

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS
Fabrício Trindade Pereira

**Vidas submersas - o entre atos de olhares: Alejandro
Jodorowsky e sua obra multimídia.**

Belo Horizonte

2017

Fabrcio Trindade Pereira

**Vidas submersas - o entre atos de olhares: Alejandro
Jodorowsky e sua obra multimdia.**

Dissertao apresentada ao Programa de Pds-Graduao em
Estudos Literrios da Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais como requisito parcial a obtenao do
grau de Mestre em Letras: Literaturas Modernas e
Contemporneas

rea de concentrao: Literaturas Modernas e Contemporneas.

Linha de Pesquisa: Literaturas, outras artes e mdias.

Orientador: Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

J63.Yp-v

Pereira, Fabrício Trindade.

Vidas submersas, o entre atos de olhares [manuscrito] : Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia / Fabrício Trindade Pereira. – 2017.
118 f., enc.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literaturas, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 100-104.

Anexos: f. 105-118.

1. Jodorowsky, Alejandro, 1929- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Teatro chileno – História e crítica – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. I. Rojo, Sara, 1955- . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ch862.42

Aos meus avós, Abel, Ercy, José e Nedina; aos meus pais, Davis e Aparecida; às minhas irmãs, Letícia e Lívia. Sou um passarinho errante que se perde sempre e carrega consigo as asas desses pássaros para ajudar na viagem.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é viver diariamente junto, em companhia, construindo experiências, construindo amor, construindo o existir.

Agradeço aos meus pais, Davis e Aparecida. À Lívia e à Letícia, minhas queridas irmãs. Aos meus tios, tias, primos, primas e a toda minha família. Aos meus avós, Abel, Ercy, José e Nedina e aos meus padrinhos, Genilton e Maria. À minha tia Márcia, ao meu tio José Lourenço. À Sara Rojo, minha mestre. Aos meus parceiros Felipe Chemicatti, Moacir Prudêncio, Randolpho Lamounier, Thiago Landi. Aos meus irmãos de vida que me acompanham Charles Valadares, Didi Vilela, Eder Rodrigues, Eraldo Fontiny, Fernanda Melo, Fábio Guimarães, Gabriela Figueredo, João Cardoso, Helaine Freitas, Idylla Silmarovi, Marina Viana, Marina Arthuzzi, Rafaela Kênia, Rafael de la Savia, Raysner de Paula, Sinara Teles, Tatá Santana, Vânia Silvério. Ao Coletivo Mulheres Míticas, Mayombe Grupo de Teatro, Mamãe tá na Plateia Grupo de Teatro e Instituto Rondon Minas

Àqueles que existem, resistem e estão em lugares que não são vistos. Àqueles que morreram em luta. Àqueles estão comigo e me acompanham em memória, em espírito, em afetos. Seguimos.

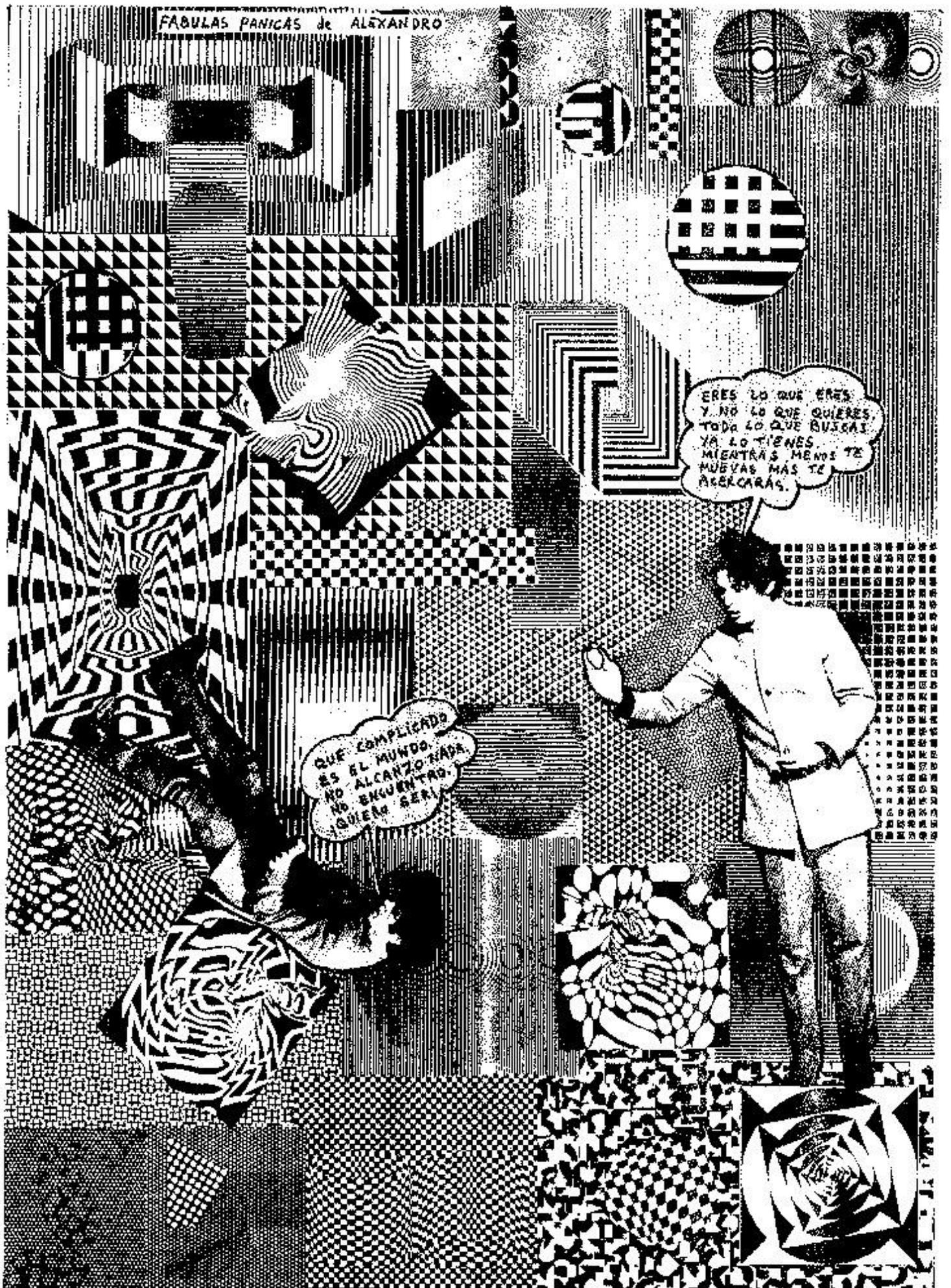


Figura 1 – Recriação a partir de Fábulas Pánicas Jodorowsky. Fonte: Lielson Wordpress

Nosso Tempo

Carlos Drummond de Andrade

I

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos. (...)

II

Esse é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos. (...)

IV

É tempo de meio silêncio,
de boca gelada e murmúrio,
palavra indireta, aviso
na esquina. Tempo de cinco sentidos
num só. O espião janta conosco. (...)

VIII

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta
um verme.



Figura 2 – Recriação a partir do cartaz promocional do filme *Santa Sangre*. Fonte: Filmow.

RESUMO

Este trabalho é o registro reflexivo desenvolvido a partir das relações estabelecidas entre os diversos elementos estético-políticos presentes nas imagens criadas por Alejandro Jodorowsky, em *Melodrama Sacramental* (1965), *Santa Sangre* (1989) e *Las tres viejas* (2003). Cada obra, e suas especificidades inerentes à linguagem utilizada (evento teatral, áudio visual/cinema e texto dramático), configuram realidades ficcionais que, neste trabalho, são analisadas a partir de conceitos como *imagens dialéticas* (DIDI-HUBERMAN, 1998), *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005), *espectador emancipado* (RANCIÈRE, 2012), *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997) e também serão utilizados conceitos do próprio autor, Alejandro Jodorowsky.

Palavras-chave: imagens, Alejandro Jodorowsky, ações cênicas, cinema, teatro.

ABSTRACT

This work is the reflective writing developed from the relations of the various aesthetic-political elements present in the images created by Alejandro Jodorowsky, in *Melodrama Sacramental* (1965), *Santa Sangre* (1989) and *Las tres viejas* (2003). Each artistic work, and its language specificities (theatrical event, audio visual / cinema and dramatic text), configure fictional realities that, in this work, are analyzed from concepts such as *dialectical images* (DIDI-HUBERMAN, 1998), *sharing the sensitive* (RANCIÈRE, 2005), emancipated spectator (RANCIÈRE, 2012), society of the spectacle (DEBORD, 1997) and will also use concepts of the Alejandro Jodorowsky.

Keywords: images, Alejandro Jodorowsky, scenic actions, cinema, theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

- Figura 1** – Fábulas pânicas de Jodorowsky.
- Figura 2** – Alma personagem do filme *Santa Sangre*.
- Figura 3** – O olhar atento de Jodorowsky.
- Figura 4** – Marcel Marceau e o gesto *muro invisível*.
- Figura 5** – Alejandro Jodorowsky nu e árvore.
- Figura 6** – A mulher melodrama.
- Figura 7** – O músico, a vaca, as tetas e a mulher.
- Figura 8** – Jodorowsky e o porco.
- Figura 9** – O caos no espaço cênico.
- Figura 10** – Convite do *Efímero de San Carlos*.
- Figura 11** – Jodorowsky em ação.
- Figura 12** – Jodorowsky e o coração de boi.
- Figura 13** – Cartaz promocional do filme *Santa Sangre*.
- Figura 14** – Concha e coro em frente ao templo da santa.
- Figura 15** – Fênix no hospital.
- Figura 16** – O elefante ensanguentado.
- Figura 17** – Concha e a Santa.
- Figura 18** – Cena do espetáculo *Las tres viejas*, montagem realizada pela companhia Point Zero.
- Figura 19** – Um possível quarto.
- Figura 20** – Figura do artista gráfico Maurits Cornelis Escher. *Répteis*, litogravura de 1943.
- Figura 21** – Cena do espetáculo *As três velhas*, de Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli e Danilo Grangheia, adaptação para o português do texto *Las tres Viejas* de Jodorowsky.
- Figura 22** – *Relatividade*, xilogravura, 1956.
- Figura 23** – *Céu e Água*, xilogravura, 1956.
- Figura 24** - Cena do espetáculo *As três velhas*, de Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli e Danilo Grangheia, adaptação para o português do texto *Las tres Viejas* de Jodorowsky.

¹ Todas as recriações que estão inseridas nesse trabalho foram realizadas por mim, autor desta dissertação, a partir de intervenções digitais nas imagens coletadas durante a pesquisa. A referência de cada imagem está descrita nas legendas.

Figura 25 – Alejandro Jodorowsky

Figura 26 – Frame do filme *A Montanha Sagrada*, dirigido por Jodorowsky em 1973.

Figura 27, 28, 29, 30, 31 – Frames do vídeo produzido por este trabalho.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I 107

Ou ações efêmeras do dia doze ou Take um. Exterior. Dia ou Noite, não importa.

Não há representação.

ANEXO II 114

Ou palavras para o Fabrício ou frases e letras sobre o dia doze de outubro.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO 15

Ou para começar, continuar, resistir: um olhar de quem ainda está “em” ou

CAPÍTULO 01 31

Ou *Melodrama sacramental*: imagens fendidas de um *teatro pânico* ou *Melodrama sacramental*, um *Efímero pânico*: experimentando lampejos de história ou

CAPÍTULO 02 47

Ou o olhar transgressor: *Santa sangre* e seu poder de transformação ou o cinema imagem-ação-palavra: obra, autor, mundo e o que vê ou

CAPÍTULO 3 71

Ou configurações políticas: *las tres viejas* ou *arte vaga-lume*: possibilidade de *catarse do ser* ou

CONSIDERAÇÕES FINAIS 92

Ou notas iniciais de um estudo ou ações efêmeras: ritos, mitos e (re)criações (auto)biográficas ou Jodorowsky e eu (nós, sempre nós) ou

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 102

ANEXOS 107

ANEXO I 108

Ou ações efêmeras do dia doze ou Take um. Exterior. Dia ou Noite, não importa.

Não há representação.

ANEXO II 115

Ou palavras para o Fabrício ou frases e letras sobre o dia doze de outubro.

INTRODUÇÃO

Ou

Para começar, continuar, resistir: um olhar de quem ainda está “em”.

Ou



Figura 4 – O olhar atento de Jodorowsky. Recriação a partir da foto. Fonte: Tierra Freak.

A é A.
A não é A.
A são vários As.
A não é A, mas foi A.
A não é A, mas não foi A.
A não é A, mas será A.
A se transforma em A.
A vai deixar de ser A.
A é seu contrário.
A não é seu contrário.
A não é igual a A.
A não é A ou seu contrário.
A é B.
A está dentro de A.
A está fora de A.
A compreende A.
A é a digestão de A.
A é a metade de A.
A é AA, AAAA, AAAAAA, etc.
Se se afirma que A é um ou outro, A deve ser um ou outro.
Se se afirma que A é um ou outro, A deve ser um ou outro ao mesmo tempo.
Se se afirma que A é um ou outro, A não deve ser nem um e nem outro, etc.
Jodorowsky, *Teatro sin fin*.²

² Do original: “Aes A.

A no es A.

A es varias Aes.

A no es A, pero ha sido A.

A no es A, pero no ha sido A.

A no es A, pero será A.

A se convierte en A.

A va a deja de ser A.

A es su contrario.

Desde dois mil e seis, há dez anos, vivo em Belo Horizonte. Cheguei à cidade, vindo de Sete Lagoas – que se localiza a 70 km da capital –, para cursar, a princípio, Arquitetura e Urbanismo. Lá, quando criança, fiz aulas de piano e teclado, iniciando meus estudos em artes por meio da música e do teatro. Participei do elenco de várias peças teatrais na cidade. Paralelamente, nos finais de semana, vinha com meus pais visitar uma tia, que morava ao lado do Teatro Sesi Minas, e, aos domingos pela manhã, sempre via montagens teatrais que por lá se apresentavam. Nos anos 2000, iniciei os estudos em Dança de Rua, que foram se aprofundando até evoluírem para aulas de ballet e dança moderna e contemporânea. O teatro sempre fez parte de minha trajetória, junto à dança e à música. Concomitantemente, fui construindo um caminho dialógico entre a prática e as disciplinas artísticas do teatro, da dança, da música e das artes visuais, estruturando o “fazer arte” e o pensamento reflexivo da prática a partir construção dessas múltiplas linguagens, sem hierarquizá-las.

No ano de minha mudança para BH, conheci Elisa Santana, atriz, ex-integrante da Zap 18³ e diretora do Filhos da PUC.⁴ Foi neste grupo que comecei a entender, na

A no es su contrario.

A no es igual a A.

A no es A o su contrario..

A es B.

A está dentro de A.

A esta fuera de A.

A comprende a A.

A es la digestión A.

A es la mitad de A.

A es AA, AAAA, AAAAAA, etc.

Si se afirma que A es lo uno o lo outro, A debe ser o lo uno o lo otro.

Si se afirma que A es lo uno o lo otro, A debe ser lo uno y lo otro al mismo tiempo.

Si se afirma que A es lo uno o lo otro, A no debe ser ni lo uno y ni lo otro, etc”.

³ A Zona de Arte da Periferia, ZAP18, além de um coletivo de artistas, é um espaço artístico e cultural que produz montagens teatrais e se dedica à formação de atores e à educação de jovens através da arte. A associação é um desdobramento da Cia. Sonho & Drama, grupo que se tornou conhecido por produzir sua própria dramaturgia, inspirada em textos da literatura universal. O grupo desenvolve, desde 2002, o projeto ZAP TEATRO ESCOLA & AFINS, que oferece oficinas de iniciação teatral para crianças e adolescentes e de capacitação para atores da periferia, além de receber diversos artistas para mostras, debates e trocas. Na sua produção artística, constam *O sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare; *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado; *Uma balada... uma parábola*, baseado em Brecht, Baudelaire e Nietzsche; *SuperZérois*, infantil dirigido por Carlos Rocha. A partir de 2004, iniciou a pesquisa sobre o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, usando-a como instrumento de leitura da realidade utilizado em cena. Desses estudos, resultaram dois dos espetáculos que integram seu repertório: *Esta noite mãe Coragem*, contemplado com o Prêmio de Teatro Myriam Muniz da Funarte; e *1961-2015 – ano VI* (2009), proposta que avança para o teatro documentário ao abordar cinco décadas de história do Brasil. Destaca-se também o projeto “Teatro Imediato: Teatro x Realidade”, que envolveu dois grupos do interior

prática, que no teatro eu poderia construir uma carreira dedicada ao trabalho com as artes da cena. Permaneci estudando Arquitetura até o ano de 2007, quando resolvi prestar vestibular – tendo obtido a aprovação – para graduação em Teatro na UFMG. Logo no início do curso, comecei a trabalhar no Grupo Oficcina Multimédia (GOM),⁵ dirigido por Ione de Medeiros, e com muita intensidade esse coletivo me proporcionou, junto à universidade, uma formação basilar, provocando-me um deslocamento artístico-humano. Neste grupo, tive a oportunidade de vivenciar e experimentar, por cinco anos, o teatro diário. Ali, trabalhei em um núcleo de resistência que vive a arte através de uma rotina de trabalho permanente (produção, ensaio, atividades culturais), formando artistas ativos, presentes e mantenedores de uma produção cultural diversa.

Durante esses anos, pude participar e colaborar com a pesquisa voltada para a preparação corporal dos atores e, nesse sentido, me encontrei, aprendi e estabeleci experiências junto a Mônica Ribeiro⁶ e Jonnatha Horta Fortes, além de acompanhar a

de Minas Gerais, resultando em intervenções urbanas e espetáculos que tratam da “teatralidade do real”. Do repertório, consta também o solo *O ano em que virei adulto*, inspirado no livro *1933 foi um ano ruim*, do escritor ítalo-americano John Fante – espetáculo dirigido por Cida Falabella. Em 2013, a ZAP 18 estreia +*Valia*, a partir do texto “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, de Vianinha, com direção de Gustavo Falabella Rocha, que dirigiu também *4403 A – Zoológico*. Também fazem parte do repertório os espetáculos *Memórias póstumas de um neguinho*, solo de Lucas Costa dirigido por Cida Falabella, e o solo de Cida Falabella *Domingo*, dirigido por Denise Pedron. (ZAP 18).

⁴ O grupo de teatro experimental Filhos da PUC é formado por alunos e ex-alunos daquela Universidade interessados no conhecimento do teatro, da prática teatral e em uma formação sensível e humanista através da arte. O grupo realiza montagens e intervenções teatrais na Universidade (inclusive em suas outras unidades e campi), em projetos externos (outras universidades, cidades e estados) e participa de festivais. É coordenado pela atriz, diretora e professora Elisa Santana. (SECRETARIA DE ASSUNTOS COMUNITÁRIOS – PUC MINAS)

⁵ O Grupo Oficcina Multimédia pertence à Fundação de Educação Artística desde 1977, quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do XI Festival de Inverno da UFMG. O espetáculo *Sinfonia em ré-fazer* (1978) inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães (UAKTI) integrados ao texto, movimento e material cênico. Desde 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal e pesquisa de material cênico no processo de elaboração de seus espetáculos. Os diversos espetáculos montados desde então, gradualmente, foram configurando o atual perfil do Oficcina Multimédia, que hoje se define pela consolidação da multiplicidade da informação; pela elaboração não-hierárquica entre os diversos elementos da linguagem multimeios; pela flexibilidade na busca de fontes referenciais para as montagens; pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco; e por uma concepção de grupo onde o repertório de cada montagem é o resultado da participação criativa de todos integrantes do elenco. (GOM)

⁶ Mônica Ribeiro é assessora de movimentação cênica e coordenadora de pesquisa e preparação corporal do GOM. Quando eu ainda era integrante do Grupo, juntamente a Jonnatha Horta Fortes, éramos os três responsáveis pela pesquisa de preparação corporal.

própria diretora, Ione de Medeiros, e sua pesquisa de rítmica corporal. Esse grupo fundamenta-se justamente na ideia da transversalidade entre as disciplinas artísticas; suas obras utilizam-se do hibridismo de linguagens para construir uma pesquisa cênica própria. Ou seja, e não é por acaso que o grupo se nomeia de Oficina Multimídia, já que prioritariamente o coletivo desenvolve seus trabalhos estruturando-os em uma linguagem multimídia em que as diversas, distintas e múltiplas linguagens artísticas se mesclam a fim de tornar-se uma estética discursiva própria. Em 2012, depois de uma intensa turnê pela região sudeste, resolvi desvincular-me do GOM para experimentar outros espaços artísticos e culturais. Naquela época, o Grupo completava 35 anos e já trazia consigo uma identidade artística e estrutural madura – proporcional ao seu tempo de existência e trabalho. Por outro lado, eu já construía e alimentava desejos que desenhavam outros caminhos, distintos daqueles propostos pelo GOM.

Na Universidade, comecei a trabalhar com o Grupo de Teatro do Centro Pedagógico (GTCP), dirigido pelo Prof. Dr. Roberson de Sousa Nunes. Neste grupo, formado por alunos de 10 a 15 anos, eu era monitor e fazia a assistência de direção do espetáculo que estava sendo montado, intitulado *A arca do lixo*.⁷ Esta experiência, vivida entre em 2011 e 2013, refletiu em meu trabalho de conclusão de curso – *Uma experiência teatral no Grupo de Teatro do Centro Pedagógico da UFMG para a construção de cidadania*⁸ –, orientado por Sara Rojo. Concomitante a esta pesquisa, na academia, comecei a desenvolver um trabalho teatral junto ao Mamãe Tá na Plateia Grupo de Teatro e, logo em seguida, comecei a trabalhar com a diretora e professora Sara Rojo no Mayombe Grupo de Teatro e no Coletivo Mulheres Míticas. Nesses três espaços, salvas as especificidades de cada um, desenvolvemos pesquisas cênicas e teatrais que se pautam na construção de discursos político-imagéticos a partir da dialética entre as memórias afetivo-sociais dos artistas integrantes e seus contextos históricos.

⁷ Influenciados pela efervescência político-cultural de Belo Horizonte, resolvemos planificar o processo de criação desse espetáculo por meio de ações artístico-educacionais que fossem capazes de promover campos de experimentação e engajamento político aos participantes (alunos, professores, monitores), a fim de proporcionar uma oportunidade de exercer ativamente a militância em prol do reaproveitamento do lixo (temática central do espetáculo).

⁸ Este trabalho foi publicado em 2015 pela editora Novas Edições Acadêmicas sob o título de *Teatro e cidadania – Uma experiência artística no Centro Pedagógico*.

Neste dois mil e dezesseis, em TODO momento pensei: como sentar em uma cadeira e me colocar diante de uma mesa para refletir sobre arte e escrever, quando tantas outras experiências e conflitos acontecem, e ACONTECEM lá fora, na cidade, nas ruas? Este ano, que talvez devesse ter sido, para mim, de permanente reflexão e fluida redação, foi, ao contrário, de ação reflexiva num tempo de permanentes subversões reativas, afetivas, profissionais e políticas. Um tempo de trezentos e sessenta e poucos dias que foi estruturado na transitoriedade, no constante movimento das eternas e infindáveis reviravoltas.

Os escritos que seguem são fragmentos de vida: expõem níveis relacionais, atritos ocorridos entre sujeitos-artistas, obras criadas, mundo e desejos que não se excluem da escrita. Tudo junto, são escrituras no/do meu corpo, que se coloca diante do mundo com o papel, com o espaço, com o tempo; são reflexões (des)construídas e não – nunca – finalizadas, mas que tiveram (formalidades!) de ser traduzidas aqui, neste momento. Ou melhor, são palavras que foram se juntando, mas que têm a total liberdade de se separarem no momento em que são escritas ou lidas. São escritos-análises-do- agora, do momento-presente, do momento: átimo em que parei para pensar que estou junto a Jodorowsky, fazendo. Elas, as palavras, organizadas aqui, nos fazem reconhecer que o trabalho não acaba, não para. O trabalho continua, segue. O “fazendo” é infinito.

Conheci a obra de Jodorowsky em meados de 2010, quando vi primeiramente o filme – não por coincidência – *Santa Sangre* (um dos objetos desta pesquisa). Fui arrebatado por sequências de ações e imagens que explodiram, na tela, arte viva e potente. O caráter multimidiático de sua obra é um fator primordial para que se construa um particular olhar artístico, tanto em suas composições imagéticas quanto em seus textos escritos. O universo infindável da criação nos coloca no constante limbo da obscuridade, que, por sua vez, proporciona que vidas submersas e/ou não existentes comecem a fulgurar e a resistir em visibilidade. Alejandro Jodorowsky, objeto de pesquisa deste trabalho, é um desses criadores que, inquietos, provocam e inscrevem novos mundos em outros distintos. O diretor chileno é um artista em constante e permanente trânsito (geográfico, artístico e humano), tendo morado em diferentes países e convivido com várias culturas. Desenvolveu trabalhos nos mais diversos campos artísticos, ultrapassando os limites colocados entre as distintas linguagens estéticas. A partir da arte e da psicologia, busca incessantemente a transcendência da mente humana.

Nascido em 24 de outubro de 1929, em Tocopilla, no Chile, Jodorowsky é escritor, poeta, dramaturgo, diretor de cinema e teatro, ator, produtor, compositor, filósofo, humorista, especialista em tarô e mestre dos quadrinhos. Radicado em Paris, o artista tornou-se ícone da arte contemporânea e precursor da arte multimídia. Iniciou sua carreira no teatro, trabalhando com Marcel Marceau. Fundou o Movimento *Pánico*⁹ junto a Arrabal e Topor. Escreveu aproximadamente 85 obras, entre romances, novelas, biografias, histórias em quadrinhos, roteiros de cinema, poesias e tragédias, tais como *Cuentos pánicos* (1963), *Teatro pánico* (1965), *Donde mejor canta un pájaro* (1994), *Psicomagia, una terapia pánica* (1995), *Ópera pánica* (2001), *Solo de amor* (2006), *Teatro sin fin* (2009b), *Manual de Psicomagia* (2009), *Poesía sin fin* (2009). No cinema, dirigiu 8 filmes, todos representantes do cinema *autoral de risco*,¹⁰ são eles (por ordem de lançamento): *Le cravate* (1957), *Fando y Lis* (1968), *El topo* (1970), *The holy mountain* (1973), *Tusk* (1980), *Santa Sangre* (1989), *The rainbow thief* (1990), *La danza de la realidad* (2013), além do mais recente, ainda sem estrear, *Poesía sin fin* (2016).

Filho de imigrantes ucranianos radicados no Chile, Jodorowsky já produziu algumas versões de sua autobiografia, como os livros *La danza de la realidad* (2001), *Donde mejor canta un pájaro* (1994) e o filme *La danza de la realidad* (2013). Levando isso em conta, pode-se inferir que o artista busca incansavelmente o autoconhecimento identitário, ao mesmo tempo em que recria, obsessivamente, os seus próprios mitos. Segundo o próprio artista – e a terapia criada por ele, denominada *Psicomagia* (registrada nas obras *Psicomagia, una terapia pánica* (1995) e *Manual de Psicomagia* (2009) –, umas das formas de cura dos traumas patológicos herdados é a transformação das memórias familiares e genealógicas em mitos, em histórias, em narrativas. A cura e

⁹ Movimento criado em 1962, em Paris, por Jodorowsky, Fernando Arrabal e Topor. Arrabal é um escritor, dramaturgo e cineasta espanhol nascido em 1932 e radicado na França desde 1955. Topor foi um pintor, escritor e ator francês (1938-1997). Este movimento pretendeu instaurar uma nova forma de expressão artística retomando o deus Pan (deus dos bosques, deus coletivo). Instaura-se como uma possibilidade de viver a confusão, a memória, a inteligência, o humor e o terror. No *Teatro Pánico*, as possibilidades de existir em ação são primordiais, retirando o lugar dos personagens, da ilusão e da estruturação textual de uma proposta. Os *efímeros pánicos* (ações cênicas realizadas por Jodorowsky a partir das ideias do movimento) são acontecimentos que radicalizam a efemeridade do teatro realizando-se uma única vez por artistas que não representam situações, mas existem e efetivam estruturas de ações no acontecimento cênico.

¹⁰ Definição dada por Jodorowsky em entrevista concedida a Rodrigo Fonseca, em 2009, e publicada no catálogo da Mostra Jodorowsky do SESC São Paulo – Serviço Social do Comércio.

a transcendência do sujeito estariam vinculadas à capacidade de narrativizar suas próprias memórias ancestrais.

Segundo Chignoli, quando Jodorowsky era jovem manifestou depressão, que foi superada somente após a sua descoberta da capacidade extraordinária de transformação e cura presentes na arte – naquele primeiro momento, a partir da poesia, escrevendo e lendo poemas de Pablo Neruda,¹¹ Gabriela Mistral,¹² Pablo de Rokha¹³ e Vicente Huidobro.¹⁴ Nos anos 50, se comprometeu ainda mais com o meio artístico e realizou, junto a Nicanor Parra,¹⁵ poemas-colagem que eram expostos nas vitrines do centro da cidade:

Santiago era um milagre. A poesia era a única coisa que importava. O circo e a poesia e a filosofia. Os jovens queriam ser poetas, ou clowns, ou filósofos. E passávamos todas as noites juntos. Não havia drogas nesse tempo. Somente vinho, vinho chileno. E com ele ficávamos bêbados cada noite falando de poesia. (JODOROWSKY in CHIGNOLI, 2009, p. 11)¹⁶

Ainda jovem, o artista estudou, por dois anos, Psicologia e Filosofia na Universidade do Chile e, concomitantemente, também se dedicou ao teatro de marionetes e à dança. Foi integrante do Teatro Experimental da Universidade do Chile (TEUCH) e do Teatro de Ensaio da Universidade Católica (TEUC). Nesses espaços, pôde experimentar atuação, direção, palhaçaria, mímica, caracterização, iluminação; conseguiu vivenciar as várias funções que o teatro solicita e também as várias formas de

¹¹ Pablo Neruda (1904-1973) foi um importante poeta e diplomata chileno que escreveu e publicou mais de trinta livros. Ganhou o prêmio Nobel em 1971.

¹² Gabriela Mistral (1889-1957) foi uma poeta, educadora, diplomata e feminista chilena; única mulher latino-americana que ganhou o prêmio Nobel, em 1945.

¹³ Pablo de Rokha (1895-1968) foi um poeta e ensaísta chileno, militante do partido comunista e vencedor do Prêmio Nacional de Literatura, em 1965.

¹⁴ Vicente Huidobro (1893-1948) foi um poeta chileno, líder e expoente do Movimento Criacionismo, estética vanguardista de 1914 que compara o poeta – em função de sua mente criativa – a um “pequeno Deus”.

¹⁵ Nicanor Parra (1914) é um matemático e poeta chileno filho de Violeta Parra. Publicou diversos livros e ganhou, em 2011, o Prêmio Cervantes, oferecido pelo Ministério da Cultura da Espanha.

¹⁶ Do original: “Santiago era un milagro. La poesía era lo único que importaba. El circo y la poesía y la filosofía. La gente joven quería ser poeta, o clown, o filósofo. Y nos pasábamos todas las noches juntos. No había drogas en ese tiempo. Sólo vino, vino chileno. Y con él nos emborrachábamos cada noche hablando de poesía”. Todas as traduções incorporadas a este trabalho são de minha responsabilidade.

expressão cênica. Nessa época (Jodorowsky ainda não tinha trinta anos), já questionava as formalidades instituídas pelo teatro clássico e, principalmente, a relação do ator com o texto dramático: “Disse a mim mesmo: sou um papagaio repetindo palavras que não escrevi. O que é um ator? Um ator é seu corpo. E assim foi como criei um teatro mudo, um teatro sem palavras, que não sabia que existia”.¹⁷ (JODOROWSKY in CHIGNOLI, 2009, p. 12). Em 1953, resolve partir para a França. Sem perspectiva de retorno ao seu país natal, realiza um rito poético de despedida: lança ao mar sua agenda que continha o registro de memórias e afetos que o ligavam concretamente às suas vivências artísticas, culturais e familiares.

Ao chegar a Paris, começou a trabalhar com Marcel Marceau, discípulo do mestre da pantomima Étienne Decroux, de quem também foi aluno. Jodorowsky, ao ser entrevistado no documentário *A constelação Jodorowsky* (1994), disse: “sinto-me extremamente atraído pelo que não entendo. Minha intuição me diz que ali há algo importante a ser estudado. É assim que comecei a estudar mímica. Eu não entendia a expressão corporal”. A parceria com Marceau se consolidou e, durante os seis anos em que trabalharam juntos, Jodorowsky dirigiu o mímico. Fizeram várias turnês mundiais e inclusive criaram o espetáculo *A gaiola* (1968). Neste mesmo documentário, Marceau diz:

Ele [Jodorowsky] escreveu *A gaiola* para mim. Ele me contou a história sem mímica. Um homem está andando, encontra uma gaiola, um muro (...) o personagem está preso em uma gaiola quadrada que encolhe quando ele tenta sair dela. Ele estica a mão para sentir o ar, a liberdade. Ele consegue sair, mas descobre que é prisioneiro de uma gaiola maior. A gaiola encolhe e, dessa vez, ele permanecerá aprisionado.

Ainda no processo criativo para o espetáculo, a dupla elaborou o gesto *muro invisível*, executado por Marceau a partir de movimentos com as mãos abertas em direção a focos/pontos no ar, simbolizando paredes que delimitam ambientes de vários tamanhos. Em 1957, Jodorowsky produziu e dirigiu seu primeiro filme, um curta-metragem denominado *Le cravate* (20 minutos), baseado no romance *Las cabezas trocadas – una leyenda de India*, de Thomas Mann. A obra fílmica é protagonizada pelo próprio diretor, sua primeira esposa, Denise Brossot, e Saul Gilbert, co-realizador do

¹⁷ Do original: “Me dije a mí mismo: soy como un loro repitiendo palabras que no escribí. ¿Qué es un actor? Un actor es su cuerpo. Y así fue como cree un teatro mudo, un teatro sin palabras, que no sabía que existía”.

filme juntamente com Ruth Michelle. O filme esteve perdido por quase cinquenta anos nos porões da casa de Ruth, na Alemanha. Encontrado depois desses anos, demonstrou que desde a primeira obra cinematográfica Alejandro Jodorowsky se interessava pela construção e composição detalhista de imagens e pelo tema da identidade.

Em 1960, visitou o México acompanhando a companhia de Marcel Marceau, viagem que provocou ainda mais o inquieto artista. A partir desse contato, resolveu radicar-se no país e se dedicar ao teatro experimental, montando e dirigindo cerca de cem obras de autores como Antonin Artaud, Arrabal, Adamov, Alfred Jarry, August Strindberg, Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Este último teve suas obras dramáticas montadas pela primeira vez no México a partir do trabalho desenvolvido por Jodorowsky. Todas as suas montagens foram marcadas por serem provocativas e, ao mesmo tempo, por subverterem as ordens morais, institucionais e comuns à época. Depois de vivenciar com muita intensidade essa fase de experimentação do teatro dramático textocêntrico, o artista inicia um caminho de radicalização nas artes da cena.



Figura 5 – Marcel Marceau e o gesto *muro invisible*. Fonte: Alchetro

Em paralelo ao seu envolvimento com o teatro mexicano, ele tentou manter contato com os artistas do Movimento Surrealista francês, pois tinha total admiração pelos princípios estabelecidos por ele e também pelas obras plásticas, literárias e cinematográficas criadas pelos artistas que o compunham. Em 1963, Jodorowsky procurou André Breton, líder daquele movimento, para estabelecer contato e

intercâmbio artístico. A proposta era discutir criticamente quais seriam os possíveis novos caminhos para a arte surrealista francesa; no entanto, Breton não se disponibilizou para o encontro. Tal atitude provocou o artista chileno a criar o seu próprio coletivo, intitulado *Movimiento Pánico*.

Mais do que um descontentamento com o conservadorismo de Breton, esta organização foi uma insurgência reativa de Alejandro Jodorowsky aos seus próprios desejos artísticos, suas próprias vontades de experimentação manifestadas junto a um grupo de artistas como Fernando Arrabal e Topor. Apesar de não ter sido desenvolvido como uma corrente artística, o *Movimiento Pánico* tornou-se basilar para a construção da obra de Jodorowsky na cena teatral, no cinema, na escrita de textos dramáticos, nos quadrinhos, enfim, em toda a sua produção artística.

O nome desse movimento origina-se da mitologia grega, do deus Pan. De acordo com o olhar jodorowskyniano, este é um deus coletivo que existe no outro; que perdeu sua individualidade para ser um grupo de individualidades; que tem um corpo múltiplo; que mais que indivíduo é um grupo. Além disso, é um espírito que se forma nos momentos de transição, quando uma antiga concepção absorve uma nova. A força pânica aparece como a previsão de um nascimento espiritual em formação, inacabado. Nesse deus, tem-se a ausência de dualidades: bem-mal, belo-feio, terror-riso. Inclusive, é por meio destes dois últimos elementos conjugados, terror e riso, que as ações pânicas poderiam se manifestar. O terror agindo nos inconscientes dos próprios sujeitos e o riso trazendo o indivíduo para a sua existência. O método pânico pode

(...) significar uma maneira de sentir o universo sob uma forma aberta, operacional, sem “estilo”, variável, com uma liberdade relativa de suas partes. Pode significar a substituição de uma teoria baseada em formas geométricas, dependendo de uma evidente relação de suas partes, por outra que obedeça a uma forma orgânica. Pode significar a mudança da “teoria” pela “ação” e a substituição do “método” pelo “treinamento”. (JODOROWSKY, 2009b, p. 293)¹⁸

Neste método, a filosofia e a arte desenvolvem atividades que buscam a integração corporal ao mundo, subvertendo a ideia de uma racionalidade existente ao

¹⁸ Do original: “(...) significar una manera de sentir el universo bajo una forma abierta, operacional, sin ‘estilo’, variable, con una libertad relativa de sus partes. Puede significar la sustitución de una teoría basada en formas geométricas, dependiendo de una evidente relación de sus partes, por otra que obedezca a una forma orgánica. Puede significar el cambio de la ‘teoría’ por la ‘acción’ y la sustitución del ‘método’ por el ‘adestramiento’”.

propor a “dissolução da razão na existência” (JODOROSWKY, 2009b, p. 296). Assim, nesta concepção, as ações têm finalidades transitórias a serem cumpridas, que depois tornam-se inúteis. As vivências, resultados dessas ações no espaço e no tempo, são as formas da resistência pânica. Tal resistência seria a permanência em um caminho que ajuda o homem a ampliar os limites de sua própria consciência; que se relaciona ao passado como um fenômeno de memória para logo incorporá-lo à sua vida presentificada. Jodorowsky sugere algumas maneiras para que essa integração possa efetivar-se:

Ir de A a B. Trazer B a A. Que B seja em A. Que A e B sejam uma coisa só. Que não haja AB. Ir da consciência à existência. Trazer a existência até a consciência. Que a existência seja na consciência. Que consciência e existência sejam uma coisa só. Que não haja consciência-existência.¹⁹ (JODOROWSKY, 2009b, p. 301)

Esses processos de transfiguração de si mesmo são proposições para a produção artística; são inerentes a ela. Trata-se de uma maneira de olhar e conceber o mundo.

Segundo Sérgio Cardoso (1988, p. 347), em seu artigo “O olhar do viajante”,²⁰ “nossa certeza mais primitiva é mesmo a de ver o mundo”; o sentido visão é a percepção mais óbvia e crível da existência de um universo exterior ao próprio corpo de cada indivíduo. Ultimamente, somos bombardeados diariamente por composições imagéticas codificadas e formatadas segundo os padrões publicitários e mercadológicos. Estas composições pretendem definir como é o mundo em que estamos inseridos, instaurando a cultura visual “mediada” como uma das prioridades da sociedade contemporânea. A espetacularização da sociedade, que constitui o atual modelo político-social dominante “é o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1997, p. 14). Ainda nesta reflexão, Guy Debord (1997, p. 13) nos propõe que “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo”. Nesse movimento

¹⁹ Do original: “Ir de A a B. Traer B a A. Que B sea en A. Que A y B sean una sola cosa. Que no haya AB. Ir de la conciencia a la existencia. Traer la existencia a la conciencia. Que la existencia sea en la conciencia. Que conciencia y existencia sean una sola cosa. Que no haya conciencia-existencia”.

²⁰ O artigo “O olhar do viajante”, escrito por Sérgio Cardoso, integra um livro intitulado *O olhar*, publicado em 1988 com vários artigos de diversos autores.

ininterrupto, a produção das imagens autônomas define um repertório visual majoritário que media as relações entre as pessoas na *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997). O espetáculo definido como a “inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 13); as bases desse sistema estão aliadas à construção ilusória de uma realidade aparente, formatada em prol da lucratividade econômica. Segundo o autor:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo ‘ter’ efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é. (DEBORD, 1997, p. 18)

Fruir as obras artísticas concebidas por Jodorowsky é caminhar em outra direção, já que ao espectador lhe é proposto o exercício do “dar a ver”, vivendo e experimentando composições visuais que não estão atreladas à valoração econômica do capital. Estas composições abrem imponderáveis espaços e colocam sob o espectador uma base que flutua numa eterna inconstância, pois propõem outros distintos universos que não remetem, e muito menos pertencem, a esse campo facilmente reconhecível e de comum inteligibilidade. As criações de Alejandro Jodorowsky criam estruturas imagéticas que se constituem como potências de choque e reflexão, compondo-se de camadas mais profundas, vidas submersas que estão a ponto de emergir, mas que só se tornam aptas para tal quando entram em contato com o público que as assiste, que as lê, que as analisa. Diante das imagens provocativas jodorowskynianas, o sujeito não pode se deter e se acomodar na passividade, pois as composições do artista chileno não estabelecem seus vínculos por meio da observação, da identificação e da ilusão fantasiosa. A efêmera trama tecida no choque da obra com o espectador (e vice-versa) se efetiva num lampejo paradoxal, belo e estranho, que tem em sua natureza a geração de um deslocamento capaz de destilar seus efeitos, diretamente igualitários, para ambas as partes implicadas – público e obra. Estes dois, quando empreendem a relação horizontal, em que o artista não tem o poder sob o discurso inerente de sua criação, conseguem vislumbrar, diante da obra, uma viva e independente atitude do sujeito ativo, este denominado por Rancière de *espectador emancipado* (RANCIÈRE, 2012).

Foi a partir dessa experiência – ser espectador das criações de Jodorowsky – que surgiu o desejo de pesquisar três de suas criações: o evento teatral *Melodrama Sacramental* (1965), o filme *Santa Sangre* (1989) e o texto dramático *Las tres viejas* (2003). Tal escolha se deu no intuito de trazer à pesquisa a possibilidade de reconhecer como se desenvolveu o trabalho do artista em linguagens e contextos histórico-espaciais distintos. Isto porque cada obra pertence a linguagens artísticas distintas (evento cênico, texto dramático, cinema) e, também, porque foram produzidas em épocas (décadas) diferentes ao longo da carreira do autor (1965, 1989, 2003).

Cada capítulo deste trabalho investiga as relações que se estabelecem entre os “atos de olhares” (autor-mundo, mundo-autor, autor-obra, obra-autor, mundo-obra, obra-mundo, público-obra, obra-público, autor-público, público-autor...) e identifica quais são e como ocorrem os possíveis e eventuais enfrentamentos que as imagens compostas em suas criações geram. No meu exercício cotidiano de ser sujeito-artista, me pus, durante esses dois anos, diante da obra de Jodorowsky e tenho como marco dessa prática esta dissertação. Ela é o reconhecimento e o registro de alguns pensamentos e reflexões, e foi uma oportunidade de observar alguns dispositivos para também vivenciá-los. Por isso, para além da reflexão teórica, pude experimentar em movimento, em ação corporificada, os impulsos jodorowskynianos, que deixaram de ser uma identificação admirável para serem instrumentos de trabalho teórico e artístico. Nas considerações finais desta pesquisa, como resultado da intervenção direta no mundo, faço um estudo a partir da execução de duas sequências de ações efêmeras realizadas por mim, registradas em vídeo e fotos.

Nas reflexões desenvolvidas aqui, o movimento-ação que proponho é o de rememorar, no presente do ato imagético, fatos míticos fulgurados do passado. O objetivo é desvelar, no entreato de olhar (obra-leitor/espectador), a potência reflexiva que desloca e que estabelece brechas subversivas na lógica de funcionamento da *sociedade do espetáculo*. Isto porque a obra jodorowskyniana compõe-se, sobretudo, de diversas possibilidades de espaços vazios, reentrâncias que desvelam imagens em crise, presentes e preenchidas de potências reflexivas, definidas por Georges Didi-Huberman como *imagens dialéticas* (1998).

As realidades que emergem das obras e que foram estudadas aqui são reconhecíveis por meio da identificação e estudo de tais *imagens dialéticas*. Elas constituem comuns partilhados, específicos e expressos pela elaboração artística de

Jodorowsky. Segundo Marback e Pizzini (2009, p. 8), as fábulas jodorowskynianas estabelecem “um ato de transformação (...) através do qual são veiculadas as aspirações políticas e sociais de um povo e o universo do autor, que transmite a ancestralidade da cultura” e estabelece seus vínculos na realidade latino-americana. A partir desse *sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 2011) que atravessa a obra de Jodorowsky, é possível investigar as *partilhas sensíveis* (RANCIÈRE, 2005) comuns às suas criações, como a construção de realidades e espaços-fronteira compostos por elementos visuais inspirados nas manifestações populares (como o circo, rituais religiosos) e também por artistas cênicos que trazem em seus corpos as inscrições da marginalidade social (como anões, travestis, amputados). Segundo o artista, um lema possível para sua obra seria o de “abertura de consciência”. De acordo com ele,

(...) o cérebro está em contínua expansão. As experiências fazem a alma evoluir. O mundo é infinito. E cada trabalho de um artista é um passo na direção da consciência de um mundo. (...) Não se trata de crer, mas de fazer. (JODOROWSKY, 2009a, p. 10).

Esses elementos são escolhas, configurações estéticas, e “o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Sobretudo, estabelecem uma possível *partilha do sensível* que encara a arte não como um objeto de consumo, mas como uma terapia capaz de curar a consciência humana.

Cardoso desenvolve seu texto²¹ a partir da diferenciação entre os verbos “ver” e “olhar” e é fundamental retomá-la para darmos prosseguimento à reflexão. De acordo com ele, os dois verbos pertencem a campos de sentido distintos. O autor nos revela que esses dois campos não se relacionam por meio da valoração na utilização dos verbos. Essa valoração proporcional-concorrente “se guia pela razão da atividade e da passividade do vidente ao seu encontro com o mundo” e faz com que evoluamos “de um ao outro numa mesma linha, por gradação” (CARDOSO, 1988, p. 347-348). Fundamentalmente, não é o que acontece, pois para Cardoso

(...) ao abandonarmos o registro rarefeito das ordens e medidas por aquele mais espesso da experiência, as progressões de quantidade apontam sempre, em cada uma de suas direções, para qualidades diversas; o que ocorre também aqui: o ver e o olhar, na sua posição, configuram campos de significação distintos; assinalam em cada extremidade do nosso fio justamente “sentidos” diversos. (CARDOSO, 1988, p. 348).

²¹ Refere-se ao artigo *O olhar do viajante* citado acima.

O verbo *ver* refere-se a “um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. (...) o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho” (CARDOSO, 1988, p. 348). Já o verbo *olhar*

remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (...). (CARDOSO, 1988, p. 348)

Importa-nos neste trabalho que consideremos os sentidos do verbo “olhar”. Ao aproximar estes princípios da prática cotidiana, reconhecemos que o sujeito – ou *vidente*, como denomina Sérgio Cardoso o sujeito que vê/olha –, ao utilizar-se do sentido visão, mirando-o ao mundo, deflagra processos, movimentos, eventos que não o acomodam e não o confortam frente ao que é visto.

“Olhar algo”, “dar a ver”²² são atos que inquietam, invocam e instigam o sujeito a colocar-se também nessa vacilante operação: “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Essas cisões no ato de olhar nos permitem reconhecer a relação sujeito-ato-objeto como uma base flutuante, sobre a qual o sujeito se encontra de pé e tenta, na instabilidade, continuar navegando. É terreno instável que sustenta o sujeito com precariedade, num movimento eterno, num deslocamento que não cessa. É esgarçar os moldes da navegação segura, transmutando o local da chegada em horizonte. Nessa relação o que é visto vive.

Alejandro Jodorowsky construiu sua carreira e vida a partir de experiências artísticas e da crença na expressão leal de seus desejos mais íntimos. Nas próprias palavras do diretor,

um artista faz suas obras sem perguntar o que elas significam. *El topo*²³ representou para mim o desejo de fazer um filme sem que eu

²² A partir daqui, fica estabelecido que os registros do verbo “ver” têm o mesmo significado conceitual do verbo “olhar”. Torna-se necessário atentar para essa convenção pois a distinção desses dois verbos foi desenvolvida por Sérgio Cardoso e articulada, no presente trabalho, à teoria de Georges Didi-Huberman. Ao contrário de Cardoso, este não utiliza essa diferenciação; no entanto, o significado por ele empregado aproxima-se daquele do verbo “olhar” conceitualizado e definido por Cardoso.

²³ Filme realizado no México, por Alejandro Jodorowsky, no ano de 1970.

precisasse pedir permissão para fazer o que eu quisesse. Um filme em que eu depositasse a minha alma”. (JODOROWSKY, 2009, p. 11)

A concepção de arte e do fazer artístico sob os princípios definidos por Jodorowsky reconhece o artista que é afoito e fiel às suas instintivas conexões com o mundo. E que, além disso, consegue conceber criações expressivas que clarificam as conexões e/ou superam as expectativas postas por elas. Esta relação, atrelada à *partilha do sensível*, coloca diante do artista o princípio da igualdade com o mundo e, por conseguinte, com o espectador de suas obras. Isto porque valoriza, sobretudo, a subjetividade dos sujeitos – do sujeito-produtor-*vidente* e do sujeito-*vidente*; porque concebe o “olhar” como uma ação criativa realizada tanto pelo artista quanto pelo espectador; porque entende que cada um tem o poder de “traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida em que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2012, p. 20). O que são os artistas senão espectadores que observam, selecionam, comparam e interpretam o mundo? “Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”. (RANCIÈRE, 2012, p. 21). O que são os espectadores, senão uma situação cotidiana de cada sujeito?



Figura 6 – Alejandro Jodorowsky nu e a árvore. Recriação a partir do frame do vídeo de divulgação do filme *La danza de la realidad* (2013). Fonte: Vimeo.

CAPÍTULO 01

Ou

Melodrama sacramental: imagens fendidas de um *teatro pánico*

Ou



Figura 7 – A mulher melodrama. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do *efímero Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

Ou

Melodrama sacramental, um *Efímero Pánico*: experimentando lampejos de história

Uma banda de rock toca ao vivo, o baterista realiza um solo ininterrupto. Frenético. Explode a baqueta nos pratos, tambores e caixa clara. O som é pesado, caótico. Simultaneamente, outras ações ocorrem. Isso que faz o baterista, o que ele toca, constrói, junto a outros ruídos e barulhos, a obra sonora da cena. Jodorowsky se apodera de uma cabeça de porco; afetuoso, ele a abraça e realiza movimentos leves, delicados. Acaricia o corte morto e, sutilmente, leva as mãos até a boca do bicho, que, já enrijecida, resiste para abrir. O artista insiste e consegue deixar a boca e a mandíbula do animal abertas. A língua para fora da cavidade fica à mostra. O artista coloca a cabeça do bicho no chão, pega uma machadinha e investe-a contra a sua língua, para prendê-la. Quando consegue fixar a ponta de sua ferramenta na ponta da língua exposta, Jodorowsky içá o corte do porco para o alto, exibindo seu objeto. Depois de conseguir tirar a cabeça suína morta-viva do chão, o artista finaliza a sequência lançando-a com agressividade e força em direção à plateia. Esta é uma possível tradução em palavras de

um minuto de uma imagem multimidiática registrada de *Melodrama sacramental* (1965), ação cênica realizada por Alejandro Jodorowsky uma única vez no *Paris Festival of Free Expression*.

Quais são as possibilidades e relações construídas pelo espectador ao se colocar diante destas imagens do *Efímero Pánico*²⁴? Quais são as narrativas possíveis que se constituem a partir dessa sequência imagético-vocabular? Infinitas são as possibilidades de elaboração para o movimento-ação descrito acima e registrado em vídeo: cada sujeito que se conecta a ela pode desenvolver uma ordenação própria, outras narrativas distintas podem ser contadas e outras diversas podem ser engendradas. Este capítulo é, também, um exercício de elaboração reflexiva a partir daquela ação cênica, ocorrida na década de 1960. Essa competência, própria dos indivíduos que se relacionam com seus contextos espaço-temporais, como defende Walter Benjamin no ensaio *O narrador* (1994), é denominada arte de narrar. Para o autor, é cada vez mais rara a “faculdade de intercambiar experiências (...) a experiência que passa de pessoa a pessoa”, seja pela oralidade, seja pelas vivências (BENJAMIN, 1994 p. 198). Para ele, as ações de experiência estão em baixa e, cada vez mais, perdem o valor. O fazer artístico de Jodorowsky e essa dissertação são uma procura por produzir outro tipo de experiência que talvez possam resolver as inquietações de Benjamin. Atualmente, os elementos tecnológicos entraram na vida do homem e nossa vivência da experiência abrange campos mais amplos do que Benjamin sugere, a partir inclusive da ideia de reprodutibilidade. O objeto deste estudo traz consigo contradições inerentes a nossa condição de existência, portanto de vivenciar os diferentes tipos de experiência: é um cinema *Efímero Pánico. Melodrama sacramental*, apesar de ter sido realizado uma única vez, foi gravado em vídeo e um trecho está disponível na internet. O foco deste estudo é justamente este fragmento em mídia²⁵ e, por isso, temos que considerar que a ação cênica realizada em 1965 despojou-se de seu caráter efêmero para adquirir qualidades e elementos de um registro cinematográfico. É possível estudar e refletir sobre uma ação teatral efêmera, por reconstituição, a partir de registros em vídeo? Ao

²⁴ *Efímero pánico* são ações cênicas que Jodorowsky começou a realizar na década de 60, eram executadas apenas uma vez e subvertiam a ordem do teatro tradicional e buscavam que o sujeito que participava do acontecimento estivesse presente nas ações, no tempo e no espaço se relacionando com o agora. O artista acreditava que esses acontecimentos possibilitavam a transcendência humana. Objeto de estudo deste capítulo *Melodrama Sacramental* (1965) é o efímero mais significativo, foi realizado em um festival em Paris e durou cerca de seis horas.

²⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f-jlkgB76LY>>. Acesso em: 27 jun. de 2016.

despojar-se desse princípio fundamental, a efemeridade, o *Efímero Pánico* não se auto-anularia e deixaria de existir como tal?

Nessa zona indefinida entre o que foi e não mais o é encontra-se *Melodrama*, obra que na superfície é um registro audiovisual, mas que traz consigo níveis – encobertos – que estão emaranhados numa trama que suscita lampejos de outras e distintas histórias. Nesta profusão de transversalidades cênicas, audiovisuais, táteis, digitais, memorativas, presentificáveis, o estudo possível é aquele que está sob a perspectiva do que sobrevive, daquilo que está “sob o caráter indestrutível, aí [na obra ou nas obras] transmitido, lá invisível, mas latente, mais além do ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 201, p. 62).

A atitude artesã presente na oralidade, no contato direto com a ação, não é mais o alicerce da comunicação contemporânea, já que vários são os meios para que os sujeitos se conectem. Assim, a criação desses meios se deu para possibilitar mais praticidade, rapidez e acessibilidade, valores muito caros à sociedade deste tempo. Portanto, o modo de contato se alterou, mas não podemos afirmar, como fez Benjamin, que a narração e a troca de experiências se extinguiram. Podemos, apenas, reconhecer que perdemos o contato direto, pessoal; perdemos a presença dos corpos intercambiando relatos, vivências, porém, se estabeleceram modos outros substitutivos ou coexistentes dessa arte de narrar da que fala o autor. As tecnologias digitais-midiáticas influenciam diretamente nas escolhas dos indivíduos e possibilitam que a construção e transmissão de histórias sejam instantâneas. A simultaneidade entre a vida e a sua virtualização foi instituída e, conseqüentemente, a anacronia se oficializou como princípio fundamental. Portanto, o que é este trabalho senão um exercício anacrônico de olhares; senão um (des)exercício anacrônico de *ordenação de signos* (RANCIÈRE, 2005), como o que faziam os mestres contadores de histórias?

Para Rancière, a realidade precisa ser ficcionalizada para ser pensada, não sendo possível furtar-se à relação que se estabelece ao “dar a ver”, já que é essa comunicação a responsável por construir e escrever a história. A ficção

(...) definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Jodorowsky, ao executar seu *Melodrama*, inscreveu no tempo, no espaço e nos corpos sua própria versão histórica daqueles anos sessenta. Já o vídeo disponível na internet torna possível o resgate das perspectivas do artista sobre os elementos, sujeitos e espaços de seu tempo.

Um possível olhar narrativo que surge do exercício de se colocar diante dos primeiros minutos do vídeo-ação poderia ser escrito assim: uma mulher se movimenta em meio a bonecos e sujeitos mascarados. Eles lhe entregam objetos que a modificam. Ela dança pelo espaço e vai se fazendo existir nesses cinco minutos. O que está encadeado nesses minutos é um sujeito feminino que perambula pelo palco em meio a sujeitos masculinos. Estes lhe dão, como presente, nessa ordem: meias de renda, sapatos de salto alto, sutiã, espelho, batom, joias. Jodorowsky, um dos homens, vestido de preto, entra também com objetos de tamanhos desproporcionais, como um seio feito de algum material resistente. Este pedaço de mama, em determinado momento da ação, é utilizado como púlpito para que a atriz suba e, em outro, é objeto para destruição por meio de chutes agressivos e objetivos em sua violência.



Figura 8 – O músico, a vaca, as tetas e a mulher. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do efímero *Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

Essa contação de história (ou descrição imagético-vocabular) coloca o leitor diante de uma imagem-planície que está mais à superfície e que, portanto, ignora os desenhos do relevo, saltando os declives, aclives e possíveis canaletas que levam a outros climas e ambientes – outros espaços geográficos da imagem. E se pularmos sem

precedentes e prerrogativas em uma dessas obscuridades para colocar-nos nesses outros espaços geográficos? E se içarmos um desses espaços submersos para o nosso campo mais visível? E se, como num choque, esses dois movimentos se fundem em combustão, que elementos resistem? Quais mecanismos de criação artística persistem reativos ao atrito entre os próprios espaços geográficos da imagem?

Eis outra versão da história, uma tentativa de resposta às provocações a partir dessa perspectiva dos elementos geográficos e imagéticos que resistem: ela, a mulher, é sujeito. Ela tem o seu corpo, vestimenta própria e se apresenta como tal nos primeiros segundos do vídeo-ação. Ela está livre pelo espaço; ora vai para um lado, ora para outro, impassível, tranquila. Outros sujeitos e bonecos começam a surgir no espaço e se colocar em relação a ela; entregam-lhe objetos os quais ela utiliza. Todos os elementos entregues (meia de renda, sapatos de salto alto, sutiã, espelho, batom, joias) a modificam. São opressões àquele sujeito que antes vivia com altivez e liberdade. Em um dado momento, dois homens entram com um seio de gesso e, ao fundo, posicionam uma vaca de madeira com tetas enormes, inchadas. O confronto entre a vaca e suas tetas ao fundo e a mulher em cima de sua mama de gesso é inevitável. Ela, a mulher, nesse trecho do *Efímero*, é restituída como um sujeito feminino que se forma/se formata para ser identificado como é. Conforme a famosa frase de Simone de Beauvoir (1949), “não se nasce mulher, torna-se”, esse trecho do *Efímero* é um reconhecimento, em ação cênica, de que a hierarquia histórica colocada entre os sexos não se constituiu por fatalidade biológica, mas por construção social. A imagem que se desenha diante do que é visto é uma imagem conflituosa, que não se constrói por si só e que não se encerra por ela mesma. Ela, num átimo de segundo, se constitui por força de historicidade e de questionamento; traz em cada fissura de seu existir uma ideia subversiva do que pretende expor. Ao abrir-se neste movimento dialético, a imagem rasgada transborda do mundo imagético para o mundo da lógica e propõe uma ordenação própria de ações, sentidos e historicidades, reconhecendo um *sintoma* social: a mulher e sua submissão ao gênero masculino. A ação foi realizada há quatro décadas e ainda continua existindo, viva. Num movimento contínuo e anacrônico, exhibe um *sintoma* que se refere a uma

escansão infernal, o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele diz não se traduz, mas se interpreta, se interpreta sem fim”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212-213).

Melodrama sacramental é ação cênica, *Efímero Pánico*, acontecimento artístico filmado, registrado e arquivado, em fragmento, na internet. Rancière (2012a, p. 22) defende que na linguagem cinematográfica

literatura, cinematografia e teatralidade aparecem (...) como figuras estéticas, relações entre a força das palavras e a força do visível, entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam as fronteiras traçadas entre as artes (...).



Figura 9 – Jodorowsky e o porco. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do *efímero Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

Portanto, o cinema só se constitui se transgredir os limites entre literatura, cinematografia e teatralidade para se apresentar enquanto relação entre as palavras, o visível, as histórias, os corpos e os traços dessas fronteiras entrecruzadas. *Melodrama* é cinema pois está disponível apenas em vídeo atualmente e, além disso, somente um trecho de dezessete minutos. Neste fragmento, pode-se observar, por exemplo, que as imagens estão montadas; existem cortes específicos. É observando isso que se constata que a ordem de ações e cenas exibida pelo vídeo pode não ser a ordem de realização da ação cênica. Portanto, o registro em vídeo cria outro roteiro, outra sequência, outra linguagem de expressão. Simultaneamente, *Melodrama é Efímero Pánico*, já que seus processos de criação, execução e efetivação no mundo não foram destinados, tão somente, à câmera, mas, em primeira instância, a um público vivificado, pronto à experimentação. Público que, num espaço comum e num tempo curto e efêmero, valoriza e reconhece apenas o instante presente. Por essa relação paradoxal, o vídeo torna-se “um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e

nas quais essa reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si”. (RANCIÈRE, 2012a, p. 14)

As imagens às quais temos acesso amplificam, então, o tempo de durabilidade e de ousadia presente no *Efímero Melodrama*, pois elas trazem consigo um efeito sucinto e vibratório em sua concisão de existir; vibram o presente, o passado e o futuro. Aqueles que acessam o *Youtube* para ver o registro, remontam, neste encontro no presente, uma nova e original existência. Por outro lado, o registro mesmo, gravado em 1965, remonta o passado por constituição e resistência, e traz consigo traços desse tempo. Por fim, não podemos precisar quais serão as afetividades possíveis geradas em sua imensurável existência futura. É inevitável reconhecer a força potencial e concisa no ato de se conectar com a obra artística no agora, neste presente, neste momento em que ela se faz existir por meio da atividade e reatividade geradas da conexão entre sujeitos, tempo, espaço, obra e mundo. Transversalmente ao vídeo e à trama suspeita, temos a ação cênica em si. O que está registrado foi/é fato, ocorreu na década de 1960 e, nessa época, o acontecido e a imagem dele gerada trouxeram/trazem também, em sua concisão, outras vibrações: o presente (naqueles corpos que se movimentaram pelo espaço agindo naquele contexto político, histórico e artístico); o passado – ou outros passados mais remotos (nas composições realizadas pelos sujeitos e objetos que evocaram outras épocas míticas, outras imagens, outros símbolos e significados); e o futuro (nas ações e composições cênicas realizadas que não se conectam com os sistemas socioartísticos instituídos na década de 1960).

Neste movimento atravessador, podemos reconhecer que estamos diante de um complexo sistema imagético que se monta e se remonta de acordo com o prisma do qual se vê. Esse fluxo ininterrupto de (des)construção e (des)montagem pode ser comparado ao jogo infantil de peças que podem ser encaixadas de diversas formas. Ao manipularmos as peças, temos que afastá-las e, logo depois, aproximá-las até o encaixe se efetivar. Neste “separa-junta”, um lapso de tempo e vazio se constitui. Lançando os olhos para as peças, ora elas são um sólido objeto e ora elas se esvaem. Esse “entre-peças” torna-se um nada preenchido de outras imagens que não a solidez das próprias peças. Logo, esse vazio, espacializado pelo entre-peças, é a brecha potente de outras diversas composições prestes a serem (re)elaboradas por diversos olhares possíveis e distintos. Tais olhares e suas reverberações constituem regimes de visibilidade e de legitimação: aquilo que se vê é o que se coloca como o visto. Assim, se existe o que é

visto, quer dizer que muitos outros olhares e campos são invisíveis, não vistos e rechaçados. Nesse sistema imagético, é inelutável a construção de regimes de visibilidade que definem configurações políticas peculiares. No vídeo-ação de Jodorowsky, por exemplo, podemos reconhecer que sua especificidade potencial foi a de constituir uma obra que efetivou um desejo legítimo do artista de subverter ordens do comum e do normativo. O artista como trapeiro da história humana e da arte; a obra se estabelecendo e se relacionando com o mundo a partir do impulso revolucionário e, além disso, a partir do entendimento de que o campo artístico pode criar brechas no mundo a fim de desconstruí-lo, a fim de desestabilizá-lo com sarcasmo, ironia e terror.

Portanto, *Melodrama sacramental*, ao ser executado, criou estruturas imagéticas provocativas compostas não apenas pela solidez dos elementos dispostos, mas, sobretudo, pelos elementos não dispostos. A vulnerabilidade dos elos de sentido, os espaços vazios e as reentrâncias nos *Efímeros* ampliam e possibilitam uma diversidade infinita de distintas relações a serem estabelecidas com os sujeitos. Essas composições se apresentaram como potências de choque e reflexão, uma vez que foram constituídas por camadas mais profundas, passíveis de desvelar imagens em crise e preenchidas de potências reflexivas, definidas por Georges Didi-Huberman como *imagens dialéticas* (1998). Os sujeitos que se colocam diante desta obra e se relacionam com essas imagens não podem deter-se e acomodar-se na passividade, pois as composições apresentadas pelo *Grupo Pánico* não estabelecem seus vínculos por meio da observação, da identificação, da ilusão fantasiosa. O que tem de ser visto não está no campo do tangível, porque se assim fosse estaríamos construindo uma narrativa plana que se importa apenas com o objeto concreto e as ações que ele recebe do sujeito-atuador. Porém, o cinema *Efímero Pánico*, de Jodorowsky, “propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Pode-se dizer que a efêmera trama tecida no choque da obra com os sujeitos que se relacionam com ela (e vice-versa) se efetiva num lampejo paradoxal, belo, estranho, que tem em sua natureza a geração de um deslocamento subjetivo, destilando seus efeitos diretamente igualitários para ambas as partes implicadas. Nesse jogo duplo e dúbio, propiciador de movimentos sensíveis, sobressalta-se uma relação tensionada –

daquele que vê e do que é olhado –, que se efetiva no atrito provocado por ela mesma, num

simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Os quadros cênicos são exibidos com uma ordenação própria de elementos das mais distintas qualidades (animais mortos, objetos úteis ou inúteis, corpos nus, corpos completamente vestidos, restos de comida, instrumentos musicais). Esta ordem instituída, que acolhe e aceita o caos como uma de suas características, não se enrijece ao ir concretizando-se nas ações dos sujeitos, mas, pelo contrário, se flexibiliza deixando-se acontecer na fluidez daquilo que ocorrer ali, no momento do ato. Tais prioridades, somadas à horizontalidade entre os elementos que estão dispostos e relacionando-se entre si e ao comprometimento do atuante com o que está sucedendo no presente estabelecem uma fissura subversiva sobre o formato cênico majoritário daquele período. Há uma ruptura com a estrutura construída pelo teatro dramático, subordinado ao texto e à organização de uma cena espetacular que cria uma realidade intocável ao público.



Figura 10 – O caos no espaço cênico. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do *efímero Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

Melodrama traz consigo um forte traço que contribuiu para a crise da forma dramática, pois, ao ser realizado, tornou visível, como uma bomba implacável, outros

caminhos e resoluções que escaparam desse modelo de encenação. Durante todo o vídeo-ação, são recorrentes as ações simultâneas e que não constroem uma lógica inteligível: enquanto um sujeito acerta uma galinha em cima de uma mesa, outros saltam sem parar, outros dançam, outros se vestem. Todo esse caos estabelece um roteiro de ações e reações, acontecimentos que vão se sucedendo não a fim de criar uma ordem fabular para ser entendida e compreendida à luz da racionalidade. Porém, a ação efêmera se constitui como um jorro de engendramentos reagentes que, concentrados ali no presente do acontecimento, existem e são derramados, como o vazamento de água represada, no público.

Antes de *Melodrama*, em 1963, Jodorowsky compõe uma obra sonora, de 23 minutos, constituída por textos, ruídos, sons de instrumentos experimentais. A partir dessa construção, produziu o *Efímero*, que se realizou na Escola Nacional de Artes Plásticas – antiga academia de San Carlos – no centro histórico da Cidade do México.

Alexandro presenta
al GRUPO PANICO
con

UN ESPECTACULO PANICO

Una experiencia de teatro concreto
e improvisado

• Neo-humanista? • Abstracto? • Dadá? • Pop?
• Concreto? • Destructivo? • Constructivo •
Todo éso al mismo tiempo y más...

Jueves 24 de octubre, 20 horas, en la
Escuela Nacional de Artes Plásticas, (Academia de San Carlos)
Academia 22 **ENTRADA LIBRE** 1963

EFÍMERO S

Figura 11 – Recriação a partir do convite de San Carlos. Fonte: Luís Urías Museo.

Esse *Efímero* se configurou como um experimento importante para o processo de elaboração dos ideais e princípios do *Grupo Pánico*, além de ter concretizado desejos e vontades desse grupo de artistas liderados por Alejandro Jodorowsky. Também permitiu uma maior compreensão das proposições e conceitos que tensionam as

diversas áreas artísticas, colocando-as em rede, numa relação transversal. A música, os textos, os artistas executores e as ações cênicas estão compreendidos dentro de um mesmo roteiro, para serem executados, por vezes simultaneamente, numa miscelânea saturada de elementos visuais. Aos poucos, Jodorowsky foi constituindo sua arte como experimento fugaz, protagonizando “acidentes” mais graves, como quando destruiu um piano ao vivo em um programa de televisão, entrando em uma clandestinidade artística. Segundo ele,

(...) Antes de começarem a surgir, nos Estados Unidos, os *happenings*, montei espetáculos que só podiam ser vistos uma vez. Introduzi neles coisas perecíveis: fumaça, frutas e ensopados, gelatinas, membranas, verduras, farinha, areia, ossos, espuma, restos de naufrágios, banhos de xaropes, de leite e de sangue, animais vivos, destruição de móveis, sucatas, explosões, fogo, etc. Em certa ocasião dançamos em um cenário onde piavam estrondosamente dois mil pintos retirados de suas incubadoras. Em algumas dessas apresentações, antes de encontrar a palavra “efêmero”, as chamei de orgia teatral.²⁶ (JODOROWSKY, 2009b, p. 331).

Os *Efímeros Pânicos*, definidos como acontecimentos que radicalizam a efemeridade do teatro realizando-se uma única vez por artistas que não representavam situações, mas executavam estruturas de ações, foram tornando-se cada vez mais frequentes, sempre não partituras e estruturadas espontaneamente, daí seus diálogos com os *happenings*. Foi quando, em 1963, Jodorowsky publicou um manifesto que expressava seus questionamentos e definia qual era, para ele, o verdadeiro objetivo do Teatro.

O antigo teatro, influenciado pela literatura e outras artes, com seus caducos desejos de perdurar e compor, negavam sua essência mesma: o teatro é efêmero, nunca uma representação pode ser igual à outra. É uma arte que se dissolve no passado remoto e no momento mesmo da criação. Para chegar à euforia pânica, é preciso se liberar do edifício teatro, antes que nada, já que estas estruturas arquitetônicas pre-dispõem a relação do ator com o espaço. Eliminando o espectador da

²⁶ Do original: “(...) Antes de que en Estados Unidos comenzaran a surgir los *happenings*, monté espectáculos que sólo podían ser vistos una vez. Introduje en ellos cosas perecederas: humo, frutas y guisos, gelatinas, membranas, verduras, harina, arena, huesos, espuma, restos de naufragios, baños de jarabes, de leche y de sangre, animales vivos, destrucción de muebles, chatarra, explosiones, fuego, etc. En cierta ocasión danzamos en un cenario donde piaban atronadoramente dos mil pollitos sacados de sus incubadoras. A algunas de estas presentaciones, antes de encontrar la palabra ‘efimero’, las llamé de orgía teatral”.

festa pânica, se elimina automaticamente a poltrona e a atuação ante um olhar imóvel (JODOROWSKY, 2009b, p. 320)²⁷.

Tal documento, segundo o escritor, não era apenas palavras, mas impulsos para agir. Este registro-manifesto foi a forma concisa que Jodorowsky encontrou para expor todo o seu descontentamento com o teatro que preconiza a representação do mundo no palco. Este foi mais um instrumento que marca, e transporta em um salto não cronológico, o *Teatro Pánico* e seus *Efímeros*. Inaugura, assim, um regime cênico que, diferente da forma dramática, não pretende causar algo no público, senão no próprio artista – aquele que vivencia, experimenta e executa ações no espaço ao mesmo tempo em que concretiza cenicamente as quatro crises sugeridas por Sarrazac (2012, p. 33):

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação –, que permite sobretudo a eclosão das atuais dramaturgias do “fragmento”, do “material”, do “discurso”. Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, libera a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do texto centrismo.

Segundo Jodorowsky, o *Efímero* não simula o espaço e o tempo. O espaço é o que ele é e as ações duram o tempo que duram. “O lugar onde se realiza o *Efímero* é um espaço com limites ambíguos, de tal maneira que não se sabe onde começa a cena e onde começa a realidade (...)” (JODOROWSKY, 2009b, p. 319).²⁸ O ator pânico não atua como personagem, mas se move e age no espaço e no tempo presentes; o sujeito que está em cena é aquele que crê nas ações que executa, improvisadas e não-premeditadas, para a realização do *Efímero*, “se partirá de um esquema organizado e, em seguida, na festa-espetáculo, se improvisará mergulhando no que é perecível” (JODOROWSKY, 2009b, p. 321).²⁹

²⁷ Do original: “El antiguo teatro, influido por la literatura y otras artes, con sus caducos deseos de perdurabilidad y composición, negaban su esencia misma: el teatro es efímero, nunca una representación puede ser igual a otra. Es un arte que se disuelve en el remoto pasado y en el momento mismo de crearse. Para llegar a la euforia pánica es preciso liberarse del edificio teatro, antes que nada, ya que estas estructuras arquitectónicas predisponen la relación del actor con el espacio. Eliminando al espectador en la fiesta pánica, se elimina automáticamente la butaca y la actuación ante una mirada inmóvil”.

²⁸ Do original: “El lugar donde se realiza el efímero es un espacio con límites ambiguos, de tal manera que no se sabe donde comienza la escena y principia la realidad (...)”.

²⁹ Do original: “Para la realización del efímero se partirá de un esquema organizativo y luego en la fiesta espectáculo se improvisará ahondando en lo precedido”.

Os objetos e figurinos são ativos, para construir ou destruir o que se realiza: “a manifestação pânica resultará de uma apaixonada relação com os objetos. Os trajes serão matéria transformável, rasgáveis, extensíveis. Os atores entrarão nos objetos, os farão explodir, vestirão trajes coletivos, usarão motores, manipularão luzes” (JODOROWSKY, 2009b, p. 21).³⁰ Durante o vídeo-ação, é comum ver um mesmo ator executando distintas tarefas, que exigem roupas e objetos distintos. Estes são instrumentos para que seja possível a efetivação do que se quer fazer. Eles são empunhados como faca, são rasgados, são refeitos. Entre os seis e os nove minutos – nestes cento e oitenta segundos –, pode-se ver que a relação estabelecida entre os atores e as caracterizações e objetos cênicos é muito direta e funcional, justamente para se criar sentido na ação.

No mesmo ano da publicação do manifesto, em 1965, depois de fundar com Fernando Arrabal e Roland Topor o *Grupo Pánico*, Alejandro Jodorowsky apresentou *Melodrama sacramental* no *Paris Festival of Free Expression*. Essa ação teatral, que durou seis horas, realizou-se baseada em uma estrutura de ações anteriormente elaborada. Por assim ser, promoveu um espaço para a improvisação e deu liberdade aos participantes para agirem conforme as relações estabelecidas entre suas subjetividades e o que estava sendo exteriorizado no momento daquele *Efímero*. “Me fez tomar consciência do enorme impacto que um ‘efêmero’ produzia, muito mais que o teatro habitual. Nesses anos de formação, eu acreditava que, para alcançar uma mutação de mentalidade coletiva, havia que agredir a sociedade em seus fundamentos fossilizados” (JODOROWSKY, 2009b, p. 330).³¹

Essas características básicas do *Efímero teatral* têm seus princípios fundados nas ideias do movimento surrealista, delineados em dois manifestos escritos por Breton: *Primeiro e Segundo Manifesto do Surrealismo* (1924 e 1930). Jodorowsky estabeleceu contato direto com André Breton e conheceu com profundidade os fundamentos que estão registrados naqueles documentos. O Surrealismo (assim como os *Efímeros*

³⁰ Do original: “La manifestación pánica resultará de una apasionada relación con dichos objetos. Los trajes serán materia transformable, rajable, extensible. Los actores entrarán en los objetos, los harán estallar, vestirán trajes colectivos, usarán motores, manejarán luces”.

³¹ Do original: “(...) me hizo tomar conciencia del enorme impacto que un efímero producía, mucho más que el teatro habitual. En esos años de formación yo creía que, para lograr una mutación de mentalidad colectiva, había que agredir a la sociedad en sus fundamentos fósiles.”

teatrales) se fundamenta a partir da arte mais instintiva, que cria com a livre associação de ideias, a fuga do racionalismo e considera

a possibilidade de criar uma imagem que não se prende a uma narrativa linear de ações no presente, mas que pode funcionar aleatoriamente numa sucessão de instantes próximos do movimento imaginado para o inconsciente e o sonho. (GARCIA in *Revista Arredia*, 2014, p. 38)

No teatro de Jodorowsky, dentre alguns elementos, utilizavam-se a nudez, animais sacrificados, símbolos religiosos, uma banda de rock ao vivo, vísceras, cabelos:

As mulheres cavalgam sobre as cruzes, transformando-as em gigantescos falos; lutam entre elas; uma delas introduz a ponta da cruz através da janela do automóvel e simula os movimentos de um ato sexual com o automóvel. (JODOROWSKY, 2009b, p. 331)³²

O escritor chileno relata, em seu livro *Teatro Sin Fin* (2009b), que após a intensa apresentação ficou dormindo por três dias sem levantar da cama. Relata também que o curador do evento, Jean-Jacques Lebel, ficou furioso, pois as atenções do público e da mídia tinham se voltado para o *Efímero*, ignorando o próprio festival e as outras atrações. Depois de ter recuperado as energias, Jodorowsky afirma: “eu soube que esse *Efímero* seria o último que realizaria em minha vida, porque nunca poderia superá-lo” (JODOROWSKY, 2009b, p. 354).³³



Figura 12 – Jodorowsky em ação. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do *efímero Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

³² Do original: “las mujeres cabalgan sobre las cruces, transformándolas en gigantescos falos; luchan entre ellas; una de ellas introduce la punta de la cruz a través de la ventana del automóvil y simula los movimientos de un acto sexual con el automóvil.”

³³ Do original: “supe que ese *efímero* sería el último que realizaría en mi vida, porque nunca lo podría superar.”

A obra cênica *Melodrama sacramental* e os efeitos causados por sua realização efetivaram a maneira jodorowskiniana de escrever e colaborar para a tessitura da história da arte. O evento teatral realizado expressa o poder de mostrar e ordenar, por si mesmo, um comum partilhado potencial e sensível, pois traz consigo originariamente uma relação fendida entre o que se estava realizando até o momento nas artes cênicas/dramáticas e o que Jodorowsky propõe e narra em ação. O autor propositor do *Efímero pánico*, ao realizá-lo, registrou no tempo seu próprio “olhar” a respeito das artes da cena e do mundo em que estava inserido. Esse processo de individuação do real é poderoso, pois possibilita a produção de diversas formas inteligíveis de se delinear narrativas; narrativas essas que surtem efeitos, influem no cotidiano vivenciado e, sobretudo, esmaecem a fronteira entre *razão dos fatos e razão das ficções* (RANCIÈRE, 2005).



Figura 13 – Jodorowsky e o coração de boi. Recriação a partir do frame do fragmento em vídeo do *efímero Melodrama Sacramental*. Fonte: Youtube.

O sistema de inteligibilidade engendrado pela trama *elaboração jodorowskyniana/execução de Efímero em 1965/cinematografia do Efímero/espacos vazios/relações: o que vê, o que é olhado/elaborações narrativas* estabelece a racionalidade da ficção, que se distingue de uma racionalidade da falsidade. Segundo Rancière (2005), o que é falso se refere ao campo da mentira, à proposição de ilusões e, portanto, formula um jogo de enganação próprio ao *regime representativo*. Sarrazac (2012), por sua vez, o chama de *forma dramática* – que polariza realidade e ficção. No entanto, de modo distinto à falsidade, a ficção não se relaciona e nem corrobora para a

promoção de enganos, mas estabelece uma ordenação de signos que constrói estruturas que se desdobram “entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Este é o jogo cênico proposto pelas efemeridades das ações de Jodorowsky, seu teatro pânico e todo o sistema de inteligibilidade engendrado por ele. O *Efímero Pânico* não pretende criar representações, pelo contrário, busca a presentificação de todos os elementos envolvidos e, a partir dessa configuração, traça uma trajetória ficcional, já que ordena signos e explora suas potencialidades. O cinema *Efímero Pânico Melodrama Sacramental* dá visibilidade à lógica do paradoxo, à pulsante atualização da memória social; propõe e realiza imagens vivificadas que, por seu movimento volúvel e autônomo, ardem pela dor de sua origem e pela dor de seus possíveis encontros com todos aqueles que a compõem e com o que se deparam. O arranjo visual criado, as sugestões dos corpos, a fisicalidade imagética se ligam à forma, às cores, aos figurinos e elementos cenográficos; assim como as sugestões fantasmáticas, a transposição dos limites táteis (que se relacionam aos modos impensados, aos sintomas, às sobrevivências, à dimensão memorativa e mítica) geram e alimentam debates cruciais para os dias correntes. De que valem as imagens artísticas se não são – de alguma maneira – atualizadas no/para o contemporâneo? Ou melhor, de que valem as imagens se não fulguram, como sintomas doentios de uma crise epidêmica, vestígios passados, rastros míticos?

CAPÍTULO 02

Ou

O olhar transgressor: *Santa sangre* e seu poder de transformação

Ou

O cinema imagem-ação-palavra: obra, autor, mundo e o que vê

Ou



Figura 14 – Recriação a partir do cartaz promocional do filme *Santa Sangre*. Fonte: Cinéfilos Convergentes.

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de

uma coletividade; faz presentir o destino de um indivíduo ou de um povo.

Jacques Rancière, *Inconsciente estético*.

O cinema de Jodorowsky é o registro do impossível, pois é inelutável considerar que seus filmes registram o impensado, criam possíveis e contraditórias associações entre o cotidiano, o comum, o mitológico, o afetivo, o político, o estético.

As obras cinematográficas do diretor sempre possuem grandiosas imagens, numerosos elencos, *sets* construídos especialmente para a produção e quase nenhum financiamento. *Santa Sangre* (1989) foi realizado depois de dois projetos falidos do diretor, *Duna* e *Tusk*, e, além disso, ele teve que esperar nove anos até poder voltar a filmar. O roteiro do filme já estava elaborado desde 1983; no entanto, foram necessários seis anos para que se conseguisse o financiamento, que se esgotou em três semanas de filmagem. O diretor só conseguiu terminar pois recebeu uma complementação de uns produtores japoneses. Mesmo diante dessa situação desastrosa, *Santa Sangre*, depois de estreado, foi a obra mais assistida e comercial da carreira de Jodorowsky. Num jorro de imagens compostas por palhaços, animais selvagens, circo, igrejas, tratores, figurinos coloridos e anões fica nítido que o diretor faz suas escolhas a fim de construir atmosferas com teatralidades potentes e peculiares.

O filme, elaborado por Jodorowsky a partir da relação estabelecida entre ele e o mundo no entre ato de olhar, efetiva uma abstração imaginada em imagens, que foram registradas em película na década de 80 e que hoje estão disponíveis na internet. Segundo Rancière (2015, p. 36-37), numa obra artística em que a ordem representativa foi abolida *tudo fala*. No cinema de Jodorowsky, a construção das atmosferas para se contar a história idealizada é mais importante do que a própria representação da realidade factual, tal como ela é; por isso, tudo é rastro, vestígio. Diz Rancière (2015, p. 35) que toda forma tem sua sensibilidade e traz consigo “as marcas de sua história e os signos de sua destinação”.

O conflito central da obra é a perturbação psicológica do protagonista e o alcance da cura por meio de uma revisão do que foi vivido (o passado como material de estudo). O que acontece no presente do protagonista, este denominado Fênix, sempre é condicionado a um fato que aconteceu no passado. Isso se expressa por meio do movimento de edição do filme, que nos coloca consecutivos *flash-backs*. A montagem das imagens cola passado e presente em movimentos rápidos, mostrando a dominação

exercida pelas memórias familiares de Fênix (o amor incestuoso pela mãe e os jogos abusivos – físicos e psicológicos – enredados pelo pai), lembranças que o atormentam. O processo de cura e libertação só é possível pela intervenção de sua amiga de infância, Alma, que é a responsável por resgatar Fênix de seu próprio universo labiríntico.

Pode-se reconhecer que a construção fabular é feita sob a perspectiva aristotélica. Observa-se a presença de elementos catárticos e a construção do clímax; porém estes não são os elementos estruturantes da obra. No regime representativo, orientado pela *Poética* de Aristóteles, o pensamento artístico age impondo-se a uma matéria passiva. Por princípio, nesse regime, o artista se coloca como o único sujeito capaz de interpretar, interpelar e recriar o mundo. Dessa forma, os não-artistas – o público – são meros espectadores, que, como num banco de dados, recebem as informações e essa “especial” perspectiva. Além disso, pode-se entender que a própria relação do artista com seu contexto histórico-espacial se estabelece desta forma: o indivíduo recebe as informações que estão expressas no cotidiano e os representa em canções, palcos, telas. Porém, no filme de Jodorowsky, a regra ditada por essa *mimese* aristotélica é questionada e subvertida; o que se vê é uma constituição heterogênea, uma diversidade fragmentada. A introdução de complexidades e de uma rede estético-política diversa constrói um regime peculiar, que se sobrepõe ao representativo. O diretor parte dessa estruturação mimética e a extrapola, criando sua própria ordenação de signos – ordenação que não está a serviço do mundo, mas se mescla com ele. A ilustração, a representação, o artístico, o estético e o subversivo criam o universo em trânsito – com lógica própria, porém não alheia ao mundo – de *Santa Sangre*.

Esse regime estabelecido se constrói a partir de uma rede não hierarquizada de elementos artísticos (espaços, figurinos, atuação, texto, temas). Todos os elementos tensionados nessa rede estão num patamar comum que os faz se relacionar entre si, a fim de resgatar significados e sentidos precisos. A obra jodorowskyniana exige e convoca os detalhes: “não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é realmente importante, igualmente significativo” (RANCIÈRE, 2015, p. 36-37). Em Jodorowsky não existe o desprezível; tudo que compõe o filme carrega consigo a potência de toda a obra. Pode-se entender esse conjunto estético como uma grande planície, composta por terra, plantas, animais, pessoas, objetos diversos. Nela, todos se encontram em um mesmo nível, estão amalgamados em um único patamar. Porém, com possíveis intervenções insurgentes,

essa planície começa a se modificar, criando outros relevos possíveis, inconstantes: a terra, os animais e as plantas que constituem o grande terreno se desorganizam e vão ampliando as possibilidades de formas, sentidos, significados e linguagens. Se fosse possível fazer uma projeção desse meio ambiente em curvas de nível, veríamos graficamente as modificações constantes da área: ora vemos mais os animais, ora mais as plantas; ora vemos somente a terra, ora os três, ora nenhum deles. *Santa Sangre* é essa planície desconstruída; traz consigo marcas, relevos, declives e aclives a partir das imagens que o constroem. Em cada cena, os elementos que o compõem distribuem-se imageticamente conforme exige o relevo de sentidos, de atmosferas e de significados porosos e especulativos.

Este gráfico se desenha a partir do desejo de se contar a história, de se tecer uma complexa rede com as mais diversas ordenações descritivas e narrações ficcionais. As multiplicidades de versões e razões que se ordenam na obra não permitem o estabelecimento de uma relação de causa-efeito compatível. Ou seja, a forma fragmentada de se contar faz com que o que acontece no presente nem sempre tem seus “porquês” relacionados diretamente com as cenas anteriores. Já no enredo da história mesma, essa relação também não prepondera, pois o que está dentro do campo do possível nem sempre está no campo das possibilidades do mundo em que vivemos (por exemplo, quando Fênix, ao ver sua mãe, foge do hospital pela janela usando lençóis amarrados). Essa condição libertária da narrativa interpela o sujeito que com ela se depara causando-lhe uma dúvida inexorável: isso é possível? Esta pergunta não está feita para se constatar a insensatez absurda e/ou a verossimilhança do filme, pois para isso há outras linguagens de registro, mas trata-se aqui de reconhecer que o fundamental em *Santa Sangre* é a capacidade que a humanidade tem para agir, intervir e transformar suas histórias. Para além dessas capacidades, como num processo que se desenlaça com naturalidade, soma-se a potencial habilidade humana de apropriação e transmissão das histórias. O desejo de contar e a própria narrativa existem por si só. Jodorowsky demonstra, ao criar seu cinema, uma competência – própria dos indivíduos que se relacionam com seus contextos espaço-temporais – denominada por Benjamin, em “O narrador”, de *arte de narrar*. Esta habilidade é definida por ele como a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994 p. 198); dotado dela, reconhece-se o valor de se promover, acima de qualquer outro fator, um campo entre a obra e o público para se vivenciar experiências. Vale dizer que tal exercício independe da forma como é

executado, podendo ser feito com as palavras, com as roupas, com as pessoas, com os espaços, com a música ou com tudo isso junto (ou apenas dois, ou três). O regime estabelecido não traz em si uma forma de representação, mas a forma do existir mesmo, o viver a própria vida presente na realidade ficcional criada.



Figura 15 – Recriação do frame do filme *Santa Sangre*. Fonte: *Santa Sangre*, dir. Alejandro Jodorowsky, 1989.

Pode-se dizer que um artista que se conecta com o seu próprio contexto social, político e temporal coloca para si, diariamente, o desafio de olhar para o mundo e, a partir dele, desenvolver seus processos criativos. Assim o demonstra Jodorowsky logo no início do filme, estabelecendo uma relação entre a cidade e o tempo em que vive (Cidade do México, década de 80). Nos primeiros momentos de *Santa Sangre*, é exibido o seguinte anúncio: “os eventos e personagens desse filme são inspirados em fatos reais acontecidos na Cidade do México”³⁴. O que se segue a partir daí são imagens de terror – não aquelas vistas nos filmes *blockbusters* desse gênero –, nas quais é possível acompanhar uma história que tem como personagem principal o terror construído pela mente humana; os monstros aterrorizantes do inconsciente do homem.

³⁴ Introdução do filme, antes dos créditos iniciais. (SANTA SANGRE, 1989).

O filme é uma fábula grotesca³⁵ e surrealista,³⁶ fruto do diálogo tensionado entre a realidade vivida no México dos anos 80, os terrores da mente humana (medo da traição, traumas de infância, amores, crises financeiras) e a elaboração criativa de Jodorowsky, que lutava incansavelmente para construir obras que aliam plasticidade das imagens, posicionamento político definido e busca pela transcendência humana. Além dessa estruturação, três princípios fundamentais do movimento surrealista estão presentes fortemente na obra cinematográfica do artista: o primeiro é a justaposição dos elementos, radicalizando distintos componentes para construir uma imagem, a fim de destruir o convencional e criar o novo; o segundo, a negação da beleza greco-romana, do belo como valor estético essencial; e, por fim, o terceiro, influenciado pelos dadaístas,³⁷ que permitir que o azar, a surpresa e o inesperado estejam presentes no processo de criação e na obra finalizada. Este último princípio, a presença do “jogo de azar”, se aproxima de uma característica apontada por Rancière (2015, p. 33-34) sobre a revolução estética, que sobrepuja o *sistema de possíveis* da arte a outras possibilidades, distintas das do sistema representativo, e que interferem diretamente no pensamento e na escrita artísticas (seja na literatura, no teatro ou no cinema). Segundo o autor:

Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento. Inversamente, existe não pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz do seu oposto. Há portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma

³⁵ Segundo Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), o grotesco é um ponto de vista baseado em uma concepção diferente do humano, que não está ligada ao indivíduo simétrico e cartesiano – virtudes da beleza grega. O corpo, pensamento e estética grotescos surgem de um humanismo que consegue abraçar e processar o lado obscuro, assimétrico, não-reconhecível, enfim, o modo agressivo, animalesco e imprevisível da natureza humana.

³⁶ Aquilo que é resultado da expressão do pensamento de maneira espontânea e automática, regrada apenas pelos impulsos do subconsciente, desprezando a lógica e renegando os padrões morais e sociais estabelecidos. Este conceito foi definido a partir do movimento artístico cultural parisiense de 1920, o Surrealismo.

³⁷ Dadaístas são os integrantes do movimento artístico de vanguarda intitulado Dadaísmo ou Movimento Dadá, que possuía como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais. Esta corrente cultural, fundada a partir do ano de 1916, colocava o valor de arte em objetos comuns do cotidiano, no antirracional, na causalidade e no acaso. São representantes desse levante os artistas Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hans (ou Jean) Arp, Julius Evola, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Max Ernst e Man Ray.

ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca. (RANCIÈRE, 2015, p. 33-34)

Como já exposto, o conflito central da obra é a perturbação psicológica do protagonista e a sua resolução por meio de uma revisão do que foi vivido. Assim, o presente e o passado de Fênix estão colados por meio de *flashbacks*. O encadeamento das cenas-imagens constrói tensões próprias das *imagens dialéticas* (DIDI-HUBERMAN, 1998), pois os acontecimentos revelam, no ato imagético, fatos míticos fulgurados. Na montagem fílmica, anacronicamente, são sobrepostas imagens-memórias do passado; imagens realizadas no presente; imagens afetivas; imagens da imaginação – todas se pautando não pelo tempo cronológico, mas pela potência que o enfrentamento entre elas traz para a construção fabular do filme. O trabalho de Jodorowsky, analisado em diálogo com as teorias Didi-Huberman, nos revela “um olhar absolutamente novo, ‘não-selvagem’, não-nostálgico: um olhar transformador”, pois consegue reconhecer o “elemento mítico e memorativo do qual procede para ultrapassá-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 193).

Numa narrativa, o uso de elementos mitológicos teria por fim incorporar as histórias sagradas, que trazem consigo, ao longo de séculos, *modelos exemplares* das atividades humanas significativas, seriam elas “tanto a alimentação ou o casamento, (...) o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p 9-10). Essas histórias sagradas relatam o tempo “fabuloso do princípio” (ELIADE, 1972, p. 9), onde entes sobrenaturais, homens, seres híbridos estão envolvidos e coparticipam de ações que criam o universo cósmico e os acontecimentos que se manifestaram plenamente no tempo. O mito não representa ou tenta criar similaridades; tampouco revela o mundo cotidiano, mas efetiva uma realidade que tem sua própria lógica; uma realidade que estabelece fissuras e desvenda a sacralidade do mundo. Os mitos

descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 9)

Esta concepção de Eliade define o mito a partir da ancestralidade – aquilo que é primordial na constituição da humanidade, assim como tudo o que se relaciona com a sua existência. Jodorowsky, além de remontar e escancarar questões ligadas à natureza humana (morte, vida, insanidade, desigualdade social, incesto, assassinato, traição),

compõe sua obra por cenas que exibem personagens e ambientes do imaginário popular, comum aos homens ocidentais contemporâneos – não se restringindo, entretanto, à representação desses sujeitos e do mundo tal como eles são, pois

a ordem da representação significa essencialmente duas coisas. Em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. Nessa ordem, a palavra tem como essência o fazer ver. Mas ela o faz segundo o regime de uma dupla retenção. Por um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra. Esta manifesta sentimentos e vontades, em vez de falar por si mesma (...). Por outro lado, ela retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob o seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras (...). A ordem da representação, em segundo lugar, é uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação. (RANCIÈRE, 2015, p. 22).

No enredo de *Santa sangre*, vemos personagens que estão envolvidos com fatos corriqueiros do cotidiano, pessoas comuns. Porém, paradoxalmente, elas se tornam seres mitológicos, pois evocam a força da significação exemplar ancestral, primitiva. Elas são o que são na construção fílmica porque antes (muito antes) delas houve uma série de contos sagrados que as compuseram. E não somente: esses personagens são lembranças de um passado mítico, mas também são sua (re)atualização, desafiando a ideia de que o que acontece é irreversível, não tem como ser revivido. Tal perspectiva pode ser observada nos nomes eleitos para os personagens. O protagonista é Fênix, nome da ave que renasce das cinzas; sua mãe se chama Concha, nome dado, em espanhol, à vulva feminina; e a amiga e salvadora de Fênix é Alma. Estas escolhas dão o caráter paradoxal às figuras. Ao mesmo tempo em que esses personagens vivem fatos e conflitos comuns aos homens, trazem consigo significados arquetípicos. Cada personagem tem uma vida ordinária, mas, simultaneamente, carrega uma potência para a erupção de padecimentos profundos. Em cada sujeito pode-se identificar uma identidade a partir de seus contrários: Concha é uma beata peregrina e fanática religiosa, amante incondicional do marido e assassina. Todo o ser que é desenhado em Concha é paradoxal, trazendo consigo forças limítrofes tanto do cotidiano mais banal (cena em que busca Fênix no hospital) quanto de situações que fogem desse aparente equilíbrio da normalidade (cena em que ela joga ácido no marido). Outra perspectiva dessa identidade dos contrários está presente em Alma, amiga que cumpre o papel de salvadora de Fênix. Ela é o refúgio – uma possível alternativa de redenção da história

trágica do protagonista –; no entanto, Alma não fala, é muda. O único meio possível para que ela exista, se comunique e se realize na história é através da ação. O autor, ao inserir esta personagem no enredo, estabelece a dimensão paradoxal entre o cotidiano e o mitológico. Alma é a via salvadora e só pode se realizar por sua ação. Ela é que tem toda a potência de transformação e a possibilidade de mudar o rumo dos acontecimentos.

A esposa e os filhos de Jodorowsky interpretam os protagonistas de *Santa sangre*, instituindo na película uma ampliação de seus limites ficcionais em direção ao campo do real. Trata-se da vida mesma do diretor sendo registrada; a relação que ele estabelece com sua família é a responsável por construir o filme. Em consonância à dimensão mitológica, o processo para a realização do longa concentra uma imagem viva, pulsante, latente (o autor dirigindo seus próprios familiares), pois se nutre das tensões naturais já estabelecidas entre eles, conjugando dialeticamente o futuro, o presente e o passado – o que já é, o que está sendo e o que ainda não é. E tudo isso ainda registrado em película, material audiovisual resistente que provavelmente irá perdurar ainda mais tempo. Como nos mitos, Jodorowsky flexibiliza as fronteiras do tempo e os limites das relações político-afetivas, estabelecendo limites outros e ultrapassando-os, simultaneamente.

Ao inserir no filme sua própria realidade familiar, o diretor imprime à obra um caráter autobiográfico. O fato de desenvolver um processo criativo que inclui e implica sua própria família, sua própria história, nos sugere a busca de transformação que o próprio artista impõe sobre si mesmo. Dessa forma, a identidade dos contrários pode ser reconhecida na vida do próprio autor. Ele coloca suas afetividades concretizadas (esposa e filhos) para servirem ao filme. Nesse caso, o produto artístico gerado traz consigo uma mitologia do sujeito produtor, do próprio artista: a mitologia do “eu”. Ela funda-se no sujeito, em suas peculiaridades e memórias; funda-se no indivíduo que está no mundo, que nutre-se dele e também retroativa seu contexto, devolvendo outras possíveis realidades.

Outra camada da qual o autor lança mão em sua obra cinematográfica é o caráter documental. O roteiro

(...) está baseado livremente na história de Goyo Cárdenas. Jodorowsky o conheceu casualmente em um café no México. Cárdenas, advogado e jornalista no momento do encontro com Jodorowsky, escondia um passado atormentado: havia matado

aproximadamente trinta mulheres orientado pela má influência exercida por sua mãe. Depois de voluntariamente entregar-se à polícia e passar uma década internado em um hospital psiquiátrico, Cárdenas foi liberado e, mesmo não recordando de nenhum de seus crimes, cometidos em estado de total inconsciência, tratou de retomar sua vida por completo, levando Jodorowsky a pensar na possibilidade de salvação que existe em toda vida humana: “Nesse momento pensei na redenção. Se um assassino pode levar uma vida normal, quem sabe nossa sociedade, que é uma sociedade criminosa, algum dia poderá viver num mundo mais bonito”. (CHIGNOLI, 2009, p. 80-81).³⁸

Até aqui, três camadas se atravessam no filme: a primeira, o seu caráter documental – que se liga a um fato social-político (história de Goyo Cárdenas); a segunda, o seu caráter afetivo-autobiográfico, que se relaciona à própria história do autor (a contextualização da cidade em que vive e a presença de seus familiares); a terceira, a sua dimensão mitológica, que se relaciona à construção arquetípica e alegórica dos acontecimentos, personagens e espaços. A rede imbricada por essas três camadas constrói um sistema de tensão que estabelece um *comum partilhado* e híbrido (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Tal hibridismo mostra-se como uma primordial característica do pensamento artístico de Jodorowsky. A combinação de elementos de distintas ordens, por vezes contraditórias, está presente em toda a obra e de diferentes maneiras. A presença de um universo híbrido possibilita que fissuras de sentido se tornem instrumentos para a subjetivação do espectador – canais que permitem o contato direto do público com a obra.

O diretor empreende uma obra múltipla que nega o homogêneo, a unicidade, e opta por um cinema que está direcionado à diversidade, ao mundo. Um mundo no qual coexistem distintas formas de vivê-lo, de transformá-lo e de representá-lo. A miscelânea proposta por Jodorowsky é evidente. A mesma importância – portanto sem hierarquização – é dada aos diferentes elementos presentes em seu filme: o histórico, o afetivo-pessoal, o mitológico, o político, o social, a representação, o irrepresentável e o psicológico. Além disso, o autor dá espaço e mesmo valor às possíveis subjetividades e olhares que poderão ser lançados sobre a sua obra.

³⁸ Do original: “(...) el guión está basado libremente en la historia de Goyo Cárdenas, a quien Jodorowsky conoció casualmente en un café de México. Cárdenas, abogado y periodista en el momento del encuentro con Jodorowsky, escondía un pasado tormentoso: había matado a alrededor de treinta mujeres guiado por la maligna influencia de su madre. Después de voluntariamente entregarse a la policía y pasar una década internado en un hospital psiquiátrico, Cárdenas fue liberado y, aunque no recordaba ninguno de sus crímenes, cometidos en estado de total inconsciencia, logró enmendar su vida por completo, llevando a Jodorowsky a pensar en la posibilidad de salvación que existe en toda vida humana: ‘En ese momento pensé en la redención. Si un asesino puede llevar una vida normal, quizá nuestra sociedad, que es una sociedad criminal, algún día podrá vivir en un mundo más hermoso’”.

Esse é o cinema vivo, imagem-ação-palavra vivas, distinto daquele que regula o campo do representativo. Cinema que se aproxima da imagem-ação-palavra que “ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz” (RANCIÈRE, 2015, p. 35). E justamente por ser criado nessa atmosfera paradoxal, ele se estrutura e se distingue por que dá importância à ausência, ao *não*. Nesse campo da negação, pode-se reconhecer outras presenças, distintas, inesperadas. Na ausência do saber, outros saberes se tornam possíveis. No “não-dizer”, outras vozes podem falar. Nessas outras presenças inesperadas, que expõem uma diversidade peculiar e antipurista, outras desconstruções efetivam engrenagens de autêntica criação. Espirais históricas criativas se realizam como experiência vivida – memória sangue vermelho-vivo – que transcendem à própria obra dando sentido a outras histórias, outros fatos, outras ficções, outras experiências.

De acordo com Rancière (2012, p. 22), no cinema, na

literatura, cinematografia e teatralidade aparecem (...) como figuras estéticas, relações entre a força das palavras e a força do visível, entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam as fronteiras traçadas entre as artes.

Jodorowsky efetiva, a partir de uma construção que flexibiliza e esgarça os limites da própria arte da montagem cinematográfica, uma obra que amplia e tensiona os limites em direção à vida no mundo. Dessa forma, *Santa Sangre* estabelece *distanciamentos* (RANCIÈRE, 2012, p. 10) particulares e inerentes à própria história (pessoal e social) do cineasta, que, ao criar seu filme, quebra, em estilhaços, a fábula e as memórias pessoais, sociais, familiares, testemunhais, políticas e documentais. Com essa escolha, o autor constrói um mosaico que põe em conflito os diversos entendimentos e olhares que de sua obra depreendem. Esse mosaico imagético, ativo e literário torna-se o lugar da memória, que, em lapsos, constrói-o e remonta-o para fazê-lo novamente vivo no momento em que se encontra com o espectador.

Estar diante das cenas de *Santa Sangre*, é estar diante de uma *partilha sensível* proposta por Jodorowsky, que conta uma história e, assim, efetiva o princípio de que qualquer um de qualquer época pode ser considerado um “fazedor” de história:

a razão da história e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas (...) a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz. (RANCIÈRE, 2005, p. 59)

A partir dessa compreensão da história como um mapa do sensível, que se constrói continuamente e sempre em ação, reconhece-se a inerência da política à natureza do homem, uma vez que toda tomada de posição é um ato político. Reconhece-se também, por conseguinte, a inerência da política à natureza da arte. O artista chileno expõe, em seu filme, uma enxurrada de imagens poéticas terríveis: “um circo decadente, um hospício estranho, um insólito bordel, anões, mongóis, cafetões, prostitutas, lutadores mexicanos, travestis, *strippers* e uma menina surda-muda (...)”³⁹ (SANTOS, 2013, p. 4), além de uma cidade decadente, uma zona boêmia marginalizada, um rústico templo religioso, um ringue de luta. A história – mágica e de maravilhoso horror – é contada com esses elementos, que trazem para a película o universo marginal e vulnerável da Cidade do México dos anos 1980. *Santa Sangre* é uma possível narrativa elaborada e sistematizada a partir das ações humanas para a construção de sua própria história. As forças irradiadas por elas reconhecem e potencializam as experiências independentemente dos elementos de comunicação que nelas intervêm. As imagens expressas no filme instituem, interpretam e impõem, para o mundo, estímulos vigorosos de um universo estético, político e histórico, engendrando na realidade ficcional verdades míticas, cruas. A inteligibilidade do real está associada à elaboração de ficções que, num processo antropofágico, se relacionam profundamente às memórias e à sua atualização ininterrupta.



Figura 16 – Recriação a partir do frame do filme *Santa Sangre*. Fonte: *Santa Sangre*, dir. Alejandro Jodorowsky, 1989.

³⁹ Do original: Un sórdido circo, un extraño manicomio, un aberrante burdel, enanos, mongólicos, chulos, putas, luchadores mejicanos, travestís, bailarinas de *striptease* y una niña sordomuda (...).”

Na primeira cena do filme, vemos Fênix, o protagonista; ele está nu, preso em um hospital psiquiátrico e acredita ser uma ave. Os médicos o alimentam e prescrevem um remédio, enquanto Fênix está em cima de um galho instalado nesse pseudo quarto. O ambiente se assemelha a uma solitária que se compõe apenas pelo galho e por uma cama-ninho. Fênix está comendo um peixe cru quando recebe a notícia de que terá alta. Nesse momento, num corte abrupto, uma ave toma a tela e sobrevoa uma cidade. A cena indica que o homem-pássaro estava liberto e de volta às suas origens.

Santa Sangre desenvolve o percurso de Fênix, que sai do estado de demência para resgatar sua trajetória passada, um renascimento. Sem concessões, o filme traz como referência material para esse início da trajetória do personagem principal o mito da ave Fênix, símbolo da ressurreição na eternidade. Esta narrativa primordial, presente em várias culturas, conta a história de um pássaro que, ao morrer, entrava em combustão e, de suas cinzas, renascia-se tornando uma ave de fogo, capaz de carregar até elefantes. Em uma das versões, a Gnóstica, Fênix vive mil anos. No fim de sua vida, ela acende um fogo que a consome e, de suas cinzas, renasce, vivendo mais mil anos e, assim até sete vezes sete. Essas 49 vezes fazem uma alusão à Gnosis⁴⁰ e aos 49 níveis profundos da mente humana, símbolo da regeneração da vida universal e do *eu* psicológico que pode reviver na mente. Nesse começo de *Santa Sangre*, o mito faz-se presente; precede a narrativa da película para que esta o ultrapasse. A ave-homem, a situação limite de morte (estar preso, isolado), o renascimento (início de uma nova vida) são elementos que resgatam e rememoram a ave sacra para inseri-la em uma outra narrativa, ao mesmo tempo em que mitificam a história-imagem contemporânea que Jodorowsky se propõe a relatar.

Outros elementos fílmicos constroem um clima de embate entre o memorativo (aquilo que se relaciona ao campo da memória, ao que já aconteceu) e o presente (o contemporâneo, o que ainda está acontecendo). Também trazem à tona, a partir do enfrentamento anacrônico com os mitos antigos greco-romanos, o embate entre as classes e a segregação social. Todos os elementos cênicos, como a agitação da cidade, fiéis religiosos protestantes, policiais autoritários, padres dominadores e poderosos atravessam ou tangem o mundo comum. O ambiente fílmico (des)ordena uma realidade ficcional que está inserida no mundo cotidiano, assim como também o faz um alfinete

⁴⁰ Corrente filosófica-religiosa que busca pela sabedoria divina a partir da busca pelo auto-conhecimento humano sem a necessidade de sistemas religiosos e tradições.

fincado na espuma, que marca, fura, e estabelece, a partir e com ela, um espaço outro. Não se trata mais de uma espuma, nem tampouco de uma agulha; trata-se de uma agulha-espuma, uma conjugação que cria um furo. Assim é a cidade não-nomeada de *Santa Sangre*, um município construído a partir dos vestígios de memórias de típicas cidades latino-americanas, com suas feiras e seus paradoxos sociais (construções luxuosas que se contrastam com outras degradadas). Esse local, desconhecido, fura e marca o sistema das possibilidades inteligíveis: a cidade existe porque é resultante da conjugação entre as cidades que conhecemos e as ideias elaboradas por Jodorowsky a partir de suas vivências. É a partir deste movimento somatório que o diretor cria a sua ação espaço-temporal, fincando o alfinete na espuma, criando o furo. Este furo é a cidade do filme, local onde mora Fênix. Assim, o diretor promove “repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2005, p. 26), permitindo ao espectador experimentar e refletir sobre questões sociais intrínsecas e, por vezes, veladas tanto na década de 80 quanto nos dias de hoje.

Policiais, vestidos de azul, batem com cassetetes contra uma grade. À frente deles, impedidas pela grade, estão outras pessoas, vestidas de vermelho. Elas protestam com uma flor ou pedras na mão. Na cena, instala-se uma confusão entre os lados oponentes – azul X vermelho/ polícia X povo. Ambos se enfrentam e são limitados pela grade. O que se ouve são gritos e murmúrios revoltosos dos dois grupos e as batidas dos cassetetes e das pedras contra o metal do gradeado. Abre-se o plano, e o que vemos é o pedaço de uma cidade bege, que é representada por um templo religioso. Instaura-se o seguinte espaço (partindo do fundo para frente da cena): no centro-fundo há o templo bege-amarelo-vermelho, depois, a fileira do grupo que veste uma túnica vermelha (agora já entendidos como religiosos de uma seita pagã). Em seguida, vemos a grade e, do outro lado, os policiais vestidos de azul escuro. Ainda no mesmo plano, mais à frente, vê-se um aglomerado de pessoas que se encontram junto a um trator. O templo será demolido; a cidade está agitada. Um menino corre até a confusão à procura de sua mãe, que se encontra entre os religiosos revoltos. Ela, com paixão e coragem, lidera a manifestação; em meio aos gritos, discute com o homem que comanda o trabalho dos tratores. Ele dá a ordem, as máquinas de demolir são ligadas e se adiantam contra a grade. O filho dela, que foi abraçado por um dos palhaços, fica impedido de ir ao encontro da mãe e grita por ela. A fila dos policiais se dissipa, a dos fiéis caminha para trás, em direção ao templo. Em um movimento agressivo, os tratores vão em direção ao

prédio da seita. Nesse ponto da cena, ouvem-se gritos dos manifestantes, dos policiais, do menino do circo, das batidas das pedras e do ronco do motor dos tratores. A paisagem sonora é complexa e densa. Ao ver que os fiéis não se dissiparam e nem se entregaram, os policiais sacam revólveres e se adiantam contra o aglomerado vermelho, dando tiros para o alto. A câmera vira em direção aos religiosos, que estão organizados em dois coros – um com homens músicos, em posse de seus instrumentos, e o outro com mulheres cantoras, em posse de flores e paus. Sob o comando da líder, que está posta no centro e de braços abertos, como uma cruz, todos começam a cantar a música *El fin del mundo*⁴¹. A mãe-líder vê o filho-garoto do circo à distância; os dois se emocionam e ela deixa lágrimas caírem dos olhos. Neste momento, a câmera movimenta-se e foca em duas filas – uma de policiais e outra de fiéis – se formando frente a frente, como um corredor, que recebe ao centro a chegada de um carro negro e elegante. O choro da mulher ainda persiste quando saem do veículo um homem que traja vestes negras de seminarista, um padre vestido de túnica branca e hábitos roxos e um garoto vestido de branco. O padre, que logo é identificado como tal, cumprimenta a todos e anuncia que sua missão é levar a paz. Esta sequência tem seu desfecho concluído com a entrada do padre no templo pagão; lá ele conhece todo o rito prestado à Santa Sangre. Ele condena essa religiosidade profana e permite a destruição do prédio. O templo popular para cultivar a santa é destruído pelos tratores.

Ao deparar-se com esta obra cinematográfica torna-se *inelutável a cisão do ver*⁴² que Didi-Huberman nos sugere em seu livro, pois, imediatamente, “o ato de ver (...) se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), já que as imagens trazem consigo contradições instaladas e não-revogáveis. Na cena descrita, a relação posta entre religiosidade, crença, fé e sistema/espço no qual se pode professá-las é a questão imagética central e exige do espectador um movimento de caminhar em direção à obra. Porém, ao mesmo tempo, retroceder, num movimento em direção a si mesmo, afastando-se do que se vê. Pode-se sugerir até a seguinte pergunta: “e aí, como eu me posicionaria frente a esta problemática (social) do filme?”. Nessa relação de atração-repulsão é que se vão construindo os processos de comunicabilidade entre o espectador e a película. Processos que são irrevogáveis e, em sua grande maioria, não conciliatórios, por vezes o fluxo de pensamento do espectador escapa em direção a si

⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E0732YfSEgQ&list=PL11254A1499F53207>>.

⁴² Nome dado ao primeiro capítulo do livro *O que vemos, o que nos olha*, do autor Didi-Huberman.

mesmo e não na direção que o filme segue. Nessas rasteiras inesperadas espaços surgem, o conhecimento racional, afetivo, subjetivo são elaborados e o próprio filme *Santa Sangre* é vivificado em experiência.

Ao assistirmos *Santa sangre* percebemos que as cores, a composição dos personagens, os movimentos de câmera, a paisagem sonora, a montagem sequencial de imagens, tudo isso nos faz reconhecer o universo físico e concreto proposto por Jodorowsky. Podemos sugestionar, a partir do visual, a terra onde os personagens pisam, a poeira do ar e até, inclusive, o cheiro que é exalado no local onde estão ocorrendo os acontecimentos retratados. Essa seria a imagem como ela é relacionada ao tato. Não é possível reconhecer a imagem sem perceber o que se relaciona aos nossos próprios sentidos físicos. Estar diante da tela é perceber que tudo se constrói a partir de uma composição de elementos concretos no espaço que foram captados e registrados por uma câmera. O registro (filme), completamente preenchido por linhas de ação (re)ativas, é a conclusão de um processo que se potencializou a partir de um processo criativo desenvolvido pelo artista-criador ou por artistas-criadores. Torna-se do campo factual uma elaboração que foi realizada, a princípio, no campo abstrato das ideias. Não se pode furtar da conclusão de que o próprio produto artístico, tal qual ele seja, traz consigo uma capacidade contraditória, a aparente paralisia em seu próprio jeito físico de ser e, em atrito, o movimento que é inerente à sua própria prática constitutiva. Nesse sentido, o processo criativo diz tanto quanto a obra em si, ou vice-versa, a obra diz o que foi o processo, este “intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Forma e conteúdo se entrelaçam e estabelecem qual é a configuração política, os regimes de visibilidade e a partilha que o artista e a obra compartilham.

Jodorowsky, nesta sequência inicial, primeiro lapso do passado de Fênix, remete às forças das instituições mítico-sociais, à fragilidade dos movimentos e crenças populares e ao enfrentamento persecutório entre forças que estão à margem do formalizado pelas minorias de poder, as cenas estabelecem a relação repressiva e injusta entre igreja católica, militares, governo *versus* crenças populares. Ao longo da história da latino-américa é comum percebermos diversos episódios em que forças de poder suprimem outras até a destruição. Ultimamente, por exemplo, num contexto brasileiro, os terreiros de candomblé e umbanda estão em constante risco e vivem resistindo a enfrentamentos éticos, físicos e sociais. Os governos, a polícia e as igrejas evangélicas

muitas vezes usam a força militar ou manipulam leis (justiça) para dizimar essas crenças moralmente condenadas. Essa tríade da destruição (igreja-militarismo-estado) também fez o mesmo com os povos originários em todo Brasil, a religiosidade professada pelos que viviam aqui antes do “descobrimento” está praticamente extinta. Um país que tinha em toda sua extensão povos “indígenas” tem, hoje, como pauta e grande questão a demarcação e a garantia de terras para a pequena população sobrevivente, ainda em constante resistência. Como é possível construir essa elaboração a partir desse trecho *Santa Sangre*?

A fábula do filme traçava um desenho-roteiro que poderia se encerrar na relação de abandono e atração entre Fênix e sua mãe Concha, uma fanática religiosa, ou então na peculiar escolha estética para compor as imagens cinematográficas, cenários, figurinos, atores, paleta de cor, objetos, caracterização, trilha sonora. Porém, além desses, outros entendimentos são possíveis, os que se relacionam a outra modalidade do visível, aquela modalidade de relevo desigual, fragmentado e identificável por meio das brechas. Esta é aquela em que o sujeito-*vidente* é capaz de ver, a partir da perda, e que remete àquilo que o visível não possui. Por isso, Didi-Huberman nos convida a fechar os olhos para ver, segundo ele “(...) a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O que se perde, o que se escapa são obras invisíveis criadas, ora pelo próprio diretor, ora pelo espectador, com princípios e fins poéticos e, também, constroem a película. Nessa dialética relacional entre sujeitos (espectador, artista), a força potencial que fulgura virtudes são as abstrações/pensamentos que se tornaram imagens fílmicas, ou o contrário, imagens que se tornam pensamentos/abstrações. Nesse conjunto do imaginado, dos pensamentos, que se é capaz de abstrair, individualizar e subjetivar o mundo. A capacidade de Jodorowsky de olhar o mundo e nesse olhar realizar um processo criativo a fim de elaborá-lo é a força motriz vivificada, assim como a capacidade que outros sujeitos têm de estar diante do filme produzido pelo diretor a fim de conceber outras criações ou outros conhecimentos. Uma ponte se estabelece entre o que poderia ser e o que é ou entre o que está e o que vem a ser. É como uma nuvem no ar, etérea, abstrata ao toque, ao tato, agita suas moléculas, produz calores e se torna água, chuva. Nesse caso, as ideias estão para as nuvens e a concretização delas para a chuva. Os indivíduos soltos no mundo recebem as águas que descem do céu e cada um

sente, com suas próprias particularidades, a chuva que cai e provocam, movimentam suas subjetividades. Esse jogo na ponte de contato entre essas forças de energia pode estabelecer resultantes, dentre elas outras elaborações criativas, outras obras artísticas.



Figura 17 – Recriação a partir do frame do filme *Santa Sangre*. Fonte: *Santa Sangre*, dir. Alejandro Jodorowsky, 1989.

As criações resultantes desse jogo não estabelecem apenas belas metáforas, ou imagens luminosas, mas, sobretudo, fulguram um modo de falar de um tempo próprio daquele que as concebe, ora como testemunha, ora como atuante-fabricador. Tais concepções, então, são linguagem efêmera, que só existe a partir desse testemunho-fabricação que o sujeito imprime em seu próprio contexto social, político e temporal, estabelecendo ambientes criados. Cada tempo, cada espaço, cada sujeito efetivam seus próprios estados de linguagem a partir de suas experiências particulares vivenciadas. Essa operação estabelece a posição em que o sujeito se coloca diante do mundo e da sociedade na qual ele está inserido, “devemos reconhecer que, além da imaginação, é convocado, nessa operação, o exercício da política (novamente temos aqui a presença das ordens constitutivas de forma conjunta e tensionada), pois o que vemos e o que não vemos estão em relação direta com a tomada de posição de cada sujeito e da sociedade” (ROJO, 2016, p. 34). A conjunção, entre o campo físico da imagem e o campo ausente, ambos em atrito, estabelece um olhar que se compromete com a própria imagem vista. Ou seja, o sujeito que opera a partir dessa tensão está engajado na construção da

linguagem, não se exime o indivíduo, sua parcialidade, sua vida, sua formação, suas escolhas.

Esse sujeito implicado está diante de cenas sequenciais ancoradas por uma edição que reconhece e estabelece uma *montagem de ações* (EISENSTEIN in XAVIER, 1983, p. 199), que, de acordo com Eisenstein, são escolhidas e independentes, mas a sequência delas tem como objetivo atingir um efeito temático final. Esse procedimento na obra *Santa sangre* serve como um instrumento metodológico de construção imagética, as cenas mostram-se livres, eleitas para ser o que são numa ordem peculiar e que têm como meta o universo que se constrói. As imagens cinematográficas são operadoras de *atração* (EISENSTEIN in Xavier, 1983, p. 189), a fim de instituir na obra e no espectador choques visuais, ideológicos, racionais, emocionais, sensíveis, afetivos, inteligíveis que se concretizam na tela de projeção e atravessam dela para o corpo do sujeito que as assiste. Em uma das cenas, Concha, mãe de Fênix, é carregada por Orgo, pai do garoto. Eles estão no centro do picadeiro do circo. Ela está entregue, de olhos fechados e Orgo a leva para um local reservado. Um coro composto por velhos palhaços, anões, músicos de charanga, Alma e sua mãe, Fênix, tentam seguir o casal, mas são impedidos por outro palhaço velho. É sinal de algo que não pode ser visto e irá acontecer. No entanto, Fênix sai do espaço e vai espiar seus pais, eles fazem sexo, com muita intensidade e entrega. Concha grita de prazer, enquanto o tigre que está preso em uma jaula atrás rugem. Jodorowsky constrói esse trecho com seu conhecimento de teatro, pois cria multicamadas de cenário, de atuação, com profundidade de tela e de campo. Aquele que assiste a esse trecho está vendo a partir da perspectiva de Fênix e o que se vê é uma sobreposição de imagens, sons e espaços aprofundados como numa caixa cênica, como a criança confusa ao se deparar com uma nova revelação. Fênix mordisca sua mão. Concha chega ao orgasmo com um grito, o rugido do tigre e um bramido de um elefante. Fênix sai. A janela imagética se fecha e outra abre.

Um corte na câmera nos leva ao pátio do circo, um elefante sangra pela tromba. Se na cena anterior éramos cúmplices de Fênix, nesta não, aqui o cinema “é registro, é visão e narração (...) o espectador não pode participar concretamente da ação, nem tocar na imagem que está sendo projetada, mesmo que esteja imerso nas alternativas da narração” (MOURÃO, 2006, p. 234-235). O garoto pergunta a um palhaço: “O que está acontecendo?”, ele responde: “O elefante está morrendo”. Além do elefante, do palhaço e de Fênix, estão Alma e outro palhaço velho. Todos sentem pena da morte e Fênix fala

com o animal, clamando para que ele não morra. A tromba continua jorrando sangue. Para construir o inexorável fim do elefante, no fluxo, outro corte na montagem acontece, a câmera agora angula por cima e o que se vê é sangue, o elefante, os palhaços, Alma, Fênix e alguns músicos começam a adentrar a cena tocando uma música triste. Dessa maneira “o reflexo [do mundo] deixa de ser (...) uma ‘impressão de realidade’. A percepção que o espectador tem do filme ultrapassa a noção de ‘mundo real’. Esse significado é produzido pela montagem no momento em que ela irá promover a junção entre o imaginário proposto pela ação interior, a história narrada, e o imaginário do espectador, chegando assim ao ‘real’ do reflexo” (MOURÃO, 2006, p. 235).

Nesse jogo estabelecido é que acontecem os processos de identificação, o espectador até aqui se aproxima e estreita sua relação com Fênix e com a conjugação do real proposto por Jodorowsky na película. No entanto, a sequência da cena continua para que um efeito de montagem se estabeleça a fim de desconstruir a relação entre o espectador e o filme em prol do discurso, “uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens” (MOURÃO, 2006, p. 246). Em seguida, um cortejo fúnebre se inicia, o pai de Fênix vai primeiro em cima de um cavalo, portando uma bandeira dos EUA de cores preta, branco e cinza. Depois Orgo, a banda, que ainda toca a mesma música da cena anterior, um caminhão cinza que traz uma câmara mortuária gigante, e por fim os trabalhadores do circo, palhaços, bailarinas, Alma, Concha e Fênix, que é o único vestido de vermelho, todos os outros estão de preto. A cidade observa o funeral e acompanha o cortejo. Todos chegam em uma encosta, um trompete anuncia, a câmara mortuária está posta em uma rampa em direção ao abismo. Pessoas em lama, moradores de uma favela, lá embaixo da encosta, chegam e aguardam o fim do toque do trompete, quando o som acaba, Orgo pega sua faca e corta a corda que segurava a câmara mortuária que escorrega e cai da encosta. Os favelados, caras de lama, estão lá embaixo a espera Assim que a câmara cai ao nível deles, num lixão, eles comemoram e correm para, famintos, atacarem, como urubus, a carcaça do elefante morto. Os pedaços do animal são jogados e distribuídos entre os favelados, Fênix chora, Orgo o consola. Jodorowsky constrói uma sequência, com

alguns cortes, a fim de estabelecer o jogo de atração-repulsão do espectador para que o discurso prevaleça,

o agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. O plano como ruptura obriga o espectador a mudar de referências. E as imagens como fragmentos do mundo, reunificadas através da montagem, criam uma nova unidade. Dessa perspectiva, é importante salientar que a estética do fragmento usa como base o grande plano (detalhe/primeiríssimo plano). O Cinema clássico também usa o primeiro plano, mas seu significado vai depender da sua inserção dentro da continuidade da narrativa e de sua relação com os outros planos que o acompanham. Na montagem discursiva, esse mesmo plano é usado como atração, como ruptura estética, fora da linha do relato. (MOURÃO, 2006, p. 246, 247)

É chegada a hora da transformação do menino Fênix em Homem. Esse ritual é simples e cruel. O pai leva o garoto para um galpão e tatua, com faca e tinta, no peito do menino, uma ave igual a que ele tem. Além disso, dá de presente ao filho uma vestimenta como a dele. Fênix sai desse galpão com as marcas de masculinidade do pai: roupas iguais as dele e a força que o macho tem que ter. Três momentos que são cruciais para o personagem e também para o cinema feito por Jodorowsky, a descoberta do sexo, da morte, o ser macho e, por fim, tornar-se adulto. Em sequência, Fênix vê uma cena de sexo, entre os pais, o que torna esse momento ainda mais emblemático, pois é a desconstrução do imaginário das figuras materna e paterna. É a constatação da selvageria também existente nos pais, que no imaginário cristão estão associados à pureza, à santidade e à castidade. Depois, o menino experimenta a morte, um elefante querido morre e tão logo é comido, e, por fim, é impelido a tornar-se homem, como o pai, com suas vestes, suas marcas. As cenas constroem e remontam ritos que são fundadores e formadores da espécie humana: sexo, morte e amadurecimento. Porém, esses rituais de passagem no filme são construídos de modo a colaborar e a reconfirmar o caráter mítico da película, “a rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem a distinguir e reter o real. (...) [é] um ‘transcendente’ que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana” (ELIADE, 1972, p. 100).

Fênix, depois que foge do sanatório, resgatado pela mãe, retoma a memória e passa a viver com ela. Os dois tornam-se uma dupla de estrelas do teatro, ele empresta a ela seus braços para juntos fazerem shows. Simultaneamente, um lado obscuro se

mantém, todas as mulheres com quem Fênix tenta se relacionar são assassinadas pela mãe, utilizando-se das mãos e dos braços do filho. Entretanto, no desenrolar da trama, descobre-se, por ação de Alma, que essa presença materna era um truque da mente perturbada, Concha não existia a não ser pelo jogo psicótico de seu filho. A batalha final entre ele, Concha e Alma era, senão, uma batalha travada entre o rapaz contra ele mesmo. O processo de transfiguração humana proposto pelo filme e pela trajetória de Fênix se vê finalizado quando ele ergue as mãos, ao estar cercado pela polícia, e diz: “São minhas mãos!”. Essa exclamação é a celebração do mundo concreto, materializado nessa situação em que ele sai de seus delírios e com a ajuda de Alma transcende suas próprias limitações psicológicas.

Essa transfiguração psicológica está presente na obra e vai revelando-se aos poucos, em uma das sequências imagem ação Fênix vê-se atraído por uma bailarina do show de variedades em que ele e sua mãe participavam. Nessa relação, sexual e obsessiva, o rapaz termina por encontrar a moça às escondidas no palco do teatro onde se apresentam. Conforme o jogo que seu pai realizava no passado com sua amante, a mãe de Alma, Fênix, trajando o mesmo figurino usado pelo pai, torna-se o atirador de facas e a bailarina se coloca no alvo. O desafio desse número é jogar as facas, contornando o corpo da moça, sem acertá-la. Em um misto de sedução e periculosidade, Fênix exhibe suas facas, percorre todo o corpo sexualizado da mulher com os objetos cortantes, hipnotiza deixando-a desacordada e, por fim, toma distância para iniciar a brincadeira. A cada lançamento de facas, em *flashback*, é exibida a imagem da mãe de Alma, amante de Orgo, e como um tormento Fênix recorda-se daquela mulher, que traía Concha, ao se envolver com seu marido. No último lançamento, Concha surge e repreende Fênix, incitando-o a matar a mulher com essa facada final. Seria uma imagem produzida pela própria mente de Fênix? Ou seria a mãe, ali mesmo, presente?

Fênix se nega, briga com Concha, porém ela se posiciona à frente de seu filho, como se seus braços fossem dela e eles, juntos, lançam a faca mortal no peito da bailarina que sangra e ainda permanece desacordada. O rapaz desfaz a hipnose e a moça retoma a consciência, sangra pelo peito, pela boca e grita de dor até morrer. Um anão arrasta uma fantasia de coelho de pelúcia, Fênix pega o corpo da jovem e coloca-o nela, esta é a forma de esconder o corpo no carro. O rapaz irá levá-la até sua casa para ser enterrada. A cova já está aberta, nua a bailarina está posta, Fênix chega com um balde de tinta branca e pinta todo o seu corpo, rosto, tronco, pernas, cabelo, e logo depois

começa a jogar terra em cima dele, como um coveiro. Uma luz saindo da cova surge, a câmera se direciona para o rosto de Fênix, espantado ele abaixa seu olhar e vê algo acontecendo no buraco. E quando olha para frente, o espectador acompanha esse olhar, Fênix vê um cisne branco que voa para o céu.

Nesta sequência, vemos o desenho-relevo dos parâmetros utilizados por Jodorowsky e discutidos até aqui, o diretor utiliza-se em primazia da visualidade para construir suas cenas que se relacionam ao universo psicológico da personagem Fênix. Em toda ação descrita, convivemos com cores, textura, espaços e luminosidade distintas que constroem juntos à estrutura fabular as atmosferas de estado das cenas. Assim, não há escapatória, tem-se que reconhecer que a divisão cartesiana binária não está presente na película, não há limite entre o real, o subjetivo, o sonho, o psicológico, o humano, o animal, o divino, o ritualístico e o cotidiano. Fênix encontra a bailarina e a mata, isso seria o real fílmico? Ele, em seu subjetivo, sente atração por ela, mas, também, repulsa por lembrar da amante de seu pai? A mulher é seu tormento psicológico justamente por que por meio dela pode-se rememorar a traição de Orgo à Concha? E ela, sua mãe, é seu tormento? Sexo, violência, desejo, assassinato não são características sumariamente humanas? A vítima hipnotizada transforma-se em um cisne branco e voa em liberdade, o que de sonho, de animalesco e de divino tem nesse fragmento? Fênix pinta a morta de branco e ao lado a fantasia de pelúcia ainda permanece estendida, não parece o enfrentamento de dois universos a princípio muito distintos? O ritualístico, o rapaz a prepara com a tinta branca para ser enterrada, simultaneamente com um figurino banal e cotidiano, está ali presente em foco. O filme, em cada segundo de construção imagética, tem o hibridismo de vidas submersas potentes, das diversas significações e dos entendimentos afetivo-mentais.

Santa Sangre é uma obra que traz, em sua própria denominação, muitos níveis de significação, primeiro pode-se referir à própria santa que era cultuada no templo pagão gerido por Concha; segundo refere-se à história contada pelo filme, nos revelando que não somente está sendo contada a vida de Fênix, porém os elementos principais são os tormentos psicológicos do personagem, que se resumem à obsessão com sua mãe, Concha, personagem fendida entre o sagrado e o profano, a bondade e maldade, a provedora de vida e assassina que encerra. E por fim, o próprio nome traz a contradição explicitada em todo este capítulo, Santa está na dimensão mitológica, etérea, distante e sangue, com toda sua concretude, está na dimensão humana, concreta, familiar. A

dicotomia paradoxal presente no título retoma e radicaliza uma identidade dos contrários que resume, nessa dualidade, uma gama diversa e transversal de possibilidades estéticas, políticas, artísticas e humanas.



Figura 18 – Recriação a partir do frame de *Santa Sangre*. Fonte: *Santa Sangre*, dir. Alejandro Jodorowsky, 1989.

CAPÍTULO 3⁴³

Ou

Configurações políticas: *las tres viejas*.

Ou

Arte *vaga-lume*: possibilidade de *catarse do ser*.

Ou



Figura 19 - Cena do espetáculo *Las tres viejas*, montagem realizada pela companhia Point Zero. Recriação a partir da foto de Felipe Miranda. Fonte: La nación.

AS TRÊS VELHAS (melodrama grotesco)

Personagens:

Meliza

Grazia

Garga

⁴³ As figuras deste capítulo são fotos recriadas por mim de cenas de montagens realizadas do texto *Las tres viejas* por grupos e companhias teatrais de todo o mundo, cada referência está explicitada na legendas das imagens.

Um grande quarto que foi luxuoso, mas que hoje tem as paredes cheias de buracos e com a pintura descascada. Um armário, uma janela, uma porta, uma mesa, uma cama, um retrato com o severo Conde Felícia. Observadas por Garga, velha criada, centenária, duas velhas gêmeas, 88 anos, Grazia e Meliza, aristocratas, falidas, tiram os dados.

Alejandro Jodorowsky, *Las tres viejas*.

Esta é a imagem que dá partida ao texto teatral escrito por Jodorowsky, em 2003, *Las tres Viejas (melodrama grotesco)*. Quais ambientes cênico-imagéticos podemos vislumbrar a partir desse fragmento textual-indicativo? Esse quarto seria como os que comumente vemos em nossas casas ou na televisão, ou em casas abandonadas, ou em casas do campo, ou da cidade? E essas mulheres, quais caras elas teriam? Como seriam? A cor de suas peles, o cabelo, as roupas, os rostos, as mãos, o corpo? Qual imagem nossa imaginação é capaz de compor a partir dessas palavras?



Figura 20 - Um possível quarto. Recriação a partir da foto de Ayelen D'angelo. Fonte: Dbanoticias.

Nos processos de fruição artística, transmutações são realizadas a todo momento. Ao ler as palavras que o autor organizou para construir sua própria ordenação de signos, pode-se inferir um movimento reativo primário⁴⁴. Desde o processo iniciado na idealização de possíveis mundos até a sua realização em concretude (das ideias ao texto escrito, do texto escrito ao desenho, do desenho a cena, assim por diante) estabelece-se um longo caminho que não permite subterfúgios; que é abismal e obscuro, pois exige (des)construções de princípios, crenças e certezas a fim de resgatar a autenticidade do artista criador da própria obra e, sobretudo, do público/leitor que compartilha e vivencia a experiência na arte. Segundo Jodorowsky,

O teatro [arte] deve ser autêntico e não verdadeiro. Buscando a solução útil, efetivará situações autênticas. Não existe teatro fora da autenticidade, como não existe uma arte que não seja útil: uma catarse do ser. (...) Quando se usa o teatro [arte] para apresentar verdade, quer dizer, atos que avançam em uma direção única onde o intelecto nos impõe a grande e definitiva solução eterna, ele se converte em um laçao de doutrinas.⁴⁵ (JODOROWSKY, 2009b, p. 23).

Ao se pensar na utilidade da arte, logo se constrói a ideia de um produto artístico que se insere no cotidiano para cumprir uma função ordinária, como outros materiais, tecnologias e criações humanas. Ou seja, no senso comum encarar funcionalidade artística é reconhecer que ela pode estar conformada pelo sistema hegemônico da sociedade contemporânea, neoliberal e capitalista. Guy Debord (1997) define tal sistema como *sociedade do espetáculo*, definido como uma visão de mundo que se objetivou. É a relação social das pessoas mediada por imagens, é “ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada (...) é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 1997, p. 14-15). Porém, Jodorowsky deseja se constituir na brecha do *espetáculo* e, para isso, subverte essa significação ao reconhecer a *catarse do ser* como a utilidade máxima da arte

⁴⁴ Supõe-se como “movimento reativo primário” a primeira reação do artista frente ao mundo, uma relação subjetiva que ele estabelece com tudo o que acontece, muitas vezes é involuntária e inconsciente. Por outras, é uma condição, por ser artista a disposição aos acontecimentos e a sensibilidade posta frente ao que acontece está em todo momento presente.

⁴⁵ Do original: “El teatro debe ser auténtico y no verdadero. Buscando la solución útil, planteará situaciones auténticas. No existe un teatro fuera de la autenticidad, como no existe un arte que no sea útil: una catarsis del ser. (...) Cuando se usa el teatro para presentar ‘verdades’, es decir, actos que avanzan en una dirección única donde el intelecto nos impone la gran y definitiva solución eterna, se le convierte en un laçao de mentiras.”

denominada, pelo autor, de autêntica. De acordo com ele, teatro (arte) é uma “jocosa cerimônia fúnebre. Nele [nela] vamos exibindo e logo assassinando falsos egos⁴⁶”, (JODOROWSKY, 2009b, p. 22) proporcionado aos sujeitos a oportunidade de sair de si mesmos e descobrir múltiplas possibilidades de existência. Os indivíduos podem, assim, experimentar a possibilidade de resistir sendo uma esfera cuja superfície está em todas as partes e o centro em nenhuma, ou seja, onde tudo que existe e resiste afeta como se tocasse a pele, a primeira camada. Sendo assim, não existe centralidade, não existe o epicentro mais difícil e inacessível, não existe nada que não seja mexido, alterado e modificado pelo o que acontece. Reconhecer a proposição constitutiva jodorowskyniana é conceber um campo artístico que não se legitima seguindo o leito do sistema social majoritário, mas que se compreende como um “saber vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136).

No texto dramático *Las tres viejas (melodrama grotesco)*, Alejandro Jodorowsky propõe um jogo cruel e sedutor para o leitor, no qual ele experimenta um processo de “dar a ver”, testemunhando um momento virulento e decisivo na vida de três mulheres: Garga, uma criada centenária; e, Meliza e Grazia, duas velhas marquesas, gêmeas e falidas, de 88 anos. As nobres irmãs “são aristocratas decadentes, mas conservam a linguagem e os preconceitos de sua classe moribunda.”⁴⁷ (JODOROWSKY, 2009b, p. 20). Vêm-se, assim, mulheres idosas e solitárias, uma criada e duas remanescentes de uma nobre família arruinada, às quais, segundo ele, “depois de torturá-las, dou-lhes a oportunidade de sobreviver, para que deixem de exigir que o mundo se adapte a elas, e decidam adaptar-se ao mundo.”⁴⁸ (JODOROWSKY, 2009b, p. 20). A obra traz em seu percurso dramatúrgico imagens compostas por elementos religiosos e profanos como: a crença em milagres da Virgem Santa (factuais e ficcionais); a presença de uma aristocracia falida que ainda goza de seus privilégios (ritualísticos e corriqueiros); a presença de eventos casuais, como sair para uma festa, transformados em ritos contínuos e professados; e, sobretudo, elementos que

⁴⁶ Do original: “El teatro es una jocosa ceremonia fúnebre. En él vamos exhibiendo y luego asesinando a nuestro falsos egos.”

⁴⁷ Do original: “son aristócratas venidas a menos, pero conservan el lenguaje y los prejuicios de su moribunda clase.”

⁴⁸ Do original: “después de torturarlas les doy la oportunidad de sobrevivir, para lo cual dejan de exigir que el mundo se adapte a ellas, y se deciden ellas a adaptarse al mundo”.

configuram imagens constituídas por humor, horror e crueldade. Essas últimas são reconhecíveis logo na primeira cena:

Garga – Grazia, Meliza, marquesas, basta de blasfêmias, respeitem a memória do pai de vocês, o Conde de Felícia!

Meliza – (*A Garga, choramingando*) É sempre ela quem vai às festas! O acaso não é justo!

Garga – (*A Meliza*) Tampouco a vida é justa, senhorita. Aceite a justiça dos dados...

Meliza – (*A Garga*) Cala a boa! Não creia que porque limpa nossos penicos você é sábia!

Grazia – (*A Garga*) Meliza tem razão! Mexa essa bunda podre e traga para mim a dentadura!

(*Garga se inclina e tenta ir ao fundo da cena. Com um puxão brusco, Meliza a detêm*)

Meliza – (*A Garga*) Espera espantalho! Irei eu!

(*Meliza vai ao fundo da cena e tira do armário um traje de noite, colar de pérolas, uma peruca de sedosos cabelos vermelhos, um penico e uma dentadura postiça, que se apressa para colocar em suas desdentadas gengivas*)

Meliza – (*Apreciando os dentes*) Mmmm..⁴⁹ (JODOROWSKY, 2009b, 112).

⁴⁹ Do original: “Garga -¡Grazia, Meliza, marquesas, basta de blasfemias, respeten la memoria de su augusto padre, el Conde de Felicia!

Meliza – (*A Garga, gimoteando*) ¡Siempre le toca a ella ir a las fiestas! ¡El azar no es justo!

Garga – (*A Meliza*) Tampoco la vida es justa, señorita. Acepte el juicio de los dados...

Meliza – (*A Garga*) ¡Calla boca! ¡No creas que porque limpias nuestras bacinicas eres sabia!

Grazia – (*A Garga*) ¡Meliza tiene razón! ¡Mueve ese culo podrido y tráeme la dentadura!

(*Garga se inclina e intenta ir al fondo de la escena. De un brusco tirón, Meliza la retiene.*)

Meliza – (*A Garga*) ¡Alto, espantajo! ¡Iré yo!

(*Meliza va al fondo de la escena y saca de un armario un traje de noche, un collar de perlas, una peluca de sedosos cabellos rubios, un abanico y una dentadura postiza que se apresura a colocar en sus desdentadas encías.*)

Meliza – (*Gozando con los dientes*) ¡Mmm!

As três (criada e gêmeas) parecem estar encerradas neste quarto decadente há anos e ali jogam cartas para decidirem seus destinos, a todo momento elas exercem a crueldade e a opressão uma sobre as outras. Essa relação, extremamente violenta, que permite xingamentos, depreciação e graves ofensas, se mostra como uma necessidade da vida. A presença do senhor da casa e pai das gêmeas, o Conde Felícia, insere no ambiente um passado que mostra que o que elas são hoje tem uma ligação fantasmagórica com o que lhes aconteceu e com os fatos ocorridos e manipulados pelo Pai. Este, figura contraditória, mantinha uma relação de abuso sexual e incesto com as filhas. As quatro personagens juntas, pai, criada e irmãs, estão diante - e constituem - um núcleo em que tudo é violento: cada ação, gesto, movimento, acontecimento, morte, amor, fé, poder, status, falência. Estados naturais do existir, essas vidas submersas emergem e se potencializam até romperem o texto escrito para criarem espaços dramáticos de força poética viva, como uma “luz pulsante, passageira, frágil”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46).



Figura 21 – Répteis (1943), litogravura, de Maurits Escher. Fonte: Chocola Design.

O autor constrói seus diálogos a partir de expressões que são populares, faladas na rua e em meios distintos dos da linguagem normatizada e acadêmica. Essa escolha, de partir do “como se fala”, contribui para delinear ainda mais o objeto do discurso de acordo com o que está posto na sociedade como o que tem e o que não tem valor. Jodorowsky permite que suas personagens se expressem a partir de vocábulos e expressões que demonstram sua queda na pirâmide social, ou seja, elas são marquesas que se expressam por meio de um vocabulário que contradiz e questiona seu título nobre.

O texto vai montando sua composição a partir de uma linguagem significativa que se baseia na justaposição de contradições dentro de uma diversidade caótica. O local onde se efetiva essa ambiência é decadente com as paredes descascadas e cheia de buracos, no entanto, a estrutura social hierarquizada segue mantendo o *status quo* que divide serviçais e patrões. As velhas desdentadas, que possuem mais de 80 anos, mantêm escassos requintes aristocratas – a herança do título nobre – enquanto, em clima de jogatina, constroem o diálogo com expressões como “bunda podre”, “espantalho”, “múmia sarnenta”. Tudo isso está manifestado por meio das palavras escritas. A elaboração jodorowskyniana constrói seu idioma literário-dramático inscrevendo-o nos corpos das personagens, no ambiente cenográfico e, por conseguinte, no corpo do leitor para, assim, ser decifrado e reescrito. Esse movimento de reelaboração pode ser pensado, inclusive, como abstrações imagéticas, já que ao lê-las o leitor irá construir seu próprio imaginário, uma nova escrita, uma nova tradução, uma nova decifração. Rancière denomina esse jogo como uma cena em que a *palavra muda* está presente no que é exposto e, por isso, “deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e reescrita” (RANCIÈRE, 2015, p. 41). O teórico também contribui ao pensar em uma perspectiva dupla já que ao mesmo tempo em que a *palavra muda* se faz existir, passa a existir também a *palavra surda, a literatura do inconsciente* (RANCIÈRE, 2015, p. 41). Para ele, a segunda “permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia”. (RANCIÈRE, 2015, p. 41). Esse modo literário se faz existir a partir da negação da superficialidade e daquilo que se é primeiro, importa e valoriza-se mais aquilo que ainda não está revelado e não está descoberto. A fim de se estranhar o instituído a *literatura do inconsciente* torna-se potencial de questionamento, criações

inesperadas e, ao mesmo tempo, criações que desvela outras camadas distintas, por vezes mais autênticas.

Como deixar suscitar essa *literatura do inconsciente*? Essa talvez seja a busca mais incessante, o objetivo mais fundamental e utópico da obra de Jodorowsky. Ele diz querer se expressar puramente com o inconsciente, permitindo-o fluir com a mesma liberdade que os sonhos existem, ignorando o intelecto do público/leitores. Com suas próprias palavras: “saltando por cima de seus [dos leitores/público] conceitos, me comunicarei com ele de inconsciente para inconsciente. Não definirei símbolos, mas os apresentarei com sua infinita complexidade para que cada um os interprete a sua maneira⁵⁰”. (JODOROWSKY, 2009b, p. 17).



Figura 22 - Recriação a partir da foto de Bob Souza. Cena do espetáculo *As três velhas*, de Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli e Danilo Grangheia, adaptação para o português do texto *Las tres viejas* de Jodorowsky. Fonte: Acervo digital Unesp.

O trio de mulheres da peça é colocado diante das modificações que o tempo traz. Elas se observam como anciãs degradadas e por vezes tentam retomar ausências perdidas na passagem dos anos e, como se fosse possível, desejam retornar aos áureos tempos de riqueza, juventude, beleza e luxo. No entanto, o autor leva-as ao máximo do fracasso deixando-as por vezes patéticas, como, por exemplo, na cena em que brigam pela peruca, vestido, luvas e joias de gala.

⁵⁰ Do original: “Saltando por encima de la valla de sus conceptos, me comunicaré con él de inconsciente a inconsciente. No definiré símbolos, sino que los presentaré con su infinita complejidad para que cada cual los interprete a su manera.”

Grazia – (A Garga) Tem razão, esperpento. Melhor, reservo minhas energias para a festa. Dá-me o colar...

(Garga coloca o colar no pescoço de Grazia)

Meliza – Lembra, irmãzinha? As verdadeiras, vendemos. Mas estas, mesmo que falsas, se as escondemos com o leque, pareceram naturais.

Grazia – Não meta seu dedo na ferida! A última festa eu passei na penumbra, me abanando como se estivesse no trópico. Mas...que venha a peruca! (Garga coloca-lhe a peruca) Que venham os cílios postiços, o rouge, o pó! (Garga passa a ela uma caixa de maquiagem que está sobre a mesa. Grazia se maquia) Isso, isso, isso! Sou jovem outra vez! (Grazia dança com ridículos movimentos de jovem. Meliza e Garga olham para ela, maravilhadas)

Grazia – Por fim, minha forma corresponde ao conteúdo... O tempo apodrece a carne, mas não a alma... Olhem... Aqui está a filha do Conde de Felícia!

(...)

Meliza – Irmãzinha, por favor, esta noite conquista um homem e engravide. O conde precisa de um neto que perpetue seu sobrenome, nosso sobrenome...

(...)

Garga – Mas, marquesas, deixem de sonhar. O que vocês querem é impossível. Há muitos anos o câncer fez cortar-lhe os ovários...

Grazia – Fica quieta demônio! Milagres acontecem!

Meliza – Sim, a Santa Virgem intercede, Deus pode nos fazer um filho em qualquer outra parte do corpo, na orelha, no seio, no intestino grosso!

Grazia – Ou no centro do cérebro, para que demos a luz como Zeus quando pariu Minerva pelo crânio!

Garga – (Falando consigo mesma) Loucas, ilusórias,(...)!⁵¹

(JODOROWSKY, 2009b, p. 113-114).

⁵¹ Do original: “Grazia – (A Garga) Tienes razón, esperpento. Mejor reservo mis energías para la fiesta. Dame el collar...

(Garga coloca el collar en el cuello de Grazia)

Meliza - ¿Recuerdas hermanita? Las verdaderas las vendimos. Pero éstas, aunque falsas, si las ocultas con movimientos del abanico, parecerán naturales.

Grazia - ¡No metas tu dedo en la llaga! La última fiesta me la pasé en la penumbra, abanicándome como se estuviera en el trópico. Pero... ¡A mí la peluca! (Garga le coloca la peluca) ¡A mí las pestañas, el colorete, los polvos! (Garga le pasa una caja de maquillaje que está sobre la mesa. Grazia se maquilla) ¡Así! ¡Así! ¡Así! ¡Soy joven otra vez!

(Grazia danza con ridículos movimientos de jovencita. Meliza y Garga la miran, maravilladas)

Grazia – Por fin mi forma corresponde al contenido... El tiempo pudre la carne pero no al alma... Miren... ¡Aquí está la hija del conde de Felicia!

(...)

Meliza - ¡Hermanita, por favor, esta noche conquista a un hombre y hazte preñar! El conde necesita un nieto que perpetúe su apellido, nuestro apellido...

(...)

Garga – Pero, marquesas, dejen de soñar. Lo que quieren es imposible. Hace ya muchos años el cáncer hizo que les cortaran los ovarios...

Grazia - ¡Calla demonio! ¡Los milagros existen!

Meliza - ¡Si la Santa Virgen intercede, Dios puede engendrnos un hijo en cualquier parte del cuerpo, en una oreja, en un seno, en el intestino grueso!

Grazia - ¡O en el centro del cerebro, para que demos a luz igual que Zeus cuando parió por el cráneo a Minerva!

Garga – (Para sí) ¡Locas, ilusas, (...)!”.

O tempo é o elemento cruel desse fragmento. Ele é o responsável por apodrecer a carne, ele é o responsável por aniquilar as chances de inserção no sistema moralmente legitimado pela publicidade, ditada pelo mercado econômico capitalista. O autor Guy Debord (1997, p. 13) nos propõe que a sociedade estrutura seu modelo político-social a partir da espetacularização. O espetáculo definido como a “inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 13), as bases desse sistema estão aliadas à construção ilusória de uma realidade aparente formatada em prol da lucratividade econômica. Com pessimismo e consternação perante o ser humano inserido na *sociedade do espetáculo*, o texto de Jodorowsky constata que as forças e cobranças sociais colocam os sujeitos em situação de profunda angústia, insatisfação e permanente corrida para se tornar aquilo que profundamente não se é.

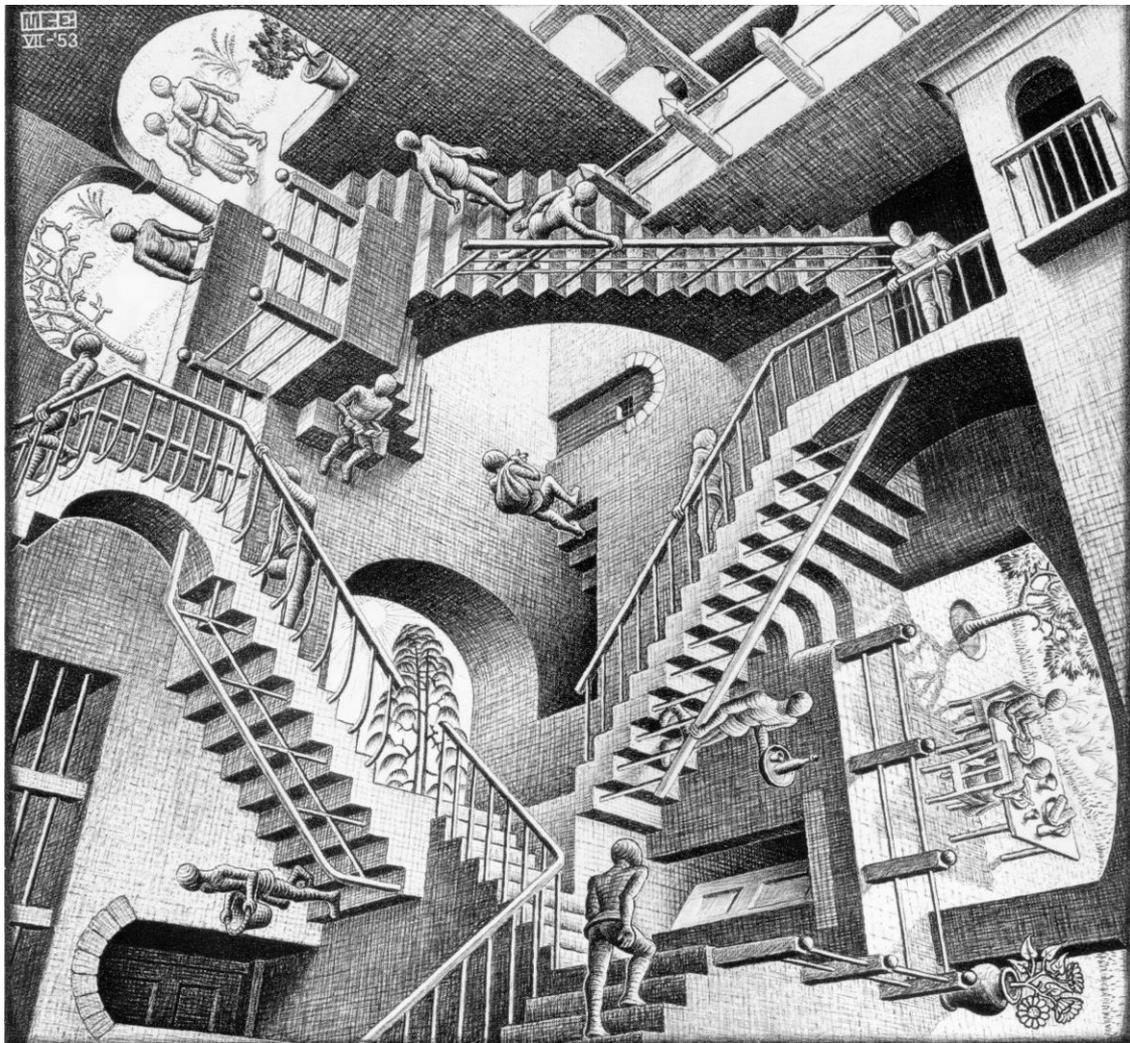


Figura 23 – Relatividade, litografia, 1953. Fonte: Wipédia

As gêmeas se corroem em angústias, por quererem retomar o que foram ou por imaginarem o que poderiam ser. Assim, elas se tornam marionetes de seus vazios, vedetes de todos os acontecimentos que as atinge. De acordo com Debord, quem age na *sociedade do espetáculo* é o sujeito-vedete que é o oposto do indivíduo, seu inimigo, pois o espetáculo tornou-se um modelo de identificação e, por isso, renuncia toda a qualidade de autonomia para que ele próprio possa se identificar com as regras do conformismo e submissão ao curso das coisas. “A vedete do consumo, mesmo sendo exteriormente a representação de diferentes tipos de personalidade, mostra cada um desses tipos como tendo igualmente acesso à totalidade do consumo e encontrando aí, de igual modo, a sua felicidade”. (DEBORD, 1997, p. 62).

Na peça, os objetos, roupas, leque, peruca, maquiagem, acessórios e figurinos seriam os responsáveis por uma caracterização a fim de manter a aparência. Como se tudo estivesse no lugar esperado, eles teriam que transformar as gêmeas marquesas em jovens, belas e ricas, como o foram um dia. Porém esses apetrechos, não são os originais, pois estes foram vendidos, são cópias. Por não serem os verdadeiros e valiosos, eles fazem que as irmãs, quando vão às festas, fiquem se esquivando por trás de outros objetos (como o colar de falsas pérolas que é disfarçado por um leque) ou se mantendo no escuro para que os outros convidados nobres não percebam que são falsos, ou que elas não passem de charlatãs. O dramaturgo chileno constrói, nesta perspectiva, um labirinto do contemporâneo como nas obras de Escher, nas quais as escadarias não têm fim e onde se finaliza um ponto do desenho se inicia outro. Desse modo, ele constrói o mote fabular de sua história: as marquesas são idosas que desejam rejuvenescer e enriquecer, para isso se travestem de roupas para construir a ilusão de riqueza e juventude. No entanto, esse disfarce é também uma cópia daquele objeto que poderia construir a melhor representação, a mais próxima da artificialidade (parecerem jovens e ricas).

Em desenhos infinitos Escher, vai criando seu próprio universo, num deles, ele inicia desenhando pássaros que vão se transformando, em fluidez, em opostos peixes. Os primeiros animais no ar desenvolvem seu voo e os últimos em água, nadam. Esse movimento gráfico fluido realizado pelo artista pode contribuir para a reflexão do movimento que o autor, Jodorowsky, constrói em sua cena. Ela cria um desenvolvimento similar ao de Escher, Grazia e Meliza discutem sobre a juventude, numa relação aérea divagam e desejam ser jovens, por meio de suas roupas e de seus

acessórios, porém na fluidez do diálogo, como nadando em água, elas terminam por desejarem a gravidez e que ela venha como um milagre da Virgem Santa.

E assim, como se não pudessem ser percebidos, pássaros viram peixes. O discurso que era estruturado pela narrativa da superficialidade e das aparências se volta para a Igreja e para a fé no divino. As irmãs acreditam que sua fé na Santa Virgem poderá alterar definitivamente suas vidas, elas velhas, estéreis, seriam capazes de engravidar, por intervenção e milagre de Deus. A contradição é que elas pedem a intercessão, mas que venha um filho em qualquer parte do corpo, inclusive no intestino grosso. Torna-se inevitável, então, o paralelo entre o excremento produzido por essa parte e um feto. O autor nessa construção de frases insere seus desejos e ideologias subversivas, ele não aceita o ordinário, ele constrói personagens que, em sutileza, revelam suas contradições em tensão.

Aproximando opostos, o autor constrói uma possibilidade alternativa de existência por meio de atritos, rasgos e traços de outras possíveis formas de ver o mundo que deslocam o leitor e os próprios personagens. Estes atritos estruturam um pensamento artístico que está implicado com a construção nas brechas e nas diversidades de significados, este é um saber *vaga-lume* aquele que pisca luzes potenciais de insurreição, que “não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de ‘ver melhor’, não” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55), mas para implodirem-se a si mesmo e tornarem-se outrem.

A obra de Jodorowsky constrói suas bases no pessimismo diante do mundo, de modo que, em cada elemento que vai se desenvolvendo, é demonstrada a consternação do autor diante as relações humanas. Reconhecer que a crueldade, a falência, a decadência, a superficialidade, a falsidade são características humanas e que estão exacerbadas pela *sociedade do espetáculo* é abrir a possibilidade de refletir sobre esses enigmas ocultos, submersos nas relações sociais no cotidiano mecânico, automatizado, dos sujeitos. Apesar de ser uma perspectiva pessimista, esse olhar para a derrota, ao mesmo tempo, é o caráter mais utópico e representativo trazido pelo texto *Las tres viejas*. Essa obra teatral é uma luz frágil, vulnerável, intermitente, um *vaga-lume* (DIDI-HUBERMAN, 2011) porque indica, por meio desses elementos e imagens fatais (feto nasce no intestino grosso), problemáticas que existem, mas não são discutidas da *sociedade do espetáculo*. Ou melhor, não é de interesse primeiro gerar essa discussão, já que ao serem colocadas como foco da reflexão, elas poderiam causar quebras

questionadoras no sistema capitalista neoliberal. Jodorowsky, no entanto, realiza sua elaboração criativa a partir daquilo que a maioria não se interessa, que a maioria não procura, e, num movimento de força de resistência contrária a essa maioria, estabelece sua arte. Sua peça teatral é uma luz menor, que desloca os sujeitos – personagens e leitor – dos seus lugares costumeiros e confortáveis, por isso possui “um forte coeficiente de desterritorialização”; [em que] ‘tudo ali é político’; ‘tudo adquire um valor coletivo’, de modo que tudo ali fala do povo e das ‘condições revolucionárias’ imanentes à sua própria marginalização”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

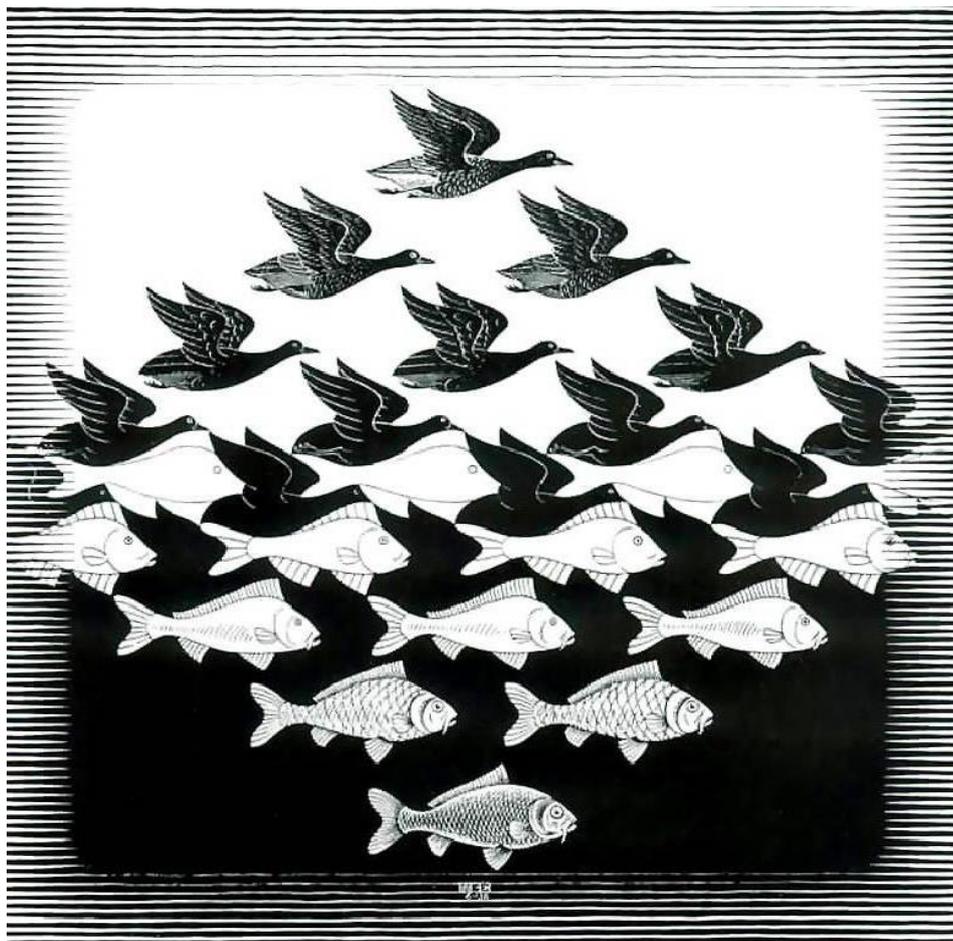


Figura 24 – Céu e Água, litografia, 1938. Fonte: Mescher Gallery.

Num último golpe surpreendente do trecho, o dramaturgo, por meio de Grazia que diz “Ou no centro da cabeça, para que demos a luz como Zeus quando pariu Minerva pelo crânio!”⁵² (JODOROWSKY, 2009b, p. 114)”, cita o mito do nascimento de

⁵² Do original: “¡O en el centro del cerebro, para que demos a luz igual que Zeus cuando parió por el cráneo a Minerva!”.

Minerva. Métis, a personificação da reflexão, foi a primeira esposa de Zeus, ela disse-lhe que ficaria grávida e teria primeiro uma filha e, logo depois, um filho que seria o senhor do céu. Zeus se assustou com a previsão e engoliu sua esposa. Passou-se um tempo e o deus começou a sentir uma fortíssima dor de cabeça e pediu que Vulcano, seu filho, deus do fogo, abrisse sua cabeça com um machado. Assim que recebeu o golpe, saiu-lhe do cérebro Minerva, uma nova encarnação da sabedoria divina. Esta citação mitológica fulgura uma vida submersa, traz o nascimento da sabedoria, uma renovação que se dá a partir da reflexão que surgiu de uma machadada violenta na razão divina. Esse encadeamento, passando pela superficialidade, vindo para a força na fé e culminando no nascimento de sabedoria, cria um desenho que inclui a crença utópica do autor na transcendência da mente humana, na emissão da luz vivificada, latente e intermitente.

A construção imagética empreendida por Jodorowsky na obra pode ser aproximada e considerada como um *saber vaga-lume*, pois conforme foi postulado por Didi-Huberman, esses saberes “(...) ‘não propõem uma representação realista da realidade, mas que não deixam de lançar uma luz particularmente viva sobre a realidade de onde elas são provenientes’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 137). A peça configura um espaço não esperado, ainda não existente e, além disso, marginal ao que está posto, legitimado e visível no sistema hegemônico. É um território incrivelmente mais extenso, do qual pouco se sabe, que considera muito mais aquilo que refuta o existente. São *vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155) que apreciam a liberdade do movimento, fogem do domínio da claridade e “fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155).

Grazia depois de se arrumar, espera sua carroça vir buscá-la, no entanto, ela fica indignada, pois haviam negociado e colocado no automóvel um letreiro propagandístico muito grande, “REFRESCOS LULÚ”. Como uma marquesa, nobre, poderia fazer publicidade para um refrigerante? A criada Garga, as repreende:

“Basta! Aceitem a realidade! O tempo já passou trazendo a velhice e a ruína! Uns desconhecidos já afogaram o Sr. Conde no ânus de seu cavalo! Vocês já não têm pretendentes que venham buscá-las e nem carroça pessoal! Além disso, a publicidade converteu homens e mulheres em putas... todos se vendem. Por que não vocês?... Vocês podem ser dignas, mesmo

no meio do lama. Não sejam covardes! As marquesas de Felícia, desde tempos inesquecíveis, têm culhões!⁵³. (JODOROWSKY, 2009b, p. 115)

Na imagem descrita por essas palavras é notória a justaposição de enfrentamentos com contemporâneo, uma vez que, ultimamente, a ideal felicidade é um bem precioso, mas que se esvai no instante máximo de seu auge. Ou seja,

na imagem da unificação feliz da sociedade pelo consumo, a divisão real está apenas *suspensa* até à próxima não-completa realização no consumível. (...) O caráter prestigioso deste qualquer produto não lhe vem senão de ter sido colocado por um momento no centro da vida social, como o mistério revelado da finalidade da produção. O objeto, que era prestigioso no espetáculo, torna-se vulgar no instante em que entra na casa do consumidor. (DEBORD, 1997, p. 51).

A oposição entre a tradição (nobreza) e a inovação capitalista (burgueses/classe média) é uma das questões que centralizam a discussão de *Las tres viejas*. Quais são os limites postos entre o tradicionalismo e a destruição dele? Com o que a modernidade e sua valorização à novidade contribuíram para a construção do ser social contemporâneo? As marquesas possuem o aparente status aristocrático, mas não possuem mais o protagonismo socioeconômico e, por isso, não conseguem exigir que suas escolhas sejam preponderantes. Elas não são mais capazes de manipular e articular, pelas aparências ou pela argumentação, para continuarem aproveitando os privilégios antes vividos. Grazia quer ir à festa, mas não tem carroça particular, tem que utilizar a que está maculada com o anúncio publicitário. As irmãs não conseguem mais manter o *status* econômico-social e ao se verem nessa situação começam a ceder às formas máximas e representativas do modelo de vida dominante na sociedade do espetáculo.

As paredes da aristocracia estão expostas em ruínas, o texto primeiro as coloca em superfície, mas conforme vai se desenvolvendo, outras camadas arruinadas vão sendo expostas. Até então, as memórias são um fardo para as personagens, no entanto, no movimento jodorowskyniano da dramaturgia, é permitido elas se desvencilhem desses traumas que pesam e instituem arranjos carregados de obscurantismo. Nos

⁵³ Do original: “¡Basta ya! ¡Acepten la realidad! ¡El tiempo ha pasado trayéndoles la vejez y la ruina! ¡Al señor conde unos desconocidos lo ahogaron metiéndole la cabeza en el ano de su caballo! ¡Ya no tienen pretendientes que las vegan a buscar, ni carroza personal! ¡Además, la publicidad ha convertido en putas a hombres y mujeres... Todos se venden. ¿Por qué no ustedes?... Se puede ser digna hasta en media del fango. ¡No Sean cobardes! ¡Las marquesas de Felicia, desde tiempos inmemoriales, tienen cojones!”

saberes e nas artes *vaga-lume* “seria ainda preciso que a memória fosse ‘uma força e não um fardo’. Seria ainda preciso reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 153). O movimento *vaga-lume* do autor deixa de ser apenas artístico, estético e formal para se imbricar dentro da vida existente em sua obra, na vida de suas três velhas, elaboradas criativamente que iniciam um processo de ganhar forças a partir de suas próprias histórias que vão sendo reveladas pela fábula.

A trama continua e o Conde de Felicia começa a estar presente, por meio de Meliza, que se divide por vários momentos entre duas personalidades: a da velha e de seu pai. Nesse jogo, de dupla identidade, vai surgindo uma questão mais profunda: a relação machista e abusiva que o pai estabelecia com suas filhas. Ele não permitia que elas se envolvessem com outros homens, “Um pensamento de puta! Vocês duas, fêmeas, como os cachorros, as árvores, os cavalos, me pertenciam. Suas vaginas eram parte de meu território. E eu nunca tolerarei intrusos em meu domínio!”⁵⁴ (JODOROWSKY, 2009b, p. 116). Além disso, em uma situação dramática do texto, a criada Garga diz às patroas, Meliza e Grazia “Uma noite um mascarado entrou pela janela e violou as duas! Depois do gozo exibiu seu falo tingido de vermelho, rosnando como um cachorro”.⁵⁵ (JODOROWSKY, 2009b, p. 125). A criada, aquela que deveria ser subserviente, se encarrega do protagonismo do diálogo e revela às duas velhas que elas foram abusadas sexualmente por um mascarado, seu próprio pai.

Garga – Fiquem quietas, covardes! Para que se faça luz não se deve ficar nem um só grama de sombra! Vocês precisam lembrar de tudo! Uma noite um mascarado entrou pela janela e violou as duas! (...) Era o pai de vocês! Pouco lhe importou deixá-las grávidas. Dez anos durou isso. Dez anos, dez vezes grávidas dez abortos cada uma! Ele muito canalha! Quando o vento que baixa das montanhas assobia, parece que eu escuto o choro desses vinte fetos que ainda vagam pelo mundo tratando de nascer...⁵⁶ (JODOROWSKY, 2009b, p. 125).

⁵⁴ Do original: “¡Un pensamiento de puta! Ustedes dos, hembras, como los perros, los árboles y los caballos, me pertenecían. Sus vaginas eran parte de mi territorio. Y yo nunca toleraré intrusos en mis dominios!”.

⁵⁵ Do original: “¡Una noche un enmascarado penetró por la ventana y las violó a las dos! ¡Después del goce exhibió su falo teñido de rojo, gruñendo como un perro!”.

⁵⁶Do original: “Garga - ¡Callen cobardes! ¡Para que la luz se haga no se debe quedar ni un solo gramo de sombra! ¡Tienen que recordarlo todo! ¡Una noche un enmascarado penetró por la ventana y las violó a las dos! ¡Después del goce exhibió su falo teñido de rojo, gruñendo como un perro! ¡Era vuestro padre! ¡Poco le importó dejarlas preñadas! Diez años duro esto. ¡Diez años, diez preñeces, diez abortos para cada

Nessa revelação, feita pela empregada, o autor aproxima ao trágico ato sexual, um elemento comparativo, dando ao gozo do agressor a estranheza do grunhido de um cachorro. Essa aproximação-choque, entre sexo forçado e rosnados de cachorro, deixa emergir a fricção entre o horror e o humor. Essa “estrutura inteligível” (RANCIÈRE, 2005, p. 53), elaborada por Jodorowsky, constrói e constitui uma história distinta, como diz Rancière “uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais” (RANCIÈRE, 2005, p. 55), estabelecendo o infinito ciclo vital desenvolvido a partir dos entre atos de olhar e da energia transformadora nutrida de potência. Por essa profusão de elementos é que Jodorowsky restitui, sem sobreposições, o poder reflexivo que pode ser instituído pela arte. De acordo com o artista, no mundo racional, é comum reconhecer que para cada problema existe apenas uma solução, porém não é assim que acontece na vida vivida. Nela para um problema não existe apenas uma e perfeita solução, mas uma infinidade delas, conforme a sua utilidade no momento. “Mas em seguida a esta solução se pode e se deve abandonar porque havendo mudado a situação ela deixa de ser útil. O importante é a solução útil e não aquela que a razão encontra verdadeira. Diante de infinitas soluções é preferível não buscar a verdade, mas a autenticidade”⁵⁷. (JODOROWSKY, 2009b, p. 23). E assim, ele vai construindo seu texto teatral, com profusão de soluções e com o apelo ao que é autêntico, ao que está sendo vivido no presente, em contato, no convívio da experiência.

Constrói-se, assim, um fragmento-imagem que traz, na concisão das palavras, universos grandiosos que evocam outros lugares, outros ambientes, outras vidas. São frases, imagens que inscrevem-se no espaço abrindo outros espaços, como uma porta que estava encerrada e, ao girarmos a chave, nos apresenta uma realidade peculiar, distinta. Meliza está a ponto de ser abusada, por um homem que entra pela janela (depois descobrimos, num truque textual, que na verdade esse homem era Garga, vestida como tal, para reviver um passado acontecido como num ritual que repete o

una! ¡El muy canalla! Cuando ulula el viento que baja las montañas, me parece oír el llanto de esos veinte fetos que aún vagan por el mundo tratando de nacer...”

⁵⁷ Do original: “Pero en seguida esta solución se puede y se debe abandonar porque, habiendo mutado la situación, deja de ser útil. Lo importante es la solución útil, y no aquella que la razón encuentra ‘verdadera’. Ante infinitas soluciones es preferible no buscar la verdad sino la autenticidad.”

trauma), ela pede que ele não fale nada, para que continue sendo misterioso e, antes dela descobrir que ele trazia um falo negro, diz

Cobra de prata, não olhe minha carne: é uma flor murcha. Veja minha alma vermelha fluindo como um rio sem margem... deixe que o tempo esconda suas raízes nos poços vazios. A sombra de minha besta abre os braços pra você como um crucificado!⁵⁸ (JODOROWSKY, 2009b, p. 118).

“Cobra de prata”, poder do falo e valor da prata; a “carne é flor murcha”, o concreto e visceral da carne e a delicadeza, vulnerabilidade e fragilidade de uma flor. Esta está murcha. Ou seja, perdeu seu valor, perdeu sua capacidade de existir; “alma vermelha como um rio sem margem”, alma que percorre com um curso das águas do rio sem limites; “raízes plantadas em poços vazios” e por fim, a “sombra besta que abre os braços como o crucificado”. Ao reunir nesse trecho esses elementos distintos, Jodorowsky os coloca em um conflito-tensionado que estabelece um enfrentamento entre o grotesco e o belo, o sagrado e o profano, o paganismo e a religiosidade. Por esse embate, a imagem torna-se viva, contraditória. Existe, é pulsante, latente, porque se nutre da tensão, conjugando dialeticamente o futuro e o passado, o que já é e que ainda não. Ela estabelece os limites, para ultrapassá-los, simultaneamente. Ou seja, o escritor fez escolhas para comunicar intencionalmente seu desejo artístico, lançou seu olhar para suas personagens – construindo-as velhas, falidas, reprimidas sexualmente, frustradas – e para imagens que trazem consigo vestígios de mitificação – como alma vermelha, flores murchas, carne e o sacrifício de Jesus Cristo – a fim de elaborar uma historiografia própria na peça *Las tres viejas*. Esta cena, que fulgura imagem, intervêm e constrói uma ordenação historiográfica própria, anacrônica, já que resgata, no instante da escrita e da leitura, imagens míticas e fulgurais inserindo-as no presente tanto das personagens, como do próprio leitor.

Segundo Meliza “(...) a única verdade é a verdade da ilusão⁵⁹” (JODOROWSKY, 2009b, p. 120). É assim, com essa máxima, que elas vão se fazendo existir, porém como a pintura descascada das paredes do quarto, vai saindo todo esse

⁵⁸ Do original: “Culebra de plata, no mires mi carne: es una flor marchita. Mira mi alma roja fluyendo como un río sin margen... Deja que el tiempo oculte sus raíces en los pozos vacíos. ¡La sombra de mi bestia abre hacia ti los brazos como un crucificado!”.

⁵⁹ Do original: “¡La única verdad es la verdad de la ilusión!”.

mascamamento. A criada é a personagem que traz à tona fatos omitidos que, ao serem revelados, desconstruem as aparências sustentadas pelas irmãs. Nas palavras da criada,

o conde de Felicia era um vulgar traficante de drogas e armas, que investiu sua fortuna na compra de um título e de uma árvore genealógica⁶⁰. (JODOROWSKY, 2009b, p. 123).

a mulher que ele disse que era mãe de vocês agonizou estéril e tuberculosa, escondida nos subterrâneos da mansão, enquanto eu, criada, violada pelo Sr. Conde, via crescer minha barriga. Ainda criança, não tinha mais de 12 anos, pari vocês junto ao cadáver da Condessa⁶¹. (JODOROWSKY, 2009b, p. 124)

Os fatos e acontecimentos vão se desvelando como ensinamentos filosóficos que suscitam conhecimento a partir de ações práticas, superação e trabalho. Esse processo, que chega ao limite do pedagógico, pode ser reconhecido na construção fabular dramática das três velhas. Elas são apresentadas e agem conforme o que lhes aconteceu durante a vida. Elas, assim, vão sendo descamadas e descobertas, até que, por fim, chegam a estabelecer, mesmo que num lapso, um nível de consciência de si, como sujeito subjetivo e social. Grazia e Meliza, de braços dados recitam um poema, como se fossem antigas palavras guardadas na memória

Despojadas da máscara que nunca esteve em nosso rosto, como estátuas de sal nós vamos nos dissolvendo neste oceano de quimeras. O mundo é um espetáculo vazio onde a morte cavalga agitando um estandarte negro. Não há mais verdade que sua foice embaixo do céu mudo e ameno⁶². (JODOROWSKY, 2009b, p. 127)

A morte é colocada em primazia no último lampejo dessa saga familiar subjetiva exposta. Chegando à conclusão de que o caminho para a sobrevivência é o suicídio, as irmãs se propõem tomar um veneno. Porém quando estão no ponto para beber, surge Garga, com um cartaz dos “Refrescos Lulú” e coloca-o a frente da foto do Conde, como

⁶⁰ Do original: “El conde de Felicia era un vulgar traficante de drogas y armas, que invirtió su indigna fortuna en la compra de un título y un árbol genealógico...”.

⁶¹ Do original: “La mujer que El llamó de vuestra madre agonizo estéril y tuberculosa, escondida en los subterráneos de la mansión, mientras que yo, su criada, violada por el Señor Conde, veía crecer mi panza. Niña aún, no tenía más de doce años, las parí a ustedes junto al cadáver de la condesa.”.

⁶² Do original: “Despojadas de la máscara que nunca estuvo en nuestro rostro como estatuas de sal nos vamos disolviendo en este océano de quimeras. El mundo es un espectáculo vacío donde la muerte cabalga agitando un estandarte negro. No hay más verdad que su guadaña bajo el cielo mudo y ajeno.”.

se estivesse dando fim a ele e ao passado, libertando-as para seguir adiante. Um milagre surpreendentemente aparece como única e irremediável solução dada: as marquesas saem da falência e do ostracismo transformando-se em protagonistas da nova campanha publicitária dos refrescos “Lulú”.

Garga – Não há Sr. Conde que valha! Nós perdemos tudo! Vamos fazer de nossa queda uma ascensão! Faremos que o fracasso seja somente uma mudança de caminho! Neste novo caminho, as marquesas são falsas, mas resplandecentes; o conde é um enganador, mas um imitador perfeito; a casa em ruínas, um palácio e a velhice, graças a maquiagem, uma juventude eterna! Acabou a vergonha de aparentar ser o que não se é... Vem agora o orgulho de ser o que se é: maravilhosas putas vendedoras de xarope! Assinem o contrato e se vistam rápido que os fotógrafos estão ansiosos!⁶³ (JODOROWSKY, 2009b, p. 129)



Figura 25 - Recriação a partir da foto de Bob Souza. Cena do espetáculo *As três velhas*, de Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli e Danilo Grangheia, adaptação para o português do texto *Las tres Viejas* de Jodorowsky. Fonte: Acervo digital Unesp.

⁶³ Do original: “Garga – ¡No hay señor conde que valga! ¡Los hemos perdido todo! ¡Vamos hacer de nuestra caída una ascensión! ¡Haremos que el fracaso solo sea un cambio de camino! ¡En este nuevo camino, las marquesas son falsas pero resplandecientes, el conde es un estafador pero un imitador perfecto, la casa en ruinas un palacio, y la vejez, gracias al maquillaje, una juventud eterna! Se acabó la vergüenza de aparentar ser lo que no se es... viene ahora el orgullo de ser lo que se es: ¡maravillosas putas vendedoras de jarabe! ¡Firmen el contrato y vístanse rápido que los fotógrafos arden de impaciencia!”.

Jodorowsky subverte e estremece a lógica do esperado. Ao dar cabo à trama salvando as marquesas da decadência por causa da publicidade e da propaganda, todo o drama, todo o sofrimento, toda profundidade dos traumas subjetivos são sobrepujados pela inserção das marquesas no ápice do sucesso na *sociedade do espetáculo*. O texto finaliza-se endossando “no mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” (DEBORD, 1997, p. 16) e, por fim, o que fica é um olhar crítico e consciente do sistema capitalista neoliberal, que se sustenta e se organiza a partir da espetacularização do cotidiano. São diversos os fenômenos aparentes, que se afirmam entre si e negam a autenticidade da vida, que não compreendem e assimilam as experiências que podem e devem acontecer. Com este final, o autor precisamente mostra-se extremamente pessimista ao definir como vencedores a publicidade e o mercado econômico capitalista, porém, em movimento contrário, ele se inscreve na história deixando a brecha para que seu leitor possa elaborar seus próprios caminhos resolutivos. Ou melhor, haveria algum caminho para escapar dessa implacável *sociedade do espetáculo*? A fábula teatral contada talvez não tenha deixado caminhos para as velhas, porém para seu público leitor sim. A própria existência, resistência e elaboração criativa de Jodorowsky já se coloca como um *vaga-lume*, que teima em se fazer existir. Que teima em fazer aparecer parcelas não vistas da humanidade, parcelas que o movimento a vida contemporânea oculta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ou

Notas iniciais de um estudo.

Ou

Ações efêmeras: ritos, mitos e (re)criações (auto)biográficas.

Ou

Jodorowsky e eu (nós, sempre nós)

Ou



Figura 26 – Recriação a partir de Alejandro Jodorowsky em *El Topo*. Fonte: Filmilinc.

Antes de ser verbo
o gesto
existiu
desejando ser poema
onírico, sujo, perturbador
desordeiro, ateu, sagrado
sangrento, apaziguador, caótico
debochado, libidinoso, esfacelado,
seco, verde, azul e amarelo
branco
faminto, um pássaro
um retorno, ser algo
vivo
riscado na matéria invisível
com o corpo, com a voz, com a força
de uma poética que não se basta nas ideias
quer ser e ser e ser e ser

existir nesse tempo
que arrotta, todos os dias, palavras cansadas na minha, na sua, na nossa cara.
Eis então o gesto que instaura um aqui e agora
MAIOR
do que esse muro grande, alto, maciço, intransponível
e cinza
de realidade imposta
diante, abaixo, acima, dos lados
cercando a todos nós.
Pulamos a parede impulsionados pelos gestos que riscam o invisível,
num rodopio, num arrastar, num salto, num sorriso, num soco, num tapa, numa facada, na troca
de um olhar, num grito, com uma porta que abre, uma música que soa, com o cabelo que cai,
com ir e voltar
vislumbramos lá do alto o impossível.
poderia ser um filme.
Raysner de Paula, *Palavras para o Fabrício*⁶⁴.

Movimento próprio e ininterrupto da vida, a criação, a reflexão e a produção de conhecimento foram norteadores para esta pesquisa. Encontrar Jodorowsky e, agora, ter a possibilidade de estreitar os laços conviviais com sua obra foi estabelecer um rasgo, uma brecha no tempo para viver e experimentar uma velocidade outra, uma intensidade outra, um outro lugar de existir.

Um importante princípio para esse estudo foi a busca permanente por alimentar a rede difusa que conecta estas palavras com os acontecimentos do mundo. E por isso, esse “modo de se fazer”, mais do que analisar e estudar as obras escolhidas de *Melodrama Sacramental*, *Santa Sangre* e *Las tres viejas*, pretendeu contextualizá-las no arsenal artístico que existe, resiste e dá visibilidade à própria vida ordinária. Por isso, esse processo de ver o mundo e recriá-lo, que se desenrola como uma habilidade sensível potencializada, é capaz de resgatar o olhar subjetivo, peculiar ao sujeito, e, por conseguinte, propor um ciclo infinito de sobreposições de olhares.

Nesse ciclo entre olhares é que se torna possível que vidas submersas ganhem visibilidade. Movimentos que fulguram força vivificada podem existir por meio da arte, e, sobretudo, por meio das criações artísticas que não são exatamente apenas aquelas obras compreendidas em galerias de arte, casas de espetáculos, museus, livrarias; não são apenas aquelas obras compreendidas em quadros, peças de teatro, coreografias de dança, composições musicais; são elaborações cênicas que, passíveis de materialização, são etéreas, do subjetivo e concretas para o tato; estão nas ruas, nas casas, nas praças, na

⁶⁴ Este texto escrito por Raysner de Paula não se encontra publicado em nenhuma outra obra, pois o autor escreveu e produziu para que integrasse a essa pesquisa. Segue na íntegra nos anexos (Anexo II).

cidade em processo contínuo de transformação. E, sobretudo, foram geradas por deslocamentos, a fim de eclodir, infinitamente, outros possíveis sentidos e modos de se relacionar com o mundo, criando um ciclo vivo que pulsa desejos, vontades e memória.

Essa rede diversa que emaranha vida, arte, criação, sujeitos, define “o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16) e delinea a escolha do como olhar o mundo, recorte fragmentado, que por si só, particulariza relação dos sujeitos com seus contextos políticos, espaciais, econômicos e sociais. Essa partilha sensível, específica e efêmera, provoca cisões, deslocamentos e mobiliza subjetividades nessa pesquisa e nos indivíduos envolvidos (Jodorowsky, eu e tantos outros colaboradores). A fricção entre eles foi capaz de gerar uma processual elaboração transformadora para fruir, interpretar, refletir e também, por fim, produzir concretamente esse texto. Nele, se legitima os modos relacionais em trânsito, entre artistas, obras, mundo e sujeitos, aqueles que driblam as normatizações do como se fazer uma pesquisa de acordo com a estruturação acadêmica e formal. E, além disso, subverte essas regras, já que trazem consigo o caráter humano potencializado, por meio de suas próprias fissuras e inconstâncias. Afinal de que são feitas as universidades, se não de pessoas, pensamentos, afetos? Em resposta a esse questionamento, neste trabalho o encontro de sujeitos foi colocado como questão central. Esse vulnerável pacto realizável no presente tátil possibilita o resgate e a produção de memórias, de conhecimentos e compõem um traço que horizontaliza o convívio e o modo de estar implicado para se realizar algo, coletivamente. É inelutável reconhecer que esse contato factual, dado nessas práticas desenvolvidas ao se “fazer algo”, construiu relações de aprendizagem (Alejandro Jodorowsky, Georges Didi-huberman, Jácques Rancière são mestres!) e por se tornarem notáveis é necessário que alguns conhecimentos, perspectivas, filosofias e princípios observados, vivenciados, sejam elencados neste trabalho.



Figura 27 – Recriação a partir do frame do filme *A montanha sagrada*, 1973. Fonte: Revista Moviement.



Figura 28 - Frame do vídeo produzido por este trabalho.

SOBRE ARTE, SOBRE O ARTÍSTICO.

O que se contar? O que se fazer? Como olhar para o presente e reelaborá-lo para se fazer um sem fim de outros universos? Arte é desafio, é desafiar-se, é se extraviar do caminho posto. É pensar. Refletir. Agir. Ser. Existir. Resistir.

Jodorowsky (JODOROWSKY, 2009b, p. 23) nos propõe que a utilidade da arte está atrelada a *catarse do ser*, é um caminho misterioso de transformação que possibilita a transcendência humana. Nele os sujeitos estão empenhados para buscarem sua autenticidade, para se deixarem afetar, modificar pelo o que acontece. Rancière (RANCIÈRE, 2005) postula que é inerente aos sujeitos a capacidade de agir, intervir e transformar suas histórias. O que são as criações artísticas, senão formas de delinear narrativas, formas inteligíveis de processar a vida corriqueira e maneiras particulares de contar a história das mulheres, dos homens e dos seus contextos político-sociais? As obras do chileno se compõem e se modificam a partir dessa perspectiva artística que se manifesta concretamente e não finge problemas com o espaço e o tempo, ambos são o que são no presente. As obras, simultaneamente, se dissolvem no passado remoto no momento mesmo em que são criadas e trazem consigo a capacidade potencial de recriação e ressignificação constante, como o próprio viver.

SABER VAGA-LUME.

Vários saberes e conhecimentos coexistem no mundo, o encontro com eles dá-se por diversas formas: na escola, no cotidiano, pela televisão, pelos livros, pela internet, pela oralidade, pelas vivências e experiências, por escolha, pela afetividade. Esses processos existem e são uma habilidade incomensurável humana, porém o valor posto, ao que é ensinado nas escolas, nos cursos, na universidade, enfim, nas instituições onde o ensino formal é desenvolvido, onde a aprendizagem acontece, está atrelado a interesses econômicos e políticos da *sociedade do espetáculo*. Ela muitas vezes não legitima as várias e distintas formas de conhecimento. Ou seja, outros saberes mais peculiares e culturais por vezes não estão no campo das visibilidades do sistema social majoritário. Estes são os saberes *vagalumes*, universos que conseguem por si só elaborarem uma lógica própria que permitem constatar uma luz estranha, intermitente e, sobretudo, localizam-se em lugares que resistem à hegemonia. O *saber vagalume* é um “saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136).

Afim a essa perspectiva, as obras de Jodorowsky registram infinitudes impensadas que são contraditórias assimilações do mundo. O movimento *vagalume* jodorowskyniano nos sugere atmosferas e ambientes teatrais que não trazem consigo a forma de representar o assimilado, mas a de existir mesmo na vida própria da realidade ficcional criada. Esses universos que estão propostos nas obras, como a vida das três velhas ou de Fênix ou dos sujeitos-atuantes nas ações efêmeras instituem lógicas próprias que não são e nem reparam o mundo, mas se alimentam e o atravessa. Elas delimitam lugares outros que distintos do cotidiano existem e resistem friccionando desejos, histórias e resgatando/produzindo memórias, afetos.

O TEMPO

O efêmero é o estômago do tempo,
eu imagino.

O que pode uma cor, uma vida, uma gota, um suspiro, um miado, uma oração, uma existência,
essas palavras, uma canção, um amor, uma história, a humanidade, as minhas memórias...

O que podem todas as coisas visíveis e invisíveis deglutidas pelo tempo, trituradas por esse
estômago que nada rejeita?

Raysner de Paula, *Palavras para o Fabrício*.

O tempo é cruel, o tempo criado pela humanidade ainda mais. A cronologia e a organização temporal por vezes aniquilam todas as chances de resgate de memórias. O que passou já está em desuso, em conformidade à ideia da modernidade ocidental. Por isso, qualquer estudo e investigação só são possíveis se forem realizados sob a perspectiva dos vestígios que resistem, sobrevivem e ressurgem das constantes metamorfoses impostas e exigidas pelo tempo.



Figura 29 - Frame do vídeo produzido por este trabalho.

Um sujeito artista ao registrar sua elaboração criativa produzindo um livro, filme, música, ao mesmo tempo em que faz uma marca pontual no tempo, também ressalta o que tem caráter passageiro, efêmero. Pois aquele que terá contato posterior com obra nunca terá o acesso ao material e ao processo em sua completude. Dessa maneira, o artista, desde que inicie uma criação já estaria efetivando lacunas temporais, afetivas e visuais. Em consonância a essa perspectiva, os indivíduos percebem o mundo a partir de suas próprias concepções construídas socialmente num determinado contexto portanto, ver a obra na década de 90 é diferente de entrar em contato com ela nos anos 2000, e assim por diante. Numa relação micro dos eventos que ocorrem no cotidiano e, em uma perspectiva macro dos anos que acontecem e constituem épocas, mais que o tempo passar ele acontece, atravessa, recorta e rasga a existência humana.

O sujeito-artista é um trapeiro que se vê diante e enfrenta essas questões temporais, não obstante à cronologia imposta pela construção e manipulação histórica, a obra de arte cria uma conexão própria com seu contexto político-social, colando presente e passado em movimentos rápidos, antagônicos, consonantes. O caráter efêmero que compõe essa ordem subversiva traz uma profusão de soluções autênticas a partir do que está sendo vivido no presente, em contato, no convívio da experiência.

COMPOSIÇÃO DE IMAGENS.

As imagens são capazes de reunir, na concisão de existir, justaposições radicalizando distintos elementos, destruindo o comum e o cotidiano para criarem o novo. Compor imagens não está no campo de criar similaridades, ou revelar mimeticamente o mundo cotidiano, mas é o movimento de efetivar uma realidade que tem sua própria lógica, que estabelece fissuras e desvenda a sacralidade do mundo. É estabelecer com ele uma construção arquetípica e alegórica dos acontecimentos, dos personagens e dos espaços. Por vezes, Jodorowsky, insere em suas composições imagéticas elementos mitológicos, retoma-os para recriá-los e ressignificá-los em função de outras narrativas. O diretor, autor, não se fundamenta primordialmente na estética do belo grego, esse não é um valor estético essencial. Sobretudo, procura a montagem artesanal de uma estética própria às suas realidades ficcionais criadas.

PESSOALIDADE, AFETIVIDADE E AUTENTICIDADE.

O fazer artístico é aquele que está na vida ordinária e que estabelece trocas intensas com ela, por isso os limites entre ficção e mundo não são intransponíveis. Essa fronteira é apenas uma distinção que deve ser considerada, mas a relação que se estabelece a partir dela é que constrói a obra e o sujeito-artista. Essa fricção torna o produto artístico vivo, pulsante, latente, pois se nutre da tensão das próprias relações já estabelecidas, conjugando dialeticamente o futuro, o presente e o passado.

Jodorowsky radicaliza e insere sua própria família, imprimindo em sua obra características autobiográficas, buscando em sua própria história elementos para efetivar sua criação. Nesse documentário do “eu”, estabelece uma afetiva e autobiográfica mitologia de si mesmo, de suas memórias, afetando-se por elas. Estabelecendo um fazer artístico apropriado, consciente, afetado que se aprofunda na transcendência do ser retroalimentando seu contexto e devolvendo outras possíveis realidades.

HIBRIDISMO, O SER MULTIMÍDIA

A combinação de elementos de distintas ordens, por vezes contraditórias, está presente de diferentes maneiras em toda a obra de Jodorowsky. Em *Melodrama Sacramental*, destaca-se a miscelânea própria que estrutura as ações executadas: animais sacrificados, banda que toca ao vivo, piano, nudez, cruces, figurinos, cartazes, vísceras, tudo reunido no mesmo espaço e tempo que o *Efímero* é executado. Já no filme *Santa Sangra*, pode-se reconhecer distintos campos que atravessam e se hibridizam na obra, o familiar, afetivo, o mítico, o documental, a fábula, a fragmentação. E por fim, em *Las tres viejas*, percebe-se uma linguagem que se fundamenta por um eixo multimidiático, transversal, entre o literário, o dramático, o poético, o grotesco, o cotidiano e a lógica própria da obra.

Estas três criações são múltiplas, valorizam a heterogeneidade e negam o uno, homogêneo. Elas são uma arte que está voltada para as subjetividades, para o mundo e tornam evidente a trama amálgama que coparticipam nas distintas formas de existir, experienciar, viver, transformar e elaborá-lo.

Jodorowsky é um artista multimídia em excelência, ele tem obras no teatro, na televisão, nas ruas, nas galerias, nos quadrinhos, no cinema, na literatura, na psicologia, no tarot, e cada uma dessas linguagens/locais ele desenvolve sua expressão para a construção de criações e afetividades. Esta pesquisa se desenvolveu a partir de três obras escolhidas, uma do campo das ações cênicas, outra no cinema e outra no teatro dramático, e pode-se observar que diversos são os elementos que atravessam a maneira jodorowskyniana de contar suas histórias: o afetivo-pessoal, o mitológico, o político, o social, a representação, o irrepresentável, o psicológico, o histórico. A multidimensionalidade é o eixo motor da transposição em obra de todo esse jorro temático, a técnica artística, o tipo, o meio varia de acordo com a necessidade do que se está realizando. Por exemplo, pode-se observar que em *Melodrama* os atuentes utilizam distintas técnicas para se expressarem como a mímica, a manipulação de bonecos, a música; no filme, é perceptível, nos detalhes cenográficos, figurinos, maquiagem e na fotografia, compondo uma estética que produz imagens impactantes, por terem sido feitas escolhas e combinações de cores, lugares, personagens e pelo discurso engendrado por esses elementos. Ao mesmo tempo, o texto dito pelos atores também demonstra esse cuidado, as palavras não estão ali e são ditas em vão, elas trazem consigo significados que podem alterar, corroborar ou contradizer tudo o que está visto. Essa fricção

multimidiática, entre as palavras e imagens, é que constrói a potência do discurso. Em *Las tres viejas* o procedimento se repete, porém de maneira distinta, as palavras escritas fulguram imagens potentes.

Diante desses princípios, que na verdade, são reflexões produtos da análise de suas obra, coloquei-me a pensar o que eu poderia fazer a partir deles. Tanto pensei e elaborei escritos sobre afetividades e deixar-se afetar pelo mundo, mas eu, como artista da cena que sou o que eu poderia fazer para responder artisticamente a tantas inquietações surgidas a partir desse encontro conflituoso com o artista chileno? Resolvi experimentar, num impulso criativo, apaixonado movido por um desejo incontornável realizar algumas ações efêmeras que fossem capazes de estabelecer ligações entre a obra jodorowskyniana, minhas reflexões e minhas subjetividades.

Essas ações efêmeras foram criadas para comporem as considerações finais desse trabalho, como se fossem uma reverberação reativa da reflexão. Porém pode-se reconhecer que elas são considerações iniciais e foram realizadas como um começo de uma pesquisa teórica e prática desses princípios artísticos e acadêmicos que suscitaram do contato com a obra de Jodorowsky. É a constatação do ciclo infinito entre olhares, dessas vidas submersas que ao emergir a superfície são capazes de realizar e efetivar mundos ainda não conhecidos.

O que pode o desejo que materializa com o gesto uma forma de poema esculpida pelo corpo,
pela voz e pela força de uma poética na matéria invisível, na nossa memória?
Eu arrisco com o verbo.
Driblar o que é da ordem do efêmero
E tento fixar com essas palavras
A experiência de vislumbrar a realidade estraçalhada por imagens, sons, cores, cheiros,
encontros e sensações de outro pulso de vida. Inventado. Confabulado. Desenhado.
Mas essa é só uma tentativa,
que se soma às outras tantas já passadas
nas quais eu me perdi procurando um tom, uma forma, um encadeamento ideais para fixar
AQUI o
Outubro de dois mil e dezesseis,
décimo segundo dia do mês: dia da padroeira desse Brasil, hoje golpeado, claustrofóbico dia
santo e de milagre ateu: há quem reze, há quem pague promessa, há quem peça, quem prometa,
cubra o céu de fogos,
há quem arrisque
um risco
outro
mais um
na matéria invisível
numa igreja, na beira de uma lagoa que seca, numa estrada.
Raysner de Paula, *Palavras para o Fabrício*.

As ações efêmeras foram acontecimentos que fundaram um retorno meu para a cidade onde nasci, Sete Lagoas, e realizados em locais deste município, estabeleceram um encontro artístico cênico entre mim e lugares da minha cidade natal. Foram ritos de passagem, de reencontros, ciclos de acontecimentos. Um corpo que volta para uma terra, de onde saiu. Um anjo que entra na igreja e refaz seu percurso de descobertas, ali nesse espaço sagrado, se desvela, padece, é recebido no colo e por fim diz o que é o que pensa e comunga com todos o pão ensanguentado, sendo o que quer ser. Esse ser-monstro-anjo-eu vai pra vida e se liberta, como a morte que destrói e reinicia ciclos. Um pássaro, no mundo que resgata suas memórias e segue. As reflexões e as experiências na execução dessas ações constituem o Anexo I desta dissertação e seguido a ele inclui-se nesse trabalho também o Anexo II, textos escritos por Raysner d'Paula para este trabalho.

Esta pesquisa-investigação a partir da obra de Jodorowsky foi desenvolvida a partir da intensa experiência coletiva (eu sujeito no mundo, em contato com Jodorowsky, em contato com a arte, os artistas, as pessoas) vivenciada diariamente. Esses escritos são a realidade criada, são a elaboração criativa dessa existência que resiste, são a construção artístico-reflexiva do cotidiano vivido na cidade, em contínuo processo de transformação. Essa dedicação, esse compromisso, esse empenho, essa dissertação só existem para que outras vidas submersas sejam postas à visibilidade, para criar diálogo e suscitar em outros indivíduos o desejo de elaborar e recriar suas próprias realidades.



Figura 30 - Frame do vídeo produzido por este trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. 214 p.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 420 p.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição Alemã de Rolf Tiedemann. Edição Brasileira de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Tradução do Alemão de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica de Patrícia de Freitas Camargo. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 1167 p.
- _____. *A Tarefa. Renúncia do tradutor*. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. p. 188-215.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e notas de Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984. 276 p.
- _____. *Tentativas Sobre Brecht. Iluminações III*. Prólogo, Tradução e Notas de Jesús Aguirre. Espanha: Taurus Humanidades, 1975. 152 p.
- BRETON, André. *Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)*. In: Manifestos do Surrealismo. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 13-64
- CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: AUTORES DIVERSOS. *O olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988. p. 347-360.
- CASTELO, Sander Cruz. *Magia e cura*. O cinema pânico de Jodorowsky. In: Revista Historiar. Fortaleza, v. 05, n. 08, 2013. p. 24-41.
- CATÁLOGO DA MOSTRA JODOROWSKY. São Paulo: SESC – Serviço Social do Comércio, 2009. 52 p.
- CHIGNOLI, Andrea. *Zoom Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Chile: Uqbar editores, 2009. 95 p.
- COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem dialética / Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman*. V Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Brasil, p. 87-93, 2009.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 169 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 504 p.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de La historia. Trad. Inês Bertolo. Madri: Antônio Machado libros, 2008. 324 p.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010. 264 p.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. 160 p.
- DONADEL, Beatriz d'Agostin. *Didi-Huberman e a dialética do visível*. In: Revista Esboços - UFSC. Curitiba, n. 17, 2008. p. 269-272.
- EISENSTEIN, Serguéi M. *Montagem de atrações*. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiência do Cinema. Antologia*. Tradução do inglês por Vinícius Dantas, a partir da versão de Daniel Gerould. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrasilme, 1983, p. 187-198.
- EISENSTEIN, Serguei M. *Método de Realização de um Filme Operário*. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiência do Cinema. Antologia*. Tradução do italiano por Vinícius Dantas, segundo a versão de Giovanni Buttafava. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrasilme, 1983, p. 199-202.
- EISENSTEIN, Serguei M. *Da Literatura ao cinema: Uma Tragedia Americana*. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiência do Cinema. Antologia*. Tradução do inglês por Vinícius Dantas, segundo a versão de Jay Leyda. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrasilme, 1983, p. 203-215.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 192 p.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 144 p.
- FAHEL, Pedro Kiua Gwinner. *Sacrilégio e poesia: o cinema sagrado de Alejandro Jodorowsky*. Rio de Janeiro, 2008. 48 p.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso. *Características surrealistas no filme A montanha sagrada, de Alejandro Jodorowsky*. In: Revista Arredia – UFGD. Dourados, v. 3, n. 5, 2014. p. 35-46.

- JODOROWSKY, Alejandro. As palavras do xamã. *Catálogo da Mostra Jodorowsky*. São Paulo, v. 1, n. 1, 2009a. p. 9-14.
- _____. *Teatro sin fin*. Madrid: Ed. Siruela, 2009b. 472 p.
- LEAL, Izabela. *A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro*. In: Cadernos benjaminianos. Belo Horizonte, n. 04, 2011. p. 43-51.
- MARBACK, Guilherme; PIZZINI, Joel. O mago multimídia. *Catálogo da Mostra Jodorowsky*. São Paulo, v. 1, n. 1, 2009. p. 5-8.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. *A montagem cinematográfica como ato criativo*. In: Revista Significação – USP. São Paulo, v. 25, 2006. p. 228-250
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005. 72 p.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. 166 p.
- _____. *O destino das imagens*. Trad. L. Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. 151 p.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: ed. WMF Martins Fontes, 2012b. 130 p.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2015. 80 p.
- RODRIGUEZ, Eduardo Valdés. *De Jodorowsky a Aztlán – La fusión de las artes*. Tese (Doutorado em Letras Mexicanas) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Nacional Autônoma do México, México, 2003. p. 225
- ROJO, Sara. *O teatro argentino dissidente das últimas décadas*. In: Aletria. Revista de Estudos de Literatura. Vol. 17. Artes e Culturas de Expressão Hispânica. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p. 185-194.
- _____. *Performance e teatro na América Latina*. In: VECCHI, Roberto; ROJO Sara (Org.). Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 39- 48.
- _____. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Trad. Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nadyala, 2011. 151 p.
- _____. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. 232 p.
- Santa Sangre*, dir. Alejandro Jodorowsky. Prod. Claudio Argento, 1989.

SANTOS, Juan Andrés Pedrero. *Santa Sangre*. 2013. Disponível em: <<http://elcinequenuncatedije.blogspot.com.br/2013/10/santa-sangre-1989-alejandro-jodorowsky.html> >. Acesso em 22 de agosto de 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 220 p.

XAVIER. Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema*. In: Literatura, cinema, e televisão. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 61-89.

XAVIER. Ismail. *O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo*. Revista Literatura e Sociedade. São Paulo: Literatura e Sociedade. Edusp. Nº 2. 1997. p.126-138.

INTERNET

ACERVO DIGITAL UNESP. Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/47397?locale=pt_BR. Acesso em 22 de novembro de 2016.

ALCHETRON. Disponível em: <http://alchetron.com/Marcel-Marceau-1039404-W>. Acesso em 22 de novembro de 2016.

CINÉFILOS CONVERGENTES. Disponível em: <http://cinefilosconvergentes.blogspot.com.br/2013/09/santa-sangre-1989.html>. Acesso em 22 de novembro de 2016.

CHOCOLA DESIGN. Disponível em: <http://chocoladesign.com/escher-e-a-geometriax>. Acesso em 22 de novembro de 2016.

DBA NOTÍCIA. Disponível em: <http://dbanoticias.com/2015/10/moria-casan-inundandolo-todo-con-su-brillo/>. Acesso em 22 de novembro de 2016.

FILMLINC. Disponível em <http://www.filmlinc.org/series/alejandro-jodorowskys-el-topo/>. Acesso em 22 de novembro de 2016.

FILMOW. Disponível em <https://filmow.com/santa-sangre-t9777>. Acesso em 17 de dezembro de 2016.

LA NACION. Disponível em <http://www.lanacion.cl/en-fotos-viejas-decrepitas-dan-vida-a-texto-de-jodorowsky/noticias/2012-05-22/180629.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2016.

LIELSON WORDPRESS. Disponível em <https://lielson.wordpress.com/2016/02/24/as-primeiras-hqs-de-alejandro-jodorowsky/>. Acesso em 10 de dezembro de 2016.

LUIS URÍAS MUSEO. Disponível em <https://sites.google.com/site/luisuriasmuseo/grupo-panico-mexico/efimero-de-san-carlos>. Acesso em 14 de dezembro de 2016.

MSESCHER GALLERY. Disponível em <http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/sky-and-water-i/>. Acesso em 15 de dezembro de 2016.

REVISTA MOVIEMENT. Disponível em <https://revistamoviemment.net/a-montanha-sagrada-iconografia-e-hermetismo-4d2864e6e539#.3mic5ajmz>. Acesso em 22 de dezembro de 2016.

TIERRA FREAK. Disponível em <http://tierrafreak.blogspot.com.br/2014/06/razones-para-leer-la-casta-de-los.html>. Acesso em 13 de novembro de 2016.

VIMEO – Apresentação do filme *La danza de la realidad* (2013). Disponível em <https://vimeo.com/77650786>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

WIKIPEDIA. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Relativity_\(M._C._Escher\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Relativity_(M._C._Escher)). Acesso em 13 de dezembro de 2016.

YOUTUBE – Fragmento do *Efímero pânico Melodrama Sacramenta*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aM3RtHxOCKs>. Acesso dia 18 de dezembro de 2016.

ANEXOS

ANEXO I

Ou

Ações efêmeras do dia doze.

Ou

Take um. Exterior. Dia ou Noite, não importa. Não há representação.

Em parceria a outros artistas, essas ações foram fotografadas e filmadas a fim de produzir imagens em fotos e vídeo que pudessem depois ser revisitadas. E, além disso, convidei um dramaturgo/redator que ficou todo o tempo assistindo e realizando registro em palavras de tudo que estava acontecendo. Portanto teríamos como produto artístico, um vídeo, produzido pelo Moacir Prudêncio e João Cardoso, fotos realizadas por Felipe Chemicatti e textos escritos por Raysner d'Paula. (ambos registros seguem anexos em DVD). Todos somados a Charles Valadares, Helaine Freitas, Idylla Silmarovi, Rafael da la Savia e Vânia Silvério compunham a equipe que estava trabalhando para que as intervenções cênicas acontecessem, esses últimos se dividiram nas funções de produção, orientação da performance, figurinos e apoio.

Por concepção as ações eram ritos que seriam professados nos locais escolhidos, na Igreja Matriz de Santo Antônio, na Lagoa das Piranhas, seca e no canteiro central da estrada BR 040. Em cada local eram específicas as músicas, as ações, as vestimentas, os textos e os objetos a serem utilizados. E, além disso, o que devia ser feito na cena seguia um roteiro de ações definido anteriormente.⁶⁵

I - CAMINHOS LITÚRGICOS

(Igreja Catedral de Santo Antônio)

Chegada: fora da igreja

Fabrício está na porta na saída da missa.

⁶⁵ Uma edição registro destes acontecimentos está disponível neste link <<https://www.youtube.com/watch?v=VAeg5sQBR14&t=608s>>. No seguinte canal <<https://www.youtube.com/channel/UCI415TazDai8t6LDIbno6pw>> contém trechos mais longos das ações. As imagens e fotos produzidas encontram-se no seguinte endereço <<http://fabriciotrindade.tumblr.com/>>, e toda essa pesquisa está registrada no seguinte link <<https://acoeseferas.tumblr.com/>>.

Ele anjo come doces, se relaciona com o espaço e vai entrar na igreja.

Figurino e acessórios: Roupa de anjo, luva branca, cesto com balas delícia

Maquiagem: anjo barroco (pan cake, buchechas vermelhas)

Chegada: dentro da igreja

O anjo entra na igreja pela porta grande.

Parada e reconhecimento do espaço.

Início da morte desse anjo.

Início do ritual de ida ao sacrifício.

Purificação da água - lavagem do rosto.

Purificação do pó - ervas e pó.

Purificação de vestimenta - troca de roupa, vestido para a penitência.

Cenário: Bacia para lavagem, água, toalha, óleo/essência, espelho, ervas, pote com pó.

Figurino e acessórios: calça azul, saia colorida, vestido vermelho

A penitência

Fabrizio encontra-se no centro da igreja

Agora é o momento de encontrar com seus próprios “pecados” cometidos.

É o momento da condenação.

Cenário: tecido branco no chão

Figurino e acessórios: vestido vermelho

Pieta e sermão: a reviravolta

Fabrizio se enrola no tecido preto, dirige ao seus pais e deita no colo deles.

Recebe o calor e aconchego.

Levanta-se e começa a falar sua carta a eles, dirigindo-se ao microfone para ler o sermão.

Comunhão: a divisão do pão

O ritual: busca do pão, bênção/oferecimento.

A bênção oferecimento será feita a partir de mensagens escritas em pequenas folhas de ofício.

Partilha do pão: entra faca e o corte. O sangue se esvai.

Cenário: tapete, mesa forro, faca, pão e prato.

Figurino e acessórios: vestido vermelho, máscara de meia com algum traço, jaqueta de couro.

II - Cemitério Seco

(Lagoa das Piranhas)

Chegada: a figura e sua tralha

Um ser caminha pelo espaço e vem em direção ao centro da lagoa com uma vara e um boneco pendurado. O ser dança com o boneco.

Na lagoa seca estão cruzeiros fincados no chão, uma bacia com tinta vermelha, uma cadeira.

O ser chega finca o boneco no chão, em meio as cruzeiros. Ele assenta na cadeira.

Relação entre caveira e boneco fica mais próxima e agressiva. Espancamento, cadeira quebrada, fogo no boneco.

O ser vai e afunda suas mãos na água vermelha.

Sangue, morte e destruição.

O ser vai em direção às águas.

Figurino e acessórios: boneco, vara para segurá-lo, cruzeiros pequenas, bacia, tinta vermelha, anilina diluída em água, cadeira, álcool, fósforo, saia preta, avental preto, sobretudo, máscara de caveira, segunda pele, colar e coturno.

III - Caminho de ida, sem volta

(árvore na br)

O ser mítico caminha, ora ele para, ora acelera. Caminha e seu caminho é longo.

Suas tralhas também.

Ele chega na árvore vai se despindo de seus objetos.

Ele dança, monta seu altar e vai embora.

Figurino e acessórios: entidade, saia preta, tecido grosso claro, coturno, tsuru, papeis , alça para mala, cinerros, quadros, tsurus, fio de nylon, alfinete e maquiagem.

Alguns princípios foram adotados:

01 - Desnudamento de intimidades, de história, de vida, para compartilhar, com amigos-artistas que compuseram um coletivo e participaram da ações. Essa rede de colaboração e amor propocionou que o ambiente cênico fosse um lugar para o encontro de afetividades profundas. Sobretudo, meus pais participaram atuando em uma das passagens-rito, esse contato foi um reconhecer, um reencontro em trânsito da cena, do ritual.

02 – As músicas eram estímulos. Para cada passagem, para cada momento e estado visitado as músicas existiam contando junto o que ia acontecer, construindo a atmosfera, determinando o que e como deveria ser executado.

03 - As vestimentas, os tecidos, as cores, texturas e trocas conectavam o atuante nas transformações que iam acontecendo, cada peça foi escolhida para ser o traje que vestiria de sentidos e significados àquele momento específico.

04 – A conjunção no set entre todos os que estavam ali presentes deveria ser resolvida na hora do acontecimento, os ritos seguiam inserindo a produção técnica e as outras pessoas que estavam ali presentes. Ou seja, a ações incluíam tudo o que poderia ser gerado, o atuante estava ali aberto e dialogando com pessoas, câmera, espaço, objetos. Inclusive, muitas vezes pessoas espontâneas se faziam presentes, chegavam perguntavam po que acontecia, queriam ver, participar.

05 – O único momento textual seria o determinado em rito, Sermão e Comunhão. Este texto foi construído e é resultado de uma colagem, recriação, realizada

por Idylla Silmarovi, a partir do *Manifesto (Falo pela minha diferença)*, de Pedro Lemebel, lido em setembro de 1986, em uma intervenção realizada num ato político em Santiago do Chile, traduzido por Alejandra Rojas; *Reinvindico meu direito a ser um monstro*, de Suzi Shock, publicado no livro *Poema Transpirado*, de 2011 e *Oração do Pássaro*, de Frei Betto, em *Catecismop Popular*, obra de 1992. Segue o texto proferido no altar da matriz:

“Não sou Passolini pedindo explicações, não sou Ginsberg expulso de Cuba, não sou um marica disfarçado de poeta, não necessito disfarce, aqui está minha cara” (LEMEBEL, 1986). “Eu pobre mortal, equidistante de tudo, (...) eu o primeiro filho da mãe que depois fui, velho aluno dessa escola de suplícios. Amazona do meu desejo. Cão em cela do meu sonho vermelho” (SHOCK, 2011).

“Defendo o que sou e nem sou tão diferente assim. Me dói a injustiça e suspeito desse acordo democrático, mas não me fale de proletariado, ser pobre e viado é muito ruim” (LEMEBEL, 1986), agora ser pobre e amar a todos, sejam homens, mulheres ou como preferirem se nomear é pior, “há que ser ácido para suportar. É dar a volta no caminho dos machos que ficam à esquina” (LEMEBEL, 1986) quando você passa com seu homem e beijar mulheres escondido daqueles do meio, é ser colocado como indeciso, confuso, perdido, ilegítimo. “Como a ditadura, pior que a ditadura, porque ela passa, aí vem a democracia e lá atrás o socialismo” (LEMEBEL, 1986).

Riram da minha voz afeminada, do meu jeito feminino. Mas a macheza é uma mordaca. Não ir ao estádio, ao Box, à luta livre soa distinto. Minha força foi comer a raiva pra não matar a todos. Não sou covarde e não dou a minha outra face, dou o meu cu também, companheiro. E essa é minha vingança. A moralidade, a estética, isso tudo está fadado ao facão.

E as pessoas que dizem que compreendem, pensam: É viado mas escreve bem, é viado mas é um bom amigo, mas o que esse viado faz com essa mapôa? Pelo menos esse viado é onda boa. Eu não sou onda boa, eu vivo o mundo sem pedir essa onda boa.

Eu poeta da barbárie, com “o húmus do meu cantar, com o arco-íris do meu cantar. Reinvindico o meu direito de ser um monstro e que os outros sejam o “normal”. O Vaticano normal, o credo em deus e na virgíssima normal, os pastores e os rebanhos do normal, o honorável congresso das leis do normal e o velho Larousse do normal” (SHOCK, 2011).

“Eu a mariposa alheia à modernidade, à pós-modernidade, à normalidade. Obliquo, visco, silvestre, artesanal” (SHOCK, 2011), pergunto: Não haverá uma bicha em alguma esquina desequilibrando o futuro do homem novo? Vocês têm medo de que se bi-panssexualize a vida? Eu não falo de meter e tirar e meter e tirar novamente. Não falo da bela arte, tampouco do belo sexo, tranquei tudo isso dentro do armário que eu vivi, joguei a chave fora e me sinto mais subversivo que você.

Falo do meu endiabrado sinal de criar minha bela monstruosidade, meu exercício de inventor. Falo de ternura, companheiro. Como custa encontrar amor nessas condições, você não sabe como é andar com isso que as pessoas guardam distancias por não compreender. E não se sinta agredido se falo dessas coisas, não seja hipócrita.

Reivindico meu direito de ser um monstro sem bíblias, sem tabuas, sem geografia, sem nada. Só o meu desejo vital de ser um monstro ou como me chamem ou como me falem ou como me possa o desejo. Meu desejo de reinventar-me, de explorar-me, de fazer do meu mudar o meu nobre exercício. De invernar-me, outonar-me, veranear-me, as idéias, os desejos e toda a alma.

Amém.

(Música para comunhão + entrada da mesa com pão e sangue).

Estando para ser entregue e abraçando a paixão, ele tomou o pão, deu graças e o partiu e entregou aos seus discípulos dizendo:

“tornai-me louco, irremediavelmente louco

Como os poetas sem palavras para os seus poemas,

As mulheres possuídas pelo amor proibido,

Os suicidas repletos de coragem perante o medo de viver,

Os amantes que fazem do corpo a explosão da alma.

Dai-me o dom fascinante da loucura

Impregnado na face miserável de Assis,

Contido nos filmes dionisíacos de Fellini,

Resplandecente nas telas policrômicas de Van Gogh,

Presente na luta inglória de Lampião.

Quero a loucura explosiva, sem a amargura

Fazei de mim um louco
Embriagado pelo amor,
Marginalizado do rol dos homens sérios,
Para poder aprender a ciência do povo
Como um louco a outro louco.
Fazei isso em memória de mim” (BETO, 1992) .

06 – Cada linguagem reunida ali iria gerar seu próprio produto artístico, cada artista estava realizando sua própria elaboração criativa do acontecimento, o fotógrafo, os *videomakers* e eu estávamos trabalhando a partir das nossas próprias subjetividades. Por vezes, nos encontrávamos para conversar e dialogar, mas não houve nenhuma interferência determinando o que deveria ser produzido.

07 – A força da poesia, do mito por meio da construção de imagens era primordial. Portanto a busca por compor junto ao espaço, aos elementos cênicos imagens que fulgurassem vida foi incessante. O atuante como seu próprio orientador, pois buscava se conectar com o espaço, o tempo e aquilo que deve ser realizado, reativamente.

ANEXO II

Ou

Palavras para o Fabrício.

Ou

Frase e letras sobre o dia doze de outubro.

Antes de ser verbo

o gesto

existiu

desejando ser poema

onírico, sujo, perturbador

desordeiro, ateu, sagrado

sangrento, apaziguador, caótico

debochado, libidinoso, esfacelado,

seco, verde, azul e amarelo

branco

faminto, um pássaro

um retorno, ser algo

vivo

riscado na matéria invisível

com o corpo, com a voz, com a força

de uma poética que não se basta nas ideias

quer ser e ser e ser e ser

existir nesse tempo

que arrotta, todos os dias, palavras cansadas na minha, na sua, na nossa cara.

Eis então o gesto que instaura um aqui e agora

MAIOR

do que esse muro grande, alto, maciço, intransponível

e cinza

de realidade imposta

diante, abaixo, acima, dos lados

cercando a todos nós.

Pulamos a parede impulsionados pelos gestos que riscam o invisível,

num rodopio, num arrastar, num salto, num sorriso, num soco, num tapa, numa facada, na troca de um olhar, num grito, com uma porta que abre, uma música que soa, com o cabelo que cai, com ir e voltar vislumbramos lá do alto o impossível. poderia ser um filme.

TAKE UM. EXTERIOR. DIA OU NOITE, NÃO IMPORTA. NÃO HÁ REPRESENTAÇÃO. NÃO HÁ REPRESENTAÇÃO. TODOS INTEIROS. AOS SEUS LUGARES. SILÊNCIO. VAMOS TENTAR RODAR TUDO DE UMA SÓ VEZ. É ASSIM A VIDA. QUEREMOS ESTAR PRÓXIMOS DA VIDA. UM HOMEM ABRE A PORTA CORTA/ O SANGUE JORRA, UM PÁSSARO PIA, A CABEÇA CAI, UMA MÃE CHORA, ACODE A CRIA AOS PÉS DO DO PAI CORTA/ A CARNE SANGRE, A CARNE ARRASTA, PERTURBA A REZA, RASGA O SILÊNCIO/ NÃO É QUALQUER SILÊNCIO, É UM DOENTE, GRÁVIDO DE NORMALIDADES INTRAGÁVEIS – EU PRECISO DESSE SILÊNCIO NESSE TAKE, OK? AÍ SIM ENGASGA DOCE E CORTA/ O CABELO CAI, A MÚSICA ENTRA... A MÚSICA... CADÊ A MÚSICA... QUAL É A MÚSICA... TEM LETRA A MÚSICA, CORTA/ COME, DEVORA, BABA, FODA A MULHER, COM OS OLHOS/ NA COZINHA/CORTA A PORTA FECHA, O HOMEM VAI, IRÁ EM FRENTE, COM UMA MALA, VESTIDO BRANCO, ATÉ CHEGAR AO COLO BRANDO DE SUA MÃE, JÁ NO FUTURO, LIDO NAS CARTAS CORTA/ OLHE PARA A CÂMERA ANTES DE DIZER, ANTES DO SANGUE SECAR, ANTES DA CARNE APODRECER, ANTES DO FOGO TOMAR A PANELA, O FOGÃO E AÍ TODA A CASA, TODO BAIRRO, TODA CIDADE, TODO PAÍS, O MUNDO INTEIRO, A REALIDADE. O HOMEM CORTA.

O efêmero é o estômago do tempo,
eu imagino.

O que pode uma cor, uma vida, uma gota, um suspiro, um miado, uma oração, uma existência, essas palavras, uma canção, um amor, uma história, a humanidade, as minhas memórias...

O que podem todas as coisas visíveis e invisíveis deglutidas pelo tempo, trituradas por esse estômago que nada rejeita?

O que pode o desejo que materializa com o gesto uma forma de poema esculpida pelo corpo, pela voz e pela força de uma poética na matéria invisível, na nossa memória?

Eu arrisco com o verbo.

Driblar o que é da ordem do efêmero

E tento fixar com essas palavras

A experiência de vislumbrar a realidade esvaída por imagens, sons, cores, cheiros, encontros e sensações de outro pulso de vida. Inventado. Confabulado. Desenhado.

Mas essa é só uma tentativa,

que se soma às outras tantas já passadas

nas quais eu me perdi procurando um tom, uma forma, um encadeamento ideais para fixar

AQUI

o

Outubro de dois mil e dezesseis,

décimo segundo dia do mês: dia da padroeira desse Brasil, hoje golpeado, claustrofóbico dia santo e de milagre ateu: há quem reze, há quem pague promessa, há quem peça, quem prometa, cubra o céu de fogos,

há quem arrisque

um risco

outro

mais um

na matéria invisível

numa igreja, na beira de uma lagoa que seca, numa estrada.

08h28 - Igreja Matriz de Santo Antônio (Catedral) - Sete Lagoas

Chegamos há trinta minutos. Viemos em carros, com toda parafernália. No que eu vim, estive acompanhado do Rafael (na condução), Fabrício, Helaine e Vania. No outro carro, dirigido pelo Felipe Chemicatti, vieram Charles, Idylla, Jota e Moacir.

Três fiéis estão nos primeiros bancos, rezando o terço, imagino. O Ave Maria é quase cantado. As vozes delas somam-se aos ruídos das nossas, em torno da figura de um anjo, que se movimenta, orienta, é maquiado, pergunta da música, é instruído de onde e como passar, diz “fodeu” na nave da igreja, testemunhado por São Expedito, Nossa Senhora, São Judas, São Francisco...Eu me esqueci o nome dos santos. Faz

tempo que eu não entro aqui, nessa casa onde eles vivem esse duro silêncio de todos os tempos deles, isolados da gritaria do mundo. Desse caótico e destemperado mundo.

O anjo agora é rodeado por umas tantas vozes infantis que cantam. A criatura devora nuvens enquanto caminha lentamente pela nave da igreja. Vejo duas pessoas, um casal, observando, curiosos. O anjo faz tempestade das nuvens: cospe as engolidas, engasga, faz um escarcéu. A igreja, de paredes azuis e brancas, se impõe. Vozes de crianças cantam.

Charles, Vânia e Helaine: não os vejo.

Vejo-os! Correm, de um lado para o outro, produzem esse devaneio vivo. Eu não estou sonhando, estou vivendo: é um rasgo na vida, feito agora, aqui. Eu fico pensando: o que escrevo agora diante do que vejo? Narro? Conto do que vi? Estabeleço uma ficção? Tudo já não é uma ficção? Não: as pessoas na janela da igreja perguntando pela próxima missa do dia doze de outubro não são ficção. Aliás, agora são. São o que a minha memória conta, a escrita alcança, são essas palavras, são homens, mulheres, crianças, outros anjos, demônios, tudo que cerca essa instituição poderosa. Igreja matriz. É uma ficção cortada pela vida, pois se não assim, não há mais nada. Há?

O anjo se despe da máscara.

Lava-a.

Torna-se

um corpo habitante de um vestido vermelho

que bate se rebate no chão

pede por misericórdia?

Vai ao altar, acende uma vela, enquanto seus olhos ascendem até encontrarem os olhos do sagrado coração de Jesus. Impassível. Não há dor que lhe faça mover. Mesmo todo sofrimento desse corpo que arrasta, agoniza e habita esse traje vermelho, esse ultraje a normalpatia, esse desequilíbrio de toda verdade dita verdade por imposta por homens e mulheres que mantêm de pé essa igreja e todo esse injusto mundo. Por outro lado, ELE JESUS, não impede nada, nem mesmo o avanço desse corpo para todos os lugares, inclusive para o altar principal, onde tomará a palavra.

Mas não antes de ser acolhido por um homem e uma mulher. Pai e mãe do Fabrício.

Não sei se alguém registrou, mas a imagem da mãe do Fabrício, enquanto o Davis, seu marido, era preparado – a imagem dela, parada, já caracterizada, assistindo o

Fabício, através do óculos posto na ponta do nariz – essa imagem foi uma das coisas mais belas e sinceras que já vi a vida produzir.