

Sander Cruz Castelo

Doutor em Sociologia pela UFC

Professor do Curso de História da FECLESC/UECE.

Resumo

Nascido nos anos de 1950, o cinema pânico reviveu alguns princípios do surrealismo num contexto de primazia do absurdo entre artistas e intelectuais ocidentais. Neste artigo, examinam-se os significantes e os significados dos filmes de Alejandro Jodorowsky, seu principal representante.

Palavras-chave: Cinema pânico – Alejandro Jodorowsky – Estética do absurdo

Abstract

Born in the 1950s, cinema panic revived some principles of surrealism in the context of the absurd primacy among Western intellectuals and artists. This article examines the signifiers and signifieds of the films of Alejandro Jodorowsky, its main representative.

Keywords: Cinema panic – Alejandro Jodorowsky – Aesthetics of the absurd

Este artigo discute os signos e os sentidos do cinema de Alejandro Jodorowsky. Debruçamo-nos, inicialmente, sobre a estética do absurdo, incluindo sua vertente cinematográfica, visto que o cinema pânico resulta do desenvolvimento de algumas de suas linhas mestras. Em seguida, discorremos sobre o cinema pânico, destacando a filmografia de Jodorowsky. Por fim, tracejamos algumas conclusões acerca de seus significantes e seus significados.

A estética do absurdo: definições, contexto, atores e precursores

Albert Camus, consagrador do termo “absurdo”, tomava-o como produto do “confronto entre o apelo humano [por felicidade e razão] e o silêncio irracional do mundo”¹. Inspirado no escritor francês, Martin Esslin sistematizou a estética do absurdo, baseando-se no teatro, expressão artística em que ela mais desabrochou. No plano do conteúdo, ela se definiria pela “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana”. No plano formal, pelo “repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”². Dentre os elementos do absurdo vislumbrados pelo autor, destacam-se: “desvalorização radical da linguagem”, “abolição do enredo e das personagens em seus sentidos tradicionais”, “situações como elemento narrativo base”, uso da “repetição”, “teatro ‘puro’”, “palhaçadas”, “nonsense”, “onírico”, “fantástico”, “apresentação de uma única imagem poética complexa” e “abolição do princípio da identificação”³.

A estética do absurdo, vigente nas décadas de 1940, 1950 e 1960, frutificou no contexto desesperançado do segundo pós-guerra europeu, mediante a obra de filósofos como Camus e dramaturgos da estirpe de Eugene Ionesco e Samuel Beckett. Dentre seus precursores, apontam-se a obra de Kafka, o surrealismo (especialmente) e o teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Em romances como **O processo** [1914], **A metamorfose** [1915] e **O castelo** [1922], Kafka destrinchou o autoestranhamento da modernidade. Seus alteregos são

¹ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 41.

² *Apud* SCHERER, Telma. Martin Esslin e o teatro do absurdo. In: Dias felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O marinheiro, de Fernando Pessoa: exercícios do tempo. **Dissertação** (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, p.14.

³ SCHERER, Telma. Martin Esslin e o teatro do absurdo. In: Dias felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O marinheiro, de Fernando Pessoa: exercícios do tempo. **Dissertação** (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, p. 15-9.

oprimidos pela completa falta de sentido do mundo, onde o irracional encravou-se no cotidiano, tomado pelo arbitrário.

O surrealismo, uma das vanguardas modernistas dos anos 20 e 30 do século passado, buscava uma “realidade superior”, acessível pela “associação de coisas aparentemente desconexas” ou pelo sonho. Para ele, a lógica era uma linguagem deturpada, representando a ordem da sociedade burguesa (tabu). Daí a libertação da linguagem equivaler à do homem.⁴

O dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) fundou o teatro da crueldade, entendida como “apetite de vida”, “rigor cósmico” e “necessidade implacável” (1999). O teatro, nesta acepção, funcionaria como um ritual mágico, reintegrando o homem no cosmos.

O cinema absurdo

Não há, propriamente, escolas ou movimentos absurdistas no cinema. Existem adaptações cinematográficas de obras literárias e dramáticas, além de filmes e cineastas absurdos (Antonioni etc.). Dentre as primeiras, destacamos duas traduções fílmicas da obra de Camus, **O estrangeiro** (1967), de Luchino Visconti, e **A peste** (1992), de Luiz Puenzo; uma de Eugene Ionesco, intitulada **Os rinocerontes** (1974), de Tom O’Horgan; duas de Harold Pinter: **Feliz aniversário** (1968), de William Friedkin, e **Traição** (1983), de David Jones; e uma de Samuel Beckett, **Esperando Godot** (2001), de Michael Lindsey Hogg.

Acerca de filmes e cineastas absurdos, salientamos um cineasta na ativa, David Lynch, diretor dos longas **Eraserhead** (1977), **O homem elefante** (1980), **Duna** (1984), **Veludo Azul** (1986), **Coração selvagem** (1990), **Twin Peaks** (1992), **A estrada perdida** (1997), **A história real** (1999), **Cidade dos sonhos** (2001) e **Império dos sonhos** (2006).

O cinema pânico

Fala-se, contudo, num “cinema pânico”. Dois artistas multimídia, Fernando Arrabal (ESP, 1932) e Alejandro Jodorowsky (CHI, 1929), procurando revitalizar o surrealismo

⁴ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 143-155.

mediante o Teatro Pânico⁵, criado em 1962, em Paris, expressaram a nova estética em outras artes, como o cinema.

Poeta, ficcionista, ensaísta, dramaturgo e cineasta, Arrabal celebrou-se no teatro, criando obras como **O triciclo** (1953), **O cemitério de automóveis** (1959) e **O arquiteto e o imperador da Assíria** (1966). Dirigiu sete filmes: **Viva a morte!** (1971), **Irei como um cavalo louco** (1972), **A árvore de Guernica** (1975), **A odisseia do Pacífico** (1980), **Cemitério de automóveis** (1981), **Adeus, Babilônia!** (1992) e **Borges: uma vida de poesia** (1998).

Mímico, dramaturgo, ator, poeta, ficcionista, cineasta e quadrinista, Jodorowsky é também tarólogo e “psicomago”. Dirigiu sete filmes: **A gravata** (1957), **Fando e Lis** (1968), **A toupeira** (1970), **A montanha sagrada** (1973), **Tusk** (1980), **Santa sangre** (1989) e **O ladrão de arco-íris** (1990).⁶

“Pânico”, no Aurélio, é definido como “susto ou pavor repentino, às vezes sem fundamento, que provoca uma reação desordenada, individual ou coletiva, de propagação rápida”⁷. Remete ao Deus Pã, habitante das florestas e motivo de temor dos caminhantes noturnos.

Vejamos como os dois artistas definiam o “pânico” à imprensa brasileira em 1968, por ocasião da montagem de **Cemitério dos automóveis**, no teatro Ruth Escobar (SP):

A confusão, o humor, o terror, o acaso e a euforia são, segundo Fernando Arrabal, os fundamentos da “maneira de ser” pânica. [...] Jodorowsky explica que, para o homem pânico, qualquer problema não tem uma só solução e sim infinitas. A inteligência pânica é capaz de afirmar duas ideias contraditórias ao mesmo tempo — o bem e o mal, o feio e o belo, a construção e a destruição — ou não afirmar nenhuma. O tempo não é uma sucessão ordenada, lógica, mas um todo, onde as coisas e os acontecimentos, passados e presentes, estão em eufórica mistura. E todas as atividades artísticas são apenas fragmentos da única verdadeira manifestação pânica: A FESTA-ESPETÁCULO.⁸

Em entrevista dada em sua passagem pelo Brasil em 2007, quando o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) exibiu festival de sua obra, Jodorowsky reavaliou o “movimento” pânico:

⁵ O escritor e desenhista Roland Topor (FRA, 1938-1997) também fez parte do grupo. Ele é autor do romance que gerou **O inquieto** (1976), de Roman Polansky. No cinema, colaborou, como designer, em filmes como **O planeta selvagem** (1973).

⁶ Jodorowsky afirma que o cinema e os quadrinhos lhe angariaram público inacessível no teatro e na poesia. FONSECA, Rodrigo. As palavras [do?] xamã. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009. GARCIA, Estevão. Bate-papo com Jodorowsky. Disponível em: <http://blogdozepereira.blogspot.com.br/search?q=jodorowsky>. Acesso em: 01/02/2013a.

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1485.

⁸ VEJA. Arrabal: o pânico no palco. **Revista Veja**, São Paulo, nº 1, 11 set. 1968, p.123-4.

Foi um fruto da minha união com o desenhista Roland Topor e o dramaturgo Fernando Arrabal. Nós três tínhamos o mesmo cansaço do surrealismo. Porque o surrealismo, que era o último grande movimento artístico, estava naquela ocasião meio que fora de rumo. Os princípios originais já não eram os mesmos. O grupo surrealista se tornou trotskysta. André Breton tinha se transformado numa espécie de papa que anunciava o que aprovava e o que não gostava. (...) Breton não gostava de nada. Breton não gostava de ficção científica, não gostava de rock and roll, não gostava de pintura abstrata, não gostava de arte publicitária, não gostava de pornografia. Não gostava nada de cultura pop. Imagino que ele também detestava quadrinhos. (...) O que nós queríamos era buscar algo novo. Fazer um movimento que não fosse um movimento. Criar um movimento que não existe. Resolvemos chamá-lo de pânico, mas, de fato, ele nunca existiu. (...) Em tudo o que a gente fazia, a gente colocava a palavra “pânico”. Pânico não no sentido de susto e sim oriundo do Deus Pan. Assim, eu sou pânico, ele é pânico, o outro é pânico, havia fábulas pânicas, espetáculos pânicos, atitudes pânicas. E isso ficou. Mas não éramos iguais em nada, éramos diferentes. Foi como uma espécie de falso movimento, e fizemos para provar que a cultura é idiota. Agora, na Itália, saiu um enorme livro sobre o pânico, e o aceitaram e o catalogaram como um movimento, quando na realidade, ele nunca foi.⁹

Os filmes de Jodorowsky

A experiência cinematográfica de Jodorowsky foi precedida pela mímica. Em 1947, após abandonar a universidade e atuar como palhaço de circo, fundou o Teatro Mímico, no Chile. Migrando para Paris em 1953, estudou mímica com Étienne Decroux e se tornou assistente de Marcel Marceau.¹⁰ Somente então se envolveu com o cinema, dirigindo *A gravata* (FRA, 1957).

Trata-se de um curta-metragem, recriação do romance *Cabeças trocadas* [1940], do escritor alemão Thomas Mann, que tomou por base lenda indiana. O filme, escrito em parceria com Jean Cocteau, narra as aventuras e desventuras do protagonista (o próprio Jodorowsky, recurso usual em suas películas) para conquistar a amada. Após ver suas flores rejeitadas, ele troca de cabeça numa loja do gênero. Dispensado novamente, procura reaver a cabeça original, utilizada como busto na casa da proprietária da loja. Esse enredo dá margem ao diretor para explorar sua veia de mímico, habilidade potencializada pela mudez do filme. Segundo um crítico:

Os cenários e os trajes são evidentemente teatrais, e parte do charme da coisa reside justamente nessa estilização. É uma sucessão de *gags*, de rimas visuais e lógica semionímica. Parece haver uma influência indireta de Chaplin no personagem do jovem Alejandro — seus trejeitos femininos, sua delicadeza, boavontade, sua candura e docilidade, até um pouco o jeito de andar. Indireta porque

⁹ GARCIA, Estevão. Bate-papo com Jodorowsky. Disponível em: <http://blogdozepereira.blogspot.com.br/search?q=jodorowsky>. Acesso em: 01/02/2013a.

¹⁰ ALEJANDRO JODOROWSKY. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/02/2013.

provavelmente é herança da relação com Marceau, um enorme admirador de Carlitos.¹¹

Sobre a inspiração de Chaplin, Jodorowsky asseverou:

A filosofia de Marceau é a filosofia de Chaplin. Se você quer chegar às fontes, então você deve me perguntar se Carlitos teve uma influência em mim. Ao qual responderia que Carlitos influenciou todo mundo. Como o surrealismo. Não se pode escapar de Chaplin, como não se pode escapar do surrealismo. Tudo o que se pode fazer é lutar contra Chaplin: contra o seu romantismo, seu individualismo... e preferir os Irmãos Marx ou Buster Keaton. De fato, faz trinta anos que eu afirmo que prefiro os Irmãos Marx e Buster Keaton. Antes, eu sempre insultava Chaplin, mas era por ciúme. Eu não podia aceitar que ele tenha sido um dos maiores mímicos da História e eu liberava os meus instintos atacando o seu ponto fraco: sua filosofia, com a qual eu nunca estive de acordo.¹²

O filme discorreria sobre a indissociabilidade entre corpo e alma¹³. Já o uso ostensivo e irônico da música prenuncia o lugar (“primeiro plano”, segundo o diretor) que lhe será reservado nos filmes futuros¹⁴.

Três anos após sua primeira aventura cinematográfica, Jodorowsky migrou para o México. Ali, dirigiu peças absurdas de Ionesco e Beckett. Numa das estadas periódicas em Paris, onde tentava, inutilmente, soerguer o surrealismo, cofundou o Teatro Pânico, apoiado em happenings (e na performance arte) onde se sobressaíam o efêmero e o acidental¹⁵.

Retoma o cinema com Fando e Lis (MEX, 1968). Seu primeiro longa-metragem é uma adaptação em preto-e-branco da peça de Arrabal. Casal jovem traumatizado na infância percorre em círculos (ele carrega ela, parálitica, nas costas ou num carrinho de mão) cenário devastado, em procura de Tar, terra prometida, alcançável somente com a morte. Ainda teatral (poucos personagens, certa unidade de tempo e espaço, verborragia), o filme, contudo, já se esteia mais na gramática cinematográfica do que o anterior: “câmera na mão, trilha sonora irônica e transições bruscas que mesclam as cenas fazendo uso de cortes ultrarrápidos, elementos de um conjunto que ultrapassa a categoria de técnica narrativa para tornar-se um

¹¹CHAMY, Felipe. A gravata. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-gravata.html>. Acesso em: 01/02/2013.

¹²ZALAFFI, Nicoletta; NOGUEIRA, Rui. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. *La Revue du Cinéma – Image et Son*, nº 282, mar. 1974, pp. 78-86 (Tradução: Fabián Núñez). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista2.htm>. Acesso em: 04/02/2013.

¹³CHAMY, Felipe. A gravata. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-gravata.html>. Acesso em: 01/02/2013.

¹⁴ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

¹⁵MACIEL, Luiz Carlos. Jodorowsky e a estética da iluminação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15-16 jun. 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>. Acesso em: 05/02/2013. ALEJANDRO JODOROWSKY. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/02/2013. JODOROWSKY, Alejandro. O Objetivo do teatro. *City Lights Journal*, San Francisco, nº 3, p. 72-3. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoteatro.htm>. Acesso em: 06/02/2013. (Tradução: Tatiana Monassa).

personagem à parte”¹⁶. Numa leitura psicanalítica, pode-se dizer que, na “busca desesperada pelo paraíso terrestre, os dois [o casal do título] não percebem que os terríveis obstáculos que encontram são meras projeções oriundas de seus recalques, instintos animalescos, fraquezas e medos não superados”¹⁷.

Para o diretor, a viagem a Tar é apenas um “jogo”. O local, que podia significar a “redenção, a luz e o amor”, teria sido destruído. Os personagens buscariam a si próprios (Tar se encontraria dentro de nós), isto é, renascer. “O primeiro passo a dar, é eliminar a falsa imagem que se tem de si mesmo para se aceitar como é, para se encontrar em sua totalidade: é livrar-se da máscara”. O renascimento e a libertação se efetivariam com a morte.¹⁸

Acerca da antecipação das balizas temáticas e estilísticas de sua obra cinematográfica futura,

já podemos vislumbrar a jornada espiritual de personagens estranhos que vagam por paisagens marcadas pela desolação, localizadas numa realidade paralela à nossa; a atmosfera hipnótica de influência surrealista; a obsessão pelos símbolos; a mistura de esoterismo com crítica religiosa; a ênfase na beleza do grotesco¹⁹; etc.²⁰

Exibido no festival de Acapulco, no México, em 1968, o filme revoltou o público, obrigando o cineasta a sair sorrateiramente da sala de exibição, sob ameaça de linchamento. Problemas semelhantes em exibições posteriores levaram o governo mexicano a proibir o filme no país.²¹

No México, Jodorowsky tornou-se discípulo do mestre-zen Ejo Takata²², fato que vai repercutir em *El topo* (MEX, 1970), filme que tornou o cineasta conhecido mundialmente no circuito independente. Faroeste-spaghetti místico e metafísico, inspirado, ao que tudo indica, em Sergio Sollima e Glauber Rocha, ascendências expressas²³, a obra acompanha o

¹⁶ ROQUE, Daniel Salomão. Fando e Lis. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-fandoelis.html>. Acesso em: 01/02/2013b.

¹⁷ ROQUE, Daniel Salomão. Fando e Lis. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-fandoelis.html>. Acesso em: 01/02/2013b.

¹⁸ ALEJANDRO JODOROWSKY *apud* WOLF, José. Fando e Lys, o happening da libertação. **Revista Vozes**, ano 63, nº 6, jun. 1969 (separata). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodowolf.htm>. Acesso em: 05/02/2013.

¹⁹ O cineasta assume a influência de Tod Browning, diretor de **Freaks** (EUA, 1932), filme sobre circo de excentricidades. ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

²⁰ ROQUE, Daniel Salomão. Fando e Lis. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-fandoelis.html>. Acesso em: 01/02/2013b.

²¹ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0061643/>. Acesso em: 04/02/2013.

²² ALEJANDRO JODOROWSKY. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/02/2013.

²³ ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

périplo de um pistoleiro invulgar (ele leva, no cavalo, sombrinha e criança nua) pelo deserto do oeste (espaço circular, como de costume em seus filmes), em busca de duelos com os seus maiores concorrentes. Na epopeia, derrota, sucessivamente, por meio de condenáveis subterfúgios que atingem, cirurgicamente, o ponto frágil de seus inimigos, quatro mestres: um cego (assessorado por uma dupla, formada por homem com as duas pernas e sem os dois braços que sustenta outro sem as duas pernas e com dois braços), um fortão mimado pela mãe, um flautista e um senil caçador de borboletas (que se suicida). Em seguida, toma ciência de que agiu como uma toupeira: “A toupeira [el topo] é um mamífero que vive em túneis subterrâneos, e fica a vida inteira procurando subir à superfície. Quando consegue é cego pela luz, e morre de fome”²⁴.

É baleado ao recusar um duelo temporão, sendo socorrido por anões e deficientes físicos que vivem aprisionados por cidadãos numa caverna. Recuperado, na verdade, transformado, espiritual e fisicamente, empenha-se, doravante, em libertá-los, não recorrendo mais à violência, mas somente ao amor.²⁵

A obra ressoa inúmeras outras. As referências a textos sagrados de religiões diversas (como o cristianismo, o judaísmo, o budismo e o taoísmo) e à Alegoria da caverna, de Platão, são as mais óbvias. Faz-se eco, igualmente, ao Dom Quixote [1605], de Cervantes²⁶, e ao Dragão da maldade contra o santo guerreiro, de Glauber Rocha, lançado um ano antes²⁷. As homologias com o filme do brasileiro são evidentes: a narrativa da mutação de um pistoleiro frio num protetor dos fracos; a linguagem alegórico-barroca; o tom metafísico e místico; a

²⁴ Texto de abertura do filme.

²⁵ Ver sinopse detalhada do filme em RIBEIRO, Roberto. El topo. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=466>. Acesso em: 01/02/2013.

²⁶ CARRARD, Marcelo. El topo. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-eltopo.html>. Acesso em: 01/02/2013.

²⁷ Perguntado, uma vez, sobre o que lembrava do cinema brasileiro, o diretor chileno respondeu: “Conheci Glauber Rocha. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é fantástico. Também me impressionei com *Terra em transe*, que me comoveu profundamente”. Questionado, em seguida, sobre o que o cineasta baiano representava para ele, disse: “Glauber representa um desejo de liberdade. Uma política anarquista”. FONSECA, Rodrigo. As palavras [do?] xamã. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009. Glauber Rocha, de seu lado, teria se maravilhado com *El Topo*, numa sessão em Nova Iorque. GARCIA, Estevão; NÚÑES, Fábian. Apresentação dos documentos. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoapresentacao.htm>. Acesso em: 04/02/13. Uma análise das similaridades entre os dois cineastas (Glauber e Jodorowsky) pode ser encontrada em GARCIA, Estevão. Sonho, magia e desrazão: um diálogo entre Glauber e Jodorowsky. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009. Além de Browning, Sollima e Glauber, Jodorowsky se diz “admirador”, dentre outros, de Fellini, Buñuel (os dois cineastas com quem mais os críticos o avizinharam), Fritz Lang, Takashi Miike, Frank Capra, Masahiro Shinoda, Joaquim Pedro de Andrade, Guillermo del Toro e da série de filmes samurais japonesa *Zatoichi*. ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

crença no poder transformador da religião, em prejuízo da racionalidade técnica-instrumental ocidental, capitalista ou comunista etc.²⁸

Outras referências, como a psicologia (freudiana e junguiana) e o ciclo vida-morte-renascimento pagão, também foram notadas. De acordo com Tantimedh:

El topo começa de forma vã e egoísta, ansioso para encontrar o poder e a glória, para finalmente se descobrir destituído e vazio quando consegue realizar o seu objetivo. Percebendo a futilidade de sua missão, renuncia às suas ambições mundanas e à necessidade de satisfazer o seu ego. Sofre uma morte simbólica antes de retornar do deserto como um recipiente vazio, carregando o peso do sofrimento do mundo em seus ombros, tentando proteger um grupo de pessoas aleijadas e deformadas, bizarras criaturas infantilóides. Confrontado com um mundo tão brutal e sem compaixão quanto o que deixou, além de um filho vingativo que abandonou, não tem outra escolha senão fazer um último sacrifício, um ato de autoimolação que evoca a imagem do monge vietnamita que ateou fogo a si mesmo para protestar contra a guerra e a destruição.²⁹

Se há os que elegem o filme dentre os melhores já feitos, há também os que o abominam, reputando-o emblema da alienação do cinema mexicano da época:

Misture muitos hectolítros de pintura vermelha, filosofia zen budista de bolso, *buñueladas* em grande escala, ao “estilo” do novo *western* italiano, o que foi o cinema de vanguarda há 45 anos atrás, acrescente uma mistura de gêneros, estilos, filosofias, atuações, símbolos e ideias das mais diversas, confusas e mal assimiladas. Filme a todo vapor e se dirija a um público drogado. O que se obtém? *El Moto*. Perdão: *El Topo*. O filme que reflete, entre tantas outras coisas, a profunda crise do país onde se produz. Se redimirá El Topo de seus pecados existenciais, segundo a filosofia zen budista? O filho de El Topo, segundo a teologia católica, o assassinará, para que triunfe o hinduísmo? O masoquismo é uma perversão ou uma mostra da graça divina, segundo os jansenistas do século XVII? A gênese tem a mesma dimensão espiritual que a cópia da cópia do *western* clássico norte-americano, passando pela Itália e chegando ao México? A isso se poderá chamar de “chili-*western*”? Que problemas tão profundos trata *El Topo*? Todos os problemas deste mundo (e do outro). Isso sim é importante, isso sim é transcendente. Isso sim é fundamental (nunca vi “problemas fundamentais” tratados de forma tão epidérmica, nossa!, nem no *Reader’s Digest*). Diálogos que, em comparação, fariam parecer óbvio ao próprio oráculo de Delfos, e nas questões espirituais de uma profundidade sem limites. Sem limites como o próprio filme; e toda essa patafísica, perdão, metafísica; toda essa violência “estilizada”, “de filme” é mais importante que uma violência real que se exerce sobre uma multidão inerme massacrada em uma praça pública. É mais importante filmar um desfile interminável de monstros (do mesmo nível que os que exibem nas feiras ambulantes) que o desfile de uma multidão que exerce seu civismo na rua. Claro, mestre Jodorowsky, claro, guru, obrigado por nos iluminar, a todos nós pobres mortais mexicanos, e nos mostrar acima de tudo, acima das *nãs aparências*, a *Verdadeira realidade*?³⁰

²⁸ Em entrevista, Jodorowsky afirmou nunca ter acreditado nas “revoluções políticas”, somente nas “poéticas”. MENEZES, Cynara. O mago que filma. **Carta Capital**, São Paulo, nº 471, 17 nov. 2007.

²⁹ TANTIMEDH, Adisakdi. El topo (1970). SCHNEIDER, Steven Jay (org.). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p. 517.

³⁰ RAMÓN, David. Aves sin nido, ou a apaixonante história de Anita de Montemar e um cinema sempre de costas para a sua realidade. **Revista de la Universidad de México**, nº 10, vol XXVI, 1972, p. 10-6 Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoramon.htm>. Acesso em: 07/02/2013. (Tradução: Estevão Garcia).

Assim justifica o cineasta o simbolismo do filme:

Estou tentando colocar os sonhos na realidade e não a realidade em sonhos. Quando você senta comigo para ver o filme, o que estou tentando fazer é colocar os seus símbolos na realidade. Cada um de nós tem seus símbolos inconscientes. (...) O que estou tentando fazer é usar símbolos para despertar alguma reação no seu inconsciente. Tenho muita consciência do que estou fazendo porque os símbolos podem ser muito perigosos. Quando usamos linguagem normal, nós podemos nos defender porque nossa sociedade é uma sociedade linguística, uma sociedade semântica. Mas quando você começa a falar, não com palavras, mas somente com imagens, as pessoas não podem se defender. É por isso que ou você ama ou odeia um filme como esse. Você não consegue ficar indiferente.³¹

A crítica estadunidense, sob o influxo da contracultura, foi a primeira a receber positivamente o filme. Aliás, o filme ajudou a difundir nas salas de cinema a cultura dos *midnight movies*³², gênero de filmes alternativos, assistidos por jovens, no horário da meia-noite, no Elgin Theatre, de Nova Iorque.

Em contraste, o filme foi inicialmente renegado nos países onde Jodorowsky alternava residência: no México, em razão de seu [cinema] perfil iconoclasta; na França, devido a seu reacionarismo, percepção compreensível de uma crítica empapada de maoísmo e althusserianismo. O diretor também teve recepção calorosa na Inglaterra.³³

Seu filme seguinte, *A montanha sagrada* (MEX/EUA, 1973), nasceu sob o alento de *A Subida do Monte Carmelo* [séc. XVI], de São João da Cruz, e em *O Monte Análogo* [1952], de René Daumal³⁴. Criou grande expectativa, em razão do impacto do filme anterior e da magnitude da produção. Com orçamento estimado em um milhão e meio de dólares, parte dele obtido com Allen Klein, ex-empresário dos Beatles (sob a influência de John Lennon, impressionado com o filme anterior do cineasta), esperava-se do filme um espetáculo audiovisual inebriante. Os fãs não se decepcionaram. Talvez a melhor obra do cineasta, *A montanha sagrada* é uma verdadeira suma da cinematografia de Jodorowsky. No que toca ao tema, o filme, novamente, trata de uma viagem, física e espiritual. A sinopse oficial do filme informa:

³¹ ALEJANDRO JODOROWSKY *apud* MACIEL, Luiz Carlos. Jodorowsky e a estética da iluminação. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15-16 jun. 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>. Acesso em: 05/02/2013.

³² MIDNIGHT MOVIE. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Midnight_movies. Acesso em: 07/02/2013.

³³ GARCIA, Estevão; NÚÑES, Fábio. Apresentação dos documentos. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoapresentacao.htm>. Acesso em: 04/02/13.

³⁴ SIEGEL, Jules. *A montanha sagrada*. **Show**, dez. 1973, p. 20-9. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodosiegel.htm>. Acesso em: 07/02/2013 (Tradução: Luiz Carlos Oliveira Jr.).

Nove dos mais poderosos industriais e políticos dos planetas desejam obter a imortalidade. Um Alquimista lhes fala da Montanha Sagrada da Ilha de Lótus, onde moram nove imortais, que agora têm mais de 30.000 anos. “Alguns homens juntam forças para assaltar bancos e roubar dinheiro”, o Alquimista conta. “Devemos unir nossas forças para assaltar a Montanha Sagrada e roubar desses homens sábios o segredo da imortalidade. Mas para conquistar o segredo dos imortais, nós também devemos nos tornar homens sábios”. O Alquimista os leva em uma peregrinação, praticando várias formas de exercícios espirituais e visitando vários mestres até que eles encontrem a iluminação. No desfecho, eles acham os imortais e o segredo lhes é finalmente revelado.³⁵

O segredo é que tudo não passava de uma farsa arquitetada pelo alquimista. "Digam adeus à Montanha Sagrada, a vida real nos aguarda", ele diz. Descortina-se que se tratava unicamente de um filme. Não se alude a ateísmo, mas ao reconhecimento de que o divino é onipresente³⁶, de que a verdadeira imortalidade é renunciar ao poder³⁷ ou que o importante é o caminho, não a meta.

De acordo com um crítico:

Esperar que os poderosos deste mundo simplesmente abduquem de seu poder parece ser um dos aspectos do mundo poético de Jodorowsky. E nisto, ele não é o filho de Buñuel que mostrou em *O Diário de uma Camareira* que nestas situações, não é a elite dirigente que se transforma, mas sim o indivíduo que penetra nela com a intenção de transformá-la.³⁸

No que tange à forma, é o mais bem acabado filme de Jodorowsky. A rigorosa divisão das partes do filme patenteia sua equivalência a estágios espirituais na filmografia do cineasta – não obstante os críticos notarem a discrepância entre a exuberância visual da primeira parte, assentada numa mensagem “negativa”, crítica à civilização ocidental (configurada na aliança entre o poder econômico, religioso e científico) e a pobreza e frieza imagética da segunda, fundada numa mensagem “positiva” de libertação espiritual³⁹. A simetria dos enquadramentos e da *mise-en-scène*, notável, repercute os saberes ocultistas (alquimia, astrologia, tarologia etc.) que embasam a trama. A fotografia, exuberante em sua profusão de cores⁴⁰, e a música, magnética, produzem efeito hipnótico no espectador.

³⁵ SIEGEL, Jules. A montanha sagrada. *Show*, dez. 1973, p. 20-9. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodosiegel.htm>. Acesso em: 07/02/2013. (Tradução: Luiz Carlos Oliveira Jr.).

³⁶ ROQUE, Daniel Salomão. A montanha sagrada. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-amontanhasagrada.html>. Acesso em: 01/02/2013a.

³⁷ BERNADET, Jean-Claude. A montanha sagrada. *Revista Cinema*, São Paulo, nº 4, 1974. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodobernardet.htm>. Acesso em: 07/02/2013.

³⁸ BERNADET, Jean-Claude. A montanha sagrada. *Revista Cinema*, São Paulo, nº 4, 1974. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodobernardet.htm>. Acesso em: 07/02/2013.

³⁹ CIMENT, Michel. Cannes 1973. *Positif*, Paris, nº 154, p.67, set. 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodopositif.htm>. Acesso em: 07/02/2013 (Tradução: Fabián Núñez).
BERNADET, Jean-Claude. A montanha sagrada. *Revista Cinema*, São Paulo, nº 4, 1974. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodobernardet.htm>. Acesso em: 07/02/2013.

⁴⁰ Expressa nas tonalidades do sangue, por exemplo: “Em meus filmes, o sangue desempenha um papel idêntico ao que desempenha em meu corpo. Meu corpo é cheio de sangue. Se eu perco sangue, eu perco minha vida.

Creemos ser o filme que mais se aproxima do objetivo do cineasta de emular, com seus filmes, os efeitos alucinógenos do LSD ou os devaneios do sonho, “curando”⁴¹ o espectador mediante comunicação de inconsciente para inconsciente que dispensa o intermédio da razão.

O filme também exemplifica o heterodoxo método de direção de atores do cineasta. Além dos espectadores, visa-se também curar os produtores (em sentido lato) do filme. Fazer e ver uma película gera idênticos resultados:

É um filme absolutamente anormal. Inicialmente, eu não utilizei nenhum ator. Eram personagens que eram exatamente os personagens. Se alguém representa um homossexual, é um homossexual. Se alguém representa uma lésbica, é uma lésbica. Se alguém representa um milionário, é um milionário: aquele que representa o homem rico no filme perdeu num único dia 30 milhões de dólares na bolsa. Em um filme, quando se coloca, por exemplo, uma árvore de papelão ou um cenário, isso que se vê é um cenário. Quando se coloca um ator, isso que se vê é um ator. Se se coloca uma árvore real, ela se torna arte. Se se coloca um homem real, ele se torna também arte. Eu não quero me exprimir com atores, eu quero me exprimir com seres humanos. Como se tratava de representar um grupo que busca a iluminação, eu decidi encontrar verdadeiramente a iluminação, por todos os meios. Eu reuni o grupo e vivemos juntos, dormindo 3, 4 horas por dia, todos juntos, não bebendo álcool, não fumando, não tomando drogas (coisa muito difícil para os americanos, que são empanturrados de droga, sobretudo os ricos), não fazendo amor. Vivemos assim como monges, durante 6 meses, fazendo o filme. Ao cabo de 6 meses, todo mundo queria me matar. Isso foi muito difícil.⁴²

A despeito das dificuldades de filmagem, não faltaram recursos para Jodorowsky, fenômeno incomum numa cinematografia abortada pela fragilidade material. Em depoimento à jornalista em 1974, o cineasta dá mostras da precariedade de seu ofício:

Para El Topo, fiz correr muita hemoglobina. Isso chocou muita gente. Eu refleti muito sobre uma resposta que Godard deu a um jornalista, que lhe reprovava o sangue que ele vertia na tela: ‘Eu não coloco sangue, eu coloco vermelho’. O que perturba as pessoas é a cor vermelha. É um preconceito que decorre de mapas geográficos ultrapassados, dos quais eu já falei. O vermelho é uma cor política, a cor da menstruação, do ferro de marcar os animais... Quando eu filmei A Montanha Sagrada, decidi mudar de nuance esse líquido vital. Azul, verde, amarelo, o sangue colore um quadro. Transpor a realidade para o cinema é enganar a si mesmo: o cinema realista não existe; um filme é apenas imagens projetadas. Tudo o que pode ser lido na tela é falso, artificial. Se quiser tocar a realidade com um filme, é preciso ser artificial”. ZALAFFI, Nicoletta; NOGUEIRA, Rui. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. *La Revue du Cinéma* – Image et Son, n° 282, mar. 1974, pp. 78-86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista2.htm>. Acesso em: 04/02/2013 (Tradução: Fabián Núñez).

⁴¹ De acordo com Jodorowsky: “Segundo eu tivesse que apontar um lema para minha obra, seria ‘abertura da consciência’. Fazendo cinema, percebi que o mundo estava doente. Assim, passei a procurar um cinema que me permitisse sanar males. Para isso, passei a buscar técnicas terapêuticas em que a arte procura curar neuroses. Não se trata de crer, trata-se de fazer”. FONSECA, Rodrigo. As palavras [do?] xamã. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁴² ZIMMER, Jacques. Monólogo de Jodorowsky. *La Revue du Cinéma* – Image et Son, n° 282, mar. 1974, pp. 78-86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodomonologo.htm>. Acesso em: 05/02/2013 (Tradução de: Fabián Núñez).

Não se esqueça que eu venho da América do Sul. A América do Sul é um pouco selvagem, é um pouco fora da lei. Para o meu primeiro filme, *Fando e Lis*, eu filmei durante um ano, todos os sábados e domingos. Os outros dias da semana, eu buscava dinheiro. Eu vendia tudo: meus livros, tudo o que eu podia vender. O filme custou 30.000 dólares. *El Topo* custou 400.000 dólares. Eu encontrei um sócio que era um verdadeiro ladrão, mas um de verdade. Fizemos todo o filme a crédito e correu-se o risco de ir para a prisão. Depois, eu vendi o filme nos Estados Unidos por 400.000 dólares, e meu sócio pôs todo o dinheiro em seu bolso e partiu para Israel comprar um hotel. Eu caí na miséria. Eu não tinha o que comer, o que dar de comer aos meus filhos. Com *El Topo*, até agora, eu nunca ganhei um centavo, nunca. E para poder sobreviver, eu tive que fazer uma adaptação de *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche. Eu pude sobreviver fazendo teatro. Para *A Montanha Sagrada*, com o dinheiro que eu ganhei no teatro, escrevi um roteiro e parti para Hollywood, porque *El Topo* começava a circular pelos Estados Unidos. Me ofereceram meio milhão de dólares. Para mim, americano subdesenvolvido, era algo incrível. O prédio da Universal era todo preto e quadrado... eu me lembrei que em Meca há uma pedra preta e quadrada, que se diz que era branca, mas absorveu todos os pecados do mundo. Na minha chegada, então, me disseram que me dariam 500.000 dólares se eu mudasse o roteiro, se eu retirasse toda a parte filosófica, se eu fizesse um filme de aventura. Eu parti e deixei na mesa o meio milhão de dólares. Eu esperei um ano fazendo peças de teatro: dessa vez, era um music-hall de terror, no México. E, depois, o milagre se fez: um admirador milionário me deu o milhão de dólares que me permitiu filmar *A Montanha Sagrada*. Meus três filmes foram feitos em total liberdade. Eu sou culpado. Completamente culpado de cada pedaço do filme, de cada segundo. Eu sou culpado...".⁴³

Podemos imaginar como *A montanha sagrada* soaria caso o diretor se rendesse aos produtores. Segundo Jodorowsky, blockbusters como *Guerra nas estrelas* (1977), *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) fizeram uso de conceitos fundamentais de sua arte⁴⁴.

Após *A montanha sagrada*, Jodorowsky se negou a dirigir uma adaptação de *História do O.* [1954], de Pauline Réage, que aproveitaria a voga de sucesso dos filmes pornográficos nos anos de 1970 (o diretor estava mais interessado em fazer *Duna*). Allen Klein rompeu então com ele, impedindo a distribuição de seus dois primeiros longas durante três décadas. Nesse intervalo, Jodorowsky distribuía, gratuitamente, cópias de vídeo do filme, exibidas no circuito independente. O artifício acabou forçando entendimento entre as partes selado em 2004, os dois principais filmes do cineasta chileno voltando a circular oficialmente (primeiro em festivais), possibilitando a redescoberta de sua obra.⁴⁵

⁴³ ZIMMER, Jacques. Monólogo de Jodorowsky. *La Revue du Cinéma* – Image et Son, n° 282, mar. 1974, pp. 78-86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodomonologo.htm>. Acesso em: 05/02/2013 (Tradução de: Fabián Núñez).

⁴⁴ MARBACK, Guilherme; PIZZINI, Joel. O mago multimídia. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁴⁵ ALLEN KLEIN. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Allen_Klein. Acesso em: 04/02/2013. ALEJANDRO JODOROWSKY. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/02/2013. SUZANNE, Franck. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista.htm>. Acesso em: 04/02/2013 (Tradução: Fabián Núñez). Sobre a recepção de seu trabalho, incluindo o Brasil, ver: GARCIA, Estevão; NÚÑES, Fábian. Apresentação dos documentos. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoapresentacao.htm>. Acesso em: 04/02/13. HEFFNER, Hernani. Jodorowsky e Eu. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

Jodorowsky acabou se envolvendo numa das várias tentativas malogradas de se filmar o livro *Duna* [1965], de Frank Herbert. Em 1976, o filme foi interrompido no estágio de pré-produção, após o diretor ter já gasto dois dos nove milhões de dólares previstos do orçamento. Ele planejava um filme de 14 horas, coestrelado por Salvador Dali e musicado pelo Pink Floyd⁴⁶.

Fez, então, por encomenda, *Tusk* (FRA/IND, 1980), adaptação da novela *Poo Lorn of the Elephants* [1949], de Reginald Campbell, que relata o destino cruzado e a sintonia espiritual de uma garota inglesa e um elefante, na Índia colonial. Obra menor do cineasta, provavelmente a menos lembrada pelos críticos e fãs, é uma “fábula pânica”, na acepção do diretor.

As dificuldades de financiamento de seus projetos fílmicos megalômanos impeliram Jodorowsky a intensificar sua atividade de quadrinista, onde podia dar vazão a sua exuberante imaginação⁴⁷. Dentre outras colaborações, produziu *Incal* (1981-9), cultuada série de ficção científica, em parceria com Moebius, e *Bórgia* (2004-11), série do gênero histórico, com Milo Manara.

Retoma, contudo, o cinema, quase uma década após o último filme, com *Santa sangre* (MEX/ITA, 1989), uma estória edipiana de família circense. Trapezista tem os braços amputados pelo marido atirador de facas, que se suicida, em seguida. Anos depois, o filho (interpretado por Axel e Adan, filhos de Jodorowsky) sai do hospício e se torna pantomimo, fazendo as vezes das mãos da mãe⁴⁸, que lhe induz a produzir espiral de morte, somente estancada pelo amor de outra mulher. Produzido e coescrito por Claudio Argento, irmão de Dario (ícone do giallo, subgênero italiano do terror⁴⁹), o filme abusa da violência, do grotesco e do bizarro, estilizados de modo a produzir incômodo no espectador.

Axel diz que *Santa sangre* “pode ser considerado um filme gore psicológico (...). O gore foi uma das fontes de inspiração para o roteiro, assim como os filmes expressionistas alemães, o cinema japonês e os neorrealistas italianos”⁵⁰. O gore ou splatter é uma variante do terror baseada na explicitação e grafismo da violência, consistindo de sangue em

⁴⁶ DUNA. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Dune_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Dune_(film)). Acesso em: 01/02/2013.

⁴⁷ TAVARES, Braulio. Jodorowsky – a contracultura de um homem só. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁴⁸ O personagem ensaia a arte da mímica imitando o protagonista de **O homem invisível** (1933).

⁴⁹ “Giallo” era como se chamavam as *pulp fictions* na Itália, em referência à cor (amarela) de suas capas. Nos anos de 1960, com o surgimento de filmes como o mesmo mote (detetives que procuram assassinos seriais de mulheres), a associação foi instantânea. GIALLO. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Giallo>. Acesso em: 03/02/2013.

⁵⁰ FARIAS, Priscila. Sangre de mi sangre: um contato imediato de terceiro grau com Axel Jodorowsky. **Revista Animal**, São Paulo, nº 16, mar. 1991. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-sangredemisangre.html>. Acesso em: 01/02/2013.

abundância, mutilações e eviscerações⁵¹. Segundo Jodorowsky: “[Claudio Argento] Me propôs filmar um serial killer, assassino de belas fêmeas... aceitei fazê-lo, mas ao meu modo”⁵². Para tanto, serviu-se de conversa com o psicopata mexicano Jorge Cardona⁵³.

O filme comportaria três níveis de significação: o fatural, o psicológico e o simbólico: “A águia tatuada no peito, por exemplo, simboliza o poder do pai americano. Fênix [o jovem mímico] só consegue se libertar quando reencontra (sua) Alma [a namorada muda] e queima a mãe”⁵⁴.

O filme bebe da tradição melodramática do cinema do México, onde o cineasta residiu, intermitentemente, de 1960 a 1990⁵⁵. O cineasta reconhece haver privilegiado a emoção em detrimento do “espírito”, realçado em filmes anteriores⁵⁶. Primeiro filme de Jodorowsky exibido no Brasil, *Santa sangre* foi assistido no Fest-Rio e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no ano de 1990⁵⁷.

O ladrão de arco-íris (ING, 1990), filme que segue, narra a procura de pote do arco-íris por dois moradores dos esgotos, um, herdeiro de fortuna do tio moribundo, outro, ladrão. Estrelado por grandes atores (Peter O'Toole, Omar Sharif e Christopher Lee), o filme foi renegado pelo diretor, em razão da restrição artística imposta pelo produtor, que lhe proibiu de modificar o roteiro, escrito pela esposa.

Estevão Garcia reporta comentários de Jodorowsky sobre o filme em palestra na sucursal carioca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que exibiu festival de sua obra em 2007, no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília:

“O ladrão do arco-íris” mereceu ser o primeiro filme a ser comentado não porque o diretor o julga importante como obra ou como peça significativa dentro de sua filmografia e, sim, porque ele está inserido em um modo de produção que Jodo repudia. A experiência de filmar “O ladrão do arco-íris” foi valiosa porque, segundo Jodorowsky, o fez aprender de uma vez por todas que “no cinema industrial, a figura do diretor não vale nada”. O que importa na indústria

⁵¹ SPLATTER. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Splatter>. Acesso em: 03/02/2013.

⁵² ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

⁵³ FARIAS, Priscila. Sangre de mi sangre: um contato imediato de terceiro grau com Axel Jodorowsky. **Revista Animal**, São Paulo, nº16, mar. 1991. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-sangredemisangre.html>. Acesso em: 01/02/2013.

⁵⁴ AXEL JODOROWSKY *apud* FARIAS, Priscila. Sangre de mi sangre: um contato imediato de terceiro grau com Axel Jodorowsky. **Revista Animal**, São Paulo, nº16, mar. 1991. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-sangredemisangre.html>. Acesso em: 01/02/2013.

⁵⁵ ALEJANDRO JODOROWISKY. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/02/2013.

⁵⁶ SUZANNE, Franck. Entrevista com Alejandro Jodorowisky. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista.htm>. Acesso em: 04/02/2013 (Tradução: Fabián Núñez)

⁵⁷ GARCIA, Estevão; NÚÑES, Fábian. Apresentação dos documentos. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoapresentacao.htm>. Acesso em: 04/02/13.

cinematográfica são as *stars*, porque são elas que arrecadam milhões. O cineasta deixou claro que trabalhou nesse filme sendo constantemente vigiado. Para modificar uma vírgula do roteiro ou para qualquer pequena alteração na *mise-en-scène*, era necessário pedir autorização ao produtor. Tão constrangedor quanto essa falta de liberdade de criação era o ego dos atores. Jodorowsky contou histórias onde a vaidade e a arrogância de astros como Omar Sharif eram tão imensas que mal caberiam em um elevador de hospital.⁵⁸

Depois de *O ladrão do arco-íris*, Jodorowsky dedicou-se a projetos fílmicos como *Os filhos de El topo/Abel Caim*, *King shot* (filme de gângsteres), *Bouncer* (adaptação de seu quadrinho, de mesmo nome) e *Psicomagia* (documentário, com base no livro homônimo, de sua autoria), sem consegui-los levá-los adiante, pelo velho motivo: falta de recursos financeiros. Meses atrás, o cineasta se encontrava no Chile filmando a sua autobiografia, *A dança da realidade*⁵⁹.

Significantes e significados do cinema de Jodorowsky

Os filmes de Jodorowsky narram a busca da cura espiritual de seus protagonistas, com auxílio de mestres, por meio de viagem de iluminação, concebida como libertação da ilusão e das máscaras, consciência do vazio do mundo:

Acredito que a única meta de toda atividade humana – seja ela política, arte, ciência, etc. – é alcançar a iluminação, atingir o estado de iluminação. Peço do cinema o que a maioria dos norte-americanos pede das drogas psicodélicas. A diferença é que quando alguém cria um filme psicodélico, não precisa criar um filme que mostre as visões de uma pessoa que tomou pílula; antes, ele precisa fabricar a sua pílula. Acho que a viagem de Alexandre, o Grande, é uma viagem psicodélica. Muitos dizem que Alexandre era um idiota, porque sua conquista era tão grande, tão completa, que à medida em que ele progredia em conquistar o mundo, estava realmente avançando no sentido de seu fracasso final. Penso que Alexandre estava viajando até as profundezas do ser. Acho que Ulisses foi outro grande viajante. Quero viajar pela rota da ‘Odisséia’. Quero viajar pela rota de Alexandre. Quero viajar até as áreas mais profundas do meu ser para atingir a iluminação.⁶⁰

Seus filmes tratam da liberdade⁶¹, enfim. Em torno desse tema central, orbitam vários outros: metafísica, morte, renascimento, reencarnação, loucura, sexualidade,

⁵⁸ GARCIA, Estevão. Os renegados de Jodorowsky. Disponível em: <http://blogdozepereira.blogspot.com.br/search/label/Festival%20Jodorowsky>. Acesso em: 03/02/2013b.

⁵⁹ ALEJANDRO JODOROWSKY. Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky. Acesso em: 04/03/2013. ROQUE, Daniel Salomão; CHAMY, Felipe; Marcelo, CARRARD. Entrevista exclusiva com Alejandro Jodorowsky. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/01/dj-entrevista.html>. Acesso em: 01/02/2013.

⁶⁰ ALEXANDRE JODOROWSKY *apud* MACIEL, Luiz Carlos. Jodorowsky e a estética da iluminação. **O Jornal**, Rio de Janeiro, jun. 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>. Acesso em: 05/02/2013.

⁶¹ “(...) nós vivemos numa época onde todos nós somos animais domésticos. A liberdade deveria ser a qualidade primordial de cada ser humano”. ZALAFFI, Nicoletta; NOGUEIRA, Rui. Entrevista com Alejandro

psicanálise (inconsciente, triângulo edipiano), irracionalidade, eternidade, instante, jogo, tarô, alquimia, sadomasoquismo, deformidade, crítica ao poder instituído (político, militar, religioso [igreja católica], econômico [capitalistas] e familiar, aliados), cultura popular (mexicana, especialmente), etc.

Esses temas, articulados, explicitam a filiação de Jodorowsky à contracultura, caracterizada pelos seguintes aspectos:

o interesse pelo misticismo oriental e pelas religiões das culturas primitivas (o xamanismo etc.); a política radical (incluindo anarquismo e táticas de guerrilha); o flerte com o ocultismo medieval e renascentista (a alquimia, a cabala, a magia ritual etc.); o cultivo de estados alterados de consciência e das drogas alucinógenas; o interesse por paradigmas científicos anticonvencionais e a recusa da ética da industrialização e da tecnocracia; o culto aos aspectos dionisíacos da religião e da arte; o interesse pelo inconsciente e a busca por uma psicologia transpessoal; a investigação das artes divinatórias (tarô, astrologia etc.)⁶²

Os discípulos que protagonizam seus filmes são secundados, nessa jornada espiritual, por, além de mestres, verdadeiro exército de desvalidos (físicos e morais). Trata-se de travestis, anões, deficientes, lésbicas, idosos libidinosos, prostitutas, animais, crianças, manequins (notadamente, seus órgãos fálcos) etc. Marginalizados, estes personagens representam, a um tempo, o subproduto e a possibilidade de superação da civilização ocidental, tiranizada pela racionalidade técnico-instrumental.

Essas figuras transitam por espaços degradados, decadentes, onde se depositam os “restos” da sociedade industrial: ruínas, lixões, sucatas, circos, prostíbulos, bares etc. É neles, contudo, que germina a transformação.

As ações predominantes nos seus filmes denotam rejeição da racionalidade ocidental, ficando pé na irrazão: inversão de causa e efeito, humor negro, poucos diálogos, decomposição, deglutição de objetos, incisões (sangramentos), escatologia, raspagem de cabelos, gritos (lancinantes), castrações, eviscerações, fuzilamentos, decepações, ejaculações, enterramentos, soltura de pássaros, sexo etc.

O estilo dos filmes é alegórico, simbólico, antirrealista (inconsciente para inconsciente). Preponderam o enquadramento simétrico, o plano geral, o extremo close-up, o *plongée* e os movimentos de câmera não naturais (zoom, grua, tracking/travelling frontal e lateral, circulares)⁶³.

Jodorowsky. **La Revue du Cinéma** – Image et Son, nº 282, mar. 1974, pp. 78-86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista2.htm>. Acesso em: 04/02/2013 (Tradução: Fabián Núñez).

⁶² TAVARES, Braulio. Jodorowsky – a contracultura de um homem só. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁶³ Sobre os movimentos de câmera não naturais, ver BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Em suma, o cinema pânico de Jodorowsky pode ser visto como uma espécie de cinema absurdo, principalmente em suas ressonâncias surrealistas⁶⁴. Como as próprias declarações do cineasta deixam antever, o movimento pânico representou tentativa de reanimar o surrealismo, ossificado pela mão pesada de Breton, que impedia seu diálogo com a indústria cultural e o havia politizado demasiadamente, em especial, desde sua aliança com Trotsky. No entanto, contrariamente ao surrealismo original, o “símbolo” valeria mais do que o “conceito” no cinema pânico, menos preocupado em plasmar o inconsciente em imagem do que com a “transformação” e o “autoconhecimento” do espectador, que embarcaria numa “jornada místico-sagrada” para dentro dele mesmo⁶⁵. Cabia, pois, resgatar o poder curativo da magia:

O surrealismo francês dos anos 1920 experimentou uma reencarnação na vida e na obra de Jodorowsky, no torvelinho de uma vanguarda cuja fascinação pelos subterrâneos da cultura de massas (o niilismo dos quadrinhos *underground* norte-americanos e franceses, o *western spaghetti*, os *exploitation movies* etc.) deu origem a produtos híbridos e desconcertantes. Sexo explícito ao lado de filosofia Zen. Violência armada servindo à transcendência mística. Rituais católicos num ambiente de *space opera*. Arquétipos do inconsciente reciclando o lixo da indústria cultural⁶⁶.

⁶⁴ Jorge Coli distancia Jodorowsky do realismo mágico latino-americano: “Penso mais num surrealismo universal, penso em Buñuel, em Artaud, com um elemento suplementar de riso embutido na criação”. Também do espiritualismo óbvio: “O espiritualismo de Jodorowsky é tecido de invisível, que, porém, conecta uma coisa a outra, dá sentido a elas, por caminhos inesperados. Sua obsessão maior é o absurdo, não como constatação angustiada, mas como revelador de tecidos sentidos, eles também, do absurdo.” Joel Pizzini entrevista Jorge Colli. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁶⁵ GARCIA, Estevão. Sonho, magia e desrazão: um diálogo entre Glauber e Jodorowsky. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.

⁶⁶ TAVARES, Braulio. Jodorowsky – a contracultura de um homem só. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009.