alguns destes artigos estão citados neste texto.

Falaremos aqui então de *Finis Hominis*, protagonista do filme homônimo de 1971 e de *Quando os Deuses Adormecem* (1972), como um personagem que remete à sátira cristã explorada por Minois (2003), com elementos populares e carnavalescos (BAKHTIN, 1987). Desta feita, buscaremos defender esse filme de Mojica como uma versão atualizada das sátiras grotescas cristãs, que se popularizaram durante o começo da Idade Média, utilizando da comédia para passar lições de moral didáticas às classes populares. Do mesmo modo, por ser uma versão do século XX dessas histórias, essa atualização serve também para atacar as próprias instituições morais de sua época. Sendo assim, é importante ressaltar que *Finis Hominis* é uma obra inserida num dos períodos mais violentos da história recente do Brasil, a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), que contou com apoio de setores conservadores e religiosos da sociedade.

A fim de facilitar a leitura e entendimento, dividimos o texto da seguinte maneira: primeiro vamos dar um panorama geral da obra *Finis Hominis*, falando tanto de suas características em relação à filmografia de Mojica quanto de seu enredo. Posteriormente, trataremos a visão teórica sobre o grotesco (BAKHTIN, 1987) e sua função no cristianismo e cultura popular do riso na Idade Média (MINOIS, 2003), estabelecendo a base teórica do artigo. Por último, voltaremos a *Finis Hominis*, a fim de analisar os filmes, detalhando algumas cenas e defendendo nossa hipótese de que tais obras se utilizam do grotesco cristão. Tal condução pretende facilitar a visão do leitor em relação ao todo, para que ele mesmo possa, enquanto lê, visualizar nossas comparações entre períodos e formas narrativas e estéticas tão distantes em espaço/tempo.

2 FINIS HOMINIS, UM JESUS LOUCO DOS ANOS 1970

No começo dos anos 1970, mesmo com os sucessos anteriores no gênero do horror, Mojica decidiu investir numa obra fora desse campo. À época, seus filmes enfrentavam problemas com a censura, sempre pronta a cortar as críticas religiosas e a violência exacerbada de suas películas. Talvez esse seja um dos motivos para se apostar em um personagem mais leve, com um roteiro voltado à comédia. Enquanto seu filme anterior, *O Ritual dos Sádicos*, ainda estava em processo de montagem, o diretor investiu na história de um personagem criado por Rubens Luchetti, que nunca havia saído do papel. Tratava-se de *Finis Hominis*, criado para a novela da TV Bandeirantes, *O Homem que Apareceu* — que na

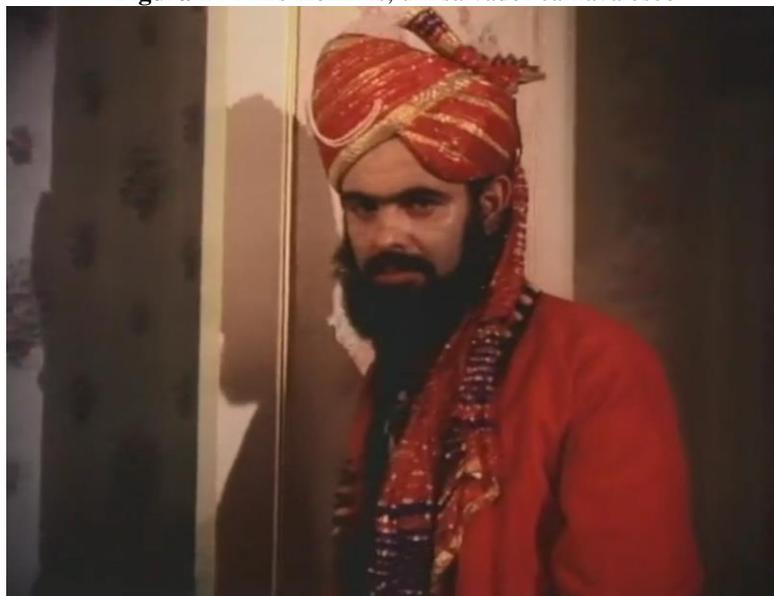
verdade nunca apareceu, pois a novela foi cancelada antes mesmo de estrear. Tirando dinheiro do próprio bolso, Mojica e seu fiel roteirista conceberam *Finis Hominis* e *Quando os Deuses Adormecem*, contando as aventuras de Finis. Acostumado a trabalhar com pouquíssimo orçamento, o cineasta aproveitou a mesma equipe e locações para produzir os dois filmes ao mesmo tempo. Como se tratavam de histórias episódicas, não haveriam problemas de continuação. *Finis Hominis* foi lançado em 1971 e sua continuação no ano seguinte (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Finis Hominis vem do latim, sendo traduzido como “Fim do Homem”. A expressão advém do tratado de ética de Aristóteles, *Ethica Nicomacheia*, que teve grande circulação no século XIII, na Europa, principalmente a partir dos escritos do teólogo São Tomás de Aquino. Como destaca Celano (1986), se para Aristóteles o fim do homem é a *eudaimonia*, ou seja, a busca pela felicidade, os pensadores cristãos influenciados por seu pensamento tiveram que equacionar tal premissa grega ao catolicismo. Sendo assim, se estabeleceu certo debate sobre o fim do homem, com alguns teólogos defendendo concepções mais próximas do pensamento aristotélico, enquanto outros deslocavam tais pressupostos morais, defendendo que o fim do homem seria adorar a Deus. Tal questão dá o tom do personagem de Luchetti e Mojica, que irá passar por diversos episódios ensinando lições de moral a quem ele encontrar. Ironicamente, temos aqui um louco — como descobriremos no final do filme —, que ajuda os “normais” a encontrarem seu propósito de vida, ou seja, seu fim.

Finis Hominis se apresenta como um personagem curioso e heterogêneo. O profeta brasileiro lembra Jesus Cristo, porém apresenta também uma mistura de elementos da cultura *hippie* e cigana, vestindo roupas coloridas, um turbante e portando um cajado, em tom carnavalesco (fig. 1). É comum que escutemos frases do tipo “imaginem como Jesus seria tratado se voltasse para a Terra nos dias de hoje”; pois Mojica e Luchetti oferecem sua visão disso, com um louco que denuncia a hipocrisia de diferentes moralistas contemporâneos. Após causar grandes confusões, a fama de Finis se amplia, até que uma multidão começa a segui-lo para ouvir seus ensinamentos. Assim como na história bíblica, o profeta desperta a suspeita das autoridades, que o acusam de tentar subverter a ordem. No final, Finis anuncia que irá abandonar a cidade e voltar ao seu lar. Na última cena, após um inflamado discurso dizendo que os homens devem abandonar “a luta pela riqueza e lutar pela extinção da miséria”, vemos Finis entrando num sanatório. Assim, ao contrário de Zé do Caixão, que ataca o moralismo de sua época através de suas blasfêmias contra a religião e as autoridades, a

narrativa de Finis abdica do horror e se centra na comédia, estabelecendo uma crítica através da sátira.

Figura 1 - Finis Hominis, um salvador carnavalesco



Fonte: Finis Hominis.

As diferentes formas de sátira religiosa tomaram conta das artes no século XX. No cinema, temos *Jesus Cristo Superstar* (1973) e *A Vida de Brian* (1979) como exemplos mais famosos. No Brasil, recentemente, tivemos um especial de Natal do grupo de comédia Porta dos Fundos, produzido para a plataforma de *streaming* Netflix, que repensou a história do filho de Deus como homossexual, despertando a fúria de setores conservadores da sociedade. Todavia, o filme de Mojica não parece seguir essa mesma receita, de readequar a vida de Cristo de maneira crítica. *Finis Hominis*, por sua vez, se liga muito mais profundamente a uma tradição antiga, praticamente esquecida, que Minois (2003) intitulou como “grotesco cristão”. Aqui, não nos referimos ao conceito de grotesco trazido por Piedade (2012) para falar sobre Zé do Caixão que, como este autor bem coloca, atravessa os campos do horror ao riso, aproximando o demoníaco Zé do público, em vez de lhe afastar. Nesse sentido, Finis trata de outro grotesco, completamente ligado a um sentido carnavalesco e popular, abdicando do trágico e focando no cômico e satírico. Analisemos a partir de agora esse ponto.

3 O GROTESCO SEGUNDO BAKHTIN

Atualmente é mais comum uma ideia do grotesco ligado ao disforme, a um tom de

repulsa e horror. Todavia, a gênese desse conceito é mais complexa. Como conta Bakhtin (1987), o termo “grotesco” surgiu apenas no final do século XV, a partir da descoberta de pinturas antigas em uma gruta de Roma, abaixo das Termas de Tito. Daí a terminação “grottesca”, advinda do substantivo italiano “grotta”, ou seja, “gruta”. Esse termo agregou obras anteriores, que ainda não tinham um nome específico, mas que reuniam características parecidas, tendo sido produzidas em diferentes épocas e por diferentes povos, inclusive arcaicos. Ou seja, o grotesco é anterior a sua designação. As artes grottescas então, dominavam as artes cômicas, as miniaturas e estatuetas de divindades, as máscaras jocosas, nas pinturas sátiras de vasos, com sócias de heróis etc. Sendo assim, o grotesco se refere a um conjunto de obras que estavam à margem da arte canônica. Ao mesmo tempo, a arte grottesca também é designada por uma dissipação das fronteiras entre as formas acabadas:

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas, que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas — vegetais e animais — num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28).

A essas características se deu o nome de grotesco, motivo que se acreditava ser inédito, mas que era recorrente, porém encoberto e esquecido pelas formas dominantes. Como Bakhtin (1987, p. 29) destaca, tinham diante de si apenas um fragmento de um universo artístico que vinha desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando ao Renascimento. O grotesco era então mal visto, pois divergia da estrutura clássica, que buscava a clareza na representação dos objetos. Suas formas (disformes) eram desprezadas e só tinham vez nas artes consideradas baixas, ou seja, ligadas às classes populares. Daí a noção de que o grotesco se desenvolve ligado diretamente ao tom carnavalesco dos festejos populares. Temos então, no caso do grotesco cristão, que irá ser explorado posteriormente, essa separação entre a alta cúpula da Igreja, com sua arte sacra e clássica e a parte popular, predominada pelo grotesco e carnavalesco, ainda influenciado por tradições pagãs, mas incorporando dogmas cristãos e histórias de santos com lições de moral para a doutrinação.

Isso nos leva a outra característica fundamental do grotesco, seu vínculo com o baixo. Bakhtin (1987, p. 18) explica que esse estilo está ligado ao baixo num sentido topográfico, as

“formas do realismo grotesco rebaixam, aproximam da terra e corporificam”. Ou seja, estão ligados à baixaza material, ao seu lugar no corpo e no espaço. É por isso que são comuns representações das partes baixas do corpo, as genitais, o ventre, bem como suas funções corporais, a reprodução, o prazer, a excreção:

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (no seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 1987, p. 18-19).

Essa longa fala acentua não só o espaço topográfico e corporal do grotesco, mas também sua noção cósmica de união entre o sujeito e o mundo, como já colocado. Temos aqui o emaranhamento das fronteiras entre o corpo e o espaço. As imagens grotescas são diferentes das concepções do corpo acabado que foi canonizado nas concepções clássicas. Por isso, se prioriza a representação desses corpos em comunhão com a terra e seus espaços abertos, bem como o elo direto com o terrestre, o que é impossível no alto, no céu; “as fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas” (BAKHTIN, 1987, p. 271).

Como já comentado, justamente por suas características divergentes das artes canônicas e sua forma ligada ao exagero, o grotesco se aproximou das artes populares, sendo constantemente usado para a produção do cômico. A partir da Idade Média, principalmente, o grotesco é a ferramenta popular para a produção do riso, da bufonaria e do escárnio. Piadas com as partes baixas do corpo são grotescas *per se*, sendo veículo comum inclusive ao cristianismo popular, temática que iremos abordar agora.

4 O RISO E O GROTESCO CRISTÃO

Em seu livro *A História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003) comenta que o cristianismo é, historicamente, uma religião séria, que não vê com bons olhos o riso. Criação do diabo, o riso funciona como símbolo da falta de humildade e da zombaria, tendo sido muito mais instrumento anticristão do que a favor de seus seguidores. Tanto na Bíblia quanto nos discursos da Patrística, esse ato é ligado à bufonaria e ao escárnio de ímpios e pecadores. Historicamente, o cristianismo também esteve em grande parte do tempo ligado a ideologia dominante e aos governos, muito mais perseguiu do que foi perseguido, foi “aliado íntimo dos poderes, sempre disputou com eles a posição suprema. E isso não favorece nem o humor nem a ironia, qualidades julgadas subversivas” (MINOIS, 2003, p. 85).

Macedo (1997) conta que nas religiões pagãs da Antiguidade o riso fazia parte de diferentes rituais e momentos. Poderia indicar homenagem a mitos e deuses, bem como ser uma ligação do profano com o sagrado. Seja na celebração dos cultos dionisíacos gregos ou em homenagem a Ísis, no Egito, o riso tinha seu papel e valor de culto. Num contexto de ruptura, nos primeiros anos do cristianismo, durante a Patrística, o derrisório era visto como uma invenção do diabo, aperfeiçoada “pelos seres humanos, em virtude de inúmeros elementos risíveis que o próprio ser produz, sendo um reflexo das suas imperfeições” (RIBEIRO, 2018, p. 216).

Apesar das tentativas da Igreja em estabelecer seus dogmas em relação ao riso, a cultura popular prevaleceu, com diversos elementos pagãos ditando o ritmo satírico das festas e momentos carnavalescos. Como Bakhtin (1987) aponta, esse processo foi lento, já que a Igreja dispunha de pouco poder cultural para ditar as tradições, que ainda seguiam os preceitos dos regimes pagãos mais antigos. Logo, com a clara impossibilidade de erradicar o riso da vida, o cristianismo começou a assimilá-lo, já no século IV. Assim, “a vida dos santos, que está começando a ser redigida, testemunha a mistura de gêneros e a integração do riso à fé com a finalidade de edificação” (MINOIS, 2003, p. 96). O diabo, de inventor do riso, passou a ser vítima dele, através do escárnio e da zombaria dos santos. A paródia acaba por marcar boa parte dessas histórias durante a Idade Média:

Os redatores das vidas de santos não hesitam em produzir efeitos cômicos, por uma mistura inextricável de profano e de sagrado, mesmo que isso chegue a transgredir a moral e o decoro: é por uma boa causa. Nesses textos, certos santos chegam às vias de fato, esbofeteiam-se, batem; outros, no paraíso, caçoam dos tormentos dos

condenados; outro ainda lambe o muco de um leproso, o que o transforma em pérolas preciosas. Contra o mal, qualquer golpe é bom. Um bispo mente afrontosamente diante de um demônio, e este não ousa contestar de medo de voltar para o inferno. O milagre permanente, a transgressão constante das leis naturais, a mistura sagrado-profano, bem-mal determinam um grotesco cristão que é continuidade do grotesco pagão (MINOIS, 2003, p. 96).

Minois (2003) relembra que, para Gregório, o Grande, há dois tipos de riso bons: o que troça do mau e o da alegria através do bem. Essa é a tônica da sátira cristã, num geral, que usa de diversas histórias que zombam do mau para passar lições de moral e enaltecer o divino. O riso também ajuda a dissipar o medo, além de facilitar a compreensão dessas histórias e sua transmissão entre os populares.

Como na arte grotesca, o grotesco cristão também é marcado pelo encontro do divino sublime com o material da terra. Essa junção entre o cômico e o sério que se dá através dessas histórias possibilita o entrelaçamento entre o terreno profano e o sagrado, embaralhando essas fronteiras. Temos a dissolução do sagrado elevado no profano terrestre. Como demonstraremos mais à frente, a mesma lógica funciona nos ritos católicos populares, como as procissões, que desatam as amarras sociais e trazem para o espaço profano das ruas as manifestações sagradas do templo.

Como atesta Bakhtin (1987), o riso esteve ligado, durante a Idade Média, às camadas populares, enquanto os superiores buscaram manter o comportamento sério como principal característica. É por isso que, como Minois (2003) expõe, enquanto a alta cúpula da Igreja mantinha dogmas solenes, as camadas populares se concentravam nessas histórias cômicas. Sendo assim, muitos clérigos as incentivam, pois viam nelas um potencial didático. A partir desse momento, o riso é como um símbolo do cristianismo popular, tomando conta do carnaval, dos ritos religiosos e dos textos e peças teatrais. Todavia, há de se demarcar que estamos falando aqui da visão popular da religião, em muitos casos condenada pela alta cúpula da Igreja. Essa visão popular acaba por virar do avesso a seriedade da vida, transformando a altivez e serenidade em escárnio.

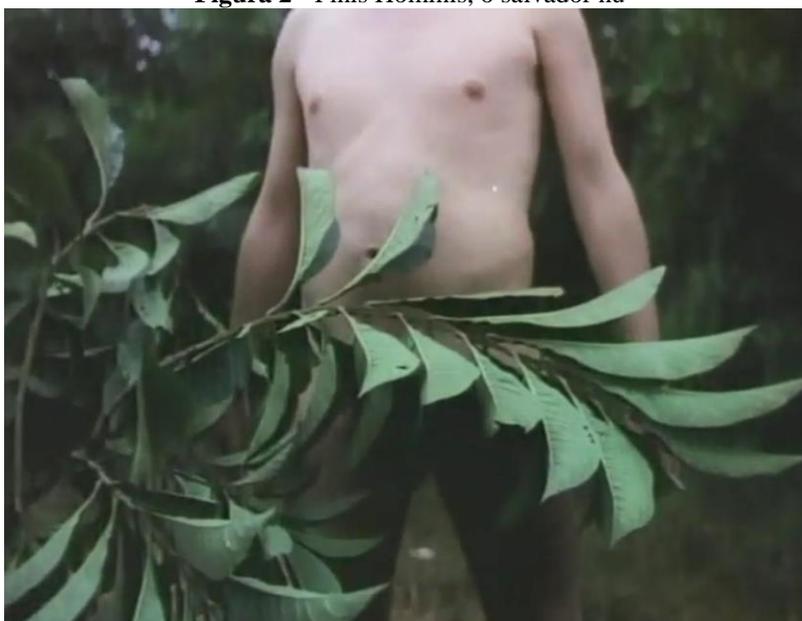
Tais elementos destacados permaneceram, acentuados por seu potencial didático. O que antes soaria como uma incrível blasfêmia, aqui encontra um esteio fértil para a criatividade. A forma carnavalesca e paródica dessas histórias é o que chama a atenção e parece permanecer no decorrer dos tempos. *Finis Hominis* bebe indiretamente dessa fonte, pois ensina lições através da ironia e de piadas de duplo sentido. Não à toa, boa parte dos episódios tem grande teor erótico, absurdo e cômico.

5 DE VOLTA À FINIS

Já no primeiro milagre de Finis, os produtores deixam claro o viés da abordagem. Após sair nu do mar, o profeta entra em uma casa e encontra uma senhora numa cadeira de rodas. Assustada com o estranho nu em sua sala, ela sai correndo aos gritos para pedir ajuda. Ao chegar na beira da praia, encontra conhecidos, que pouco se preocupam com o que ela tem a falar, a surpresa está no fato dela andar! Só então a senhora percebe o acontecido e todos gritam “milagre!” em uníssono, com as mãos para o céu. Tal passagem é uma referência direta à cura do paraplégico por Jesus, relatada em Mateus 9.1. O acontecimento se dá inclusive depois de Cristo acalmar uma tempestade e sair de uma barca, chegando na cidade de Cafarnaum e encontrando um jovem paraplégico, a quem ele faz andar. Aqui, todavia, o efeito cômico é o mesmo das diversas montagens cristãs da Alta Idade Média, temos o encontro “entre o trivial terrestre e o sublime celeste” (MINOIS, 2003, p. 96), ou seja, a comédia a partir do encontro entre o sagrado e o profano, a nudez das partes baixas como a produtora do milagre divino.

Após uma sequência de Finis andando despido por diferentes lugares da cidade, ele salva uma mulher de um estupro apenas com sua presença nua diante dos criminosos. O estranhamento que esse homem causa em uma sociedade moralista é notório até mesmo para criminosos sexuais. Tal cena, apesar de seu conteúdo pesado, aposta na acidez. Os gritos da mulher são interrompidos pelo aparecimento de Finis em meio aos arbustos, que servem para cobrir seu sexo, remetendo diretamente às representações pictóricas de Adão (fig. 2). Junto a isso, se soma um tema musical que remete a um herói *hollywoodiano*, como Indiana Jones.

Figura 2 - Finis Hominis, o salvador nu



Fonte: Finis Hominis.

Tal passagem reforça um debate recorrente na arte do século XX: o escândalo que a nudez pode causar, mesmo no contexto em que ela não se liga à sexualidade. O nu por si só é visto como indigno num mundo violento até mesmo por aqueles que praticam violências sexuais. Enquanto o corpo natural é visto com maus olhos e assusta os moralistas, a violência sexual se escamoteia na sociedade, naturalizada em diversos meios e classes. Ao mesmo tempo, a trilha-sonora estilo herói estadunidense brinca com a ideia de salvador moderno, de herói pronto a defender os mais fracos e oprimidos. Tal ponto dialoga diretamente com a proposta estilística de Mojica, que constantemente se apropriava de influências do cinema de horror internacional, histórias em quadrinhos e séries de herói na composição de suas cenas (CARREIRO, 2013; BARCINSKI, FINOTTI, 2015). O tom cômico dessa passagem é acentuado justamente pela falta de decoro do salvador *mojiquiano*. Do mesmo modo, o corpo de Finis está em comunhão com a natureza, representado saindo do mar e posteriormente coberto pelas folhas. O movimento de câmera de baixo para cima brinca com as partes baixas do corpo de Finis, se utilizando do mesmo tipo de comicidade grotesca da Idade Média, que gracejava com os órgãos genitais e as nádegas. Constantemente, os pés de Finis em contato com o solo são focados, detalhando sua simplicidade e ligação cosmológica.

Em outra cena, uma das mais icônicas de *Finis Hominis*, temos uma clara alusão à história bíblica da adúltera (Jo 8: 1-11). No episódio, o marido, que chega em casa com seus familiares, se depara com a esposa na cama com outro. A mulher tenta fugir, mas o grupo a

encurrala num beco. É então que aparece a peculiar figura de *Finis Hominis*. “O homem deve parar quando não tem mais razão para prosseguir”, diz ele apontando seu cajado para o grupo em fúria. A adúltera, apenas enrolada em lençóis, se joga a seus pés clamando por salvação. “Não tenha medo, ninguém mais irá lhe fazer mal”, responde o profeta com calma. Finis se volta novamente aos demais, que o observam com inquietação: “Dispensando explicação. Conheço a verdade”, e, se referindo ao marido traído, que está ao lado do pai: “você, contou suas aventuras a seu pai?”. Envergonhado, o homem olha para o genitor e abaixa a cabeça na sequência. Finis aponta para outro casal e os questiona: “seu marido já sabe quem é você? E você, já contou seus casos a ela?” Ruborizados, todos baixam a cabeça diante daquele que conhece todos os seus pecados. E, semelhante a Jesus, que disse para atirar a primeira pedra quem nunca pecou, Finis conclui: “Se alguém tem que ser castigado, que cada um castigue a si mesmo. E o perdão virá!”

Tal cena denota também a mistura entre sagrado e profano das imagens produzidas por Mojica. Em diversas passagens da obra, temos o jogo entre as imagens sagradas de Finis e seus milagres e cenas de sexo e violência. Nessa sequência, a montagem segue duas linhas, entrecortando imagens de Finis andando pelas ruas com as cenas de sexo da esposa adúltera, até o momento em que os dois se encontram no beco. Essas escolhas de montagem que confrontam as imagens se repetem na trilha, como já destacado na cena anterior, mas também em uma passagem de *Quando os Deuses Adormecem*, na qual temos música sacra como trilha para cenas em um bordel. Tal passagem causou extremo desconforto com a censura, que determinou o corte de todo o trecho. O mesmo acontece na cena final de *Finis Hominis*, com o louco voltando ao sanatório ao som de *Hallelujah*, o célebre 42º movimento do oratório *Messiah* (O Messias), de Georg Friedrich Händel, dedicada a contar as principais passagens da vida de Cristo.

Seguindo a noção popular do grotesco, o profeta de Mojica se coloca sempre ao lado dos oprimidos e a denunciar as hipocrisias da sociedade. Em outro episódio, desmascara *hippies* que pregam a paz e o amor, mas que brigam por dinheiro. Na sequência salva um homem que seria vítima da armação de sua família, visando ficar com seu dinheiro. No final, Finis já é seguido por uma multidão de fiéis, que o veem como o Messias salvador da humanidade (fig. 3).

Figura 3 - Finis Hominis, o salvador do Brasil



Fonte: Finis Hominis.

Em um dos últimos episódios, conhecemos a história de um milionário que é traído pela esposa com um empregado. A fim de ficar com o dinheiro da herança, ela e os parentes do homem tramam sua morte. Sabendo que ele sofre do coração, os demais simulam o falecimento da esposa, o que leva o milionário a sofrer um ataque cardíaco e bater as botas. No velório da vítima, porém, um detalhe chama a atenção, sua esposa não chora. Com as suspeitas se acentuando, o empregado amante resolve agir e, sabendo que a mulher tem uma peculiar mania de chorar de prazer enquanto pratica sexo anal, se aproxima dela e, discretamente — na medida do possível —, começa o ato ali mesmo. A mulher então começa a chorar copiosamente em cima do defunto, chamando a atenção dos presentes, que se compadecem. “Como ela amava o marido!”, lamentam as senhoras. No final, pouco antes de fecharem o caixão, Finis aparece e, tal como Jesus em Mateus 9.24⁴, ressuscita o homem morto. A cena, ao mesmo tempo absurda e cômica, reafirma a hipocrisia daqueles que fingem amar (assim como os *hippies* da cena anterior), mas que só tem olhos para o dinheiro, ao mesmo tempo em que enganam a todos escondendo seus reais prazeres e intenções. Assim como diversos clérigos viam com bons olhos o potencial didático das sátiras do século VI, os

⁴ Na passagem, Jesus ressuscita uma moça morta, dizendo à multidão em volta do corpo “Retirai-vos, pois a menina não está morta. Ela está dormindo” (MT, 9.24).

censores da Ditadura também aprovaram a mensagem de *Finis Hominis* — apesar de exigir cortes nas cenas de sexo, caracterizada como “anormais”.

Hegel (2009) identificou nos primeiros séculos depois de Cristo o florescimento da arte satírica. Para ele, a poesia satírica foi a grande contribuição dos romanos, justamente por denunciar através da sátira a decadência moral de seu tempo. Curiosamente, o mesmo parece acontecer, a seu modo, com a sátira de *Finis Hominis*, extremamente ácida em relação ao falso moralismo de sua época.

Outrossim, percebemos uma separação entre a visão de *Finis Hominis* e as práticas das instituições do país na ocasião. Assim como na arte grotesca cristã, *Finis Hominis* defende a simplicidade dos primeiros séculos da religião, sua ligação com as camadas mais baixas, o tom satírico de seus milagres e o desprezo pelo poder. *Finis* está então no ponto contrário da Igreja, aliada ao poder militar que comandava o país, priorizando um moralismo conservador e violento, ligado ao poder econômico e autoritário. Não por acaso, o filme consegue burlar a censura militar por ser classificado como uma moral “boa”, pois fala contra a corrupção do dinheiro, ao mesmo tempo em que não é recomendado para exportação por conter cenas em favelas, que mostram a extrema miséria do país à época.

Nesse sentido, *Finis* ainda contém o cerne da moral religiosa (a simplicidade, caridade, desprezo pelo luxo e acolhimento dos pobres), mas está imerso na roupagem grotesca que causa certo desconforto com alguns setores conservadores, pois brinca com o sexo, tira sarro do falso moralismo e filma a realidade das classes mais baixas⁵. Ao mesmo tempo, como Hegel (2009) aponta, o terreno da ruptura é fértil para a sátira. Em 1970, o contexto brasileiro era permeado pelo aprofundamento da crise política, com a ruptura recente com a democracia (golpe de 1964) e a posterior suspensão violenta dos direitos civis (Ato Institucional 5, o golpe dentro do golpe). Concomitantemente, temos os movimentos de contracultura e a violência estatal, o confronto da visão de decadência pelos dois lados, a decadência moral conservadora com os movimentos libertários e a decadência da moralidade das próprias instituições, afundadas em autoritarismo e corrupção. Não à toa, apenas três anos depois, o chileno Alejandro Jodorowsky — assim como Mojica, um artista grotesco por excelência — apresentaria o seu *A Montanha Sagrada*, filme muito próximo de *Finis Hominis*, que mostra uma espécie de Jesus *hippie* místico andando pelas violentas ruas do México, em meio ao

⁵ Devemos deixar claro que o tom das imagens nas favelas não é de crítica, mas sim de simples apresentação. *Finis* está ali por pertencer àquele lugar, por ser um retrato comum do país da época.

despotismo dos militares, que matam jovens e dançam com bispos, civis e estrangeiros que apoiam e fetichizam toda aquela violência.

Outra questão muito latente é a relação de Finis com as classes populares, se inserindo no meio em que o grotesco cristão floresceu. Em *Quando os Deuses Adormecem*, temos diversas cenas em comunidades e em meio a multidões. O enredo do segundo filme de Finis segue a premissa do título, quando os deuses adormecem e a falta de crença toma conta do mundo, a violência e a decadência moral se espalham, causando o caos. Nesse momento, Finis precisa interceder e, fugindo novamente do manicômio, ele sai pelas ruas da cidade, arrematando fiéis e intervindo nas mais diversas situações. Ao final da obra, Finis já conta com uma multidão de fiéis, que o seguem em busca de salvação (fig. 4).

Figuras 4 - Finis Hominis seguido por uma multidão



Fonte: Quando os Deuses Adormecem.

Essa cena grandiosa, que conta com milhares de figurantes, foi feita na cidade de Santa Isabel, próxima de São Paulo, na ocasião de uma procissão (BARCINSKI; FINOTTI, 2015). Tal evento, de cunho popular, é uma das principais manifestações do grotesco cristão, caracterizado pela cultura de baixo e seu aspecto carnavalesco. Como acentua Souza (2013), as procissões cristãs mantêm uma linha de continuidade que vem desde a Antiguidade, das procissões gregas e pagãs. Até serem completamente incorporadas na Idade Média, esses eventos marcavam a posição dos astros e suas relações com os ciclos de colheita. Do mesmo modo, as procissões assinalam o encontro entre o sacro e o profano, visto que tem como mote serem manifestações religiosas fora dos templos, ou seja, fora do domínio sagrado, espalhadas pelas ruas da cidade, o ambiente profano. Além disso, essas caminhadas têm também certo

caráter político. Por serem movimentos populares, eram marcadas por críticas ao alto clero, alheio a miséria econômica do povo e considerados corrompidos. Como Souza (2013) destaca, isso não classifica a procissão como um movimento de crítica à religião em si, mas sim como uma crítica específica aos altos setores da Igreja, que teriam se corrompido. Como já pontuamos a partir dos estudos de Bakhtin (1987), isso acentua o caráter de separação entre os setores altos da Igreja e as camadas populares, as classes da arte grotesca, que representa justamente a parte de baixo. Para Uchôa (2016), por sua vez, *Finis Hominis* segue a linha de outros filmes da época, tais como *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970) e *O Candinho* (Ozualdo Candeias, 1976), onde o foco está na peregrinação religiosa do interior à cidade, que acaba no desengano dos personagens. Assim, tais sujeitos colocam-se “em estado de profecia sarcástica, vislumbrando desmistificações, a partir da união entre o consumo, a devoção religiosa e a loucura” (UCHÔA, 2016, p. 168), transformando-se em representações de indivíduos esmagados pelas contradições do capitalismo, da pobreza, repressão e religião da época.

Cabe lembrar também que o próprio Mojica é um dos poucos cineastas de sua época oriundo das classes baixas, além de ter sido autodidata na formação cinematográfica. Como destaca Fernandez (2002), o diretor conseguiu fazer sucesso justamente por estabelecer uma linguagem próxima da cultura popular, algo tão ambicionado por cineastas de outros movimentos, como o Cinema Novo:

Com ele [Mojica], a cultura popular tomou conta do cinema, trazendo sua visão de mundo. Os filmes de Marins são uma expressão da cultura popular, como a literatura de cordel, arte popular por excelência. Com a sua destreza tática, o diretor apropriou-se do gênero fantástico e de outras formas cinematográficas e culturais para criar uma representação que ultrapassou os limites próprios a essas formas, oferecendo um olhar sobre aspectos da cultura e da realidade brasileira da época (FERNANDEZ, 2002, p. 127).

Em argumentação parecida, Acom e Moraes (2017) vão chamar o cinema produzido por Mojica de Horror Caipira. Tal alcunha não é de forma alguma pejorativa, mas visa destacar que as obras lidam com os medos das classes populares do interior do país. Carreiro (2013) também argumenta nesse sentido, demonstrando que, por toda a sua carreira, Mojica carrega um estilo cinematográfico muito específico, aproximando, dentre outras características, o sincretismo religioso e a cultura popular brasileira do público. De nossa parte, acreditamos que as aventuras de *Finis Hominis* carregam momentos importantes nesse sentido. Isso se dá justamente por essa aproximação com o riso e a sátira popular.

Ao contrário dos filmes com Zé do Caixão, nas obras de *Finis Hominis* não temos o horror que aflige as classes populares, mas sim suas manifestações cotidianas, como a procissão. Nessas passagens, são destacados os populares, sua aproximação com o profeta *mojiquiano*, imagens de santos sendo carregados e ritos como os tapetes de serragem com mensagens religiosas. Mesmo que no filme não se trate de uma procissão em si, as imagens guardam a dimensão de sua realidade documental, sendo utilizadas para aproximar o protagonista das massas e mostrar que ele era um messias para os populares.

Essas cenas e outras em comunidades pobres desagradaram a censura, preocupada com a visão do Brasil que a fita poderia mostrar no exterior. A censora Teresa Paternostro definiu o filme da seguinte forma:

Película simbólica, subjetiva, mostrando aspectos irrealis de mistificação. Apresenta quadros deprimentes, enfocando a miséria, favelas, bordéis, sacrifícios humanos, adulteração, erotismo e pederastia, além de documentar a ausência de fé e de princípios religiosos [...]
Brasília, 2 de fevereiro de 1972
Teresa Paternostro (ACERVO DA DCDP NO ARQUIVO NACIONAL. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16193).

Os elementos que a censora destaca demonstram sua incapacidade de entender a obra, visto que os momentos imorais especificados são mostrados justamente para reafirmar o que seria um mundo sem a fé nos deuses. Logo, *Quando os Deuses Adormecem* é um filme extremamente moralista, pois, como aponta Cánepa (2008, p. 174), se calca na ideia de que um ser misterioso precisa vir ao “mundo cão” em que vivemos para resolver os problemas impostos por depravados e corruptos. O que choca a censura, todavia, é a forma de seu conteúdo, ou seja, a apresentação grotesca característica de Mojica, que privilegia o curioso, a provocação e o anormal para os padrões de sua época. Ao mesmo tempo, “os quadros deprimentes” da miséria e da favela são apresentados de modo naturalista, sem juízo de valor. Expõem o cotidiano dos de baixo, para o horror involuntário dos de cima.

Igualmente, a narrativa de Mojica contempla o exagero característico do grotesco. Além de *Finis* se portar de modo extravagante, com roupas carnavalescas e mistura de diversas características religiosas diferentes, as situações em si são grotescamente exageradas, naquilo que Fernandez (2002, p. 121) chamou classificou como uma mistura entre “sublime e grotesco”, ou seja, o encontro entre culturas e crenças heterogêneas. Os “aspectos irrealis do misticismo” dos quais a censora reclama, são justamente a espinha dorsal do grotesco dessas obras. Tal concepção fica muito latente na passagem já destacada, na qual a mulher chora no

enterro do marido enquanto pratica sexo anal diante de todos sem que ninguém perceba o que se passa. Assim também se dá no exagero violento das cenas de ritos religiosos com sacrifício, bem como nos próprios milagres cômicos de Finis.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finis Hominis segue uma receita muito antiga, quase esquecida, para fazer humor com preceitos religiosos. Ao mesmo tempo em que zomba dos discursos dominantes e das instituições que comandavam o país à época, o filme rememora um certo satirismo muito comum da Alta Idade Média, o grotesco cristão. Se durante a Patrística e nos mosteiros o riso foi condenado, no período posterior “a voga paródica atinge todos os aspectos do sagrado religioso” (MINOIS, 2003, p. 98). Com diversos contos, poemas e textos que usam monges, demônios, apóstolos e até Jesus como personagens burlescos, os autores passavam lições de moral através de histórias cômicas. Como Bakhtin (1987) demonstra, entre o fim da Idade Média e a Renascença, haverá uma constante separação entre a alta cultura da elite e a cultura baixa, carnavalesca, do povo. Tal separação acentuará ao longo da história o caráter burlesco das zombarias das classes sociais mais baixas em relação aos superiores.

As semelhanças — ou, como colocaria Aby Warburg, *sobrevivências* —, não implicam diretamente uma repetição, mas sim funcionam como pontos de origem a se olhar e melhor entender fenômenos atuais, ou mais próximos historicamente. Não queremos aqui defender que Luchetti e Mojica se referiam diretamente ao grotesco cristão para a criação de sua obra — muito provavelmente eles não tinham conhecimento desse período —, mas sim afirmar que Finis Hominis pode se inserir dentro desse fenômeno estilístico baseado na cultura popular, na cultura material do baixo (BAKHTIN, 1987), que historicamente se comunica através do riso, do tom carnavalesco e paródico para comunicar suas mensagens e celebrar suas crenças, tendo esteio em períodos de ruptura e transformação crítica (HEGEL, 2009). Por isso, ao contrário de outros filmes satíricos da época, que debochavam do moralismo e de preceitos religiosos, as aventuras de Finis não buscam diminuir os dogmas religiosos em si. Enquanto as sátiras da época parecem se calcar muito mais numa novidade estilística — a crítica ousada à religião —, Finis contém elementos mais antigos, seguindo os preceitos do grotesco cristão.

Nesse sentido, a obra de Mojica ganha mais uma camada de riqueza com Finis

Hominis. Se, como já defendemos, com Zé do Caixão, Mojica utiliza elementos da religiosidade brasileira para provocar e causar o horror (COUTO, 2020), em *Finis Hominis*, o diretor trabalha contornos do próprio satirismo cristão para provocar uma sociedade moralista e muitas vezes hipócrita.

REFERÊNCIAS

ACERVO DA DCDP NO ARQUIVO NACIONAL. **Parecer da técnica de censura Teresa Paternostro**. Quando os Deuses Adormecem, 35 mm, Nacional. Brasília, 2 de fevereiro de 1972. Código BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16193.

ACOM, Ana Carolina; MORAES, Denise Rosana da Silva. Zé do caixão: surrealismo e horror caipira. **Anais do I Congresso Internacional Humanidades nas Fronteiras: Imaginários e Culturas Latino-Americanas**. Foz do Iguaçu, p. 29-49, 2017. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/123456789/3542>>. Acesso em: 02 de dez. 2022.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 1. ed. São Paulo, SP: HUCITEC; Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão: Maldito - a biografia**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.

BÍBLIA. **Antigo e novo testamento**. 31. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008, 498 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. **Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 98-109, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13225/13020>>. Acesso em: 02 de dez. 2022.

CELANO, Anthony J. The “finis hominis” in the thirteenth century commentaries on aristotle's “nicomachean ethics”. **Archives D'histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge**, vol. 53, p. 23-53, 1986. Disponível em: <www.jstor.org/stable/44403790>. Acesso em: 02 dez. 2022.

COUTO, Giancarlo Backes. **Fragmentos da moral cristã no cinema de horror de José Mojica Marins**. 2020, 210 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Entre la démence et la transcendance: José Mojica Marins et le cinéma fantastique / entre a demência e a transcendência: José Mojica Marins e o cinema

fantástico. **Cinémas d'Amérique Latine**, n. 10, p. 117-128. 2002. Disponível em:
<<https://www.jstor.org/stable/42598284>> Acesso em 02 dez. 2022.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MACEDO, José Rivair. Christus Agelastus: o riso e o pensamento cristão na idade média. **Veritas**, v. 42, n. 3, 1997. Disponível em:
<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/35719>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2003.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. As belas e a fera: monstruosidade e universo feminino no estranho mundo de José Mojica Marins. **XXI Encontro da Compós**. Juiz de Fora: MG. Anais eletrônicos. 2012. Disponível em:
http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1912.pdf. Acesso em: 02 dez. 2022.

RIBEIRO, Lucas Pires. Do riso demoníaco ao riso religioso na Idade Média. **ESCRITAS**, vol. 10, n. 1, p. 211-230, 2018. Disponível em:
<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/4919/14334>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Festas, procissões, romarias, milagres: aspectos do catolicismo popular**. 1. ed. Natal, RN: Editora IFRN, 2013.

UCHÔA, Fabio Raddi. Traços da perambulação no Cinema Marginal. **Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política**, v. 17, n. 33, p. 157-174, 2016. Disponível em:
<<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/157>>. Acesso em: 02 dez. 2022.