



LUCAS SOARES DE SOUZA

Orientação: Dr^a. Maria Cristina Mendes

DIANTE DOS PEDAÇOS

A FRAGMENTAÇÃO DO CORPO
N'A MONTANHA SAGRADA,
DE ALEJANDRO JODOROWSKY





Curitiba
2021

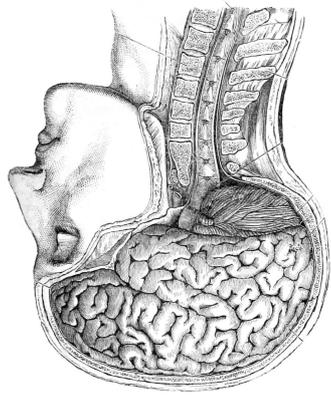
Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Souza, Lucas Soares de
Diante dos pedaços : a fragmentação do corpo n'a
Montanha Sagrada, de Alejandro Jodorowsky. / Lucas
Soares de Souza, 2021.
242f.

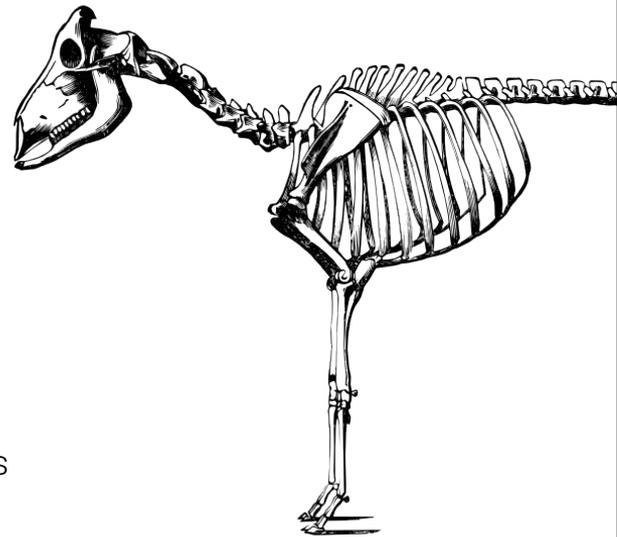
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes
do Vídeo (PPG-CINEAV)
Orientador ; Profª Drª Maria Cristina Mendes

1.Cinema Pânico. 2.A Montanha Sagrada. 3. Alejandro
Jodorowsky. 4. Fragmentação corporal. 5. Antonin Artaud.
I.T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO



LUCAS SOARES DE SOUZA

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Mendes

DIANTE DOS PEDAÇOS: A FRAGMENTAÇÃO DO CORPO N'A MONTANHA SAGRADA DE ALEJANDRO JODOROWSKY

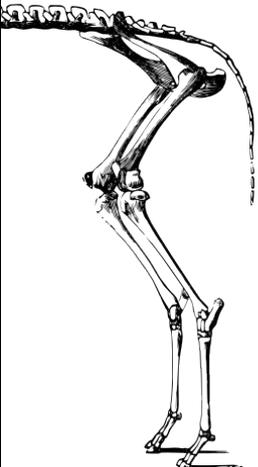
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Linha de Pesquisa: Teorias e Discursos do Cinema e Artes do Vídeo.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer - Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Prof^a. Dr^a. Eliane Robert Moraes - Universidade de São Paulo (USP)

Prof^o. Dr^o. José Eliezer Mikosz - Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)



TERMO DE APROVAÇÃO

LUCAS SOARES DE SOUZA

**DIANTE DOS PEDAÇOS: A FRAGMENTAÇÃO DO CORPO N'A MONTANHA
SAGRADA, DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 08/11/2021.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



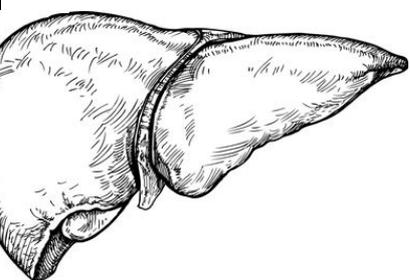
Profa. Dra. Sandra Fischer
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Eliane Robert Moraes
Membro Externo (PPG-LB/USP)



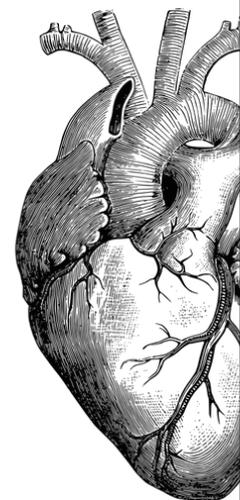
Prof. Dr. José Eliézer Mikosz
Membro Externo (PPG-ARTES/Unespar)



Aos inconformados

AGRADECIMENTOS

À Chapada dos Veadeiros e suas montanhas sagradas.
Valéria, Adilme e Vanderson.
Ao Marcelo Galvan por ter me apresentado ao filme.
À Laura Erber por regar a semente desta dissertação.
À Ângela Materno por suas magníficas e inesquecíveis aulas
durante a minha graduação.
À Cris, pela orientação sensível, sagaz e alegre.
Aos colegas e professores do mestrado.
À Sandra Fischer, José Mikosz e Eliane Robert Moraes pelos
valiosos apontamentos na qualificação e defesa.
Aos amigos e amigas que, por pressão ou espontânea
vontade, embarcaram comigo no filme e compartilharam suas
sensações.
E à Elvira, companheira fiel e ronronante
das madrugadas de escrita.



*Se eu quiser falar com Deus
[...]*

*Tenho que virar um cão
Tenho que lambe o chão
Dos palácios, dos castelos
Suntuosos do meu sonho
[...]*

*Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
Que ao findar, vai dar em nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Do que eu pensava encontrar*

(Gilberto Gil)



RESUMO

A fragmentação e a destruição do corpo, em uma noção expandida, enquanto elemento de construção da experiência do Pânico é o foco de interesse na análise do filme *A Montanha Sagrada* (1973, 1h53min, cor). Dirigido pelo chileno Alejandro Jodorowsky, o filme apresenta uma construção imagética permeada por simbolismos místicos, artísticos e sociais, os quais contribuem para estabelecer a atmosfera Pânica. A questão principal, a partir da qual a dissertação se desdobra é: de que modo a fragmentação corporal presente no filme *A Montanha Sagrada* induz ao Pânico jodorowskyano? Para responder a essa questão, o objeto será analisado a partir de três aspectos do conceito de fragmentação. O primeiro aspecto se refere à fragmentação do corpo identificando como a representação de sua destruição é um elemento que instaura, por meio da experiência da abjeção, uma atmosfera de angústia diante das imagens do filme. A ideia de abjeção na teoria de Julia Kristeva é colocada em diálogo com a destruição do corpo no contexto das vanguardas modernistas, com destaque ao Movimento Surrealista. O segundo aspecto, a partir do pensamento de Robert Stam, relaciona as imagens do filme às temáticas da violência social, da catástrofe e do trauma coletivo, buscando apontar como a experiência Pânica se apresenta como um vetor decolonial de reconstrução do imaginário da latinidade. Busca-se pensar o cinema como uma possibilidade de resistência aos modos de funcionamento das lógicas colonizadoras, em sentidos simbólicos e políticos. O terceiro aspecto propõe uma leitura do cinema, enquanto dispositivo afetivo, como um fenômeno de criação de sensorialidades angustiantes, intrínsecas ao Pânico. São abordadas as teorias de Edgar Morin acerca dos processos de identificação e projeção no fenômeno cinematográfico, bem como a análise do cinema como um vestígio de pensamento mágico e simbólico presente na contemporaneidade. Em diálogo com Morin, são trabalhados textos críticos, poéticos e ensaísticos de Antonin Artaud nos quais ele analisa as relações entre forma, conteúdo, narrativa e os sistemas afetivos na linguagem cinematográfica, o que contribui na pesquisa para uma aproximação entre as teorias do cinema e uma leitura imagética pela perspectiva simbólica. São identificadas reverberações da ideia de Crueldade, desenvolvida por Artaud no final dos anos 1930, no filme de Jodorowsky, para compreender de que modo suas imagens dialogam com a opacidade e a psicologia do fenômeno cinematográfico. A metodologia utilizada é a análise textual e imagética, buscando identificar as teias simbólicas entre as imagens audiovisuais do filme (bem como as de outros objetos) e as imagens literárias dos autores com os quais dialogamos.

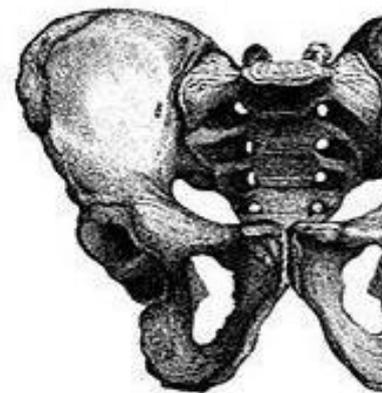
Palavras-chave: Cinema Pânico, *A Montanha Sagrada*, Alejandro Jodorowsky, fragmentação corporal, Antonin Artaud



RESUMEN

La fragmentación y destrucción del cuerpo, en una noción ampliada, como elemento de construcción de la experiencia de Pánico, es el foco de interés en el análisis de la película *La montaña sagrada* (1973, 113 min, color). Dirigida por el chileno Alejandro Jodorowsky, la película presenta una construcción de imágenes impregnadas de simbolismos místicos, artísticos y sociales, que contribuyen a establecer la atmósfera de pánico. La pregunta principal, a partir de la cual se desarrolla la disertación es: ¿cómo la fragmentación corporal presente en la película *La montaña sagrada* induce al pánico jodorowskiano? Para responder a esta pregunta, se analizará el objeto desde tres aspectos del concepto de fragmentación. El primer aspecto se refiere a la fragmentación del cuerpo, identificando cómo la representación de su destrucción es un elemento que establece, a través de la experiencia de abyección, una atmósfera de angustia frente a las imágenes de la película. La idea de abyección en la teoría de Julia Kristeva se sitúa en diálogo con la destrucción del cuerpo en el contexto de las vanguardias modernistas, más concretamente con el Movimiento Surrealista. El segundo aspecto, basado en el pensamiento de Robert Stam, relaciona las imágenes de la película con los temas de violencia social, catástrofe y trauma colectivo, buscando señalar cómo la experiencia de Pánico se presenta como un vector descolonial de reconstrucción del imaginario latino. Se busca pensar en el cine como una posibilidad de resistencia a los modos de trabajo de las lógicas colonizadoras, en sentido simbólico y político. El tercer aspecto propone una lectura del cine, como dispositivo afectivo, como fenómeno de creación de sensorialidades angustiosas, intrínsecas al Pánico. Se abordan las teorías de Edgar Morin sobre los procesos de identificación y proyección en el fenómeno cinematográfico, así como el análisis del cine como vestigio del pensamiento mágico y simbólico presente en la contemporaneidad. En diálogo con Morin, se trabajan los textos críticos, poéticos y de ensayo de Antonin Artaud en los que analiza las relaciones entre forma, contenido, sistemas narrativos y afectivos en el lenguaje cinematográfico, lo que contribuye a la búsqueda de una aproximación entre las teorías del cine y una lectura imaginaria desde una perspectiva simbólica. Se identifican las reverberaciones de la idea de Crueldad, desarrollada por Artaud a finales de los años treinta, en la película de Jodorowsky, para entender cómo sus imágenes dialogan con la opacidad y psicología del fenómeno cinematográfico.

Palabras clave: Cinema Pánico, *La Montaña Sagrada*, Alejandro Jodorowsky, fragmentación corporal, Antonin Artaud



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 Fig. 1	76 Fig. 29	176 Fig. 57
14 Fig. 2	76 Fig. 30	177 Fig. 58
15 Fig. 3	79 Fig. 31	187 Fig. 59
33 Fig. 4	80 Fig. 32	188 Fig. 60
34 Fig. 5	81 Fig. 33	189 Fig. 61
34 Fig. 6	81 Fig. 34	190 Fig. 62
35 Fig. 7	82 Fig. 35	191 Fig. 63
45 Fig. 8	83 Fig. 36	192 Fig. 64
47 Fig. 9	83 Fig. 37	192 Fig. 65
47 Fig. 10	85 Fig. 38	193 Fig. 66
48 Fig. 11	86 Fig. 39	193 Fig. 67
51 Fig. 12	86 Fig. 40	195 Fig. 68
52 Fig. 13	123 Fig. 41	195 Fig. 69
53 Fig. 14	129 Fig. 42	196 Fig. 70
54 Fig. 15	130 Fig. 43	196 Fig. 71
55 Fig. 16	133 Fig. 44	197 Fig. 72
55 Fig. 17	139 Fig. 45	197 Fig. 73
56 Fig. 18	141 Fig. 46	198 Fig. 74
57 Fig. 19	142 Fig. 47	198 Fig. 75
58 Fig. 20	142 Fig. 48	199 Fig. 76
58 Fig. 21	143 Fig. 49	200 Fig. 77
59 Fig. 22	146 Fig. 50	201 Fig. 78
60 Fig. 23	149 Fig. 51	201 Fig. 79
71 Fig. 24	170 Fig. 52	201 Fig. 80
71 Fig. 25	172 Fig. 53	209 Fig. 81
72 Fig. 26	174 Fig. 54	211 Fig. 82
73 Fig. 27	175 Fig. 55	212 Fig. 83
74 Fig. 28	176 Fig. 56	





ABREVIATURAS E GRAFIAS

Nas legendas das figuras de frames de *A Montanha Sagrada*, é utilizado o título em sua forma abreviada: AMS.

Ao longo do texto, o termo Pânico, em maiúscula, é utilizado para designar a ideia no contexto do Movimento Pânico. Ao ser grafado com minúscula, a palavra pânico aparece, no texto, como sinônimo de pavor e medo.

A utilização da grafia maiúscula também é usada para diferenciar o conceito artaudiano de Crueldade de seu sentido corrente, como sinônimo de perversidade. O mesmo ocorre com a palavra Peste para diferenciar a imagem simbólica e metafórica, usada pelo poeta, do sentido cotidiano que o termo evoca



SUMÁRIO

2 | **Introdução**

11 | **Primeiro capítulo: Assim na terra como no céu**

18 | 1.1. Máquina de sonhos

23 | 1.2. O duplo do mundo

26 | 1.3. Daquilo que surge da câmara escura

30 | 1.4. O cinema como vestígio da magia

32 | 1.5. Sentidos em fragmentação: tarô, cinema e montagem

38 | **Segundo capítulo: Festa sígnica na montanha profana**

42 | 2.1. Montanhas análogas

50 | 2.2. A Torre

60 | 2.3. Fazer das tripas cérebro

69 | 2.4. Um corpo na encruzilhada

78 | 2.5. O alpinismo como metáfora mística

90 | **Terceiro capítulo: A constelação Jodorowsky**

92 | 3.1. Intuição e Devaneio

97 | 3.2. O Louco: ecos artaudianos

107 | 3.2.1. Carne: Artaud e o corpo da arte

111 | 3.2.2. A Crueldade cinematográfica

121 | 3.3. O Mago

127 | 3.3.1. Crueldade e Pânico n'A *Montanha Sagrada*

148 | **Quarto capítulo: Perder a cabeça**

151 | 4.1. Destruição e sacrifício: a arte como elaboração da catástrofe

160 | 4.2. O corpo abjeto

171 | 4.3. O contexto histórico da fragmentação

186 | 4.4. A chuva das entranhas: Artaud e a fragmentação do corpo

188 | 4.5. "Cut off your fingers or go back!"

203 | 4.6. O momento interrompido: imagem, corte e silêncio

215 | **Inconclusões**

220 | **Referências bibliográficas e audiovisuais**

The art makes him a lord, not a servant.
Do not make haste, stay on the right track,
So thou wilt have much profit and much joy.

The art is just, true and certain to the
Man who fears God and is assiduous,
And behaves rightly towards all natures.



If God grants many things in thy life,
Give plentifully to the poor,
Be faithful and silent about the art,

For this surely is God's will,
Keep truth and faith, think of me,
So thou wilt be free from all evil.

MONS PHILOSOPHORUM.

The soul of men everywhere was lost through a fall, and the health of the body suffered through a fall, Salvation came to the human soul through IEHOVA, Jesus Christ. The bodily health is brought back through a thing not good to look at. It is hidden in this painting, the highest treasure in this world, in which is the highest medicine and the greatest parts of the riches of nature, given to us by the Lord IEHOVA. It is called *Pator Metallorum*, well known to the philosopher sitting in front of the mountain-cave, easy to obtain for anybody. But the sophists in their sophistic garb, tapping on the walls, recognise him not. At the right is to be seen *Lepus*, representing the art of chemistry, marvelously white, the secrets of which with fire's heat are being explored. To the left one can see freely what the right *Clavis artis* is; one cannot be too subtle with it, like a hen hatching a chicken. In the midst of the mountain, before the door stands a courageous Lion in all its pride, whose noble blood the monster-dragon is going to shed; throwing him into a deep grave, out of it comes forth a black raven, then called *Ianus artis*, out of that comes *Aquila alba*. Even the crystal refined in the furnace will quickly show you on inspection *Seruum fugitivum*, a wonder-child to many artists. The one effecting this all is *Principium laboris*. On the right hand in the barrel are *Sol* and *Luna*, the intelligence of the firmament. The Senior plants in it *Rad. Rubeam* and *albam*. Now you proceed with constancy and *Arbor artis* appears to you, with its blossoms it announces now *Lapidem Philosophorum*. Over all, the crown of the glory, ruling over all treasures.

Be diligent, peaceful, constant and pious, pray that God may help thee. And if thou attain, never forget the poor. Then thou wilt praise God with the legion of the angels, now and forever.

Figura 1 - Alegoria da Montanha¹

¹ Fonte: Os Símbolos Secretos dos Rosacruzes (AMORC, 1992)



INTRODUÇÃO

Há uma montanha, no meio da Terra, que é ao mesmo tempo pequena e grande, mole e dura, distante e próxima, mas, graças à Providência Divina, invisível. Nela estão ocultos tesouros que o mundo não é capaz de avaliar. Essa montanha está cercada de bestas muito ferozes e aves vorazes, que tornam o caminho para ela muito difícil e perigoso.
(Thomas Vaughan)

Um enigma se constrói a partir de fragmentações. Estar diante de um enigma é deparar-se com um momento em que a lógica encontra-se fragmentada. Adentrar em um enigma é, portanto, navegar por entre suas fraturas; buscar, entre os destroços, alguma possibilidade de organização de sentidos. *A Montanha Sagrada* é um filme enigmático. Suas imagens nos bombardeiam com mensagens que nos inserem em uma espécie de transe sensorial, da mesma forma como derivam em nossa mente as imagens de um sonho. Sendo o sonho um momento de encontro com o inconsciente - uma forma de comunicação com a dimensão íntima e profunda de nosso próprio ser - *A Montanha Sagrada*, assim como ele, pode apresentar-se como um desafio confuso e misterioso. Fugindo de qualquer tentativa de solucioná-lo, nos propomos, nesta dissertação, a lidar com ele justamente pela perspectiva daquilo que faz com que um enigma o seja: a fragmentação.

Assim como um labirinto, que propõe um enigma por meio do encontro da saída após uma jornada que se inicia no seu centro, a imagem da escalada de uma montanha também apresenta um desafio. Enigmática àquele que aspira sua escalada, a montanha encerra mistérios, quimeras, armadilhas e perigos. A subida da montanha é uma jornada rumo ao desconhecido.

O filósofo romeno, historiador das religiões, Mircea Eliade (2002) aponta como o símbolo da montanha reflete, no contexto da visão cosmológica dos xamanismos (siberiano, centro-asiático, babilônico, entre outros), uma ruptura dos níveis cósmicos. O autor cita inúmeros exemplos do simbolismo da montanha enquanto o centro do mundo, que se apresenta em diversas culturas e povos antigos. Entre os exemplos citados por

Eliade, está o Monte Meru, pertencente à cosmologia indiana e apontado, em uma das cenas, pelo personagem Alquimista no filme analisado nesta dissertação. A montanha funciona simbolicamente como o pilar do mundo, o eixo central a partir do qual ocorre o trânsito entre as representações das regiões cósmicas. Nesse contexto, a montanha simboliza a interligação entre os campos sagrados, humanos e infernais.

É uma dessas montanhas cósmicas que o xamã escala em sonho durante sua enfermidade iniciática e que ele visita mais tarde, em suas viagens extáticas. A subida de uma montanha sempre significa uma viagem ao "Centro do Mundo". Como vimos, o "Centro" está presente de diversas formas, mesmo na estrutura das moradias humanas, mas ninguém além dos xamãs e dos heróis escala efetivamente a Montanha Cósmica, assim como é em primeiro lugar o xamã quem, escalando sua árvore ritual, na verdade escala a Árvore do Mundo e, assim, atinge o topo do Universo, no Céu Supremo (ELIADE, 2002, p. 298).

Em diálogo com o simbolismo da montanha como *axis mundis* a que se refere Eliade, o livro *Introdução à Simbologia*, publicado pela Antiga e Mística Ordem Rosacruz (AMORC) também oferece apontamentos acerca do tema. Do mesmo modo que a árvore e o jardim, a montanha promove a interação entre o microcosmo (a Terra, a moradia, o corpo e a mente humana) e o macrocosmo (o universo, a divindade, o infinito). Por se tratar de uma formação natural maciça e duradoura, a montanha evoca o simbolismo do corpo, ao passo que também faz alusão à sua transcendência.

Sobre a jornada de escalada da montanha, o livro destaca que

A ascensão física corresponde à ascensão espiritual ou mística da consciência e a simboliza. Ela representa a ascensão do estudante na Senda da Iluminação ou união. [...] A jornada ou ascensão mística leva à união mística ou Consciência Cósmica; portanto, o cume da montanha é associado à iluminação ou união mística" (AMORC, 1992, p. 112).

Enquanto um ponto de conexão entre o sagrado e o profano, a montanha é uma expressão da hierofania. Eliade indica que o conceito de hierofania se entende pela manifestação do sagrado - algo que transcende a ordem do nosso mundo - em um

objeto natural e profano (ELIADE, 2020). A hierofania ocorre, portanto, através da materialização e corporificação do sagrado. A montanha que intitula o filme de Jodorowsky expressa o caráter hierofânico do símbolo, porém o faz subvertendo a arquetípica e abismal oposição entre o sagrado e o profano, como duas realidades distintas e polares. Acerca dessa oposição, Eliade aponta o paradoxo da hierofania:

Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua sendo ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem é por isso menos pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aquele a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que tem uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, em sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (ELIADE, 2020, p. 18).

O filme dialoga com as palavras de Eliade, uma vez que evidencia e elabora os paradoxos e enigmas do simbolismo da montanha. Em *A Montanha Sagrada*, assistimos à dissolução dos limites que separam as dimensões do sagrado e do profano. Jodorowsky brinca com essa dubiedade na construção de sentidos no filme, a todo momento, evidenciando o conflito dos contrários e propondo que a jornada de iluminação de sua escalada se aproxime mais da completa implosão da montanha do que da chegada ao seu suposto cume.

Ao adotar o postulado de Eliade acerca do funcionamento que a oposição sagrado-profano exerce no tempo e no espaço, percebemos que a fragmentação se apresenta como um paradoxal dispositivo de sacralização e profanação. O autor indica que “para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras: há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras” (*Ibid*, p. 25) Ou seja, a sacralização pressupõe uma fragmentação espacial do mundo: a passagem do caos originário e indefinido para a formalidade do cosmos, como aparece nas cosmogonias de diversas culturas. A criação do mundo, segundo Eliade, também institui um ponto fixo: compartimentado, o caos anterior se organiza em um início e em um fim.

Enquanto na extensão homogênea e infinita não existe ponto de referência por não haver fragmentação e diferenciação, a rotura simbólica que institui a sacralidade revela um ponto fixo e absoluto. (*Id.*) A fragmentação espacial da hierofania e a instituição de um eixo referencial também fragmentam as instâncias simbólicas que compõem a ideia de sacralidade. Ao fazer com que se comuniquem as dimensões sagradas, humanas e infernais, o *axis mundi* rompe o céu, a terra e o inferno (*Id.*).

O autor também identifica existir, no imaginário moderno e em suas representações da destruição e da catástrofe, um resquício desse perigo caótico que as sociedades tradicionais sentiam pela dionisação do mundo:

Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do “caos”, de “desordem”, das “trevas” onde o nosso mundo se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a reimersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico (ELIADE, 2020, p. 48).

Vemos aqui um paradoxo da fragmentação: enquanto uma operação que permite espacialmente a sacralização do mundo, retirando-o do caos, a fragmentação também é profanatória, na medida em que ameaça uma determinada organização de mundo instituído, devolvendo-lhe ao caos. Esse tipo de ambiguidade é um ponto chave da nossa leitura de *A Montanha Sagrada*.

A respeito da relação entre hierofania, fragmentação e tempo, Eliade (2020) afirma que, também para o homem religioso, o tempo não é uma categoria linear e homogênea. Existem marcações temporais na dimensão do sagrado que fragmentam e deslocam certos acontecimentos do tempo profano. A característica fragmentária do tempo sagrado se estabelece por sua circularidade, reversibilidade, sendo um “tempo mítico primordial tornado presente” (*Ibid.*, p. 63). Por ser um círculo em constante reatualização, o tempo sagrado cria uma fratura no presente, a medida em que faz reviver acontecimentos de um passado-futuro mítico:

Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade” (ELIADE, 2020, p. 64).

Essa concepção espaço-temporal permeada pela dicotomia sagrado-profano tem conexões com a elaboração da narrativa, do espaço, do tempo e da materialidade artística pelo cineasta chileno. Se deslocarmos a leitura que Eliade faz da fragmentação para o contexto da poética cinematográfica de Jodorowsky em *A Montanha Sagrada*, perceberemos que fragmentar (a narrativa, a imagem, o corpo, a consciência) é uma ação simultaneamente sacralizadora e profanatória. Sacralizadora porque dialoga com uma estabelecida “tradição modernista”, principalmente surrealista e de outras estéticas do pós-guerra, as quais exploram a fragmentação em suas mais diversas formas. E profanatória, pois a manipulação simbólica e material da fragmentação no filme ainda se configura como um ato de rebeldia. Apesar de já ter sido densamente explorada anteriormente em outros movimentos artísticos modernos e contemporâneos, a fragmentação do corpo em *A Montanha Sagrada* adquire um modo próprio de construção de discursos.

Em entrevista ao artista visual estadunidense Doug Aitken, Jodorowsky aborda a negação da narrativa linear como uma forma de contestação às convenções cinematográficas. O diretor afirma compreender o tempo como uma totalidade que almeja destruir em seus filmes. *“I want to break time in my films. I wanted to break the norms of construction of the narrative and edit. In The Holy Mountain, I tried to throw out all the rules of narration. It’s not a normal picture! I wanted to tell a new kind of story”* (JODOROWSKY, 2005, p. 182). Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre a materialidade da arte, ele responde que acredita que o cinema se expandirá, livrando-se

² Em uma tradução livre: Eu queria destruir o tempo nos meus filmes. Queria destruir as normas de construção da narrativa e da edição. Em *A Montanha Sagrada*, eu tentei jogar fora todas as regras de composição narrativa. Não é um filme normal! Eu queria contar um novo tipo de história.

das fronteiras da tela, o que se expressa no filme que estudamos neste trabalho. A *Montanha Sagrada* trata-se de um filme que termina “saindo” da tela (*Id.*).

O percurso de investigação da dissertação se desenha a partir da ideia de que os elementos com os quais o filme trabalha passam por um processo de corporificação: de tornarem-se corpo. Essa corporificação, como a percebemos no filme, não se apresenta de uma forma estável e pacífica (em oposição ao próprio caráter da montanha), mas através de destruições, fragmentações, crises, rupturas e instabilidades. Nesse caminho, temos como foco de interesse a operação da fragmentação corporal na construção de sentidos do filme. A ideia de corpo, tomada aqui em uma perspectiva expandida, se amplia para além do corpo animal e humano. Pensamos também sobre as sociedades e suas dinâmicas que operam como um corpo em pedaços. Em um terceiro desdobramento da ideia de corpo, abordamos a materialidade do cinema, suporte artístico do nosso objeto de pesquisa.

Investigando o simbolismo da montanha, considerada como algo que possibilita a comunicação entre o céu (o sagrado) e a terra (o profano), percebemos que ele se constrói também pelo simbolismo do corpo. Sendo a montanha uma enorme concentração de matéria sólida e rochosa, ela é um símbolo que evoca uma corporeidade e, assim como o corpo, também é um campo de tensionamentos de forças. Nesse sentido, o corpo é o foco da análise fílmica que este trabalho se propõe a fazer, tomando como chave de leitura as múltiplas dicotomias que sustentam esse tensionamento de forças na construção dos simbolismos do filme, considerado um dispositivo diabólico.

O primeiro capítulo - *Assim na Terra como no Céu* - se divide em cinco subcapítulos. A introdução trata, a partir de Haroldo de Campos, Walter Benjamin e Giorgio Agamben, da adaptação tradutória como um gesto luciferino. Também dialogamos com Jean Epstein e sua concepção de Cinema do Diabo para pensarmos como se desenha, no objeto, a tensão entre linguagem verbal e imagética.

O primeiro subcapítulo - *Máquina de sonhos* - aborda, na teoria dos cineastas surrealistas, a relação entre o fenômeno cinematográfico e a experiência onírica. O segundo e o terceiro subcapítulos - *O duplo do mundo* e *Daquilo que surge da câmara*

escura - buscam identificar elementos próprios à linguagem do cinema para aproximá-lo do funcionamento psíquico humano. O quarto subcapítulo - *O cinema como vestígio de magia* - questiona a falsa ideia de que o ser humano urbano contemporâneo superou o pensamento mágico das sociedades consideradas primitivas e atrasadas, ao evidenciar o cinema como um dispositivo que coloca em funcionamento mecanismos subjetivos muito próximos à magia. O quinto e último subcapítulo - *Sentidos em fragmentação: tarô, cinema e montagem* - aborda a relação entre o cinema e as cartas, tão importantes para a vida de Alejandro Jodorowsky quanto para a construção de *A Montanha Sagrada*. O tarô é utilizado para considerarmos ideias acerca do quadro enquanto elemento da linguagem cinematográfica.

O segundo capítulo - *Festa sígnica na montanha profana* - se propõe a realizar uma apresentação analítica do filme, considerando seus aspectos simbólicos e narrativos. O jogo de inversão que o intitula evidencia uma polaridade que se expressa intrinsecamente em *A Montanha Sagrada*. Ao subvertermos o título do objeto, buscamos criar uma provocação semântica que reflete o evidente problema da tensão entre o sagrado e o profano, medular para a construção de sentidos fílmicos.

No primeiro subcapítulo - *Montanhas análogas* - escolhemos abordar questões acerca da adaptação cinematográfica que Jodorowsky realizou a partir do romance de René Daumal, *O Monte Análogo*, buscando pensar como esse tensionamento se expressa no diálogo poético de ambos artistas. O segundo subcapítulo - *A Torre* - apresenta a análise fílmica da primeira sequência do filme e o terceiro subcapítulo - *Fazer das tripas cérebro* - discute teorias que embasam as discussões decoloniais em suas possíveis correlações com o filme. Também evidencia o cinema enquanto dispositivo de desestruturação dos vetores de colonização do pensamento e do imaginário simbólico. A partir das ideias de Maíra Zenun de Oliveira e Robert Stam, identificamos as reverberações do mito da superioridade intelectual europeia no campo da historiografia da arte, buscando evidenciar como os autores desmitificam e questionam algumas verdades criadas a partir da autorrepresentação europeia no âmbito das teorias e histórias das artes. O quarto subcapítulo - *Um corpo na encruzilhada* - se debruça sobre as críticas que o filme apresenta em relação às instituições religiosas, a partir do símbolo

do Cristo. O quinto e último subcapítulo - *O alpinismo como metáfora mística* - caracteriza-se pela análise fílmica da segunda e da terceira sequência do filme, tendo como perspectiva o misticismo das imagens.

O terceiro capítulo - *A constelação Jodorowsky* - apresenta um panorama do contexto de criação do cineasta, relacionando a fragmentação e a construção de sentidos em *A Montanha Sagrada*.

No primeiro subcapítulo - *Intuição e Devaneio* - são abordados aspectos do Movimento Surrealista que reverberam na obra de Alejandro Jodorowsky, como o devaneio, o inconsciente e a fragmentação, com destaque para a arte cinematográfica. Dada a relação do filme com o misticismo e a magia, pensaremos de que forma a intuição constitui um importante elemento para sua fruição. Em conexão com a intuição, é feita uma relação da poesia presente no filme com a ideia de devaneio poético, a partir da concepção do filósofo Gaston Bachelard, principalmente no que diz respeito ao devaneio enquanto uma fragmentação do espaço, do tempo e da lógica objetiva.

O segundo subcapítulo - *O Louco* - e seus dois tópicos - *Carne: Artaud e o corpo da arte* e *A crueldade cinematográfica* - relacionam a obra de Jodorowsky, principalmente o filme *A Montanha Sagrada*, com a obra do poeta francês Antonin Artaud que, apesar de ser considerado um artista surrealista, rompeu com o movimento, assim como Jodorowsky. Quanto ao trabalho de Artaud, analisamos a manipulação da materialidade da literatura e a relação desse aspecto de sua obra com a evidência da opacidade cinematográfica no filme. Também abordamos as teorias de Artaud sobre cinema, destacada a forma como o poeta o concebe como um dispositivo para a manifestação de seu conceito de Crueldade. As teorias de Artaud são consideradas em diálogo com as teorias de Edgar Morin sobre o cinema, que pensa as potências afetivas do dispositivo, como as relações de projeção e identificação do espectador e os resquícios de pensamento mágico que o fenômeno cinematográfico evoca.

E evidenciadas as influências e os aspectos que reverberam na produção de Jodorowsky, o terceiro e quarto subcapítulos - *O Mago* e *Crueldade e Pânico n'A Montanha Sagrada* - apresentam um panorama sobre sua vida e obra, com especial enfoque à ideia de Pânico, concebida com Fernando Arrabal e Roland Topor na

constituição de um falso movimento artístico como forma de crítica aos movimentos da vanguarda modernista.

O quarto capítulo - *Perder a cabeça* - se dedica a discutir a fragmentação a partir da perspectiva do corpo. Dialogamos com Linda Nochlin, que relaciona a fragmentação do corpo ao sentimento de crise gerado pela modernidade.

O primeiro subcapítulo - *Destruição e sacrifício: a arte como elaboração da catástrofe* - aborda as relações construídas por Georges Bataille entre a arte, as imagens do horror, o sacrifício e o contentamento humano por imagens violentas. Buscamos colocar em diálogo a noção de sacrifício - em Bataille - a de Crueldade - em Artaud - e o Pânico jodorowskyano, para pensarmos de que forma a fragmentação do corpo se constitui enquanto um elemento de manifestação da estética pânica em *A Montanha Sagrada*. Este subcapítulo também aborda as considerações de Ricardo Garay acerca da catástrofe no cinema de Jodorowsky, a partir do corpo inserido no contexto de produção capitalista. O segundo subcapítulo - *Corpo abjeto* - expõe a fragmentação do corpo na teoria de Julia Kristeva, que constrói o conceito de abjeção, significativo para pensarmos a presença da fragmentação do corpo no Pânico de Jodorowsky. No terceiro subcapítulo - *O contexto histórico da fragmentação* - utilizamos as ideias de Eliane Robert Moraes, que apresenta a destruição corporal no contexto artístico permeado pelas discussões das vanguardas modernistas europeias. O quarto subcapítulo - *A chuva das entranhas: Artaud e a fragmentação do corpo* - retorna ao poeta francês, analisando textos poéticos e dramáticos que trabalham com a fragmentação do corpo e que podem ser relacionados à construção de sentidos no filme de Jodorowsky. O quinto subcapítulo - *"Cut off your fingers or go back!"* - analisa cenas da terceira sequência de *A Montanha Sagrada*, que apresenta imagens da fragmentação do corpo, relacionando-as com aspectos abordados nos subcapítulos subsequentes. O sexto subcapítulo aborda a fragmentação pela perspectiva do trauma coletivo, utilizando o corte, um elemento da linguagem cinematográfica, como uma imagem simbólica da catástrofe social, além de apresentar uma relação entre o silêncio e as imagens da catástrofe.

Eis os destroços:



PRIMEIRO CAPÍTULO

ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU

A natureza nos deu um aparelho fonador, mas não nos deu um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior.

Mas o cinematógrafo é exatamente isso: um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário.

(Arlindo Machado)

Junto a seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, Haroldo de Campos foi um dos principais expoentes do Movimento Concreto na literatura brasileira. Poeta, crítico e tradutor, ele se dedicou a explorar as potencialidades da relação entre palavra e imagem na poesia. Em seu texto *Transluciferação*, que compõe o livro *Deus e o Diabo no Fausto, de Goethe*, Haroldo de Campos apresenta uma leitura do processo de tradução, inserindo-o criticamente em uma densa teia de simbologias. Pelo fato de nosso objeto de estudo ser uma adaptação cinematográfica de um romance, a questão da tradução nos interessa no escopo desta dissertação, uma vez que podemos conceber a adaptação como um processo intersemiótico e tradutório. Ou seja, traduz uma imagem literária para uma imagem audiovisual. É a partir dessa noção da tradução, como um gesto em que uma mensagem é transportada de um meio a outro, que Haroldo de Campos inicia seu texto evidenciando o simbolismo do anjo: “A tradução, como a filosofia, não tem Musa [...], diz Walter Benjamin [...]. E, no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um anjo” (CAMPOS, 1985, p. 5).

A função do anjo, de ser portador de uma mensagem, de transitar entre o mundo elevado da divindade e o campo terreno e profano da humanidade, se conecta com a tradução. O autor cita a concepção de Walter Benjamin do processo intersemiótico, que se baseia na imagem do anjo da tradução como uma subversão da ideia de servitude. Ou seja, desvincula a tradução de uma noção na qual o ato de traduzir se configura como uma mera subserviência fidedigna da mensagem original para a mensagem traduzida. Segundo Campos (*Ibid.*, p. 5), Walter Benjamin inverte a lógica do anjo: “o original é que serve de certo modo à tradução”. A partir dessa ideia, o autor advoga a existência de uma

aproximação entre a função angelical tradutória e um caráter luciferino. O anjo rebelde, caído dos céus, por querer elevar-se a Deus, segundo a mitologia judaico-cristã, simboliza a atitude de profanação e insubmissão da tradução: “Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença [...]: uma empresa satânica” (*Ibid.*, p. 6).

A imagem simbólica de Lúcifer, como representação da tradução, dialoga com a ideia de profanação, compreendida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben: Em *Elogio da Profanação*, o autor destaca que o gesto profanatório atua como a devolução de um objeto, ideia ou espaço que fora suprimido do uso na esfera humana. Se sacralizar significa retirar algo da esfera humana através da religião, o ato de profanar consiste em devolver à humanidade tal objeto:

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. (AGAMBEN, 2010, p. 67)

Em diálogo com a citação de Agamben, podemos identificar que *A Montanha Sagrada* encerra um caráter de sacrifício, ao qual retornaremos, a partir do pensamento de Georges Bataille, no primeiro subcapítulo do quarto capítulo. A partir dessas ideias, também podemos considerar que se trata de um filme diabólico, pois subverte as fronteiras entre o sagrado e o profano. Para além de ser uma adaptação e tradução, um processo intersemiótico que transfere ideias do campo das letras para o das imagens visuais, corporificando-a, ele é um filme que esboça outras relações simbólicas com o difamado personagem do Diabo.

Assim como Mircea Eliade aponta a montanha como o pilar do mundo e o comunicador de suas três instâncias, o Diabo, de acordo com a narrativa judaico-cristã, é o único que atravessa o Céu, a Terra e o Inferno. Após habitar e ser expulso do Céu, ele é relegado ao Inferno e acessa a Terra para corromper o coração dos humanos. Como veremos no terceiro capítulo, a poética jodorowskyana se desenha em torno do simbolismo de Pã, imagem totêmica do Movimento Pânico. A imagem de Lúcifer como um ser cornífero e antropozoomórfico foi cunhada, ao longo dos séculos, a partir da reformulação das imagens de divindades pagãs.

A figura 2 apresenta uma ilustração contida no tratado *Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, escrito na França, no século XVI, dedicado a tratar sobre o Anticristo, o Inferno e o Último Julgamento. Na figura podemos perceber as relações entre a construção de um imaginário sobre a figura de Lúcifer baseada em releituras de imagens de divindades como, por exemplo, Pã, do gregos, *Cernunnos*, dos celtas, *Èṣù*, um dos orixás cultuado na cultura yorubá e que tem no bode um de seus animais representativos. A figura 3 mostra o Arcano XV, O Diabo, que no Tarô de Marselha também o representa como um ser antropozoomórfico, fragmentário e ligado à sexualidade. Outro aspecto que oferece ao filme a característica de diabólico é a busca pela evidência do corpo que o permeia constantemente. Apesar de místico, espiritual e sagrado, ao evocar a encarnação de seu suporte, o filme também se aproxima de seu caráter satânico e imanente.



Figura 2 - Representação francesa, feita no século XVI, do Diabo e seu séquito de demônios.³

³ Fonte: <http://monsterbrains.blogspot.com/2014/11/demons-from-livre-de-la-vigne-nostre.html>

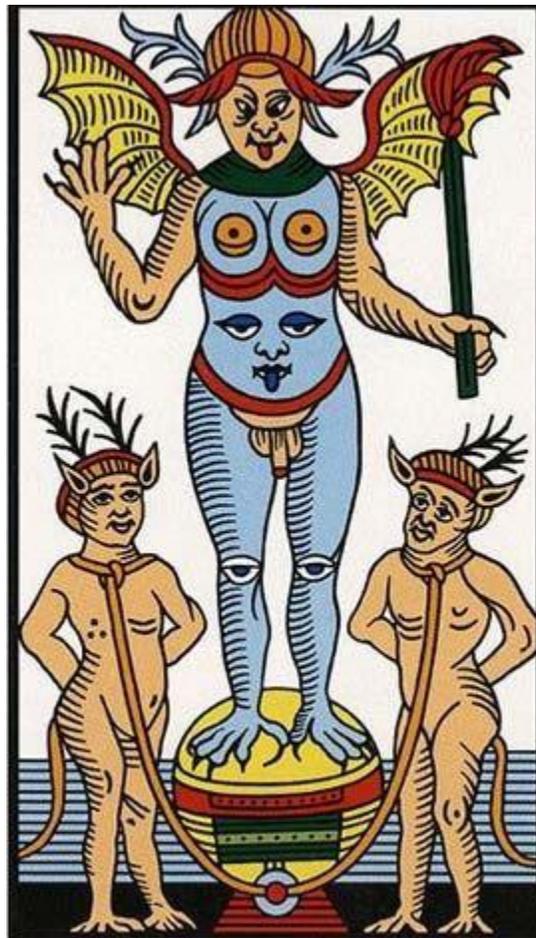


Figura 3 - O Arcano XV, O Diabo, no Tarô de Marselha⁴

Jean Epstein foi um artista que se dedicou a pensar o cinema como uma manifestação luciferina. Em *O Cinema do Diabo*, publicado em 1947, o cineasta, teórico e crítico polonês aborda a relação de tensionamentos que existe entre a literatura (a palavra) e o cinema (a imagem visual). Apesar do cinema ser uma arte audiovisual, Epstein focaliza sua discussão mais especificamente na imagem cinematográfica em termos de visualidade. Sendo a literatura uma das linguagens artísticas mais consagradas, a palavra adquire o estatuto daquilo que eleva-se ao sagrado. Quanto ao cinema que “lutou” para ser reconhecido como uma forma legítima de arte, temos a imagem como um corpo, algo situado na esfera do profano. Essa oposição é um aspecto

⁴ Fonte: GODO, 2020.

central na discussão proposta por Epstein em seu ensaio e uma das razões pelas quais o autor aproxima simbolicamente o cinema ao Diabo.

É porque permanece sempre concreta, de maneira precisa e rica, que a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que permitiria uma classificação rigorosa, necessária a uma arquitetura lógica e um pouco complicada. Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo à realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta (EPSTEIN, 1983, p. 193).

Essa oposição que Epstein identifica entre o texto literário e o texto imagético no cinema não configura uma valoração da literatura como mais importante que o cinema. Se a literatura opera através de um acionamento racional do sujeito (para acessar o texto enquanto portador de uma mensagem, deve-se dominar minimamente as convenções gramaticais e culturais operantes na língua em que ele fora escrito), o cinema, segundo Epstein, aciona afetivamente o espectador por meio de uma trajetória mais vulgar, direta, imanente, corporal, sensorial e diabólica.

Gostaríamos de apontar aqui que um aspecto não é explicitado pelo autor: o fato de que, assim como a literatura, o cinema, em certa medida, também funciona pela “educação” do olhar do espectador para a linguagem da imagem. Pelo contrário, para ele - e neste ponto discordamos do autor - a linguagem cinematográfica não se ordena em uma lógica, operando segundo uma (des)organização dionisíaca. Ao contrário de Epstein, consideramos que, mesmo dionisíaco, o cinema se constitui a partir de linguagens relativamente convencionadas. De fato, a linguagem imagética é mais insubordinada a

ordenações, porém, assim como a literatura, a visualidade da linguagem cinematográfica também opera segundo convenções e estruturas que constroem seus significados.

Também discordamos do autor em sua constatação de que “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão” (EPSTEIN, 1983, p. 193), pois, da mesma forma que na linguagem visual, existe na literatura, como explicita Antonin Artaud, uma sensualidade que se percebe pela sonoridade dos sons das palavras, sensações táteis que surgem a partir da enunciação e, imagetivamente, uma possibilidade de contemplação dos desenhos das letras e palavras. Concordamos, porém, quando Epstein coloca o cinema como um dispositivo afetivo e catártico, capaz de acionar o espectador através de sua sensorialidade, mais que através do raciocínio.

Tal condição é colocada pelo cineasta como uma característica do cinema imprescindível à sociedade. Tornando possível a simbolização dos afetos e impulsos mais primários do indivíduo, que caso não sejam reprimidos pelos processos culturais, morais e civilizatórios, tornariam impossível a socialização dos sujeitos, o cinema funciona como um mecanismo de expurgo do mal. Uma forma que a sociedade encontrou para elaborar seus impulsos destrutivos, selvagens e libertários. “A importância do cinema, pois, recai não somente no seu inegável valor artístico, mas também na sua capacidade de evitar a concretização de atitudes que, se efetivadas na sociedade, conduziriam a desordens e à destruição da harmonia da vida pública” (SILVA, 2011, p. 3).

Assim como o Diabo personifica o mal, na narrativa esquizoparanóide e maniqueísta das tradições abraâmicas, o cinema possibilita que o sujeito seja colocado diante de tudo aquilo que deseja realizar, mesmo que inconscientemente, e não pode. Uma de suas funções, assim como o sonho, seria a de sublimar os impulsos que ameaçam a instituição de um parâmetro moral definido na cultura, permitindo que os espectadores satisfaçam, sem danos concretos, seus desejos demoníacos (*Id.*).

Identificando as similaridades e a importância psicológica do cinema e do sonho para o funcionamento social, Epstein propõe que a produção dos filmes seja feita do modo mais próximo possível do funcionamento do sonho. De acordo com suas constatações, o cinema e os sonhos se projetam no mundo interno dos humanos, na

câmara escura, temida e hermética à razão. Ou seja, ambos operam no “laboratório em que o Diabo destila seus venenos” (EPSTEIN, 1983, p. 298).

Após apresentarmos discussões específicas ao campo das traduções intersemióticas e dos choques sígnicos entre palavra e imagem visual, no próximo subcapítulo, nos aproximaremos das teorias cinematográficas, iniciando a elaboração sobre sua participação no Pânico jodorowskyano.

1.1. MÁQUINA DE SONHOS

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, da emoção, do instinto.
(Luis Buñuel)

A complexa relação entre cinema e sonho é uma questão profundamente explorada na crítica cinematográfica e na poética de inúmeros cineastas. Robert Desnos, assim como os demais surrealistas, se interessou pela aproximação do sonho e da arte, mais especificamente do cinema: “Como deixar de identificar as telas do cinema às trevas noturnas, os filmes aos sonhos! [...] Não seria portanto natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela?” (DESNOS, 1983, p. 320). O poeta, apontando que seus espectadores iriam buscar nas salas escuras o sono artificial e material estimulante capaz de povoar suas noites solitárias, defendia uma aproximação poética do fazer cinematográfico à exploração das experiências oníricas, por meio do registro de sonhos para que pudessem ser transportados para a tela. Ao lidar com o sonho, segundo Desnos, o cinema se liberta de leis, regras, entraves, lógicas estreitas e vulgares.

O espanhol Luis Buñuel, um dos nomes mais importantes para o cinema surrealista, concebia o cinema como um instrumento hipnótico de poesia, dotado de um potencial “libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 1983, p. 334). De acordo com o cineasta, por isolar o espectador em um ambiente escuro e silencioso, análogo ao seu ambiente psíquico, a “sétima arte” teria o poder de “arreatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana” (*Ibid.*, p. 334).

Buñuel também reconhece existir um mecanismo de projeção e identificação do espectador para com o filme: “Se o espectador compartilha das alegrias, das tristezas, das angústias de determinado personagem na tela, será por ver nele refletidas as alegrias, tristezas e angústias de toda a sociedade e, por conseguinte, as suas próprias.” (*Ibid.*, p. 335). Acerca dos mecanismos de projeção-identificação no cinema, retornaremos, no próximo subcapítulo, aos seus funcionamentos a partir das teorias de Edgar Morin.

O teórico e professor Arlindo Machado, um dos principais pesquisadores brasileiros em cinema, expõe a amplamente debatida relação entre o cinema e a psicanálise, duas instituições que, segundo o autor, nasceram praticamente ao mesmo tempo.

O fato é que, em 1900, no mesmo ano em que Méliès lança *Cendrillon*, sua primeira *féerie* em forma de narrativa fantástica, Freud publica sua *Die Traumdeutung* (Interpretação dos sonhos), na qual investiga a simbologia onírica. Um como outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito. Cinema e psicanálise, em todo caso, abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações (MACHADO, 1997, s/p.)

Machado aponta que, apesar de Sigmund Freud não haver citado diretamente o cinema em seus textos, o fundador da psicanálise utiliza, como imagem metafórica, objetos ópticos (microscópio, lentes, aparelhos fotográficos, etc) para representar o lugar psíquico e os mecanismos de operação das funções mentais humanas. (*Id.*) Esse ponto nos permite inferir que existe uma reverberação simbólica entre o cinema e o funcionamento do psiquismo humano. Essa reverberação, medular ao Surrealismo, é explicitada por Buñuel:

O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem corresponder a minutos ou séculos; os movimentos se aceleram (BUÑUEL, 1983, p. 336)

Freud, apesar de não ter abordado diretamente o cinema na construção de sua teoria psicanalítica, também se aproxima do cinema ao apontar que “o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem”. (FREUD *apud*. MACHADO, 1997, s/p.).

A intervenção das máquinas ópticas no corpo da teoria freudiana tem algo de desconcertante e ao mesmo tempo de inevitável. Invocando o reflexo imagético que se forma nessas máquinas como algo de alguma forma “semelhante” ao nosso universo interior, Freud parece sugerir que se encare a produção psíquica como uma espécie de câmera invertida, que “registra” o que vem de dentro, da maquinaria do imaginário, ou como um olho cego, que “vê” apenas as imagens nascidas dentro dele mesmo (*Id.*, s/p.)

Considerando a intrínseca importância das teorias de Freud para a expressão poética e teórica do Surrealismo, os participantes do movimento desenvolveram um verdadeiro entusiasmo com relação ao cinema, concebido como uma máquina do sonho, um dispositivo capaz de materializar a surrealidade: “Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de super-realidade se assim se pode chamar” (BRETON *apud*. TELES (Org.), 1997, p. 230).

O psicólogo suíço e teórico do cinema Hugo Mauerhofer constrói a expressão “situação cinema” para designar o momento em que “o homem moderno, particularmente o habitante da cidade, deixa a luz natural do dia ou a luz artificial da noite e entra no cinema” (MAUERHOFER, 1983, 375). A partir da situação cinema, que instaura uma espécie de entorpecimento hipnótico no espectador, Mauerhofer investiga e se questiona acerca dos modos como os mecanismos psicológicos são acionados a partir da experiência de inserção do indivíduo em um ambiente protegido de luzes e sons externos para a visada de um filme. Dois dos efeitos psicológicos identificados pelo autor são as alterações de percepção temporal e espacial, a partir das quais se opera uma relativa suspensão das fronteiras objetivas entre a mente consciente e inconsciente: “Não se pode, portanto, descuidar do papel do inconsciente na experiência cinematográfica” (*Ibid.*, p. 376) Nesse sentido, assim como os sonhos são uma espécie de “psicose alucinatória do desejo” (FREUD *apud.* MACHADO, 1997, s/p.), podemos ampliar a ideia freudiana para também incluir o cinema como uma operação na qual o inconsciente é acionado. A situação espacial do cinema impõe ao espectador um estado de receptividade, propício à fertilização da imaginação e da fantasia:

Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade - condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado de sono. Há entre os dois casos uma relação significativa: ambos supõem uma fuga da realidade, a escuridão como pré-requisito para dormir ou assistir cinema e um estado de passividade voluntário (MAUERHOFER, 1983, p. 377)

Arlindo Machado também relaciona a situação cinema de Mauerhofer com o mito da caverna de Platão e com a matriz freudiana (o ventre materno). A partir da leitura de Jean-Louis Baudry, Machado correlaciona a cena solar, em que se encontra o filósofo no início do mito da caverna, à vida consciente na teoria freudiana, enquanto que a gruta e as imagens projetadas em suas rochas internas (notemos a semelhança da gruta com o cinema) poderiam ser relacionadas com o inconsciente (MACHADO, 1997). A partir dessas considerações podemos reconhecer a existência da potência cinematográfica

(compartilhada pelos sonhos, fantasias, devaneios e outras manifestações do inconsciente humano) de “escurecer” as convenções de normalidade pensante, ou seja, o consciente (*Id.*). Essas analogias utilizadas pelo autor demonstram a especificidade sensorial e psicológica que a experiência cinematográfica é capaz de instaurar, fazendo com que, mesmo ciente de estar diante de uma experiência ficcional, o espectador tem suas participações afetivas acionadas pelas imagens de um filme. Temos, portanto, o cinema como um simulacro do real. A analogia entre o mito da caverna de Platão e o cinema, evidenciada por Machado, também o exhibe como uma encruzilhada entre os misteriosos fantasmas da gruta escura e o brilho ofuscante do sol da razão (MACHADO, 1997).

O autor também indica que o papel do cinematógrafo consistia em acionar o mesmo tipo de transferência que, de acordo com a psicanálise freudiana, estava em jogo nos sonhos e nas fantasias, exibindo abertamente o “sintoma de alguma inquietação maior, mais perversa ou selvagem, que ameaça vir à tona com sua louca emergência” (*Ibid.*, s/p.)

Outra perspectiva através da qual Machado evidencia analogias entre o cinema e os sonhos é a visualidade. Sem deixar de considerar o aspecto sonoro ou verbal do cinema, o autor aponta para o recurso da imagem como meio básico de expressão, comum ao onírico e ao cinematográfico, apontando que Freud já identificava que o material psíquico é como o das artes visuais: imagem. (*Id.*) O autor também chama a atenção para o fato de que muitos psicanalistas constatarem a recorrência em sessões de análise, quando os analisandos se referem aos seus sonhos como se fossem filmes e os relatam muitas vezes utilizando a linguagem cinematográfica, como por exemplo, “eu via o seu rosto num ligeiro flou...” ou “de repente, aconteceu um corte e eu me vi em outro lugar...” (*Id.*, s/p.).

A hipótese levantada por Bertram D. Lewin de que todo sonho é uma projeção de imagens num suporte a que ele chama *dream screen* (tela do sonho) constitui a proposição mais avançada nessa área. Essa tela, muito semelhante à do filme, está presente nos sonhos, mas normalmente não é vista pelo seu espectador (*dreaming spectator*), pois o conteúdo manifesto acaba se impondo sobre o suporte. No filme acontece a mesma coisa: quando as imagens são projetadas na tela, esta última se torna invisível ao espectador, mas ela está lá e sem ela nenhuma projeção seria possível. (*Ibid.*, s/p.)

A *Montanha Sagrada*, apesar de construir uma atmosfera onírica através de suas imagens e sons, propõe, em outro sentido, que o espectador tome consciência da tela. Para utilizar os termos apontados por Machado, o filme requisita que, ao tomar consciência da *dream screen*, o *dreaming spectator* acorde. Se o sonhador pode acordar ao perceber que seu sonho é apenas a projeção das imagens de sua própria consciência em uma tela mental, o espectador pode acordar do filme quando este tira sua máscara.

Após realizarmos um panorama sobre a relação entre o cinema e os sonhos, no próximo subcapítulo, discutiremos, sob uma perspectiva mais ensaística, a luz e o vazio enquanto elementos constituintes do cinema, buscando esboçar similaridades com a psique humana.

1.2. O DUPLO DO MUNDO⁵

Cortamos em pedaços o pobre do filme numa guilhotina em miniatura e depois colamos os pedaços desmembrados como no monstro do Dr. Frankstein. A diferença (a diferença milagrosa) é que deste aparente sangramento nossa criação pode ganhar não somente vida, mas espírito também. E o mais impressionante é que não vivenciamos em nosso dia-a-dia o deslocamento instantâneo provocado pelo corte. Estamos acostumados, é claro, a essas coisas [...] em nossos pensamentos - quando um pensamento passa por cima de todos os outros, para depois ser atropelado pelo seguinte.
(Walter Murch)

A história do cinema se consagra a partir da projeção de feixes de luz em um lugar permeado pela escuridão. Há algo de obscuro e vazio que o singulariza: o que há, no

⁵ Ismail Xavier (2018) utiliza essa expressão para caracterizar o cinema em *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*.

cinema, em sua especificidade e materialidade, de indiscernível, misterioso e mágico que tanto o aproxima da psique humana?

Imagens provindas da projeção luminosa caracterizam a fruição cinematográfica sem que os espectadores se deem conta da importância dos vazios, das lacunas e da escuridão que permeiam a criação e exibição de um filme. Construído entre o vazio e sustentado sob a estrutura da escuridão - e isto assume relevância para esta reflexão - o cinema se comunica diretamente com zonas obscuras da percepção humana. As imagens de um filme são pontes para o inconsciente e para a interioridade humana, lugar em que as imagens, através das quais simbolizamos o mundo e com ele nos relacionamos, podem ser estranhas e desconhecidas. É nesse choque entre vazios, entre obscuridades, que os estratagemas secretos do cinema ativam instâncias capazes de penetrar as câmaras da afetividade humana.

Um filme é um oceano de imagens e de vazios. Para cada elemento que o constitui em materialidade e sentido existe uma espécie de duplo antagônico, que constrói tensões entre presença e ausência⁶. O olho humano percebe o filme como uma continuidade ininterrupta de imagens, enquanto os vazios são perdidos nos limbos da percepção. Da mesma forma com que raramente tomamos consciência da escuridão a qual se é exposto a cada piscada dos olhos, não percebemos também, no intervalo entre os frames de um filme, a ausência da luz. A menos que este vazio seja apropriado como uma forma de composição poética na construção de um filme, é possível afirmar que uma das características do cinema é escamotear este tipo de escuridão e de veloz fragmento de ausência.

A ilusória continuidade ocorre devido à persistência retiniana que, como vestígio póstumo ou um fantasma, mantém o rastro da sua presença imagética. Enxerga-se a imagem por um ínfimo momento após sua exibição ter sido interrompida; o intervalo entre a imagem “morta” e a que a sucede se perde na conexão entre ambas (ROMITI, 2015).

⁶ Para além da presença e ausência de imagens, pode-se ampliar esta dicotomia para outros elementos constitutivos da arte cinematográfica como, por exemplo, o som e o silêncio, aspectos que fogem ao escopo desta investigação.

É devido a esta permanência da imagem, ou à insistência do olho e do cérebro em continuar vendo elementos que já desapareceram, que o cinema pode existir. Sem esta pequena e natural alucinação, apenas as fotografias estáticas seriam vistas. O movimento é percebido porque ainda é possível lembrar, por um curto período de tempo, daquilo que nem se sabia esquecido. A imagem morta diante dos olhos atua de modo semelhante à palavra, unidade autônoma, cujo sentido fugidio possibilita a criação de obras literárias. Depreende-se de tal constatação, que o efeito cinético surge a partir de quebras, como se a chave do movimento no cinema brotasse no tempo e no espaço que separam uma imagem de outra, ambas imóveis. O vazio do cinema é a ponte entre a imobilidade e a animação (ROMITI, 2015).

A materialidade do cinema se apresenta com um sentido limiar, uma espécie de fronteira ou ponto limítrofe entre a ausência e a presença, em uma dança fantasmagórica entre tempos que se chocam ou entrecruzam. Ainda que o cinema tenha adquirido tecnicamente uma capacidade de ilusionismo maior que outras linguagens artísticas quanto à representação de imagens, o material com o qual ele opera - a luz - é um dos suportes mais imateriais ou espirituais da arte, que carrega consigo o espectro da fantasmagoria. Seu comportamento transitório, ora matéria, ora energia, faz com que a luz não possa ser considerada pela física como um fenômeno que se apresenta pura e categoricamente enquanto uma ou outra condição. Ondas e partículas são elementos capazes de transpor barreiras, transpor obstáculos e, aqui, retornando ao tema do subcapítulo, invadir instâncias complexas da percepção humana.

Para aproximarmos a analogia do tarô e o vazio como o caos ligante que possibilita o cinema, podemos encontrar similaridades desse vazio cinematográfico com o Arcano Sem Número, também conhecido como o Louco, ao qual o número 0 geralmente é atribuído.

O simbolismo do 0 sugere uma curiosa ausência, ou melhor, uma presença em potencial. A princípio poderíamos pensar nessa ausência como um nada, uma não existência. Isso, porém, seria um erro, pois o 0 permite o surgimento do número 1 e conseqüentemente de todos os outros. Se o 0 fosse um nada, nada dele poderia surgir, então seria mais apropriado entendermos o 0 como a potência do 1, o caos originário do

qual o Todo emana. O 0, portanto, é. Além de ser o que se é, ele será algo outro. Ou seja, ele guarda em si a potência de todo outro. A potência de ser qualquer coisa, não sendo alguma coisa especificamente, é uma das principais simbologias do Arcano Sem Número. Porém a conexão entre esse arcano e o número 0 não é completamente satisfatória, uma vez que 0 é um número. Não tendo um número, podemos compreendê-lo como o arcano que está entre todos os arcanos, capaz de interromper intempestivamente qualquer ponto da sucessão narrativa do tarô, dilacerando uma suposta lógica linear, como um vazio onipresente que tudo preenche e comunica. Assim como nenhum arcano existe sem o Arcano Sem Número, a sensação de movimento no cinema não existe sem a interrupção entre um quadro e outro e conseqüentemente o abismo que permite que as imagens se comuniquem. A própria vida de um filme (para não dizer a vida de um corpo, ou até mesmo a vida em si) se constrói por meio de partes dilaceradas entre pequenos vazios.

Retomaremos as discussões sobre o tarô no quinto subcapítulo.

Explicitadas algumas questões referentes à natureza do cinema e sua relação com a magia, a luz e a escuridão, no subcapítulo a seguir, o fenômeno cinematográfico, sob a imagem simbólica de duplo do mundo, será abordado com relação aos mecanismos psíquicos envolvidos na visada de um filme, mais especificamente a projeção-identificação.

1.3. DAQUILO QUE SURGE DA CÂMARA ESCURA

E o cinema? Viva as salas escuras!

(André Breton, Primeiro Manifesto do Surrealismo)

O filósofo contemporâneo Edgar Morin, nascido na França em 1921, destaca-se como um pesquisador da complexidade e da transdisciplinaridade, com foco nas relações socioculturais contemporâneas. Sua contribuição para o campo do cinema engloba análises sobre o cinema hollywoodiano, caracterizando-o como explicitador da neurose e da necrose que assolam o mundo globalizado. Ele, a partir de uma perspectiva

antropológica⁷, estabelece correlações entre a fruição fílmica e o pensamento mágico, destacando que a magia seria uma verdade estéril, ilusória, e podemos acrescentar: metafísica. O cinema, assim como o antropomorfismo e o cosmomorfismo citados por Morin, corporifica esta magia. Isto é: materializa algo da ordem do imaterial. Tal materialização ocorre segundo dois processos distintos: a projeção e a identificação. No primeiro, o sujeito projeta seu mundo subjetivo no mundo concreto e no segundo, absorve o mundo externo, integrando-o ao seu mundo interno de modo afetivo (MORIN, 2014).

Cada um desses processos, projeção e identificação, originam outros com características específicas. A projeção desenvolve três processos, de acordo com os elementos para os quais o sujeito se projeta: o automorfismo, quando o sujeito projeta em outro suas próprias particularidades; o antropomorfismo, quando se projeta a humanidade nas coisas do mundo, seus elementos materiais e seres vivos; e o desdobramento, quando a projeção gera uma alucinação que faz com que o corpo do sujeito lhe pareça visualmente como outro corpo. Para Morin (2014) o antropomorfismo e o desdobramento são momentos mágicos quando a projeção se torna alienação.

Quanto à identificação, é caracterizada pela posse do corpo humano por um animal, feiticeiro ou deus. Tal identificação pode gerar a percepção de um cosmomorfismo, no qual o ser humano acredita se transformar em um microcosmo. Para Morin (2014), projeção e identificação devem ser tomadas enquanto processos integrados em um complexo inseparável, os quais comandam processos psicológicos subjetivos que alteram a percepção humana da realidade objetiva, criam realidades externas a esta, ou ainda ativam o funcionamento dos complexos e fenômenos mágicos (os duplos, as analogias e as metamorfoses).

⁷ Tais reflexões encontram-se no livro *O Cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia sociológica*.

Em outros termos, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, indefinido, vaporoso, "inefável". O outro, o momento em que a identificação é levada ao pé da letra, substancializada; quando se acredita realmente nos duplos, nos fantasmas, nos deuses, na feitiçaria, na possessão, na metamorfose (*ibid.*, p. 111).

O sonho surge como um momento de contato entre o estado subjetivo e o mágico, quando a magia se faz crer real. Durante o sono, o sonho parece coincidir com a percepção da realidade objetiva, ou seja, algo faz crer que se vive de fato a experiência onírica. Quando em vigília, contudo, o campo do irreal aproxima-se do conteúdo do sonho. Morin coloca em trânsito estes dois momentos: ao acordar, o sonho passa do campo mágico ao subjetivo, e, ao dormir, percorre-se o caminho inverso (*Id.*).

Tais constatações permitem que as reflexões morinianas aproximem cinema e sonho, pois ambos se colocam como dispositivos limítrofes entre a subjetividade humana e a magia. Para Morin (2014), além de materializar elementos mágicos, o cinema metaboliza resquícios da alienação mágica presente nas sociedades urbanas da atualidade. Assim como o sonho, pode-se afirmar que o cinema também se encontra na fratura entre magia e subjetividade, imaginação e alucinação, realidade objetiva e ficção psicológica.

Objeto de atenção dos surrealistas, a relação entre sonho e vigília seria o mote para uma verdadeira revolução, na qual a hegemonia da razão é colocada em xeque, desmontando as bases da civilização europeia e seus processos de colonização.

Segundo os seguidores do movimento surrealista, estivessem ou não de acordo com os postulados de André Breton, a relação entre estar acordado e sonhar, teria um paralelo com a teoria dos vasos comunicantes utilizada na química⁸. Sonho e vigília, portanto, estão em constante intercâmbio de informações. A tentativa de evidenciar os limites da racionalidade, ou ainda, as falácias geradas pela supremacia da razão, destacam um processo sociocultural, no qual os povos primitivos e os loucos, guiados pela magia, merecem maior atenção (NADEAU, 1985).

⁸ As experiências com vasos comunicantes evidenciam a relação que os líquidos estabelecem com os dois lados verticais do recipiente, cuja parte horizontal se encarrega de possibilitar o compartilhamento das substâncias.

Ao considerar a história das sociedades capitalistas modernas de origem europeia, percebe-se que a suposta superioridade racional é um dos mitos fundadores do pensamento ocidental. (OLIVEIRA, 2018) Tal superioridade da razão, utilizada como estratégia para os processos de colonização, tem na palavra escrita um dos argumentos para a sustentação da superioridade do intelecto. Outro elemento, derivado deste, é a falsa noção de que as sociedades que se desenvolveram a partir do conhecimento letrado, do *logos*, apresentam uma superioridade racional, em comparação a sociedades consideradas, equivocadamente, atrasadas.

Este mito da superioridade intelectual europeia criou uma equivocada separação: de um lado a lógica do pensamento e de outro um suposto - e falso - atraso intelectual, epistemológico, cultural, político, filosófico e econômico de sociedades que não experimentaram seu desenvolvimento segundo as normas ditadas pela Europa colonizadora, como os povos originários do continente americano e as sociedades africanas. Antes das invasões colonialistas nas Américas e na África, as diversas sociedades originárias locais tinham como forma de construção epistemológica o pensamento mágico. Tais pensamentos influenciam fortemente a produção de arte moderna.

A importância da discussão apresentada por Morin está também em apontar o cinema como um fenômeno que expõe uma fratura no mito da superioridade racional das sociedades modernas. A partir de suas colocações, pode-se considerar que, longe de superar o pensamento mágico, as sociedades modernas encontram novas formas de ressignificar a magia em seus modos de funcionamento e o cinema é uma das maneiras mais eficazes para a consecução de tal empreitada. Isto também é percebido na própria ciência, talvez o *summum bonum* da modernidade, pois aspectos como a intuição, a imaginação e a capacidade de abstração para criar representações do mundo são de extrema importância para os cientistas. Ainda que a construção epistemológica do conhecimento científico seja rigidamente normatizada pelos métodos adotados, também existe na ciência algo da ordem do sensível, do mágico, do abstrato e do irracional.

Evidenciadas as participações afetivas e mágicas envolvidas no fenômeno cinematográfico, o próximo subcapítulo seguirá abordando as teorias de Edgar Morin,

com foco na relação entre cinema e magia, que, assim como o sonho, o devaneio e a imaginação, é uma manifestação do inconsciente humano.

1.4. O CINEMA COMO VESTÍGIO DA MAGIA

O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor.
(Antonin Artaud)

O sujeito contemporâneo urbanizado é constantemente bombardeado com informações em forma de imagens e sons. Se os lendários impactos de audiência causados pelos primeiros cinemas no século XX surgem de uma suposta ingenuidade do espectador (CARVALHO, 2012), as qualidades afetivas dos filmes de hoje poderiam ser questionadas e investigadas. Não há dúvida de que, na busca por sobreviver ao bombardeio informacional e imagético da contemporaneidade, desenvolve-se uma espécie de anestesia perceptiva. A relação construída com as informações midiáticas altera percepções temporais e espaciais, transformando redes interpessoais gerenciadas pelo sistema econômico. Diante da tal situação, é válido indagar: o que, perante a apatia do olho, ainda torna o cinema um dispositivo capaz de acionar afetos?

Por mais que tenhamos consciência do caráter imaginário dos universos representados pelo cinema de ficção, em algum nível é acionada uma crença primal naquilo que é projetado na tela. Algo similar também ocorre no cinema documental que presentifica uma ausência, de modo a fazer acreditar mais na presença do que na ausência. Ou seja, diante da representação, algo faz crer que estamos diante do objeto representado. Ainda que imóvel, algo dentro do sujeito que assiste a um filme, o impele a fugir do trem que chega à estação⁹.

De acordo com Morin, a evolução individual e coletiva passa pela introjeção da magia. O universo perde um pouco de seu caráter mágico, encantado, mas a magia interioriza-se, torna-se alma.

⁹ Em referência à famosa lenda que permeia a exibição do filme *Chegada de um trem à estação*, dos irmãos Lumière, nos primórdios do cinema.

A magia não é mais crença tomada ao pé da letra, torna-se emoção. A consciência racional e objetiva faz a magia recuar até seu antro. Ao mesmo tempo hipertrofia-se a vida “interior” e afetiva. A magia passa a corresponder não apenas à visão pré-objetiva do mundo, mas também a um estágio pré-subjetivo do homem. O degelo da magia libera enormes fluxos de afetividade numa inundação subjetiva. O estágio da alma, a expansão afetiva, sobrevém ao estágio da magia. O antro-cosmomorfismo que não chega mais a se agarrar ao real, bate asas para o imaginário (MORIN, 2014, p. 112-113).

Talvez aí resida a capacidade afetiva do cinema de comunicar-se diretamente com a magia interiorizada. O cinema transforma em representação aquilo que interiorizamos; materializa em corpos de luz algo que internalizamos em uma zona mental não iluminada.

Morin (*Id.*) indica que, entre a magia e a subjetividade, está localizada a zona sombria de participações afetivas e as integra em um complexo de constante trânsito entre as representações e simbolizações que se fazem do mundo. Desta zona de participações afetivas, também denominada alma, coração ou sentimento, surgem, a partir de mecanismos de projeção e identificação, afetos que se aproximam e se afastam sem se desconectar dos pólos da magia e da subjetividade.

As relações entre as participações afetivas e os fenômenos do cinema acontecem, de acordo com os postulados de Morin (*Id.*), pela ideia de que este corporifica o afeto oferecendo imagens objetivas ao campo afetivo abstrato. Enquanto possibilidade de representar o mundo, o cinema não apenas o mostra ou mimetiza: materializa os símbolos construídos a partir de visões subjetivas do mundo. Isto não significa que o cinema tenha inaugurado esta possibilidade, pois a humanidade criou vários mecanismos para concretizar símbolos afetivos e subjetivos. É inegável, contudo, que, ao considerar outras imagens artísticas, o cinema ampliou as potências dos mecanismos de identificação e projeção. Ao identificar imagens da tela com a realidade da vida, os mecanismos internos são colocados em movimento e revelam a originalidade da identificação e da projeção.

Ao destacar pontos de contato entre o cinema e a concretude dos fenômenos do mundo, Morin se aproxima de Antonin Artaud, cuja obra é pautada, entre outros fatores, na aproximação entre a arte e a vida. No terceiro capítulo, o pensamento do poeta francês será apresentado para retornarmos a discussão.

Após abordada a relação entre cinema e magia, o subcapítulo seguinte abordará os pontos de aproximação entre o tarô e o cinema, mais especificamente a montagem, elemento da linguagem cinematográfica.

1.5. SENTIDOS EM FRAGMENTAÇÃO: TARÔ, CINEMA E MONTAGEM

O cinema é o reinado da descontinuidade. No próprio processo de registro, tal descontinuidade está impressa e, por sua vez, a montagem cria um universo fragmentado, cuja continuidade, mesmo no mais simples filme narrativo, é produto de uma síntese da nossa consciência. Portanto, nos dois níveis, o que o cinema demonstra é a convencionalidade deste mundo integrado e "sem vazios" que julgamos habitar.

(Ismail Xavier)

O tarô é um dispositivo central na vida e na obra de Alejandro Jodorowsky e *A Montanha Sagrada* se constrói a partir de inúmeros pontos de contato com sua linguagem. Porém, para além de uma relação simbólica, de sentidos imagéticos que se conectam e se atravessam, também podemos pensar na relação entre cinema e tarô da perspectiva de construção de uma linguagem.

Os vinte e dois arcanos maiores do tarô apresentam uma narrativa que constrói seu sentido em uma sequência linear das suas partes consecutivas. Por outro lado, essa narrativa lógica do tarô se propõe à fragmentação, à reorganização e reconstrução de sentidos simbólicos a partir da casualidade das novas disposições e montagens das cartas. Cada unidade, ou seja, cada arcano maior, passa a se comunicar diretamente com outra não necessariamente sucessiva na organização original de ordem numérica. Os sentidos construídos através do tarô são, portanto, fluídos e os encadeamentos de significados que nascem dele dependem mais do choque entre as imagens do que um suposto sentido próprio e estanque de uma das imagens isoladas. A operação da montagem, nesse sentido, é comum ao cinema e ao tarô, onde duas ou mais imagens

percebidas e conjugadas em um determinado tempo e espaço formam, por relações de aproximações e distanciamentos entre elas, um significado concreto, sugerido e apreendido de forma não necessariamente consciente.

Considerando a relação de *A Montanha Sagrada* com o tarô, percebemos ser um aspecto de ambos a preeminência das imagens em relação à linguagem verbal. As figuras 4, 5, 6 e 7 exemplificam *frames* do filme em que a presença do tarô se evidencia. Toda a narrativa do tarô é sedimentada pelo simbolismo imagético. Nele, as palavras, que aparecem apenas no título dado a quase todos os arcanos, não são os elementos principais na construção da fábula imagética que cada carta nos conta. Esse aspecto também se expressa no filme, uma vez que ele apresenta poucos diálogos ou narrações, o que faz com que os sentidos que surgem a partir de cada cena sejam construídos primordialmente pela montagem e pelo diálogo entre as imagens. Esse ponto também se relaciona com a crítica artaudiana ao textocentrismo na arte ou à primazia da palavra na construção de sentidos poéticos, não apenas no teatro, mas também na poesia e no cinema. O filme se encontra com a crítica de Artaud à linguagem articulada na medida em que se constrói através de uma poética pouquíssimo verbal, compondo um mosaico de imagens construídas por formas, cores, sonoridades que, ao desenrolar do filme, vão construindo uma cadeia de significados que extrapolam aos das palavras.



Figura 4 - AMS (3:58min)



Figura 5 - AMS (36:22min)



Figura 6 - AMS (36:53min)



Figura 7 - AMS (37min)

Percebemos que a montagem é uma operação comum ao cinema e ao tarô, pois ambos funcionam como fragmentos em comunicação. Em um ensaio intitulado *Diderot, Brecht e Eisenstein*, Roland Barthes apresenta apontamentos acerca da montagem que podem elucidar alguns aspectos do cinema jodorowskyano e suas correspondências com a linguagem do tarô. Ele inicia abordando a relação que o palco - assim como podemos perceber na tela cinematográfica - mantém com a geometria. O plano no cinema é um recorte, uma imagem fragmentada pelas bordas de uma forma geométrica geralmente retangular. Isso implica a escolha de recortar e abarcar no quadro alguma coisa e abandonar alguma outra. O pensamento cinematográfico é, desta forma, construído pela fragmentação de imagens e pela decisão da mente sobre a maneira de composição desses fragmentos. Filmar, transportar a realidade ao filme, nada mais é que retirar e evidenciar uma parte de uma imagem mais ampla e transformar essa parte em uma imagem autônoma, relativamente independente da imagem da qual deriva. Existe aí uma morte: para que o cinema ocorra, há que matar, dilacerar imagens para que nasçam outras.

Barthes (1990, p. 82) coloca que “o quadro (pictórico, teatral, literário) é um recorte puro, de limites precisos, irreversível, incorruptível, que remete ao nada tudo o que o rodeia, inominado, que conduz à essência, à luz, à vista, tudo o que entra em seu campo”. Comentando uma passagem do artigo *Composição* de Diderot (que descreve o

quadro como um espaço cuja organização de elementos é capaz de formar um sentido, utilizando-se da metáfora da composição dos órgãos do corpo humano), Barthes explicita como o teatro de Brecht e o cinema de Eisenstein renovaram os estatutos da montagem no cinema e no teatro que os sucederam. O autor encontra no cinema pós-Eisenstein (e podemos percebê-lo claramente em *A Montanha Sagrada*) marcas de dispersão do quadro e de:

Retalhamento da “composição”, pelo deslocamento dos “órgãos parciais” da figura, enfim, pela supressão do sentido metafísico da obra, como também de seu sentido político - ou, pelo menos, a transferência desse sentido para uma outra política (*Ibid.*, p. 87).

Talvez haja nessa metafísica suprimida, apontada por Barthes, na obra que explora novas formas de operar e construir as montagens algo que se comunique com a metafísica da qual fala Artaud em seus escritos sobre cinema. O filme, ao abandonar a metafísica dos significados, se faz corpo, algo de sua fisicalidade passa a ser responsável pela construção de sentidos; seus significantes não são apenas plataformas para significados espirituais, incorpóreos, externos à materialidade do cinema.

Esse aspecto se revela no filme de Jodorowsky, cuja montagem subverte a lógica de montagem do cinema de peripécia, em que há uma coerência narrativa, um magnetismo linear entre as cenas que se unem para formar o sentido do filme como um todo. Porém, *A Montanha Sagrada* não se restringe ao universo da abstração, ou seja, não rompe totalmente sua relação com a narrativa. No filme as sensorialidades dançam entre os conceitos e as abstrações.

Existe uma narrativa no filme, que, por sua vez, se constrói a partir de uma montagem espiralada, ilógica, irracional, incoerente e absurda. Aquilo que Barthes encontra de riqueza no cinema de Eisenstein, a ausência de obrigação de que a imagem seguinte siga conceitualmente a precedente e de encadeamento entre os quadros, é perceptível em *A Montanha Sagrada*, que também pode ser considerado um “júbilo contínuo, feito de uma soma de instantes perfeitos” (BARTHES, 1990, p. 88). Neste

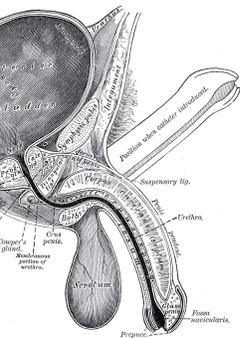
ponto, o filme também se comunica com as ideias de Brecht e Eisenstein citadas por Barthes:

Brecht enfatizou que, no teatro épico (que procede por quadros sucessivos), toda a carga significativa e aprazível incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido conceptual, certamente (até mesmo em cada quadro), mas não há um sentido final, são apenas recortes, cada um com suficiente força demonstrativa. Também para Eisenstein, o filme é uma contiguidade de episódios, cada um deles absolutamente significativo, esteticamente perfeito; é um cinema de vocação antológica: o próprio filme oferece, em linhas pontilhadas, ao fetichista, o trecho que irá recortar para saborear lentamente [...] (*Ibid.*, p. 87).

A Montanha Sagrada (que mantém muitas características em comum com o roteiro de *A concha e o clérigo*, de Artaud, como veremos no terceiro capítulo) não se propõe a contar uma história, mas também:

“desenvolve uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que essa reação em cadeia reproduza a ordem racional dos fatos. Do choque dos objetos e dos gestos derivam verdadeiras situações psíquicas, em meio às quais o pensamento aprisionado encontra uma saída útil.” (ARTAUD, 1995, p. 178)

No próximo capítulo, seguiremos a análise, dando enfoque às imagens do filme, relacionando-las às teorias apresentadas no primeiro capítulo.



SEGUNDO CAPÍTULO

FESTA SÍGNICA NA MONTANHA PROFANA

Todas as obras de arte inevitavelmente são levadas pelo contínuo redemoinho de transformação dialógica, de textos que geram outros textos num interminável circuito de reciclagens e transformações.
(Robert Stam)

A *Montanha Sagrada*, um dos filmes de maior destaque na filmografia de Alejandro Jodorowsky, é inspirado em *O Monte Análogo: romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas*, escrito por René Daumal. Partindo da premissa que o objeto de investigação da dissertação trata-se de uma adaptação livre do romance, buscamos, na presente introdução ao segundo capítulo, investigar os processos intersemióticos presentes na tradução entre os dois produtos culturais: um literário e o outro cinematográfico. Nesse sentido, evidenciamos os aspectos que surgem da recriação do romance e que podem ser relacionados às temáticas da fragmentação do corpo.

Partimos das definições construídas por Hutcheon (2006) e Sanders (2008) sobre adaptação para sedimentar teoricamente essa discussão. A pesquisadora e crítica literária Julie Sanders concebe a adaptação como complexos sistemas de intertextualidade que visam a criação de uma ideia em um novo meio. De acordo com Sanders (2008, p. 20): “*adaptation studies are [...], not about making polarized value judgements, but about analysing process, ideology, and methodology*¹⁰”. Já a crítica canadense Linda Hutcheon aborda os impactos das adaptações artísticas nas traduções culturais, ampliando a discussão ao incluir outros elementos de composição da cultura. Para Hutcheon (2006, p. 39) “como revisões abertamente declaradas e extensivas de

¹⁰ Em uma tradução livre: “Os estudos da adaptação não se tratam de realizar juízos de valor polarizados, mas sim de analisar processos, ideologias e metodologias.”

determinados textos, as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”.

O crítico e teórico francês do cinema, André Bazin, se insere nas discussões acerca das especificidades da arte cinematográfica na primeira metade do século XX. Desde os primórdios do cinema, a questão da especificidade de sua linguagem foi o mote de ricas discussões teóricas, conceituais e críticas acerca da suposta essência da nova arte. No contexto de tais discussões, alguns teóricos, como Jean Epstein, se colocavam a favor de um cinema puro, ou seja, buscavam identificar as especificidades que fariam do cinema uma arte autônoma, não dependente da linguagem da literatura, do teatro, da pintura ou de qualquer outra linguagem artística. Bazin, inserido na contramão da tendência teórica dos anos 1920 e 1930, coloca-se em defesa de um cinema impuro, permeavelmente sensível às influências externas ao seu universo e mantendo vínculos com outras artes (MENDES, 2014). Bazin afirma: *“And it is not impossible for the artistic soul to manifest itself through another incarnation”*¹¹ (BAZIN, 2000, p. 23). A metáfora de Bazin - encarnação - para caracterizar a tradução sígnica de uma adaptação entre diferentes linguagens dialoga com a temática da dissertação, na medida em que evoca a materialidade da arte como uma alma que se transforma em corpo. Ou seja, a metáfora baziniana figura algo da ordem do metafísico, a alma, sendo materializada em um corpo, a encarnação.

Esse aspecto guarda íntimas relações com o filme de Jodorowsky e o romance no qual ele se inspira. O argumento do autor indica que essa alma pode incorporar-se através de diferentes linguagens artísticas, o que suscita importantes questões acerca das relações entre palavra e imagem, nos processos de adaptação e tradução entre o romance de Daumal e *A Montanha Sagrada*.

A pesquisadora e artista visual Maria Cristina Mendes se dedica a pensar os processos intersemióticos envolvendo o cinema e a literatura brasileira. Como aponta a autora, a prática da adaptação cinematográfica, apesar de extremamente presente na indústria cultural mundial, não raro é considerada pelos estudos de cinema como um

¹¹ Em uma tradução livre: “E não é impossível que a alma artística se manifeste através de outra encarnação”.

processo criativo inferior. Isso se dá em grande parte por uma tentativa de identificação de purismos e especificidades da linguagem cinematográfica (MENDES, 2014).

Podemos relacionar a desvalorização da adaptação cinematográfica, citada pela autora, à imagem da queda do anjo, em Walter Benjamin, e retomada por Haroldo de Campos, como expusemos no capítulo anterior. É possível identificar que a desvalorização das adaptações cinematográficas se relaciona às diferenças de estatuto que as imagens literárias e as imagens visuais ocupam no desenvolvimento da história da arte. A literatura, o reino das palavras, sempre ocupou um lugar canônico, quase sagrado, entre as linguagens artísticas, ao passo que o cinema experimentou a inserção em densas e complexas discussões teóricas acerca de sua legitimidade enquanto arte. Dessa forma, a desvalorização da adaptação pode ter suas raízes nessa dicotomia entre uma arte consagrada - a literatura - e uma arte supostamente "menor" - o cinema, que desde seu nascimento luta para se afirmar como uma arte legítima. Nesse sentido, a adaptação também carrega esse caráter demoníaco e profanatório de transferência de algo da esfera do sagrado para a imagem encarnada, guardando relações com a metáfora do anjo caído benjaminiano.

Uma terceira razão para a desvalorização da adaptação pode ser explicada pela aproximação do cinema a uma indústria cultural de massa. Nesse processo, o cinema perderia - se é que, em algum momento, já teve uma - sua aura, em decorrência de sua inserção na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2013). Acerca dessa discussão, Mendes aponta que:

Enredado no excessivo acúmulo informacional das sociedades globalizadas, o senso comum credita ao filme a possibilidade de se obter, numa média de duas horas, acesso ao conteúdo do livro adaptado, este fato representaria economia de tempo no acesso ao legado cultural. Um dos evidentes problemas decorrentes desta abordagem é a subordinação do filme ao livro e o conseqüente empobrecimento da discussão, haja vista que a leitura de um livro jamais corresponde à projeção de um filme. Por outro lado, a análise de significativa parcela de filmes adaptados não leva em conta a transposição de linguagens e ignora a relação entre obra fílmica e literária, mantendo seu foco exclusivamente na produção cinematográfica. O deliberado abandono ou esquecimento do texto fonte se altera diante das possibilidades de exploração de best-sellers e/ou clássicos da literatura, em complexas operações da indústria cinematográfica e seus intrincados processos de mídiatização (MENDES, 2014, p. 19).

Em diálogo com Hutcheon, Mendes aborda o impacto das adaptações cinematográficas nas dinâmicas culturais, ao identificar os impactos por ela causados nos imaginários e no repertório imagético do público de cinema. Ou seja, a coletivização das imagens transferidas do âmbito individualizado da literatura para o compartilhamento coletivo das imagens de um filme. “Esta padronização ou homogeneização do imaginário certamente promove alterações nos processos de absorção e transmissão culturais” (MENDES, 2014, p. 19).

Outro ponto abordado pela autora é a adaptação como uma traição, que opera sob uma espécie de estigma do pecado original, por se constituir de um processo que transforma os sentidos, sem que eles possam corresponder à sua fonte matriz:

Traidora por natureza cabe a ela desvendar as possibilidades que lhe são dadas e descobrir seus limites. Por não almejar uma originalidade, por sabê-la utópica, o filme adaptado acaba por transformar o romance que é sua razão de ser. Para existir, para adquirir o status de obra de arte, o filme teria que assassinar o livro, constituir uma presença estética própria e relevante na contemporaneidade (*Ibid.*, p. 21).

A adaptação pode ser abordada através do termo tradução, que denota a transposição entre distintos sistemas sógnicos, sendo uma das maneiras de aprofundar o estudo sobre a relação entre textos verbais e textos audiovisuais (*Ibid.*, p. 18). Tendo em vista o conceito de tradução utilizado pelos poetas concretos Haroldo de Campos e

Décio Pignatari, no próximo subcapítulo exploraremos os tensionamentos entre as simbologias do processo intersemiótico que permeia a migração sígnica do universo do romance para o filme.

2.1. MONTANHAS ANÁLOGAS

Me cobrir de humanidade me fascina e me aproxima do céu
(Zélia Duncan)

O Monte Análogo: romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas, escrito por René Daumal inicia com a história de Theodore. O protagonista é um escritor - narrador em primeira pessoa - que envia o manuscrito de um excêntrico romance, considerado por ele de péssima qualidade, a uma revista para a qual ele havia escrito anteriormente. A partir da carta de resposta, expressando o agradável espanto acerca do livro, ele é convidado a conhecer o misterioso Pierre Sogol (cujo nome é um anagrama da palavra *logos*), um místico que deixara, anos antes, uma ordem satânica para se dedicar a práticas e pesquisas espirituais. Ao encontrar Sogol, o escritor é surpreendido pela proposta de realizar a expedição de alpinismo que descreve em seu manuscrito. Eles reúnem um seletivo grupo de pessoas para embarcar na expedição rumo à descoberta de uma montanha que os levará a uma jornada espiritual.

A temática da jornada de escalada da montanha também se apresenta no filme de Jodorowsky, porém o livro e o filme, se aproximam, poética e formalmente, tanto pela semelhança quanto pela diferença. O filme não se propõe a apenas adaptar a narrativa do romance, mas também a utilizá-lo como uma inspiração para criação de suas imagens cinematográficas. A recriação da alma do romance pelo filme dialoga com a constatação de Mendes (2000, p. 67), que considera que “a tradução guarda em si a impossibilidade da fidelidade absoluta, diante da inevitável traição”.

Na introdução ao romance, Roger Shattuck indica existir, na literatura do escritor francês, pontos de tensão entre o materialismo, os métodos racionais e o idealismo marcado por um pensamento intuitivo e espiritual. “*Daumal's work follows Nerval's in its*

resolve to fuse body and Spirit, speech and sleep, logic and intuition, in order to enter a 'second life'¹² (SHATTUCK *apud.* DAUMAL, 1971, p. 3). O simbolismo da montanha - elemento em torno do qual se desenham o romance e o filme - converge em si metaforicamente uma espécie de campo de tensionamento entre o materialismo e o idealismo. Esse tensionamento é uma das perspectivas pelas quais podemos tecer algumas relações entre o filme e o livro.

Na construção do simbolismo da montanha, Daumal (1971) a descreve como algo cujo singelo cume é capaz de se lançar aos céus da eternidade, enquanto sua base sólida e firme se espalha por enormes extensões sobre o solo pisado pelos mortais. O início para a jornada espiritualmente simbólica da escalada da montanha ocorre por uma via substancialmente material. *"For a mountain to play the role of Mount Analogue, I concluded, its summit must be inaccessible but its base accessible to human beings as nature has made them. It must be unique and it must exist Geographically. The door to the invisible must be visible.¹³"* (SHATTUCK *apud.* DAUMAL, 1971, p. 24)

Para situar essa relação nas discussões referentes à adaptação cinematográfica, como já apontado, podemos relembrar que *A Montanha Sagrada* não é uma adaptação narrativamente fiel ao romance, mas se propõe a recriar simbolicamente seu mundo. As discussões acerca da fidelidade são um ponto importante para as teorias da adaptação cinematográfica e dialogam com a infidelidade do filme:

La cuestión da la fidelidad no lo abarca todo, no resume todas las dudas que plantea la adaptacion [...] resistiendo la pression de uma lógica de producción de imagenes uniformes, estandarizadas, vacías de sentido. Consigue, com modos de creência diferentes, conservar uma escritura singular basada em uma lectura íntima de uma obra prestada y uma consciência aguda del tiempo presente en el que se sitúa este trabajo: poner la obra em presente – un presente multiforme, contradictorio y paradójico [...] (SABORAUD, 2010, p. 62-63).

¹² Em uma tradução livre: O trabalho de Daumal segue o de Nerval em seu ímpeto de fundir corpo e mente, discurso e sono, lógica e intuição, de maneira a entrar em uma 'segunda vida'.

¹³ Em uma tradução livre: Pois uma montanha para ser um Monte Análogo, eu concluí, deve ter se pico inacessível, mas sua base deve ser acessível aos seres humanos como a natureza os criou. Deve ser única e deve existir geograficamente. A porta do invisível deve ser visível.

Também sobre a questão da fidelidade:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria classificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20).

Apesar de manterem relevantes pontos de contato, as narrativas (para além do fator da linguagem em que se estruturam) do livro e do filme também apresentam discrepâncias. Isso revela um aspecto importante das obras que trabalham constantemente com contradições e polaridades.

Segundo esta linha de raciocínio, temos quatro elementos a serem considerados: as narrativas e as redes simbólicas do filme e do livro. Quanto ao aspecto narrativo percebemos que, enquanto o romance apresenta uma estrutura linear, o filme - e talvez esta seja uma das suas características mais importantes - nega a narrativa, se apresentando mais intensamente como um caos sógnico do que como uma estrutura narrativa coerente às convenções tradicionais do cinema e da literatura. A estrutura do filme se sustenta de forma imagética e não-verbal, como uma flutuação de consciência ou a experiência de universos oníricos.

Apesar da característica negação da narrativa verbal e linear no filme, é importante apontar que, em alguns momentos, o romance coincide com alguns de seus traços especificamente diegéticos, como por exemplo, na referência, em uma das cenas, ao *peradam*, uma esfera perfeitamente esférica e translúcida, mais densa que o diamante, e de extremo valor no Porto do Macacos, o portal de entrada para o Monte Análogo.

Em uma das cenas do filme *A Montanha Sagrada*, as duas personagens protagonistas explicitam a proximidade com o livro. O Ladrão recebe um martelo do Alquimista, com o qual tenta, sem sucesso, quebrar um bloco de rocha piramidal. A figura 8 exibe o plano do filme em que o Alquimista golpeia levemente o pico da rocha com o martelo e dentro dela se revela a esfera translúcida. Ele diz: *"Each stone has a soul*

formed by the work of millions of years."¹⁴ No romance, o *peradam* é descrito como mais abundante na medida em que atinge alturas mais altas da montanha e é completamente desconhecido fora do Porto dos Macacos.



Figura 8 - AMS (35:59min.)

Quanto aos aspectos simbólicos e discursivos, o filme e o livro compartilham elementos em comum de maneira mais evidente. Outros pontos em que o livro e o filme dialogam são os contextos de produção e as redes de influências entre artistas e movimentos que os atravessam. Daumal manteve contato com o controverso místico russo George Gurdjieff, que, além de ser um escritor de interesse pessoal de Alejandro Jodorowsky, foi estudado pelo cineasta para a criação do filme. Jean Paulhan, escritor e editor francês, é outra personalidade que influenciou o trabalho de René Daumal e que participa, talvez indiretamente, da constelação de referências de Jodorowsky. Antonin Artaud, um dos artistas de impacto fundamental na obra do cineasta, se correspondeu intensamente com Paulhan e Daumal escreve-lhe em carta: *"we must first become human before seeking anything superior"*¹⁵. (DAUMAL, 1971, p. 3) Este excerto da carta de Daumal a Paulhan tangencia o sentido da última cena de *A Montanha Sagrada*, que expõe

¹⁴ Em uma tradução livre: Cada rocha tem uma alma, que é o resultado de um trabalho de milhões de anos.

¹⁵ Em uma tradução livre: Devemos primeiro tornarmo-nos humanos antes de buscar qualquer transcendência.

o filme na materialidade de sua realidade ficcional. Ao atingir o pico da Montanha Sagrada, o Alquimista diz:

*I promised you the great secret. And I will not disappoint you. This is the end of our adventure. Nothing has an end. We came in search of the secret of immortality, to be like gods. And here we are, mortals more human than ever. If we have not obtained immortality at least we have obtained reality.[...] And we came to life. But is this life reality? No. It is a film. Zoom back camera. We are images, dreams, photographs. We must not stay here, prisoners. We shall break the illusion. This is Maya. Goodbye to the Holy Mountain. Real life awaits us*¹⁶(A MONTANHA SAGRADA. 110:27 min.).

O fragmento da carta de Daumal e a fala do Alquimista revelam um traço intrínseco de *O Monte Análogo* e *A Montanha Sagrada*, que é o reconhecimento da imanência do mundo como possibilidade de transcendência espiritual. Ou seja, uma afirmativa da dimensão corporal, humana e material. Uma afirmativa daquilo do qual somos feitos, que se contrasta à negação que muitas tradições religiosas fazem da dimensão material da existência. A montanha, enquanto símbolo da união entre o céu e a terra, tem na pedra sua matéria. E a pedra é dotada de uma alma, segundo o personagem Alquimista. A síntese da polaridade entre céu e terra, matéria e espírito, sagrado e profano, também surge no filme, como podemos observar nas figuras 9 e 10 com a transformação alquímica das fezes em ouro; o primeiro um dos objetos mais desprezados e rejeitados pela humanidade, e o segundo um dos metais mais nobres e valorizados.

¹⁶ Em uma tradução livre: Eu lhes prometi o grande segredo e não os desapontarei. Esse é o fim de nossa aventura. Nada tem um fim. Nós viemos em busca do segredo da imortalidade, de sermos como deuses. E aqui estamos, mais humanos que nunca. Se não conquistamos a imortalidade, pelo menos conquistamos a realidade. [...] E nascemos na vida. Mas essa vida é real? Não. É um filme. Somos imagens, sonhos, fotografias. Não devemos ficar aqui, prisioneiros. Devemos romper com a ilusão. Isso é Maya. Adeus à Montanha Sagrada. A vida real nos espera.



Figura 9 - AMS (32:37min.)

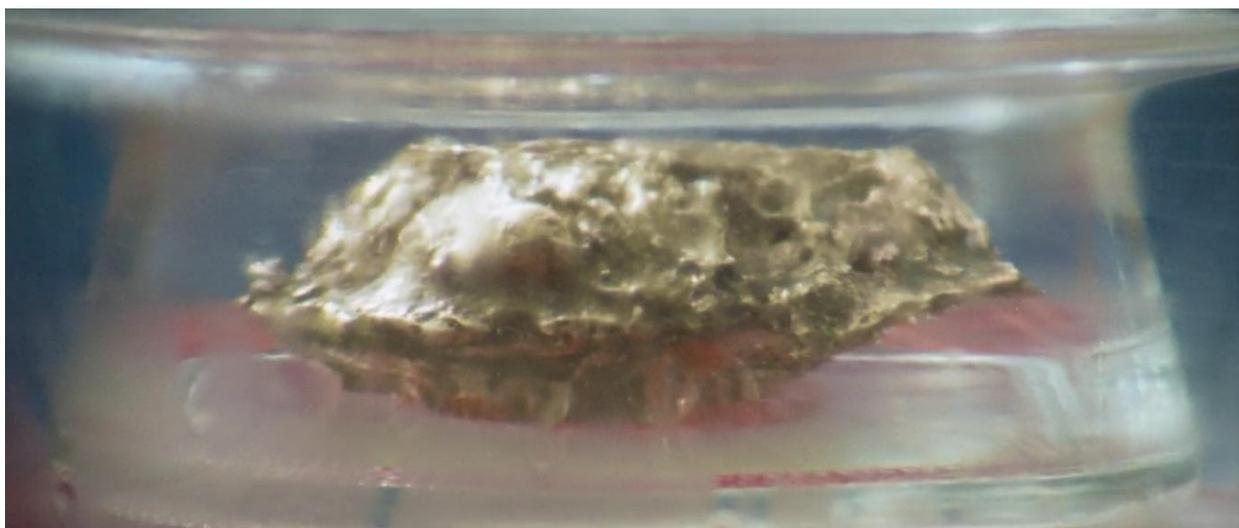


Figura 10 - AMS (34:07min.)

Um dos experimentos científicos de Sogol é mensurar o poder do pensamento humano e é curioso que o personagem utilize a aritmética como instrumento para realizá-lo. Sogol, descrito como uma figura de pensamento racional e analítico, utiliza o ramo mais elementar da matemática para quantificar a abstração do pensamento humano. A tarefa de Sogol, representando a ciência, é a de criar uma chave de leitura quantitativa, exata e objetiva de algo que é da ordem do intangível e da abstração. O ofício de Sogol, por outro lado, não é o de negar a abstração do mundo, mas de tecer

analogias entre o abstrato (o transcendental) e o concreto (o caráter material)¹⁷. O narrador de *O Monte Análogo* constata, a esse respeito, que tais noções - de concretude e abstração - não possuem, em si, um significado essencial.

Outros aspectos colocam Daumal e Jodorowsky em diálogo, como a proximidade com o Surrealismo e o fascínio orientalista, na busca por um modo de consciência que supere a noção de um ego racional, que percebe a realidade de forma predominantemente objetiva. Durante a escalada, o grupo de alpinistas, no romance, passa por uma experiência de derretimento de cada uma de suas antigas personalidades. Suas identidades vão desaparecendo para que nasçam novos seres humanos em cada um dos membros da equipe, na medida em que avançam na escalada da montanha. Jodorowsky adapta este fragmento do romance e o transforma em uma cena na qual os personagens alpinistas derretem cópias de si próprios feitos em cera. A figura 11 consiste em um *frame* desta cena:



Figura 11 - AMS (81:13min.)

Outro ponto em que o livro e o filme se conectam de forma mais evidente é quando Sogol se retira da posição de líder do grupo:

¹⁷ Nesse fragmento não nos referimos aos termos concreto e abstrato no sentido que adquirem no contexto da história da arte moderna. Por exemplo, o Movimento Concretista trabalha com abstrações, no que diz respeito às construções de imagens pictóricas e escultóricas. Aqui, utilizamos os termos para abordar o caráter imanente e transcendente da existência.

*I have brought you this far, and I have been your leader. Right here I'll take off the cap of authority, which was a crown of thorns for the person I remember myself to be. Far within me, where the memory of what I am is still unclouded, a little child is waking up and making an old man's mask weep. A little child looking for mother and father, looking with you for protection and help - protection from his pleasures and his dreams, and help in order to become what he is without imitating anyone.*¹⁸ (DAUMAL, 1971, p. 89).

Jodorowsky adapta tal fragmento, quando retrata a fala do Alquimista que abandona os seus aprendizes, dizendo que, a partir daquele momento, eles serão líderes de si mesmos, capazes e responsáveis por sua própria escalada. A equipe apenas reencontra o Alquimista quando chega ao topo da Montanha Sagrada. Ao redor de uma mesa circular, na qual vemos desenhado o símbolo do eneagrama de Gurdjieff, eles avistam os Nove Imortais, os seres divinos e iluminados que governam o universo, vestidos com mantos brancos. Ao se aproximarem, percebem que se tratam de mantos vazios, sem pessoas. Apenas uma pessoa existe por debaixo do manto: o Alquimista, que agora, como todo o resto do grupo, aparece sem cabelos e vestido da mesma forma que os demais. Todos riem, ao perceberem que se trata de uma piada que o “grande líder” faz de si mesmo. O Alquimista faz caretas e dá gargalhadas, revelando a insubstancialidade de seu papel enquanto líder.

O romance de Daumal, inacabado em meio a uma frase incompleta, é interrompido pela morte do autor. Simbolicamente, é muito interessante que, a nós leitores, seja relativamente¹⁹ inacessível saber o final da história. Assim como o topo do Monte Análogo, inacessível a quem não percorreu a escalada, o romance nos abandona quase como se os personagens avançassem em sua escalada a tal ponto de os perdermos de vista nas alturas. Vendo-os da base da montanha, eles avançam para além

¹⁸ Em uma tradução livre: Eu os trouxe até aqui e tenho sido seu líder. Aqui mesmo eu retiro meu chapéu de autoridade, que era uma coroa de espinhos para a pessoa que eu lembro ter sido. No mais profundo de mim, onde a memória do meu ser é desvelada, uma pequena criança nasce, fazendo com que chore a máscara de um velho homem. Uma criança procurando por uma mãe e por um pai, procurando com vocês proteção e ajuda - proteção de seus prazeres e sonhos, e ajuda para tornar-se o que ela é sem imitar a ninguém.

¹⁹ Rolland de Reneville, amigo íntimo de René Daumal, prevendo sua morte, pede ao autor que lhe conte o projeto do livro como um todo, inclusive seu final. A breve descrição de Daumal do que seria o fim de seu romance está presente na edição.

das nuvens, e apenas nos resta percebê-los como alpinistas do mistério que se interrompe em nossas mãos.

Apresentadas as questões referentes à adaptação cinematográfica de *O Monte Análogo*, de René Daumal, e abordadas as relações entre o romance e o filme de Jodorowsky, no próximo subcapítulo, analisaremos a primeira sequência de *A Montanha Sagrada*. Serão abordados o tarô e sua importância na construção do simbolismo imagético do filme. Também explicitaremos a importância do tarô na construção do simbolismo fílmico e delinearemos algumas questões políticas que as imagens do filme suscitam, relacionando-as com a temática da fragmentação e da catástrofe.

2.2. A TORRE

Não existe um só homem que viva isento de desespero
(Søren Kierkegaard)

O filme *A Montanha Sagrada* é construído a partir da simbologia dos arcanos do tarô e de outras correntes do pensamento místico, tais como a astrologia, o eneagrama de George Gurdjieff, a alquimia e a magia cerimonial cabalística. No plano inicial do filme são exibidos, em primeiro plano, os rostos de duas mulheres cujas maquiagens, jóias, penteados e vestidos fazem referência à figura de Marilyn Monroe. Aqui o filme nos lança o prenúncio da destruição que testemunharemos no decorrer de sua duração. O elemento sonoro inicial se assemelha a mantras sendo entoados.

Após um corte seco, as mulheres passam a ser exibidas em plano médio e as vemos sentadas em posição de meditação budista. No terceiro plano, demonstrado pela figura 12, a câmera se abre para um enquadramento amplo e surge, entre elas, uma figura misteriosa em vestes e chapéu negros, o Alquimista. A cena muda para o plano-detalhe deste personagem, que tem ao seu redor alguns utensílios: duas toalhas, uma jarra d'água e uma bacia em formato de concha. O personagem começa a desmontar as Marilyn. Um dos mais icônicos ideais de beleza, perfeição e desejo do cinema ocidental será destruído. O Alquimista molha duas pequenas toalhas com a

água do jarro, limpa a maquiagem dos rostos das mulheres, retira suas jóias, unhas postiças e roupas e raspa suas cabeças enquanto elas continuam em posição meditativa. Sentadas lado a lado, em direções opostas, as testas das mulheres se encostam, enquanto o Alquimista se posiciona atrás de seus corpos nus em uma espécie de abraço.

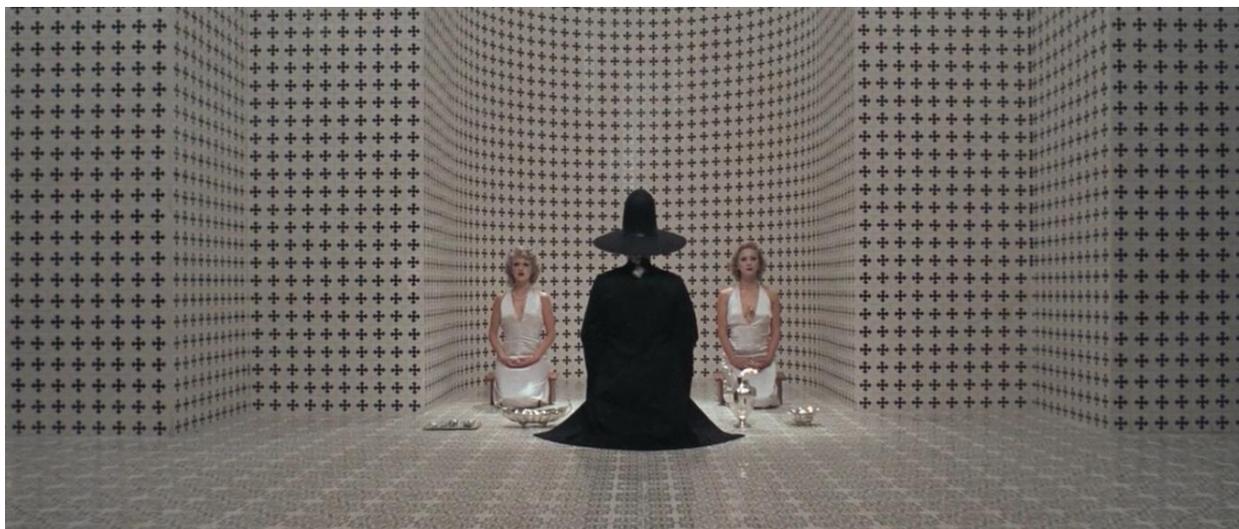


Figura 12 - AMS (7seg.)

Neste pequeno fragmento, podemos perceber algumas ideias que serão desenvolvidas ao longo do filme, entre elas, a noção de que o corte de cabelo representa uma forte carga simbólica de negação da dimensão material e corporal da existência. O corte de cabelo opera como uma espécie de sacrifício, uma castração simbólica. O cortar dos cabelos adquire o caráter de um sacramento ou rito de passagem em diversas tradições religiosas, principalmente as de origem oriental, como o Jainismo, o Budismo, o Vaisnavismo e outras correntes do culto hindu, como forma simbólica de relativa renúncia ao mundo da materialidade concreta. Vale ressaltar que, no contexto de tais tradições religiosas, a realidade objetiva e a materialidade concreta, é considerada uma mera parte ilusória da realidade espiritual.

Após o prólogo, o filme apresenta seus créditos com composições visuais ao fundo. Nas imagens exibidas, Jodorowsky começa a apresentar elementos da fragmentação corporal de forma mais direta. A figura 13 exibe um *frame*, no qual vemos

um olho em plano-detalle enquanto a câmera realiza um movimento *dolly*. Os planos seguintes exibem besouros mortos, cadáveres humanos mumificados e um pedaço de braço humano. Após os créditos, o filme se divide em três grandes sequências que narram as três etapas da jornada do Ladrão rumo à Montanha Sagrada.

Na primeira sequência, o protagonista, acompanhado de um parceiro com nanismo e sem as metades das pernas e dos braços, perambula por um cenário urbano distópico que reflete a degeneração moral das sociedades modernas. Na Figura 14, vemos o Companheiro do Ladrão desenhar linhas no chão de terra com a perna de um quadrúpede. No decorrer do filme, podemos perceber que Jodorowsky trabalha com alguns atores que possuem deficiência física, tais como pessoas com nanismo e pessoas amputadas. Porém um detalhe importante é demonstrado pelo fato de o personagem Companheiro não ser citado nos créditos finais do filme, o que torna o nome do ator que o interpreta desconhecido, apesar do personagem estar presente durante quase toda a duração do filme.

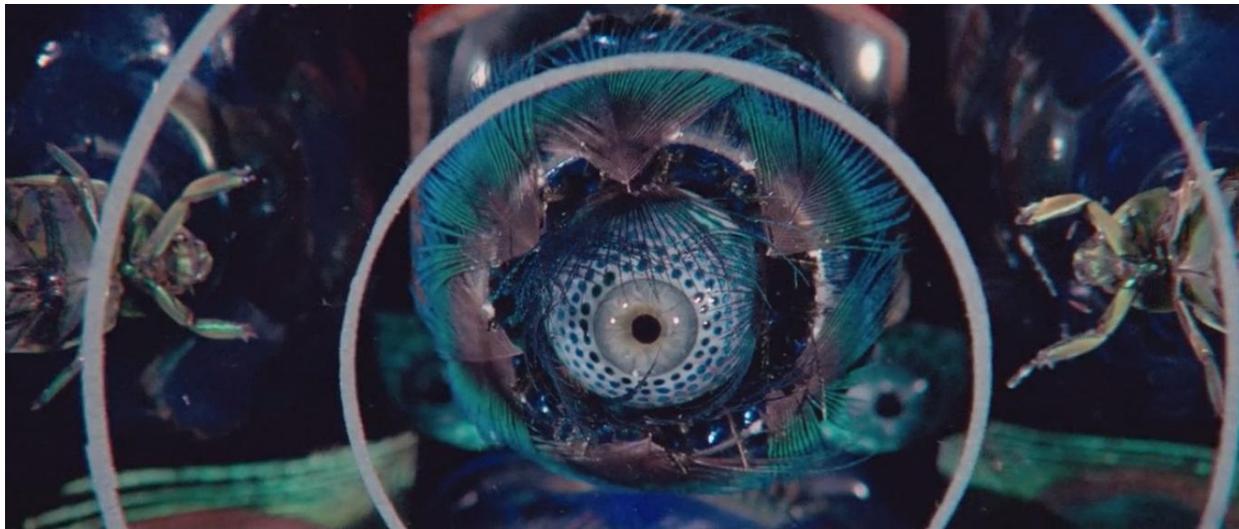


Figura 13 - AMS (2:30min.)



Figura 14 - AMS (4:10min.)

A relação do filme com a fábula do tarô e com as tradições místicas e religiosas são uma chave de leitura particularmente interessante, pois, além deste dispositivo ser profundamente presente na vida e na produção artística de Alejandro Jodorowsky, o filme apresenta referências diretas e subliminares à simbologia arcana e mística. Não poderíamos deixar de apontar aqui as semelhanças entre a cena que se inicia após os créditos do filme (3:24min.) com o Arcano Sem Número. Apesar de não haver uma relação imediata entre a disposição imagética da carta que representa o Arcano Sem Número e a atmosfera em que se encontra o Ladrão no início do filme, poderíamos relacionar alguns elementos da carta e da cena, os quais se comunicam simbolicamente, já que existem duas cartas que representam o Arcano Sem Número na composição da cena. Entre os elementos simbólicos que fazem dialogar a carta e a cena, destacamos a animalidade e uma situação desfavorável para o ser humano, como pode ser percebido na figura 15.



Figura 15 - AMS (3:29min.)

A figura 16 ilustra o Arcano Sem Número, do Tarô de Marselha, e nela vemos uma pessoa cujo olhar devaneia, ou seja, a direção do olhar é indefinida. Suas vestes aparentam ter sido rasgadas pelas garras de um cão (na outra carta exibida na cena, uma derivação do baralho de Marselha, o cão é substituído por um crocodilo) que impõe suas patas na parte de trás do corpo da figura humana. Como podemos observar na figura 17, no Arcano Sem Número do Tarô de Rider Waite, também existe um cão, além de um precipício. Surge aí uma ambiguidade: se o cão, a força animal, leva o humano para a beira do precipício ou se alerta para que ele (o humano) tome consciência do precipício em que se encontra e, em um jogo metafórico, possa evitar a queda. Tomando qualquer uma das duas leituras, é evidente que a simbologia do precipício não denota um estado auspicioso para o personagem, como vemos pela situação inicial do Ladrão, no filme. Sua visão ofuscada pelos insetos em seu rosto e a figura animal é representada por um grande felino que ruge.



Figuras 16 e 17 - O Arcano sem Número (O Louco) dos Tarôs de Marselha e Rider Waite, respectivamente.²⁰

Após o Companheiro lambar a testa do Ladrão e os dois começarem a gargalhar, o filme apresenta uma cena (6:18min.) que evidencia algumas temáticas que tocam na questão da colonialidade. A partir do plano em que vemos um caminhão cheio de cadáveres, é apresentada uma série de símbolos que fazem referência às culturas latino americanas que vão desde a corporeidade de atores e figuração até figurinos e elementos visuais. Na figura 18, percebemos esta relação no plano que mostra um amontoado de jovens nus, mortos e ensanguentados em um caminhão. O fenótipo dos atores apresentados neste plano é muito semelhante ao de grupos originários ameríndios, como a tonalidade de pele e cabelos e traços faciais. Poderíamos ler este plano como uma referência ao genocídio indígena promovido principalmente por Portugal e Espanha na ocasião da invasão do então denominado continente americano pelos europeus ou até mesmo aos regimes ditatoriais latino americanos nas décadas

²⁰ Fonte: GODO, 2020; WAITE, 2021

de 1960 e 1970. Dado o contexto da Guerra Fria e a disposição geopolítica de um conflito ideológico entre Estados Unidos e União Soviética, muitos regimes autoritários se estabeleceram no Chile, Brasil, Argentina, Bolívia e Uruguai a partir de golpes de estado financiados pelos Estados Unidos como parte de seu projeto de controle da expansão comunista após a Revolução Cubana no final da década de 1950.



Figura 18 - AMS (7:10min.)

O plano exibe o caminhão em movimento enquanto mulheres na calçada ao fundo passam tecidos manchados de sangue e os dois companheiros caminham alegres e brincantes sob o efeito do fumo de uma erva psicoativa. No plano seguinte, vemos cinco soldados usando máscaras de gás apontarem fuzis na direção da câmera, como se as armas estivessem sendo empunhadas para o espectador. Este plano nos interessa, no sentido simbólico, pois expõe uma violência política interna que dialoga com os regimes autoritários em questão. As ditaduras funcionam a partir do controle militar que se volta para os próprios cidadãos de um país. Um exército cuja função seria proteger os cidadãos de ameaças externas, em caso de guerras, ataques ou atentados, se volta para o próprio território, aniquilando aqueles que deveriam ser protegidos por este exército de uma ameaça externa.

Quando um regime ditatorial é implantado em um Estado, fazendo com que suas armas se voltem para seus próprios cidadãos, este Estado torna-se um corpo que se

auto aniquila, rumo a uma progressiva destruição. Quando o espectador vê as armas apontadas em sua direção, o filme transmite a sensação desta espécie de autofagocitose bélica dos regimes ditatoriais.

O plano seguinte, demonstrado pela figura 19, mostra jovens amarrados e com bocas seladas com fitas pretas, denotando a censura da liberdade de expressão. O sangue preto que jorra dos corpos atingidos por armas de fogo desponta como uma possível referência ao petróleo, elemento em torno do qual se desenham inúmeros conflitos geopolíticos.



Figura 19 - AMS (6:35min.)

Na figura 20, vemos o *frame* de um plano em que um desfile militar atravessa a frente de uma igreja católica com soldados carregando cães mortos presos em cruzes. A partir da aproximação do símbolo da cruz com a morte, é possível identificar uma série de discursos que abordam a questão da colonialidade, uma vez que o elemento religioso é um dos principais agentes nos processos de colonização, dominação, controle e extermínio bélico. Outras execuções são retratadas nesta cena com turistas entusiasmados fotografando pessoas mortas e um estupro, como observado na Figura 21. É possível relacionar o fascínio por registrar a barbárie com a mídia e sua função de naturalização dos processos colonizadores e do horror.



Figura 20 - AMS (6:48min.)



Figura 21 - AMS (7:48min.)

A cena seguinte, uma releitura de um texto dramatúrgico de Antonin Artaud intitulado *A conquista do México*, apresenta um plano em que vemos uma placa na qual está escrito "*Gran Circo de Sapos y Camaleones*" e abaixo outra com "*Hoy: La conquista de Mexico*". O circo apresenta uma estrutura com maquetes de pirâmides, em alusão às cidades das civilizações pré-colombianas. O Ladrão, carregando o Companheiro em suas costas, se aproxima de dois homens que confeccionam uma faixa com o título do espetáculo circense que será encenado. Outros homens se aproximam, um deles usando um chapéu com a suástica nazista, e o grupo comunica alguma informação

incompreensível, como uma espécie de segredo. O homem com o chapéu da suástica nazista lhe entrega uma nota de dinheiro. Então eles apresentam o espetáculo que está prestes a iniciar.

O plano fílmico mostra as maquetes das pirâmides habitadas por camaleões vestidos com trajes característicos incas sob a trilha sonora de uma flauta. A trilha sonora se altera para uma marcha militar cantando em repetição *"eins, zwei, drei, vier, fünf"* (um, dois, três, quatro, cinco, em língua alemã) quando os circenses chegam manipulando caravelas com cruces de malta em suas velas. Eles colocam sapos vestidos com figurinos de invasores europeus. Os sapos se amontoam e comem os camaleões e, após a queda torrencial de sangue por uma das pirâmides, quadro retratado na figura 22, toda a maquete e os animais explodem pelos ares. A cena termina com o cenário de destruição e o público aplaudindo.



Figura 22 - AMS (11:21min.)

Esse cenário distópico perdura por todo o filme. Os signos esotéricos que brotam em profusão em *A Montanha Sagrada*, assim como ocorre em *As novas revelações do ser* e *Heliogabalo*, de Artaud, parecem apontar um mundo em progressiva decadência e premeditar a escatologia apocalíptica das civilizações. Porém a distopia no filme está menos ligada à ficção científica do que à realidade catastrófica e às calamidades dos eventos históricos citados. Se os filmes de ficção científica nos parecem apontar para

um futuro possível pós-catástrofe, *A Montanha Sagrada* nos apresenta um mundo em absoluta destruição, sem possibilidade de futuro. Juntos, o Ladrão e o Companheiro testemunham situações que fazem referência aos regimes totalitários europeus e americanos, ao imperialismo, à extinção de sociedades nativas americanas, a espetacularização da guerra e do sofrimento.

A fragmentação no filme também pode ser analisada a partir da perspectiva política, considerando os processos colonizadores e de violência social como fragmentações e destruições de determinadas culturas. Portanto, no próximo subcapítulo, partiremos da discussão proposta por Maíra Zenun de Oliveira acerca das relações entre cinema e construção de um imaginário simbólico, apontando como tais relações funcionam como possibilidades de questionamentos de lógicas coloniais. A partir das ideias apresentadas por Oliveira, relacionaremos a discussão com o pensamento de Robert Stam sobre o fenômeno cinematográfico e o imperialismo europeu.

2.3. FAZER DAS TRIPAS CÉREBRO

Penso, logo existo
(René Descartes)

Onde cheira a merda, cheira o ser.
(Antonin Artaud)

Partindo da temática cinema e (des)colonização, surge o questionamento de como o fenômeno cinematográfico se apresenta enquanto uma engrenagem nos sistemas colonizadores. Da mesma forma que podemos considerá-lo como um mecanismo de elaboração e implementação de uma lógica de dominação colonizadora, no campo subjetivo e sensorial, é evidente, que contrariamente a isso, ele também pode ser utilizado como ferramenta de discussão e rompimento da colonialidade. Experimentamos na contemporaneidade, no Brasil e na maior parte dos países do mundo, um movimento de intensificação dos debates em torno das questões identitárias. Nessas discussões, se apresenta uma tensão entre um eixo normativo e o

que é considerada a margem desse eixo. Interseccionada com as discussões apresentadas pelas teorias feministas, pelas teorias *queer* e pelos movimentos negros, se insere a temática das identidades colonizadas territorial e politicamente. Nesse sentido, é de extrema importância que, enquanto populações sul-americanas (diversas em suas especificidades), debatamos os impactos dos processos coloniais que sofremos (no passado e no presente) em nossas identidades individuais e coletivas.

Por compreendermos o cinema como um dispositivo afetivo, acreditamos que ele se insere nesse debate. Maíra Zenun de Oliveira, no artigo *Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no FESPACO: maior festival de cinema africano*, busca discutir o papel simbólico e político do cinema nas lutas de rompimento com as lógicas euro-ocidentais racistas de dominação colonial (em seus aspectos geográficos, econômicos, políticos, culturais, de representação e de pensamento).

Oliveira (2016) considera o cinema como elemento fundamental da libertação do pensamento para com as lógicas coloniais e exploratórias e desenvolve tal argumento a partir da capacidade cinematográfica e midiática de reconstrução das identidades de sociedades exploradas e devoradas pela dominação europeia. As imagens cinematográficas, ao mesmo tempo em que podem servir como forma de dominação (notemos também o fato de que o cinema foi um elemento fundamental para a propagação de ideais nazi-fascistas no século XX) também podem funcionar como uma força de rompimento com a lógica do opressor, na medida em que consistem em um dispositivo afetivo capaz de construir memórias, representações e imaginários simbólicos.

Oliveira, nesse artigo, aborda especificamente as temáticas em torno da negritude e da decolonialidade, porém é possível elencar algumas considerações construídas pela autora e ampliá-las para outros campos de discussão sobre as explorações coloniais, como, por exemplo, o extermínio de sociedades originárias ameríndias, como parte de um projeto europeu de dominação exploratória.

Tal projeto, como colocado pela autora, consistiu em um exercício de autorrepresentação da branquitude europeia forjada a partir do mito da Europa como o

ápice da civilização, supostamente avançada e moderna em relação à ciência, à filosofia e à construção epistemológica. Como consequência, tal projeto de autorrepresentação europeia opera sob falsas perspectivas que inferiorizam e depreciam todas aquelas culturas que lhes são outras. Todas as culturas, periféricas em relação ao eixo dos modos de produção capitalista, que não operam a partir das lógicas epistemológicas europeias. Esse conhecimento, narrado como universal, possibilitou uma série de atrocidades derivadas dos sistemas coloniais e é problematizado por pensadores que reconhecem as profundas e débeis falhas desta lógica eurocêntrica e apontam a suposta racionalidade europeia como produtora de catástrofes.

Nesse sentido, as teorias decoloniais surgem como forma de contestação e proposição de rompimento com as lógicas euro-ocidentais de dominação dos não-europeus. Um dos pressupostos centrais para a construção dos pensamentos decoloniais é o de que não há conhecimento universal. Ou seja, todos os aspectos culturais, científicos e epistemológicos produzidos pela Europa, em sua feroz exploração, são específicos, arbitrários, profundamente limitados e passíveis de problematizações.

Para além da política e da economia, a arte é também um campo que contém e revela algumas das ficções criadas pela lógica eurocêntrica de dominação colonial. Tal fato revela que a construção de uma historiografia e teoria da arte também é um possível vetor de colonização, na medida em que forjam-se verdades que autorrepresentam os colonizadores como detentores e criadores de práticas artísticas que não lhes são próprias ou cujas gêneses podem ser identificadas em outros povos. Uma análise mais meticulosa e crítica das verdades criadas no universo das artes europeias, colocadas como pontos inquestionáveis nos cânones das teorias das artes, pode atestar que muitos de seus aspectos, desde a antiguidade clássica, são apropriações, ressignificações e desdobramentos de práticas artísticas de outras culturas, os chamados “bárbaros”. Culturas essas que, em muitos e quase todos os casos, foram alvo dos sistemas de colonização política, econômica, geográfica, simbólica e artística.

No desenvolvimento da discussão embasada pela autora, acreditamos que o pensamento de Robert Stam é imprescindível para relacionarmos as tensões entre arte e

colonialidade. Ele relaciona o surgimento e disseminação do fenômeno cinematográfico com o imperialismo e colonialismo protagonizados pela continente europeu:

Se os primórdios do romance europeu (Robinson Crusoé) coincidiram com o momento inicial da conquista colonial e da escravidão transatlântica, a origem do cinema coincidiu com o paroxismo imperial da dominação européia. Os países que mais produziram filmes durante a era do cinema mudo - Inglaterra, França, Estados Unidos e Alemanha - também, "por acaso", figuraram entre os países líderes do imperialismo, cujo declarado interesse era enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo a partir da figura do colonizador. De todas as celebradas "coincidências" - dos primórdios do cinema com a psicanálise, o surgimento do nacionalismo, a emergência do consumismo - é a coincidência com o imperialismo que é a menos estudada (STAM, 2008, p. 35).

Um destes aspectos, apontado por Robert Stam, a partir das críticas de Arthur Heiserman e Margaret Anne Doody, é a ideia do romance enquanto fenômeno criado no iluminismo europeu, que desconsidera o fato de que ele "tem uma história contínua de cerca de dois mil anos" (STAM, 2008, p.25). O autor exemplifica este ponto pensando em como a crítica literária européia rejeita o romance de cavalaria, tido como uma forma arcaica e mágica que cria rompimentos na tese do romance como o signo da modernidade europeia:

Uma grande variedade de críticos compartilha uma abordagem teleológica, quase hegeliana, que sublinha a preponderância "progressista" dos vestígios do passado. Dentro dessa narrativa de extermínio, formas "arcaicas" e "medievais" como a épica e o romance de cavalaria inevitavelmente cedem espaço a formas modernas como o romance, do mesmo modo que a aristocracia palaciana cede espaço a classe média, e a mágica "oriental" dá lugar a ciência "ocidental" (*Ibid.*, p. 26).

Sobre este ponto, é interessante retomarmos o artigo de Oliveira (2016), em que ela demonstra que a própria noção de modernidade é inseparável da ideia de colonialidade. Ou seja, no caso do romance, podemos afirmar que foi uma forma literária absorvida pelos europeus de culturas árabes, orientais e norteafricanas, a qual foi

inserida em uma narrativa duplamente falsa (*Ibid.*, 2008). Não apenas o romance não foi um produto da modernidade europeia, como o próprio mito da modernidade europeia foi forjado a partir de uma lógica de dominação exploratória, como testifica a apropriação de formas prosaicas que culminaram no romance. Assim também a Bíblia, o cânone da mitologia cristã, de forma geral, foi cunhada a partir de influências de diversas culturas e que foram posteriormente utilizadas como uma arma de dominação e extermínio de organizações sociais pagãs, inclusive daquelas que lançaram influências sobre a própria Bíblia e as instituições cristãs.

A natureza palimpséstica multifacetada da arte, afirmo ao longo deste texto, opera dentro e através das culturas. Outro tema intermitente será o diálogo multicultural entre a Europa e seus outros, um diálogo que não é recente. Apesar da narrativa eurocêntrica construir um muro artificial que separa a cultura europeia das demais, na verdade a Europa é uma síntese de várias culturas, ocidentais e não-ocidentais. O “ocidente”, portanto, é em si uma herança coletiva, um melange onívoro de culturas; ele não absorveu simplesmente influências não-europeias, como afirma Jan Pietersie, “ele se constituiu delas (*Ibid.*, p. 35).

Existe uma série de outros mitos gerados pelo mito original da superioridade intelectual, racional e científica da Europa, que dentro de sua falsa narrativa, se opõe ao atraso intelectual de culturas que não operam segundo lógicas narrativas letradas e nas quais o pensamento mágico exerce uma função especialmente importante. Nesse sentido, outro mito sobre o qual Stam se debruça para questionar a hegemonia da lógica europeia é a ideia de realismo como símbolo do pensamento racional iluminista:

Uma visão linear, “progressista” de tais questões considera que a humanidade tenha “ultrapassado” essas formas arcaicas e irracionais; o mundo move-se para frente, inexoravelmente, em um curso global e unidirecional. A magia e o romance desvalorizam-se como vestígios anacrônicos ou velhos modos de consciência a serem “superados” por formas mais evoluídas e racionais da Modernidade Iluminista. A fantasia e a magia, nessa perspectiva, são vestígios de um passado que é melhor esquecer. Mas essas formas arcaicas nunca são completamente enterradas. Pelo contrário, seus espectros assombram, ou melhor, animam toda história da ficção moderna [...] (*Ibid.*, p. 27).

Percebemos o impulso realista permeando a tradição artística e filosófica europeia desde a antiguidade clássica, da qual deriva²¹. Aristóteles, na Poética, considerada um dos principais cânones da historiografia da arte europeia, propõe a imagem metafórica do belo animal (ARISTÓTELES, 2004, p. 51) para construir as proposições acerca da arte, mais especificamente aqui, da tragédia clássica, na qual o conceito de *mimesis* tem uma importância fundamental. Além disso, notemos o fato de que a tragédia, quando comparada à comédia, foi considerada por tal tradição como um gênero superior, pois, diferentemente desta, a tragédia aborda a grandeza e a elevação moral de figuras ilustres. (CAMPOS, 2012, p. 35). Aristóteles propõe uma leitura da tragédia como uma arte que funciona segundo critérios específicos de criação, que deveria ser construído a partir de uma lógica coerente resultando em um belo animal.

Portanto as relações entre *mimesis*, realismo e racionalidade atravessam profundamente a tradição da arte europeia, bem como de suas críticas, teorias e historiografias. É dessa ilusão de superioridade intelectual que categorias como, por exemplo, o Grotresco e o Surrealismo vão debochar e questionar, mostrando que se olharmos para dentro dele, talvez o animal não nos pareça assim tão belo.

Partindo da relação que se construiu entre o realismo e a suposta superioridade intelectual europeia, Stam lê o modernismo como um fenômeno de forças particulares a um contexto europeu, provinciano em duas dimensões. A primeira delas é a Europa - e suas epistemologias - como província (que se forjou de império) em relação ao globo, pois “em imensas regiões do mundo, e por longos períodos de história da arte, houve pouca adesão ou mesmo interesse pelo realismo” (STAM, 2008, p. 27). A segunda é o provincianismo do realismo dentro mesmo do continente europeu:

²¹ Sendo essencial citar aqui, considerando a temática que abordamos neste trabalho, o fato de que as civilizações greco-romanas sofreram importantes e profundas influências de outras.

Em *Rabelais e seu mundo*, Bakhtin fala do “carnavalesco” como uma tradição contra-hegemônica cuja história vai dos festivais gregos dionisíacos e da saturnália romana ao realismo grotesco do “carnavalesco medieval”, passando por Shakespeare e Cervantes, chegando finalmente a Jarry e ao Surrealismo. Conforme a teorização de Bakhtin, o carnaval abraça uma estética anticlássica que rejeita a unidade e a harmonia formal para favorecer o assimétrico, o heterogêneo, o oxímoro, o miscigenado (STAM, 2008, p. 28).

O autor também aponta como a questão do realismo opera vetores de força nas teorias cinematográficas. O bipartidarismo no contexto da teoria clássica do cinema, nos termos de Suppia (2015), funciona como oposição teórica entre o realismo e o formalismo na busca pelo essencialismo cinematográfico. Stam aponta que a nomenclatura de alguns movimentos estéticos e políticos do cinema propunham alguma problematização da noção de realismo e seus parâmetros de verossimilhança (surrealismo, realismo poético, neorealismo, realismo subjetivo, surrealismo ou realismo do sul).

Podemos observar então que, apesar do realismo ter sido muito defendido enquanto dimensão para um ideal de cinema, muitos cineastas, críticos e teóricos propõem rompimentos com a lógica realista. Porém o que mais interessa na discussão proposta por Stam no escopo deste trabalho é a especificidade de contexto do realismo, não apenas no cinema, mas também em outras linguagens.

Ademais, podemos ler a lógica do realismo, enquanto proposição estética, como um reflexo de uma lógica de funcionamento do pensamento de tradição europeia, ao qual comumente foram associadas características como racional, científico, linear e apolíneo; isto é: um pensamento que se supõe bem construído. Porém só é possível caracterizar as lógicas epistemológicas euro-ocidentais como bem construídas a partir de suas próprias perspectivas, sendo historicamente condicionado até mesmo em seus próprios contextos de produção (STAM, 2008, p. 30).

O “belo animal” de Aristóteles é completamente estranho fora de seu habitat natural. Além de correr o eterno risco de ser devorado por outros, como certamente

poderia atestar o bispo Sardinha, tema que impulsiona produções artísticas até a atualidade.



É COZINHANDO QUE A GENTE SE ENTENDE!

Figura 23 - Intervenção digital a partir de gravura portuguesa sobre o canibalismo tupinambá, baseada nos escritos de Hans Staden. Coletivo Opavivará (RJ). 2012.²²

A figura 23, criada pelo Coletivo Opavivará, propõe uma discussão dessa temática utilizando a ironia como potência questionadora. O coletivo artístico, criado em 2005 no Rio de Janeiro, propõe ações performativas relacionadas à ocupação do espaço urbano e às práticas coletivas de indivíduos e grupos nele inseridos. É comum, no trabalho do grupo, a utilização do humor para criar inversões que evidenciam e friccionam críticas ao modo de operação social. A imagem é uma intervenção que colore uma icônica ilustração, uma das primeiras representações do recém invadido continente americano, de Theodore de Bry, a partir de relatos de Hans Staden. A intervenção subverte um famoso ditado popular que diz “É conversando que a gente se entende”. Ao substituir o

²² Fonte: <http://g1.globo.com/platb/files//2097/2012/05/cartaz11.jpg>

verbo conversando pelo verbo cozinhando, adicionando a intervenção imagética, o coletivo aproxima a prática da antropofagia de povos ameríndios originários do termo conversa. Como conversar denota uma troca de perspectivas, a imagem aciona ironicamente a temática da colonização, é construído um sentido entre a aproximação do simples e cotidiano ato de conversar às práticas antropofágicas e outras temáticas geradas pelas práticas de invasão colonial.

A partir da ponte entre o realismo estético e as lógicas epistemológicas dominantes no eixo capitalista de tradição europeia, ambas compreendidas como vetores de colonização em diversas dimensões, podemos apontar como cinemas decoloniais as produções cinematográficas que se recusam a moldar-se pela subserviência aos parâmetros daqueles.

A Montanha Sagrada é um destes exemplos de um cinema disruptivo que se nega a sujeitar-se aos moldes hegemonicamente convencionados de narrativa e linguagem cinematográfica, pois subverte totalmente os parâmetros de organização espaço-temporal, de continuidade, de coerência linear. E o faz não apenas diegeticamente, ao imaginar (transformar em imagens) temáticas relacionadas ao colonialismo, mas também a partir da materialidade do próprio filme que se evidencia como realidade poética e ficcional. Enquanto tal, o filme, além de nos colocar em contato com a fragmentação durante toda a sua duração, finaliza destruindo a si próprio e exibindo suas entranhas.

Jodorowsky trabalha, em *A Montanha Sagrada*, com inúmeros símbolos religiosos e místicos, os quais surgem inseridos em críticas sociais e políticas. No próximo subcapítulo, daremos um enfoque especial ao símbolo do Cristo, refletindo como sua utilização no filme cria instabilidades entre os significados no contexto da religiosidade cristã e destacaremos as críticas, às instituições religiosas. Analisaremos também como a utilização do símbolo, no filme, constrói sentidos que revelam dicotomias simbólicas significativas.

2.4. UM CORPO NA ENCRUZILHADA

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [...] E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória
(Evangelho de João)

Em *A Montanha Sagrada*, Jodorowsky desenvolve uma ideia em torno do corpo que, de alguma forma, se apresenta no pensamento místico e religioso de maneira mais abrangente, que é o corpo como o reflexo microcósmico de um macrocosmo. A fragmentação do corpo - em suas diversas apresentações, tais como a decapitação, castração, amputação, desfiguração, desmembramento, etc - é um traço que atravessa a sua cinematografia e pode ser percebido desde seu primeiro trabalho com o cinema, *A gravata* (1957), curta metragem inspirado no conto *As cabeças trocadas*, de Thomas Mann, até seus últimos trabalhos *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016), mais evidentemente autobiográficos.

O corpo, tanto em seu aspecto enquanto objeto representado quanto em forma mais simbólica, reflete, no filme, a tensão entre imanência e transcendência que, como vimos no subcapítulo anterior, também aparece no romance de Daumal. Existe uma tendência humana, que se reflete nas mais diversas culturas, de construir uma representação topográfica da ideia da divindade atribuindo-a àquilo que está no alto. O Monte Olimpo, a alta morada dos deuses dos gregos antigos; o céu cristão; *Òrun*, elevada morada de *Olódùmarè*, criador do *Àiyé*, na narrativa Iorubá; o Éter dos alquimistas; *Asgard*, o mundo dos *Æsir*, acima de todos os demais em *Yggdrasil*, os *Loka*, planetas das divindades do panteão hindu. Os deuses e as coisas dos mundos espirituais aparecem, quase sempre, nas mitologias religiosas como elevadas às alturas, acima do mundo dos humanos. Essa dicotomia, a tensão entre o campo material e espiritual, atravessa todo o filme, tanto em seus aspectos simbólicos quanto nos de linguagem.

A presença do símbolo do Cristo é um forte elemento na composição do filme e reflete essa dicotomia. Em uma conferência de 1987, *O que é o ato de criação?*, Gilles

Deleuze analisa por um breve momento a relação entre o objeto imagético e o sonoro no cinema, realizando duas aproximações que merecem nossa atenção: “[...] a palavra se eleva no ar, ao mesmo tempo em que a terra que se vê afunda-se cada vez mais. Ou melhor, ao mesmo tempo em que essa palavra se eleva no ar, aquilo de que ela nos falava afunda-se sob a terra.” (DELEUZE, 2016, p. 338). Vemos aqui que a imagem, a corporeidade da imagem, aquilo do qual fala a palavra é aproximada, pelo autor, da terra, enquanto que a palavra, o verbo, o *topos* se conecta ao ar, o elemento que evoca a volatilidade transcendental da matéria, algo quase incorpóreo.

É justamente nesta encruzilhada - entre o alto e o baixo; a matéria e o espírito - que surge o Cristo, o símbolo da manifestação da imagem-corpo de Deus, segundo a mitologia judaico-cristã. O símbolo do Cristo é amplamente utilizado no filme como um elemento de construção de discursos, como podemos observar nas figuras 24, 25 e 26. Os discursos em torno da cristandade presentes no filme funcionam como uma fragmentação do caráter mítico do símbolo. Ou seja, sua utilização crítica, fragmenta e destrói simbolicamente o Cristo como um corpo mítico. Seu corpo, predestinado pela profecia à destruição, deve ser destruído justamente por ser um corpo impossível. O Cristo detém o corpo e a imagem, sem possuir a palavra, que é do domínio de Deus, o Pai, que, por sua vez, atua e cria o mundo pelo verbo, sem ter um corpo. Demasiado humano para se realizar como Deus e divino demais para concretizar-se como um homem, lhe cabe a união impossível de duas dimensões irreconciliáveis. E estando no mundo dos humanos (para ser sacrificado), é um deus profano. Não apenas sua ambiguidade o torna profano, mas também o fato de existir como algo a ser crucificado. Nota-se que, de acordo com Agamben (2017), o verbo *profanare*, em latim, deriva tanto o sentido de tornar profano quanto o de sacrificar.

A figura 24 mostra o alquimista carregando a cruz, assim como tantas vezes é exibido na via *crucis*. A utilização do tema é profanadora na medida em que aproxima o Cristo de um ser humano comum. Enquanto que, no início do filme, o Ladrão aparece embriagado, com insetos e urina em seu corpo, sua imagem é aproximada à de Jesus nesse plano.



Figura 24 - AMS (13:08min.)

A utilização da imagem da *mater dolorosa*, consagrada por Michelangelo na Pietá, é, de igual forma, um gesto profanador. A icônica figura que simboliza o sofrimento da mãe de Cristo segurando seu corpo morto é relida e parodiada pelo plano fílmico. Ao deslocar a imagem da Nossa Senhora para a risível figura de um crossdresser vestido de freira, o filme subverte a sacralização da *mater* ao aproximá-la de uma personagem picaresca e jocosa.



Figura 25 - AMS (15:26min.)

O impacto do plano fílmico demonstrado pela figura 26 se constrói pela multiplicidade das imagens crísticas, o que também esvazia o símbolo de seu sentido mítico. Em diálogo com o postulado de Benjamin (2013), podemos constatar que a reprodutibilidade da imagem de Cristo contribui para a perda de sua aura mítica e sagrada.



Figura 26 - AMS (16:31min.)

Giorgio Agamben, em *Elogio da Profanação* (2007), define a profanação como o efeito de subtração de algo do uso comum e sua transferência para uma esfera separada. Tendo a religião e a separação uma conexão íntima, o sacrifício - e há nesta separação e sacrifício de que fala Agamben um sentido bastante semelhante a esses mesmos termos abordados por Bataille (2014) em *A arte, exercício da crueldade* - funciona como uma operação que regula e mantém a separação essencial à religião. Agamben afirma que:

[...] a doutrina da encarnação garantia que a natureza divina e a humana estivessem presentes sem ambiguidades na mesma pessoa [...] Acontece assim que, no cristianismo, com a entrada de Deus como vítima do sacrifício e com a forte presença de tendências messiânicas que colocaram em crise a distinção entre o sagrado e o profano, a máquina religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade (AGAMBEN, 2007, p. 69-70).

Essa indecidibilidade e ambiguidade, que a religião tem como papel velar, são justamente os pontos que Jodorowsky evidencia no filme. Até o momento em que o Grande Circo de Sapos e Camaleões se consome em explosões, o Ladrão apresenta um comportamento animalesco, evocando o primitivismo do humano em seu estado de natureza. A partir daí, o filme começa a adentrar o terreno da religião (cristã), tecendo críticas e problematizações a seu respeito.

Os turistas que assistiam aos camaleões sendo dizimados pelos sapos, encontram sob uma placa de “Cristos a venda”, uma pequena tenda onde homens gordos vestidos de soldados romanos comercializam estátuas do Cristo histórico, enquanto uma freira (interpretada por um ator masculino) retira a pele de um boi morto na calçada e outros soldados jogam dados e amolam facas. O ato da freira cortando um animal (figura 27) abre espaço para pensarmos sobre as relações entre o Cristianismo e o colonialismo. Não apenas no sentido de que a Igreja Católica foi uma das instituições que mais contribuíram para as barbáries imperialistas europeias e a consequente destruição de sociedades ameríndias e africanas, mas também no intrínseco caráter imperialista do Catolicismo.



Figura 27 - AMS (12:18min.)

Para além de ser, em si, um vetor de colonização, o Catolicismo e demais cristianismos possibilitam o funcionamento de outros vetores de colonização, de ordem

econômica, política, cultural e de pensamento. A aproximação da freira com a figura de um açougueiro constrói, no filme, um discurso crítico em relação a uma religiosidade destrutiva e mortal que se alimenta ideológica e materialmente de corpos catequizados ou aniquilados em nome de Deus. Outro discurso irônico construído pelo plano reside na ideia de gula e avareza, dois dos sete pecados capitais, aproximados aos signos religiosos. Ao representar a freira e os soldados comercializando imagens de Cristo, Jodorowsky expõe outra crítica ao catolicismo: a igreja como um corpo que enriquece e engorda por meio da exploração dos recursos de territórios colonizados e da venda de indulgências.

Os turistas se aproximam e um deles paga a freira para experimentar carregar uma cruz. Ao ver o Ladrão que se aproxima, ela expulsa o turista e o convoca a carregar a cruz, com o auxílio do Companheiro. O fato do Companheiro ajudá-lo a carregar a cruz não é um detalhe insignificante, uma vez que este personagem está relacionado às ilusões do ego do personagem, como o filme evidencia em um momento posterior (aos 94min.).

Os soldados glutões convidam o Ladrão a beber com eles e o embebedam até o personagem ficar inconsciente. Eles o levam desmaiado até um armazém de tubérculos e utilizam seu corpo como molde de replicação de diversas estátuas de Cristo, uma vez que sua aparência se aproxima da imagem de Jesus, forjada pela Igreja Católica como um homem caucasiano com traços finos e longos cabelos. A representação de Cristo como um homem branco também é parte de um projeto católico de afastar a imagem crística da negritude, criando uma imagem que não condiz com o fenótipo de um homem nascido no território da atual Palestina.

Após a fabricação das réplicas, eles jogam o Ladrão sobre um monte de batatas e vão dormir. Ao acordar, ele percebe que está rodeado de réplicas de seu próprio corpo como Cristo e, em um ato de fúria, as destrói e açoita os soldados e a freira. Uma única imagem não é destruída, que ele carrega consigo por um tempo e que posteriormente come em um ato antropofágico. Comer o Cristo ressignifica a simbologia da Santa Ceia e da Comunhão, ao passo que rompe com a sacralidade do signo em um ato descolonizador que transgride a lógica religiosa imposta.

Um corte seco da câmera e vemos o interior de uma igreja, na qual um grupo de mulheres eroticamente vestidas, entre elas uma idosa, uma criança e uma macaca, fitam a imagem de Cristo com uma coroa de espinhos, ensanguentado no altar. Elas saem da igreja e seduzem alguns homens na rua.

Após um senhor idoso retirar seu olho postiço (figura 28) e presentear-lo à criança, elas caminham pela rua e, em um dado momento, encontram o Companheiro e o Ladrão que carrega sua imagem crística. Uma delas o olha fixamente e começa a limpar a estátua com um tecido turquesa. Ao chegar aos pés, ela olha para cima e a imagem que surge, sugerindo que ela a vê, é idêntica ao *close-up* do rosto do Cristo no interior da igreja. Ela passa a segui-lo, com a macaca e as outras mulheres e juntos caminham pela frente de um local onde dançam, em duplas, soldados vestindo capacetes, fuzis e máscaras de gás, com civis, ao som de uma banda de música típica mexicana.



Figura 28 - AMS (18:56min.)

Do meio desse baile, o Ladrão, carregando sua escultura, caminha até chegar a uma sala suja e destruída com um altar com castiçais envoltos em teias de aranha e uma Bíblia aberta sendo devorada por larvas, como vemos na figura 29. Ele coloca a imagem do Cristo no altar e caminha até um outro ambiente. Nesse cômodo, encontra uma cama com uma coruja e um homem em trajes eclesiásticos que dorme abraçado a

outra estátua. O Ladrão o acorda e o bispo se irrita, expulsando-o do local, em gramelô, juntamente com a estátua que o Ladrão colocara no altar imundo.



Figura 29 - AMS (21:06min.)

A figura 30, expõe o plano em que o Ladrão, na calçada, come sua estátua, aparentemente feita de bolo, enquanto as mulheres e o Companheiro o observam. Após comer todo o interior do Cristo, ele amarra o envoltório vazio em balões azuis e vermelhos que o elevam aos céus, uma possível simbolização do abandono da religião, etapa essencial em seu percurso para se tornar um mago.



Figura 30 - AMS (22:38min.)

A religião e a magia encontram entre si uma ampla diferença: no pensamento religioso, existe a separação do humano para com o divino reverenciado, enquanto que no pensamento mágico, o mago encerra em si a divindade criadora. A magia é portanto uma profanação, uma vez que, assim como define Agamben (2007), ela restitui ao âmbito humano todo o poder encerrado na esfera divina.

Em outra cena (81:13min.) da terceira sequência do filme, cada um dos alpinistas da assembleia é convidado a queimar imagens escultóricas realizadas a partir da reprodução de seus corpos. A primeira imagem que o Ladrão destrói é a imagem de Cristo, forjada a partir da sua. Ou seja, o símbolo imagético e religioso (semelhante ao Ladrão) é destruído, na primeira vez. O filme apresenta outros dois momentos em que o Ladrão destrói uma imagem de si próprio: ao quebrar o espelho que o Alquimista posiciona diante dele durante sua jornada iniciática e ao queimar, em conjunto, as estátuas feitas a partir dos corpos dos alpinistas.

Ao quebrar o espelho, ele destrói simbolicamente sua própria imagem, a imagem matriz que havia dado origem às cópias que foram manipuladas para a criação da imagem de Cristo. A profanação aparece no filme na medida em que é a partir do humano que o Cristo é criado: o humano criando Deus a sua imagem e semelhança, subvertendo a gênese judaico-cristã. Porém, tomando a afirmação de Agamben, podemos afirmar que as profanações do corpo de Cristo nessas cenas não abolem a dicotomia divindade-humanidade, mas a reforçam, a ponto de ser necessário que o Ladrão abandone a imagem de Deus e a religião no caminho da evolução de sua consciência.

A crítica tecida no filme alcança não apenas a degradação moral das instituições religiosas, seus líderes e ações de interesse financeiro e político, mas aparece como uma crítica à própria noção da religião em si. Essa crítica se aproxima da definição proposta por Agamben da religião como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (*Ibid.*, p. 65).

Após considerarmos a utilização do símbolo do Cristo na construção de sentidos imagéticos no filme, o próximo subcapítulo apresentará a análise fílmica direcionada à segunda e terceira sequências de *A Montanha Sagrada*. Evidenciaremos relações entre o filme e símbolos místicos, principalmente os presentes no Tarô de Marselha e no de Rider Waite. Também verificaremos a presença de elementos que constroem a opacidade cinematográfica no filme.

2.5. ALPINISMO COMO METÁFORA MÍSTICA

A tarefa iniciática consiste em unir os fragmentos até recuperar a unidade... Partimos de um maço de cartas, misturamos os Arcanos e os distribuímos sobre uma superfície, isto é, despedaçamos Deus. Interpretamos Deus, reunimos Deus em frases. O leitor iniciado (Ísis, a alma, o alento) em uma busca sagrada reúne os pedaços. O Deus ressuscita, já não na dimensão imaterial, mas no mundo material. Com o Tarot se compõe uma figura, uma mandala, que permite abarcá-lo inteiro só com um olhar.

(Alejandro Jodorowsky)

A partir da cena em que o Ladrão é suspenso por um anzol em direção ao topo de uma enorme torre, o filme apresenta uma quebra em sua composição narrativa e estética, momento em que inicia sua segunda sequência. Ao adentrar por um túnel com paredes multicoloridas, ele encontra o Alquimista, entronizado entre as duas colunas do Templo de Salomão (*Boaz*, a coluna negra, e *Jaquim*, a coluna branca, que representam, de acordo com a simbologia semita, as dimensões divina e terrestre, respectivamente, e nas quais aparecem os símbolos taoístas *Qián* e *Kün*), representadas no 2º Arcano, no Tarô de Rider Waite.

As figuras 31 e 32 demonstram as semelhanças imagéticas e simbólicas entre o *frame* fílmico e o arcano, construídas pela presença, no filme, de elementos também encontrados na carta, como as colunas e a centralidade da figura humana entronizada. Na cena inicial do filme (7 seg.), o plano geral apresenta o Alquimista em trajes negros, entre as duas personagens que fazem referência à Marilyn Monroe. Quando o Ladrão encontra o Alquimista (26:56min.), na segunda sequência do filme, suas vestes são

brancas. A sonoridade do filme é semelhante nas duas cenas, o que enfatiza a correspondência. A simbologia da cor da roupa do Alquimista dialoga com as cores da coluna, pois enquanto que, na primeira cena, o personagem se relaciona com a simbologia de Boaz, no início da segunda sequência do filme, o vemos relacionado à simbologia de Jaquin. Vê-se o Alquimista acompanhado de sua discípula, a Mulher Escrita, cujo corpo é coberto por símbolos cabalísticos. O Ladrão é introduzido pelo Alquimista por uma série de preparações e rituais iniciáticos, como a transformação alquímica de suas fezes em ouro.



Figura 31 - AMS (26:04min.)



Figura 32 - 2º Arcano, A Alta Sacerdotisa, do Tarô de Rider Waite²³

Após o encontro com o Alquimista, o Ladrão é apresentado ao tarô e percorre uma jornada iniciática. O Alquimista passa a iniciá-lo e a treiná-lo rumo à evolução de sua alma. Podemos considerar esse momento - em que recebe um disco com um pentagrama inscrito, símbolo do poder do Mago sobre os quatro aspectos da manifestação material - como sua iniciação à magia, em uma evidente referência ao 1º Arcano, ilustrado pelas figuras 33 e 34. O Alquimista presenteia o aprendiz com quatro objetos - um cajado de madeira, uma espada, um cálice e o disco metálico com o pentagrama - cada um deles atribuídos a um dos quatro naipes dos Arcanos Menores (paus, espadas, copas e ouros) e aos quatro verbos-clave do *sanctum regnum* (saber, ousar, querer e calar), os quais Éliphas Lévi aborda em *Dogma e ritual de alta magia*:

²³ Fonte: WAITE, 2021.

Para chegar ao *sanctum regnum*, isto é, à ciência e ao poder dos magos, quatro coisas são indispensáveis: uma inteligência esclarecida pelo estudo, uma audácia que nada faz parar, uma vontade que nada quebra e uma discrição que nada pode interromper ou embebedar. Saber, ousar, querer, calar - eis os quatro verbos do mago que estão escritos nas quatro formas simbólicas da esfinge (LÉVI, 2017, p. 61-62).



Figuras 33 e 34 - 1º Arcano, O Mago, dos Tarôs de Marselha e Rider Waite, respectivamente²⁴

Esses quatro objetos simbólicos que estão representados no 1º Arcano do baralho de Waite se refletem no quaternário presente no 21º Arcano, o Mundo, que a cena final do filme tangencia simbolicamente. A figura 35 exibe um quadro do plano em que a câmera realiza um *dolly* para ampliar o recorte do enquadramento. O plano inicia com o Alquimista em primeiro plano até que a movimentação da câmera se encaminha gradativamente para um plano geral que abarca todo o equipamento de filmagem utilizado na cena. Ou seja, ela se amplia para exibir o Mundo, assim como o 21º Arcano. Nesta carta (ilustrada pelas Figuras 36 e 37), nos dois baralhos usados como referência

²⁴ Fonte: GODO, 2020; WAITE, 2021

para essa dissertação, vemos representados quatro animais: um humano, uma águia, um touro e um leão, os quais circundam uma mulher segurando dois bastões. Sobre esses animais, Éliphas Lévi também afirma que:

Os animais são o símbolo das nossas paixões, são as forças instintivas da natureza [...] Sois chamado a ser o rei do ar, da água, da terra e do fogo: mas para reinar sobre estes quatro animais do simbolismo, é preciso vencê-los e encadeá-los. Aquele que aspira a ser um sábio e a saber o grande enigma da natureza deve ser o herdeiro e o espoliador da esfinge; deve ter a sua cabeça humana para possuir a palavra, as asas de águia para conquistar as alturas, os flancos de touro para cavar as profundezas, e as garras de leão para preparar lugar para si à direita e à esquerda, adiante e atrás (LÉVI, 2017, p 61-62).



Figura 35 - AMS (111:53min.)



Figuras 36 e 37 - 21º Arcano, O Mundo, dos Tarôs de Marselha e Rider Waite, respectivamente²⁵

A figura feminina ao centro do 21º Arcano (figuras 36 e 37) pode representar a superação dos aspectos animais da consciência e o equilíbrio entre as dualidades representadas pelos bastões que ela carrega em cada uma de suas mãos.

Depois do Ladrão se tornar um Mago, o Alquimista o apresenta ao tarô e a sete personagens que representam os aspectos maléficos dos planetas na tradição alquímica: Fon, de Vênus, o herdeiro polígamo de um império industrial voltado para o conforto e a beleza do corpo humano; Isla, de Marte, líder de uma empresa que produz e vende armas, bombas e dispositivos de destruição em massa; Klen, de Júpiter, um milionário materialista e usuário de psicotrópicos, colecionador de pinturas e dono de uma fábrica de arte; Sel, de Saturno, uma palhaça que escraviza idosos em sua fábrica de brinquedos de guerra para crianças; Berg, de Urano, o excêntrico conselheiro financeiro de um líder de estado ditador; Axon, de Netuno, chefe de polícia fascista que coleciona os testículos dos jovens que compõem seu exército; e Lut, de Plutão, arquiteto ganancioso que projeta casas em formato e tamanho de caixões funerários para os

²⁵ Fonte: GODO, 2020; WAITE, 2021

trabalhadores de uma fábrica. Além destes sete astros, podemos relacionar o Alquimista com o Sol, símbolo da luz e da iluminação; a Mulher Escrita com Mercúrio, o planeta relacionado ao deus romano da comunicação e da escrita, mensageiro dos deuses e do trânsito entre os planos materiais e as esferas divinas; e o Ladrão com a Terra e a humanidade.

Posteriormente, quando o grupo toma um barco para cruzar as Grandes Águas, vemos que o Companheiro do Ladrão personifica os aspectos simbólicos da Lua, os quais, segundo a tradição astrológica, se relacionam com as ilusões e a obscuridade do pensamento. Ao jogar seu Companheiro no mar, o Ladrão estaria, dessa maneira, abandonando as ilusões de seus sentidos.

A terceira sequência inicia-se com a escalada desses personagens rumo à Montanha Sagrada e à conquista da imortalidade. O Alquimista revela a existência de Nove Imortais, seres evoluídos que, sentados no topo da Montanha Sagrada, governam o mundo. Seu plano é aplicar certas técnicas de desenvolvimento espiritual para que o grupo também alcance o lugar e descubra o segredo da fraternidade imortal. Após descerem da torre em que se encontravam, os nove peregrinos, liderados pelo Alquimista, passam por uma série de provas e experiências extra sensoriais, causadas pela ingestão de enteógenos²⁶ e por meditações.

No meio do caminho, adentram o Bar Panteão, uma espécie de festa em um cemitério lotado de charlatões e falsos profetas que declaram deter o exato caminho até o topo da montanha. A figura do 21º Arcano do tarô se comunica diretamente com o momento do filme em que o grupo de peregrinos escala a montanha sagrada e atinge um ponto em que “suas mentes entrarão em estado de decomposição e eles se depararão com a visão da morte” (102:46min.). Cada um dos alpinistas experiencia situações que personificam seus maiores medos e dificuldades que impedem suas consciências de atingirem a iluminação que buscam. Quase todas as cenas que apresentam um desafio psicológico para cada um dos personagens são construídas em

²⁶ A palavra enteógeno deriva do termo grego *entheogeno*, formado por *en* (interior) + *theo* (divindade, Deus) + *geno* (gênesis). Significa aquilo que cria, gera interiormente a divindade. Começou a ser utilizada na década de 70 por pesquisadores das plantas psicoativas consideradas sagradas pelas culturas tradicionais.

torno de um animal.

Na primeira delas, são exibidos alguns cavalos com seus corpos semi-enterrados no chão. Isla corta um pedaço de carne de um deles e o come (figura 38); Klen, o milionário empresário da arte é atingido e ferido por uma chuva de moedas de ouro; Axon, bate um tambor com ossos enquanto dois cães se ferem gravemente (figura 39). Em seguida vemos a imagem de Sel deitada enquanto um líquido branco e viscoso, sugerindo o esperma bovino, é derramado em seu rosto; Lut caminha nu até uma árvore coberta com galos mortos sangrando, onde uma velha decepa seu pênis com uma espada (figura 40); Berg grita por ter o corpo coberto de tarântulas e, por fim, Fon mama nos seios de um velho homem nu, os quais se transformam em cabeças de tigre por onde jorra um forte jato de leite.



Figura 38 - AMS (103:39min.)



Figura 39 - AMS (104:17min.)



Figura 40 - AMS (105:32min.)

Na próxima cena, eles retomam a escalar a gélida montanha e, finalmente, avistam seu topo, onde se reúne a assembleia dos Nove Imortais envolta em mantos brancos. Ao que tudo indica, lhes será revelado o final de suas jornadas, pois aparentemente o topo da montanha sagrada fora alcançado e a realidade material dos buscadores pode finalmente ser superada. Porém, a fala final do Alquimista revela, na verdade, não a superação da realidade imediata, mas sua evidência.

Em uma operação brechtiana, o filme mostra os aparelhos de captação

utilizados na filmagem, intensificando sua opacidade²⁷- conceito criado pelo teórico brasileiro Ismail Xavier - que dialoga com a presença do corpo no (e do) filme. Em oposição ao ocultamento do dispositivo, o que Xavier compreende como uma transparência no discurso cinematográfico, a opacidade se apresenta como revelação do dispositivo e do corpo do cinema (XAVIER, 2018). A partir desse eixo que marca um campo de tensão entre a opacidade e a transparência, o autor analisa a composição da imagem e do som no cinema:

Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação (*Ibid.*, p. 9).

Xavier, no contexto dessa discussão, também aborda os tensionamentos entre o espaço diegético no cinema e o espaço que ele inevitavelmente cria para além dos recortes de seu quadro. Enquanto um elemento da linguagem cinematográfica, o quadro evoca uma fragmentação e, ao expor o fragmento, cria uma referência ao todo:

Neste caso, o espaço diretamente visado pela câmara poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria além dos limites do quadro. Uma relação frequente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos e de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço "fora da tela". O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível (*Ibid.*, 2018, p. 20).

²⁷ Ver Figura 35.

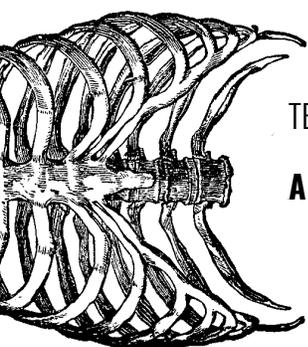
No caso do nosso objeto, o caráter sagrado da montanha é revelado justamente através de sua materialidade concreta e imanente e suas propriedades são apontadas como o que faz da Montanha Sagrada ser simplesmente uma montanha. Aquilo que durante todo o filme foi buscado, uma espécie de iluminação espiritual capaz de romper com a realidade dos limites do corpo é alcançado pelo corpo em si e é a materialidade corporal que se revela como o mais elevado ponto na esfera do sagrado. Jodorowsky utiliza o corpo e o misticismo não apenas como elemento de representação, mas também aborda essas temáticas a partir da elaboração da própria linguagem cinematográfica. Ao ampliar - e destruir - o tensionamento entre o espaço diegético e extradiegético, ele evoca a corporeidade dos personagens e do próprio filme. Na cena final, Jodorowsky trabalha com a supressão do caráter ilusionista do filme, na medida em que absorve para a tela elementos externos a este e evidencia o aspecto de opacidade fílmica. A valorização da materialidade e da corporeidade expressa na cena final transborda também para os aspectos técnicos do filme e o evidencia como um objeto que se apresenta a partir de sua concretude material.

O filme se apresenta como um elemento físico e concreto e expõe aquilo que se oculta sob o véu da ilusão cinematográfica: os aparatos de captação audiovisuais, os cenários, os atores e o espectador. Ao violar a fronteira da tela (o Alquimista e, posteriormente todos os personagens-atores que participam da cena, mantém diretamente um contato visual e discursivo com a audiência), o filme rompe também com uma convenção cinematográfica, derivada da tradição teatral ocidental, do filme como um universo transparente, completamente independente da realidade espacial e temporalmente imediata na qual está inserido o espectador. A busca pela transcendência rumo ao mundo espiritual que, durante toda a narrativa, guiou o Ladrão pela sua jornada iniciática transforma-se, quase por ironia, na evidência e na valorização da materialidade concreta, da corporeidade, da humanidade, da imanência.

A Montanha Sagrada termina, portanto, em um campo limítrofe, estabelecendo uma espécie de ponte corporal entre o plano fílmico e a realidade, sugerindo, a partir daí, a resolução da antítese espírito-matéria, para poder transitar livremente entre os dois mundos. O topo da montanha sagrada é o próprio mundo; a divindade, a própria

humanidade. A totalidade Pânica é alcançada pela ampliação do “caráter centrífugo” (BAZIN *apud*. XAVIER, 2018, p. 20) do filme, fragmentando tanto o universo diegético e a realidade na qual está inserida o espectador, que é simultaneamente absorvido pelo filme e devolvido ao próprio corpo.

Devidamente feita uma análise de seus principais elementos simbólicos, o próximo capítulo se propõe a realizar um panorama sobre o contexto de produção do filme. Serão apresentadas a vida e a obra de Alejandro Jodorowsky, suas referências (com destaque para o poeta francês Antonin Artaud) e as reverberações do Movimento Surrealista na poética de *A Montanha Sagrada*.



TERCEIRO CAPÍTULO

A CONSTELAÇÃO JODOROWSKY²⁸

Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura - a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria - luz, movimento, celulóide e tela.
(Jonas Mekas)

Assim como se demonstra a relação do filme com o devaneio poético e o sonho, também podemos associá-lo à experiência da alucinação, o que nos instiga a pensar na relação entre sonho, alucinação, dilaceramento e cinema. Essa relação se estabelece pela fragmentação, pois parece existir algo em comum a esses universos; algum dado que nunca se integra em algo coerentemente formado. A obscuridade misteriosa e aparentemente caótica que a experiência de sonhar, de alucinar ou da visada de um filme nos conduz carrega consigo a experiência do limítrofe, a dualidade de saber que algo nos foi comunicado mesmo que nada tenhamos a dizer - ou consigamos - sobre o que foi projetado na tela mental ou cinematográfica.

A narrativa (alucinatória e onírica) do filme rompe com uma lógica espaço-temporal linear, compondo e confrontando eventos, situações, dimensões e figuras históricas não contemporâneas e de diferentes regiões do planeta em cenas onde aparecem coexistindo. Percebe-se isso nas referências à suástica nazista, à colonização hispânica na América, ao massacre de civilizações americanas nativas, aos soldados do Império Romano e à crucificação de Jesus, que formam partes de uma composição de sentido não vinculado às especificidades históricas de tais eventos, mas de uma crítica mais ampla que atravessa a todos.

²⁸ O título do segundo capítulo é uma homenagem ao filme homônimo dirigido Louis Mouchet, de 1994. Por se tratar de um capítulo que oferece um panorama acerca do contexto de produção, influências, vida e obra de Jodorowsky, acreditamos que a imagem metafórica da constelação reflete a intenção do capítulo.

A sonoridade fílmica também pode ser relacionada a uma atmosfera alucinatória, pois em alguns momentos os sons que acompanham as imagens se assemelham a alucinações sonoras. Em inúmeros relatos de experiências psicotrópicas é comum existir a percepção de uma espécie de zumbido no interior da cabeça que conduz sinesticamente o psiconauta através de um túnel. No filme, existe, em alguns momentos, um som que acompanha a narrativa visual, como mantras ou sonoridades fractais que instauram uma atmosfera similar aos relatos de experiências lisérgicas.

Este ponto também é uma ponte que observamos existir entre Alejandro Jodorowsky e Antonin Artaud, tendo em vista o impacto que as substâncias psicoativas (tais como os opiáceos e o peyote) exerceram na escrita do poeta e o flerte de Jodorowsky com o LSD, a *cannabis* e a psilocibina de cogumelos psicoativos. Sentidos e significados que se apresentam e se perdem em um fluxo temporal muito diferente do estado ordinário e vigilante de percepção, associações difusas e uma transitoriedade estranha entre imagens e sensações são alguns traços de alucinação que podemos perceber no filme.

Uma das possíveis leituras da narrativa do filme poderia ser feita associando-a ao processo evolutivo da consciência. A alegoria da montanha sugere uma escalada, um desenvolvimento de um nível de consciência a outro, ideia que Carl Jung (2008) denomina individuação, e que as tradições budistas apontam como iluminação, ou ainda o que o tarô narra imagetivamente como a trajetória dos arcanos maiores.

Dançando no mosaico semiótico criado no filme, estão algumas dimensões simbólicas em tensão, como as desintegrações do ego, que é retratado segundo o simbolismo da fecalidade rumo à sua transmutação alquímica em ouro; o alcance da mente búdica, o estado nirvânico da totalidade Pânica e dionisíaca; a passagem da individualidade (1º Arcano) a'O Mundo (21º Arcano). Essas ideias estão presentes de maneira relativamente subliminar no universo simbólico construído pelo filme, ainda que nele exista um forte argumento de negação da transcendência como oposição ao corpo material. No primeiro subcapítulo, relacionaremos o filme ao devaneio poético e abordaremos a importância da intuição em sua fruição.

3.1. INTUIÇÃO E DEVANEIO

O cinema constelado de sonhos e que dá a vocês a sensação física da vida pura obtém seu triunfo no humor mais excessivo. Uma certa agitação de objetos, formas, expressões, só se traduz bem nas convulsões e sobressaltos de uma realidade que parece se destruir a si mesma com uma ironia na qual ressoa o grito dos confins do espírito.

(Antonin Artaud)

O cinema, por muitas vezes, foi associado ao mundo onírico, mágico e quimérico. O trabalho de muitos cineastas se volta para a elaboração e criação de realidades oníricas, que constroem seus sentidos para além da racionalidade. Entre eles, podemos citar David Lynch que, assim como Jodorowsky, trabalha com o inconsciente em seus filmes. Quando questionado, durante uma conferência, sobre as frequentes críticas que seus filmes recebiam pelo fato de supostamente não “fazerem sentido”, Lynch (2005) nos oferece uma resposta que elucida o modo de construção de sentidos no cinema.

Lynch responde que aprecia ideias e histórias que, mesmo apresentando algum tipo de estrutura concreta, não renunciam às abstrações e que o modo pelo qual produzimos sentidos a partir de tais abstrações é através da intuição. Segundo o diretor, as pessoas estão acostumadas com filmes que se explicam, se revelam totalmente e, pelo fato de estarem habituadas com este tipo de filme, se torna adormecida a bela capacidade da intuição, quando estão diante de um filme que lhes oferece o mistério. Outras pessoas, pelo contrário, amam a abstração e isso lhes abre espaço para sonhar. Lynch segue afirmando que a abstração é uma espécie de linguagem do cinema, aquilo que o cinema pode dizer e transmitir. Descreve a beleza dessa linguagem como um conjunto de imagens e sons fluindo juntos no tempo, formando aquilo que só pode ser realmente transmitido pelo cinema. Aquilo que não é apenas palavra, que não é apenas música. Mas um conjunto de elementos que se aproximam, formando algo que não existia antes.

Respondendo mais especificamente à questão do “(não) fazer sentido”, ele coloca que não importa o que ele, o artista de cinema, pensa, ou seja, os sentidos que ele impõe ao filme, mas sim que cabe a cada um encontrar sua própria interpretação por meio da

intuição. E enfatiza que cada projeção de um filme é única. Mesmo que os quadros de um mesmo filme sejam exatamente idênticos, não há duas projeções iguais, pois é o espectador, as imagens e os sons que formam um círculo que flui juntamente com a sensação, a emoção e a intuição. E esse fluxo faz nascer um sentido.

A fala de Lynch dialoga com a temática da dissertação e com o nosso objeto de análise. A princípio, podemos atentar para um detalhe. Ao apontar que não há duas projeções iguais, pois um filme é a dança entre seus elementos e aquele que o assiste, o cineasta indiretamente se refere ao cinema naquilo que ele apresenta de material, de corpóreo: a imagem presentificada em sua materialidade, o som que reverbera, vibra e se faz sentir, o corpo do espectador atravessado sensorialmente pelo filme. É na fluidez entre esses e outros elementos que está o cinema.

Para além de uma ideia, o cinema é uma arte material; um fenômeno que ocorre materialmente no espaço e no tempo. A partir da referência de Lynch aos filmes que se explicam e se revelam totalmente, poderíamos considerá-los como filmes que negam sua corporeidade em função de uma ideia, de algo extra corporalmente palatável e inteligível. Entretanto, não compreendemos essa oposição entre o cinema narrativo e o cinema abstrato de forma tão dicotômica, mas utilizamos a oposição, no âmbito da dissertação, como forma de esboçar o raciocínio. Quando o cinema se apresenta em sua materialidade e os elementos corporais de composição de um filme irrompem a narrativa, apresenta-se uma crise, uma fragmentação.

Pelo fato da crise gerar uma ruptura, ela inaugura um espaço problemático e fértil. Quando as imagens de um filme, seus sons, símbolos e - para utilizar uma metáfora do corpo - seus órgãos se revelam, algo do campo da ideia é alterado. Algo da narrativa coesa, explicada e transparente se transforma em um campo de tensões, de sensações, de instabilidades. A intuição, segundo Lynch, se insere neste momento em que construímos sentidos a partir de algo relativamente caótico ou confuso. Através das pequenas fraturas e fragmentações inauguradas pelas crises, a intuição nos oferece a possibilidade de construir sentidos. Quando o filme não é autoexplicativo, ele nos retira a possibilidade de um entendimento lógico para nos oferecer a possibilidade de sonhar, de imaginar, de devanear. Ao passo que os filmes que se explicam enquanto ideia nos

apresentam a coesão, a lógica, o entendimento e o conforto de estarmos diante de algo que podemos saber o que é, os filmes que revelam sua corporeidade nos desestabilizam, pois o corpo é justamente o campo das instabilidades.

Novamente é válido apontar que não compreendemos essa relação a partir de uma perspectiva dicotômica, uma vez que essas dimensões (racional, sensorial e intuitiva) estão em jogo em praticamente todos os filmes.

As considerações de Lynch constroem inúmeros pontos de contato com o filme *A Montanha Sagrada*. Por se tratar de um filme que conserva uma profunda condição de mistério, seus sentidos não se constroem de maneira lógica e linear. A relação do filme com a intuição e a imaginação, de que nos fala Lynch, se dá por meio do preenchimento das fragmentações simbólicas que o filme apresenta. Ou seja, por meio de suas fraturas, podemos intuir, imaginar e sonhar com os sentidos que nascem do caos imagético em que *A Montanha Sagrada* nos insere.

Apesar de ser um filme sensorial e psicologicamente intenso, é incomum que a experiência de sua visada se organize rapidamente em um discurso logicamente formado. Como a sensação de não ter nada a dizer após uma experiência demasiadamente intensa, o trauma, que de acordo com a perspectiva psicanalítica, é da ordem do insimbolizável e que, portanto, não se concretiza em linguagem discursiva. Também é comum que espectadores declarem não terem entendido o filme e talvez seja essa a falta de entendimento a qual Lynch se refere.

Podemos considerar *A Montanha Sagrada* um devaneio cinematográfico. Gaston Bachelard descreve o devaneio como um estado de espírito, uma condição natural da mente ou uma forma de organizar a simbolização do mundo. O devaneio, segundo o filósofo (2018), é uma condição que se apresenta a partir do encontro com a imagem poética, que diferentemente da linguagem objetiva, "não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem." (*Ibid.*, p. 3). Para além de uma relação espacial que o devaneio estabelece com a linguagem e a imagem poética, também ele se apresenta como uma distensão temporal:

É comum, com efeito, inscrever o devaneio entre os fenômenos da distensão psíquica. Vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio” - uma inclinação que sempre desce -, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece (BACHELARD, 2018, p. 5).

A partir das dimensões espacial e temporal das quais parte Bachelard para analisar o devaneio, se constroem alguns pontos de contato com o filme. O tempo é um elemento medular do cinema. Tarkovsky relacionou o cinema com o ato de esculpir o tempo. Deleuze, em seu projeto teórico de analisar o cinema enquanto uma forma de pensamento, se debruça sobre questões trazidas por um novo tipo de imagem: a imagem-tempo. Se o cinema funciona a partir de uma relação entre a imagem e o tempo, o cinema como um devaneio - entendido como uma distensão do tempo - implode, destrói e desorganiza o fenômeno cinematográfico. Adquirindo o caráter de um devaneio, o cinema se abre em um infinito de possibilidades.

A *Montanha Sagrada*, nos insere nessa distensão espaço-temporal, nos localiza em um não-lugar e propõe uma experiência de tempo ausente. Com as palavras de Bachelard: “um tempo sem força ligante” (2018, p. 5). A partir das imagens poéticas propostas pelo filme, a própria linguagem cinematográfica se dilacera em seu porvir. Não sendo um produto do raciocínio, da linguagem objetiva, o devaneio também potencializa a sensorialidade. “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (BACHELARD, 2018, p. 6). Assim como o devaneio, o cinema é, portanto, um dispositivo afetivo, que envolve o sujeito em uma atmosfera em que sensações e afetos se acionam poeticamente:

O mesmo fenômeno afetivo que, segundo Bachelard, ocorre com os livros, é observado no cinema, pois ele também “constitui ao mesmo tempo uma realidade do virtual e uma virtualidade do real.” (*Ibid.*, p. 25) Assim como acontece com os livros, no cinema também “Somos colocados [...] numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que a nossa

angústia permanece sob o domínio da nossa liberdade, de que nossa angústia não é radical” (BACHELARD, 2018, p. 25).

Bachelard aponta para uma característica do devaneio que merece nossa atenção ao abordarmos o filme *A Montanha Sagrada*:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano. As exigências da nossa função do real obriga-nos a adaptarmo-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma função do irreal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho (*Ibid.*, p. 13).

O devaneio poético, da forma como o compreende Bachelard, está conectado também ao rompimento ou à ampliação do eu, das fronteiras da identidade. Um estado de perda de si, em que o sujeito, entregue ao devaneio poético, experimenta uma ampliação da percepção de sua própria existência. Relacionando esse caráter intrínseco ao devaneio com a fragmentação, podemos considerar que o devaneio poético constrói uma fratura no tempo, constituindo uma fragmentação, uma reorganização saudável da percepção de si. Nesse sentido, se encontram semanticamente, de modo quase tautológico, as duas palavras que compõem o conceito de devaneio poético, compreendido por Bachelard. Tanto a ideia de devaneio quanto o termo poético em seu sentido etimológico, indicam a criação de algo inexistente. O devaneio, é por si mesmo, a ação poética.

Esse sentido criador se conecta intimamente com a arte, a imaginação e a criação artística. Atenemos para um aspecto do devaneio que apresenta uma ambiguidade. Sendo o devaneio uma fragmentação, uma distensão e uma pequena

destruição do tempo e do espaço, podemos considerar que ele simultaneamente destrói e cria, pois é também uma ação poética. Ou seja, o devaneio cria através da destruição, assim como o Pânico. Mais especificamente, em relação à arte cinematográfica, o Pânico, conectado à experiência de adentrar em uma realidade irreal, fantástica, quimérica e onírica, coloca o sujeito em um estado de relativa desrealização, muito própria ao devaneio.

A ideia da perda de si está muito presente no contexto de produção de Alejandro Jodorowsky, Antonin Artaud e, de um modo mais amplo, do Movimento Surrealista, que se debruça em zonas que estão para além do eu consciente e racional como estratégia de criação poética. A ideia do não-eu também é muito presente em correntes de pensamento orientais que influenciaram o Surrealismo e outros movimentos modernistas. Jodorowsky comunga desse fascínio orientalista e esse aspecto do não-eu impacta significativamente sua obra artística.

O próximo subcapítulo é dedicado especificamente ao artista surrealista Antonin Artaud, que, além do trabalho enquanto poeta, ator e dramaturgo, também pensou e teorizou sobre o cinema.

3.2. O LOUCO: ECOS ARTAUDIANOS

*reche modo
to edire
de za
tau dari
do padera coco
(Antonin Artaud)*

Antonin Artaud (1896-1948), uma figura inquieta e de espírito anárquico, se consagrou postumamente como um dos artistas mais revolucionários do teatro e da literatura. Suas obras artísticas, críticas e teóricas contribuíram de forma considerável para a dimensão performática da arte moderna e contemporânea.

Em *O teatro e seu duplo*, um de seus textos consagrados, Antonin Artaud, por meio de uma linguagem densamente metafórica, constrói um pensamento crítico

acerca da sociedade, da arte e, mais especificamente, do teatro. Um dos conceitos medulares à crítica de Artaud é a ideia de *Crueldade*. No livro, Artaud cria e desenvolve a ideia de um *Teatro da Crueldade*, exposta ao longo do texto citado e nos dois *Manifestos do Teatro da Crueldade*. Sobre essa ideia, algo tão amplamente comentado quanto controverso no contexto de sua obra, Antonin Artaud enfatiza, em carta a André Rolland de Renéville, que:

Não se trata, bem entendido, de brandir em cena, a todo momento, a faca do açougueiro, mas de redescobrir teatralmente a noção de um princípio que seja a base de toda a realidade. Não se pode negar que a vida, naquilo que ela tem de devoradora, de implacável, se identifica com a crueldade. E isto não somente no plano físico e visível, onde a crueldade está por todo lado, e adquire em todos os lugares o comportamento de uma força, mas também e principalmente no plano invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a imensa soma de sofrimentos que isto supõe, aparece como crueldade. Ora, o teatro, na medida em que para de ser um jogo de arte gratuito, em que volta a ser ativo e redescobre sua ligação com as forças, retoma seu caráter perigoso e mágico, e se identifica com essa espécie de crueldade vital, que é a base da crueldade (ARTAUD, 1995, p. 105).

Segundo a descrição de seu conceito, percebe-se que Artaud não concebe a palavra *Crueldade* como algo da ordem do perverso, da maldade. Em Artaud, a *Crueldade* é considerada enquanto a condição da vida em seu estado cru, natural. Em outras palavras, não se trata de um louvor à perversidade violenta, mas de um movimento de busca pelo que há, sob as artificialidades da cultura, de potência vital e crua na existência.

O pensamento de Antonin Artaud e suas ideias expostas em *O teatro e seu duplo* reverberaram intensamente entre os artistas dos movimentos de vanguarda em Paris, a partir da década de 1950. Em *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag aponta que:

Em diferentes épocas Artaud seguiu todas as três rotas imaginativas mais freqüentemente trilhadas que partiam da alta cultura ocidental a “uma outra forma de civilização”. Primeiro surgiu o que ficou conhecido logo depois da Primeira Guerra Mundial, nos escritos de Hesse, René Daumal e dos surrealistas, como a Virada para o Oriente. Em segundo lugar veio o interesse por uma parte suprimida do passado ocidental – as tradições espirituais heterodoxas ou abertamente mágicas. Em terceiro lugar surgiu a vida dos assim chamados povos primitivos. O que une o Oriente, as tradições antinômicas e ocultistas no Ocidente e o comunitarismo de tribos primitivas é que elas se encontram em outra parte, não somente no espaço, mas também no tempo. Todas as três encarnam os valores do passado (SONTAG, 1986, p. 35).

Esse fetiche estético de Artaud pelo Oriente²⁹ e o fascínio por sociedades que desenvolvem um pensamento mágico é presente também em Jodorowsky, que cita *O teatro e seu duplo* como uma de suas principais influências artísticas, e isso se demonstra por suas amplas citações de práticas ritualísticas de sociedades americanas pré-colombianas, tais como uso de enteógenos, sacrifícios e ritos iniciáticos. A busca dos artistas surrealistas, Artaud e Jodorowsky, pelo pensamento de culturas não-europeias também conecta-se à noção de não-eu, que Bachelard aproxima do devaneio poético. Ou seja, existe nessa tradição de artistas, uma busca daquilo que ultrapassa a noção de sujeito compreendida pelas epistemologias europeias. Em outras palavras, uma busca artística, política e existencial pela fragmentação do sujeito, do eu.

Apesar de, em uma interpretação mais imediata, o Surrealismo ser também uma epistemologia europeia, derivado do modernismo europeu, podemos, pautados pelas

²⁹ É importante apontar que esse fascínio pelas culturas orientais, ou melhor, por uma ideia construída e um imaginário muitas vezes irreal e abstrato do Oriente, apresenta muitos pontos problemáticos e passíveis de questionamentos. Não só na época de Artaud, como ainda na contemporaneidade, existe uma ideia eurocêntrica, ocidentalizada acerca das culturas orientais. Edward Said (2008) desenvolve um pensamento em torno dessa questão, ao criar o conceito de Orientalismo. Muitas vezes romantizada, degradante e exotizada, a representação de culturas orientais pelos ocidentais (principalmente europeus e norte-americanos) projeta um olhar de inferioridade cultural à construção do ideal em torno do “oriente”. No caso de Artaud, apesar de sua leitura de elementos culturais orientais não ser inferiorizante, não podemos deixar de apontar que o imaginário artaudiano certamente foi construído segundo uma ótica exotificante e romantizada das culturas orientais. A exemplo disso, podemos citar a leitura que Artaud fez sobre o teatro de Bali, em *O Teatro e seu Duplo* (2006). Certamente, o pouco contato que o poeta experimentou com o teatro de Bali não possibilitaria realizar uma análise culturalmente legítima da arte balinesa. É inegável, portanto, que sua análise do teatro balinês, apesar de utilizada para tecer críticas ao teatro europeu, é permeada por elementos de uma perspectiva ocidental de um fenômeno oriental. Artaud, apesar de fascinado por um imaginário questionável acerca do oriente, não pratica o orientalismo (como compreende Said), uma vez que encontra em culturas não-europeias elementos de contestação e crítica dos processos culturais imperialistas e coloniais dos europeus.

teorias de Robert Stam (2008), questionar tal noção. O teórico estadunidense apresenta uma leitura do Surrealismo como um fenômeno cuja essência se encontra fora do continente europeu. Porém, esse aspecto não se configura simplesmente como uma negação ao eu, mas como um empenho em encontrar o que há de vital nas fraturas da cultura.

Existe, em Artaud, um incansável esforço de aproximação da vida, naquilo que ela tem de orgânica, espontânea e selvagem. Ele inicia o prefácio de *O teatro e seu duplo*, usando a imagem da fome como um símbolo de vida. O uso do termo fome, que aqui não está apenas relacionado ao desejo de comer, evoca o ímpeto natural da vida em sua carnalidade, uma metáfora ao desejo de alimentar-se da vitalidade crua, afastada do humano pela artificialidade fria da cultura, à qual a fome é colocada em oposição. A busca do poeta é a de extrair desta cultura aquilo que nos alimenta de vida e afastar tudo o que a ela se opõe.

Artaud participa de um desejo moderno de reconectar a vida com a autenticidade corpórea, com tudo aquilo que os processos civilizacionais de tradição eurocêntrica reprimiram nos seres humanos ao longo dos séculos a partir da Antiguidade Clássica. É espantoso reconhecer que a distância da vida, denunciada por Artaud há cerca de quase cem anos, ainda persiste e se manifesta das formas mais terríveis nos tempos atuais em várias partes do mundo. Os gritos de Artaud ainda ecoam e se juntam a tantos outros, anônimos. Se Artaud apontava que a confusão era o signo de sua época (2006), também podemos reconhecê-la como o signo da nossa, pois ainda testemunhamos as consequências de um “mal branco” mascarado de progresso nas culturas contemporâneas.

Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos encontrar mais nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida (ARTAUD, 2012, p. 3).

Dialogando com esse cenário do horror e das anomalias morais, *A Montanha Sagrada* corrobora com a crítica artaudiana ao desvelar a face maléfica das instituições políticas, que ao invés de garantir a proteção e a harmônica convivência entre os indivíduos, se apresentam como forças destrutivas capazes de aniquilar a paz e contribuir para a barbárie. A crítica também abarca as instituições religiosas, que se transformam nos esquizóides mecanismos de controle de massas que alimentam guerras e os mais cruéis atos contra a dignidade humana em nome de deuses mortos e empoeirados. Para além das críticas às instituições, também podemos considerar que *A Montanha Sagrada* propõe uma crítica aos afetos sociais, que funcionam mais pela busca de poder do que pelo amor e pela fraternidade entre os humanos.

O teatro, para Artaud (2006), é uma força capaz de reconectar os seres humanos com a vida, por sua capacidade de trazer à superfície os recalques abissais das consciências individuais e coletivas, além de revitalizar a magia e o encanto perdidos em relação às coisas do mundo. Porém, a ideia de teatro do poeta difere consideravelmente do sentido comum do termo, que aborda o teatro como uma linguagem artística, assim como é compreendido pelo olhar eurocêntrico que vigorava na época em que vivia o poeta. E é justamente esta ideia de arte que coincide com a cultura e deriva dos sistemas de pensamento da Europa que, segundo Artaud, torna superficiais e anula as potências da vida. A arte genuína, por outro lado, exalta as forças mágicas do espírito e faz tremular a carne com a “dança dos deuses” (Ibid., p. 6).

É no misticismo mexicano que Artaud encontra aquilo que considera a verdadeira arte, uma forma de arte não separada da exaltação mágica do mundo. Também ampliamos suas considerações acerca do teatro para o cinema *Pânico* de Jodorowsky:

À nossa ideia inerte e desinteressada da arte uma cultura autêntica opõe uma ideia mágica e violentamente egoísta, isto é, desinteressada. É que os mexicanos captam o Manas, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas (ARTAUD, 2012, p. 6).

O poder desta forma de arte está em suas sombras, pois, assim como a vida, o teatro é regido por um duplo, uma força negra, misteriosa e oculta que não está presente na insipidez da cultura. Assim, ele tem o poder de adentrar as sombras da vida e, para isso, para manifestar o espírito em todas as suas dimensões, dispõe de todas as linguagens (gestos, sons, fogo, gritos), mas limitá-lo à linguagem das palavras é fazer com que o teatro perca suas forças.

O imaginário do misticismo mexicano como potência de revitalização da existência pode ser identificado em *A Montanha Sagrada* através da representação de performances ritualísticas das culturas tradicionais do país, algumas das quais persistem até hoje, como a enteogenia, meditações e ritos de passagem. Estas experiências propõem que o indivíduo atinja outras percepções da realidade que extrapolam a racionalidade superficial, reunindo em atos performáticos a unidade que o pensamento derivado das tradições europeias compartilha e divide. Enquanto as epistemologias europeias construíram seus processos a partir de métodos cartesianos, fragmentando a natureza e o conhecimento em áreas, ciências, conceitos, as experiências em referência ao México utilizadas no filme operam como uma reintegração das esferas da vida. Em outras palavras, práticas percebidas como categorias separadas no modo de existência euro-ocidental (a estética, a religião, a magia, a ciência, o imaginário e a psicologia) aparecem em culturas originárias como esferas integradas.

O universo do filme também dialoga com as imagens elaboradas por Artaud em *O teatro e seu duplo* no uso da fragmentação do corpo como signo da catástrofe. As imagens da peste de Artaud, que descrevem com riqueza de detalhamento a deterioração e putrefação dos órgãos, quase como se pudéssemos viajar microscopicamente para testemunhar o movimento do flagelo da peste atuando na destruição, dialogam com os ambientes pelos quais peregrinam o Ladrão e o Companheiro. Além disso, pode ser percebido no filme e nas imagens literárias da Peste

(como uma imagem simbólica) um intenso apelo sensual, que evidencia a materialidade dos objetos descritos. Metaforicamente, podemos ler as caminhadas do protagonista como um corpo estranho que testemunha o apodrecimento de um corpo flagelado. Nesse sentido o filme dialoga com a imagem que Artaud constrói da Peste:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão (ARTAUD, 2006, p. 9).

Artaud associa a destruição do cérebro e dos pulmões pela Peste ao fato de serem órgãos controlados voluntariamente pela consciência objetiva humana. A localização da Peste no cérebro e no pulmão parece ter alguma relação com sua crítica aos sistemas de pensamento e às mazelas por eles fabricados, como se a vontade humana fosse tanto um vetor de destruição quanto de transformação. É aí que ele associa a Peste ao teatro, que surge no texto como algo capaz de penetrar as mais recônditas e profundas camadas da psique, alterando de forma considerável a realidade, ou seja, o estado das coisas, através da sensibilidade espiritual. Artaud relaciona a Peste às inversões do *status quo*: "o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários." (ARTAUD, 2012. p. 20) E esse poder cruel e violento, mas também virtuoso, de desestabilização individual e coletiva é compartilhado pelo teatro:

Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. [...] O teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. [...] Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil (*Ibid.*, p. 24).

Essa forma de ver, não apenas o teatro, mas também o cinema e as artes em geral, como ferramentas de transformação mágica da realidade é compartilhada por Jodorowsky em *A Montanha Sagrada*, em que essa transformação alquímica é abordada como temática. Trata-se de utilizar o cinema como uma ferramenta para evidenciar os percursos de uma transmutação espiritual. Essa relação da arte com a Alquimia é desenvolvida em Artaud, ao apontar princípios que o teatro e a magia alquímica comungam. Entre eles, a característica de ambas se materializarem no plano físico, concreto, em correspondência com uma dimensão dupla, paralela ao mundo objetivo. Ele também chama a atenção para o lado ilusório e fantástico da arte e da alquimia, que projetam realidades imaginadas e isto constitui suas bases. Essa virtualidade está fortemente presente na fala final do Alquimista, que além de evidenciar o lado quimérico do filme, nos convida a superá-lo e ampliá-lo para a realidade, por analogia.

Por habitarem e funcionarem no trânsito entre as duplicidades, a Alquimia, o cinema e o teatro apresentam algo em comum. Porém este tipo de teatro abordado por Artaud não é o “teatro social ou de atualidade” (2012, p. 51), como o chama, mas o “teatro típico e primitivo” (*Ibid.*, 51), colocado em oposição pela superficialidade daquele e a mágica capacidade deste de realizar uma espécie de casamento alquímico, de “encaminhar o espírito no caminho da purificação ardente, da unificação” (*Ibid.*, p. 51) ou de “resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre

a matéria e o espírito, a ideia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado” (*Ibid.*, p. 54). Por “teatro típico e primitivo”, Artaud explica se tratar de uma espécie de manifestação física de um sentido transcendental, metafísico de drama:

E sente-se perfeitamente que esse drama essencial existe, e é à imagem de algo mais sutil do que a própria Criação, que se deve representar como o resultado de uma Vontade una - e sem conflito. É preciso acreditar que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo momento da Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da ideia. Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações. Ora, esses conflitos que o Cosmos em ebulição nos oferece de uma maneira filosoficamente alterada e impura são os que a alquimia nos propõe em todo seu intelectualismo rigoroso, uma vez que ela nos permite reatingir o sublime, mas com drama, após a destruição minuciosa e exacerbada de toda forma insuficientemente apurada, insuficientemente madura, uma vez que faz parte do próprio princípio da alquimia só permitir que o espírito se impulsione depois de passar por todas as canalizações, todas as fundações da matéria existente e de ter feito esse trabalho em dobro nos limbos incandescentes do futuro (ARTAUD, 2012, p. 53).

A operação alquímica do teatro ocorre, segundo Artaud, através do acionamento de forças metafísicas adormecidas e o ato de colocá-las em conflito. Desta forma, o acontecimento teatral retiraria o humano da dormência dos sentidos e liberaria conteúdos inconscientes reprimidos, reconduzindo-o à origem de seus conflitos mais profundos. A esse respeito, ele constata que:

“Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.” (ARTAUD, 2012, p. 27).

Essa perversidade não se encontra na Peste ou no teatro em si, mas na própria vida, sendo eles apenas um canal por onde ela é dada a ver.

É a partir dessa violência da vida e da existência que Artaud desenha sua ideia de Crueldade e suas relações com o teatro. Para o poeta, a sensibilidade humana se encontra desgastada e o papel de seu teatro seria o de despertar os nervos adormecidos pela tradição do teatro psicológico, devolvendo a eles tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura' e os colocando diante de todas as suas possibilidades.

Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (*Ibid.*, p. 97).

Essa crueldade, porém, como coloca Artaud, não se trata de um sadismo ou de uma tentativa deliberada de causar sofrimento ou representá-lo, mas é criada com a intenção de aproximar o teatro do ímpeto da natureza e da vida com tudo aquilo que elas trazem em termos de afetividade, sensibilidade, magia e perigo. Sofremos para nascer, para continuarmos vivos. Para nos alimentarmos, causamos sofrimento a outros animais, sofremos para ocupar territórios, porque sentimos o mundo ao redor e sofremos também para morrer. Essa crueldade se encontra na vida porque ela envolve ação, movimento e tudo que se move provoca um desequilíbrio em si e no espaço. Nesse sentido, o objetivo do Teatro da Crueldade, assim como o da magia e dos ritos, é criar atmosferas para que a sensibilidade humana seja colocada em tensão e encontre estados de percepção mais intensos e expandidos.

Após abordada a noção de Crueldade, proposta por Artaud em *O teatro e seu duplo*, e suas reverberações no filme *A Montanha Sagrada*, o próximo tópico levantará questões sobre a manipulação do poeta sobre a materialidade da linguagem, evidenciando a corporeidade dos elementos da literatura. Seu trabalho sobre a

materialidade literária será relacionado à opacidade cinematográfica no filme de Jodorowsky.

3.2.1. CARNE: ARTAUD E O CORPO DA ARTE

This is the moment when the word is made flesh
(O Alquimista, A Montanha Sagrada)

Uma das questões principais da linguagem no Teatro da Crueldade é “romper com a sujeição intelectual à linguagem” (ARTAUD. 2006. p. 103) e explorar formas de linguagem que estejam mais associadas a outros signos, símbolos, hieróglifos, silêncios, ritmos, gestos, gritos, entonações e cores que às palavras e seus significados rígidos e estabelecidos: “Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana” (ARTAUD, 2012. p. 102). Artaud sugere portanto que as palavras sejam libertas de seus sentidos imediatos para serem consideradas no sentido encantatório, musical e mágico de suas emanações sensíveis:

Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimento diretos e simples tal como os temas em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os tem suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. (*Ibid.*, p. 141).

Podemos perceber que, nestas ideias, Artaud articula uma crítica não apenas explícita, mas também de modo subliminar aos sistemas religiosos monoteístas ocidentais, principalmente os judaico-cristãos, que tiveram um papel fundamental em uma tradição que renegou o corpo a uma dimensão demoníaca e reprimida. Nesse

sentido, Artaud, ao invocar a sensualidade da linguagem verbal e buscar um programa estético que parte do acionamento dos sentidos humanos, constrói vetores que agem contra a desvalorização do corpo.

A literatura artaudiana funciona a partir do paradoxo da palavra que orbita em torno da (relativa) impossibilidade do pensamento e da linguagem. Uma parte considerável de sua escrita e de seu sofrimento se debruça na angustiante volatilidade psíquica e linguística. A poesia de Artaud é o resultado da paradoxal impossibilidade de transformar seu pensamento em linguagem. E justamente por ser abandonado por suas próprias ideias, a angústia do pensamento de Artaud está destinada inevitavelmente à linguagem, ainda que, em muitos momentos, tal pensamento carregue uma crítica ou uma aparente negação da própria linguagem como o suporte de ideias. “Na feroz batalha de Artaud para transcender o corpo, tudo é eventualmente transformado em corpo. Em sua feroz batalha para transcender a linguagem, tudo é eventualmente transformado em linguagem.” (SONTAG, 1986, p. 50).

Martin Esslin (1978) aponta como, em correspondência com Jacques Rivière, Artaud declara nutrir uma sensação profunda de abandono de seu pensamento; não como se o poeta abandonasse suas ideias, mas como se sentisse que seu pensamento o abandonasse. A “doença do espírito” da qual fala Artaud o impossibilitava materializar seu pensamento em palavras, pois sentia-se perdido no meio da elaboração de frases que não seguiam um fluxo lógico. (ARTAUD apud. ESSLIN, 1978)

Assim, o erro, a falha e a quebra são dimensões importantes na literatura de Artaud, que expressa o dilaceramento de seu pensamento na própria composição e decomposição material das palavras. A glossolalia, os neologismos, os gritos e as entonações carregadas de carga emocional exercem um papel fundamental em sua literatura: diante da impossibilidade de formalização de seu pensamento e de estruturação lógica da escrita, a palavra em Artaud se fragmenta e se reinventa para se adequar a uma nova (des)ordem (ESSLIN, 1978, p. 57). A fragmentação da linguagem funciona para o poeta como o esforço que emprega para sobreviver; a palavra se parte

para teimar em materializar-se. Artaud encontra no hiato entre o surgimento de uma ideia inconsciente e sua subsequente transformação em palavras o ponto a partir do qual desenvolve uma poética particular, nascida da formulação de um pensamento em estágio pré-verbal, como forma de romper a barreira do pensamento amorfo e uma suposta impossibilidade de escrita (ESSLIN, 1978).

Em textos como *O medidor de nervos*, *O retorno de Artaud*, *o Mômô* e *Para acabar com o julgamento de Deus*³⁰, Artaud se utiliza das potencialidades materiais da linguagem, por meio de criações de palavras que não carregam significado em língua alguma, mas que constroem sentidos a partir das topografias sensuais das letras. Na transmissão de *Para acabar com o julgamento de Deus* como peça radiofônica, ele se apropria dessas palavras-forma naquilo que elas carregam enquanto sonoridades. As glossolalias, gritos, grunhidos ressignificam a linguagem, pois exploram a forma como a linguagem brota do corpo e só tem sentido ao brotar do aparelho vocal, da pele, dos órgãos. A palavra apenas existe quando tremula e ressoa no corpo, seja em contato com o olhos, ouvidos ou quaisquer outros órgãos sensoriais. Essas proposições literárias de Artaud ilustram perfeitamente a definição de poesia proposta por Giorgio Agamben:

O que é, de fato, poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso? Ou nos termos de Espinosa, o ponto em que a língua, tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer? (AGAMBEN, 2018, p. 80).

Outro uso que Artaud propõe das materialidades da linguagem como geração de sentidos ocorre em seus desenhos-escritos, sobre os quais Ana Kiffer constrói uma análise no artigo *Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?* (KIFFER, 2008). O choque entre desenho, palavra, sensação, significado e imagem nos textos de Artaud propõe uma quebra ou liquefação dos limites entre a literatura e as

³⁰ O texto de referência encontra-se em inglês, traduzido do francês por Helen Weaver, no livro organizado por Susan Sontag (1988). A partir dele, os títulos foram colocados em uma tradução livre.

artes visuais. Em Artaud, a literatura se expande ao contemplar sua própria sensualidade. Em um poema redigido em 1947, *Dix ans que le langage est parti*³¹, ele declara que “[...] a linguagem separada é um raio que eu fazia vir agora no | fato humano de respirar, o qual meus golpes de lápis sobre o papel sancionam. | E desde certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem também desenhar” (ARTAUD *apud.* KIFFER, 2016, p.51).

Assim como a materialidade da literatura é utilizada por Artaud como dispositivo criativo, os suportes e materialidades do filme em Jodorowsky atuam também como elementos na composição artística de *A Montanha Sagrada*. Não apenas o corpo aparece como temática, mas o corpo do filme é colocado em jogo. A cena final de *A montanha sagrada* revela um momento em que o cinema se contempla como cinema, se reconhece como um corpo vivo. Enquanto, em Artaud, a literatura é encarnada, devolvida ao seu corpo, em *A Montanha Sagrada*, é o cinema que, por sua vez, se corporifica. Artaud escreve em *A evolução do cenário*, a respeito do teatro, que “seria preciso mudar a configuração da sala e que seu palco fosse deslocável segundo as necessidades de ação. Seria preciso igualmente que o lado estritamente espetáculo do espetáculo fosse suprimido. Ir-se-ia lá não tanto para ver, mas para participar”. (ARTAUD, 1995, p. 27). Na cena final do filme analisado, Jodorowsky, ao mostrar os modos de produção, opera o que defende Artaud em *A evolução do cenário*, pois suprime metaforicamente o que há de espetáculo no filme. O espectador passa a “entrar” no filme e a compor como um de seus elementos a criação de uma realidade ficcional. Ao passo que o espectador é absorvido para dentro da tela, o próprio filme escapa da tela. No pico da montanha o alpinista (espectador) também é devolvido ao seu próprio corpo.

Nesse contexto, a cinematografia de Jodorowsky reflete uma série de percepções estéticas que atravessam o pensamento do escritor francês. Entre elas uma crítica ao pensamento metafísico; a evidenciação e reconhecimento da relevância do

³¹ Em uma tradução livre: Dez anos que a linguagem se foi.

corpo em contraste com uma tradição filosófica e religiosa vigente no ocidente que nega a dimensão corporal e material humana; a matéria enquanto suporte de manifestação da linguagem através do abalo dos sentidos; o dilaceramento simbólico do corpo; a potência das imagens e uma crítica em direção à hegemonia da linguagem verbal como modo de construção da cena teatral e cinematográfica.

Devidamente evidenciadas as questões artaudianas, em conexão com Jodorowsky, em relação ao teatro e a materialidade da poesia, no próximo tópico, serão tratadas as teorias do poeta acerca da arte cinematográfica. Correlacionaremos o corpo na construção da crueldade cinematográfica e o conceito de opacidade da imagem a partir do teórico brasileiro Ismail Xavier.

3.2.2. A CRUELDADE CINEMATOGRÁFICA

Acredito que o cinema pode admitir apenas um certo tipo de filme: só aquele onde todos os meios de ação sensual do cinema tiverem sido utilizados.
(Antonin Artaud)

A humanidade representa imagens violentas desde o momento em que passou a criar imagens. As pinturas rupestres, um dos mais antigos registros imagéticos da história da humanidade, representavam cenas de caça, de batalhas, de dilaceramentos. A representação da violência é um importante mecanismo psicológico que atua no funcionamento da humanidade.

No caso do cinema, a Crueldade funciona de modo propriamente especial, pois sua técnica coloca o espectador em contato com imagens cuja semelhança com a realidade aparece muito ampliada, em comparação com outras artes. Não apenas no sentido da exibição de imagens violentas, a relação entre imagens, crueldade e cinema se constrói também em outras ordens, que se referem à própria percepção do fenômeno cinematográfico. Ou seja, existe algo da ordem do Cruel no cinema, uma vez que a

projeção de imagens em meio a um ambiente escuro carrega uma semelhança com a própria operação da mente humana e do seu inconsciente.

Artaud parece considerar que existe na técnica do cinema algo essencialmente cruel e propício para a manifestação do *pathos*. A crueldade do cinema aparece em seu pensamento, como algo para além da violência enquanto representação. A conexão entre violência e o cinema, para Artaud, também se estabelece por características semelhantes em seus funcionamentos. O cinema tem como característica o poder de acionar o corpo de maneira intensa e impetuosa. Não raramente o cinema cria jogos sinestésicos que mobilizam o corpo sensorial do espectador, pois é capaz de oferecer elementos visuais e sonoros, na medida em que evoca tatilidades, memórias, imaginações e sensações específicas à técnica do filme.

As técnicas da pintura e da escultura se desenvolveram a ponto de permitir que as obras apresentassem uma semelhança muito próxima à realidade. Com o surgimento da fotografia, a apreensão das imagens passa a atuar em outras esferas da sensibilidade, já que ela permitiu que a catástrofe do mundo fosse transportada a um suporte com uma fidelidade realista que dificilmente as imagens pictóricas ou escultóricas atingiriam. O cinema, por sua vez, amplia a capacidade afetiva das imagens, pois trabalha com o elemento tempo.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. Nos primeiros tempos, são numerosas as crônicas que nos falam das reações de pânico ou de entusiasmo provocadas pela confusão entre imagem do acontecimento e realidade do acontecimento visto na tela (XAVIER, 2018, p. 18).

Suas possibilidades técnicas, a mediação dos aparatos de captação, manipulação e exibição dos filmes são fatores bastante significativos para a manifestação da crueldade e da violência. O cinema é um fenômeno capaz de criar

impactos que atuam profundamente no imaginário humano; ele não apenas detém o poder de representar a violência do mundo, mas também o de criar situações somente possíveis na imaginação humana. O coeficiente de fidelidade (*Id.*) que o cinema é capaz de criar quase chega a criar a ilusão que suas imagens de fato ocorrem diante dos nossos olhos, evidenciando aquilo que jazia nos porões do inconsciente humano.

Antonin Artaud, ao tratar sobre questões cinematográficas, destaca o caráter cruel do dispositivo. A operação, o funcionamento do aparato e os diversos estímulos afetivos engendrados pelo cinema tem, para ele um intenso poder de penetração nos campos da sensibilidade humana (ARTAUD, 1995, p. 170).

Os afetos sensíveis suscitados pelo cinema parecem manter íntima relação com as críticas artaudianas acerca da literatura, entendida como uma categoria da linguagem em que predomina o aspecto da significação semiótica das palavras, em detrimento do potencial afetivo que elas encontram em sua própria materialidade visual, sonora e simbólica. Ao explorar o canal material e sensorial da literatura, como na peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (ARTAUD. In: SONTAG, 1988, p. 550), por exemplo, desintegra e desmonta as palavras, ressignificando sentidos, em um procedimento que caracteriza sua produção literária, teatral e cinematográfica, os quais parecem manter uma relação com a maneira de composição fílmica de *A Montanha Sagrada*.

Como introdução ao roteiro do filme *A concha e o Clérigo* (1927, 44 min.), Artaud (1995, p. 179) aponta dois caminhos para o cinema de sua época, não considerando nenhum deles como exemplos de forma cinematográfica potente. Apesar de não concordamos com o autor em sua delimitação dicotômica das possibilidades do cinema, utilizamos seus termos para caracterizar as ideias por ele expostas. Um dos tipos trata-se de um cinema que denomina puro, absoluto ou abstrato, em oposição ao cinema de peripécia, um cinema narrativo, compreendido pelo poeta como um híbrido destinado à mera tradução ou adaptação de situações psicológicas com narrativas coerentes adequadas aos seus suportes de origem. Ele enxerga neste tipo de cinema narrativo um dispositivo que apenas retira a matéria e o significado de um mundo não cinematográfico, reflexo inconsistente da literatura. Os filmes de peripécia, ao

desenvolver de modo coerente o tempo e o espaço de uma história, fazem com que os afetos sejam gerados a partir da palavra literária e a ela estejam subordinados, desvalorizando o papel da imagem. No cinema fabulesco, “a emoção é verbal, exige esclarecimento ou apoio de palavras, pois as situações, as imagens, os atos, giram todos em torno de um significado claro” (ARTAUD, 1995, p. 159).

Por outro lado, o poeta também não encontra no cinema abstrato uma forma que corresponda às exigências do cinema, pois enfatiza que, muito embora exista um magnetismo humano rumo à abstração, o despontar da emoção necessita, ainda que minimamente, do reconhecimento de algo substancial, de formas experienciáveis enquanto realidade ou imaginação. Neste sentido, a memória desempenharia o fundamental papel de transportar a mente para as múltiplas formas da natureza real ou sonhada, o que seria inviabilizado no cinema abstrato.

É na fissura entre as duas formas de cinema, o realismo e o formalismo apontados por Artaud, que se encontra a verdadeira essência do cinema, sobre a qual ele fundamenta o roteiro do filme supracitado. Apesar de não considerarmos existir uma “essência do cinema”, optamos por utilizar o termo de autoria artaudiana para enfatizar seu argumento.

Entre a abstração visual puramente linear (e um jogo de sombras e reflexos é como um jogo de linhas) e o filme de fundamento que relata o desenvolvimento de uma história, dramática ou não, há lugar para o esforço em direção ao cinema verdadeiro, cuja matéria e sentidos não podem ser vislumbrados nos filmes até agora apresentados (*Ibid.*, p. 159).

No prólogo-manifesto de Artaud, encontramos uma descrição do cinema que ele aspira construir e que se assemelha à forma de construção da narrativa de *A Montanha Sagrada*. O filme de Jodorowsky apresenta situações predominantemente visuais. A linguagem não verbal é um elemento medular no filme e essa transmissibilidade imagética de sensações e ideias se comunica com a recorrente crítica de Artaud à hegemonia da palavra articulada na cena teatral e cinematográfica. A fábula narrativa do filme se constrói mais pelo impacto e pelo diálogo que as imagens construídas mantêm umas com as outras do que por um fio narrativo ao qual os elementos do filmes

estariam subordinados. Esse choque de imagens forma lacunas por onde uma multiplicidade de sentidos pode brotar ou simplesmente permanecer como lacunas não preenchidas, puras ideias em suspensão. Não se trata, portanto, de uma tradução de um discurso textual para a linguagem cinematográfica, mas de um filme que se aproxima da busca artaudiana de explorar as possibilidades e potências que o cinema, no desenvolvimento de sua própria linguagem, é capaz de desencadear.

Em *A Montanha Sagrada*, as imagens, as ações, os sons agem “quase intuitivamente sobre o cérebro”³² e o fazem de modo autônomo, não dependente da linguagem verbal, construindo afetos a partir de sua própria materialidade e sensualidades visuais e sonoras. É neste ponto em que o roteiro e a concepção de *A concha e o clérigo* se intersecciona com *A Montanha Sagrada*: ambos buscam uma “verdade sombria do espírito através de imagens originadas exclusivamente delas próprias, que não extraem seu sentido da situação em que se desenvolvem, mas de um tipo de necessidade interior e poderosa, que as projeta à luz de uma evidência sem apelação.” (*Ibid.*, p. 160).

As críticas que Artaud tece ao cinema subordinado ao *logos* da palavra se situam no contexto das discussões teóricas que acontecem na primeira metade do século XX, em que vigora o bipartidarismo dos primeiros teóricos que buscavam pensar o cinema como uma forma de arte (SUPPIA, 2015). Para Artaud, o essencialismo cinematográfico se encontra na cisão da identificação do cinema com a literatura, estando o essencial do cinema ligado a uma capacidade de revelar verdades espirituais sombrias através de imagens que se originam delas mesmas. Sem extrair sentido da situação em que estão envolvidas, tais imagens surgem de uma poderosa necessidade interior, evidenciada à luz de sua projeção (ARTAUD, In: SONTAG, 1988).

É importante ressaltar que Artaud não renuncia integralmente às relações estabelecidas entre a psicologia e a produção artística e que sua crítica não é sempre tão radical quanto no poema *O medidor de nervos*, no qual afirma: “ALL WRITING IS GARBAGE. People who come out of nowhere to try to put into words any part of what goes

³² (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 159)

*inside their minds are pigs*³³ (*Ibid.*, p. 85). A constatação de Artaud que condena a tradução do mundo e do pensamento em palavras, apesar de se configurar como uma denegação do poeta (uma vez que ele experimenta com muita angústia a impossibilidade de se expressar, de acordo com sua vontade, em palavras), revela a ambiguidade de um poeta que, em muitos momentos, parece desistir da literatura e simultaneamente defendê-la.

O esforço empreendido para renovar criativamente a escrita e a literatura se expande para os outros campos de sua produção, e o fato de permanecer escrevendo poemas até o final de sua vida, mesmo trancafiado em asilos psiquiátricos, revela que ele não tinha intenção de negar a importância da palavra, elemento capaz de manifestar ideias e sentimentos.

A pele humana das coisas, a derme da realidade, é sobretudo com isso que o cinema lida. Ele exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva e mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém e nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras. E pelo fato de lidar com a própria matéria, o cinema cria situações que provêm do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas. (ARTAUD, 1995, p. 61).

Ao lidar com a matéria e promover situações advindas do choque entre simples objetos, o cinema propicia atrações e repulsões. Inseparáveis da vida, os filmes reencontram a situação primitiva das percepções humanas.

Morin (2014) considera que o potencial afetivo do cinema, em sua relação com a vida real, é construído por processos de identificação: ao conectar as imagens da tela com a vida e ao reconhecer nos filmes algo que é familiar, irrompe uma série de projeções - identificações, colocadas em movimento através do dispositivo

³³ Em tradução livre: "TODA ESCRITA É LIXO. São porcos aqueles que, surgidos do nada, tentam transformar em palavras alguma parte daquilo que passa em suas mentes."

cinematográfico. O próprio contrato de representação que o espectador faz com o cinema, primeiro gesto de conferir às imagens cinematográficas algum tipo de legitimidade para que tal realidade – ainda que irreal – se construa, seria um exemplo do processo de identificação-projeção.

O ato de se colocar de forma consciente diante da imagem, por meio do pacto cinematográfico, de se estar apenas diante de uma imagem e não diante daquilo que a imagem representa, não isenta o espectador de ser afetado sensorial e emocionalmente pela impressão de realidade que a imagem é capaz de suscitar. Morin (*Id.*) denomina este acontecimento de encanto da imagem e é notável que, ao se referir ao poder encantatório deste tipo de imagem, assim como procede Artaud em alguns de seus textos, Morin utilize a metáfora da embriaguez para caracterizar o impacto psicológico do cinema. Identifica-se, no entanto, uma sutil discordância entre os autores quanto ao perigo deste encanto. Para Morin:

Em todo espetáculo, mesmo que haja risco para os atores, em princípio o público está fora de perigo, fora de alcance. Está fora do alcance do trem que chega à tela, que chega de forma presente, mas num presente também fora do alcance do espectador. Mesmo assustado, este permanece tranquilo. (*Ibid.*, p. 118).

Se Morin considera a segurança afetiva do espectador, Artaud, por sua vez, parece repugnar a tranquilidade livre de perigo apontada por Morin. O impulso artaudiano para buscar a carnalidade cruel de sua concepção de cinema talvez pressuponha que exista um perigo concreto para o espectador e, nesse perigo encontra-se o mais íntimo poder da linguagem cinematográfica. De acordo com Artaud, para que a arte encontre a vida, a liquefação da fronteira que protege o sujeito da obra de arte se faz necessária (BARBOSA, 2020, p. 111). Para ele, o cinema deve atravessar profundamente o corpo do espectador.

Este ponto de discordância entre Morin e Artaud se desdobra em diferentes análises dos sistemas afetivos envolvidos no cinema: enquanto em Artaud (ARTAUD, 1995, p. 169) o potencial afetivo se estabelece no inebriante envolvimento emocional e carnal do espectador, para Morin (2014) a intensidade dos fenômenos cinematográficos

de projeção-identificação ocorre, ou se amplia, graças à possibilidade de distanciamento do espectador, o qual se encontra fora da ação e não tem participação prática na obra.

A ausência ou atrofia de participação motora ou prática ou, ainda, ativa [...] está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. A participação do espectador, quando não pode ser expressa em atos, torna-se interior, sentida. A cinestesia do espetáculo se aprofunda na cenestesia do espectador, ou seja, na sua subjetividade, levando às projeções-identificações. A ausência de participação prática determina uma participação afetiva intensa: verdadeiras transferências acontecem entre a alma do espectador e o espetáculo da tela (MORIN, 2014, p. 120).

É através desta relação entre a suposta impotente passividade do espectador que Morin enfatiza a passagem das participações afetivas ao grau mágico:

Quando os poderes das sombras e do duplo se fundem numa tela branca, numa sala obscurecida, para aquele espectador afundado em seu alvéolo, em sua mônada fechada para tudo, menos para a tela, envolvido na dupla placenta de uma comunidade anônima e da escuridão, quando os canais da ação são fechados, abrem-se as eclusas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983, p. 122).

Artaud, assim como a concepção Pânica de cinema, atribui à magia a mais intrínseca verdade e essência da arte cinematográfica. No ensaio *Feitiçaria e Cinema* (ARTAUD, 1995, p. 171), ele aproxima o cinema da magia, no sentido da criação de uma poética que tenha o poder de penetrar a consciência psíquica do espectador, de modo a transformá-lo em suas mais profundas dimensões.

Jodorowsky e Artaud concebem o cinema como um processo de desorganização dos afetos, da razão, da sensibilidade, da emoção e da existência como um todo, para que, assim como um filme que se remonta a partir de diversas fragmentações, o sujeito possa se reconfigurar estética e ontologicamente. Nesse caminho, a própria noção de existência é questionada. No discurso final do *Alquimista*, ele conclui que tudo que existe no filme existe em forma de ilusão, que as pessoas reunidas no topo da montanha sagrada são corpos incorpóreos, cinematográficos, projeções mentais de uma ideia, cujo

destino é quebrar a ilusão para desvelar a realidade. A realidade posta em questão no interior do filme se amplia para a indeterminação da vida, no contexto da poesia de dois artistas que embaçam os limites que separam arte e vida.

Em *Resposta a uma Pesquisa*, Artaud afirma que “no cinema o ator não passa de um signo vivo. Ele é, sozinho, toda a cena, o pensamento do autor e a sequência dos acontecimentos” (*Ibid.*, p. 169). Ao afirmar que seria impossível imaginar um filme sem ator, ele destaca que o ator não existe porque está em primeiro plano e não incomoda ninguém. Disto conclui que nada se interpõe entre o espectador e a obra (*Ibid.*, p. 170).

Outro aspecto mágico do cinema, segundo a concepção de Artaud, é a relação que esta arte estabelece com universos ocultos e com dimensões secretas da realidade. O cinema, como ponte entre mundos paralelos, tem o poder místico de revelar sentidos ocultos das imagens que, nos filmes, dançam entre diversos significados que, apesar de imperceptíveis na realidade objetiva, lhes são intrínsecos (*Ibid.*, p. 177) O cinema transforma o mundo em um oceano de símbolos – ou apenas o evidencia como tal – pois isola os objetos e faz a vida brotar a partir de novas visões. A descrição do processo artaudiano, nesse sentido, se assemelha ao que Morin trata como o encantamento da imagem.

Uma folhagem, uma garrafa, uma mão, etc., vivem uma vida quase animal e que pede apenas para ser utilizada. Há também as deformações do aparelho, o uso imprevisto que faz das coisas que registra. No momento em que a imagem acontece, um detalhe no qual não se havia pensado inflama-se com um vigor singular e vai contra a impressão buscada (*Ibid.*, p. 172).

Artaud lança mão da metáfora da embriaguez para analisar o impacto que o movimento das imagens exerce na percepção humana. Notemos que a embriaguez em muito se assemelha à condição Pânica, ao estado de torpor e desorientação a qual Pã induzia seus inimigos, de acordo com a narrativa mitológica. O fluxo imagético do cinema, para ele, conduz o espectador a uma certa embriaguez física e espiritual, o que faria com que as imagens se comunicassem diretamente com o cérebro e, a partir disso, algo no fundo do espírito seria acionado para engatilhar novas possibilidades de

percepção: o cinema como revelador de um lado oculto da vida. O transe cinematográfico seria um dispositivo favorável para a ativação de certas revelações. Por isso, Artaud tece tão duras críticas ao cinema fabulesco, pois, para ele, este tipo de cinema não explora plenamente as capacidades que possui; abolindo as representações e as mediações da ficcionalização de uma história a ser contada, o cinema estaria imprimindo conteúdos do pensamento, do interior da consciência. Os filmes de peripécia apresentam algo dado, fácil e imediatamente acessível, algo que corresponde à já gasta e incompleta superficialidade do mundo. E a principal vocação do cinema seria colocar as pessoas em contato com estas dimensões obscuras e secretas. Para Artaud, caso o cinema não seja permeado por tais questões, não existem razões para sua existência (*Ibid.*, p. 172).

Feitiçaria e cinema se conclui com a predição de que o cinema encontrará cada vez mais o fantástico, que ele compreende como todo o real. O futuro pensado por Artaud para o cinema prevê a abolição dos limites que separam a representação da vida e do funcionamento do espírito, pois também a vida caminha para a completa comunhão com o espírito: “Um certo domínio profundo tende a aflorar à superfície. O cinema, melhor que qualquer outra arte, é capaz de traduzir as representações desse domínio, pois a ordem estúpida e a clareza habitual são suas inimigas.” (*Ibid.*, p. 173).

A força do cinema, inseparável da força de sua materialidade, implica afetar o espírito através de uma substância material. Tal substância cinematográfica teria, para o poeta, uma correlação com a substância do pensamento, capaz de utilizar as múltiplas possibilidades de disposição dos objetos da natureza em diferentes misturas, vibrações e choques. Sobre a redação de um roteiro ele afirma:

Ele se liberta subterraneamente das imagens e deriva, não de seu sentido lógico e necessário, mas de sua mistura, sua vibração e seu choque. Pensei que se podia escrever um roteiro [...] que fosse procurar no nascimento oculto e nas divagações do sentimento e do pensamento as razões profundas, os impulsos ativos e obscuros de nossos atos chamados lúcidos, mantendo seus movimentos no domínio dos nascimentos e das aparições. [...] Assim o espírito, entregue a si mesmo e às imagens, infinitamente sensibilizado, dedicado em não perder nada das inspirações do pensamento sutil, está totalmente pronto a reencontrar, antenas voltadas para o invisível, para começar uma ressurreição da morte. (*Ibid.*, p. 179).

A partir da citação de Artaud - a respeito de considerações acerca do projeto para a escrita de um roteiro cinematográfico - podemos identificar profundas relações entre o filme *A Montanha Sagrada* e a forma como ele concebe o cinema. A superação da morte, citada por Artaud, é presente no filme enquanto uma de suas temáticas. Todo seu desenvolvimento é permeado pela jornada dos personagens rumo à imortalidade, ideia que posteriormente se liquefaz. Também é um ponto de aproximação entre o filme e Artaud a concepção do cinema como um ato mágico. O filme, ao nos inserir no fluxo de um devaneio poético, no qual as imagens derivam, vibram e se chocam, proporciona um ato mágico e encantatório. A magia é uma ideia cara a Jodorowsky, que se declara um psicomago. O próximo subcapítulo será dedicado à vida e obra do diretor.

3.3. O MAGO

*Um dia alguém me deu um copo d'água e perguntou:
"Está meio cheio ou meio vazio"? Então eu peguei o copo e bebi a água.
Problema resolvido.
(Alejandro Jodorowsky)*

Alejandro Jodorowsky nasceu na cidade portuária de Tocopilla, no Chile, em 1929. Em seus últimos filmes *A dança da realidade* (2013), adaptação de sua autobiografia homônima, e *Poesia sem fim* (2016), ele narra, em um amálgama entre fantasia e realidade, alguns dos episódios vividos junto a seus pais judaico-ucranianos

durante sua infância e seu contato com a literatura espanhola em sua pequena cidade. Em 1947, quando passa a morar em Santiago de Chile, onde inicia seus estudos em Psicologia e Filosofia na Universidad de Chile, o jovem poeta desenvolve uma íntima relação com o teatro, principalmente com as linguagens do circo, da mímica e da pantomima.

A exploração da materialidade sensual da linguagem é uma característica recorrente no trabalho de Jodorowsky, desde suas primeiras experimentações artísticas. Após sua mudança para Santiago, ele conhece o poeta Enrique Lihn, de quem se torna amigo muito próximo e com ele propõe uma série de “atos poéticos”³⁴. Um desses atos poéticos, retratados no filme *A dança da realidade*, consistia em andar em linha reta, de um ponto a outro da cidade, mesmo que para isso fosse necessário subir em carros, telhados ou quaisquer objetos atravessados por essa linha imaginária.

Outro trabalho elaborado por Jodorowsky, juntamente com Nicanor Parra, Enrique Lihn e outros poetas, que explora a poesia em sua materialidade é *El Quebrantahuesos*, uma série de intervenções poéticas realizadas em 1952. O projeto consistia em uma apropriação do espaço público de modo a criar atmosferas visuais e poéticas nos muros de alguns pontos de Santiago. Os textos, criados a partir de fragmentos e montagens de notícias jornalísticas, eram expostos nos muros, evidenciando a dimensão concreta da poesia. A figura 41 exemplifica uma dessas intervenções.

³⁴ Em referência a uma frase de Marinetti “A poesia é um ato”, que Jodorowsky lera em um livro sobre o Futurismo italiano.

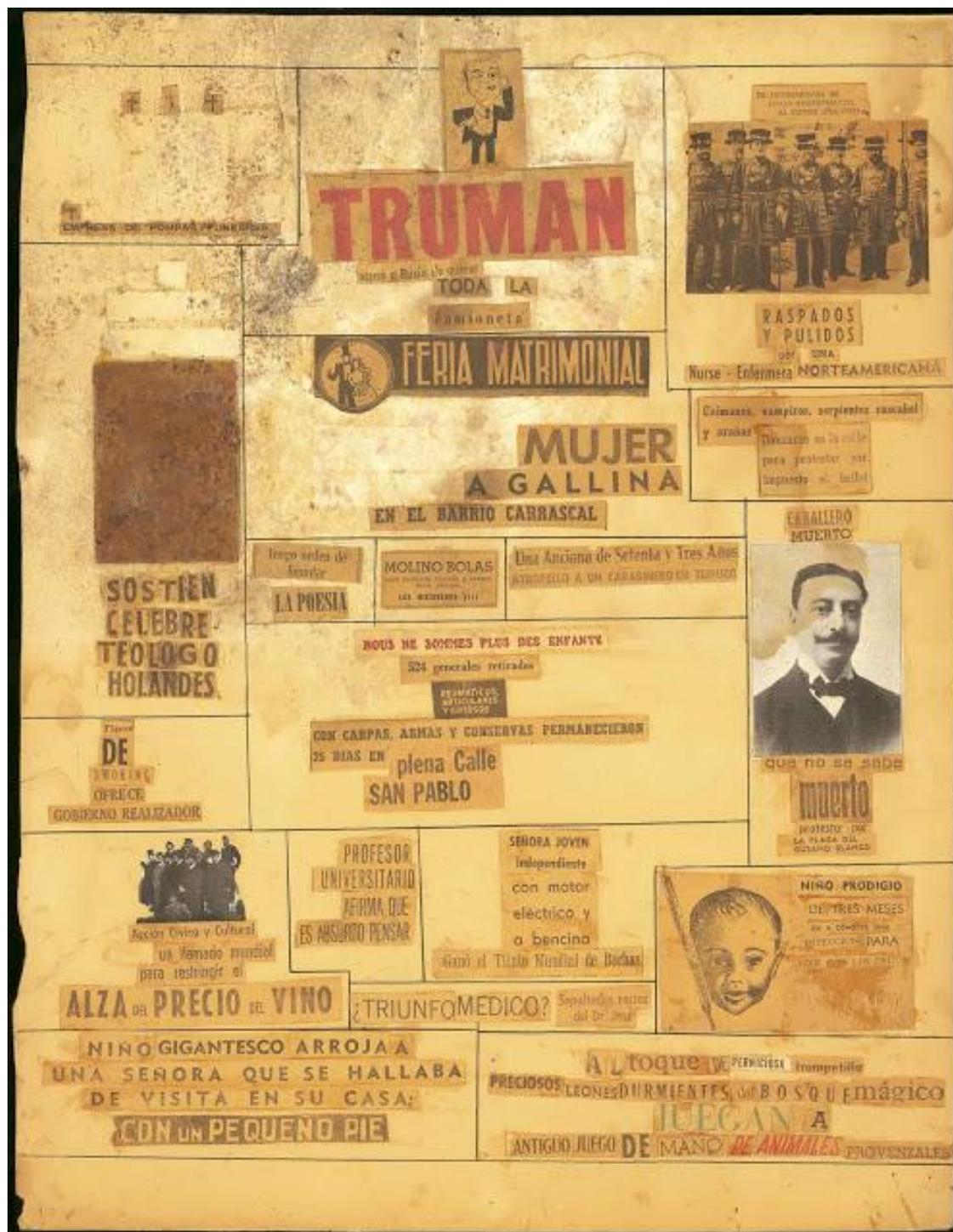


Figura 41 - El Quebrantauesos. Alejandro Jodorowsky, Nicanor Parra e Enrique Lihn³⁵

³⁵ Fonte: <http://pensaresdifcil.blogspot.com/2010/04/el-quebrantahuesos-de-parra-lihn.html>.

Além da criação poética a partir de fragmentações, *El Quebrantahuesos* também carrega uma carga crítica ao Surrealismo, o que será um dos pilares do posterior Movimento Pânico (abordado no próximo subcapítulo). Partindo de uma operação intrinsecamente surrealista e dadaísta de fragmentar textos e imagens para ressignificá-los e compor novos sentidos, Jodorowsky, Parra e Lihn dialogam direta e criticamente com as vanguardas, principalmente com a revista literária *Mandrágora*, editada pelo poeta Vicente Huidobro, no Chile. Ao utilizarem o espaço urbano como suporte dos textos das intervenções, eles integram o corpo da cidade ao corpo da poesia e criticam o elitismo exclusivista de grupos como o *Mandrágora*. Em detrimento da distância surrealista para com o público, *El Quebrantahuesos* promove um diálogo direto com os transeuntes.

Os textos murais se posicionam como uma crítica à tradição do artifício da linguagem e atingem um sujeito - pulsante em Artaud e em outros artistas surrealistas - que nega ou questiona a racionalidade dos discursos narrativos lineares. Os sentidos gerados pela poesia das publicações murais operam sobre a destruição dos sentidos originais dos textos utilizados, assim como a palavra nas glossolalias de Artaud operam pela morte dos signos convencionais da língua.

Ricardo Garay (2015) aponta que as intervenções iniciais de Alejandro Jodorowsky junto a outros artistas, consideradas, por alguns teóricos, como o despontar da arte da performance latinoamericana, foram evidências utilizadas por Octavio Paz para a utilização do termo pós-vanguarda:

*La postvanguardia es el resultado de la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica. Dedicada a desestabilizar otros sistemas discursivos por medio de la parodia, la ironía, el silencio y, sobre todo, de la crítica al propio discurso, la poesía se convierte en contralenguaje*³⁶ (GALINDO, O. 2007 apud GARAY, 2015, p. 21).

³⁶ Em uma tradução livre: A pós-vanguarda é o resultado da desconfiança na linguagem e suas armadilhas, na retórica inflamada e messiânica. Dedicada a desestabilizar outros sistemas discursivos por meio da paródia, da ironia, do silêncio e, sobretudo, da crítica ao próprio discurso, a poesia se transforma em contra linguagem.

Garay também aponta outro aspecto do Pânico preconizado pelo *El Quebrantahuesos*, que são as destruições, recriações de sentidos e um anúncio do desgaste institucional das vanguardas modernistas.

Aos vinte e quatro anos, Jodorowsky muda-se para Paris e lá começa a estudar mímica com Etienne Decroux (que trabalhou junto a Artaud em uma das produções do Teatro Alfred Jarry) e ingressa no coletivo de Marcel Marceau, que também fora aluno de Decroux. Na capital francesa, Jodorowsky encontra um contexto cultural e artístico muito excitado por ideias inauguradas pelas vanguardas modernistas européias, entre elas o Surrealismo, que teve um impacto considerável na vida e obra do artista.

Em 1960, o grupo de Marcel Marceau parte em viagem para o México, como um dos destinos de uma turnê mundial. Assim como Artaud, Jodorowsky encontra, no país, um fértil campo para seu trabalho com a arte. A pedido de Salvador Novo e Rubén Broido, ele se instala na Cidade do México e continua a desenvolver sua pesquisa com a pantomima e com o teatro de marionetes na capital mexicana. (GARCIA, 2012) Desde então, ele passa a transitar regularmente entre o México e a França, em um período de intensa correspondência com Roland Topor e Fernando Arrabal e de elaboração, junto a esses artistas, do “Movimento Pânico”.

No México, *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1970), primeiro longa metragem do artista, é recebido de forma catastrófica pelo público. O filme chega a ser proibido no país, o que leva o diretor a estrear seu próximo projeto, *El Topo* (1970), em Nova York. Nos Estados Unidos, apesar de, em um primeiro momento, o filme não ter encontrado o reconhecimento da crítica cinematográfica, *El Topo* adquire uma considerável valorização e visibilidade entre os apreciadores do cinema experimental e subversivo. Entre eles, Yoko Ono e John Lennon, o último foi um dos responsáveis por fazer com que o produtor dos Beatles, Allen Klein, produzisse e financiasse o próximo projeto do diretor: *A Montanha Sagrada*. Existem muitos pontos de contato entre o filme e a literatura artaudiana. Para além das referências mais imediatas, como a representação

de *A conquista do México*, dramaturgia artaudiana, o filme se conecta amplamente com a noção de Crueldade.

No documentário *La constellation Jodorowsky* (Louis Mouchet, 1994), Jodorowsky declara, em entrevista, quando perguntado sobre a violência em seus filmes:

Não há violência. A explosão das galáxias é violenta. Um cometa que atinge Júpiter criando sete crateras: isto é violento. O nascimento de uma criança é violento. Já vi pessoas morrendo e, mesmo que a pessoa se vá calmamente, a morte é extremamente violenta. A vida é violenta: a circulação do sangue, o bater do coração... Tudo isto é violento. Mas há dois tipos de violência: a criativa e a destrutiva. E eu faço arte [...] (LA CONSTELLATION JODOROWSKY, 1994, p. 31).

Percebe-se nas suas palavras que a presença da violência no cinema jodorowskyano, mais especificamente em *A Montanha Sagrada*, dialoga profundamente com as descrições de Artaud de sua Crueldade, pois também busca na naturalidade crua da vida um elemento de composição poética. Essa relação entre a violência e a Crueldade artaudiana será medular para a composição da ideia de Pânico e da construção da imagem abjeta no filme *A Montanha Sagrada*. Devidamente feita a contextualização da poética de Jodorowsky e as influências de Antonin Artaud em sua obra, no próximo tópico abordaremos mais especificamente a noção de Pânico e sua operação no “Antimovimento” criado por Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor.

3.3.1. CRUELDADE E PÂNICO N'A MONTANHA SAGRADA

*We have mastered the difficult part of the mountain. Now the way will be like a garden. Nevertheless, at this height, our mind will decompose and we will suffer the vision of death.*³⁷

(O Alquimista, *A Montanha Sagrada*)

O Pânico de Jodorowsky, Arrabal e Topor foi considerado um movimento artístico apenas por teóricos que realizaram posteriormente uma leitura sobre seus trabalhos, uma vez que os próprios artistas não o conceberam como um movimento claramente delineado em suas propostas e convicções, traço que o difere dos movimentos de vanguarda modernistas que mantinham a tradição de expor seus projetos estéticos por meio de manifestos. Sander Cruz Castelo cita, no artigo *Magia e Cura: o cinema pânico de Alejandro Jodorowsky*, uma definição de Arrabal sobre o Pânico em entrevista à imprensa brasileira:

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 (ARRABAL, 1968, p. 123-4, *apud* CASTELO, 2013, p. 27).

O trabalho do grupo consiste em proposições cênicas e literárias que dialogam com o universo de outras linguagens artísticas como as artes visuais, o cinema, o campo da performance e o happening. A estética pânica se constrói a partir da simbologia da figura de Pã, deidade mitológica pertencente ao panteão grego clássico,

³⁷ Em uma tradução livre: Vencemos a parte mais difícil da montanha. A partir de agora nosso caminho será como um jardim. Entretanto, nessa altura, nossa mente entrará em decomposição e nos depararemos com a visão da morte.

deus bucólico de Arcadia. Pã apresenta características antropozoomórficas, sendo representado com sua metade superior em forma humana e a outra com o corpo de bode, e de acordo com o caráter anímico da mitologia grega, correlaciona-se com a totalidade, a sexualidade e a natureza. A partir desta simbologia, o grupo de artistas desenvolve um pensamento em seus trabalhos que, assim como o Surrealismo, se propõe a implodir as fronteiras da razão, criando atmosferas em que imperam a euforia, a sexualidade, a destruição, o acaso, a totalidade, a imprevisibilidade, a confusão e o terror. As figuras 42 e 43 ilustram a figura mitológica a partir da representação de dois artistas. A primeira, do pintor Nicolas Poussin, pertencente ao Barroco francês, e a segunda do artista inglês Frederick Leighton, membro da Irmandade Pré-Rafaelita inglesa.



Figura 42 - Pã e Sírinx. Nicolas Poussin. 1637³⁸

³⁸ Fonte: <https://artsandculture.google.com/entity/%2Fm%2F0gt5t>.

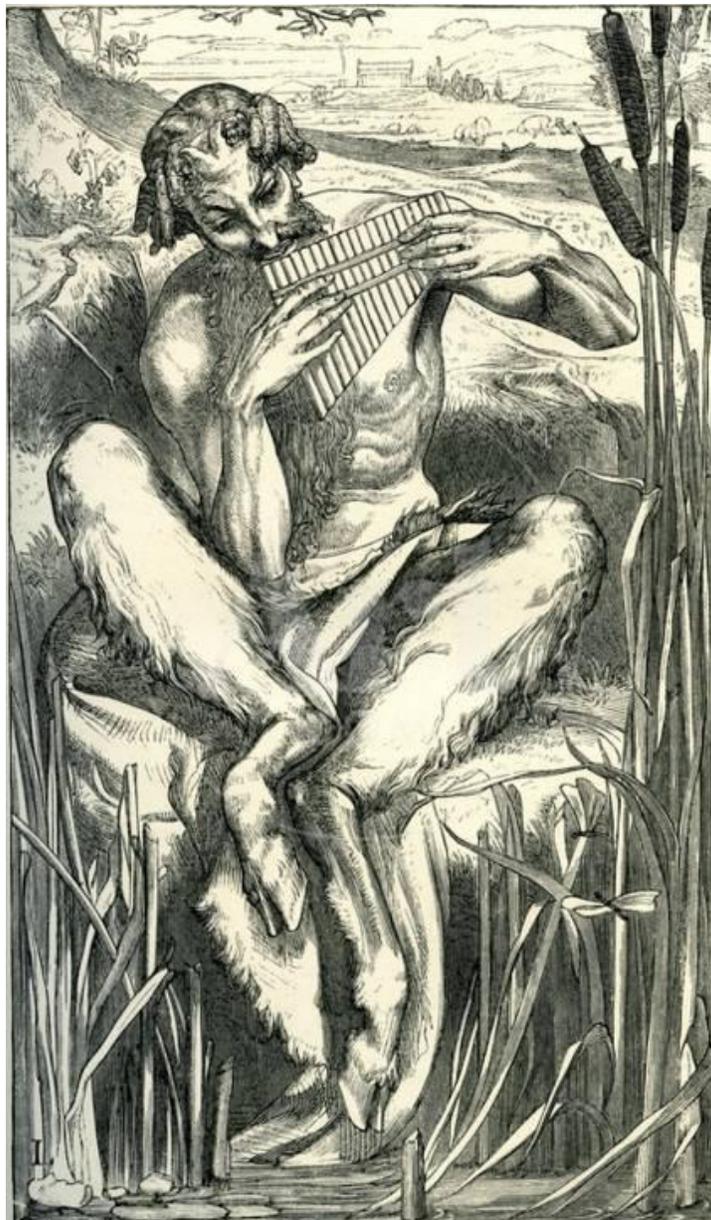


Figura 43 - O grande deus Pã. Frederick Leighton. 1860³⁹

Ainda que o Pânico mantenha uma profunda relação com o Surrealismo, ele surge como uma crítica ao movimento encabeçado por André Breton. Acerca desta tensão com o Surrealismo, Jodorowsky declara que:

³⁹Fonte: <https://www.alamy.com/pan-playing-his-pipes-wood-engraving-london-1862-artist-frederic-leighton-image-262736588.html>.

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 (JODOROWSKY, apud CASTELO, 2013, p. 28).

Ao analisar, em sua dissertação, o cinema pânico de Jodorowsky, Ricardo Garay considera ser possível reconhecer as características de sua cinematografia em trabalhos anteriores aos filmes, como *El Quebrantahuesos* e as *Fábulas Pânicas*, série de ensinamentos místicos e contos iniciáticos publicados semanalmente, em formato de *comics*, no *El Heraldo de México*, entre os anos de 1967 a 1973. A figura 44 apresenta uma das fábulas Pânicas de Jodorowsky. Ambos os trabalhos mantêm algumas características em comum, como a colagem, a variedade gráfica e tipográfica (GARAY, 2015) e também podemos apontar alguns traços das *Fábulas Pânicas* presentes n'A *Montanha Sagrada*, como a prioridade da imagem na transmissibilidade da mensagem, o dilaceramento do corpo, o excesso de cores e as informações visuais em relação poética.

*Las cuatro historietas*⁴⁰ han presentado motivos que veremos representados en sus películas pánicas: la sociedad tecnocratizada, la imposición de un orden moral obsoleto, las absurdas preocupaciones burguesas y como consecuencia, un descontento y extravío interno, una incertidumbre y agotamiento sobre de lo que se trata ser humano y vivir en el mundo del siglo XX. Inmolar estas estructuras es el acto artístico y heroico del ethos Pánico⁴¹ (*Ibid.*, p. 35).

⁴⁰ *Las cuatro historietas*, às quais Garay se refere, estão contidas nas *Fábulas Pánicas*, de Alejandro Jodorowsky, e são analisadas pelo autor em sua dissertação.

⁴¹ Em uma tradução livre: As quatro pequenas histórias apresentam temas que veremos representados nos seus filmes pánicos: a sociedade tecnocratizada, a imposição de uma ordem moral obsoleta, as absurdas preocupações burguesas e, como consequência, um descontentamento interno, incerteza e esgotamento sobre o que se trata ser humano e viver no mundo do século XX. Imolar estas estruturas é o ato artístico e heróico do ethos pânico.

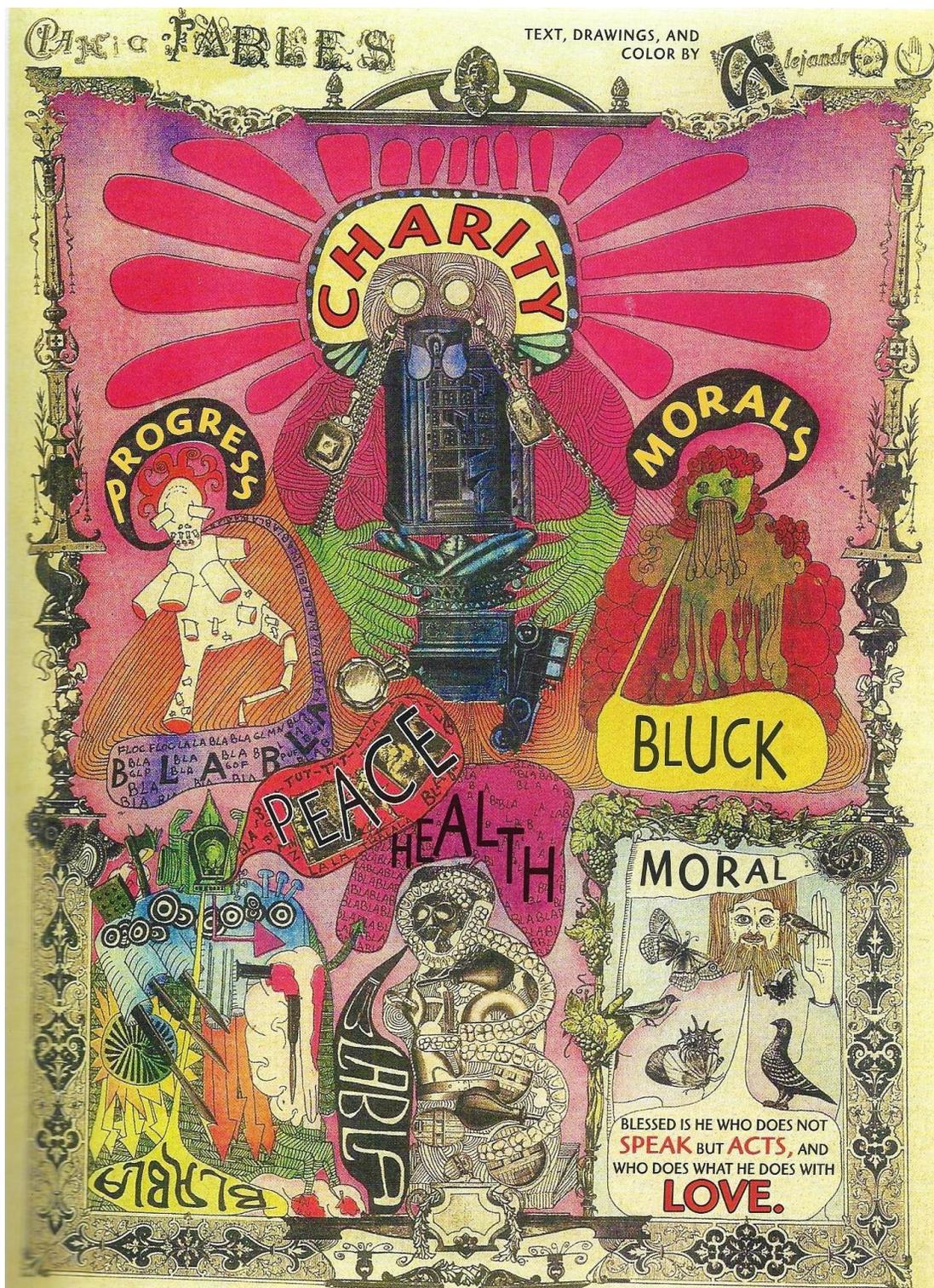


Figura 44 - Fábula Pânica do dia 13 de agosto de 1967⁴²

⁴² Fonte: *The Panic Fables* (JODOROWSKY, 2017)

Garay relaciona as encenações da catástrofe na estética Pânica com o Teatro da Crueldade de Artaud sob três perspectivas: a unidade palavra-pensamento-corpo; a violência atacando a beleza e o poder sagrado do teatro para reespiritualizar o corpo.

Com relação à primeira perspectiva, ele evidencia o principal ponto da crítica de Artaud para propor em seus manifestos teatrais a renovação do material teatral, que recai sobre o problema da palavra-corpo. Este ponto do pensamento artaudiano não se limita apenas à criação artística, mas também para outros âmbitos da vida dos humanos em sociedade. Para Artaud, o problema da palavra que se mostra no teatro francês de sua época se situa na limitação das potencialidades da experiência estética ao universo da palavra. O artista, ao se limitar ao uso da palavra como meio da arte, estaria ignorando a riqueza de recursos disponíveis para sua criação.

A crítica de Artaud, porém, não vem carregada da negação da linguagem, mas de uma subversão no seu uso para expandir suas possibilidades e significados. Para o poeta, a carne-corpo é suprimida por uma cultura que a renega e privilegia a escrita e a verbalidade como os principais pilares da linguagem. É no contexto desta crítica que o Pânico e o pensamento de Artaud põem em xeque a necessidade da linguagem verbal como meio, não apenas para a expressão artística, mas também para a expressão do espírito e da condição humana. Para Artaud, a palavra se situa em um campo de forças entre a carne e a cultura. Esta, ao priorizar a escrita e a verbalidade como o totem ao redor do qual se estabelece a comunicação, usurpa da carne e do corpo - do ator e do ser humano - uma pulsão de sua essência primordial. Este corpo, que se afasta de sua própria natureza e de seu poder pânico tiranizado pela cultura, é esvaziado de sua potência primal, ritual e simbólica para se tornar um eco das palavras (GARAY, 2015). Desse modo, vemos como o poeta constrói uma relação direta entre crise cultural e palavra, uma vez que esta é o meio no qual se tecem os mecanismos de poder da cultura. Garay assinala que:

Así entonces, la "palabra" es para Artaud la catástrofe que destruye lo humano, porque supedita el cuerpo al concepto, el gesto al verbo. [...] En sus largometrajes, que casi prescinden de diálogos extensos (principalmente los cuatro primeros, incluido su cortometraje de 1957 "La Cravate"), elabora una iconografía de la catástrofe no sólo a través de la oralidad y la escritura (reemplazada por símbolos religioso-esotéricos), sino que desde la crítica a las estructuras por las que el lenguaje se valida, y en cierta manera eternizan la "cultura petrificada" como el mercado del arte, el marketing, los mass-media y la economía.⁴³ (Ibid., p. 90).

Assim como os usos e desusos da palavra compõem as crueldades de Artaud e Jodorowsky, o corpo abjeto em *A Montanha Sagrada* também é um elemento que se situa nesse campo de forças entre a natureza e a cultura. O corpo representado no filme se aproxima da morte e da destruição. As deformidades físicas e a decomposição dos corpos evidenciam a morte como um dos maiores tabus da cultura, aquilo que se evita ver. As destruições dos corpos não apenas criticam os padrões estéticos impostos pelas grandes mídias contemporâneas, como também são uma crítica da própria modernidade que produziu conflitos bélicos e destruições em massa.

Outro aspecto comum à estética de Artaud e o Pânico é a busca por recuperar - ambos influenciados por ritos e tradições das culturas pagãs, não-ocidentais - a força da carne na arte e na vida. A carne-corpo que, sob o arquétipo de Pã, incorpora o indiscernível, a indefinição entre o bem e o mal, a animalidade e a divindade, o caos e a ordem, a natureza e a cultura. O atletismo afetivo proposto por Artaud como preparação emocional dos atores e o afastamento da cultura como forma de reconexão com a potência criativa e metafísica do ser também estão presentes no processo criativo de Jodorowsky. Como preparação para a filmagem de *A Montanha Sagrada*, ele submeteu a equipe do filme a uma série de rituais performáticos, iniciáticos e ritualísticos, aproximando as experiências espirituais dos atores às de seus personagens na ficção.

⁴³ Em uma tradução livre: Desse modo, a 'palavra' é, para Artaud, a catástrofe que 'destrói' o humano, porque subordina o corpo ao conceito, o gesto ao verbo. [...] Em seus longametragens que quase prescindem de diálogos extensos (principalmente os quatro primeiros, incluindo o curta metragem *A gravata*, de 1957) elabora uma iconografia da catástrofe não apenas através da oralidade e da escritura (substituída por símbolos religioso-esotéricos, mas também a uma crítica às estruturas pelas quais a linguagem se valida e, de certa maneira, eternizam a 'cultura petrificada', como o mercado da arte, o marketing, a mídia de massas e a economia.

Ricardo Garay (*Id.*) também assinala que o subdesenvolvimento do corpo do ator, ao qual se referia Artaud, se assemelha à crítica de Jodorowsky ao trabalho dos artistas teatrais latinoamericanos que acompanhou em seus primeiros anos no México. Para Jodorowsky, o ator não explora todos os seus recursos corporais e é desprovido de disciplina e técnica interpretativa.

Assim como Artaud, Jodorowsky concebe o teatro e o cinema como ferramentas de redescobrimto de uma pulsão vital e ritual adormecida na fisicalidade e espiritualidade dos atores e espectadores. Neste sentido, utiliza estudos e práticas orientais, como o Zen, no trabalho de preparação de atores e na linguagem cênica, por meio de gestos e rituais.

*Un Teatro Nacional humanista eliminará todo aquello que oculte al hombre. Dejará en 'carne viva, misterio a plena luz, cuerpos humanos limpios ante otros cuerpos humanos. Y de esta manera el teatro transformable será un templo; el espectador, creyente; el actor, sacerdote. No se interpretaran obras, se presentarán ceremonias*⁴⁴ (JODOROWSKY, apud GARAY, 2015, p. 89).

Em sua segunda perspectiva de análise, Garay discorre sobre como a poesia de Artaud expõe uma tensão entre a crueldade e a beleza. As sociedades do século XX estariam construídas sobre uma hipocrisia, pois, ao passo em que repudiam a crueldade, evitando sua manifestação na esfera artística, preferem colocar em cena uma verdade apolínea. Porém essa dimensão apolínea, segundo Artaud, estaria em contraste com a verdadeira natureza e modo de funcionamento das sociedades, cruéis em sua essência. A intrínseca crueldade das sociedades seria revelada quando estas se transformam em vetores de aniquilação dos próprios indivíduos que a compõem ou quando exercem deliberadamente a redução do nível de consciência das massas. A

⁴⁴ Em uma tradução livre: Um teatro humanista eliminará tudo aquilo que se oculta ao homem. Deixará em 'carne viva, mistério a plena luz, corpos humanos limpos diante de outros corpos humanos. E desta maneira o teatro transformado será um templo; o espectador, devoto; o ator, sacerdote. Não se interpretarão obras, se apresentarão cerimônias.

exemplo disso, Artaud escreve sobre como a sociedade suicidou Van Gogh, quando ele decide deixar o mundo por não se enquadrar em seus antigos moldes de consciência⁴⁵.

As catástrofes expostas por Artaud e Jodorowsky, além de serem alvos de crítica, também se transmutam em um modo de auto superação. Como saída para as catástrofes, eles não propõem utopias fantasiosas e distantes da essência humana, mas a própria violência e a Crueldade estética como modo de superar a barbárie e revitalizar a existência. Essa Crueldade teria algo de religioso, pois a proposta de acioná-la visa alcançar uma profunda dimensão da vida para transformá-la.

As Crueldades de Artaud e Jodorowsky se materializam através do corpo e quando se utilizam da palavra, o fazem explorando o que nela há de corpóreo. Assim a utilização de imagens abjetas, como na peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus* e na cinematografia de Jodorowsky, são notáveis na medida em que materializam a Crueldade, expõem o que é reprimido e feito tabu pela sociedade, interrompendo sua falsa ordem apolínea.

As corporeidades desviantes e abjetas expostas em *A Montanha Sagrada* se opõem e funcionam como uma crítica aos ícones e padrões de beleza da sociedade de massas. Essa abjeção, em oposição à beleza apolínea, se exprime simbolicamente na figura de Pã, ser bestial e informe, que coloca em risco as fronteiras da psique. Se considerarmos Pã uma oposição à cultura e à moralidade da sociedade, facilmente chegamos ao elo que liga esse ser mitológico à representação do demoníaco nas culturas cristãs. Não raro vemos o Diabo da narrativa cristã representado como traços de bode e chifres e, assim como ele, Pã é um ser que encarna um perigo às leis morais tradicionalmente determinadas. A destruição no Teatro da Crueldade e no Pânico transfere a dicotomia caos-moralidade ou natureza-cultura para, no âmbito estético, questionar as tensões entre subversão e valores burgueses.

⁴⁵ Artaud (1995) em *Van Gogh: o suicidado da sociedade*, reflete sobre a vida, obra e o estado mental do pintor. Ele questiona a imagem feita de Van Gogh como um homem louco, criticando o modo como a hostilidade da sociedade na qual ele estava inserido o tornou doente e foi responsável por seu suicídio.

Pã, simbolizando os mais selvagens impulsos humanos e a desenfreada voracidade sexual, constitui uma força contrária à ordem racional, valorizada pelo cientificismo das sociedades modernas. Pã evidencia as sombras da razão, que por diversas vezes levou a humanidade às guerras e à barbárie. Para o Pânico de Jodorowsky, o símbolo do deus cornífero está associado à metamorfose, aos momentos de transição entre uma antiga e uma nova concepção espiritual, instaurando as crises necessárias para essas mudanças. Pã também é o elemento que sintetiza o trinômio deus-humano-animal. Seu antropozoomorfismo une o campo inconsciente e instintivo do humano à sua mente racional, além de ser uma criatura com poderes sobrehumanos. Na figura 45, podemos ver um híbrido entre Pã e Príapo, deuses com profundas relações simbólicas na mitologia grega. Príapo, assim como Pã, é uma divindade fálica, relacionada à fertilidade masculina, geralmente representada com um enorme pênis ereto.

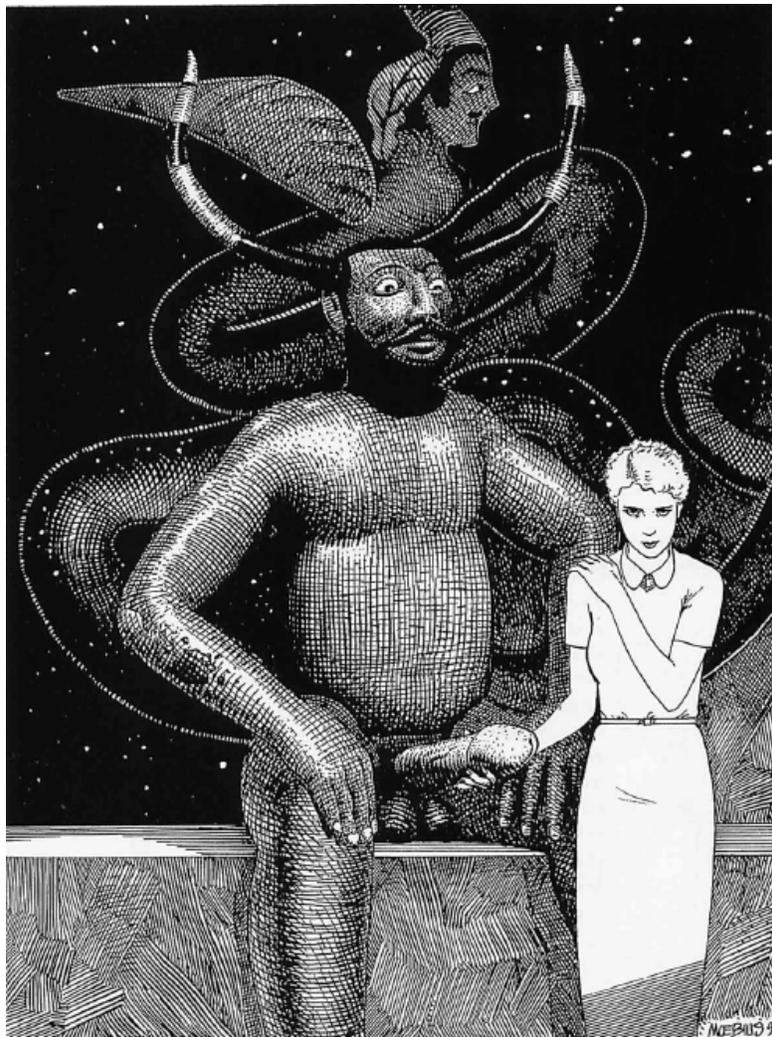


Figura 45 - Ilustração de Moebius para Garras de Angel, escrito por Jodorowsky⁴⁶

Seu aspecto sintético pode ser observado na figura de Baphomet, uma das representações de um ser cornífero associadas ao arquétipo pânico. Na figura 46, vemos a ilustração de Éliphas Levi do símbolo místico de Baphomet, uma criatura de tronco humano, tendo os braços masculinos e seios femininos, cabeça e pernas de bode. Em seu braço direito, que se encontra apontado para o alto em direção a uma lua branca minguante, está escrita a palavra "solve" e, no esquerdo, que aponta para baixo em direção a uma lua negra crescente, "coagula". Estas palavras, em latim, "separar" e "juntar" respectivamente, representam as duas principais operações alquímicas. As luas,

⁴⁶ Fonte: Garras de Angel (JODOROWSKY, 1994)

representando as duas polaridades cósmicas cabalísticas, o pilar da Força e o da Misericórdia, unificadas no pilar central do Equilíbrio. Em sua testa, está inscrito um pentagrama, representando a união dos princípios elementais (água, terra, fogo, ar e éter) e, um caduceu simboliza seu falo. As serpentes que se entrelaçam ascendentemente podem ser relacionadas às serpentes da Kundalini dos hindus, representando a união dos princípios masculino e feminino. (LÉVI, 2017).



Figura 46 - Baphomet ilustrado por Eliphas Lévi⁴⁷

A figura 47 demonstra a presença, no filme, do bode, ao passo que as figuras 48 e 49 apresentam planos-detalhes do animal, seu rosto e testículos, respectivamente, revelando o aspecto sexual do símbolo de Baphomet.

⁴⁷ Fonte: *Dogma e ritual de Alta Magia* (LÉVI, 2017)



Figura 47 - AMS (26:57min)



Figura 48 - AMS (27:04min)



Figura 49 - AMS (27:06min)

O sexo (assim como a gestação), ao mesmo tempo em que é uma energia criativa e geradora de vida, é uma força violenta e brutal; Pã, como uma divindade fálica, ligada à fertilidade e ao impulso de vida, também carrega em si um aspecto mortal. O estado de transe pânico se conecta à morte por ser um estado de perda de controle, onde a consciência encontra seus limites. A morte, um dos medos mais primais da psique humana, é o momento em que a perda de controle atinge sua mais intensa expressão. Ou seja, ao passo que personifica a totalidade, Pã é também um deus do caos, da dissociação e da destruição.

Garay, a respeito do cinema Pânico de Jodorowsky, associa o pathos cinematográfico a esse terror causado pelo som de sua flauta:

Las formulas expresivas del cine que estudiamos funcionarían como éste sonido, anunciador de la catástrofe, que busca que los espectadores pierdan el entendimiento y la razón intentando descifrar los diferentes símbolos que se encuentran en las escenas. La catástrofe es también esta sensación de incertidumbre al no poder construir una narración que parezca coherente, una explicación a lo que el curioso ojo ve. Los acontecimientos que enfrentan los personajes cubren los aspectos “celestes” y espirituales de la figura de Pan disponiéndolos junto a “lo bajo”, violento y erótico, como las dos caras de una misma moneda, donde la cultura moderna parece haber sacrificado al Fauno, o haberlo encerrado en las jaulas de la moralidad y la técnica⁴⁸ (GARAY, 2015, p. 61).

O papel da destruição e da catástrofe no Teatro da Crueldade e do Pânico é utilizar as forças primais e instintivas como potência criativa e vital para implodir aspectos da cultura tradicional e criar uma nova ordem a partir do caos. Em sentido metafórico, Pã retorna com seu orgiástico séquito interrompendo a harmonia de um Apolo moderno, soando os desacordes de sua flauta e confundindo com a desenfreada embriaguez das vanguardas os valores tradicionais da burguesia. (*Id.*)

El mismo Pan, según Jodorowsky, es un dios cruel que de un susto choqueante es capaz de reconfigurar inesperadamente la conciencia de su víctima. Encontramos así un sentido más claro en la violencia como eje creador al quebrarse en su acción la moral apolínea, es el carnaval dionisiaco, el cuerpo pantagruélico, es el cuerpo redimido (unión pensamiento-carne) de Artaud el que hace su entrada en una comparsa trágica que aclama la fuerza de la vida en la reunión de sus contrarios. La ‘Verdad’ que ambos buscan precisa de la catástrofe, la destrucción de todo lo construido por la estructura del poder, la descomposición social es la oportunidad de desplegar los poderes de la violencia en actos corporales, que ya sin un sistema que los puede categorizar, se tornen a-morales, porque ya no existirá una moral que les interprete, señalándoles que toda nueva acción performativa es una violencia⁴⁹ (GARAY, 2015, p. 97-98).

⁴⁸ Em uma tradução livre: As fórmulas expressivas do cinema que estudamos funcionariam como este som, anunciador da catástrofe, que busca com que os espectadores percam a razão e o entendimento, tentando decifrar os símbolos que se encontram nas cenas. A catástrofe é também esta incerteza de não poder construir uma narração que pareça coerente, uma explicação ao que o olho curioso vê. Os acontecimentos que enfrentam os personagens se relacionam aos aspectos ‘celestes’ e espirituais do deus Pã, junto ao ‘baixo’, violento e erótico, como as duas faces de uma mesma moeda, onde a cultura moderna parece ter sacrificado o Fauno, o encerrado nas jaulas da moralidade e da técnica.

⁴⁹ Em uma tradução livre: O mesmo Pã, segundo Jodorowsky, é um deus cruel que, de um susto chocante, é capaz de reconfigurar inesperadamente a consciência de sua vítima. Encontramos assim um sentido mais claro na violência como eixo criativo ao fraturar em sua ação a moral apolínea, é o carnaval

Para além do Pânico como a representação que aparece no mundo apocalíptico degenerado de *A Montanha Sagrada*, o filme, por meio de sua sonoridade e sequência de elementos visuais impactantes, também vai conduzindo o espectador a uma espécie de torpor.

No terceiro ponto de análise, Garay aborda a dimensão sagrada da arte, tanto para os artistas quanto para o público fruidor, que considera uma finalidade comum entre Artaud e Jodorowsky. Existe um impulso ritualístico na revitalização do teatro que eles propõem e a experiência estética que aspiram criar se aproxima da experiência do transe, adquirindo uma aura religiosa e transcendental. Esse transe estético convida o humano a reconfigurar e ritualizar sua relação com a vida, transformando o corpo viciado pelas convenções culturais em um corpo redimido. Nesse sentido, Garay aponta que a arte é vista por Artaud e Jodorowsky como uma ferramenta de transformação do mundo, uma vez que, contagiado pela energia renovadora que ela é capaz de criar, o público tem suas emoções e sua moral afetadas, assim como a peste na analogia construída por Artaud.

O rito, para Artaud, é um elemento essencial na relação entre a arte e a espiritualidade, pois oferece novos significados ao cotidiano dos indivíduos que dele participam. O rito também é uma ferramenta de reconfiguração do tempo, capaz de projetar o ser humano ao campo do inconsciente coletivo e a uma dimensão sagrada compartilhada. Dessa forma, o rito também é capaz de libertar os humanos das convenções e contratos impostos pela cultura e pela sociedade que moldam a performatividade de seus corpos, além de possibilitar a superação da individualidade rumo à experiência da totalidade. Nesse sentido, o rito possibilita a expansão das fronteiras da individualidade, uma vez que é sempre uma comunhão, uma experiência coletiva.

dionisiaco, o corpo pantagruélico, o corpo redimido (união pensamento-carne) de Artaud, o que faz sua entrada em uma aparência trágica que aclama a força vital pela união dos contrários. A Verdade que ambos buscam precisa da catástrofe, a destruição de tudo construído pelas estruturas de poder, a decomposição social é a oportunidade de desdobrar os poderes da violência em atos corporais, que já sem um sistema que os possa categorizar, se tornam imorais, porque já não existirá uma moral que os interprete, apontando que toda nova ação performativa é uma violência.

O rito coletivo pode ser amplamente percebido no filme *A Montanha Sagrada*, tanto em sua forma, no sentido de ser um ritual que conduz à experiência Pânica, quanto ao seu conteúdo e temáticas representadas. O filme adquire uma forte carga ritualística a partir do início da segunda sequência, na qual o Ladrão adentra a torre e encontra o Alquimista. Os ritos propostos por ele ao seu iniciando vão gradualmente colocando o Ladrão em contato com uma dimensão mais expandida de sua consciência, renovando sua maneira de se relacionar com o Mundo, para além de sua individualidade.

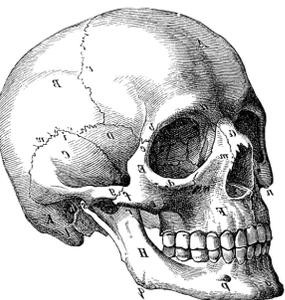


Figura 50 - AMS (83:53min)

Dentre os rituais apresentados no filme, a ingestão de psicodélicos (ou enteógenos) e a ritualização do medo são dois exemplos de práticas encontradas em diversas culturas, principalmente nas sociedades nativas americanas. A figura 50 demonstra um plano do filme em que os alpinistas experienciam um ritual de ingestão de uma bebida psicoativa. No contexto mexicano, por exemplo, a utilização do Peyote, pelos Tarahumaras é considerada uma experiência de conexão com o divino. As respectivas plantas psicoativas das culturas tradicionais são consideradas por indivíduos pertencentes a elas como a encarnação de uma consciência superior que se manifesta através das visões, sensações e emoções causadas pela ingestão destes

enteógenos. Também a performatização do medo e da dor é um traço presente em ritos de passagem de diversos grupos nativos americanos que têm por objetivo colocar o indivíduo em contato com os maiores terrores da psique humana como forma de ressignificá-los.

No próximo capítulo, o foco da nossa análise será a fragmentação do corpo. Voltaremos às imagens de Artaud e abordaremos o conceito psicanalítico de abjeção, de Julia Kristeva. Também faremos uma contextualização da fragmentação do corpo no campo da arte, a partir de Linda Nochlin e Eliane Robert Moraes.



QUARTO CAPÍTULO

PERDER A CABEÇA

I never fall apart because I never fall together
(Andy Warhol)

Etimologicamente, a palavra crise (derivada do verbo *krisis*, em grego antigo)⁵⁰ denota um ato de separação ou ruptura. Podemos considerar que existe uma íntima relação entre a crise e a fragmentação, pois ambas são noções que denotam uma interrupção no fluxo de um determinado desenvolvimento. Linda Nochlin, no ensaio *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*, analisa a fragmentação do corpo enquanto metáfora da crise da modernidade.

A autora inicia seu argumento dialogando com a pintura de Henri Fuseli, *Artist overwhelmed by the grandeur of antique ruins*, apresentada na figura 51. Nesta imagem, podemos observar uma imensa parede ao fundo com a escultura de uma grande mão apontando relaxadamente para cima e um pé apoiado em uma base em que vemos algumas inscrições nas laterais. Apoiado nesta base, uma figura humana prostrada sustenta sua cabeça com uma das mãos enquanto a outra repousa suavemente sobre o grande pé. A figura humana expressa uma sensação de fragilidade que se opõe à pétrea imponência das esculturas.

A estadunidense e historiadora da arte relaciona a imagem à Modernidade e ao áspero sentimento de luto frente à perda da totalidade. O artista, tão devastado por essa perda, tapa os olhos, espontaneamente impedido de ver. O fragmento aqui aparece como a “metáfora da modernidade”, indicando a ruína do passado.

Nochlin enxerga na imagem duas alternativas para a terrível perda da totalidade sentida pelo artista: a nostalgia e a utopia, um retorno ao saudoso passado ou a esperança no futuro como possibilidades de colocar em movimento o sentimento de luto (NOCHLIN, 1994).

⁵⁰ Fonte: <https://dicionario.priberam.org/crise>. Acesso em 12/12/2020.



Figura 51 - O artista comovido diante da grandeza das antigas ruínas. Henri Fuseli. 1778 - 1780. ⁵¹

O sentimento de perda da totalidade dialoga com *A Montanha Sagrada*, no sentido de que existe, no filme, a busca por essa comunhão com a totalidade. A iluminação ou imortalidade almejada pelo sistema solar de buscadores aponta para uma sensação de plenitude, de perfeita compreensão do universo, com a indiferenciação da consciência anímica dos seres com consciência cósmica. Ou seja, a busca de algo que fora perdido, em uma jornada para ressignificar o caráter trágico da separação com o Todo.

Para Nochlin (1994), a ideia de Modernidade é construída a partir desta perda, sendo o fragmento e o corte a síntese de sua representação simbólica. Isso se demonstra na Revolução Francesa, através do uso da decapitação como estratégia e propaganda política, uma vez que, para além da morte dos monarcas franceses e opositores da revolução, a retirada da cabeça carrega a dimensão simbólica de completa aniquilação e rompimento para com os paradigmas do Antigo Regime. Nesse sentido, ela analisa algumas pinturas que explicitam como a destruição, a fragmentação

⁵¹ Fonte: *The body in pieces* (NOCHLIN, 1994)

e a mutilação passam a reverberar, desde a Revolução Francesa até a representação de imagens no final do século XVIII. A respeito disso, Moraes (2017) também aponta que Bataille associa a origem do museu moderno ao desenvolvimento da guilhotina, baseado na evidência de que o primeiro museu, em sua concepção moderna, teria sido fundado em 1793, na França, pela Convenção.

No contexto da Revolução Francesa, o fragmento funciona como elemento a partir do qual uma ideia de civilização é aniquilada para que se crie uma outra, renovada: *"The blade of the guillotine functioned as the instrument of an expiatory sacrifice."*⁵² (NOCHLIN, 1994, p. 13)

Também poderíamos partir da análise de Nochlin para relacionar a fragmentação com o corpo enquanto signo de transformações com outras épocas históricas. No campo da história das artes pictóricas, os estudos anatômicos feitos por artistas renascentistas, como Michelangelo e Leonardo Da Vinci, por exemplo, se opunham aos dogmas católicos que condenavam a abertura de corpos em contexto científico. Devido à intensa relação entre a arte e as ciências na Renascença, muitos artistas que se debruçaram sobre o estudo da anatomia humana representam órgãos e partes do corpo humano que não eram familiares à população em geral, chegando muitas vezes a registrar subliminarmente, em pinturas, alguns fragmentos de corpos cuja explícita representação era moralmente censurada pela tradição religiosa.

Além da fragmentação no contexto revolucionário, a autora cita algumas imagens em que a fragmentação opera de diferentes formas, como por exemplo, a pintura de James Gillray, na qual o artista constrói uma sátira em torno dos excessos da Revolução Francesa e apresenta o fragmento como obscenidade: *"The Revolution, in Gilray's version of it, hyperbolic in its destructions of all limits, hierarchy and decorum, is representable only by a language of excess: the body in pieces as cannibalism."*⁵³ (NOCHLIN, 1994, p. 15)

⁵² Em uma tradução livre: A lâmina da guilhotina funciona como um sacrifício expiatório.

⁵³ Em uma tradução livre: A Revolução, na versão de Gillray, hiperbólica na destruição de todos os seus limites, hierarquias e decoro, é representável apenas pela linguagem do excesso: o dilaceramento do corpo como canibalismo.

Quanto ao impacto do dilaceramento do corpo durante a Revolução Francesa na geração pós-revolucionária de artistas, ela cita a obra de Théodore Géricault como a mais violenta exploração da castração implícita na representação do corpo masculino ferido. Segundo a autora, sem as memórias das fragmentações da Revolução, o retrato do sofrimento corporal, não apenas como metáfora, mas também como realidade histórica, feito por Géricault, não seria possível e ao descrever alguns de seus quadros, ela aponta algumas características no trabalho do pintor que podem dialogar com o filme de Jodorowsky. Assim como a pintura dos fragmentos corporais questiona a coerência do corpo, o filme despedaça a narrativa e recombina as fraturas da lógica de acordo com a imaginação abstrata do espectador. E assim como, no contexto revolucionário, o dilaceramento do corpo funciona como o signo da aniquilação de uma antiga ordem vigente, a representação do corpo fragmentado em *A Montanha Sagrada* opera como a crítica da auto aniquilação e decadência das sociedades capitalistas modernas.

As considerações de Nochlin lançam luz sobre os atravessamentos entre a fragmentação experienciada por eventos históricos e suas reverberações na construção de imagens no universo da arte. No próximo subcapítulo, analisaremos o pensamento de Georges Bataille sobre o caráter fragmentário, destrutivo e sacrificial da arte.

4.1. DESTRUIÇÃO E SACRIFÍCIO: A ARTE COMO ELABORAÇÃO DA CATÁSTROFE

Acusavam-me de mutilar o corpo com o único objetivo de injuriar enquanto que, para mim, a fragmentação e a dispersão dos corpos correspondia a uma ideia de reunião com o universo
(André Masson)

No ensaio *A arte, o exercício da crueldade*, George Bataille (2014) busca pensar as relações entre as representações do horror na arte e a atração humana por essas imagens. Segundo o autor, existe uma intensa vinculação entre arte e horror, assim como há entre o horror na arte e o contentamento humano. Para Bataille, existe uma especificidade da percepção humana em relação às imagens repugnantes que a arte tem o poder de criar. Se por um lado, um objeto repugnante causa aversão, afastamento

e horror, a representação de um objeto repugnante na pintura - e estendamos sua análise para quaisquer meios e linguagens artísticas - exerce um efeito oposto. A representação do horror na arte nos é magnética e inclusive prazerosa. Somos atraídos pelo repugnante representado, ainda que repelidos pelo repugnante em si, como se o horror se transformasse em prazer através da sua representação. Tamanha seria essa paradoxal atração pelo repulsivo que a pintura - e a arte - estariam condenadas a agradar, inclusive a arte mais repugnante. (BATAILLE, 2014)

Bataille (*ibid.*) faz do sacrifício, ou os resquícios da prática do sacrifício, a chave de leitura para esse fenômeno. Traços do sacrifício religioso permanecem na arte moderna e se revelam pela destruição, fragmentação e pelo o apocalipse dos objetos propostos pelas poéticas das vanguardas do século XX.

Também podemos ver esse sacrifício sobre o qual discorre Bataille em muitas propostas Pânicas, como, por exemplo, em *Melodrama Sacramental*, uma performance duracional apresentada no *Festival de la Libre Expression* de Paris em 1965. A partir de registros em vídeo, relatos escritos e entrevistas dos artistas envolvidos, percebemos uma grande quantidade de objetos, animais, ideias, palavras e imagens: corpos materiais e etéricos que se propõem à fragmentação e destruição. Em sacrifício. Algo deste sacrifício, de corpos em dilaceramento, transparece fortemente em *A montanha sagrada*.

Voltemos ao texto de Georges Bataille. A respeito da relação entre arte e sacrifício, ele afirma que:

Preso na armadilha da vida, o homem é movido por um campo de atração determinado por um ponto de inflamação, onde formas sólidas são destruídas, onde os vários objetos que constituem o mundo são consumidos como em um forno de luz. [...] Mas, o que o pintor surrealista deseja ver na tela onde projeta suas imagens não difere fundamentalmente do que a multidão asteca viu na base de uma pirâmide onde o coração da vítima era arrancado. Em ambos os casos, o raio da destruição é antecipado. Sem dúvida, nós não vemos crueldade quando vislumbramos obras de arte moderna, mas no conjunto, os astecas não eram cruéis também. Ou o que nos deixa desnorteados é a ideia muito simples que temos da crueldade. Geralmente chamamos de crueldade o que não temos coragem de suportar, enquanto que o que suportamos facilmente, que é normal pra nós, não nos parece cruel. Assim, o que chamamos de crueldade é sempre dos outros e, se não somos capazes de nos abster da crueldade, negamo-la assim que a encontramos em nós. Tais fraquezas nada suprimem mas constroem dificuldades para qualquer pessoa que busque, nestes caminhos, o movimento secreto do coração humano. (*Ibid.*, s/p)

Em outro momento do texto, ele constrói uma nova dobra a partir da fissura entre crueldade e destruição. Reconhecemos a crueldade enquanto tal apenas quando ela se atribui à crueldade de um outro, a menos que a crueldade auto reconhecida apresente a contrapartida de causar prazer àquele que se vê como cruel, como por exemplo o sádico. Ao passo que reprimimos (pelo menos a maior parte de nós, na maior parte do tempo) nosso intrínseco desejo de destruir, “contentes em sermos pouco conscientes da destruição” (*Ibid.*, s/p), transferimos nossa crueldade para outrem e a identificamos como não sendo parte de nós.

Talvez o prazer do encontro com a representação da crueldade esteja atrelado ao reconhecimento desta como alteridade: operada *por* e *no* outro. E sendo a arte uma das possíveis vias pelas quais essa alteridade se estabelece, temos na pintura, na escultura, na fotografia e no cinema a possibilidade de transferência da nossa insuportável crueldade para um outro. Se isso for verdade, teríamos no cinema o clímax da catarse aristotélica⁵⁴, enquanto possibilidade de experienciar horror, prazer, repulsa, contentamento, piedade, tendo essa arte uma capacidade técnica maior que a tragédia clássica para escancarar e expurgar os terrores humanos.

⁵⁴ Aristóteles, em sua canônica obra denominada *Poética*, concebe a catarse como uma intensa descarga emocional gerada pelo contato com as obras de arte, principalmente, a tragédia, como um gênero dramático.

Bataille (2014) volta à sua principal pergunta: por quais razões somos seduzidos pela destruição? O que nos aproxima das imagens que evocam a morte? Segundo ele, o sacrifício está conectado a um processo de construção de significados a partir do absurdo do mundo. A criança que percebe o mundo com amplitudes de possibilidades representa para si um universo que não está condicionado aos limites do sujeito, das separações que definem as formas de existência. Esse olhar da criança comunga a comunhão com o Todo.

O sentimento do absurdo surge no momento em que a criança se percebe enquanto sujeito e compreende os limites de sua forma, portanto separada do mundo pela barreira do existir. Essa experiência de comunhão com o Todo (que no primeiro momento da formação do sujeito se expressa através do corpo materno) entra em crise com a experiência da abjeção, conceito de Julia Kristeva (1982) que será abordado no próximo subcapítulo. Existiria portanto um impulso, uma vontade de não estar mais separada, um desejo de dissolução e destruição que devolva a percepção de totalidade. Esse ímpeto encontra no sacrifício seu fluxo de expressão, pois ele desordena a ordem que sufoca o sujeito.

Para a liberação do sujeito algo deve ser sacrificado, e não podendo ele mesmo se sacrificar, um objeto passa a ocupar o lugar do sacrificado. Dessa maneira, a destruição de um objeto coloca o sujeito em contato com o simulacro de seu próprio sacrifício, com a destruição dos limites que o separam da realidade cósmica. Participamos da negação de nossa destruição e conseqüente da separação por meio da destruição de um objeto outro: "O que nos atrai no objeto destruído (no momento da destruição) é o seu poder de questionar – e enfraquecer – a solidez do sujeito. Assim, a finalidade da armadilha é nos destruir como um objeto (na medida em que continuamos fechados – e enganados – em nosso isolamento enigmático)." (*Ibid.*, s/p)

Para Bataille, a angústia de persistir como um ser apartado encontra sua antítese na confortável plenitude de não existir enquanto separação ou não existir de fato, formando um campo de forças no qual o sujeito está inserido. Por um lado, o sujeito se

vê numa “armadilha, preso em uma pequena e separada realidade, exilado da verdade” (*Ibid.*, s/p), por outro, encontra no sacrifício e na destruição a possibilidade de ausência dos seus limites e a perda de si. Para ele, a arte funciona neste abismo: “é a partir deste dilema que o próprio significado da arte emerge – para a arte, o que nos coloca no caminho da destruição completa e nos suspende por um tempo, nos oferece um arrebatamento sem morte.” (*Ibid.*, s/p)

Neste ponto pode ser estabelecido um diálogo entre Bataille e Artaud, que escreve, em *Resposta a uma pesquisa*, que “o cinema tem sobretudo a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina” (ARTAUD, 1995, p. 170). Assim como Bataille, que concebe a arte em seus mecanismos de simulação da morte, e Artaud, que concebe o cinema como a injeção de um veneno inofensivo, Bachelard também considera ocorrer algo semelhante na literatura:

Mas a melhor prova de especificidade do livro é que ele constitui ao mesmo tempo e uma realidade do virtual e uma virtualidade do real. Somos colocados, quando lemos um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia permanece sob o domínio da nossa liberdade, de que nossa angústia não é radical. Todo livro angustiante pode então proporcionar uma técnica na redução da angústia. Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia. (BACHELARD, 2018, p. 25)

A ideia do horror como “abertura para qualquer possibilidade” (BATAILLE, 2014, s/p), de esgarçamento dos limites da forma, da passagem de um mundo ordenado pelo princípio apolíneo ao caos dionisíaco e Pânico se apresenta claramente no argumento de *A Montanha Sagrada*. Na camada narrativa do filme, o Ladrão, no início, simboliza o indivíduo encarcerado pelos limites do ego e todo seu percurso se desenha pela destruição como possibilidade de expansão da consciência em direção à totalidade. Os corpos dos alpinistas caminham progressivamente para a total ausência de diferenciação, até o ápice da completa destruição da ideia de uma materialidade corpórea, ou melhor, da indiferenciação entre materialidade e imaterialidade do mundo.

Reconhecem e se oferecem como corpos feitos de luz e ilusão. Da mesma forma que conduz o espectador ao encontro com o repugnante e o horrível, o filme adquire, por meio da catástrofe, um caráter sacrificial, pois incorpora a desincorporação à qual, segundo Bataille, o ser humano aspira.

Para abordar o papel da catástrofe no cinema *Pânico*, Ricardo Garay inicia o segundo capítulo de sua dissertação relacionando o contexto histórico do século XX com a expansão e consolidação de um ideal de corpo. Ele comenta que o choque entre diversas ordens e regimes políticos e econômicos testemunhados pelo século culminaram na supremacia capitalista como o dogma que molda o pensamento dos indivíduos inseridos nas sociedades do eixo hegemônico. O conceito capitalista de globalização tem um intenso impacto na forma como o humano altera as relações que constrói com sua própria corporeidade, bem como na ideia de uma corporeidade coletiva.

A globalização, para além de suas reverberações políticas, econômicas e culturais, instaura a globalização do corpo; ou seja, estabelece um ideal restrito em torno do corpo. As mídias e os meios de comunicação a serviço das grandes corporações contribuem para a criação e dispersão de imagens de corpos extremamente estereotipados e mercantilizados, sendo a principal estratégia do jogo do capital sugerir inconscientemente que todos os corpos se adequem a essas imagens distantes e fantasiosas. Não à toa, o plano com o qual Jodorowsky escolhe iniciar *A Montanha Sagrada* apresenta uma referência direta ao rosto de Marilyn Monroe, em primeiro plano, um dos mais icônicos símbolos do ideal de beleza americano da década 1950.

Nesse sentido, a exploração das corporeidades latinoamericanas é um importante elemento no cinema de Jodorowsky, principalmente nos quatro filmes rodados no México: *Fando e Lis* (1968), *El Topo* (1970), *A Montanha Sagrada* (1973) e *Santa Sangre* (1989). Estes filmes apresentam uma crítica ao imperialismo sofrido pelos países latinoamericanos, sob a metonímia do México, e demonstra como a colonização

portuguesa e espanhola e o neocolonialismo estadunidense massacram a diversidade cultural das sociedades da América Latina e contribuíram para a morte de suas identidades.

Garay (2015) aponta a catástrofe como elemento central dessa crítica, ao criar uma tensão dialética contra a ideia de progresso. O autor propõe então uma “catástrofe do progresso” (*Ibid.*, p. 108.), desenvolvida por Jodorowsky em seu ciclo mexicano de filmes, tendo como pilar a situação do corpo, que se apresenta como um campo de forças entre a catástrofe e o progresso, e a potência pânica como possibilidade de sua revitalização. A criação de imagens distópicas, abjetas e desconfortáveis em seus filmes se opõe à falsa ordem e progresso vendidos pelo capitalismo e expõe as contradições que o sistema camufla na promessa de que o mundo evolua para relações mais harmônicas:

[...] así luego ‘La Montaña Sagrada’ (1973) muestra ya un mundo dominado por una dictadura golpista en lo que podría decirse es el triunfo del orden capital, en el que ejecuciones masivas y desastres de la industria diezman y empobrecen a la población. En este caso el alquimista pánico - personaje central representado por Jodorowsky - guiará por una experiencia ritual a diferentes cómplices del funcionamiento de este sistema. Entre ellos: economistas, policías, arquitectos y empresarios de distintos rubros⁵⁵ (GARAY, 2015, p. 109-110).

A destruição dos corpos representados por Jodorowsky é um reflexo da catástrofe do ambiente em que estão inseridos, sendo a decadência do corpo um sinal da crise do mundo. Os personagens dos filme do ciclo mexicano se deparam com a hecatombe moral e física de seus mundos e os conflitos que experimentam surgem dessa relação entre o esforço pela sobrevivência e a calamidade que se intensifica com o passar do tempo.

⁵⁵ Em uma tradução livre: *A montanha sagrada* mostra um mundo já dominado por uma ditadura golpista, o que seria o triunfo da ordem capital, em que execuções em massa e os desastres da indústria dizimam e empobrecem a população. Neste caso, o alquimista pânico - personagem central representado por Jodorowsky - guiará diferentes cúmplices do funcionamento desse sistema por experiências rituais. Entre eles, economistas, policiais, arquitetos e empresários de diferentes setores.

A destruição dos corpos sobreviventes revela a aniquilação do mundo em que habitam e explicita a tentativa de resistir ao completo desaparecimento, permanecendo com aquilo que restou de si mesmos. Da mesma forma como a destruição dos corpos reflete a catástrofe, também funciona como uma resistência a ela, na medida em que anuncia que os corpos lutam por continuar existindo, ainda que em pedaços. Esse simbolismo também se amplia para o corpo das instituições (familiar, política e religiosa). Em *Santa Sangre*, vemos as decadências de uma relação familiar que contribui para a insanidade dos membros e, no mundo aniquilado de *A Montanha Sagrada*, aquilo que resta da instituição religiosa é o espetáculo do charlatanismo e a fetichização dos símbolos sagrados de outrora, que são mercantilizados e destituídos de seu valor ritualístico, como destroços das ruínas de um extinto e poderoso império.

Partindo da abordagem feita por Mircea Eliade deste conceito, Ricardo Garay (2015) afirma que não seria possível falar de escatologia no cinema de Jodorowsky. A escatologia, segundo Eliade, é uma antecipação de uma nova cosmogonia transcendental futura a partir da destruição. Ou seja, a escatologia consiste na completa aniquilação do mundo vigente para que uma nova criação regenerada surja. No entanto, seus personagens não parecem esperar a restauração do mundo; não parecem esperar que os destroços do mundo se recomponham em um todo coeso.

O Pânico, por outro lado, aspira reabitar o terreno hostil e desconhecido do corpo, da pele e dos sentidos (GARAY, 2015) e busca, através da performance, recriar no corpo as condições que desestabilizam a influência dos sistemas de controle sobre sua carnalidade. Coloca-se como uma espécie de ritualidade, que diferente da religiosa, cultua a inteligência da carne artaudiana. O deus pós-apocalíptico não ressurgem nos filmes de Jodorowsky; restam apenas os fragmentos sem sacralidade e destroços do culto anacrônico de um deus morto incapaz de escutar o gemido de seus devotos (GARAY, 2015).

Aí está a diferença, destacada por Garay, da escatologia e do Pânico: enquanto essa destrói o mundo para regenerar e ressuscitar o humano espiritual, este busca

encontrar sua plenitude existencial através da própria carnalidade, prescindindo da sistematização religiosa que o afasta de sua natureza crua e pulsante.

O corpo como o suporte para a manifestação do Pânico possibilita o sujeito apreender e distinguir os traços que são próprios de sua natureza corporal daqueles herdados cultural e institucionalmente, permitindo que os últimos deixem progressivamente de ser um vetor de controle sobre sua existência. Essa leitura pânica e simbólica do corpo, o insere no contexto ritual, para descobrir uma forma de consciência autônoma, em que o físico e o metafísico se encontram e se complementam, sem que um negue o outro.

La catástrofe de un mundo detonado por el progreso es la oportunidad, el epicentro artístico - en tanto movimiento creativo - y ritual del opus Pánico para permitir la aproximación a un estadio regenerativo, ahora que no existen los mecanismos que determinaban el qué y el cómo habitar el cuerpo⁵⁶ (GARAY, 2015, p. 130).

A citação de Garay explicita o papel do corpo e suas destruições para a manifestação do Pânico jodorowskyano. No próximo subcapítulo, relacionaremos as teorias de Julia Kristeva sobre a fragmentação do corpo e o conceito de abjeção, buscando evidenciar suas operações para a construção da estética Pânica.

⁵⁶ Em uma tradução livre: A catástrofe do mundo detonado pelo progresso é a oportunidade, o epicentro artístico, criativo e ritual do opus Pânico, para permitir a aproximação a um estado regenerativo, quando não existirem mais os mecanismo que determinam como habitar o corpo.

4.2. O CORPO ABJETO

É deus um ser?
Se o for, é merda.
Se não o for,
Não é
(Antonin Artaud)

As teorias em torno do conceito de abjeção, construído pela crítica literária e psicanalista francesa Julia Kristeva em *Powers of Horror: an essay on abjection*⁵⁷, aborda a repulsa e o pânico causados pela excreção, introjeção e expulsão de fragmentos do corpo. Ou seja, investiga os mecanismos afetivos colocados em funcionamento a partir do trânsito de elementos internos e externos às fronteiras do sujeito. Em *O retorno do real*, o crítico e historiador da arte, estadunidense, Hal Foster aborda o abjeto e sua relação com a arte. “O abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre o nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno [...] e a lei paterna” (FOSTER, 2005, p. 179) .

A partir do conceito de abjeto, Kristeva lança luz ao modo como os comportamentos e afetos entre o sujeito e seu ambiente são afetados pela experiência corporal de fragmentação e separação de seus pedaços. A ideia de abjeto se desenha a partir de uma zona limítrofe e angustiante para a experiência humana, entre aquilo que, apesar de intimamente subjetivo, já não pode ser integrado enquanto parte do sujeito e, apesar de objetal, não pode ser plenamente considerado como um mero objeto. Ou seja, o abjeto é demasiadamente subjetivo para ser objeto e demasiadamente objetal para ser sujeito, não pertencendo, portanto, a nenhuma dessas instâncias e instaurando a angústia através da indefinição dessa zona limítrofe. Hal Foster sintetiza o conceito: “o abjeto é do que preciso livrar-me para tornar-me um eu. [...] É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito mas íntima dele e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito.” (*Ibid.*, p. 178) .

⁵⁷ Em uma tradução livre: *Forças do horror: um ensaio sobre a abjeção*.

O mecanismo de construção da angústia abjeta, considerado pela perspectiva da psicanálise, opera através da identificação do feto com o corpo da mãe que culmina na posterior necessidade de rejeição dessa fonte corporal matriz para a consolidação de uma subjetividade autônoma. Kristeva analisa a relação entre essa repulsa pela matéria corporal materna e a subsequente rejeição de fragmentos corporais repugnantes. A abjeção pode se manifestar por meio das excreções fisiológicas naturais (como urina, fezes, sangue, vômito, catarro e pus), pela diferença sexual, pela alimentação, pela putrefação de matéria orgânica, pela amputação de partes do corpo ou por cadáveres.

Sendo assim, o abjeto é um processo que permeia os limites da subjetividade, gerando uma espécie de desconforto psíquico ao sujeito e mediando seu metabolismo simbólico por meio da rejeição de elementos indesejáveis. Tais elementos, fragmentos do corpo subjetivo, causam a experiência abjeta por serem um prenúncio da liquefação das fronteiras que sustentam o sujeito, em última instância, a morte: "Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, em que o sentido entra em colapso" (*Ibid.*, p. 179). A ambiguidade primal do abjeto é que ele é simultaneamente ameaçador e necessário à constituição do sujeito. Aquilo que é abjeto porquê ameaçador necessita ser abjetado (expulso) para que o sujeito continue sendo:

A ambiguidade crucial em Kristeva é seu escorregar entre a operação de abjetar e a condição para ser abjeto. Novamente, abjetar é expulsar, separar, ser abjetado, por outro lado, é ser repulsivo, preso, sujeito suficiente apenas para sentir a ameaça a essa subjetividade. [Ser abjeto é ser incapaz de objetar, e ser completamente incapaz de objetar é estar morto, o que faz do cadáver o derradeiro (não)sujeito da abjeção] Para Kristeva a operação de abjetar é fundamental à manutenção do sujeito e igualmente da sociedade, enquanto a condição de ser abjeto é corrosiva a ambas as formações (*Ibid.*, p. 179)

Kristeva situa o conceito de abjeto na teoria psicanalítica lacaniana ao apontá-lo como uma prefiguração do estágio-espelho no desenvolvimento psíquico da criança, o qual ocorre durante o relacionamento pré-edípico entre ela e a figura materna que posteriormente se relaciona com o corpo desta através da experiência da abjeção (ARYA,

2017). Portanto as raízes da experiência da abjeção se situam no processo transitório de diferenciação da criança com o corpo materno como forma de iniciar a formação de uma autoconsciência identitária. A pesquisadora inglesa Rina Arya cita o ato de amamentação como um exemplo do processo de abjeção colocado em prática, uma vez que ele implica a ativação de dois vetores distintos: a instintiva ação de aproximação do seio materno para saciar a fome e sua rejeição ao atingir a saciedade.

This movement of identification and separation symbolizes a switch between being one with the mother and then asserting difference, and marks the process by which the borders between the infant and mother are established. The feelings of revulsion and horror, and the action of expelling the mother, shatter the narcissism and result in feelings of insurmountable horror. [...] The process enables the child to create an autonomous identity through the various rituals involving cleanliness such as toilet training and this enables the production of a clean and proper body (the corps propre)⁵⁸ (Ibid., p 50)

A ambivalência da experiência da abjeção que, em suas raízes, se expressa como aproximação/afastamento do seio materno e condição de ser alheio/íntimo ao sujeito, se desdobra em outras ambiguidades:

The experience of abjection both endangers and protects the individual: endangers in that it threatens the boundaries of the self and also reminds us of our animal origins, and protects us because we are able to expel the abject through various means. It is manifested in two modalities: the action of expulsion (to abject) and the condition of being abject⁵⁹ (ARYA, 2017, p. 50).

⁵⁸ Em uma tradução livre: Esse movimento de identificação e separação simboliza o rompimento entre o momento de ser um só corpo com a mãe e o que marca a diferença, em um processo no qual as fronteiras subjetivas da criança são delimitadas. Os sentimentos de repulsa e horror e a ação de expelir a mãe rompem o narcisismo e resultam em sentimentos de intransponível horror. [...] Esse processo permite que a criança crie uma identidade autônoma, através de vários rituais que envolvem limpeza, como o treinamento da privada, e a produção de um corpo-próprio (o *corps propre*)

⁵⁹ Em uma tradução livre: A experiência da abjeção simultaneamente protege e ameaça o indivíduo: ameaça porque põe em xeque as fronteiras do ego e também o coloca em contato com suas origens animais, e protege porque permite que a expulsão da coisa abjeta se realize através de várias formas. Se manifesta em duas modalidades: a ação de expulsão (abjetar) e ser abjetado.

O pertencimento a um estado de indefinição faz com que a condição abjeta inaugure uma anomalia corporal e simbólica e a consequente ojeriza repulsiva. Kristeva utiliza exemplos do funcionamento da abjeção em substâncias repulsivas (fezes, pus, muco, esperma, etc) que criam ambivalências entre polaridades: sólido/líquido, vivo/morto, animal/humano, masculino/feminino, orgânico/inorgânico. No seu ensaio, o primeiro exemplo que a autora utiliza para caracterizar a experiência de abjeção ocorre com o leite, o primeiro alimento dos mamíferos, mais especificamente com o contato não intencional com a camada de nata que se forma na superfície de um copo de leite. Ela narra a sensação de nojo ao experimentar o toque da nata (que não é líquida nem sólida) em seus lábios e o anseio por expulsá-lo (abjetá-lo) através do vômito.

When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk – harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring – I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea makes me balk at that milk cream⁶⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 2).

A partir do exemplo de Kristeva, citado acima, Arya (2017) identifica três estágios da experiência de abjeção: o contato real ou imaginário com o objeto repugnante, que pode ser interno (substâncias fisiológicas), externo ou meramente simbólico; o acionamento afetivo (corporal e psíquico) das sensações provocadas pela repulsa; e o expurgo e rituais de purificação. Esse terceiro estágio pode ser observado em diferentes níveis.

Embora Kristeva não aponte para essa perspectiva, podemos considerar uma infecção como uma expressão fisiológica da abjeção a partir do contato do organismo com um corpo estranho ameaçador. Em um nível individual, o expurgo pode ocorrer através de mecanismos fisiológicos como vômitos, evacuação, lágrimas, etc. Em uma

⁶⁰ Em uma tradução livre: Quando os olhos vêem ou os lábios tocam aquela fina pele na superfície do leite - inofensiva, fina como uma seda de cigarro - eu sinto um engasgo, engasgos no estômago e todos os órgãos tremem no corpo, provocando lágrima e bile. Os batimentos cardíacos aumenta e sinto uma intensificação da sudorese na testa e nas mãos. Juntamente com a vertigem, a náusea me faz recusar aquela substância leitosa.

perspectiva coletiva e social, podemos perceber que inúmeros conflitos políticos, sociais e culturais em determinada sociedade refletem os meios de atuação da abjeção. O holocausto nazista, por exemplo, como a tentativa de expurgo derivada de uma extrema sensação de ameaça causada pela intolerância à diferença cultural de uma sociedade preconceituosa e racista. Outras manifestações de xenofobia também explicitam que a diferença pode instaurar um senso de perigo através da fantasia de ameaça às diversas fronteiras sociais, econômicas, geográficas, políticas e culturais.

Os rituais de purificação, terceiro estágio identificado por Arya (2017), têm por função restabelecer o equilíbrio de uma ordem (psíquica, corporal ou social) ameaçada (real ou imaginariamente) pelo corpo estranho e indefinido. Esse aspecto do pensamento de Kristeva, citado por Rina Arya, relaciona-se com as considerações de Bataille sobre a arte e o sacrifício.

Arya (*Idibem*) afirma que, apesar de se originar como um processo psíquico, a abjeção afeta todos os aspectos da vida social e cultural, sendo um processo permanente de elaboração da subjetividade humana. Ampliando as dinâmicas da abjeção como um fenômeno psíquico individual para uma perspectiva coletiva, Kristeva aborda o funcionamento social da angústia e da ameaça abjeta. Enquanto aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem do *corps propre*, por não respeitar limites, fronteiras e posições estabelecidas, a abjeção também se apresenta como uma ameaça aos tabus de um determinado grupo social, o que gera uma nova possibilidade de angústia coletiva: *“Abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger”*⁶¹ (KRISTEVA, 1982, p. 9).

Foster amplia os mecanismos de funcionamento da experiência abjeta para o campo das artes visuais e para as dinâmicas sociais. O autor lança a pergunta: “Será o abjeto, então, destruidor do sujeito e da ordem social? ou, de certa forma, fundamental para eles?” (FOSTER, 2005, p. 179). A questão apontada por Foster evidencia a ambivalência do abjeto como ameaça e operação reguladora das engrenagens sociais:

⁶¹ Em uma tradução livre: A abjeção está acima de qualquer ambiguidade. Sua liberação energética não faz o sujeito romper com o objeto que o ameaça, pelo contrário, evoca uma sensação de perigo perpétuo.

“Será que o abjeto está para a regulação assim como a transgressão para o tabu? “A transgressão não nega o tabu”, lê-se na famosa formulação de Bataille, “mas o transcende e completa”. (FOSTER, 2005, p. 179)

Arya, a respeito dos estudos das relações entre a abjeção e a repulsa, indica que existe uma ambivalência inerente que nós, humanos, sentimos acerca da nossa natureza animal. Existe uma tendência de experienciar a repulsa por meio de objetos que carregam a lembrança de nossas origens selvagens e animais:

Freud dealt with disgust indirectly through his studies of sexuality, where it is configured within reaction formations (see Freud 1905). The process of ‘civilization’ in certain parts of the world involves the regulation of bodily order and raised awareness of disgust, which becomes integral to moral, social and political order. We experience revulsion at bodily fluids because they are reminders of the borders of the body thereby invoking the insides of bodies, and at the loss of control that the body can be subject to. This revulsion can also be overcome in erotic desire. [...] The animal roots of disgust are also responsible for the ambivalent feelings that we have towards objects of disgust. We feel a simultaneous sense of attraction and repulsion but the overriding response is to turn away; something which Freud, Becker and others would explain in terms of the denial of death.⁶² (ARYA, 2017, p. 53)

Ainda sobre a relação entre abjeção e repulsa, a autora cita as teorias de Menninghaus: *“Everything seems at risk in the experience of disgust. It is a state of alarm and emergency, an acute crisis of self-preservation in the face of an unassimilable otherness, a convulsive struggle, in which what is in question is, quite literally, whether “to*

⁶² Em uma tradução livre: Freud tratou da repulsa indiretamente em seus estudos da sexualidade, aparecendo como formações reativas. O processo ‘civilizatório’ em certas partes do mundo envolve a regulação da ordem corpórea e aciona mecanismos de alerta com relação ao que causa repulsa, como forma de manter a integralidade moral, social e política, de acordo com a ordem da civilização. Experienciamos a repulsa aos fluidos corporais porque eles nos recordam das fronteiras do corpo e aludem ao espaço interno dos corpos. Isso faz referência à perda de controle que os sujeitos têm de seus corpos. Essa repulsa também pode ser elaborada através do desejo sexual. [...] As raízes instintivas e animais da repulsa também são responsáveis pelos sentimentos de ambivalência que temos com relação aos objetos repugnantes. Sentimos simultaneamente atração e repulsa, mas o que prevalece é a resposta de afastar-se do objeto, o que Freud, Becker e outros explicariam em termos da negação da morte.

*be or not to be*⁶³ (MENNINGHAUS *apud.* ARYA, 2017, p. 57). A abjeção potencializa a ameaça que o sujeito experiencia na repulsa e aciona o mecanismo do medo causado pelo contato com aquilo que põe em xeque as fronteiras subjetivas.

Para evidenciar o sentimento da repugnância ampliado pelo encontro com o abjeto, Arya cita o exemplo do pêssego podre e do cadáver. Em uma situação hipotética, se nos encontrássemos em um ambiente no qual estivesse a fruta, sentiríamos uma relativa repugnância. Poderíamos sentir nojo, sensações físicas relacionadas à repulsa ao objeto, ânsia por vomitar, tentaríamos evitá-lo, retirando-o da sala ou nos afastando. Porém, se no lugar do pêssego podre houvesse um cadáver em decomposição, a experiência se potencializaria intensamente, pois a visão do cadáver nos coloca diante da ameaça às fronteiras da existência subjetiva, mais especificamente com a evidência de nossa própria morte. Apesar de ambos objetos orgânicos em decomposição carregarem o sentido simbólico do *memento mori*, o cadáver, por uma relação de identificação mais estreita, aciona uma rede de afetos superiormente horrenda que no caso da fruta.

A repulsa participa da abjeção associada a um altíssimo grau de horror e de pânico. O encontro com um cadáver em decomposição, apesar de se tratar da morte de um outro sujeito, não é completamente outro àquele que o vê, mas intimamente intrínseco à sua natureza. Diante da horripilante identificação com a imagem, o sujeito é impelido a repelir o cadáver, fonte de sua experiência de abjeção (ARYA, 2017). O cadáver é, segundo Kristeva, a epítome da abjeção: *“seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object”*⁶⁴ (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Assim como o cadáver, as excreções corporais exercem uma função medular no funcionamento da abjeção. Uma vez separados de sua localização original no

⁶³ Em uma tradução livre: Tudo parece estar em risco na experiência de repulsa. É um estado de alerta, uma crise aguda do senso de autopreservação face à um outro inassimilável. Uma tensão convulsiva, na qual a questão envolve literalmente o ser e o não-ser.

⁶⁴ Em uma tradução livre: Visto [o cadáver] fora do contexto da ciência e da religião, é a epítome da abjeção. É a expressão da morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado que não se rejeita completamente, algo contra o qual não se protege.

organismo, as substâncias ejetadas para o outro lado das fronteiras do corpo exercem uma relativa ameaça psíquica e a lembrança da morte. A ameaça está para além de uma possível contaminação biológica que as excreções exercem. A abjeção nesse caso também ocorre por meio de um mecanismo simbólico, fazendo necessário que o sujeito as rejeite para reassegurar sua preservação não apenas sanitária, mas também psíquica. As excreções:

are of the body and cannot be completely eradicated. Excretions, for example, travel from inside to outside the body, thereby troubling any sense of it having secure borders. The acquaintance such materials provide us with regarding the lack of assurance of our physical borders is supplemented by recognition of the precariousness of our psychic borders, our sense of self. The threat to the boundary or orifice remains an indispensable part of the modality of being⁶⁵ (ARYA, 2017, p.57).

A respeito da presença da abjeção na literatura de escritores da vanguarda modernista, Kristeva aponta: *“the writer, fascinated by the abject, imagines its logic, projects himself into it, introjects it, and as a consequence perverts language – style and content”*⁶⁶ (Kristeva, 1982, p. 16). Entre Dostoievski, Proust, Joyce e Louis-Ferdinand Céline, a autora também analisa a obra de Artaud sob a perspectiva da abjeção.

Rina Arya identifica que, enquanto os processos civilizatórios operam pela domesticação, docilização e controle dos corpos, existe subrepticamente a eles um fascínio ambivalente (composto por atração e horror) por aquilo que há de animalesco na humanidade. Isso expõe uma outra ambiguidade da experiência abjeta. A vida cotidiana envolve a necessidade de defesa das fronteiras subjetivas, o que envolve a repressão de pulsões instintivas, de modo que o sujeito opere socialmente em uma ordem simbólica.

⁶⁵ Em uma tradução livre: são do corpo e não podem ser completamente erradicadas. Excreções, por exemplo, atravessam o corpo do interno para o externo, portanto perturbando a ideia de que ele tem fronteiras seguras. Entrar em contato com tais materiais provoca a lembrança de falta de estabilidade e preservação do nosso corpo físico e reverbera no reconhecimento da precariedade de nossas fronteiras psíquica, o senso do ego. A ameaça da fronteira, expressa pelo orifício, é uma parte indispensável da modalidade do ser.

⁶⁶ Em uma tradução livre: O autor fascinado pelo abjeto imagina sua lógica, projeta a si próprio nela, a introjeta e, como consequência perverte a linguagem.

Kristeva, contudo, identifica a arte como um possível dispositivo de reversão dessa repressão civilizatória, uma vez que ela pode acionar a abjeção para expor os frágeis limites da racionalidade e do sentido através da catarse. *“One of the effects of abject art is to provoke horror ‘and thus regenerate an affective relation to art”*⁶⁷ (LECHTE apud. ARYA, 2017, p. 58). A teoria de Kristeva identifica um aspecto ambivalente da cultura que simultaneamente rejeita e busca o horror. *“Abjection is the darkness that reigns at the heart of the human condition”*⁶⁸ (ARYA, 1982, p. 59).

Jodorowsky, bem como os outros artistas que compunham o Pânico, se enquadraria, portanto, entre aqueles vanguardistas que, segundo Hal Foster, desejam perturbar as ordenações do sujeito e da sociedade. O autor, em sua análise das reverberações do abjeto nas artes visuais indica que, em termos de visualidade, o abjeto se manifesta enquanto a crise da imagem-anteparo, que alguns artistas, de fato atacam e dilaceram, enquanto outros, partindo da premissa de que a imagem já está destruída, se utilizam dela para expor o retorno do real através de um jogo sarcástico da arte contemporânea:

Em sua maior parte, no entanto, a arte abjeta tem tendido para duas direções. [...] A primeira é a de identificar-se com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo - explorando a ferida do trauma, tocando o obscuro olhar-do-objeto no real. A segunda é a de representar a condição do abjeto para provocar sua operação - para pegar o abjeto em seu ato, para torná-lo reflexivo, até mesmo repelente, em sua condição própria. Porém essa mimese pode também reconfirmar uma determinada abjeção. (FOSTER, 2005, p. 180)

As duas condições às quais Foster se refere apresentam-se em *A Montanha Sagrada*. A imagem-anteparo, nesse caso, o filme em sua materialidade expõe a fragmentação do corpo (funcionando como a evidenciação de uma ordem social e simbólica em crise) por meio da representação e também pela fragmentação da própria imagem-anteparo. O filme, assim como a Arte Pop, segundo Roland Barthes,

⁶⁷ Em uma tradução livre: Um dos objetivos da arte abjeta é provocar o horror e, portanto, regenerar uma relação afetiva com a arte.

⁶⁸ Em uma tradução livre: Abjeção é a escuridão que reina no coração da condição humana.

“dessimboliza” o objeto [fílmico], libertando a imagem de qualquer significado profundo, e a situa na superfície enquanto simulacro (BARTHES *apud*. FOSTER, 2005, p. 14).

Aproximando-se da tendência da *appropriation art* que, segundo Foster (2005), convida o espectador a desenvolver um olhar crítico através da superfície da imagem, o filme se afasta, portanto, da busca do realismo pelo devaneio esquizofrênico contido no apagamento desta superfície. Esse aspecto de rejeição do ilusionismo se relaciona com o abjeto, na medida em que o filme evoca o real enquanto tal, criando uma diluição dos seus limites: “Esse é o âmbito principal da arte abjeta, que é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado” (FOSTER, 2005, p. 178)

Além dessas duas vertentes explicitadas por Foster em relação à morte da imagem na arte contemporânea, Foster identifica uma terceira possibilidade que podemos relacionar com o próprio estatuto do Pânico enquanto uma dissidência do Movimento Surrealista:

Mas existe ainda uma terceira opção, e essa é a de reformular essa vocação, repensando a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica de fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica, dentro da ordem. Desse ponto de vista, a meta da vanguarda não é romper de forma absoluta com essa ordem (esse velho sonho foi abandonado), mas de expô-lo em crise, registrando seus pontos não só de falência (breakdown), mas de passagem (breakthrough), as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir. (FOSTER, 2005, p. 180)

O Pânico se relaciona com esta implosão da ordem de dentro da ordem, na medida em que parte do Surrealismo para subvertê-lo ao invés de negá-lo, que se expressa como uma tendência nas vanguardas da arte moderna. Nesse sentido, Jodorowsky destrói o Surrealismo sem deixar de ser um surrealista, assim como Artaud destrói a literatura sem deixar de ser um poeta. Entre a oposição que Hal Foster aponta nas tendências identificadas mutuamente por Breton e Bataille. Este considerava Breton uma vítima juvenil envolvido em um jogo edípico com pose de Ícaro assumida menos para desfazer a lei do que para provocar seu castigo (MORAES, 2017). Breton, por sua

vez, considerava Bataille “um filósofo do excremento que recusava elevar o baixo para o alto” (MORAES, 2017).

Situado nessa oposição, Jodorowsky, como reflete *A Montanha Sagrada*, se situa mais próximo à Bataille que à Breton, na medida em que evoca o “baixo corporal”⁶⁹ em suas imagens das fezes, do ânus em primeiro plano (figura 52), do sangue e das genitálias.



Figura 52 - AMS (31:08min.)

Como afirma Hal Foster, Bataille (cujas imagens do informe foram a gênese para a construção do conceito de abjeção de Kristeva) se identificava mais com o Surrealismo através da perspectiva do *sub* (o baixo materialista) que do *sur* (alto idealista) associado a Breton. A presença da fecalidade no filme expõe também a abjeção por meio da subversão de uma das normativas principais da civilização, segundo Freud, a repressão simbólica de tudo que permeia o ânus. (FOSTER, 2005). As imagens de desastres, de mutilações, mortes e fluidos corporais acionam o Pânico através da abjeção, pois:

⁶⁹ A noção de baixo corporal é amplamente desenvolvida pelo filósofo e crítico literário russo Mikhail Bakhtin.

[...] evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-como-figura invadido pelo olhar do objeto. A essa altura, algumas imagens passam para além do abjeto, que frequentemente se relaciona com substâncias e significados não só em direção ao informe - uma condição descrita por Bataille, em que a forma significativa se dissolve porque a distinção fundamental entre figura e fundo ou eu e outro se perde - mas também em direção ao obsceno, em que o olhar-do-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, nenhuma moldura representativa para contê-lo, nenhum anteparo (FOSTER, 2005, p.177)

A figura 52 exemplifica o corpo abjeto presente no filme e dialoga com a citação de Bataille, ao retratar o ânus, a icônica imagem do corpo virado ao avesso, situado no campo limítrofe entre o espaço de dentro e o de fora do corpo. As fezes, o resultado mais imediato do ânus, se conecta com a imagem do informe de Bataille. O ato de lavar o ânus, demonstrado pela figura se apresenta como uma forma de elaborar a abjeção e certificar o processo civilizatório.

No próximo subcapítulo, retornaremos à contextualização histórica da fragmentação, a partir de Eliane Robert Moraes.

4.3. O CONTEXTO HISTÓRICO DA FRAGMENTAÇÃO

O corpo é comparável a uma frase que o convida a desarticulá-lo, para que seu verdadeiro conteúdo seja recomposto por meio de uma série de intermináveis anagramas.
(Hans Bellmer)

Em 1863, acontecia, em Paris, o Salão dos Recusados, paralelamente ao Salão Oficial da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. A exposição, que abarcava os artistas cujas obras não se adequavam aos moldes da pintura e escultura acadêmicas francesas, é considerada como um evento anunciador do modernismo europeu. Dentre os artistas que expuseram obras no Salão dos Recusados, estão Édouard Manet e Paul Cézanne, importantes nomes da história da pintura européia. A partir de então, o termo vanguarda (que originalmente significa a linha de frente de um exército) começou a ser

utilizado para se referir ao impulso de rompimento dos artistas modernistas com os parâmetros acadêmicos na arte. O termo vanguarda é utilizado pela primeira vez no jornal *Combat* pelo crítico Claude Rivière (CAUQUELIN, 2005) e, a partir da segunda metade do século XIX, os termos vanguarda e modernismo passam a caminhar lado a lado e essa conexão guarda um importante aspecto da arte moderna. Sendo o conceito de vanguarda uma apropriação de um termo marcial, caracterizado pelo setor de um exército que primeiro se lança à batalha, sua relação com a ideia de modernismo na arte expõe um caráter destrutivo e fragmentário.

Esse sentido da noção de vanguarda pode ser relacionado ao *frame* do filme, ilustrado pela figura 53, na qual soldados, em meio ao treinamento militar, se lançam em direção a armas e facas. O gesto se repete até que os soldados caem mortos no chão. Lançar-se à guerra: simultaneamente uma imagem a partir da qual o conceito de vanguarda se estrutura simbolicamente e uma imagem, por ela, criticada.



Figura 53 - AMS (46:53min)

O modernismo se sedimenta a partir da destruição de antigos paradigmas formais e poéticos na arte. Como um exército, ele destrói e é destruído ao se propor a criar a fragmentação em um determinado regime de produção artística em vigor até o momento.

A relação entre destruição e arte moderna se apresenta de forma mais evidente com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Enquanto, no final do século XIX, a Europa da *Belle Époque* experimentava um período de relativa paz política e grande otimismo na “civilização”, o início do século XX demonstrou que o continente era um navio - antes imponente, poderoso, indestrutível e promissor - prestes a naufragar. Todo o horror experienciado nas duas guerras mundiais se reflete na arte moderna:

A fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do modernismo, desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. No período entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a subverter a tradição do antropomorfismo para inaugurar uma estética contemporânea aos dilemas de seu tempo (MORAES, 2017, s/p).

O Surrealismo, enquanto uma das vanguardas do modernismo europeu, também carrega o ímpeto destrutivo, fragmentário e revolucionário em suas bases. Em uma conferência realizada em 1948, intitulada *A religião surrealista*, Georges Bataille evidencia um aspecto do projeto estético surrealista que pode ser percebido em Jodorowsky através de *A Montanha Sagrada*. Apesar do fascínio de Jodorowsky pelo Surrealismo ter se transformado em um posterior rompimento, é inegável que o traço surrealista perdura no Pânico. A busca pelo ser que Bataille chama de “homem primitivo” essencialmente religioso, porém cujo exercício da mística e da religiosidade estariam intensamente vinculados à materialidade é um aspecto da vanguarda surrealista que pode ser percebido no filme, através de suas místicas imagens e da evocação à materialidade.

As figuras 54 , 55 e 56 são *frames* de *Un chien andalou* (1929), um dos canônicos filmes surrealistas, dirigido por Luis Buñuel. Nas imagens, podemos perceber que a destruição do corpo é um elemento medular para a construção da noção de vanguarda. A famosa imagem do olho sendo cortado por uma lâmina após o plano em que um feixe de nuvem atravessa a frente da lua cheia pode ser relacionada às imagens dos olhos presentes n’*A Montanha Sagrada*⁷⁰. A imagem da mão cheia de formigas se relaciona ao

⁷⁰ Ver Figuras 13 e 28.

plano em que o Ladrão está deitado no chão com seu rosto coberto por pequenos insetos (figura 57) e a imagem da mão decepada no chão sendo cutucada por um bastão se conecta às inúmeras imagens de fragmentos corporais presentes no filme, como exemplifica a figura 58.



Figura 54 - *Un chien andalou* (1929. Direção Luis Buñuel)⁷¹

⁷¹ Fonte: BUÑUEL, 2017



Figura 55 - *Un chien andalou* (1929. Direção Luis Buñuel)⁷²

⁷² Fonte: BUÑUEL, 2017



Figura 56 - *Un chien andalou* (1929. Direção Luis Buñuel)⁷³



Figura 57 - AMS (3:34min.)

⁷³ Fonte: BUÑUEL, 2017



Figura 58 - AMS (102:19min.)

O trauma, portanto, permeia, como vimos em Nochlin, a ideia de modernidade e reverbera profundamente na arte moderna e contemporânea. Foster (2005) investiga as relações entre o conceito de trauma da psicanálise lacaniana e a repetição para abordar a Arte Pop, mais especificamente, a obra de Andy Warhol. Foster cita a definição de trauma pelo psicanalista francês Jacques Lacan: o desencontro com o real que resiste ao simbólico. Diante de um evento psiquicamente ameaçador, o sujeito, como forma de proteção contra o retorno do real traumático, impede de modo inconsciente que ele seja representado simbolicamente. Porém, o objeto de trauma, impedido de simbolizar-se, retorna por meio da repetição em forma de sintoma. Impedido de ser representado, ele apenas pode e deve ser repetido. Foster utiliza essa definição do conceito de trauma lacaniano para analisar a repetição das imagens no contexto da Arte Pop. Segundo ele, em Andy Warhol, “a repetição de uma imagem a fim de proteger contra um real traumático [...], apesar disso retorna, acidental e/ou obliquamente, no próprio anteparo [a imagem artística]” (FOSTER, 2005, p. 168).

A repetição de um evento traumático tem por função proteger o real, compreendido como traumático e integrá-lo na ordem simbólica (FREUD *apud*. FOSTER, 2005, p. 166). A repetição também promove “o retorno do real”, expressão que intitula o livro de Hal Foster. A partir da citação de Barthes por Hal Foster, percebe-se que essa

repetição, por meio da qual o real retorna, também evoca uma imagem da fragmentação: “É esse elemento [o *punctum*] que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge” (BARTHES apud. FOSTER, 2005, p. 167). A imagem da flecha atingindo o sujeito, atravessando-o evoca a fragmentação, um pequeno dilaceramento, que reflete o *punctum* como “a confusão entre o sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático”. (FOSTER, 2005, p. 167)

Nesse sentido, assim como Foster identifica a repetição na Arte Pop como um mecanismo de elaboração do trauma, podemos deslocar seu pensamento para realizar uma análise da fragmentação do corpo no Pânico jodorowskyano, através de *A Montanha Sagrada*. Ao representar (e conseqüentemente colocar em repetição) a fragmentação, Jodorowsky elabora afetivamente a experiência do trauma. Enquanto espectadores, podemos experimentar uma sensação de repulsa às imagens da fragmentação no filme ou, pelo contrário, uma dessensibilização causada pela exaustiva repetição do trauma dos sentidos corporais, psíquicos e sociais. Porém, ao mesmo tempo em que elabora (pela dessensibilização ou pela repulsa), o Pânico reproduz e repete homeopaticamente o trauma. Assim como a repetição de Warhol, segundo Foster, a repetição das destruições do corpo em *A Montanha Sagrada* “não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz. De alguma forma, nessas repetições, ocorre uma série de efeitos contraditórios ao mesmo tempo: uma evasão de significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção” (FOSTER, 2005, p. 166).

A Montanha Sagrada, como expressão do Pânico, nos protege do real traumático pela repetição do trauma e essa repetição também produz uma segunda ordem de trauma. Assim como Foster identifica ocorrer em Warhol, a segunda ordem do trauma se manifesta no nível da técnica, em que o *punctum* rompe o anteparo [o aparato cinematográfico] e permite ao real se expor. Para retornar aos conceitos de Xavier (2018) abordados no terceiro capítulo, através da opacidade, o trauma adquire nitidez. Para ilustrar seu argumento, Foster utiliza o trocadilho de Lacan do real como “*trou-matique*”

(uma subversão da escrita da palavra traumático, em francês, na qual o prefixo é substituído por *trou*, buraco).

Eliane Robert Moraes (2017), em *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*, apresenta o modernismo como um período no qual surgiram diferentes movimentos e expressões artísticas independentes que resistiram e contestaram o empenho de ordenação da figura humana. Nesse contexto, o imaginário do dilaceramento lançava, aos limites de sua desfiguração, os ideais em torno da humanidade. A autora indica que esse processo já podia ser observado desde o Romantismo, intensificando-se na arte e na filosofia francesa na transição entre o século XIX e XX e adquirindo uma “gravidade insuportável no entre guerras”. (MORAES, 2017, p. 19).

Moraes concebe a intensa popularização da história bíblica de Salomé como uma espécie de anúncio da decapitação humana que atingiria sua epítome durante as guerras mundiais. Como se no *fin-de-siècle* já se pudesse sentir o quase inaudível som da afiação da lâmina que cortaria a humanidade no decorrer da primeira metade do século XX.

Após quatro anos de matanças e destruições, assistia-se à falência de uma civilização que se devorava: o momento era, por excelência, “maldororiano”. Segundo Paul Dermée, “a guerra e todas as ruínas enegrecidas que ela deixou em nós tornaram-nos parentes próximos de Maldoror, que amamos, compreendemos e julgamos como um irmão”. Mais tarde, Breton confirmaria essa relação: “o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e de Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o derrotismo da guerra””. (*Ibid.*, p. 37)

Na narrativa bíblica, Salomé era uma mulher de beleza inigualável que, durante um banquete, dançou para Herodes Antipas. Encantado por sua formosura, o príncipe da Galiléia lhe concedera a realização de um desejo. Salomé pediu a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata. Salomé, ao ter seu pedido satisfeito, torna-se uma das personagens mais sádicas da narrativa judaico-cristã. Mario Praz (*apud.* MORAES,

2017, p. 28) interpreta existir uma transição, entre as duas metades do século XIX, do personagem diabólico masculino para o feminino, no imaginário literário e pictórico europeu. Até a primeira metade do século XIX, as figuras masculinas encarnaram na literatura, sob a forma de bandidos, vampiros ou libertinos, a desordem moral, a perversidade e a morte. Com a sedimentação do caráter mítico de Salomé, o signo da maldade se transfere para a figura da *femme damnée*, representadas por personagens como Carmen, de Mérimée, Cecily, de Eugène Sue, Salambô, de Flaubert e Conchita, de Pierre Louÿs.

As histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação. [...] O mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas. Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes e Amidas proliferaram nas artes e na literatura finisseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Heródias. Esse caráter pérfido e lascivo, conclamado na expressão *la belle damme sans merci*, foi feito com o principal atributo que o século XIX conferiu a Salomé. (MORAES, 2017, p. 27-28)

O que nos interessa na figura de Salomé para abordar o filme é que, para além da temática da fragmentação do corpo, existe uma dimensão encantatória na personagem. O livro de Moraes apresenta uma série de exemplos na literatura e nas artes visuais da personagem que encanta e enfeitiça com sua beleza. Salomé tem a capacidade de entorpecer os sentidos dos homens que por ela se apaixonam, o que a aproxima da figura de Pã, quase como se a personagem bíblica fosse uma versão feminina do deus grego. Ambas as personagens, inseridos em seus respectivos contextos narrativos, fazem com que alguém perca a cabeça. Há algo na simbologia desses dois seres que opera a partir da morte, da perda dos sentidos e da razão. Também é notável a consideração de que a representação da antagonista bíblica

adquire uma aparência andrógina nas ilustrações de Beardsley feitas a partir da Salomé de Wilde (MORAES, 2017).

Outro aspecto de Salomé que concerne ao âmbito de nossa investigação é a aproximação da mulher ao maquiavélico, o que dialoga com a abjeção ao corpo da mãe, na teoria de Kristeva. *A Montanha Sagrada* também fornece o símbolo da *femme damnée* na cena em que Lut caminha nu até uma árvore coberta com galos mortos sangrando, onde uma velha decepa seu pênis com uma espada. Essa cena aproxima o arquétipo feminino do complexo de castração, assim como ocorre com Salomé, feliz ao exibir a cabeça de João Batista na bandeja.

Outras exemplos de histórias bíblicas ilustram a aproximação do feminino com a castração no imaginário judaico-cristão, como Dalila, que corta as longas madeixas de Sansão, fazendo com que ele perca a força contida nos cabelos, que nesta história adquire um simbolismo fálico. Também existe o exemplo-mor do feminino como ameaça no mito de Adão e Eva, em que a mulher tenta o homem a pecar e se torna responsável pela maldição primária que lança a humanidade para fora dos portões do Jardim do Éden. Assim como Pã, Eva desorganiza a ordem imposta pela lei do pai, neste caso, o personagem de Deus.

Assim como a decapitação que, como sugerem Georges Bataille e André Masson, consiste na imagem que sintetiza uma época, Moraes (2017) afirma ser a mesa de dissecação outro objeto simbólico que expressa as perplexidades do bélico século. A imagem da mesa de dissecação, icônica ao Surrealismo, é evocada por Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror*: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”. (LAUTRÉAMONT, 1980, p. 743) A frase tem um impacto notável entre os artistas surrealistas por apresentar inúmeras possibilidades de interpretação, indicando novos campos de experiência poética (MORAES, 2017). A frase se relaciona com os princípios norteadores do movimento surrealista, como a associação (verbal e imagética) de ideias que resistem à captura na forma de uma linguagem prática e

decodificada. Em outras palavras, a fragmentação de sentidos.

Esse ponto dialoga com a relação entre o impulso surrealista e a experiência psicotrópica, o que também se aproxima do nosso objeto de análise. Podemos inserir *A Montanha Sagrada* no escopo da Arte Visionária, que relaciona as imagens artísticas à experiência psicotrópica. A construção imagética do filme reflete também a fragmentação da consciência e da percepção. Breton diz no Manifesto Surrealista: “Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens do ópio que o homem não evoca mais, mas que ‘se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente. Ele não pode afastá-las, pois a vontade não tem mais força e não governa mais as faculdades’⁷⁴” (BRETON *apud.* TELES (Org.), 1997, p. 251) Essa característica do Surrealismo pode ser observada também no filme, cujas imagens brotam em um fluxo associativo caótico, mas simbólica e sensorialmente dialogado, seguindo percursos similares à organização dos sonhos.

Tal aspecto do filme dialoga com a concepção da colagem de Max Ernst: “encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente”. (ERNST, *apud.* MORAES, 2017, p. 42). *A Montanha Sagrada* não apenas fragmenta o corpo e as imagens do filme, como também se propõe a colocá-las em choque, produzindo novos e inúmeros sentidos igualmente fluidos e instáveis. A colagem em Ernst resultava na materialização de um imaginário da transfiguração. As figuras humanas, animais e os objetos perdiam seus contornos ao fundirem-se em novas imagens e universos antes desconhecidos.

⁷⁴ Breton insere, em nota de rodapé, a indicação do trecho de Baudelaire utilizado na construção da frase.

As teorias de Ernst a esse respeito ajudam a dimensionar a própria noção de invenção surrealista que, em geral, oscila entre a descoberta de um sentido oculto e a produção de um sentido totalmente novo. Seu procedimento artístico, visando à transfiguração, contempla ambos os sentidos na medida em que supõe um material pré-existente, já dado, mas sempre passível de ser deslocado até o ponto de se converter em outra realidade. Trata-se pois, como o próprio artista observou, de liberar o universo de sua opacidade e, uma vez descobertas as possibilidades infinitas de mutação da matéria, interrogá-las até a alucinação. (MORAES, 2017, p. 43)

Voltemos à mesa de dissecação de Maldoror. Moraes (2017) afirma que uma das interpretações para o encontro do guarda-chuva com a máquina de costura dada por Breton denota o ato sexual. Enquanto o guarda-chuva era entendido como um símbolo fálico, a máquina de costura, que, segundo Moraes, era usada pelas mulheres com fins de masturbação, simboliza o feminino. A mesa de dissecação, segundo Breton, representaria a cama, interpretação problematizada pela autora. Moraes (2017) questiona:

Que sentido buscar, contudo, na insólita aproximação entre o ato vital do amor e uma mesa destinada a retalhar cadáveres? Na verdade, esse objeto, de intensa significação, parece ter sido pouco lembrado na exegese surreal. É curioso, pois, que a mesa de dissecação tenha passado quase despercebida aos olhos afiados de um grupo completamente comprometido com o projeto de cortar, retalhar e examinar por dentro materiais de toda espécie. [...] Como conciliar a utopia feliz do amor sublime com a imagem sombria da mesa de dissecação? (MORAES, 2017, p. 47-48)

A princípio a autora identifica haver uma resistência, na interpretação de Breton, em associar a mesa de dissecação à morte, porém ela desenvolve a interpretação atingindo um ponto em que o sexo encontra simbolicamente a morte. A cama é também o lugar em que se morre, estando o simbolismo da frase em um ponto de deslocamento entre a geração da vida e sua destruição. Essa ambiguidade de sentidos

simbólicos se conecta aos sentidos decorrentes do Pânico. Pã, conforme elucidado anteriormente, é uma figura ligada ao signo da fertilidade, do sexo, do falo e das orgias, é também um ser destruidor e mortal, que dilacera a consciência.

O Pânico e *A Montanha Sagrada* refletem a imagem batailliana do coito como a paródia da morte: “O sentido último do erotismo é a morte” (BATAILLE, 1987, p. 29). Moraes aponta que, para o Surrealismo - e também podemos ampliar essa consideração ao Pânico - a tônica não é necessariamente a destruição, mas a possibilidade de transformação:

Aqui, uma questão se impõe: diante de um tal projeto de negação do homem, quais seriam os limites dessa contestação? A divisão e a multiplicação anatômicas que estão na base da morfologia de Bellmer, de Masson ou de Brauner, a transfiguração de corpos de que falam Ernst ou Dali, a decomposição das formas humanas descritas na literatura de Crevel, Desnos, Roussel ou Bataille, consistiria numa destruição do homem? Tratava-se, então, de pensar o universo sem a figura humana? Essas questões estão no horizonte de Georges Bataille quando ele observa que “os seres só morrem para voltar a nascer”, comparando o ciclo da vida à atividade erótica “dos falos, que saem dos corpos para neles retornarem”. O pequeno texto onde se encontra essa passagem consiste numa incisiva afirmação da metamorfose contínua a que todos os seres estão sujeitos, tendo por base a ideia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual.” (MORAES, 2017, p. 82)

A autora também identifica existir a imbricação das ideias de vida e morte nas imagens de Marquês de Sade, um dos autores de intensa reverberação no imaginário surrealista e batailliano:

Lê-se em *Histoire de Juliette*: “O nascimento do homem não constitui o começo de sua existência assim como a morte não significa o fim; e a mãe que engravida não confere mais vida que um criminoso que oferece a morte: a primeira produz uma espécie de matéria orgânica, em determinado sentido, ao passo que o segundo dá oportunidade ao renascimento de uma matéria diferente, qualquer deles efetuando um ato de criação”. Elevando a destruição à condição de ato criador, Sade insiste na ideia de que a morte não passa de modificações da matéria, de transformações de um estado em outro, ou de “simples transmutação, que tem por base o perpétuo movimento, nada mais sendo que uma passagem imperceptível de uma existência à outra”. (MORAES, 2017, p. 82-83)

Até aqui, abordamos o contexto da fragmentação do corpo na primeira metade do século XX, buscando pensar de que maneira a crise do corpo reverbera no período em que o filme foi realizado, na década de 1973. Na segunda metade do século, momento em que foi realizada *A Montanha Sagrada*, além de elaborar a barbárie que reverberava da primeira metade, também produziu fragmentações significativas em diversas dimensões. A Guerra Fria e sua fragmentação do mundo entre as duas ideologias político-econômicas criaram um clima de extrema tensão e medo decorrente da possibilidade de aniquilações humanas em dimensões nunca cogitadas anteriormente na história da humanidade. Na América Latina, regimes ditatoriais torturaram e mataram milhares de cidadãos. Na França, as manifestações estudantis de Maio de 68 tiveram grande impacto na desestruturação de paradigmas vigentes, o que, no campo das ciências sociais gerou as correntes pós-estruturalistas e a esquizoanálise.

A arte contemporânea também propõe instabilidades e renovações de pensamento, fruição e produção artística. No contexto norte americano, o movimento *hippie* cria fraturas na concepção de organização social da classe média, assim como os movimentos de políticas identitárias (movimentos *queer*, negros e feministas). Dado esse contexto histórico, *A Montanha Sagrada* reflete, através do dilaceramento do corpo, uma instabilidade que norteia o tempo no qual foi realizado. A fragmentação e destruição do corpo no *Pânico* e, mais especificamente no filme, denota um impulso vital que pressupõe uma radical transformação das configurações da existência humana por meio

de uma força destrutiva. A tarefa Pânica consiste, pois, em se utilizar da imagem da aniquilação humana como forma de resistência à própria aniquilação humana. Assim como a tensão entre a morte e a vida, o Pânico é extremamente paradoxal e exhibe as facetas de um humanismo fracassado diante dos horrores da barbárie.

Por considerarmos Antonin Artaud um artista de impacto fundamental para o Pânico na sua construção imagética e simbólica, no próximo subcapítulo, retomaremos ao poeta para analisar a fragmentação corporal em sua obra dramaturgica

4.4. A CHUVA DAS ENTRANHAS: ARTAUD E A FRAGMENTAÇÃO DO CORPO

O homem é indestrutível e isso significa que não há limites para a sua destruição.
(Maurice Blanchot)

Observamos que Artaud compõe sua poética a partir das fragmentações da linguagem, das palavras e dos sentidos. O uso de glossolalias, recorrente em seus poemas, reflete que o poeta encontra no dilaceramento da palavra uma forma de desenvolver os sentidos que fogem à ordem do *logos* que elas carregam enquanto signos que compõem uma língua e apresentam um significado convencionalizado. As glossolalias evidenciam o que as letras e as palavras expõem pela sensibilidade de seus sons, nos desenhos da escrita, na tutilidade da passagem pelo aparelho vocal e suas topografias sensuais.

A fragmentação e o desmembramento do corpo também são explorados por Artaud em seus poemas e peças. Em *Jato de sangue* (ARTAUD apud. CROMBEZ, 2008, p. 27), existe uma cena em que Artaud propõe que membros e órgãos humanos chovam e escorram pelo palco. No início desta dramaturgia, um jovem casal declara seu amor quando, de repente, um furacão irrompe, duas estrelas colidem e alguns pedaços de carne humana, pés, mãos, cabeças, cabelos, máscaras, ruínas de colunas, portais, templos e instrumentos de destilação começam a cair. Depois, três escorpiões, um sapo e um besouro surgem em uma nauseante e lenta movimentação. Em outro texto, que

compõe o primeiro projeto para o Teatro da Crueldade, *A conquista do México* (*Ibid.*, p. 27), ele novamente propõe a imagem de uma torrente de partes dilaceradas de corpos, juntamente com armaduras, cabeças e troncos que caem de todos os lados do palco como chuvas de granizo bombardeando a terra com explosões sobrenaturais.

A figura 59 indica o plano em que Jodorowsky, n'A *Montanha Sagrada* apresenta uma releitura de *A conquista do México*, na qual corporifica a imagem das explosões torrenciais de carne propostas por Artaud, as quais dificilmente poderiam ser encenadas materialmente pelo teatro da época do poeta, na literal explosão de sapos e camaleões. A respeito de *A conquista do México*, Artaud propõe no Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade que se coloque em cena acontecimentos e não seres humanos e, em diálogo com essa proposta, Jodorowsky coloca em cena sapos e camaleões, simbolizando a psicologia e paixões humanas. Neste manifesto Artaud critica a questão da colonização e da prática de algumas culturas subjugarem outras em função de uma posição ilegítima de superioridade, aparente no choque entre a moral cristã e a ordem pagã.



Figura 59 - AMS (8:04min)

Segundo Thomas Crombez (2008), partindo da leitura de Derrida acerca das peças surrealistas de Artaud, a chuva de carne também pode ser considerada sob um ponto de vista simbólico e metafórico, que utiliza a imagem física do desmembramento para dialogar com um sentido mais amplo, o da fragmentação e desmembramento

mental. Quando o granizo de carne começa a despencar, a fala do jovem - “O céu enlouqueceu” (ARTAUD *apud*. CROMBEZ, 2008. p, 28) - pode ser lida como o reflexo da impossibilidade do dramaturgo de garantir a integridade física de sua criação e a proposta de teatralizar imagens cenicamente quase impossíveis, como um esforço para expressar-se que revela uma enorme sensação de estranheza para com a realidade. Nesse sentido, as intenções teatrais de Artaud empregam o imaginário surrealista para refletir a ameaça de um estado psíquico extremamente desequilibrado.

O próximo subcapítulo apresentará a análise fílmica da terceira sequência de *A Montanha Sagrada*, apresentando imagens da fragmentação do corpo e relacionando-as com as questões abordadas nos três primeiros tópicos do terceiro capítulo.

4.5. “CUT OFF YOUR FINGERS OR GO BACK!”

Where is yo__ rupture?
(Andy Warhol)



Figura 60 - AMS (102:18min.)

Em *A Montanha Sagrada* existe uma quantidade considerável de corpos dilacerados. A fragmentação do corpo (humano, animal, maquinal e simbólico), no filme, denota grandes indefinições, quebras de ordem, destruições e fragmentações das

instituições religiosas, cívicas, econômicas, culturais, bem como a decadência da moral humana. Corpos cujas existências exigem um grande sofrimento físico e psicológico e que também denotam a impossibilidade de existirem em plena integridade, ou seja, inteiros. Assim como as várias instituições representadas e criticadas, os corpos se colocam em um estado de ruptura, como reflexo de um mundo caindo aos pedaços.

Outra faceta dos dilaceramentos corporais exibidos por Jodorowsky é a vida que, para ser viva, depende da morte. Morte e vida como a eterna dualidade do metabolismo cósmico: o simples e inocente ato de respirar, essencial para a continuidade da vida de vários animais, aniquila uma quantidade exorbitante de bactérias e microorganismos em seus corpos.

O primeiro sinal da fragmentação do corpo aparece no símbolo do corte dos cabelos, evidenciado pela figura 61. No filme, há dois momentos em que vemos personagens que perdem os cabelos: na cena inicial e na cena ilustrada pela figura 62, em que, após cruzarem as Grandes Águas, o grupo de alpinistas experimenta o ritual que simboliza um corpo que se nega. A negação do corpo também aparece em duas cenas que sucedem a transformação alquímica das fezes do Ladrão em ouro.



Figura 61 - AMS (1:38min.)



Figura 62 - AMS (95:55min.)

A primeira das cenas localiza-se na segunda sequência do filme (34:58min.). Nela, o Alquimista posiciona um espelho, em formato vaginal, diante do Ladrão. Ele, ao ver sua imagem, grita horrorizado e quebra o objeto. No ato de quebrar o espelho, o Ladrão destrói simbolicamente sua imagem, corpo do espelho, como duplo de seu próprio corpo. Na segunda cena (81:13min.), localizada na terceira sequência do filme, os alpinistas passam pelo ritual de queimar reproduções nuas de seus corpos⁷⁵. A auto imagem é destruída pelo fogo que, segundo a tradição alquímica, representa a purificação dos elementos e da mente.

Durante as lisérgicas imagens dos créditos iniciais do filme vemos um olho⁷⁶. Apenas um olho separado, independente de um corpo; um dos planos que se seguem, demonstrado pela figura 63, exibe um braço solto acima de uma múmia. No início da primeira cena da primeira sequência, o Companheiro aparece fazendo riscos no chão utilizando uma grande perna de um mamífero⁷⁷. Outros exemplos de representação do corpo fragmentado podem ser percebidos durante o decorrer do filme.

⁷⁵ Ver Figura 11.

⁷⁶ Ver Figura 13.

⁷⁷ Ver Figura 14.

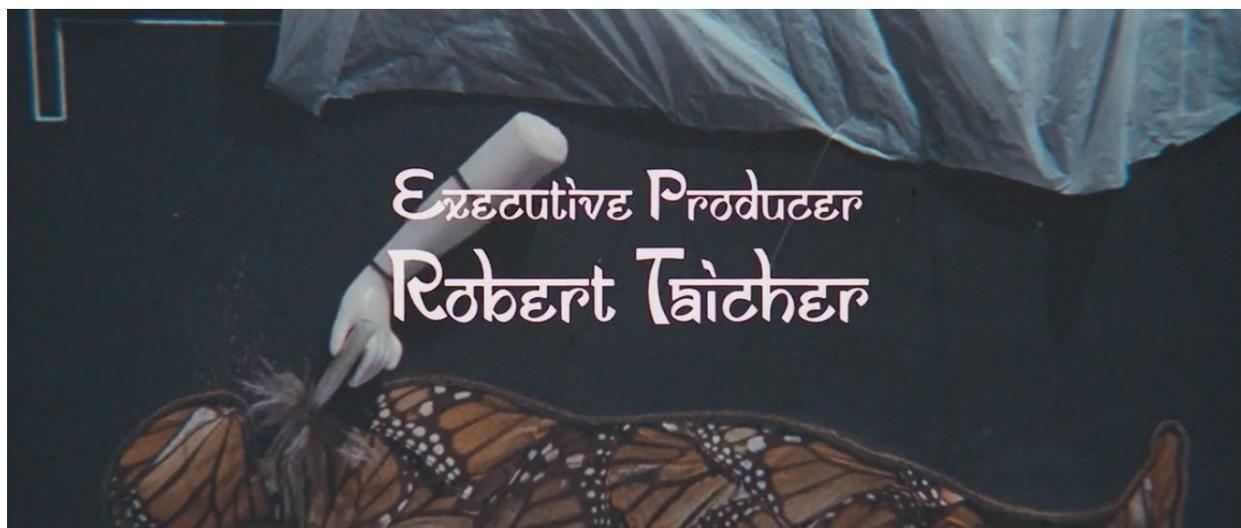


Figura 63 - AMS (3:5min.)

Na terceira sequência, vemos, na casa de Berg, que corporifica Urano simbolicamente, reproduções de uma cabeça e um braço humanos, os quais compõem a decoração interior, além de uma cabeça de cachorro (figuras 64 e 65). Sua excêntrica amante utiliza uma ossatura de braço humano para estimular suas genitálias, como podemos observar na figura 66. Axon mantém orgulhosamente um santuário com uma coleção de mil testículos dos rapazes que se devotam a ele como líder. Na cerimônia em que Lut expõe seus trabalhos arquitetônicos, o comitê durante o banquete é servido com a escultura de um pênis gigante feito de gelo e lambido com avidez por um grupo de moças. Podemos ver o *frame* da cena citada na Figura 67.



Figura 64 - AMS (60:5min.)



Figura 65 - AMS (82:13min.)



Figura 66 - AMS (60:10min.)



Figura 67 - AMS (73:4min.)

O estranhamento e desconforto diante de imagens que retratam órgãos avulsos surge de uma zona de indefinição em que se encontram: por um lado, não situamos a imagem de um membro como um mero objeto, tampouco podemos reconhecê-lo como algo que participa do coeso sistema de composição de um corpo animal. Eis o encontro com o abjeto. Ao ver um objeto inorgânico qualquer, como uma pedra ou uma taça de vidro, o encaramos com relativa naturalidade, o que também ocorre quando vemos uma pessoa, um peixe ou um cachorro.

Ao ver uma parte solta de uma pessoa, de um peixe ou de um cachorro, somos colocados diante do incômodo questionamento a respeito do que ali é vivo ou morto, pois esses fragmentos de corpos nos parecem mortos demais para estarem vivos e vivos demais para estarem mortos. Essa estranheza também pode ocorrer diante das imagens de animais empalhados, como os cabritos ao lado do trono do Alquimista⁷⁸ ou os que se encontram na casa de Berg. Considerando esses aspectos podemos afirmar que uma das formas como o Pânico opera no filme é através da exibição das imagens abjetas. Ou seja, *A Montanha Sagrada* induz ao Pânico porque nos apresenta a abjeção em imagens.

O filme apresenta uma cena de impacto notável na primeira sequência. Após o grupo de prostitutas sair da igreja, um senhor idoso ajoelha diante da jovem menina, retira seu olho de vidro e a presenteia com o estranho objeto⁷⁹. Nesse momento, com o olho postíço nas mãos, o homem olha para a prótese. O olho vivo se choca com o olho morto, se entreolham, sugerindo uma espécie de reconhecimento mútuo da enorme semelhança que os aproxima e do abismo de serem de naturezas diferentes: enquanto um é um órgão funcional e compõe um todo, o outro é um objeto inanimado, que não pertence biologicamente a nenhum organismo. Inserido no corpo da personagem, é um corpo estranho, que apenas se verifica ou se reconhece como estranho quando se vê separado da órbita.

A estranheza ou a aversão diante do dilaceramento de um corpo, principalmente quando as imagens apresentam pessoas vivas, também surge a partir da identificação empática que construímos com a imagem. Diante da imagem de uma pessoa sem um olho ou sem uma perna, como a assistente que desperta Isla, que aparece na figura 68, é quase inevitável que, ainda por um tempo curto demais para ser percebido conscientemente, nos deparamos com a horrível imaginação da possibilidade de que nossos olhos ou braços se separem de nossos corpos. Ou no caso da Figura 69, em que vemos um peixe que sufoca fora d'água, imaginemos e sintamos de fato a sensação de perder o ar.

⁷⁸ Ver Figura 47.

⁷⁹ Ver Figura 28.



Figura 68 - AMS (104:45min.)



Figura 69 - AMS (50:4min.)

É nesse sentido que *A Montanha Sagrada* afeta o espectador corporalmente, pois o incômodo de imaginar a sensação de perder o ar diante da cena do peixe que luta por oxigênio pode ser tão grande a ponto de percebermos que, enquanto espectadores, tivemos a própria respiração interrompida por algum tempo, o que também ocorre em filmes que contêm longas cenas de afogamento ou permanência subaquática. Este é um exemplo dos processos de identificação e projeção teorizados por Edgar Morin (2014), que abordamos no primeiro capítulo. Levando em conta tais aspectos, podemos aferir que, além da abjeção, outro mecanismo pelo qual a fragmentação do corpo em A

Montanha Sagrada induz ao Pânico é o de projeção e identificação do espectador com as imagens do filme.

Voltando ao tema da castração, podemos observar que existe, no hábito de Axon de cortar os testículos de seus aspirantes militares, plano ilustrado pela figura 70, uma metáfora que funciona como outra crítica às instituições religiosas. Após o jovem eunuco posicionar seus testículos junto aos demais, quadro presente na figura 71, ele recebe o Livro Sagrado, que deve ler repetidas vezes para que aprenda a crer em seu ídolo.



Figura 70 - AMS (67:20min.)



Figura 71 - AMS (67:47min)

Após esse momento, o filme constrói uma cena em que o exército de Axon aparece assassinando e digladiando uma multidão de estudantes. As figuras 72, 73, 74, 75 e 76 são *frames* de alguns planos-detalhe, os quais evidenciam o dilaceramento dos corpos dos estudantes.



Figura 72 - AMS (69:27min.)



Figura 73 - AMS (69:38min)



Figura 74 - AMS (69:44min)



Figura 75 - AMS (70:6min.)



Figura 76 - AMS (70:13min)

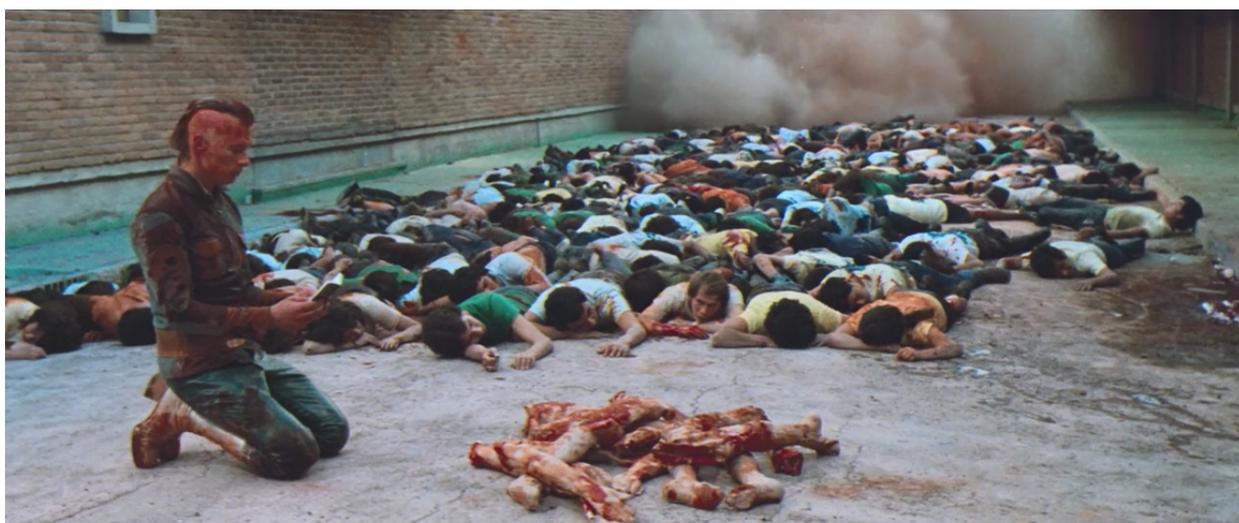


Figura 77 - AMS (70:25min.)

Jodorowsky, para representar o sangue, vísceras e órgãos dos jovens mutilados, utiliza diversos materiais, como tintas coloridas, morangos, melancia, retalhos de pano e pássaros. A utilização de frutas e outros objetos para representar sangue e vísceras humanas dialoga com “inesgotável poder de migração” (MORAES, 2017, p. 74) de sentido que os objetos adquirem no contexto do Surrealismo. Ao final da matança, Axon aparece diante de uma montanha com os corpos dos estudantes mortos e seus membros no chão, lendo o Livro Sagrado, como vemos na figura 62. Em seguida, o noviço aparece

cercado por seus companheiros, todos lendo cópias do mesmo livro, clamando em coro que Axon é a verdade: uma evidente metáfora crítica aos sistemas religiosos.

Jodorowsky desloca o horror da violência e da destruição para a utilização de materiais cênicos que sugerem tatilidades semelhantes às do corpo humano, como sangue, esperma e órgãos internos. Os fluídos e vísceras humanos são substituídos por outros objetos, mas sua operação no filme mantém a abjeção suscitada pelo que significam. O esperma de Lut é simbolizado por pequeninos confeitos brancos em formato de coração, enquanto o esperma da máquina do amor tem a aparência de um café expresso cremoso ou chocolate.

Em um dos planos da matança do exército de Lut, encontramos um uso notável de outros elementos para simbolizar as vísceras humanas. Um dos soldados retira do buraco do corpo morto um pássaro branco e o liberta no ar para que ele voe (figura 77). Em outro momento anterior do filme (figura 78) é feita uma utilização similar do pássaro enquanto o símbolo da alma que sai voando de um corpo morto. É curioso que uma imagem semelhante também surgirá, dois anos após o lançamento de *A Montanha Sagrada*, no filme *O espelho* (1975), do cineasta russo Andrei Tarkovsky. As figuras 79 e 80 são *frames* do filme que retratam um momento em que, acamado e doente, o protagonista é acompanhado por um pássaro deitado em sua cama. O segundo *frame* mostra o momento em que o protagonista segura o pássaro em suas mãos e depois o libera no ar.



Figura 77 - AMS (69:27min.)



Figura 78 - AMS (7:27min.)



Figura 79 e 80 - O espelho (1975. Direção Andrei Tarkovsky)⁸⁰

Poderíamos, a princípio, pensar que a substituição do sangue e das vísceras por esses elementos, por si só não abjetos, amenizaria o impacto visual que eles causam na representação dos rompimentos dos corpos. Porém, na medida em que evocam aquilo que representam, reforçam o horror das imagens, justamente porque deixam a cargo da função do espectador a imaginação das impressões causadas por vísceras e sangue reais.

⁸⁰ Fonte: TARKOVSKY, 2002.

A fragmentação do corpo também funciona como uma metáfora da crise e da fragmentação da sociedade e suas instituições.

Es imposible desconocer que en el contexto en que nace y se desarrolla el movimiento Pánico se desataban a nivel mundial diferentes crisis bélicas y sociales que dieron cuenta de las sombras de sistemas totalitarios "prósperos", promotores de una calidad de vida y confort que requerían de la "fuerza bruta" y de "sacrificios" humanos para expandirse o bien detener a sus opositores. Al ataque atómico de Hiroshima y Nagasaki con el que finalizó la Segunda Guerra Mundial, le siguieron desde 1957 a 1975 los distintos episodios de la Guerra Fría. Desde 1959 Estados Unidos impedirá la reunificación de Vietnam bajo el régimen comunista, librando una lucha con altos costos morales para el país del norte. (GARAY, 2015, p. 41)

No filme, vemos algumas cenas de assassinatos em massa, como o caminhão carregando corpos amontoados banhados de sangue ou as execuções de estudantes. Essas imagens evocam outras que povoam o imaginário moderno, como, por exemplo, as fotografias de judeus, negros, homossexuais e ciganos mortos no holocausto durante a 2ª Grande Guerra. Poderíamos relacionar a execução dos jovens com os diversos regimes ditatoriais, como os do Brasil, Argentina e Chile. Durante esses regimes, uma enorme quantidade de jovens foi morta por armas e forças de seus próprios países. Um país em regime ditatorial representa um corpo que se auto aniquila, rumo a uma progressiva destruição. Nesse sentido, no último subcapítulo, abordaremos a fragmentação pela perspectiva do trauma coletivo, utilizando o corte, um elemento da linguagem cinematográfica, para construir elaborações sobre a catástrofe social.

4.6. O MOMENTO INTERROMPIDO: IMAGEM, CORTE E SILÊNCIO

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia, por mais juntos que estejam, existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio
(Clarice Lispector)

Cinema mesmo é o que nem se vê
(José Carlos Avellar)

O cineasta estadunidense Walter Murch, no livro *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*, nos lança a pergunta: “Por que os cortes funcionam?” (MURCH, 2004, p. 17) Apesar da questão apresentada se situar no nível da discussão acerca da teoria cinematográfica, pensemos nos diversos níveis de significados contidos nessa pergunta, buscando construir imagens metafóricas entre o corte cinematográfico, o corte enquanto fragmentação de um corpo e o corte como trauma.

Utilizando a imagem do corte como uma metáfora, podemos construir uma relação simbólica entre ele, enquanto um elemento da linguagem cinematográfica, e a operação de fragmentação de um corpo. Assim como o corte faz separar uma parte de um todo, sua concepção enquanto elemento de linguagem cinematográfica também constrói a ideia do cinema como um corpo fragmentado.

Podemos considerar que toda imagem é um fragmento derivado de um corte. Com relação ao cinema, uma das relações estabelecidas entre imagem e corte se apresenta a partir do elemento do enquadramento. Xavier aponta a metáfora, construída por vários teóricos, do cinema como janela:

Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. Bela Balazs nos lembra tal tradição e, ao mesmo tempo, aponta a radical modificação que vê no próprio estatuto de tal “janela” com o advento do cinema. Ele aponta a convenção segundo a qual a obra de arte apresenta-se como um microcosmo, e procura ressaltar o princípio vigente de que há uma separação radical entre este e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição contida em si mesma com suas leis próprias. Como Balazs nos diz, tal microcosmo pode apresentar a realidade mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela. Precisamente porque ele a representa, está separado dela, não podendo ser sua “continuação”. A conclusão a qual Balazs procura chegar é que a janela cinematográfica, abrindo também para um mundo, tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela. (XAVIER, 2018, p. 22)

A metáfora do cinema como janela implica em uma imagem da fragmentação: uma janela, ao passo que fragmenta uma parte da parede, oferece a visão de uma parte fragmentada do espaço que a atravessa. A janela enquanto imagem da fragmentação também foi utilizada por Breton no Manifesto Surrealista: “há um homem partido ao meio pela janela” (BRETON apud. TELES (Org.), 1997, p. 237). Ampliando essa outra metáfora ao cinema, podemos considerá-lo como um fenômeno que fragmenta a realidade e nos apresenta uma imagem fragmentada inserida nos contornos de seu quadro: as arestas do quadro como navalhas que cortam a realidade diegética.

O corte entre as imagens, outro elemento medular da linguagem cinematográfica, é uma palavra que denota um rompimento, uma pequena destruição, uma crise. Para além de perguntar por quê funcionam os cortes, a indagação de Murch afirma que eles, de fato, funcionam. Pensar na funcionalidade do corte nos remete à imagem de uma engrenagem na qual o corte é uma peça essencial do processo.

Xavier aponta para o fato de um filme ser composto de uma sucessão de fotografias, que induzem a uma certa impressão de movimento:

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas. Em primeiro lugar, consideremos uma hipótese elementar: a câmera só é posta em funcionamento uma vez e um registro contínuo da imagem é efetuado, captando um certo campo de visão; entre o registro e a projeção da imagem nada ocorre senão a revelação e copiagem do material. Neste caso temos na projeção uma imagem que é percebida como um *continuum*. Uma primeira constatação é que, mesmo neste caso, o retângulo da tela não define apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso a película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva (graças às qualidades da lente). (XAVIER, 2018, p. 19)

A constatação de Xavier de que o cinema é constituído por um fluxo sucessivo de fotografias estáticas evidencia que o movimento e o tempo na arte cinematográfica se constroem através de uma ilusão do olho: a persistência retiniana. Porém subrepticiamente a essa impressão de movimento se escondem, entre uma imagem e outra, momentos de suspensão e de vazios. Por trás do estímulo visual de cada imagem cinematográfica existe um vazio que a sustenta. Essa constatação evidencia uma ambiguidade do corte: ao mesmo tempo em que ele separa e rompe uma dada continuidade, no cinema ele promove uma coesão e união das imagens que possibilita a impressão do tempo e do movimento. Ou seja, podemos conceber o corte como uma destruição necessária.

A partir dessa imagem, dessa ideia do corte como peça que faz funcionar uma engrenagem, é possível pensar na relação entre o corte, enquanto signo da destruição e da catástrofe, e a própria humanidade. Segundo Aristóteles, aquilo que difere a nós humanos dos outros animais é a nossa capacidade de construir discursos. (NEVES, 1981) Isso demonstra que a palavra, o pensamento e a racionalidade são muito caras à humanidade, pois supostamente o discurso lógico é aquilo que inaugura o grande abismo entre o ser humano e a natureza, que, dentro desta mesma lógica, se apresenta

como um grande Outro. Ou seja, a humanidade se utiliza de sua capacidade de construção de discursos para separar-se da natureza.

Ademais, podemos afirmar que uma das características mais intrínsecas à humanidade é a capacidade de produção de catástrofes, derivadas dos diversos desdobramentos da dissociação entre a ideia de Nós e a de Outros.

Segundo o pensamento de Murch, uma das possíveis respostas para a pergunta indicada no início do subcapítulo é o fato de que os cortes funcionam no cinema pois eles constroem uma relação de correspondência e aproximação com algum elemento da vida. (MURCH, 2004, p. 17) Para além da correspondência entre sonho e cinema, amplamente pensada por outros artistas e teóricos, Murch constrói uma aproximação analógica do corte cinematográfico com o ato de piscar. Ou seja, Murch utiliza a imagem do corte para construir uma relação entre o elemento da linguagem cinematográfica e um fenômeno orgânico, neste caso, o piscar. Na realidade que experimentamos acordados, também existe algo que provoca uma experiência de descontinuidade, de justaposição imagética, provocada pelo corte da pálpebra, ainda que não tão potente quanto a experiência de descontinuidade espaço-temporal dos sonhos e dos filmes. Murch chega a conclusão de que, para além da função fisiológica e mecânica de lubrificar os olhos, o ato de piscar se corresponde a uma rede afetiva:

Parece-me portanto que o nosso ritmo de piscar é tanto mais controlado pelo nosso estado emocional e pela natureza e frequência de nossos pensamentos do que pelo ambiente atmosférico em que nos encontramos. [...] o piscar é algo que auxilia uma separação interna de pensamentos ou é um reflexo involuntário que acompanha a separação mental que está acontecendo de qualquer forma (*Ibid.*, p. 66).

Ao propor esta discussão, o autor evidencia aproximações entre o funcionamento psíquico humano e o fenômeno cinematográfico. Na ideia desenvolvida por Murch, se esboça uma metáfora do piscar como um corte. Ampliando essa metáfora, propomos que pensemos nas teias de sentido que se constroem entre o corte, a catástrofe, o piscar e o silêncio, considerando o caráter de suspensão que essas imagens evocam. O corte como a destruição da organização orgânica de um corpo; a catástrofe como a

suspensão do adequado funcionamento de uma organização social; o piscar como a veloz suspensão do ato de ver e o silêncio como a suspensão da palavra.

A tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, é um dos clássicos da literatura ocidental, que deu origem a uma série de conceitos e teorias importantes para as artes, as ciências humanas e para a psicanálise. O mito edípiano foi medular para o pensamento de Sigmund Freud, estruturador da psicanálise. Na tragédia grega, ao se tornar consciente de seu caráter trágico, Édipo fere os próprios olhos para tornar-se cego (SÓFOCLES, 2015). Diante da catástrofe, do trauma gerado pela consciência de ter matado seu pai e ter feito sexo com sua mãe, a intenção de Édipo é deixar de ver. Como se diante da insustentável realidade que se apresenta, ver o mundo deixasse de ser uma possibilidade. Édipo então amplia deliberadamente essa natural, orgânica e imperceptível interrupção do olhar para uma interrupção eterna: a cegueira.

Após tirar sua própria visão, Édipo lança-se ao exílio, o que nos leva a supor que o herói trágico se entrega ao silêncio. Portanto, a cegueira de Édipo é também silenciosa. Cegueira e silêncio são interrupções. Enquanto que o silêncio se apresenta como a interrupção das sonoridades, o piscar e a cegueira são interrupções do olhar. O piscar, uma fugaz e imperceptível interrupção das imagens e a cegueira uma interrupção que se lança ao eterno. Desdobrando essas relações de sentido, podemos pensar o silêncio e a cegueira como metáforas da destruição. Esta, a destruição da visão, das imagens visuais, e aquela, a destruição das sonoridades. Destruições que nos convidam a entrar numa espécie de vazio.

Por ser a música o reino das sonoridades, ela nos permite perceber evidentemente a aproximação entre o corte e o silêncio. Projetando o corte cinematográfico para o universo musical, poderíamos encontrar analogias entre ele e a pausa musical. Tanto o corte é essencial para a possibilidade do cinema quanto a pausa o é para a música. Enquanto que no cinema o corte representa a interrupção da exibição de uma imagem e o intervalo entre a morte de uma imagem e o surgimento de outra, na música o corte se revela através do silêncio. Acredito que essa metáfora do corte silencioso seja uma imagem que possibilita pensarmos sobre a relação entre a catástrofe e o emudecimento diante dela.

O silêncio diante da catástrofe paira sobre a sensação do interminável, do eterno. A catástrofe destrói aquilo que havia, deixando em seu lugar a sensação de vazio. Quando simbolizamos o mundo não estamos diante do mundo, mas diante de nossos próprios símbolos. Simbolizar o mundo, essa tal capacidade que permite nossa construção subjetiva é uma alienação do mundo em si. Porém existem imagens, como as da catástrofe, que nos impedem de seguir simbolizando o mundo, nos colocam diante do irrepresentável, do indizível, do insimbolizável. Tais imagens talvez nos imponham o silêncio justamente por ser ele próprio - o silêncio - algo incapaz de ser simbolizado. A palavra, o significante silêncio, é por si só uma eloquência que trai seu misterioso significado. Quando pensamos no silêncio já não estamos mais – se é que isso seja possível em sua plenitude – experimentando-o. Em seu ensaio *O silêncio das imagens*, o sociólogo francês Sylvain Maresca reflete sobre o silêncio como o reino em que as palavras não governam. E poderíamos acrescentar também que o silêncio é o reino onde moram as imagens. (MARESCA, 2011, p. 37).

No ensaio, *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, Etienne Samain (2005) afirma ter descoberto, com a obra do antropólogo inglês Gregory Bateson, a maior importância do como das coisas do que o porquê delas. Samain transforma o questionamento dos porquês das imagens no como das imagens: “Assim sendo, não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim como elas existem, como vivem, como nos fazem viver.” (*Ibid.*, 2005, p. 21) Motivados por essa provocação samainiana, fomos impelidos a transformar a pergunta feita por Murch em *Como os cortes funcionam?*, subvertendo o sentido utilizado na frase da palavra corte (cinematográfico) para aproximar a ideia de corte das ideias de interrupção, silêncio e vazio.

Para pensar em como os cortes, a catástrofe, o silêncio e o vazio funcionam, proponho que utilizemos o cruzamento de duas imagens, dispositivo utilizado pelo autor em seu ensaio. A primeira delas é um *frame* do filme *A Montanha Sagrada*. A segunda é uma fotografia, de autoria desconhecida, feita durante o holocausto nazista. Duas imagens que se aproximam (por semelhanças e diferenças) e encarnam a catástrofe.

O filme exhibe um plano (6:18min.) em que vemos um caminhão que passa na frente de um grande edifício com grades e guardado por homens utilizando trajes de exército, máscaras de gás e portando armas. O caminhão carrega um conjunto de cadáveres masculinos amontoados e ensanguentados⁸¹.

A fotografia na figura 81, feita durante o transporte de judeus de Iassi a Calarasi, na Romênia, exhibe um vagão de trem em cujas portas pendem corpos empilhados. À frente do vagão, um homem em pé fita algo para além dos contornos da fotografia. Seu olhar transmite uma certa inexpressividade contrastada com a natureza horripilante da figura ao fundo. Próximo a ele, há um corpo deitado no chão.



Figura 81 - Sobrevivente ao Holocausto nazista em frente a mortos⁸².

⁸¹ Ver figura 11.

⁸² Fonte: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/one-survivor-among-the-corpses>

Ao cruzar as imagens, um primeiro ponto notável a ser considerado é o fato da primeira ser uma imagem ficcional, enquanto que a segunda trata-se de um registro documental e verídico da barbárie. Apesar de ficcional, o quadro do filme ultrapassa essa característica por dar a ver algo que reconhecemos enquanto uma imagem histórica famosa: a pilha de corpos, comum em registros fotográficos feitos em locais que experimentaram conflitos bélicos. Inevitavelmente, a pilha de corpos é uma das imagens que compõem o imaginário contemporâneo. Ao exibir uma pilha de corpos, enquanto imagem ficcional, o filme nos remete imediatamente à ideia de cadáveres que realmente foram empilhados mortos ao longo da história da humanidade. De certa maneira, a primeira imagem nos indica o caminho da segunda.

Outro elemento notável na segunda imagem que indiretamente reverbera na primeira é a presença do vagão de trem. O trem, enquanto objeto e símbolo, tem uma forte ligação com a ideia de Futurismo. A figura 82 é uma pintura do futurista italiano Luigi Russolo intitulada *Dinamismo de um trem* e ilustra o louvor da vanguarda futurista à velocidade e seus supostos progressos. Os meios de transporte e o ferro são elementos de composição poética da vanguarda futurista, em diálogo com as inovações tecnológicas experimentadas nas cidades europeias no período do final do século XIX e início do XX.



Figura 82 - Dinamismo de um trem, Luigi Russolo. 1912⁸³.

No Manifesto Futurista, Marinetti faz algumas referências à velocidade e às “locomotivas de grande peito, que escoucinham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por enormes tubos.” (TELES, 1997, p. 92) O trem, como um símbolo que leva a humanidade ao futuro, na fotografia atesta justamente o sentido oposto. Nela o trem testifica o fracasso da humanidade. O trem que transporta os cadáveres, como exemplificado pela figura 83, se transforma no símbolo do caminhar da humanidade em direção ao abismo civilizatório do nazismo. Esse sentido também é presente no plano do qual o fotograma em questão foi retirado. Nele, o caminhão se desloca da direita para a esquerda, sugerindo uma ideia de retorno, da direção oposta ao futuro.

⁸³ Fonte: History of Art: Art of the 20th Century - Futurism, Jack of Diamonds, Der Blaue Reiter, Orphism (all-art.org)



Figura 83 - Vagão utilizado no holocausto nazista para transporte de corpos executados⁸⁴

As duas imagens - a primeira o faz com mais intensidade devido ao seu caráter documental - nos impõem um silêncio. Diante da catástrofe e de sua representação, o silêncio funciona como uma súbita suspensão da nossa capacidade de lidar com a realidade que se mostra. Exemplificada pelo nazismo, a catástrofe é um corte no corpo da humanidade. Ela também é um piscar, um breve e interminável momento em que a humanidade se depara com uma zona não-iluminada, sombria. Para além do silêncio que essas imagens nos impõem, elas também apresentam um silêncio intrínseco, pois nos mostram uma multidão cadavérica, silenciosa e amontoada.

Esse ponto nos aproxima da relação entre a catástrofe e o silêncio, de uma outra forma. Não o silêncio que experimentamos, mas o silêncio que, após um excesso de ruídos e estrondos, a catástrofe adquire. As diversas imagens históricas de catástrofes

⁸⁴ Fonte: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/railway-car>.

exibem silenciosamente os seus escombros. Os cenários de destruição em territórios assolados por conflitos bélicos ou destruídos por fenômenos naturais quase expressam uma calma silenciosa, como se, após a destruição, o cenário e as coisas revelassem o repousar dos destroços.

O sociólogo francês Sylvain Maresca (2011) constrói uma noção de silêncio da imagem não apenas pela perspectiva de seu caráter não verbal - ou seja, considerando o fato de que as imagens não são palavras - mas também pelo prisma de que as imagens nada dizem. Nesse sentido, para além do silêncio da imagem em si, existem pelo menos dois modos pelos quais as imagens nos provocam silêncios. Ou seja, não o silêncio das imagens, mas o silêncio daquele que vê a imagem por ela provocado.

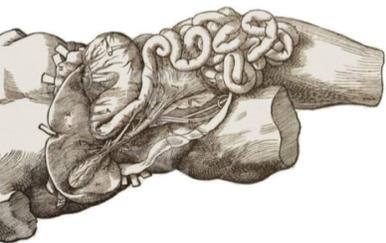
O primeiro deles é um silêncio que se coloca como uma ausência das palavras, quase como se não tivéssemos de fato nada a dizer. Não por indiferença, mas por uma ausência de verbalização, por estarmos vivenciando um trauma. O segundo modo é um silêncio que a imagem impõe por roubar-nos as palavras. Diferentemente do primeiro, esse estado não parte de uma ausência, mas de uma presença roubada. Podemos pensar nessa presença como um excesso. Diante de uma imagem teríamos tanto a dizer que a possibilidade de dizê-lo é implodida pelo excesso. De outra maneira, também podemos pensar que, diante de tais imagens, apesar de haver muito a ser dito, nada pode ser dito. Como se dizer algo não fizesse sentido diante daquilo que a imagem nos apresenta. Quase como se diante da simplicidade crua da morte, as palavras parecessem inadequadas.

No primeiro modo, a imagem se apresenta enquanto um espelho. Diante da imagem silenciosa nos percebemos silenciosos. Sensorialmente afetados e entregues à suspensão da lógica. Quase como se a imagem nos convidasse a sermos seus cúmplices, a tornarmo-nos como ela. Como se inversamente a imagem nos imaginasse.

O segundo tipo de silêncio imposto pela imagem é de outra ordem. Nele, a imagem é repressora. Ela nos impede de dizer. Ela nos corta as palavras com o fino fio de uma espada de aço. Dela não somos cúmplices mas vítimas da desagradável sensação de denúncia de nossa monstruosidade enquanto humanidade. Acreditamos que a fotografia do holocausto se adegue mais ao modo do segundo tipo de silêncio e

que, por nos colocarem em contato com o que há de mais horrível na humanidade, não são, por si próprias, silenciosas. Ao contrário, nos bloqueiam a fala pelo excesso de sua intolerável eloquência.

Essas imagens como eternas testemunhas da barbárie continuarão falando aquilo que não suportamos ouvir. Fazendo isso, elas continuarão nos lançando friamente ao silêncio. Para que o vazio do silêncio nos abra uma nova possibilidade de criação.



INCONCLUSÕES

Iniciamos afirmando que *A Montanha Sagrada* é um enigma e, como todo enigma, se apresenta a partir de suas misteriosas fragmentações. Ironicamente, se tentássemos resolver seus enigmas, buscando encontrar as peças que preenchem coerentemente suas fragmentações, estaríamos matando o filme. Pelo contrário, nosso intuito nesta dissertação foi adentrar o enigma, de forma a procurar cavernas cada vez mais misteriosas, impenetráveis e insolucionáveis. Escalamos a montanha, inebriados pelo Pânico, até o ponto em que o ar já rarefeito não nos permite mais seguir.

Revisitemos portanto algumas paisagens que nossa jornada nos possibilitou avistar. Partindo do simbolismo da montanha apresentado por Mircea Eliade, como o *axis mundis*, nos deparamos com a primeira fragmentação: a ruptura que permite a comunicação entre os níveis cósmicos. Seu simbolismo encerra a condição hierofânica de comunicar o corpo ao mundo espiritual, na encruzilhada entre o sagrado e o profano. O filme desdobra esta união dos contrários para tecer outros sentidos simbólicos, próprios ao Pânico.

Vimos que as fragmentações em si são vetores de sacralização e de profanação. A condição hierofânica do Pânico jodorowskyano dialoga com o medo diante do caos, que se manifesta na contemporaneidade como um resquício do sentimento gerado pela ideia do princípio dionisíaco do cosmos. Nesse sentido, observamos uma característica paradoxal da fragmentação espaço-temporal: ela simultaneamente desorganiza o mundo e o organiza, sendo portanto sacralizadora e profanatória.

Ao deslocarmos essa condição, no que se refere ao espaço e ao tempo, para o corpo, percebemos que, enquanto uma expressão do macrocosmo no microcosmo, o corpo fragmentado simboliza o princípio dos ciclos da vida e da morte. Essas polaridades também constituem a base do Pânico jodorowskyano na maneira como ele

se expressa no filme *A Montanha Sagrada*. A poética cinematográfica de Jodorowsky também se relaciona com a fragmentação em seus aspectos formais, pois subverte convenções de montagem, de construção narrativa e os elementos da linguagem cinematográfica.

Relacionamos esse caráter transgressor da poética jodorowskyana ao simbolismo das imagens de Lúcifer, na mitologia judaico-cristã, sendo Pã, a matriz simbólica do Pânico, um símbolo que apresenta inúmeras similaridades com o personagem do Diabo. Entre elas, uma relação próxima com o caos, a liberdade, a sexualidade, o transe, a transgressão das leis e a evidência do corpo.

A característica evidência do corpo no filme se expressa por seu caráter de adaptação tradutória. Sendo uma adaptação cinematográfica, ele apresenta a possibilidade de reencarnação (entendida aqui como um processo intersemiótico) da alma de um produto artístico para outro. A adaptação se conecta com a dimensão profanadora do filme, na medida em se insere no embate entre imagem literária e imagem visual, ao propor que a palavra (algo que foi culturalmente divinizado) “desça” e se corporifique na visualidade.

Com relação ao objeto matriz de sua adaptação, o romance de Daumal, o filme conserva aspectos ambivalentes em sua proposta simbólica e poética, na medida em que evidencia os tensionamentos entre a razão e a loucura, o sono e a vigília, o inconsciente e o consciente, o espiritual e o terreno, o divino e o demoníaco, a cabeça e o ânus, o alto e o baixo. A evidência, a construção, a destruição e a reconstrução do corpo no filme se contrasta com a característica negação da dimensão material presente em inúmeras tradições religiosas. Paradoxalmente, a fragmentação do corpo atua como a valorização do corpo.

Outro aspecto que identificamos se apresentar no filme *A Montanha Sagrada* é a construção de uma atmosfera onírica e alucinatória. Vimos, a partir de cineastas e teóricos, que a intrínseca relação entre sonho e cinema se desdobra em muitos aspectos e rendeu longas discussões nas primeiras construções de teorias cinematográficas. Jodorowsky, em *A Montanha Sagrada*, subverte a construção espaço-temporal objetiva do filme, nos inserindo em uma espécie de sonho catártico com características

alucinatórias e de transe. Ao nos inserir na atmosfera Pânica, o filme nos aciona afetivamente por meio de mecanismos psicológicos, como, por exemplo, a projeção-identificação.

O Pânico construído por Jodorowsky se configura como uma ponte para o inconsciente humano. Enquanto um dispositivo de simbolização do inconsciente, o cinema, como exposto por Edgar Morin, pode ser entendido como um vestígio do pensamento mágico. Ironicamente, o cinema, que foi compreendido como um dos símbolos da modernidade urbanizada, também carrega esse vestígio de uma maneira mágica de se relacionar com o real, considerada equivocadamente própria de sociedades primitivas e atrasadas.

O Pânico se manifesta a partir dessa condição cinematográfica, pois a magia é uma linguagem de extrema importância para Alejandro Jodorowsky. Constatamos que a experiência de visada de *A Montanha Sagrada* é uma experiência psicomágica (conceito criado por Jodorowsky), uma vez que insere o espectador em uma condição sensorial e perceptiva em que são acionados afetos e emoções que se comunicam com uma dimensão inconsciente da mente.

Nesse sentido, o Pânico é compreendido como a fragmentação de uma ideia específica de cultura civilizatória. Ele expõe as fragilidades, ambiguidades e hipocrisias de organizações sociais que se consideram racionais, científicas e detentoras do progresso civilizatório. O Pânico expõe e evidencia a barbaridade subreptícia à civilização ocidental de origem europeia e colonizadora. A fragmentação Pânica desorganiza e desestrutura uma ordenação social deteriorada e moralmente disfuncional. Isso se exemplifica pelas referências que o filme faz aos regimes totalitários europeus e americanos, ao imperialismo, à extinção de sociedades nativas americanas, a espetacularização da guerra e do sofrimento.

A fragmentação, no filme, também pode ser analisada a partir da perspectiva política, considerando os processos colonizadores e de violência social como fragmentações e destruições de determinadas culturas. Em diálogo com este ponto, o Pânico, em sua insurgência rebelde, atua como um vetor de questionamento e implosão das normas autoritárias que operam na cultura, na política e nas relações sociais de

forma geral. Apesar de ter nascido do Surrealismo em um contexto epistemológico europeu, o Pânico, enquanto uma dissidência debochada, destrutiva e rebelde, é uma força anticolonial, na medida em que se apresenta como um movimento para questionar a própria ideia de movimento e de uma ordem estabelecida.

Sendo um filme de forte influência do tarô, *A Montanha Sagrada* constrói suas imagens Pânicas sob o signo do Arcano Sem Número e do impulso destruidor, instabilizador e dionisíaco da figura mitológica de Pã. Porém, para além das relações simbólicas, existe uma correspondência formal entre a linguagem do filme e o tarô: ambos constroem seus mecanismos de funcionamento e de criação de sentidos por meio de rupturas, quebras e choques. Outro ponto que os aproxima é a preponderância da sensualidade visual (e sonora, no caso do filme) em detrimento de uma narrativa textual, logocêntrica e racional da linguagem. Jodorowsky, além de evidenciar o corpo enquanto representação, também evoca a materialidade na forma como manipula os elementos da linguagem cinematográfica.

É imprescindível lembrarmos a pungente reverberação da poesia e das críticas de Antonin Artaud para a construção do Pânico. Tamanha é a correspondência entre Artaud e Jodorowsky, especialmente no filme analisado, que poderíamos considerar o conceito de Crueldade do poeta francês como o gérmen do Pânico. Ambos se voltam ao corpo e à sua fragmentação. Para além de uma abordagem da fragmentação corporal enquanto um elemento de composição do conteúdo de suas obras, a Crueldade e o Pânico também operam a fragmentação do corpo dos suportes artísticos com os quais trabalham: a palavra poética e a imagem audiovisual.

Consideramos que o mecanismo psicológico, descrito por Kristeva, envolvido na repulsa sentida a partir de imagens abjetas também se aplica ao Pânico. Uma vez que nos oferecem o contato com a destruição corporal (e conseqüentemente com o prenúncio da morte e do caos), as imagens Pânicas em *A Montanha Sagrada* ativam a repulsa diante do abjeto. A destruição do corpo, contudo, opera no filme opera paradoxalmente como o impulso de reconstrução corporal e como uma ode à potência de vida. Toda destruição é uma etapa necessária para o surgimento de um novo corpo,

eternamente situado entre a vida e a morte, entre o caos e a ordem. Um corpo fechado e aberto para sempre...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O fogo e o relato**: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AMORC, Antiga e Mística Ordem Rosacruz. **Introdução à simbologia**. Curitiba: Grande Loja do Brasil, 1992.

ARTAUD, Antonin. In.: GUINSBURG, Jacó.; TELES, Sílvia Fernandes; MERCADO NETO, Antonio (Org.). **Antonin Artaud**: linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. Colección Popular. México D.f: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. In.: SONTAG, Susan (Org.). **Antonin Artaud**: Selected Writings. Tradução de: Helen Weaver. Los Angeles: University Of California Press, 1988.

ARYA, Rina. **Abjection Interrogated**: Undercovering the relation between abjection and disgust. In.: Journal of Extreme Anthorpology. Thesis on Faeces: encounters with the abject. Vol. 1. Número 1. Oslo: University of Oslo. 2017

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Artaud e as vanguardas artísticas**: uma revolução cênica radical. Ouro Preto: Ephemera Journal, vol. 3, no 4, Jan./Abr. 2020.

BARTHES, Roland. **Diderot, Brecht, Eisenstein**. In: BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATAILLE, Georges. **A arte, exercício de crueldade**. 2014. Tradução de Pollyana Quintella, do inglês, do artigo "L'Art, exercice de la cruauté?" Disponível em: <https://revistausina.com/11-edicao/a-arte-exercicio-de-crueldade/>. Acesso em: 8 abril 2021.

_____. **La religión surrealista**: Conferencias 1947 - 1948. Tradução de: Lucía Ana Belloro e Julián Manuel Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

_____. **L'erotisme**. Oeuvre complètes. Paris: Gallimard, 1987.

BAZIN, André. **Adaptation, or the Cinema as Digest**. In: NAREMORE, James. Film adaptation. New Jersey: Rutgers, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BRECKENRIDGE, Adam. **A Path Less Traveled**: Rethinking Spirituality in the Films of Alejandro Jodorowsky. Journal Of Religion And Film, Omaha, v. 19, n. 2, p.1-27, 1 out. 2015. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss2/2/>. Acesso em: 8 abril 2021.

BUÑUEL, Luis. **Cinema**: instrumento de poesia. In.: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. **Transluciferação**. In.: PLAZA, Júlio (Org.). Transcriar. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal de São Paulo (USP), 1985.

CARVALHO, Marcelo. **O trem na paisagem**: um olhar materialista sobre o cinema de Lumière. Galaxia (São Paulo, Online), n. 23, p. 86-97, jun. 2012.

CASTELO, Sander Cruz. **Magia e cura**: O cinema pânico de Alejandro Jodorowsky. Revista Historiar, Sobral, v. 5, n. 8, p.24-41, 8 jan. 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo, Martins Fontes. 1ª edição, 2005.

CÔELHO, Wilson. **Antonin Artaud**: a linguagem na desintegração da palavra. 2005. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

CROMBEZ, Thomas. **The Dismembered Body in Antonin Artaud's Surrealist Plays**. In: NORMAN, Lance (Ed.). Dismemberment in Drama / Dismemberment of Drama. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

DAUMAL, René. **Mount Analogue**: *A Novel of Symbolically Authentic Non-Euclidean Adventures in Mountain Climbing*. San Francisco: City Lights Books, 1971.

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato de criação?** In: DELEUZE, Gilles. Dois regimes de loucos:: Textos e entrevistas [1975 - 1995]. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESNOS, Robert. **O sonho e o cinema**. In.: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **Os sonhos da noite transportados para a tela.** In.: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ELSAESSER, Tomas; HAGENER, Malte. **Cinema as skin and touch.** In.: ELSAESSER, Tomas; HAGENER, Malte. Film Theory: an introduction through the senses. Nova York e Londres: Routledge - Taylor and Francis Group, 2010.

EPSTEIN, Jean. **O Cinema do Diabo.** In.: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ESSLIN, Martin. **Artaud.** São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

FAHEL, Pedro Kiua Gwinner. **Sacrilégio e poesia:** O cinema sagrado de Alejandro Jodorowsky. 2008. 24 f. TCC (Graduação) - Curso de Graduação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** Revista Concinnitas, Volume 2. Número 8. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 2005.

GARAY, Ricardo Andrés Mancilla. **El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): Una estética de la catástrofe.** 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Mención Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago do Chile, 2015.

GARCIA, Estevão. **O México de Alejandro Jodorowsky em La montaña sagrada.** 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/404> . Acesso em: 8 abril 2021.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. **Características surrealistas no filme A Montanha Sagrada, de Alejandro Jodorowsky.** Revista Arredia, Dourados, MS, Editora UFGD, v.3, n.5: 35-46 ago./dez. 2014.

GODO, Carlos. **O Tarô de Marselha.** São Paulo: Editora Pensamento, 2020.

JODOROWSKY, Alejandro. **Entrevista a Doug Aitken.** In.: AITKEN, Doug. Broken Screen: expanding the image, breaking the narrative. Nova York: Distributed Art Publishers, 2005.

JODOROWSKY, Alejandro. **The panic fables:** Mystic teachings and initiatory tales. Tradução de Ariel Godwin. Rochester: Park Street Press, 2017.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O caminho do tarot.** São Paulo: Editora Campos, 2016.

JUNG, Carl G. (Org.). **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinheiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

_____. **Limites da escrita ou Como fazer da escrita uma plástica poética**. Rio de Janeiro: Revista Alea: Estudos Neolatinos (UFRJ). Volume 10, nº 2, 2008.

LAUTRÉAMONT. **Les Chants de Maldoror**. Paris: Robert Laffont, 1980.

LÉVI, Éliphas. **Dogma e ritual da alta magia**. 21. ed. São Paulo: Pensamento, 2017
Tradução de Rosabis Camaysar.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997. Edição Kindle (*e-book* não paginado).

MARESCA, Sylvain. **O silêncio das imagens**. In.: SAMAIN, Etienne. (Org.) Como pensam as imagens. Campinas: UNICAMP, 2011.

MARQUES, Tatiana Lee. **Subindo a Montanha Sagrada**: Misticismo e grotesco em Alejandro Jodorowsky. 2015. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós- Graduação em Artes Visuais: Teoria e História das Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MAUERHOFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica**. In.: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MENDES, Maria Cristina. Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de Catatau de Paulo Leminski: Exlsto de Cao Guimarães. 2014. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2014.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

_____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces**: The fragment as a metaphor of Modernity. New York: Thames And Hudson, 1994.

OLIVEIRA, Marcos de Jesus. **A persistência da Europa como medida da Modernidade**: A propósito da epopéia habermasiana. Marília; Revista Aurora. v.11, n. 1, p. 169-182, Jan./Jun., 2018

OLIVEIRA, Maria. Zanun. de. **Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no FESPACO**: maior festival de cinema africano. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 5, n.2, Jul-Dez. 2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: Teatro e ritual. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2004.

RIBEIRO, Ana Carolina. **Sonho e cura**: A narrativa como patologia no cinema terapêutico de Jodorowsky. 2016. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu em Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RIBEIRO, Ana Carolina. **Apontamentos sobre o onírico em “A Montanha Sagrada”, de Alejandro Jodorowsky**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM - ENCOI, 1., 2014, Londrina. Anais... . Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014.

ROMAN, Luke; ROMAN, Monica. **Encyclopedia of Greek and Roman Mythology**. York: Facts On File, 2010.

ROMITI, Marco. **O cinema e o movimento aparente**. São Paulo: Revista Comunicare. Volume 15, nº 2, 2º Semestre de 2015

SABORAUD, Frédéric. **La Adaptacion**: el cine necesita historias. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso,. 2008.

SHATTUCK, Roger. **Introduction**. In.: DAUMAL, René. *Mount Analogue: A Novel of Symbolically Authentic Non-Euclidean Adventures in Mountain Climbing*. San Francisco: City Lights Books, 1971.

SILVA, Lídia Rogatto e. **O Diabo em película**: Jean Epstein e o cinema dos sonhos. São Paulo: Eneagramas - Revista Científica Interdisciplinar da Graduação (USP), 2011.

SOBREIRO, Carolina. **Brutal genealogia mítica das instituições latino-americanas:** A “Montanha Sagrada” e a realidade construída por uma estética surreal. Dossiê Literatura e Memória: Arquivos do CMD, São Paulo, v. 3, n. 2, p.150-170, 14 ago. 2015.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.** São Paulo: Odysseus. 2015.

SONTAG, Susan. **Abordando Artaud.** In: SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: L&pm Editores, 1986.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SUPPIA, A. **Reverendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema:** formalismo e realismo, identificação e essencialismo. Revista Matrizes. São Paulo, Universidade Estadual de Campinas. 2015.

SUZANNE, Franck. **Entrevista com Alejandro Jodorowsky.** 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista.htm>. Acesso em: 8 abril 2021.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

WAITE, Edith. **O Tarô universal de Rider Waite.** São Paulo: Editora Ísis, 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 8ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

ZALAFFI, Nicoletta; NOGUEIRA, Rui. **Entrevista com Alejandro Jodorowsky.** Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista2.htm>. Acesso em: 8 abril 2021.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A CONCHA e o Clérigo. Direção de Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Música: Iris Ter Schiphorst. Paris., 1927. 1 DVD. (40min).

ALEJANDRO Jodorowsky: *Conversazioni sulle vie dei Tarocchi.* Direção de Giuseppe Baresi. Itália: 2007. 1 DVD. (60 min.)

EL TOPO. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Abkco Records, 1970. 1 DVD. (125 min.)



FANDO y Lis. Direção de Alejandro Jodorowsky. México: Abkco Records, 1968. 1 DVD. (96 min.)

JODOROWSKY'S Dune. Direção de Frank Pavich. Produção de Frank Pavich, Stephen Scarlata, Travis Stevens. Música: Jesse Flower-ambroch. [s.i.]: Sony Pictures Classics, 2013. 1 DVD. (90 min.)

LA CONSTELLATION Jodorowsky. Direção de Louis Mouchet. Suíça, 1994. 1 DVD. (91 min.)

LA CRAVATE. Direção de Alejandro Jodorowsky. 1957. 1 vídeo. (20 min.) Publicado pelo canal: Cine Antiqua Purple. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JafEol9uNXQ>. Acesso em: 26 fev. 2019.

LA DANZA de la realidad. Direção de Alejandro Jodorowsky. França, 2013. 1 DVD. (130 min.)

MELODRAMA sacramental. Encenação: Alejandro Jodorowsky. [S.l.: s.n.], 1965. (17 min.) Publicado pelo canal: theartofromance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-jlkgB76LY>. Acesso em: 09 fev. 2021.

O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovsky. São Paulo: Produtora Continental. 2002. 1 DVD. (101 min.)

PEOPLE saying a film doesn't make sense - David Lynch responds [SPA Sub]. Entrevista com David Lynch gravada no Emerson Cutler Majestic Theatre, de Boston (EUA), em 2005. [S.l.: s.n.] 1 vídeo. (2min.) Publicado pelo canal: Linda Faludi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Drq0whyqb2M&t=11s>. Acesso em 29 abril de 2021.

SANTA Sangre. Direção de Alejandro Jodorowsky. Produção de Claudio Argento. México, Itália: Mainline Pictures, 1989. 1 DVD. (123 min.)

THE HOLY MOUNTAIN. Direção de Alejandro Jodorowsky. Produção de Allen Klein. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Cannes: Abkco Films, 1973. 1 DVD. (114 min.)

UN CHIEN Andalou. [S.l. s.n.], 2017. Dirigido por Luis Buñuel. 1 vídeo (15:41min.) Publicado pelo canal Stora del Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IfyzOxaMKts>. Acesso em: 28 de agosto de 2021.



