

Sacrilégio e poesia:

O Cinema Sagrado
de Alejandro Jodorowsky.

Projeto Experimental
apresentado por
Pedro Kiua Gwinner Fahel
matrícula 102-30-102-4
como requisito obrigatório para
obtenção do título de Bacharel
em Cinema
sob a orientação do prof.
Tunico Amâncio.

Rio de Janeiro
2008

RESUMO:

Esta monografia busca fornecer um breve panorama do cinema de Alejandro Jodorowsky (partes **1:** e **2:**), atendo-se mais especificamente ao exame de seu filme *A Montanha Sagrada*, de 1973 (parte **3:**), considerado aqui como sua obra mais representativa. Referências a outros trabalhos e idéias pessoais a respeito do cinema de Jodorowsky permeiam transversalmente todas as partes, mas chegam a uma conceituação final – sem pretender esgotar o tema – no fechamento desta monografia (parte **4:**).

PALAVRAS CHAVES:

Jodorowsky – Cinema e religião – Cinema e poesia – Outros cinemas - Contra-cultura

Agradecimentos:

*À Allan Ribeiro,
Estevão Garcia,
Fábian Nuñez
e Fernanda Taddei,
que me ajudaram com o material
e com o privilégio de estar cara a cara
com Mr. Jodorowsky em pessoa.*

*À Daniel Bustamante,
Eva Randolph,
Elsa Romero,
Gualter Leitão
e Sonia Müller,
pela força e a carinho de sempre.*

*À Gláucia Mayrink
e Marisa Aragão,
pelo apoio e incentivo.*

*Ao grande professor Tunico,
pela generosa paciência.*

*E para Tiaya Sengers,
que não me deixou ficar maluco
durante todo este processo.*

20 de novembro de 2008.

Sumário

1:

Abertura.

Apresentação de aspectos gerais da obra cinematográfica de Jodorowsky e considerações preliminares sobre sua recepção.

p. 6

2:

Tradição e transgressão.

Breve panorama da vida e obra de Alejandro Jodorowsky, relacionando o contexto de suas produções aos momentos de sua trajetória artística.

p. 10

3:

Exame de *A Montanha Sagrada*.

Análise das principais estruturas narrativas do filme, ilustrada pela leitura de seqüências selecionadas.

p. 34

4:

Fechamento.

Motivações e valores para um cinema sagrado.

p. 42

5:

Referências.

Bibliografia e outros materiais de referência.

p. 45

1:

*Você só sabe quem você é quando morre.
Você não mais existe quando diz: "Sou isto".
Assim que conseguir me definir, estarei morto.*

- Alejandro Jodorowsky, *La Constellation Jodorowsky*, 1990.

1: Abertura.

Cultuado por uns, desprezado por outros e desconhecido pela maioria. Por décadas foi completamente ignorado pela crítica especializada. Sobreviveu ao esquecimento à custa da veneração de poucos, mas fanáticos entusiastas. Sua filmografia por pouco passa meia-dúzia de filmes, mas consegue mesmo assim compor um complexo panorama de sincretismos profanos e sagrados; imagens de sonho e pesadelo, que ainda persistem em levar a percepção das novas gerações a paisagens psicológicas e metafísicas até então nunca antes experimentadas. Diferente de outros diretores considerados cânones do burlesco e do surreal, como Buñuel e Fellini, Jodorowsky erige sua obra não com a intenção de atingir as instituições sociais e políticas, mas o próprio regime da percepção em si. Seus filmes se passam em universos poéticos, sonhos, infernos e paraísos simultâneos. Não tratam de exacerbar o absurdo da realidade, mas a partir do absurdo, revelar novos paradigmas, novos regimes perceptivos. Em cada quadro descortina-se um altar, um portal para outro mundo, mais interno, mais vivo.

Os filmes de Jodorowsky são um desafio para a simples categorização. Difícil rotulá-los sem tomar algum partido afetivo, seja positivo ou negativo. Quando vistos por um público desavisado, constrangem, ofendem, chocam. Trazem lembranças estranhas, déjà-vus, unem idéias contrárias, despertam nexos, surpreendem. Mesmo o olhar de espectador relapso, aquele que perde o fio narrativo em pensamentos dispersos, percebe-se perplexo diante de alguma imagem que lhe ativa a atenção subitamente. Apesar da maioria de seus filmes não se basear em suspenses – no sentido clássico, “hitchcockiano” de suspense – não há também monotonia. Ao invés do suspense, temos a surpresa – a bomba explode sem que saibamos de sua existência¹.

Jodorowsky só irá visitar convencionalmente o suspense em *Santa Sangre* (1989). Antes disso, mais especificamente em *El Topo* (1970) e *A Montanha Sagrada* (1973), seu empenho é conferir certa qualidade de absoluto ao ritmo narrativo, que parece oposta a qualquer dos mecanismo de indução de ansiedade e tensão tradicionais do cinema. A narrativa flui em busca de uma “naturalidade” épica, quase mítica, um estado de coisas onde cada ação ousa representar a síntese de múltiplas ações, que se encaminham para um

¹ Referência à oposição entre suspense e surpresa em: HITCHCOCK, Alfred & TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut*. Ed. Companhia das Letras, 1987. P.47.

destino sistematicamente oculto. As mudanças abruptas de cenário, cores, figurinos, formas, enquadramentos e movimentação, desfilam como alegorias em um carnaval fantástico e caótico. A atenção é conduzida por sucessivas surpresas, muitas destas deliberadamente incompreensíveis, enigmáticas. Há no entanto um padrão estético nestes enigmas visuais, uma estranha lógica por trás do caos. O esoterismo de seus filmes não chega a obstruir o “todo narrativo”, apesar de certo desconforto de incompreensão. Aliás, este é um elemento fundamental na recepção dos filmes Jodorowskianos: a incômoda sensação de “analfabetismo” diante de uma mensagem criptografada. Mas, como a “leitura” das imagens em um livro infantil, o entendimento se pauta menos na decifração, do que na sugestão de nexos. Aquilo que parece ficar “no ar” sem explicação clara – o que foi pretexto para muitos críticos o acusarem de “pedantismo esotérico” – está ali menos para causar reflexões intelectuais profundas do que simples incremento na atmosfera estética, como ornamentos, “arabescos” indicando aos olhos o pouso em solo fantástico. Seria mera prolixidade se de fato estas imagens não fossem algo completamente raro e original até então. Não que estas imagens fossem novas. São tão novas quanto os mais antigos pergaminhos e alfarrábios, mas que em raríssimas ocasiões – ou mesmo nunca – haviam figurado com tal destaque e importância nas telas de cinema. Algumas delas, verdadeiramente não significam nada – pelo menos nada que seja anterior ou exterior a elas próprias – mas que ganham um caráter especial pela associação inesperada a outras imagens, criando estranhos e originalíssimos nexos. Jodo consegue provocar sentimentos reveladores, de redescoberta de antigas representações sob uma leitura anárquica e iconoclasta, desenhando todo um inédito e fascinante panteão simbólico de relações e expressões psicológicas: sacrilégio e heresia em favor de uma espiritualidade poética e transcultural.

Na concepção de Jodorowsky o mundo está iludido, doente. Se a arte não serve para curar o mundo, a arte então não serve para nada². Seus filmes pretendem ser iniciáticos³, não no sentido de apresentar alguma ideologia místico-esotérica específica, mas em operar transformações diretas, curando neuroses e introduzindo o espectador em um novo regime perceptivo-visual. Jodo – assim Jodorowsky costuma ser chamado pelos admiradores – agrega à condição de artista as funções de terapeuta e guia espiritual do mundo, um mundo entendido pela ausência de limites culturais. Elegendo alegorias e

² *La Revue du Cinéma – Image et Son*, nº 282, Março 1974, pp. 78-86. Traduzido do francês por Fabián Núñez. Apud, Revista eletrônica *Contracampo*, abril de 2008.

³ GARCIA, Estevão. *Jodorowsky e o cinema político-sagrado*. *Contracampo* Revista Eletrônica de Cinema, abril de 2008.

ícones de diversas religiões e tradições místicas como unidades de uma linguagem do sonho da humanidade, as re-configura de uma forma semelhante ao trabalho feito por artistas das ditas “vanguardas”⁴ das décadas de 1960 e 70 em relação a ícones da cultura de massa. Esta semelhança se evidencia em alguns pontos relativos aos métodos e motivações – a apropriação e manipulação de íconografia cultural e religiosa, *action-painting*, *readymades* e improvisações, aliados a uma crítica ferrenha à sociedade de consumo e às instituições, além de certo gosto pelo *kitsch* – mas as semelhanças com estas vanguardas param por aí. Jodo tem por objetivo final de seu trabalho fundamentar sua proposta artística na transitoriedade entre a arte popular de massa e uma outra plataforma estética, mais radical e profunda, dirigindo-se aos regimentos da própria realidade cultural em si, e deflagrando seu cinema a partir de um universo simbólico muito mais antigo e subjetivo.

Levando a arte cinematográfica a um patamar despreziosamente revolucionário, Jodorowsky revela-se magistralmente um autêntico autor, e não apenas alguém que utiliza o cinema como meio para transpor uma ideologia ou experiência artística pré-existente. Provido de impecável rigor formal e impressionante domínio de seu universo estético, Jodo traça caminhos seguros na mixórdia irracional de símbolos e imagens, guiando os sentidos por paisagens de intensa sinergia transcultural, raramente visitadas no cinema.

⁴ Dentre os movimentos artísticos contemporâneos à filmografia analisada podem ser citados como exemplo : o *Specto-Situacionismo* de Guy Debord, a *Pop Art* e o Grupo *Fluxus* nova-iorquino.

2:

Eu tinha viajado muito, estudado as ciências mais excêntricas, aprendido uma dezena de profissões. A vida me havia tratado um pouco como um organismo trata um corpo estranho: ela procurara visivelmente ou me encapsular ou me expulsar, e eu mesmo tinha sede de 'outras coisas'. Eu julguei encontrar essa 'outra' coisa na religião. Entrei num monastério. Um monastério singular. Qual era, pouco importa; saiba, entretanto que era uma ordem pelo menos herética.

-René Daumal, *O Monte Análogo*, 1952.

2: Tradição e transgressão.

Em seu livro *Quando Teresa Brigou com Deus*⁵ Alejandro Jodorowsky parte do estudo de suas raízes genealógicas para empreender uma expiação minuciosa de sua ancestralidade, desde a origem de seus bisavós até seu próprio nascimento. Desta matéria-prima, Jodorowsky busca um possível sentido para sua existência, criando seu próprio mito fundador. Observando a saga de sua família, fica evidente que Jodo deve muito de seu caráter iconoclasta à herança cultural de seus antepassados.

Conta a lenda que certa vez, Teresa, sua avó paterna, entrou na sinagoga da aldeia onde morava, invadiu a área proibida às mulheres, interrompeu a leitura do Livro Sagrado, tomou a palavra e vociferou blasfêmias indignadas diante da perplexa comunidade judaica local. Seu filho mais velho, José, havia sido morto pela última enchente do rio Dniiper, e para ela, o culpado não era outro senão Ele próprio: Deus. Revoltada por receber em troca de uma vida inteira devotada, a morte de um filho inocente, proclama publicamente sua ruptura com a religião. Seu marido, o avô paterno de quem Jodo herdou o nome Alejandro, era um humilde sapateiro e submisso à mulher, nada pôde fazer. O casal muda-se com os filhos pequenos, (entre eles Jaime, o futuro pai de Jodo) e trocam o sobrenome judaico Groismann pelo polonês Jodorowsky. Essa atitude radical, mostra-se também premonitória, e a família consegue escapar ileso de um dos *Pogrom* que iria massacrar milhares de judeus ucranianos às vésperas da primeira guerra mundial. Refugiam-se na França e esperançosos por uma vida melhor nas Américas, tomam um barco sem saber ao certo para onde iriam. Por completo acaso do destino, acabam emigrados no Chile. Só falavam o Russo e não tinham nenhum dinheiro.

Alejandro nasceria anos depois, em 1929, no dia 24 de outubro, da união de Jaime Jodorowsky com Sara Prullansky, cantora lírica, também de família emigrada, filha de um bailarino russo com uma judia de origem chassídica (i.e. vertente mística entre os judeus, estudiosos da Kabbalah), mas que da mesma forma que a avó paterna, renegaria sua tradição, tornando-se uma proeminente empresária exportadora de carne de porco enlatada durante a primeira guerra mundial. A união de Jaime e Sara acontece no pequeno vilarejo de Iquique, um pequeno porto encravado entre o oceano

⁵ Título original: *Donde mejor canta un pájaro*. Ed. Siruela, Madri, 1992.

pacífico e o deserto montanhoso de Tarapacá, uma das áreas mais secas do planeta. Muitos judeus acabaram se dirigindo para lá devido a descoberta de jazidas preciosas, tornando o lugar uma “nova Califórnia”.



Avós paternos de Jodorowsky:
Alejandro e Teresa Groismann.

Pais de Jodorowsky:
Jaime e Sara.

É difícil distinguir a realidade do que é mito, quando se trata da vida e obra de Alejandro Jodorowsky, entretanto, para que se possa compreender as motivações deste artista ímpar, torna-se necessário contar certas histórias que o enredaram. Em uma das técnicas terapêuticas criadas por ele, a psicogenealogia⁶, se incentiva através do perdão ontológico, a transformação da memória familiar em lenda histórica. Não com a finalidade de condescender com os erros, mas expurgar as patologias e traumas hereditários. Criando um sentido narrativo, tudo pode ser curado.

Jodorowsky chegou a estudar por dois anos psicologia e filosofia na Universidade de Santiago do Chile, mas seu ímpeto anarquista e autodidata o fizeram abandonar o meio acadêmico para dedicar-se à arte. Dedicou-se a partir daí a construir marionetes e ao estudo da dança expressionista. Participou de algumas companhias mambembes, como ator de rua, títere, clown, mímico, cenógrafo e o que mais precisasse fazer para compor o espetáculo. Praticou várias formas de expressão artística, aplicando toda essa experiência na produção teatral. Aos vinte e poucos anos já era bem sucedido como ator e diretor de teatro universitário. Coordenando uma companhia com cerca de cinquenta atores e atrizes, havia atingido o limite de suas ambições. Nesta época, foi acometido por questionamentos sobre a relação entre o ator e o texto dramático:

“Descobri que a fonte do meu sucesso não vinha de mim, mas dos textos que eu representava. Aí me perguntei, o quê é um ator? Um papagaio que repete textos? Ou

⁶ Jodorowsky também desenvolveu trabalhos no campo da terapia e psicologia transpessoal. Para maiores detalhes no livro de sua autoria: *Psicomagia*, Ed. Siruela, Madri, 2004

*tudo aquilo que não é o texto? Então eu resolvi achar um teatro sem texto. Assim eu descobri a arte da mímica, a pantomima.”*⁷

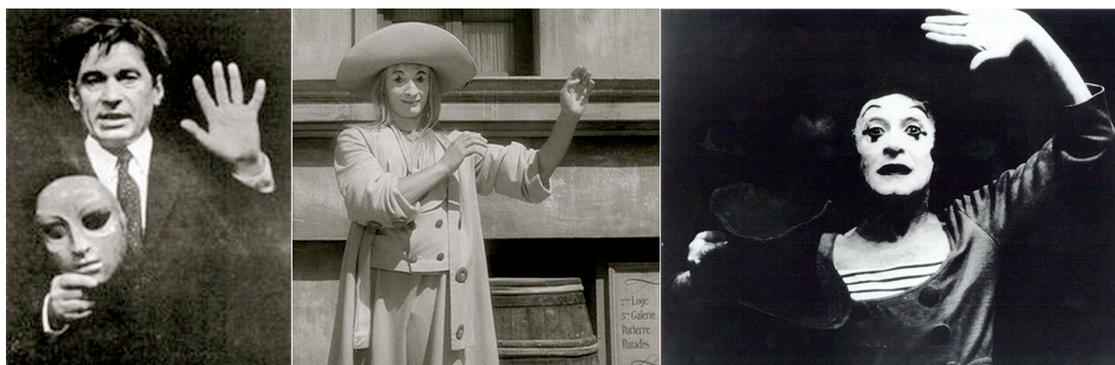
Guiado por estas reflexões, fortalece seu interesse pela expressão corporal em detrimento do texto, característica tão marcante em seus filmes. A eloqüência do gesto, suas misteriosas interpretações e significados, fascinam o jovem Jodorowsky e o fazem aprofundar-se em seu estudo. Desgostoso do exaltado nacionalismo que se alastrava no meio artístico e cultural chileno, em 1953, parte em auto-exílio para a França, logo após uma briga decisiva com seus pais. Tamanha foi sua ruptura que lançou ao mar sua agenda de contatos, fotos de parentes e outros objetos que ainda lhe prendiam afetivamente à sua antiga vida, antecipando uma experiência que muitos jovens artistas da geração *beat* iriam vivenciar.

Em Paris, torna-se aluno de Etienne Decroux, grande Mestre da pantomima, que fora professor de Jean-Louis Barrault, grande ídolo de Jodorowsky. Em poucos anos é incorporado na companhia do principal discípulo de Decroux, Marcel Marceau. Após alguns conflitos de rivalidade, os dois tornam-se grandes amigos e colaboradores. Jodo chega a escrever e dirigir algumas das mais prestigiadas performances de Marceau, “O Fazedor de Máscaras”, “Ladrão de Coração” e especialmente “A Gaiola”⁸, onde a partir do gesto-conceito criado por Marceau do “muro invisível” feito com sobreposições das palmas das mãos abertas – gesto esse que veio a se tornar um dos principais símbolos da arte mímica – cria um ambiente de prisões consecutivas, que encolhem, tornando-se cada vez mais opressoras⁹. Por seis anos, Jodo permanece na companhia de Marceau, e nesse período participa de uma turnê mundial que o leva conhecer pela primeira vez os EUA e o México, onde futuramente viria a morar e produzir filmes.

⁷ *La Constellation Jodorowsky*, documentário de Louis Mouchet. Suíça, 1995

⁸ “The Mask Maker”, “Heart’s Thief” e “The Cage”, respectivamente.

⁹ o próprio Marcel Marceau descreve esta e outras performances escritas e dirigidas por Jodorowsky no Documentário *La Constellation Jodorowsky*.



Etienne Decroux

Jean-Louis Barrault
em *O Boulevard do Crime*,
de Marcel Carné.

Marcel Marceau

De volta à França, dedica-se à direção de pantomimas e espetáculos de variedades – Music-Halls. Junto ao casal de mímicos, Ruth e Saul Gilbert, em 1957 se aventura a realizar seu primeiro filme. “La Cravate” uma fábula mímica, com 35 minutos de duração, baseada na novela de Thomas Mann “As Cabeças Trocadas”. Este filme foi considerado perdido durante 50 anos até ser descoberto em 2006 na Alemanha, abandonado no porão da casa de um dos filhos do casal Gilbert.

Jodorowsky fala sobre este primeiro filme:

*“(..) é uma lenda indiana em Paris. A história sobre uma garota que vende cabeças. Ela troca as cabeças de um poeta e de um boxeur. Ela coloca a cabeça espiritual no corpo musculoso, e a cabeça idiota no corpo espiritual. E cada uma das cabeças muda seu novo corpo até se tornar novamente o que era antes. Eu queria dizer com este filme que nós não somos um corpo que possui um espírito, mas um espírito que possui um corpo.”*¹⁰

“La Cravate” foi exibido no contexto de um Music-Hall e visto fortuitamente por personalidades parisienses, dentre estas, Jean Cocteau, que muito admirado, escreve uma introdução prestigiosa ao filme. Este elogio, além de plantar a semente do entusiasmo que o iria encorajar a realizar outros filmes no futuro, abre-lhe as portas para os círculos de intelectuais e artistas franceses. Não demorou muito para que Jodo se enturmasse com a boêmia vanguarda surrealista de Paris. É nesse período que conhece o dramaturgo Fernando Arrabal, o artista plástico Roland Topor e as outras cabeças que viriam formar o “Movimento Pânico”.

¹⁰ Encarte do DVD “La Cravate”, ABKCO Films, Nova Iorque, 2007.

Apesar do sucesso como autor de pantomimas, sentia-se preso por não conseguir se expressar totalmente no idioma francês. Suas idéias a respeito do teatro amadureciam e achava-se limitado como autor de pantomimas. Começou a sentir-se pronto para outra ruptura radical em sua vida. Gozando certa popularidade, Jodo começa a receber propostas de trabalho fora da França. Um contrato para lecionar um curso de teatro no México lhe foi proposto e a possibilidade de voltar a produzir em idioma espanhol o atraiu. Já havia estado no México antes e feito amizades com artistas mexicanos, como a pintora surrealista Leonora Carrington – com quem aprendeu sua grande obsessão: o jogo de Tarô.



Leonora Carrington



El Habitante del Unicornio,
de Leonora Carrington.

No México foi pioneiro montando peças teatrais de vanguarda. Autores como Antonin Artaud, Arrabal, Adamov, Alfred Jarry, August Strindberg, Eugène Ionesco e Samuel Beckett tiveram suas peças pela primeira vez montadas no México pelas mãos de Jodorowsky. Realizou estas produções não só na Cidade do México e em outras grandes cidades, mas também nas áreas rurais e periferias, para audiências populares. Para conseguir que estas platéias prestassem atenção ao texto filosófico das peças, Jodo dispunha muitas vezes de atrizes nuas no palco.¹¹ Com cerca de cem obras montadas e dirigidas, sua carreira teatral foi marcada por performances provocativas e escandalosas, mas autenticamente vanguardistas e à frente de seu tempo. Um caso interessante foi quando montou a peça “End Game”. A crítica especializada foi unânime: demoliram completamente não só Jodorowsky como também o autor da

¹¹ Jodo conta com detalhes esta história em entrevista, à ocasião do lançamento de *Santa Sangre* para a revista American Film. L.Loud, “The Virgin Mary is a Chicken”, 1990. apud David Church, “Senses of Cinema” <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>

peça, Samuel Beckett. Alguns anos mais tarde, em 1969, quando Beckett ganhara o Nobel de literatura, os mesmo críticos desmoralizaram-se ao ter de anunciar a notícia.¹²

Jodo sempre retornava à França e continuamente mantinha contato com seus colegas parisienses. Inspirado pelas experiências mexicanas, ainda acreditava no surrealismo como o mais importante movimento artístico coletivo, o único com verdadeiro potencial para mudar a arte e o mundo. Certa vez procurou André Breton, grande mentor dos surrealistas franceses, a fim de propor uma renovação na então glacial paralisação criativa do movimento, que progressivamente se politizava, tornando-se pouco a pouco um mero instrumento Trotskista. Em uma mitológica madrugada de 1963, Jodorowsky telefona para Breton de um telefone público e propõe um encontro a fim de discutir novas propostas para o surrealismo. Breton se recusa categoricamente. Na noite seguinte, em uma das mesas do Café de la Paix, Jodorowsky junto a Arrabal, Topor e mais alguns outros colegas, decidem romper definitivamente com o surrealismo e formam o que ficou conhecido como “Movimento Pânico”.



Da esquerda para direita: Jodo, Jacques Sternberg (poeta), Fedorov (poeta), Arrabal, Topor (desenhista), Lis (namorada de Arrabal) e Toyen (pintora): o grupo Pânico.

Jodorowsky e seus colegas estavam decepcionados com o conservadorismo de Breton, que não aceitava elementos criativos contemporâneos como o *rock*, a ficção científica e a pornografia, insistindo em uma postura reacionária, quase romântica. O dogma surrealista da “pura autonomia psíquica” não mais se aplicava à expressividade criativa destes jovens artistas. A autonomia psíquica tinha de estar simultânea e organicamente unida à autonomia física, pois a criatividade era também

¹²O próprio Jodo conta esta história em *La Constellation Jodorowsky*. vide nota 5.

um ato físico que materializava os pensamentos.¹³ Se a mente e o *pathos* corpóreo não estão juntos no gesto, este será desonesto, falso. A mente racionalizadora não mais deveria tyrannizar os impulsos primais e obscuros do corpo. O movimento Pânico nasce desta violenta e emocional insurgência física, sobretudo sexual, na temática de seus trabalhos.

Referindo-se ao deus Pan, *aquele cuja súbita aparição provocava terror nos rebanhos*¹⁴, o “Movimento Pânico” primava pela simultaneidade do humor e do horror, do maravilhoso e do terrível. As obras “Pânicas” buscavam a polivalência dos gêneros, dos conceitos e dos meios da expressão artística. A proposta era evidenciar a ineficiência dos meios racionais humanos na apreensão da realidade, e promover a definitiva “explosão” da razão¹⁵. Enfim, tudo não passava de uma grande piada entre amigos: de fato, como teoria artística coerente, o movimento pânico foi uma farsa. Não se diferenciavam dos antigos tempos surrealistas, mas incorporavam novos elementos e métodos, não por serem novos ou contemporâneos, mas por serem poeticamente provocativos, de uma maneira que o surrealismo não mais conseguia ser.

Apesar da contribuição mútua, tanto Jodo quanto os demais membros, continuaram a produzir individualmente sua arte, e lhe atribuíam a denominação “Pânica” apenas por diversão. Isso não significava entretanto, que esta arte “Pânica” fosse de brincadeira: É deste período a peça *Fando y Lis*, de Arrabal, da qual viria a se basear o primeiro longa metragem de Jodo, rodado no México, em 1967. Destaca-se também a performance de quatro horas de duração, *Melodrama Sacramental* de 1965, onde Jodo desempenhava no palco uma série de ações vagamente roteirizadas, envolvendo atrizes nuas, animais sacrificados, símbolos religiosos e uma banda de rock ao vivo. A idéia era criar um espetáculo impossível de ser reproduzido, e que provocasse uma atmosfera de profunda transformação psíquica, tanto nos atores quanto na platéia¹⁶. Afinando-se as idéias alquímicas de Antonin Artaud e seu *teatro da crueldade*, Jodo novamente repensa seus conceitos a respeito das artes cênicas e

¹³ Este foi um dos motivos mais freqüentes em manifestos de rompimento com o surrealismo. sobre outros grupos que romperam com o surrealismo no início da década de 1960: HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. Ed. Conrad. São Paulo. 1999. Capítulos 1 ao 10.

¹⁴ Primeiro verbete para Pan no *New Oxford American Dictionary 2nd*, 2005.

¹⁵ Depoimento de Fernando Arrabal em *La Constellation Jodorowsky*

¹⁶ “*Melodrama Sacramental*” Publicado originalmente em *City Lights Journal*, nº 3, p.p 75-83. City Lights Books, 1966. Traduzido do inglês por Tatiana Monassa, apud *Contracampo Revista Eletrônica de Cinema*, abril 2008.

escreve o curto manifesto *A Provocação de Acidentes*¹⁷, no qual observa que o teatro sendo uma arte sem durabilidade – pois morre assim que termina o espetáculo, sua possibilidade de imortalidade está *hic et nunc*, na mudança direta e imediata do homem. Para isso o espaço cênico enquanto *ritual*, deve incorporar cenicamente seu *sub-roteiro* de erros e imprevistos, a fim de gerar uma maior força na experiência mútua entre ator e platéia.



Jodo em seu happening, *Melodrama Sacramental*, 1965

A experiência surrealista foi de vital importância para a formação do universo poético de Jodorowsky, pois significou uma necessária destruição primordial a partir da qual pôde iniciar a criação de seu próprio universo, sobre os escombros de suas próprias influências. Sua passagem pelo surrealismo através do teatro, sobretudo seu interesse pelas linguagens não-verbais, lhe aproximou do estudo de uma linguagem simbólica primitiva, espontânea, anterior a qualquer determinação do pensamento intelectual e extremamente relacionada ao auto-conhecimento do artista. Sua participação no “Movimento Pânico” agravou-lhe o desrespeito por toda convencionalidade e lhe desenvolveu um senso de humor anárquico bem particular. A apropriação criativa de elementos da cultura de massa, retrabalhados, tornados contra-culturais e posteriormente justapostos a temas místico-religiosos, foi o fundamento do sistema estético que sua determinação radical de artista iniciou a incubar: da junção entre as esferas da mente surrealista e do corpo contra-cultural, nasce a elíptica espiritualidade Jodorowskiana.

¹⁷ Publicado em anexo à “*Melodrama Sacramental*”, idem.

A primeira criatura cinematográfica que nasce deste “ovo metafísico” é *Fando y Lis*, de 1967. Na época, Jodorowsky detinha certa fama no meio teatral mexicano e desejava realizar um filme baseado na peça homônima de Fernando Arrabal, que ficara um ano inteiro em cartaz, sob sua direção. A oportunidade de concretizar este desejo veio quando Moshe Rosenberg, um rico joalheiro judeu, ofereceu o financiamento necessário, como gratidão por tudo que Jodorowsky fizera por seu filho, Samuel Rosenberg, um rapaz com síndrome de Down que havia sido “adotado” por Jodorowsky como motorista e ocasional assistente de direção. Com cem mil dólares, filmando nos fins de semana e com um roteiro de apenas uma página, *Fando y Lis* foi realizado de forma bem simples e improvisada, a partir de impressões de memória sobre a peça de Arrabal. Apesar disso, *Fando y Lis* ainda hoje revela uma direção bem precisa e admirável coesão formal.



Quadros de *Fando y Lis*, 1967.

Na adaptação de Jodo, os enamorados Fando e Lis partem em busca da única cidade intacta após a *grande catástrofe*: a maravilhosa *Tar* – onde quem chega encontra a eternidade e compreende a vida – uma provável referência alegórica ao conjunto do *Tarô*, que para Jodorowsky simboliza o estado pleno de auto-conhecimento e compreensão das situações arquetípicas da vida que o ser deve experimentar afim de alcançar a maturidade espiritual. Também estão presentes referências a temas alquímicos, como a dinâmica de *Animus* e *Anima*, que identificados a Fando e Lis, respectivamente, representam a busca pela harmonia entre os aspectos masculino e feminino, as *núpcias alquímicas* do ser. Ao longo de sua jornada a *Tar*, ou seja, a travessia entre a inocência da infância e a consciência do

mundo adulto, Fando entra em conflito com sua contraparte feminina Lis, colocando-a em uma série de situações cruéis, até descobrir que todo o sofrimento que causa, reflete-se em si próprio. *Tar* na verdade está em sua cabeça, e só a terá em consciência quando aceitar Lis como parte de si próprio, o que só irá acontecer ao final de uma longa *via-crúcis*, onde traumas de infância de ambos são exumados e expiados.

Misturando a esta alquimia insólita, um punhado de elementos e insinuações eróticas, travestis, atos de violência diversos, profanação de cemitérios e extremo desrespeito – para os padrões mexicanos – à “sagrada” figura materna, representada pela mulher idosa de cabelos grisalhos, *Fando y Lis* causou enorme furor e revolta em sua estréia durante o Festival de Acapulco de 1968, chegando ao ponto de Jodo ser ameaçado de morte pelo famoso diretor mexicano Emílio Fernandez, presente na ocasião, e ter que fugir escondido sob o risco de ser linchado pela multidão de espectadores.¹⁸ Desde então, *Fando y Lis* foi banido do México e sua exibição comercial apenas foi permitida após um ano de espera e depois de mais de dez minutos de cortes. A fraca distribuição e os poucos recursos para uma divulgação mundial eficiente fizeram o filme ter uma vida curta no circuito comercial, saindo de cartaz poucos dias após sua estréia.

Após este incidente, Jodorowsky entrou para a “lista dos malditos” no México e por um longo tempo ficou impedido de produzir até mesmo no teatro. Durante estes tempos difíceis foi convidado por um amigo jornalista, a trabalhar de forma anônima no jornal *El Heraldo de México*. Passou então a escrever e desenhar histórias em quadrinhos semanais, o que garantiu a continuidade de sua produção artística (e também o seu sustento) por quase um ano, antes de voltar a montar peças e produzir seu filme seguinte, *El Topo*. Estes quadrinhos chamavam-se *As Fábulas Pânicas*, neles temas místicos e filosóficos como a busca pela iluminação e a relação mestre e discípulo, eram tratados de uma forma cômica e por vezes iconoclasta, o que provocou rápido sucesso entre jovens leitores. Com um estilo ao mesmo tempo esotérico e escandaloso, Jodorowsky pouco a pouco começou a reconquistar seu prestígio no meio artístico, passando a ser admirado como uma espécie de *dândi*, mas nunca realmente compreendido. Era início da década de 1970 e Jodorowsky

¹⁸ publicado originalmente em *Hablemos de cine*, Lima, nº 50-51, novembro-dezembro 1969 / Janeiro - Fevereiro 1970, p.33. Traduzido do espanhol por Fabián Núñez. Apud Contracampo Revista Eletrônica de Cinema, nº 90, abril 2008.

indiretamente beneficiava-se com a onda psicodélica que se alastrava pela moda, bem como o repentino interesse da cultura de massa por assuntos espiritualistas, em grande parte motivados pelos estados alterados de consciência provocados pelo consumo generalizado de substâncias alucinógenas, como o LSD.

O empenho de Jodorowsky era criar um filme que provocasse o efeito de realidade alterada, de “consciência expandida” que a experiência mística – com ou sem alucinógenos – provocava. Em uma declaração famosa, na época do lançamento de *El Topo*, Jodo afirmava que sempre esperava de um filme aquilo que a maioria dos americanos esperam das drogas psicodélicas. Mas para se criar um filme que verdadeiramente altere a percepção das pessoas, não basta mostrar as visões de alguém que consumiu uma pílula alucinógena, mas sim manufaturar a própria pílula, fazê-la na forma de um filme.¹⁹ Jodo verdadeiramente almejava tornar sua arte uma experiência não convencional de *religare*, uma arte que de certa forma fosse terapêutica, que confrontasse o espectador com suas neuroses, lhe revelasse o espírito livre e lhe mostrasse o infinito potencial criativo de que é capaz. Assim como atribuiu-se a certas escrituras o valor de veículo de ensinamento sagrado, porque um filme ou mesmo uma história em quadrinhos também não o poderiam ser? Mesmo que estes não se alinhem à ordem do sagrado institucional, o importante é que atinjam os limites da percepção a ponto de transbordar uma noção metafísica do mundo, que ao menos anunciem o sagrado ao evidenciar quadros de sua aparente ausência. Sem se render ao discurso *niilista* da espiritualidade mística através de entorpecentes, Jodo busca unir o espírito contestador da nova geração, ao anseio de renovação espiritual expresso nos trabalhos de intelectuais tão distintos entre si quanto Antonin Artaud, Mircea Eliade, Louis Pauwels, Jacques Bergier, Gaston Bachelard, entre outros, tentando a todo custo estabelecer uma ponte entre a visão erudita do misticismo e a explosiva produção criativa dos anos 1960 e 70.

É neste contexto que surge *El Topo*, um faroeste de desdobramentos metafísicos, repleto de referências *pop* e citações que vão da bíblia a parábolas zenbudistas: O justiceiro El Topo atravessa o deserto vingando-se de todo mal que encontra pelo caminho e trazendo na garupa do cavalo seu filho pequeno. Após salvar uma mulher escravizada por um tirano, abandona o menino aos cuidados de monges franciscanos, para partir com ela de volta ao deserto, onde a batiza nas águas de um

¹⁹ Jodorowsky, em *El Topo: the book of film*, www.subcin.com/bookfilm00.html

oásis e passa a lhe chamar de Mara. El Topo revela seu amor por Mara, mas esta o desafia a vencer os *quatro mestres do revólver* que habitam o deserto, só desta maneira ela o amará totalmente. Na busca pelos mestres, uma figura começa a segui-los como uma sombra, uma espécie de versão feminina de El Topo, que passa a assediar Mara. Valendo-se de truques e trapaças, El Topo derrota os mestres um a um, mas descobre ao derrotar o último deles, que em todo este processo estava apenas abrindo precedentes para sua própria derrota. Suspenso em um abismo, é levado por uma procissão de homens deformados até o interior de uma gruta subterrânea, onde passa por rituais de transformação e renasce como uma outra pessoa. El Topo agora é um monge-palhaço que aliado a uma mulher anã, busca quixotescamente sensibilizar os cidadãos de um rude vilarejo, onde imperam a hipocrisia e o racismo. Ao terminar as escavações de um túnel, por onde os homens rejeitados pelo vilarejo conseguem novamente alcançar a superfície e andar sob o sol, El Topo acaba morto – junto a toda a turba de homens deformados – pelas balas do xerife local. O desfecho deste épico se dá com o reaparição do filho de El Topo, que insatisfeito com a vida monástica, abandona a batina e torna-se um justiceiro como fora antes o pai. Trazendo na garupa de seu cavalo o filho de seu pai morto com a anã, parte novamente rumo ao deserto circular.



Quadros de *El Topo*, 1971.

Apesar das dificuldades que passou em conseguir recursos financeiros para sua realização, pode-se dizer que *El Topo* é dos filmes de Jodorowsky o mais representativo e autoral, pois foi aquele em que teve maior liberdade e menos

interferência de fatores externos. Mesmo em seu filme mais caro, o festejado *A Montanha Sagrada*, Jodo precisou adequar-se a vários imprevistos, o que não aconteceu em *El Topo*, onde pôde ter o total controle da situação. Filmado em belíssimas locações externas no interior do México e também nos *sets* de filmagens abandonados de *Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*) de Sam Peckinpah, *El Topo* teve a maior parte da equipe trabalhando praticamente de graça, fruto do carisma pessoal e do poder criativo e agregador de Jodorowsky como diretor de cinema. Utilizando parte da antiga equipe técnica de *Fando Y Lis*, como o fotógrafo Rafael Corkidi e o produtor Roberto Viskin, *El Topo* também se utiliza do mesmo artifício usado no primeiro longa-metragem de Jodo para driblar as regulamentações abusivas que a atividade cinematográfica sofria no México: a divisão em quatro partes, que para fins judiciais, representavam quatro curtas-metragens e portanto não sofriam das normas do sindicato dos longa-metragistas – como a contratação de no mínimo cem técnicos sindicalizados por filme e o pagamento de taxas exorbitantes. O grande trunfo da produção coube ao distribuidor Alan Douglas, que conseguiu levar o filme a John Lennon e Yoko Ono, os maiores expoentes do Pop e da contra-cultura de então. Completamente encantado, Lennon incluiu *El Topo* no final da programação de sua mostra de curtas-metragens, que acontecia no cinema *Elgin Theatre*, em Nova Iorque. Conta a lenda que na noite de abertura da mostra, Lennon e Yoko pessoalmente convidaram os espectadores a ficarem após a sessão e experimentarem aquele estranho e místico filme mexicano. Nasceram assim as sessões alternativas à meia-noite, o cultivo dos chamados *Midnight Movies*: não só uma modalidade de exibição mas também um subgênero de filmes, de onde iriam surgir nomes como David Lynch e George Romero, entre muitos outros.



Elgin Theatre, Nova Iorque, 1970.



Yoko e John Lennon, 1970.



O sucesso de *El Topo*.

Após o êxito de *El Topo*, Jodorowsky muda-se para os Estados Unidos e transforma-se em uma espécie de *guru* contra-cultural, respeitado e reconhecido não só por hippies, esotéricos e alternativos em geral, mas também por parte da

comunidade artística e intelectual nova-iorquina. Prova deste pequeno culto em torno de Jodo e seus filmes foi a maciça reação à crítica desfavorável publicada pelo jornal *The New York Times* na ocasião do lançamento comercial de *El Topo*: os críticos convencionais do *showbusiness* massacraram o filme, em resposta receberam uma enxurrada de cartas que os fizeram reconsiderar seu julgamento e publicar novamente uma outra resenha, mais favorável. *El Topo* foi verdadeiramente um grande e influente acontecimento naquele início de década, permaneceu em cartaz por mais de um ano, religiosamente exibido à meia noite. Apesar disso, Jodorowsky teve de voltar para o México e continuar montando peças teatrais para continuar mantendo sua vida e sua família: o dinheiro da venda dos direitos integrais de exibição do filme – pouco menos de meio milhão de dólares - acabaram indo parar inteiramente nas mãos de sócios desonestos²⁰. Consegue se estabilizar novamente após montar uma aclamada adaptação teatral de *Assim Falava Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche. Com a moral devidamente restabelecida, Jodo leva seu novo roteiro, *The Holy Mountain – A Montanha Sagrada* – uma livre adaptação do romance *O Monte Análogo*, do francês René Daumal – até alguns contatos em Los Angeles. *El Topo* ainda estava sendo exibido em várias partes dos Estados Unidos e era o momento oportuno para apresentar o novo projeto para alguma grande produtora. Nesta época Hollywood enfrentava uma forte crise em decorrência da perda de audiência para a televisão e as produtoras buscavam desesperadamente por projetos que fossem mais ousados, que provocassem maior interesse do público. O roteiro de *A Montanha Sagrada* apresentava uma aventura mística, envolvendo um grupo de anti-heróis em busca da iluminação e da imortalidade – algo então nunca visto no cinema hollywoodiano. Após algumas negociações, Jodo recebe uma proposta milionária para realizar o projeto, mas com um porém: retirar parte do conteúdo místico e filosófico do filme e acrescentar mais cenas de ação. Jodo recusa a proposta e desiludido volta ao México, continuando a montar peças e music-halls. Um ano depois, em 1972, é procurado por Allen Klein, o então produtor de John Lennon, George Harrison, Rolling Stones, dentre outras celebridades da época. Allen Klein era também um grande entusiasta do trabalho de Jodo e aceita, sem restrições, financiar *A Montanha Sagrada*²¹.

²⁰ em entrevista para ZIMMER, Jacques. Publicado originalmente em *La Revue du Cinéma – Image et Son*, nº 282, Março 1974, pp. 78-86. Traduzido do francês por Fabián Núñez. apud, Contracampo Revista Eletrônica de Cinema, abril de 2008.

²¹ Idem

As preparações para a filmagem de *A Montanha Sagrada* funcionaram como uma “espécie subversiva” de experiência místico-religiosa: Jodo selecionou não-atores que de fato fossem como os personagens principais, alugou uma casa em que todos morariam por seis meses e deu início a uma tentativa de provocar o estado de espiritualização do grupo. Para isso, contratou mestres e terapeutas nas mais variadas proficiências esotéricas e o que mais houvesse “disponível no mercado” – uma espécie de laboratório de preparação, que de certa forma, serviu como uma maneira de trabalhar nos não-atores uma sutil postura crítica em relação à busca cega por uma afirmação estético-espiritual e todo o consumismo daí proveniente.

A concepção de espiritualidade que Jodorowsky buscava afirmar em seus filmes era sinceramente fruto da livre expressão de sua vontade criativa – a conjunção entre uma mente livre de disciplinas racionalizadas, e o corpo liberto de automatismos culturais e imposições sociais – da mesma forma que esta “espiritualidade Jodorowskiana” ataca o dogmatismo hipócrita e autoritário das igrejas e tradições religiosas, também debocha zombeteiramente da artificialidade e dos modismos da *New Age*, tão em voga no momento. Um exemplo marcante desta posição é a reconfiguração da imagem do Cristo em *A Montanha Sagrada*, des-construindo não só a iconografia litúrgica tradicional, como também a fetichização hippie promovida pela indústria cultural e cinematográfica da época, como os espetáculos musicais *Jesus Christ Superstar* e *Godspell*, para citar dois exemplos que ganharam versões cinematográficas também em 1973.

Seguindo a estrutura de uma fábula fantástica, *A Montanha Sagrada* inicia-se com o despertar de um personagem semelhante à imagem ocidental do Cristo. Em meio a situações insólitas e delirantes, acompanhamos os passos deste Cristo através de ruas e praças da Cidade do México, em versão sintética e paradigmática do estado caótico e doentio do mundo. Após travar uma série de encontros que o fazem progressivamente se desidentificar com aquela realidade, depara-se em combate contra uma força superior, isenta de tudo aquilo que até então havia encontrado. Ao aceitar a rendição perante este poder desconhecido, percebe estar diante de um verdadeiro alquimista transmutador. Inicia sob a tutela deste mestre, um extenso processo de purificação e doutrinação. Durante o percurso, juntam-se outros que almejam seguir o mesmo caminho: a busca pelos poderes sobre a vida e sobre a morte. Passados ainda mais árduos treinamentos, o grupo agora fortemente unido, parte até o topo de uma montanha insular, onde esperam encontrar os sábios de quem

irão conquistar a imortalidade. Entretanto, ao final da jornada é revelada a ilusão por trás de seus desejos e ambições.



Quadros de *A Montanha Sagrada*, 1973.

Estética do sonho? Visões de uma iluminação profana? Narrativa da desrazão? Ou simplesmente um carnaval de exageros? Torna-se ainda mais difícil encontrar uma definição para a obra de Jodorowsky diante das inúmeras leituras possíveis apresentadas em *A Montanha Sagrada*. O certo é que após este filme, repleto de pluralidades, Jodo abre campo para o surgimento de algo inteiramente novo no cinema produzido mundialmente, algo que demoraria ainda algumas décadas para ser melhor compreendido e assimilado. Mais adiante veremos um capítulo dedicado a um exame mais detalhado de *A Montanha Sagrada*.

As filmagens de *A Montanha Sagrada* no México tiveram de ser interrompidas por conta de um processo judicial contra Jodorowsky, além de diretas ameaças de morte por parte de grupos conservadores ligados ao governo mexicano. A igreja católica mexicana chegou a ponto de divulgar um livro-dossiê acusando Jodorowsky de profanação, satanismo e outros crimes contra a religião. Jodorowsky e a equipe de filmagem tiveram de interromper a produção e deixar o México urgentemente. O filme teve de ser readaptado – não por causa das ameaças, mas pelo fato da concepção da história estar intimamente ligada a certas localidades da Cidade do México²² – e as filmagens finalizaram-se nos Estados Unidos, após quase um ano inteiro de produção. Outros problemas também inferiram nesta demora: foram frequentes os desentendimentos entre Jodorowsky e os atores, que começaram a se amotinar contra as restrições impostas pelo diretor a respeito do consumo de drogas

²² *Show Magazine*, dezembro de 1973, pp. 20-29. Traduzido do inglês por Luiz Carlos Oliveira Jr. Apud *Contracampo Revista Eletrônica de Cinema*, nº 90, abril de 2008.

no set. Mas a pior destas desavenças foi com o fotógrafo Rafael Corkidi, que insatisfeito com os rumos do filme, acabou desistindo na metade da produção, sendo a direção de fotografia assumida pelo próprio Jodo e executada por uma dupla de *cameramen*. Esta mudança repentina pode ser notada nitidamente do meio do filme para frente e acabou sendo em parte absorvida pela diegese, onde um certo ar documental é provocado pela predominância de locações externas e do uso freqüente da câmera na mão. Houve também mais um foragido do set, um assistente de produção que sumiu com parte dos recursos financeiros da produção. As filmagens foram paralisadas por um longo período, só retomadas após a inesperada doação por parte de um assistente e grande admirador de Jodo – que até o momento era um anônimo milionário.

Se por um lado, Jodo não teve a mesma equipe fiel e o mesmo planejamento que pôde ter em *El Topo*, por outro, em *A Montanha Sagrada* fica comprovada sua habilidade em tirar proveito de situações inesperadas e incorporar acidentes de percurso ao processo cinematográfico de se contar uma história. Sob muitos aspectos, *A Montanha Sagrada* é uma obra-prima do improviso, ainda mantendo sua aura vibrante e íntegra apesar da passagem das décadas. Seu lançamento na mostra não competitiva do Festival de Cannes, em 1973, mesmo tendo dado projeção mundial a Jodorowsky, não despertou a apreciação da crítica cinematográfica acadêmica – os *Cahiers du Cinema* nem mesmo lhe dedicaram uma nota. Era uma época de extrema vigilância ideológica e tudo o que de certa forma fugia aos padrões sectários da cartilha política “revolucionária” era condenado à ridicularização, ou em casos mais graves, ao total ostracismo²³. Desamparado pela crítica mais qualificada, Jodo cai nas garras dos grandes produtores e das propostas milionárias. O próprio Allen Klein, que havia financiado *A Montanha Sagrada*, oferece-lhe a direção de *A História d'O*, clássico da literatura erótica. Mas Jodo, completamente focado em prosseguir sua linha de narrativas místicas, recusa o projeto. Sentindo-se preterido, Allen Klein declara uma guerra velada contra Jodorowsky, que duraria mais de três décadas para chegar ao fim.

Enquanto isso, Jodo continuava recebendo inúmeras propostas de trabalho e termina por fechar um acordo de co-produção internacional para uma livre adaptação do épico espacial de ficção científica *Duna*, do escritor Frank Herbert. Jodorowsky

²³ HENNEBELLE, Guy. Sobre o cinema “Underground” em *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*. Ed. Paz e Terra. P.57

mais uma vez deflagra seu gênio inventivo e em pouco tempo consegue agregar sob sua coordenação talentosos artistas internacionais. Em 1975, conta com uma poderosa equipe de pré-produção na qual estavam H.R. Ginger e Jean “Moebius” Giraud, dois grandes desenhistas e artistas plásticos europeus, que assumiriam parte da direção de arte do filme. A trilha sonora seria em sua maior parte composta pelas bandas Pink Floyd e Magma, e na lista de atores confirmados, incluía-se nomes consagrados como os de David Carradine, Gloria Swanson, Mick Jagger, Orson Welles e Salvador Dalí, que concordou em fazer uma rápida ponta, no papel de Grande Imperador da Galáxia. Estrelando como o herói principal, estaria Brontis Jodorowsky, filho de Jodo, que já havia feito *El Topo* com o pai. A estimativa era *Duna* ter algo em torno de dezesseis horas de duração, nas quais pretendia-se narrar “o progressivo e minucioso processo de iluminação de um anti-herói, de um povo, de um planeta e por fim de todo um sistema solar”. Após um ano de intensa pré-produção, o monumental projeto foi repentinamente cancelado pelos produtores, mesmo após os milhares de dólares investidos.

Muito do que havia sido produzido nas preparações de *Duna* foi assimilado por outros projetos, como *Alien* (1979) de Ridley Scott, que revelou a arte fantástica de H.R. Ginger ao mundo, e de forma pulverizada e disfarçada na série *Star Wars* (1977) de George Lucas²⁴ e também em *O Quinto Elemento* (1997), de Luc Besson. O principal aproveitamento do material de *Duna* no entanto, foi a série em quadrinhos *O Incal*, criação conjunta entre Jodo e o desenhista francês Moebius, considerada uma das mais influentes séries de ficção científica em quadrinhos já feita, referência para dezenas de *animes* japoneses e outras obras do gênero. Jodo, que já havia escrito e desenhado as “tirinhas” *Fábulas Pânicas*, redescobre o mundo da arte seqüencial, desta vez exclusivamente como roteirista, e inicia uma bem sucedida carreira ao lado dos maiores representantes desta arte, produzindo trabalhos em parceria com Jean Giraud, François Boucq, Das Pastoras, Georges Bess, Katsuhiro Otomo, Milo Manara dentre muitos outros. Sua fama no meio profissional dos quadrinhos chegou a ponto de superar seu destaque em outras áreas, como o teatro e o cinema.

Os turbulentos anos 1970 chegavam ao fim, e Jodo novamente firmava suas bases na França. Seus filmes estavam completamente fora de circulação, devido ao

²⁴ dito pelo próprio Jodo, em palestra durante o festival Jodorowsky, no Rio de Janeiro, novembro de 2007. Sua observação se baseia no fato da “coincidente” presença de alguns ex-produtores de *Duna*, envolvidos na concepção de *Star Wars*.

sistemático boicote por parte de Allen Klein, que detinha plenos poderes sobre os direitos autorais das obras de Jodorowsky, e em decorrência da antiga desavença entre os dois, havia destruído a maioria das cópias disponíveis e proibia qualquer exibição oficial, tão logo fosse divulgada. Jodo então resolve comprar a briga e consegue transpor, por intermédio de uma produtora inglesa, algumas cópias em película de *Fando y Lis*, *El Topo* e *A Montanha Sagrada* em fitas VHS e passa a distribuí-las livremente para que pudessem ser “pirateadas” à vontade. Allen Klein em seguida parte para o contra-ataque, e inicia uma ferrenha batalha judicial contra Jodo. Esta situação se estenderia até os anos 2000, quando os dois enfim fariam as pazes.

Neste ínterim, em decorrência de seu progressivo prestígio como roteirista de quadrinhos, Jodo recebe vários convites para voltar a dirigir cinema. Em 1980, aceita co-roteirizar e dirigir um filme infantil, produção francesa da Gaumont, chamado *Tusk*. Rodado na Índia, e ambientado no período de dominação colonial inglesa, *Tusk* conta a história de Elise, filha de ricos ingleses, que nasce na mesma hora que um filhote de elefante, destinado a trabalhos forçados para o resto de sua vida na propriedade dos pais da menina. O pequeno elefante, batizado de Tusk, logo demonstra uma afetividade especial por Elise. A garotinha passa a tentar convencer o pai a libertá-lo da escravidão. Passam-se anos, Elise torna-se uma mulher, e volta à Índia após, um longo tempo de estudos no exterior. Na festa preparada para celebrar seu retorno, choca a comunidade inglesa presente, principalmente seu pai, ao aparecer trajando um sari (i.e. vestimenta feminina indiana) e defendendo publicamente ideais libertários. Tusk, agora um imenso paquiderme, consegue fugir por conta própria, e após diversas peripécias, salva Elise de uma gangue de bandidos imperialistas. O filme termina com a redenção do pai de Elise, que desaparecido é iniciado em uma cerimônia shivaísta (i.e. relativo ao deus hindu Shiva).

Apesar do tom simplório – mas não condescendente, *Tusk* é bastante fidedigno ao retratar personagens e cerimônias indianas – chegando a beirar primorosamente o registro documental em alguns casos. Entretanto, *Tusk* foge completamente ao estilo dos filmes anteriores de Jodo – exceto por algumas poucas e contidas cenas, como as que retratam o ridículo da nobreza hindu subserviente, que importa algodões doces de Las Vegas como especiaria do primeiro mundo civilizado; do jogo de damas entre um padre e um imperialista inglês, que ao invés de peças usam pequenos cálices de bebida alcoólica; e as aparições despreziosamente cômicas de um *sadhu* (i.e. sábio desaparecido). Descontente com a série de restrições criativas que lhe foram impostas

ao longo da produção e insatisfeito com o corte final, Jodo passa a desconsiderar *Tusk* como de fato um filme de sua autoria. A oportunidade de novamente realizar seu cinema só viria quase uma década mais tarde, em 1989.

Em meados da década de 1980, Jodorowsky consegue a remissão do governo mexicano e muda-se novamente para a Cidade do México. Os tempos de renovação política propiciavam a Jodo voltar a ser reconhecido pelo seu pioneirismo como diretor teatral, como alguém de fato importante e significativo para a cultura mexicana. Nesta etapa de sua vida, ocupa-se em desenvolver uma modalidade artístico-terapêutica de seu trabalho. Transmigando sua atenção do universo místico oriental para o não menos antigo universo das tradições xamânicas latino-americanas, passa a exercer um “novo” tipo de antigo teatro, algo que Jodorowsky batiza de *Psicomagia* – uma mistura sincrética entre práticas de curandeirismo, psicanálise e teatro – além de todo seu arcabouço cultural esotérico. O principal mecanismo terapêutico desta *Psicomagia* são atos cênicos, que através da apropriação simbólica de fatos traumáticos, estimulariam pela catarse, a curas individuais e coletivas. Neste período recebe uma proposta do célebre produtor de filmes de horror, o italiano Cláudio Argento (irmão de Dario Argento). Jodorowsky não se intimida com a imposição de gênero e aproveita a oportunidade para realizar um afetivo “acerto de contas” com a cultura mexicana e consigo próprio. O resultado é um melodrama extremamente purgativo sobre as deformidades psicológicas provocadas por relações familiares mal resolvidas, no qual Jodo baseia-se em muito nas investigações “psicomágicas” de sua própria árvore genealógica.

Santa Sangre, de 1989, inicia-se com o retrospecto da tragédia familiar vivenciada por Fênix, um jovem interno de um hospital psiquiátrico. Quando criança, integrava a trupe do “Circo del Gringo”, comandado por seu pai Orgo, um americano expatriado e exímio atirador de facas. Sua mãe Concha, liderava um culto religioso chamado “Santa Sangre”, dedicado a uma menina santa que fora morta brutalmente, sendo estuprada e tendo os braços arrancados. Fênix passa por uma série de situações chocantes em sua infância: a tatuagem de uma águia em seu peito, feita a ponta de faca pelo próprio pai; a destruição da igreja de sua mãe, a mando de um cardeal; a morte de seu elefante – a seqüência do cortejo fúnebre do circo é uma das mais impressionantes do filme: ao final, o gigantesco caixão é arremessado de um grande precipício, e ao chocar-se no chão, uma multidão de miseráveis surge e disputa os pedaços de carne. Mas o ponto nevrálgico da condição traumática de Fênix é ter sido

testemunha do desmembramento de Concha por Orgo, após esta ter presenciado o adultério do marido e se vingado com ácido sulfúrico no corpo dos amantes. Anos se passam, Fênix foge do hospício e reencontra Concha. Os dois voltam a se apresentar, agora juntos, em um teatro de revista: Concha dança e narra histórias, enquanto Fênix escondido atrás do vestido da mãe, substitui seus braços arrancados. A relação doentia entre os dois agrava-se ao ridículo, à medida que Fênix sente-se atraído por alguma mulher. Culpado, passa a matá-las por ordem de sua mãe ciumenta. Aos poucos Fênix vai perdendo sua própria identidade e desaparecendo sob as roupas da mãe. A cura acontece pelo repentino aparecimento de um antigo amor infantil: Concha não passava de uma psicose, um fantasma a assombrar Fênix por todo aquele tempo.



Quadros de *Santa Sangre*, 1989.

Cheio de citações a filmes de terror clássicos, traçadas em paralelo a aspectos burlescos da cultura mexicana, *Santa Sangre*, marca uma mudança de tom em Jodorowsky, agora menos pretensioso em relação a um cinema de invenção e mais aberto a experiências de gênero.²⁵ Motivado pela boa recepção de *Santa Sangre*, aceita dirigir novamente no ano seguinte. Desta vez um filme inteiramente encomendado no qual faria apenas a direção: *Rainbow Thief*, de 1990, produção inglesa estrelada por celebridades como Christopher Lee, Omar Sharif e Peter O'Toole.

²⁵ NUÑEZ, Fábian, em “Herança e Renegação”, análise de *Santa Sangre*. Contracampo Revista Eletrônica de Cinema, nº90, abril 2008.

Ambientado em uma picaresca Londres, a história narra a disputa entre os membros de uma família, pela herança de um barão às vésperas da morte. Caso o sobrinho do barão não seja encontrado, toda sua fortuna será doada a um bordel chamado *The Rainbow Girls*. Enquanto isso, o verdadeiro herdeiro (O'Toole) exila-se nos subterrâneos da cidade, dedicado ao estudo da alquimia e do tarô, enquanto o ladrão Dima (Sharif), que acompanha soturnamente os planos de seus familiares ambiciosos, tenta convencê-lo a ir atrás da fortuna. Apesar do tema propício, *Rainbow Thief* acaba por tornar-se uma grande decepção para Jodo. Durante o início das filmagens Omar Sharif entra em conflito com sua direção, e pressiona os produtores a limitarem completamente as colaborações criativas de Jodo. Na queda de braço entre diretor e estrela, Jodo acaba perdendo. O resultado é um filme puramente comercial, com atuações que acabam se perdendo em um enredo sem coesão e medíocre de modo geral – salvo pela seqüência inicial com Christopher Lee no papel do excêntrico barão Rudolf, que serve caviar aos seus mastins e comida de cachorro aos convidados, enquanto recebe o “bordel itinerante” das *Rainbow Girls*. Como havia acontecido em *Tusk*, Jodo passa a desconsiderar *Rainbow Thief* como parte de sua obra.



Teser de Duna, Cartazes de Tusk e Rainbow Thief.

Focando a atenção na continuidade de sua produção como roteirista de quadrinhos e no aprofundamento dos estudos na área terapêutica, Jodorowsky volta a escrever, iniciando uma nova e extensa bibliografia, começando pela ficção autobiográfica *Donde mejor canta un pájaro* (1992). Em 1995, reúne um compêndio de textos instrumentais sobre sua psicomagia em *Psychomagie: approches d'une*

thérapie panique, quando passa a ministrar cursos de formação em “terapia psicomágica”. Ainda na década de 1990, engaja-se em um trabalho de pesquisa arqueológica na recuperação dos desenhos e acepções originais do Tarô de Marselha, considerado a mais antiga das versões do Tarô. O fruto deste trabalho é o livro *La vía del Tarot*.

No início dos anos 2000, volta a manter contato com Allen Klein, com que faz as pazes, após mais de três décadas de desentendimentos e disputas judiciais. A ABKCO Films, produtora de Klein, financia a remasterização da obra completa de Jodorowsky, que em 2006 é exibida em uma mostra-homenagem no Festival de Cannes. A partir de então o cinema de Alejandro Jodorowsky tem despertado o progressivo interesse das novas gerações e provocado a reavaliação da crítica acadêmica mundial.

2:

Meus pais são russos. Eu nasci em Iquique, uma pequena vila com dois mil habitantes no Chile, próximo à fronteira com a Bolívia. Eu morei neste deserto por dez anos.

As crianças não me aceitavam por eu ser “russo”.

Eu me mudei para Santiago, capital do Chile, onde estudei Filosofia e Psicologia. Trabalhei em um circo como palhaço, atuei em diversas peças e montei meu próprio teatro de marionetes. Criei minha própria companhia de mímica. Morei em Santiago por dez anos.

Os jovens não me aceitavam por eu ser “judeu”.

Fui para a Europa e morei em Paris. Durante este tempo trabalhei com Marcel Marceau e escrevi algumas de suas performances. Dirigi Maurice Chavalier em um Music-Hall, fundei o “Movimento Pânico” com Arrabal e Topor. Realizei um aclamado happening de quatro horas de duração. Morei na França por dez anos.

Os franceses não me aceitaram por eu ser “chileno”.

Mudei me para o México, onde dirigi cem peças teatrais (Ionesco, Arrabal, Strindberg, Beckett, etc.). Também escrevi para o teatro (Opera del Orden, Zaratustra, etc.). Escrevi três livros e criei uma tirinha em quadrinhos semanal para um jornal mexicano. Dirigi meu primeiro, filme Fando y Lis e depois, El Topo.

Os mexicanos não me aceitaram por eu ser “francês”.

Hoje estou casado, tenho três filhos e uma filha. Moro nos Estados Unidos, onde completei meu terceiro filme, A Montanha Sagrada.

Os americanos pensam que eu sou “mexicano”.

Talvez algum dia, quando eu me mudar para um outro planeta, acho que também não irão me aceitar, por pensarem que eu sou “americano”.

- Alejandro Jodorowsky, currículo de inscrição para o festival de Cannes, 1974.

2: Exame de *A Montanha Sagrada*.

Em diversas ocasiões, Jodorowsky afirma que o argumento para *A Montanha Sagrada* surgiu da costura de citações provenientes de diversas fontes, sobretudo literárias. Dentre uma “biblioteca” inteira de referências²⁶ as principais inspirações para o roteiro final foram os livros *Subida ao Monte Carmelo*, de autoria do fundador da Ordem das Carmelitas, São João da Cruz (1542 – 91) e *O Monte Análogo: Romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas*, do poeta, alpinista e sufi francês René Daumal (1908 – 44). O primeiro livro é um tratado teológico em versos livres, que descreve de forma poética os esforços necessários à alma para alcançar a união com o divino, incluindo o detalhamento dos diversos estágios místicos decorrentes deste processo. De forma geral, *Subida ao Monte Carmelo* serve à *Montanha Sagrada* como “álibi teórico” para a maneira interpretativa que pretende abordar temas do cristianismo.

O Monte Análogo, por sua vez, fornece uma estrutura narrativa mais concreta – o esqueleto de *A Montanha Sagrada* propriamente dito. Neste romance alegórico, um grupo de especialistas em diversas ciências, reúne forças para empreender uma expedição até a mais alta montanha do planeta, que ainda não foi localizada pois de alguma forma misteriosa é invisível aos olhos da ciência convencional. Lá esperam encontrar vestígios de uma antiga e reclusa civilização. O grupo é comandado pelo personagem Pierre Sògol, uma espécie de Leonardo da Vinci do século XX. Com fantásticas teorias metafísicas, ele convence o grupo de que esta montanha é análoga às montanhas sagradas, presentes em toda mitologia de qualquer cultura. Através de especulações e cálculos mirabolantes define sua localização em uma ilha do pacífico sul. Os preparativos da expedição são rapidamente providenciados pelos abastados membros do grupo e logo embarcam no iate *Impossible*, rumo à aventura. Durante a viagem, ocupam-se em divagar sobre a utilidade de seus equipamentos e conhecimentos frente à civilização mais evoluída que esperam encontrar no topo da montanha. Chegados à ilha, surpreendem-se com a existência de uma aldeia, fundada na base da montanha por aventureiros de diversas nacionalidades. Sògol e seu grupo são cordialmente recebidos pelos habitantes desta aldeia, que desenvolveu-se

²⁶ Entrevista com Alejandro Jodorowsky. Estevão Garcia e Fábian Nuñez em Contracampo Revista Eletrônica de Cinema, nº90, abril de 2008.

harmonica e auto-suficiente, sem qualquer contato com o resto da civilização. Apesar das tentativas de dissuasão por parte dos aldeões, que tentam convencê-los de que não é possível atingir o ápice da montanha, o grupo persevera e em poucos dias alcança a encosta onde instalam seu primeiro acampamento. A narrativa termina súbitamente neste ponto, devido ao agravamento da tuberculose e consequente morte de René Daumal.

O Monte Análogo é acima de tudo uma narrativa de aventura, mas com profundo significado iniciático, fruto de uma mente espiritualizada diante da mais extrema experiência da vida. A escritura de *O Monte Análogo* relaciona-se ao processo de morte vivenciado por seu autor²⁷, muitos de seus elementos referem-se à reflexão a respeito de suas convicções frente ao destino inevitável. *O Monte Análogo* remete-se diretamente ao clássico poema sufi *A Conferência dos Pássaros*²⁸, onde o tema central é a preparação para a morte. Não é excessivo mencionar *A Conferência dos Pássaros*, pois este é influência comum tanto para *O Monte Análogo* quanto para o argumento de *A Montanha Sagrada*, possuindo pontos de contato com a estrutura narrativa de ambos. Em resumo: cansados de sua antiga anarquia, os pássaros da terra, cada qual representando uma virtude santa, resolvem procurar o imortal Simurg, o rei dos pássaros. Reunem-se diante do mais sábio entre eles, a Poupa e a questionam sobre a localização do Simurg. A Poupa lhes fala que o nome do rei dos pássaros significa “trinta pássaros” e que sua morada é no topo de Kaf, a montanha circular que rodeia a terra. Os pássaros empreendem a impossível jornada pelos Vales e Desertos, que devem ser transpostos para se chegar a Kaf: Os Vales da Busca, do Amor, do Conhecimento, do Desapego, da Unidade e por final, os Desertos do Medo e da Aniquilação. Muitos dos peregrinos debandam, outros perecem. Trinta pássaros, purificados pelos trabalhos, pousam na montanha do imortal Simurg e enfim o compreendem: percebem que eles são o Simurg e que o Simurg é cada um deles, e todos²⁹.

²⁷ ROSENBLATT, Kathleen Ferrick em *René Daumal – The Life and Work of a Mystic Guide*, State Univ. of New York Press, Nova Iorque, 1999. p.124.

²⁸ *A Linguagem dos Pássaros*, em algumas traduções. de Farid al-Din Attar. A versão consultada foi a tradução de NOTT, C.S. – *A Conferência dos Pássaros*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1987.

²⁹ Sinopse adaptada de: BORGES, J.L. – *Historia da eternidade*. Ed. Globo. São Paulo, 2001. p.p 127, nota 2.

A idéia original de Jodorowsky era fazer uma adaptação cinematográfica de *O Monte Análogo*, mas por complicações na cessão dos direitos autorais, uma adaptação oficial não foi possível³⁰. Aproveita então o modelo de “Jornada de aventura em busca de objetivo místico” comum a *O Monte Análogo* e *A Conferência dos Pássaros*, e acresce outras estruturas periféricas “semi-narrativas”, como os esquemas ritualísticos de iniciação esotérica, os monólogos entre mestre e discípulo, e as trajetórias de peregrinação e martírio santo. No entanto, o que parece realmente unir o conjunto, permeando toda a estrutura, é algo além narrativo: as disposições consecutivas, ou mesmo simultâneas de contrastes, numa tentativa de simular a simétrica e errática progressão das cartas do Tarô. Através deste artifício poético, Jodo busca paulatinamente representar as contradições de um todo absoluto – imagens de realismo e irrealidade, lirismo e grotesco, vida e morte – por vezes isto é feito através da apropriação radical e debochada da sùmula *Eros e Thanatos* hollywoodiana³¹.

O aspecto satírico desta poética acaba prevalecendo em alguns momentos, mas o principal propósito de *A Montanha Sagrada* parece ser mesmo o de contar uma “piada séria”, pregar uma peça diretamente contra as convenções do regime perceptivo, alternando situações de conforto, ao choque da revelação desestabilizadora. Logo no solene início de *A Montanha Sagrada*, em paralelo aos olhos do espectador são introduzidos a um díptico de “Marilyns Monroes”. Pretendendo diretamente atingir a visão do espectador através de uma espécie de rito iniciático, uma cerimonial figura sombria, despe violentamente as duas representações do desejo, esvaziando-as de toda a superficialidade ilusória. O que resta é o puro desejo criativo potencial, pronto para ser liberto e iniciado na jornada rumo ao grande mistério.

³⁰ Entrevista com Jodorowsky a respeito do lançamento comercial de *A Montanha Sagrada* na França, em Março 1974. *La Revue du Cinéma – Image et Son*, nº 282, pp. 78-86. Traduzido do francês por Fábian Núñez, apud *Contracampo: Revista Eletrônica de Cinema*.

³¹ MORIN, Edgar - *Cultura de massa no século XX – O espírito do tempo*, editora forense universitária, 1981, capítulo 11 – *O Revólver*, p.p 110.



A Iniciação, primeira seqüência de A Montanha Sagrada.

O enredo de *A Montanha Sagrada* começa com um personagem indefinido, sem rosto, que simplesmente jaz, no “fundo do poço”, completamente entorpecido pelo álcool. A esse personagem é associada a lâmina zero do Tarô, representada pelo Louco, o indefinido, o estágio primal de toda potência criativa. Somam-se a ele as imagens de um jaguar – grande felino sul-americano, principal divindade animal pré-colombiana – e de um sapo saltando da lama – imagens que passam de imediato uma impressão de contraste entre dois estados potenciais, como se o personagem que nos foi primeiramente apresentado estivesse situado entre dois estágios.



O Despertar, quadros de A Montanha Sagrada.

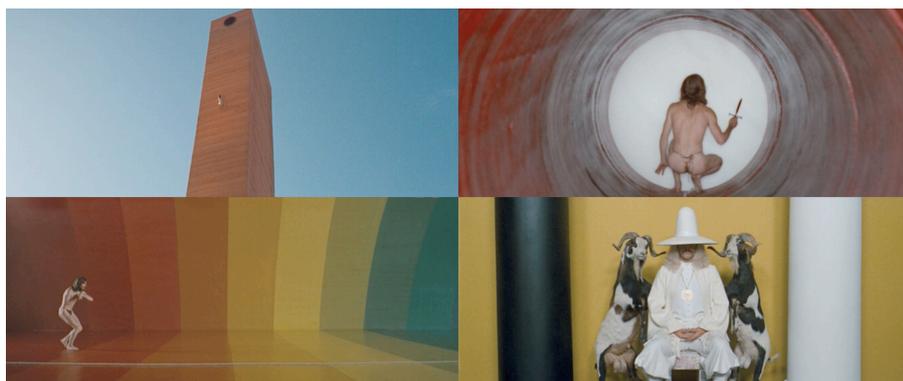
Surge então uma nova figura, um inacreditável anão de braços e pernas decepados que aproxima-se do corpo do primeiro personagem e revela-nos seu rosto: traços caucasianos, barba e cabelos compridos à maneira ocidental de se representar a figura do Cristo. A partir daí emergem sucessivas referências que confirmam tal associação: as chagas, a crucificação, o martírio, a expulsão dos vendilhões do templo – a Paixão sendo apresentada regressivamente – como se este personagem, que mais tarde será alcunhado de Ladrão, estivesse despindo-se de uma aparência roubada, que ao final se revelará totalmente ilusória.



O Ladrão, quadros de A Montanha Sagrada.

Sob a paisagem urbana de uma Cidade do México transformada em Babilônia alegórica, desfilam representações burlescas de acontecimentos históricos latino-americanos. Situações e personagens que vão da realidade grotesca ao realismo fantástico. Vítima da própria ambição pelo ouro, este falso Cristo, é “fiscado” como um peixe, até o cimo de uma gigantesca torre, onde penetra em um mundo completamente diferente daquele que deixou para trás. Após atravessar um túnel policromático, depara-se com uma figura trajada de branco com que trava um rápido combate. Vencido, o Ladrão rende-se ao seu algoz, que acompanhado de uma assistente, opera-lhe a extração de um tumor. Esta figura de branco, está ladeada por uma constelação de símbolos místicos das mais diversas tradições – os bodes, além de se referirem genericamente aos atributos masculinos da divindade em diferentes mitologias, são uma referência direta ao deus Pan – tão cortejado por Jodorowsky – e também ao aspecto antitético do adversário, do guardião de limiar, simbolizado pela lâmina treze do Tarô: O Diabo. Os pilares, são representações das energias contrastantes *yin* e *yang* que sustentam o universo, a posição do trono entre os dois pilares revela o equilíbrio em que o mestre repousa. A mulher nua tatuada – a palavra na pele – a personificação da escritura sagrada, o verdadeiro e mais direto conhecimento. O camelo, simboliza o aspecto animal rebelde devidamente domado e pronto para acompanhar a alma em sua jornada evolutiva.

Este algoz revela-se na verdade um poderoso alquimista, capaz de manipular os elementos e ordenar o caos. O Ladrão é então encaminhado em uma série de rituais purificatórios: partindo da transmutação alquímica dos defeitos em qualidades, passando pelo enigma hermético da alma da pedra, pelo desvelar do significado cabalístico dos naipes do Tarô, à instrução pela parábola taoísta do abutre e do boi, e por fim, a iniciação tântrica a uma nova egrégora: o grupo formado pelos indivíduos mais poderosos do planeta.



A Torre do Alquimista, quadros de A Montanha Sagrada.

Estes nove personagens são arquétipos dos desejos exacerbados e destrutivos do planeta. Mais do que simples representantes de aspectos negativos astrológicos, são peças-chave do sistema, da máquina que coordena e gere o mundo caótico e doente apresentado no início do filme, onde a aparência é mais importante que a essência das coisas; o dinheiro tudo compra, tudo constrói e destrói; a violência impera soberana sobre o destino da civilização e a potência criativa é progressivamente corrompida, prostituída e mecanizada. Após terem conquistado completa influência em suas respectivas esferas de poder e toda sorte de riqueza materiais, cobiçam agora outro tipo de ouro. Apesar de ricos e poderosos, são completamente indefesos diante da morte.



O Grupo, quadros de A Montanha Sagrada.

Novamente o Alquimista lança a isca: oferece ao grupo a possibilidade da imortalidade. No alto de uma montanha insular habita um secto de sábios que detêm os segredos da vida eterna, o plano é simples porém perigoso: escalar a montanha e roubar-lhes o precioso conhecimento. Porém, antes terão de se equiparar a estes eremitas, passando por novas e mais duras provações. Ávidos, iniciam os trabalhos, começando por se desapegar de toda riqueza e de toda vaidade. Em seguida, têm de se

descondicionar dos individualismos e encarar ritualmente a própria morte, para então finalmente renascerem na união coletiva. Neste momento, as práticas ocultistas dão lugar aos ensinamentos ainda mais antigos dos curandeiros e xamãs sul-americanos, com suas plantas enteógenas e seus animais totêmicos.

Enfim preparados, embarcam rumo à ilha onde encrava-se a Montanha Sagrada. Ao chegarem, são recebidos pelos festivos freqüentadores do Bar do Pantheon, onde reúnem-se todos aqueles que se contentaram com pequenas conquistas espirituais e desistiram de alcançar a Montanha Sagrada. Lá estão os poetas que se deixaram dominar pela egolatria, também aqueles que acharam que se pode atingir a compreensão dos grandes mistérios pelo mero consumo de drogas ou mesmo pela simples força física. Determinados, os membros do grupo deixam para trás o Bar do Pantheon e iniciam a trilha em direção ao topo da montanha. Passam então pelos últimos e mais severos testes, onde individualmente encaram suas mais íntimas limitações e temores. Quando encontram-se no alto da montanha, ao final da jornada, o mestre Alquimista lhes revela o grande segredo. Não algo que suas ambições cegas almejavam, mas sim, aquilo que verdadeiramente precisavam aprender: a realidade em que existem e para a qual trabalhavam não passa de *Maya*, ilusão. O mestre havia lhes prometido a imortalidade, e não estava mentindo: são agora eternos como imagens, personagens de uma piada divina, um filme. Aceitar a própria mortalidade é a grande meta do verdadeiro iniciado, que desce a “montanha” de suas próprias realizações pessoais, para trabalhar em benefício de toda a humanidade: O personagem do Ladrão, que de início associava-se à imagem do Louco, o arcano numero zero, agora herda o Mundo – a última carta da progressão narrativa do Tarô.

4:

(...) eu chamaria a atenção para o fato de que a heresia é um meio de transferência cultural. Quando a religião de uma cultura penetra em outra cultura, freqüentemente o faz (ao menos no início) como “heresia”. Só mais tarde as autoridades ortodoxas chegam para corrigir todo mundo e faze-los andar na linha. Assim, por exemplo, o cristianismo celta inicial absorveu muito do druidismo, e era visto por Roma como “herético”. Durante o processo não apenas a cultura cristã foi introduzida na Irlanda, como também a cultura celta foi introduzida (mais sub-repticiamente) no cristianismo, ou melhor, na cultura cristã européia. Ocorreu uma transferência cultural, e esta sinergia multicultural importou em algo novo. A Espanha durante a era mourisca apresentou uma cultura baseada em uma transferência tripolar entre as tradições islâmica, judaica e cristã, sobretudo em campos “heréticos” como a alquimia (ou a poesia!). A alquimia enquanto “heresia” transferiu a ciência grega para o cristianismo renascentista, via islã.

- Peter Lamborn Wilson, *Utopias Piratas*, 1994.

4: Fechamento.

O projeto estético de Jodorowsky nasce de seu desejo de promover uma translação da perceptividade ordinária – sujeita às limitações culturais, sociais e políticas – para o plano mais amplo da percepção planetária, e até mesmo cósmica do ser humano – o que na concepção de Jodo seria o verdadeiro sentido do sagrado. Para tanto, busca atingir uma comunicação direta com o inconsciente do espectador, através de uma articulada conjugação de linguagens, que se valem o menos possível da palavra, e que concentram sua expressão na visualidade do gesto, na construção de uma poesia da imagem. Buscando atingir uma audiência mais abrangente, Jodorowsky arrisca-se na re-invenção de estruturas tradicionais simbólicas, enredando-as em um *élan* de erotismo extravagante. Enfim, Jodorowsky pretende tornar a arte cinematográfica uma direta (e sincera) experiência religiosa holística, ecumênica e sincrética, com todos seus paradoxos, mistérios e revelações. Um ritual iniciático, uma introdução a um regime transpessoal da percepção, mas sem perder a eficiência fruitiva da arte popular – o “cinema de massa”.

Em um tempo onde uma equivocada “categorização” da arte é sacralizada e furiosamente defendida por instituições ideológicas sectárias, qualquer trabalho fundamentalmente utópico estaria destinado a categoria do “sacrílego” e do “herético”. Neste contexto, o cinema de Jodorowsky cai em ostracismo por mais de três décadas, por ir de encontro às forças culturais hegemônicas de seu tempo. Não se filiou ao movimento dos “cinemas novos”, contemporâneo à sua cinematografia, por não concordar com a noção convencional de “arte política”, demasiadamente limitada a aspectos conjunturais – uma de suas citações mais frequentes é “Não acredito na revolução política, mas na re-evolução poética.”. Jodo também não correspondeu aos anseios da grande indústria cinematográfica, e acaba sendo impedido e boicotado por ela. Por não agradar nem um, nem outro, é banido para o “subterrâneo”, relegado a poucos espectadores, que por anos tiveram acesso à sua cinematografia apenas através de fitas VHS “piratas” de baixa qualidade e posteriormente, via internet.

Ao ser “desenterrada” – não após a morte de seu autor, mas como o vitorioso resultado de uma longa batalha ainda em vida – a obra de Jodorowsky não almeja ser nostalgicamente lembrada e enquadrada nos volumes da história do cinema, tampouco quer cobrar qualquer tipo de retratação, ou tributo aos muitos que nela se inspiraram. A obra de Jodorowsky, sobretudo seu cinema, almeja ser reconhecida como uma semente viva, um “protótipo alquímico”, uma possibilidade real de transformação do cinema.

Por ter sido produto de um processo de luta, em busca da afirmação de sua visão artística pessoal, pode-se dizer que o cinema de Jodorowsky é autêntico representante do que se convencionou chamar de vanguarda. Mas, distante das pretensões de revolucionar o mundo, Jodorowsky arma seu cinema como um ato isurrecional, como violento e espontâneo exercício imediato de sua liberdade criativa. No campo de batalha místico jodorowskiano, as forças anárquicas do espírito livre estão em constante vigilância frente às investidas tecnocráticas, que sistematicamente se apropriam de todas as esferas da atividade humana. A proposta de um cinema sagrado visa provocar um levante em favor dos valores poéticos, do exercício da espiritualidade livre de todo condicionamento cultural e da receptividade à todo acidente natural, e romper com o círculo vicioso da penitente espera pela realização de um sonho revolucionário, sempre projetado para um futuro.

Em um planeta gradativamente corrompido pela sacralização da racionalidade, que tem a máquina como modelo de formatação para todos os aspectos da vida, onde as grandes concentrações urbanas e o consumo exacerbado tornaram-se os maiores símbolos paradigmáticos de uma civilização que pouco a pouco perde a ligação espiritual – e sensual – com suas origens orgânicas, torna-se emergencial redescobrir e levar adiante propostas como as de Jodorowsky, e definitivamente iniciar a prática de uma arte sagrada, que seja capaz de curar os desejos e as percepções do mundo.

5: Referências.

Bibliografia:

BACHELARD, Gaston:

- *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1989.
- *A Poética do Devaneio*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1988.
- *A Psicanálise do Fogo*. Litoral Edições, Lisboa, 1989.
- *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

BARBÁCHANO, Carlos:

- *O Cinema, Arte e Industria*. Salvat Editora do Brasil, S.A., Rio de Janeiro, 1979.

BARTHES, Roland:

- *A Aventura Semiológica*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

BEY, Hakim:

- *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. Ed. Conrad, São Paulo, 2001.
- *Caos: Terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Ed. Conrad, São Paulo, 2003.

BORGES, J.L.:

- *Historia da Eternidade*. Ed. Globo, São Paulo, 2001.
- *O Livro dos Sonhos*. Difel – Difusão Editorial S.A., São Paulo, 1983.

CAMPBELL, Joseph Org.:

- *Mitos, Sonhos e Religião: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Ed. Ediouro, Rio de Janeiro, 2001.

ELIADE, Mircea:

- *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1991.
- *Mito e Realidade*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

FERREIRA, Jairo:

- *Cinema de Invenção*. Ed. Limiar, São Paulo, 2000.

DAUMAL, René:

- *O Monte Análogo: Romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas*. Ed. Horus, São Paulo, 2007.

DURAND, Gilbert:

- *A Imaginação Simbólica*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1988.
- *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Editorial Presença, Lisboa, 1989.

HENNEBELLE, Guy:

- *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

HOME, Stewart:

- *Assalto à Cultura: Utopia, Subversão e Guerrilha na (anti)Arte do Século XX*. Ed. Conrad, São Paulo, 1999.

HITCHCOCK, A. & TRUFFAUT, F.:

- *Hitchcock-Truffaut*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

JODOROWSKY, Alejandro:

- *Quando Teresa Brigou com Deus*. Ed. Planeta, Rio de Janeiro, 2003.

- *La danza de la realidad: Psicomagia y psicochamanismo*. Ed. Siruela, Madri, 2001.

- *La vía del Tarot*. Ed. Grijalbo Mondadori, 2004.

- *Psicomagia*. Ed. Siruela, Madri, 2004.

- *El Topo: the book of film*. Versão on line: www.subcin.com/bookfilm00.html

CAMPBELL, Joseph:

- *O Poder do Mito*. Ed. Palas Athena, São Paulo, 1999.

- *As Máscaras de Deus Volume 1: Mitologia Primitiva*. Ed. Palas Athena, São Paulo, 2005.

JUNG, C. G.

- *Estudos Alquímicos*. Ed. Vozes, Rio de Janeiro, 2002.

MCCARTHY, David:

- *Arte Pop, cosac & naify*, São Paulo, 1999.

METZ, Christian:

- *A Significação no Cinema*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

MORIN, Edgar:

- *Cultura de massa no século XX – O espírito do tempo*. editora forense universitária, Rio de Janeiro, 1981.

NICHOLS, Sallie:

- *Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1995.

NOTT, C.S.:

- *A Conferência dos Pássaros*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1987.

PAUWELS, L. & BERGIER, J.:

- *O Despertar dos Mágicos*. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1971.

ROSENBLATT, K. F.:

- *René Daumal: The Life and Work of a Mystic Guide*. State University of New York Press, Nova Iorque, 1999.

SUBIRATS, Eduardo:

- *da vanguarda ao pós moderno*. Ed. Nobel, São Paulo, 1991.

WILSON, Peter Lamborn:

- *Chuva de estrelas: O sonho iniciático no sufismo e taoísmo*. Ed. Conrad, 2004.

- *Utopias Piratas*. Ed. Conrad, São Paulo, 2001.

Filmes:

LA CRAVATE

– 35', França, 1957. Direção de Alejandro Jodorowsky. Roteiro de Ruth e Stephen Gilbert.

FANDO Y LIS

– 96', México, 1968. Direção de Alejandro Jodorowsky. Roteiro de Alejandro Jodorowsky e Fernando Arrabal.

EL TOPO

– 124', México, 1970. Direção e roteiro de Alejandro Jodorowsky.

A MONTANHA SAGRADA (THE HOLY MOUNTAIN)

– 113', EUA, 1973. Direção e roteiro de Alejandro Jodorowsky.

TUSK

– 119', França, 1980. Direção de Alejandro Jodorowsky. Roteiro de Reginald Campbell e Alejandro Jodorowsky.

SANTA SANGRE

– 117', México/ Itália, 1989. Direção de Alejandro Jodorowsky. Roteiro de Alejandro Jodorowsky, Cláudio Argento e Roberto Leoni.

RAINBOW THIEF

– 90', Inglaterra, 1990. Direção de Alejandro Jodorowsky. Roteiro de Berta Dominguez.

LA CONSTELLATION JODOROWSKY

– 90', Suíça, 1995. Documentário de Louis Mouchet.

ALEJANDRO JODOROWSKY: CONVERSAZIONI SULLE VIE DEI TAROCCHI

– 59', Itália, 2007. Documentário de Giuseppe Baresi.

Internet:

Site Oficial de Alejandro Jodorowsky:

www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/home.html

Revista de Cinema Contracampo, (edição 90, abril 2008).:

www.contracampo.com.br

Mexperimental:

www.mexperimental.blogspot.com

Senses of Cinema

www.sensesofcinema.com

Subcin

www.subcin.com

The Symbol Grows

www.hotweird.com/jodorowsky/