



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

ANA CAROLINA RIBEIRO

SONHO E CURA:
A NARRATIVA COMO PATOLOGIA NO CINEMA
TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY

ANA CAROLINA RIBEIRO

SONHO E CURA:
A NARRATIVA COMO PATOLOGIA NO CINEMA
TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Comunicação da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito a obtenção ao
título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ribeiro, Ana Carolina.

Sonho e cura : a narrativa como patologia no cinema terapêutico de Jodorowsky / Ana Carolina Ribeiro. - Londrina, 2016.
80 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016.
Inclui bibliografia.

1. A dança da realidade - Teses. 2. Onírico - Teses. 3. Imagem-sonho - Teses. 4. Cinema terapêutico - Teses. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

ANA CAROLINA RIBEIRO

SONHO E CURA:
A NARRATIVA COMO PATOLOGIA NO CINEMA
TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Comunicação da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito a obtenção ao
título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dirce Vasconcellos Lopes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 08 de Abril de 2016.

Para Caetano e Alice,
Por todo incentivo e compreensão.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelas oportunidades.

Ao meu marido Caetano, pelo incentivo às minhas decisões e o companheirismo de sempre.

À pequena Alice, pela compreensão de filha.

Aos meus pais, a ela pelo apoio e a ele que se mantém vivo em minha memória.

Ao meu orientador Prof^o. Dr. Silvio Ricardo Demétrio, pelo universo de novas descobertas que me proporcionou nos campos da arte, do cinema e da filosofia.

A todos os docentes do Programa de Mestrado em Comunicação da UEL, em especial à prof^a Dra. Dirce Vasconcellos Lopes e ao Prof^o Dr. Alberto Carlos Augusto Klein pelas valorosas indicações.

À professora Marta Dantas da Silva pelo aceite para participar de banca examinadora.

Aos colegas do programa, pelos momentos de reflexão que juntos compartilhamos, em especial à Juliana Mastelini Moyses e Thiago Cardassi Sanches, pelo apoio e amizade.

À CAPES, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Toda a infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.

Gaston Bachelard

RIBEIRO, Ana Carolina. **Sonho e Cura:** A narrativa como patologia no cinema terapêutico de Jodorowsky. 2016. Dissertação. 80f. (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

No filme *A dança da realidade*, o cineasta chileno Alejandro Jodorowsky revisita a infância e por meio de uma atmosfera onírica reconstrói sua história sob a perspectiva de idealização de um cinema terapêutico. Considerando as semelhanças estruturais entre o cinema e o sonho, condição observada por diversos teóricos, pretende-se constituir uma análise fílmica para investigar a forma como onírico é explorado na filmografia do cineasta. A produção teórica de Gilles Deleuze sobre o cinema clássico e cinema moderno servem com o respaldo para esta pesquisa. Desta forma, o onírico será investigado em três esferas: na temática, por meio da proposta de um cinema terapêutico; no conteúdo das imagens por meio da característica de teatralidade; e nos efeitos da montagem, através da análise da construção dos processos mentais das personagens. Constata-se que o cinema de Jodorowsky, ao persistirem uma narrativa linear, situa-se na zona de fronteira entre as imagens-movimento e as imagens-tempo.

Palavras-chave: Alejandro Jodorowsky. *A dança da realidade*. Onírico. Imagem-sonho. Cinema terapêutico.

RIBEIRO, Ana Carolina. **Dream and cure:** Narrative as pathology in the therapeutic cinema Jodorowsky. 2016. Dissertation. 80p. (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2016.

ABSTRACT

In the film *Dance of reality*, the Chilean filmmaker Alejandro Jodorowsky revisits childhood and through a dreamlike atmosphere rebuilds its history under the idealization perspective of a Therapeutic Cinema. Given the structural similarities between cinema and dreams, a condition seen by many theorists, the intention of this work is to give a film analysis to investigate how dream is explored in the filmography of the filmmaker. The theoretical work of Gilles Deleuze on the classic cinema and modern cinema will be used as support for this research. In this way, the dream will be investigated in three spheres: the theme, through the proposal of a therapeutic cinema; the content of the images through the theatricality characteristic; and the effects of montage, through the analysis of the construction of the mental processes of the characters. It is concluded that the Jodorowsky film, to persist in a linear narrative, is located at the boundary zone between the movement-images and time-images.

Keywords: Alejandro Jodorowsky. *The dance of reality*. Oniric. Dream-images. Therapeutic cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	<i>frame de Um cão andaluz</i>	24
Figura 2-	Deleuze e o cinema	27
Figura 3-	Sara Prullansky e Jaime Jodorowsky	31
Figura 4-	Integrantes do <i>antimovimento</i> Pânico.	35
Figura 5-	Jodorowsky estilhaçando um piano.	37
Figura 6-	<i>frames de A gravata</i>	40
Figura 7-	<i>frames do filme Fando e Lis</i>	41
Figura 8-	<i>frames do filme El Topo</i>	42
Figura 9-	<i>frames do filme A montanha sagrada</i>	43
Figura 10-	<i>frames do filme Santa Sangre</i>	45
Figura 11-	<i>frame de A dança da realidade</i>	53
Figura 12-	<i>Frame de A dança da realidade</i>	54
Figura 13-	<i>frame de A dança da realidade</i>	55
Figura 14-	<i>frame do filme A dança da realidade</i>	58
Figura 15-	<i>frame de A dança da realidade</i>	61
Figura 16-	<i>frame de A dança da realidade</i>	62
Figura 17-	<i>frame de A dança da realidade</i>	67
Figura 18-	<i>frame de A dança da realidade</i>	69
Figura 19-	<i>frame de A dança da realidade</i>	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CINEMA E O SONHO	15
2.1.	O CINEMA E O UNIVERSO PSI	18
2.2	O SURREALISMO E O CINEMA	21
2.3	GLAUBER ROCHA E A EZTÉTYKA DO SONHO	25
2.4	O CINEMA MODERNO E AS IMAGENS-SONHO	26
3	ALEJANDRO JODOROWSKY: ARTE E VIDA	30
3.2	A FILMOGRAFIA DE JODOROWSKY	38
3.2.1	O cinema pré-pânico.....	40
3.2.2	O cinema Pânico.....	41
4.	O ONÍRICO NO CINEMA TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY: ANÁLISE DE A DANÇA DA REALIDADE	46
4.1	ARTE E CURA: UM CINEMA PARA CURAR O CINEASTA	51
4.2	A TEATRALIDADE COMO ELEMENTO ONÍRICO EM <i>A DANÇA DA REALIDADE</i>	57
4.2.1	A tela como picadeiro	57
4.2.2.	A teatralidade nos figurinos e adereços	60
4.3	DEVANEIO, DELÍRIO E ALUCINAÇÃO COMO ELEMENTOS ONÍRICOS EM <i>A DANÇA DA REALIDADE</i>	65
5	A NARRATIVA COMO PATOLOGIA NO CINEMA TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY	72
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS	76
	FILMOGRAFIA	80

1 INTRODUÇÃO

O cinema de Alejandro Jodorowsky traduz-se em uma grande profusão de imagens perturbadoras e ao mesmo tempo poéticas, carregadas de simbolismos e teatralidade. Tais características elevam a obra à atmosfera onírica, condição que aqui será investigada. A partir do contato mais estreito com a obra do cineasta tornou-se possível reconhecer elementos na tela jodorowskiana que a faz assemelhar-se a um palco. Jodorowsky é por essência um homem de teatro e seu cinema expressa isso. Este reconhecimento na obra do diretor foi condição motivadora para a realização desta pesquisa, pois a arte teatral, tal como para o cineasta, é minha arte de formação, por onde comecei e pelo qual dediquei grande parte de minha vida até aqui.

“Falar do onírico e de Jodorowsky é quase uma redundância” (informação verbal), respondeu-me o poeta e ensaísta Claudio Willer quando lhe mencionei sobre o tema desta pesquisa, na ocasião de uma palestra que proferiu na Universidade Estadual Londrina¹. De fato, a obra fílmica do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky é permanentemente apreciada pela crítica especializada como uma obra surrealista. Entretanto, um olhar mais atento sobre as produções do cineasta conduziu constatar que algo depõe contra a estrutura onírica, uma vez que persistem a uma estrutura narrativa linear. Este foi um dos aspectos que instigou a presente pesquisa a debruçar-se em torno de uma reflexão sobre as relações estruturais que existem entre o sonho e o cinema. Para isso, perpassa diversas teorias até chegar aos conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o cinema moderno, instância em que podemos deter o cinema como uma arte para pensar e não necessariamente como uma arte de narrar. Este pressuposto será fio condutor para a análise do objeto desta pesquisa: o filme *A dança da realidade*, que estreou em 2013, na França.

A dança da realidade é uma obra autorreferente. Retrata as memórias de infância de Jodorowsky na aldeia de Tocopilla, situada ao norte do Chile. Após vinte três anos sem produzir filmes, o retorno às telas inaugura a proposta de cinema terapêutico que há algum tempo já vinha sendo elaborada pelo cineasta. Nas décadas mais recentes, distante dos sets, Alejandro dedicou-se a criação de terapias de cura alternativas: a psicomagia, a psicogenealogia e o psicoxamanismo. Técnicas essas que surgiram da fusão entre princípios

¹ “Surrealismo: uma poética do delírio”. Conferência ministrada em 22/08/2015 na Universidade Estadual de Londrina – UEL pelo poeta, pesquisador e tradutor Claudio Willer.

da arte e práticas da cultura popular mexicana – que conheceu a fundo no período em que morou na Cidade do México. A relação entre o cinema terapêutico e o universo dos sonhos é para o cineasta o princípio do processo de cura. Para ele, a fé nos rituais simbólicos aos quais submete os pacientes que o procuram para curar doenças físicas decorrentes de traumas vividos, diz respeito à linguagem onírica (JODOROWSKY, 2009a).

Não é por acaso que os signos do sonho permeiam a filmografia do diretor. Jodorowsky teve grande influência dos movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX, sobretudo no Surrealismo, ao qual chegou a participar de forma efetiva em determinado período de sua vida. Confesso pesquisador das teorias de Freud e Jung, o sonho sempre foi matéria-prima em sua arte. Ao tomar ciência de seu processo de criação, é possível observar que muito além dos filmes, esta característica estética fundamenta toda a sua produção artística. Como diretor teatral, por exemplo, Jodorowsky sempre fugiu das encenações pautadas apenas na reprodução da realidade. O mesmo afirma isto ao dizer que em suas criações buscam “atingir a dimensão onírica e mágica da existência” (2009, P.147).

A proposta inicial desta pesquisa seria analisar a obra *A montanha sagrada*, de 1973, também de Jodorowsky, porém, no meio deste processo, o diretor estreou *A dança da realidade* que se tornou, então, um objeto muito mais instigante para análise. Dois são os motivos para a escolha deste: o primeiro pelo recente lançamento, que garante ao objeto de estudo certo ineditismo, contrário ao objeto anterior, que já foi um objeto por diversas vezes investigado, inclusive por pesquisadores brasileiros.

O segundo motivo é que o conteúdo da obra traz uma consistente via de acesso à filmografia do cineasta, pois reelabora elementos presentes em suas outras produções, fazendo prevalecer, em um intermédio entre o sonho e o pesadelo, características essenciais de seu cinema. Sangue, pessoas mutiladas, personagens místicos, o circo, o deserto, o sagrado, a peregrinação do pai e principalmente, as críticas aos diversos setores da sociedade: a religião, a política, ao exército, a família, entre outras. Não há como não comparar a imagem do personagem Jaime, na segunda parte do filme, com o personagem Ladrão, na primeira parte de *A Montanha Sagrada*. Assim como a relação autoritária entre pai e filho de *El topo*, com a relação de Jaime e Alejandrito; ou ainda o universo do circo explorado em *Santa Sangre* à primeira cena de *A dança da realidade*. Como uma espécie de *dejà-vu*, esses elementos que aqui retornam são signos que constituem uma identidade para a filmografia do cineasta chileno.

O objetivo deste estudo é, portanto, analisar a partir dessas características, de que forma o cineasta explora o universo dos sonhos, mas também os aspectos que retraem a obra deste universo ao tentar enquadrá-la na categoria do cinema moderno traçado por Gilles Deleuze.

A partir da teoria de Henri Bergson, Deleuze dividiu sua produção sobre o cinema em duas categorias, publicadas em volumes diferentes: Cinema I: Imagem-movimento (2004) – o cinema clássico; e Cinema II: Imagem-tempo (2007) – o cinema moderno. Tanto o primeiro quanto o segundo servirão como respaldo nesta pesquisa. O primeiro fundamentará o aspecto da montagem em *A dança da realidade*. O segundo será amparo para tratar as questões relativas ao sonho e à abstração no cinema através do conceito de *imagem-sonho*, e constatar que a narrativa, no cinema terapêutico de Jodorowsky, apresenta-se como uma patologia que o distancia da categoria do cinema moderno à medida que persiste em constituir-se de forma linear, cronológica. Para compreender a questão da narrativa em Jodorowsky, a teoria sobre a narrativa no cinema moderno, de André Parente, será aqui consultada.

A análise do filme, de Jacques Aumont e Michel Marie, surge como o material teórico utilizado para o apoio metodológico desta pesquisa. Na publicação, os autores partem da premissa de que cada análise se fecha em singularidades que são adequadas ao objeto fílmico escolhido. Consideram, portanto, que não existe um método universal para analisar filmes. Explicam: “decerto cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa.” (2004, p.15).

Os autores pontuam que o objetivo de uma análise é obter uma maior apreciação da obra ao compreendê-la melhor, assim como também é uma forma de clarificação da linguagem cinematográfica. Desta forma, expõem instrumentos e técnicas de análise do filme que atendem tanto ao conteúdo quanto a forma, para que o pesquisador busque os instrumentos que mais correspondam com a sua investigação.

Contudo, este trabalho será organizado da seguinte forma. No primeiro capítulo, serão estabelecidas as relações entre o cinema e o sonho. No segundo capítulo propõe-se uma abordagem sobre a vida e a produção fílmica de Jodorowsky. O terceiro capítulo seguirá para a análise de *A dança da realidade*. Neste, o onírico será investigado em três diferentes esferas. A primeira esfera é a temática em torno das técnicas terapêuticas do cineasta, que surgem em

A dança da realidade como uma forma de concretização de seu projeto de criação de um cinema terapêutico. A segunda diz respeito à apropriação da teatralidade através de elementos que compõem o conteúdo das imagens de *A dança da realidade* como via para chegar a um resultado estético próximo ao onírico. A terceira propõe a análise de fragmentos em que o universo sonial² se manifesta a partir de transtornos mentais como o devaneio, o delírio e a alucinação e que se constroem a partir dos efeitos da montagem fílmica.

² Relativo ou próprio dos sonhos; onírico. (2009, p.1770).

2 O CINEMA E O SONHO

“Somos feitos da mesma matéria dos sonhos e, entre um sono e outro, decorre nossa curta existência.”³

No calor das transformações decorrentes entre final do século XIX e início do século XX surgiu o cinema, um fenômeno da imagem em movimento que tão logo se estabeleceu como Arte. Desde as primeiras décadas, com as primeiras teorias sobre o tema, entendia-se que o cinema não era apenas um fenômeno sociológico, tão pouco uma arte vinculada ao gênero teatral, mas uma forma de arte autônoma. Mustenberg, Arnheim, Eisenstein e Mitry já observavam que o cinema não diz respeito somente ao que a câmera é capaz de captar da realidade, mas também nos modos de manipulação desta realidade através da montagem, da escolha dos planos, da composição da imagem e da sequência dos quadros. O cinema, deste modo, possui uma função estética quando nos obriga a prestar atenção, de um modo especial, naquela realidade recortada pela câmera e ressignificada pelo cineasta. (ANDREW, 2002).

O sonho, por sua vez, é uma experiência inerente ao ser humano, todo mundo sonha mesmo que não se lembre de tal experiência ao acordar. Roudinesco e Plon, no Dicionário de psicanálise, conceituam o “sonho” como “um fenômeno psíquico que se produz durante o sono” e “predominantemente constituído por imagens e representações cujo aparecimento e ordenação escapam ao controle consciente do sonhador.” Por extensão de sentido, salientam que o termo ainda se designa como “uma atividade consciente que consiste em imaginar situações cujo desenrolar desconhece as limitações da realidade material e social. Neste sentido, a palavra “sonho” é sinônima de visão, devaneio, idealização ou fantasia”. (1998, p.722).

O sonho e seu universo de signos é algo que sempre instigou e fascinou o ser humano. Tanto é que, desde a Antiguidade, o sonho já era um “objeto de investigação psicológica” para o filósofo grego Aristóteles e assim continuou sendo para muitos filósofos no decorrer da história. (1998, p.722). Na Arte, mesmo antes do advento do Surrealismo, o tema do “sonho” já era amplamente explorado. Na obra teatral *A vida é sonho*, por exemplo, Calderón de La Barca trouxe a história do príncipe Segismundo que não pudera discernir se o que vivera ao ser solto da torre em que permaneceu preso por toda a vida, era sonho ou realidade. Nos solilóquios das peças de Shakespeare o sonho apareceu por várias vezes como tema das reflexões das personagens. Também nas pinturas de Hieronymus Bosch, criadas no século

³ William Shakespeare in: *A tempestade*. (1991, p.51)

XV, o artista já prenunciava em sua expressão aspectos inerentes ao Surrealismo. Entretanto, foi a partir do século XX, com as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, que o “sonho” se tornou um tema amplamente explorado em diversos campos.

Coincidentemente, no ano de 1895, Sigmund Freud apresentou o método psicanalítico em seu primeiro livro *Estudos sobre histeria*, mesmo ano em que os irmãos Lumière fizeram suas primeiras projeções públicas pelo cinematógrafo, em Paris (RIVERA, 2011). Anos depois, em 1900, a publicação *A interpretação dos sonhos* inaugurou o século vindouro e trouxe a descoberta de que os sonhos não são aleatórios, pelo contrário, os sonhos são um importante e complexo trabalho psíquico, pois, podem ser interpretados e seus significados podem revelar nossos desejos ocultos (FREUD, 2001). Desta forma, cinema e psicanálise surgiram concomitantemente, e ambos proporcionaram grandes influências ao ser humano a partir do século XX.

A psicanalista e pesquisadora Tania Rivera, reafirma este fato ao mencionar que a invenção do cinema sempre esteve relacionada a duas experiências: ao sonho e à viagem de trem. O trem, que surgiu na primeira metade do século XIX, “oferece um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa”, tal qual a exibição de um filme em relação ao espectador. Já o sonho, apresenta uma “produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão da realidade” (2011, p.19).

Esta mesma relação entre o trem em movimento e a arte cinematográfica é abordada no documentário *O guia pervertido do cinema*, de 2006. Escrita e apresentada pelo filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek, a obra analisa algumas cenas clássicas do cinema e as estabelece como ponto de partida para uma discussão aprofundada sobre os conceitos da filosofia e da psicologia. As reflexões de Žižek têm como perspectiva teórica a psicanálise, fundamentando-se em alguns dos conceitos freudianos mais importantes.

Logo no início do documentário, o filósofo compara a experiência humana diante da tela cinematográfica como uma projeção dos desejos e também estabelece uma relação análoga entre o cinema e o trem. Para isso, traz o exemplo da cena do filme *Possessed*, de 1931, de Clarence Brown em que há uma reflexão sobre o a mágica arte cinematográfica dentro do próprio filme. Na cena, uma jovem que vive em uma comunidade de operários se vê em uma situação na qual a realidade reproduz a mágica experiência cinematográfica: ela se

aproxima de uma ferrovia e, parada frente ao trem que passa lentamente, observa, a cada janela que passa por seus olhos, recortes de cenas que ocorre no interior da locomotiva, sucessivamente: cozinheiros preparando o jantar, um garçom preparando a mesa, uma passadeira, um jovem se vestindo e, por fim, um casal dançando - ação que se prolonga em três janelas. Essas imagens que aparecem no interior do vagão insinuam a projeção dos desejos da jovem. O fragmento fílmico traz, portanto, uma analogia entre o espectador que observa a magia da tela e a jovem heroína no instante em que sua realidade é elevada a um tom mágico. Assim se constitui a arte cinematográfica em sua maior expressão, explica Zizek⁴.

O cinema, assim como o sonho, constitui-se como uma projeção do desejo. Rivera explica que no sonho as imagens apresentam figurativamente pensamentos ou ideias abstratas e de tal forma realizam o desejo do sujeito. Diz: “o sonho se compõe de uma infundável teia de pensamentos, recordações e restos de percepções vividas, e sua interpretação dá origem a sucessivos planos discursivos.” Por mais que esses possam se conformar em uma narrativa linear, são fragmentários e giram em torno do enigmático. Assim seria, portanto, o sonho a via regia do inconsciente (2011, p.22). Uma obra fílmica também traz em seu conteúdo os resquícios da realidade por meio das imagens que são capturadas pela câmera e reestruturadas pelo cineasta através do processo de montagem da narrativa fílmica.

Em suas reflexões sobre o cinema e a psicanálise, Rivera explora o conceito freudiano que denomina o inconsciente como “Outra cena”. Explica: “A “Outra cena” é o que se constrói através da linguagem, numa sucessão associativa de palavras e imagens capaz de constituir, mais do que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem” (2011, p.19). Ou seja, entende-se que o inconsciente não armazena as imagens, mas as produz no momento em que utiliza a linguagem, porém, neste processo de construção algo sempre fica encoberto, resiste a tornar-se imagem. É por este mesmo processo que se compõe uma obra fílmica. Ao construir uma narrativa o cineasta elege determinados fragmentos de imagem para compor sua obra.

Assim, a arte cinematográfica apresenta uma *diegese* que acompanha o estatuto do sonho, pois ambos se constituem de uma estrutura em que tempo e espaço são fragmentos

⁴ O guia pervertido do cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rDRPewylN1c>. Acesso em: 10 de dez. de 2015.

recortados da realidade que ao serem montados são ressignificados. Tempo fílmico e o espaço fílmico são, portanto, por natureza, descontínuos, tal qual a natureza dos sonhos.

2.1. O CINEMA E O UNIVERSO PSI

Não somente esta, mas diversas outras teorias já vincularam o cinema ao universo psi. As características inerentes a estes dois campos foram logo observadas em suas congruências desde o início do século. Em 1916, Munsterberg publicou *The photoplay: a psychological study*. Neste livro, analisou o cinema tanto pela perspectiva estética, quanto pela psicológica. Sob esta segunda, entendia a mente humana como a matéria-prima do cinema. Considerava o cinema como a arte da mente, assim como a música é a do ouvido e a pintura, a do olho. Para ele, a capacidade narrativa da mente seria a forma pelo qual uma peça cinematográfica ganharia vida, por isso delimitou-se a pensar o cinema por sua narrativa, considerando-o insignificante se desprovido de tal. Munsterberg defende que a mente não apenas tem um mundo em movimento, ela também reorganiza esse mundo através da propriedade da atenção; da mesma forma, “o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa.” (2002, p.29).

Mais a fundo, Munsterberg ainda considerava que registrar as emoções deveria ser o principal objetivo do cinema. Por ele, as operações mentais da memória e da imaginação superam a simples atenção para dar a esse mundo um sentido. Assim, explica que as propriedades fílmicas respondem a essas operações mentais por meio dos vários tipos de montagem, que conferem tanto ao movimento quanto ao trabalho significativo da câmera uma direção dramática e uma organização (ANDREW, 2002).

As teorias sobre o cinema publicadas em *The film art* (1932) pelo psicólogo Rudolf Arnheim são substancialmente semelhantes às de Munsterberg. Provavelmente esta proximidade de pensamento condiz ao fato de ambos serem provenientes da escola gestaltista de psicologia. Arnheim persistiu na observação do cinema como resultado da mente humana, porém salientava o processo artístico decorrente deste resultado. (ANDREW, 2002).

Christian Metz, ao comparar o sonho e o cinema, diz que entre a situação fílmica e a situação onírica a primeira e principal diferença é que o sonhador não sabe que está sonhando enquanto o espectador de um filme sabe que está no cinema. Portanto, para ele, a ilusão de

realidade é própria do sonho e só dele. Ao cinema caberia notar a existência de certa impressão de realidade. Entretanto, a diferença entre esses dois estados tende a reduzir de acordo com a intensidade com que o espectador se envolve com a obra. (METZ, 1980).

Na década de 1970, o filósofo e psicanalista Félix Guattari escreveu *O divã do pobre*. Neste ensaio, observou o potencial terapêutico que há na experiência do indivíduo ao assistir uma obra cinematográfica. O ensaio faz uma analogia entre o cinema e a psicanálise. Observa aspectos da psicanálise no cinema a partir da projeção de desejos, de operações de identificação e de reflexão para os conflitos humanos. Condição que se dá a partir de um comportamento de alienação do espectador diante do conteúdo fílmico seja ele qual for, projetado nas telas. Guattari explica: “O cinema transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social, enquanto que a psicanálise não foi mais que um pequeno artesanato reservado a elites sociais” (1984, p.1).

Roland Barthes compara a experiência do espectador que sai da sala de cinema com a hipnose, recurso utilizado em sessões psicanalíticas no início do século XX. Para isso, descreve as sensações que habitam em seu corpo após tal experiência.

O sujeito que fala aqui tem a reconhecer uma coisa: gosta de sair do cinema. (...) Um pouco entorpecido, encolhido, friorento, enfim, sonolento: ele está com sono, eis o que pensa; seu corpo tornou-se algo sopitado, doce tranquilo como um gato adormecido, ele se sente um pouco desarticulado, ou ainda irresponsável. Enfim é evidente, ele acaba de sair de uma hipnose. E da hipnose, o que ele percebe é o mais antigo dos poderes: a cura. (1980, p.121)

Barthes menciona o “escuro” das salas de cinema como um local de “disponibilidade”, em que a ociosidade dos corpos prostrados sobre as poltronas, torna-se o ambiente ideal para a hipnose cinematográfica. Nesta condição de “disponibilidade” do espectador, a imagem fílmica surge à frente como um logro. Descreve: “A imagem esta ali, para mim, frente a mim: coalescente, analógica, global, impregnada: é um logro perfeito.” E diante do espelho da tela surge o “outro” imaginário, a quem nos identificamos narcisicamente. (1980, p.124)

Próximo ao pensamento de Barthes, os autores John Izod e Joanna Dovalis também observam no ritual das sessões de cinema um potencial hipnótico. Na recente publicação *Cinema as therapy: grief and transformational film* discorrem sobre o cinema como um processo terapêutico por meio da teoria sobre os arquétipos de Jung e da análise de alguns filmes. Comparam as salas de projeção e suas características simbólicas às igrejas e salas de

terapia, como espaços sagrados onde o indivíduo pode encontrar seus arquétipos de forma inconsciente e aliviar o sofrimento pessoal. Explicam que as salas de cinema tornam-se um recinto sagrado, pois quando as luzes são apagadas, ali se promove a partilha de experiências por meio de imagens que emergem de um foco central. Isso, segundo os autores, intensifica as experiências emocionais do espectador, levando-o a uma intensa experiência pessoal através de sua psique. Como se permitisse ao espectador, sob um efeito hipnótico, encontrar a luz. Explanam:

Os símbolos arquetípicos penetram as emoções em um nível profundo e dão ao cinema o poder de ignorar o estado consciente e operar no inconsciente. A imersão no enredo do filme distrai o ego para que ele se desconecte de sua função habitual com o filtro primário da consciência. De fato o ego está ocupado ancorando-se na construção do enredo fílmico. Enquanto isso, o inconsciente, estimulado por símbolos no filme lança energias arquetípicas na psique do espectador. Neste processo, os espectadores são libertados de suas inibições usuais, o que lhes permite se conectar a sua vida emocional (2015, p.2). (tradução nossa).

Os autores observam, portanto, o cinema, seja ele comercial ou artístico, como um importante agente na construção da individualização e que pode contribuir para o desenvolvimento pessoal ao facilitar o crescimento, a transformação e o amadurecimento da personalidade do indivíduo.

Como visto as possibilidades de vinculação entre o cinema e o universo psi estão sendo observadas desde o surgimento do cinema até a atualidade e despontam de diversos campos, por diferentes perspectivas. Fato é que o cinema, desde quando surgiu, vem exercendo tamanha influência na percepção de mundo do indivíduo. Não só pela perspectiva de Munsterberg ao considerar o cinema como uma arte da mente do diretor que, ao construir uma narrativa fílmica, reorganiza a realidade. Mas também pela perspectiva da mente do espectador que ao longo de uma vida recebe uma profusão de imagens, resquícios de realidade, formatada por planos e editada ao assistir a filmes. Esta influência é tão forte, que seria possível dizer que mesmo sem nunca ter conhecimento sobre a linguagem técnica do cinema, uma pessoa poderia pegar uma câmera na mão pela primeira vez e filmar determinado conteúdo de imagem por meio dos planos pré-definidos tecnicamente pela cinematografia: close, médio, geral e grande plano geral.

Guattari, Barthes e John Izod e Joanna Dovalis vão além das teorias anteriormente aqui citadas e observam a condição terapêutica do cinema tanto pelo conteúdo quanto pelo ritual que envolve o indivíduo ao participar de uma sessão cinematográfica. Todavia, é

preciso observar que o ritual do indivíduo contemporâneo nas sessões de cinema passa por transformações. Se observarmos que as salas de cinema, hoje, em sua maioria, estão situadas dentro dos *shoppings centers*, local onde predomina o consumismo desenfreado e nestes espaços, as sessões de *blockbusters* em seu potencial de comercialização tomam conta da programação. No ritual que ali se pratica, a pipoca e o refrigerante tornam-se tão essenciais quanto o filme. Com isso, as obras de caráter experimental ou artístico ganham o espaço da *web*. Condição que permite o espectador ter acesso à obra em qualquer lugar, a qualquer hora e em diferentes dimensões, através dos *smartphones*, tablets, notebook, TVs e até mesmo, em última instância, nos cinemas alternativos das grandes metrópoles. Exemplo disso é o cinema terapêutico proposto por Jodorowsky, que chega a contramão da atual cultura dos *blockbusters*. O filme *A dança da realidade* foi realizado por meio de financiamento coletivo e disponibilizado gratuitamente pelo site *youtube*.

2.2 O SURREALISMO E O CINEMA

Todo sonho tem algo de poesia, e toda poesia, toda arte, talvez se aproxime do sonho nesse sentido⁵.

Nas primeiras décadas do século XX, à medida que André Breton e seus amigos se afastavam do dadaísmo, instituíam um novo movimento: o Surrealismo. Influenciado pelas teorias sobre o sonho de Freud, os surrealistas propunham alcançar uma realidade absoluta através da mediação entre o mundo consciente e o mundo inconsciente. Apropriavam-se, portanto, da reprodução de situações circundadas por uma lógica onírica. (MICHELI, 2004). No *Primeiro Manifesto Surrealista*, escrito em 1924, Breton sistematizou as ideias do grupo definindo o termo *surrealismo* como:

Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (2001, p.40).

Além desta, Breton também recorreu à definição de uma enciclopédia de filosofia, segundo o qual o termo significaria:

⁵ (RIVERA in FREUD, 2013, p.22).

O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (2001, p.40).

Assim como em grande parte dos movimentos artísticos, o Surrealismo teve suas primeiras expressões nas artes plásticas e na literatura para posteriormente migrar para outras áreas artísticas. Na pintura, artistas como Max Ernst, Joan Miró, René Magritte e Salvador Dalí buscaram retratar o universo dos sonhos cada qual a sua maneira. Na literatura Paul Éluard, Louis Aragon, além de André Breton, foram alguns dos artistas que primeiro se lançaram aos preceitos surrealistas. (NAZARIO, 2008).

No entanto, desde o princípio já se destacava a relação que o cinema estabelecia com o estatuto do sonho entendendo este gênero artístico como uma arte surrealista por essência. Muitos teóricos e artistas apontaram esta questão. O crítico e cineasta grego Ado Kyrrou ressaltou que é da própria natureza de um filme ser surreal antes de qualquer conteúdo. Jacques Brunius, semelhante à Barthes, comparou o escuro que se faz lentamente nas salas de cinema antes do início das projeções como uma experiência equivalente à ação de fechar os olhos e iniciar uma incursão noturna ao inconsciente. Descreveu tais semelhanças:

Imagens aparecem e desaparecem por meio de fusões, o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, retraem-se ou distendem-se à vontade; a ordem cronológica e os valores relativos à duração não mais correspondem à realidade; a ação cíclica realiza-se em minutos ou séculos; os movimentos aceleram os atrasos. (*apud* NAZARIO, 2008).

Cientes de que o cinema é o mais perfeito veículo e a mais eficiente forma de manifestação artística para transformar sonhos em imagens, ou imagens em sonhos, muitos artistas se interessaram em explorar o Surrealismo pela ótica do cinema. Francis Picaba, Antonin Artaud, Luis Bruñuel, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Max Ernst, Carl Theodoro Dryer e o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti se empenharam em pensar e produzir os primeiros filmes conscientemente surrealistas.

Destes, Artaud e Bruñuel foram os que produziram as obras que tiveram maior expressão em relação ao movimento, pois pensavam na exploração do onírico além da esfera narrativa. Desta forma, eles propuseram em suas primeiras experiências cinematográficas a ruptura da narrativa fílmica linear, condição que favoreceu a exploração pela via da linguagem cinematográfica.

Artaud filiou-se ao Surrealismo quando chegou a Paris, em 1920. Neste momento, as ideias surrealistas ainda começavam a tomar corpo. Porém, sua permanência como membro do movimento foi curta. Três anos após, desligou-se por colocar-se contrário à filiação deste ao Partido Comunista. Artaud argumentava que tinha sua própria revolução e lamentava que o movimento tivesse se transformado num partido político. (ARTAUD, 1983).

Mesmo rompendo com o movimento, a arte por ele idealizada sempre teve pontos de congruência com os preceitos de Breton. Autor dos primeiros manifestos sobre o cinema surrealista, escritos na década de 1920, Artaud já prenunciava a necessidade de romper com a estrutura narrativa linear e em seus roteiros apresentava uma proposta de construção de uma obra fílmica que fosse semelhante à estrutura de um sonho, tal qual posteriormente viria observar Deleuze em suas teorias sobre o cinema moderno. Artaud comenta sobre isto:

Pensei que podia escrever um roteiro que não levasse em conta apenas o conhecimento e a ligação lógica dos fatos, mas que, além disso, fosse procurar no nascimento oculto e nas divagações do sentimento e do pensamento as razões profundas, os impulsos ativos e obscuros de nossos atos chamados lúcidos, mantendo seus movimentos nos domínios dos movimentos e aparições. Chegou o momento de dizer até que ponto este roteiro pode assemelhar-se e aparentar-se à *mecânica do sonho*, sem ser realmente, um sonho, por exemplo. (1995, 179).

Por este aspecto, o roteiro de *A concha e o clérigo*, escrito em 1920 por Artaud, foi precursor do cinema surrealista. Nele o poeta e teórico francês cria uma narrativa fragmentada e sem linearidade, condição surpreendente ao espectador acostumado com o encadeamento lógico dos filmes clássicos. Explica: “*A concha e o clérigo* não conta uma história, mas desenvolve uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que este pensamento reproduza a ordem racional dos fatos.” (1995, p. 178). Dirigido pela cineasta vanguardista Germaine Dulac, em 1927, *A concha e o clérigo* foi o único roteiro do poeta a ser filmado. Porém, o resultado da obra não o agradou e, proibido de acompanhar as gravações, conferiu à diretora uma interpretação banal, por se contentar em fazer de sua obra apenas um sonho narrado. (1995, p.158).

O frustrante resultado da produção de *A concha e o clérigo* atribuiu a *Um cão andaluz* o destaque como primeiro filme autenticamente surrealista. Desde seu lançamento, em 1929, o curta-metragem com apenas dezessete minutos tem desfrutado de um espaço privilegiado na história do cinema. O roteiro foi constituído a partir do princípio de desorganização narrativa do sonho. (*figura 1*). Escrito por Luis Buñuel em parceria com Salvador Dalí foi, segundo eles, inteiramente baseado em relatos de seus sonhos. (2007, p.34).

Segundo Canizal, *Um cão andaluz* é o mais radical dentro da estética a que se propõe, pois, nele, “as ações imitam de maneira persistente o fluxo desconexo dos sonhos e, por meio desse recurso, dilui-se o princípio da continuidade espaço-temporal.” (2006, p.150).

Dois anos depois, Bruñuel dirigiu *A idade do ouro*. O longa-metragem foi realizado com a parceria de outros surrealistas, dentre eles Max Ernst, Jean Aurenche e Salvador Dalí. Assim como *Um cão andaluz*, *A idade do ouro* foi também uma obra-prima do cinema surrealista. Tornou-se um sucesso não somente por se tratar de uma obra de arte ou por ter sido um dos primeiros a utilizar o som de forma inovadora no cinema francês, mas principalmente por ter sido extremamente polêmico. Ficou proibido por cinquenta anos na França, devido aos ataques revolucionários da crítica da época que invadiu a sala de exibição e a destruiu por completo, como um sinal de protesto à obra. (WILLIAMS, 1992).

Figura 1- frame de *Um cão andaluz*



Fonte: <http://www.planocritico.com>

Todavia, se a filmografia surrealista teve seus valores mais profundamente explorados a partir de Artaud e Bruñuel, a exploração do sonho pelo cinema permeou as décadas vindouras de sua história e chega à contemporaneidade com derivações oníricas que se apresentam como grandes experimentos poéticos. Federico Fellini, Dusan Makavejev, Arturo Ripisten, Eliseo Subiela, David Lynch, Michel Gondry, Jean-Pierre Jeunet e Alejandro Jodorowsky são alguns exemplos, cada qual com suas peculiaridades na forma de exploração do onírico na obra fílmica.

2.3 GLAUBER ROCHA E A EZTÉTYKA DO SONHO

Das teorias aqui coletadas que relacionam o cinema com o sonho, seria incoerente deixar de fora as menções sobre o sonho do cineasta Glauber Rocha mediante sua exponencial importância no contexto cinematográfico brasileiro. Glauber foi um dos líderes do Cinema Novo, corrente artística nacional fortemente influenciada pelo movimento *Nouvelle Vague* e pelo Neorrealismo italiano. (ROCHA, 1981).

A perspectiva pela qual Glauber aborda o sonho é por meio da proposta de um cinema engajado em que aponta questões sociopolíticas. Através de seus textos-manifestos, o cineasta vai “da fome ao delírio do faminto, do realismo ao surrealismo, fazendo da brutalidade e do onírico a base de um novo pensamento.” (BENTES, 2002, p. 91).

Em 1965, Glauber apresenta o manifesto *A eztétyka da fome*, no Seminário do Terceiro Mundo, em Genova, Itália. Neste momento, Glauber já tinha filmado *Barravento* (1961) e obtido reconhecimento internacional com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O texto traz como tema a questão da miséria e da fome no Terceiro Mundo. A partir da fome, Glauber chega ao sonho e ao transe. Em 1971 lança o manifesto *A eztétyka do sonho*. O texto foi apresentado na palestra que proferiu na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Nesse, o cineasta propunha a ruptura com os racionalismos em virtude de uma arte revolucionária como sendo o meio para o ser humano enfrentar problemas políticos e sociais do Brasil naquele momento.

Diante dos reflexos do golpe de 64, na década de 1970 o país vivia a exacerbação e a repressão política. Neste cenário, se por um lado havia o conformismo popular, do outro a opressão da ditadura fragilizava intelectuais, militantes, estudantes e artistas. Nesta circunstância, Glauber propõe não mais lutar no campo da razão opressora, mas nos territórios da desrazão e do mito. Para ele, o sonho seria uma forma libertadora da própria realidade. Diz: “o sonho é o único direito que não se pode proibir”⁶.

Para Glauber muito mais do que conceito filosófico, a arte revolucionária deveria ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver em sua realidade absurda. Glauber finaliza seu manifesto dizendo: “não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes,

⁶ Disponível em: < <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/> >. Acesso em: 25 de set. de 2015.

sentido natural da minha vida”. De fato, a produção fílmica do cineasta faz jus aos seus manifestos. O filme *Terra em transe*, de 1966, é apontado por ele como um manifesto prático da estética da fome, assim como *Cabezas cortadas* (1970), produzido pouco antes de *A ežtėtyka do sonho*, é o plano prático, em que aborda o delírio e a opressão.

As teorias e experiências cinematográficas observadas até aqui, nos dão margem a considerar o quanto esta relação entre o sonho e o cinema é estreita. Ao observar obras fílmicas de grande relevância artística no contexto do cinema moderno, Deleuze também discorre sobre sonho e abstração no cinema, por meio das imagens-sonhos.

2.4 O CINEMA MODERNO E AS IMAGENS-SONHO

Deleuze percebeu no cinema uma forma de pensamento em que os grandes cineastas são pensadores, mas não pensam conceitualmente como os filósofos, pensam por imagens. Torna-se possível, portanto, pensar por meio da profusão de imagens e dos signos que o cinema contém. Balizado pelos conceitos sobre “imagem” que consta na teoria de Henri Bergson, Deleuze discorre sobre o tema e divide o cinema em duas categorias: clássico e moderno. Denomina o primeiro como imagens-movimento e o segundo como imagens-tempo.

O primeiro seria aquele que se constitui da narrativa linear, o esquema sensório-motor, que se constitui essencialmente pelos efeitos da montagem e deriva-se em imagens-ação, imagens-afecção e imagem-percepção. O segundo compõe-se da narrativa não-linear, na condição de imagem óptico-sonora pura que leva à indiscernibilidade entre o real e o virtual e deriva-se nas imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal. As imagens-sonho será a mais relevante nesta pesquisa. O fluxograma abaixo traz uma esta classificação do cinema para Deleuze.

Figura 2 – Deleuze e o cinema

Cinema Clássico	Cinema Moderno
Imagem-movimento ↓ Narrativa linear ↓ Sensório-motor ↓ Montagem ↓ imagem-afecção imagem-ação imagem-percepção	Imagem-tempo ↓ Narrativa não linear ↓ Óptico-sonora pura ↓ Indiscernibilidade ↓ imagem-lembrança imagem-sonho imagem-cristal

Fonte: organizado pela própria autora.

Segundo o filósofo, no cinema moderno há uma ruptura com o sistema sensório-motor, em que o tempo não está subordinado ao movimento, mas é o movimento que está subordinado ao tempo. Trata-se de outra forma de percepção da temporalidade e esta percepção implica em novas imagens. São imagens de fabulação, que constituem um novo conjunto de signos para pensar o cinema, ao qual denomina imagens-tempo. (DELEUZE, 2007).

Deleuze considera as experiências do movimento Neorrealista como o agente da invenção do cinema moderno. O Neorrealismo surgiu na Itália, ao final da Segunda Guerra Mundial e teve forte expressão no cinema por meio das produções de Roberto Rossellini, Vittorio De Sicca e Lucchino Visconti, Antonioni e Fellini, cada qual ao seu modo de criação. Na necessidade de apresentar a realidade social e econômica de sua época, o Neorrealismo era um movimento que propunha romper com a ficção construída a partir da narrativa do cinema clássico. Ao invés do esquema sensório-motor construído por meio da montagem, apresenta ao espectador situações ótico-sonoras puras. O filósofo explica: “o que define o neorrealismo

é a ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sonoro-motoras no antigo realismo.” (2007, p.11).

O cinema moderno ou o cinema da diferença é, portanto, aquele que compreende uma nova percepção da temporalidade. Traz em suas características mais essenciais: o desmoronamento do esquema sensório-motor, a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a “legibilidade” da imagem e a “visibilidade” do som (VASCONCELLOS, 2006, p. 118).

À medida que a situação ótica sonora ou descrição visual substituem a ação motora, deixa de ser importante distinguir o subjetivo e o objetivo. Esta não possibilidade de distinção é o que Deleuze vai denominar como princípio da indiscernibilidade. Explica:

(...) não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (2007, p.16).

A indiscernibilidade diz respeito à impossibilidade de separar o virtual do atual, sendo que a atualização não é o oposto do virtual, mas a maneira pela qual a virtualidade se singulariza. O filósofo salienta que as situações óticas e sonoras puras podem ter dois polos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental, entretanto, apesar de estabelecerem paradoxos, esses polos sempre se comunicam ou asseguram passagens e conversões, tendendo para a indiscernibilidade e não para a confusão (2007, p.18). Este princípio de indiscernibilidade, portanto, acompanha as imagens-tempo e suas derivações.

Das imagens-tempo desmembram-se as imagens-sonho, as imagens-lembrança e as imagens-cristal. As imagens-sonho, segundo Deleuze (2007), estão relacionadas à própria experiência do sonho. No sonho as imagens da pessoa que dorme subsistem no estado difuso de nuvem de sensações atuais, ou seja, escapam à consciência. Assim, a imagem virtual se atualiza em outra imagem que desempenha o papel de imagem virtual, esta, por sua vez, atualiza-se em uma terceira, ao infinito. Este processo de constante atualização é denominado como um circuito de anamorfoses. Desta forma, o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande, em um estado de devir, que prossegue ao infinito.

O exemplo que Deleuze utiliza para explicar este circuito de anamorfoses é a cena de *Entr'acte*, de René Clair, em que a roupa da bailarina vista de baixo “se abre como uma flor”, a flor abre e fecha sua corola, estende suas pétalas e estica seus estames, tornando-se novamente as pernas da bailarina (2007, p.73). O filme *Um cão andaluz*, é também é mencionado como outro exemplo. “A imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, mas tornando-se a de um barbeador que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte.” (p.74).

No entanto, as imagens-sonhos também podem ser distinguidas em sua produção técnica. Seja através de “fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração”, ou através dos cortes bruscos, chamados *montagem-cut*, que oferecem a sensação de imagens que são interrompidas aleatoriamente, tal qual ocorre nos sonhos. (2007, p.75) Os efeitos obtidos a partir da técnica sobre a imagem, remetem sempre a uma metafísica da imaginação. Assim, a imagem-sonho, diz Deleuze, está submetida à condição de atribuir um sonho ao sonhador e a consciência do sonho (o real) ao espectador.

Em suma, todas as referências aqui apontadas anteriormente e que relacionam por diferentes perspectivas o cinema ao sonho nos servem como amparo para observar o onírico no cinema jodorowskiano. Já as definições sobre a imagem-sonho em Deleuze, serão, entre outras, fundamentais para a fundamentação analítica do filme *A dança da realidade*. Porém, de antemão à exploração fílmica, cabe apresentar a vida e a obra do cineasta.

3 ALEJANDRO JODOROWSKY: ARTE E VIDA

Ao penetrar pela biografia de Alejandro Jodorowsky logo se conclui que as imagens que constroem seu cinema carregam os traços de suas vivências, do que absorveu de suas relações e das experiências que buscou no decorrer de sua trajetória. No documentário *A Constelação Jodorowsky*, de 1994, o cineasta afirma: “a arte sempre esteve presente em minha vida. Nunca vi diferença entre fazer um filme e minha vida.”⁷ Suas vivências estão impregnadas em sua filmografia e esta condição reflete um processo de expressão artística tão autêntica e singular que se torna impossível dissociar a criação de seu criador. Suas experiências servem como esteio para as criações e permeiam suas produções fílmicas e literárias.

Esta característica por si só o aproxima do universo onírico, uma vez que a relação intrínseca entre arte e vida é uma das características do surrealismo. Willer aponta esta característica ao falar do surrealismo na literatura a partir da análise primeiro manifesto de Breton. Explica que, mesmo o artista não tendo participação direta com o movimento, o exame biográfico, com atenção a integridade do autor e de sua obra, esclarece o vínculo ou grau de proximidade do artista com o surrealismo. Diz “o referente externo da poesia surrealista é a própria vida. Não o cotidiano imediato, porém o maravilhoso que emerge de suas brechas (...)” (2008, p.312). Assim procede a obra literária jodorowskiana: um extrato de sua própria vida em que real e imaginário se fundem em contos poéticos.

Buscar informações sobre a vida do cineasta não é uma tarefa árdua, visto inúmeras fontes disponíveis: entrevistas, documentários e principalmente, suas publicações autorreferentes. Entretanto para discorrer sobre sua biografia, duas publicações autobiográficas foram selecionadas para servir como principal amparo nesta pesquisa: *Quando Teresa brigou com Deus* e *A dança da Realidade*. Na primeira, inspirada em uma frase do poeta Jean Cocteau: “Cada pássaro canta melhor em sua árvore genealógica”, o cineasta, a partir de fabulações submerge o leitor a relatos históricos de seus antepassados e cria seu próprio mito fundador. Na segunda, *A dança da realidade*, homônima ao filme que aqui é o objeto de estudo, apresenta fundamentalmente os passos que constituíram o caminho de sua vida artística. Desde suas vivências de infância e juventude no Chile até décadas mais recentes quando começou a desenvolver experiências como terapeuta, em Paris.

⁷ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=8wyJ0EJ3Q7A>>. Acesso em: 05 jul. de 2014.

Entre o Chile, país onde nasceu e a França, país onde vive atualmente, Jodorowsky passou por diversos lugares e carrega em sua bagagem histórico-familiar tantas outras descendências. Quando questionado sobre qual é sua verdadeira pátria, costuma dizer: “Minha pátria são os meus sapatos”. A nacionalidade chilena de Jodorowsky foi uma determinação do acaso. Seus avós paternos, após serem expulsos da Rússia pelos cossacos, foram acolhidos por uma sociedade beneficente que os embarcou em um navio como refugiados em direção a América para desembarcar onde tivesse lugar. Chegaram ao Chile, sem dinheiro e apenas falando o *yídish* e um pouco de russo. Na terra estrangeira enfrentaram extremas dificuldades de adaptação, ao ponto de seu avô desenvolver uma esquizofrenia (2009a).

Os avós maternos de Jodorowsky também foram emigrados. Sua avó Jashe era judia e casou-se com um bailarino russo. Fugiram da Rússia vítimas de um *pogrom* e desembarcaram primeiramente na Argentina, onde Sara Prullansky nasceu. Posteriormente, partiram para Iquique, cidade chilena situada ao norte do Chile, onde havia um porto de exportação de salitre.

Figura 3 - Sara Prullansky e Jaime Jodorowsky



Fonte: (JODOROWSKY, 2009a)

Apesar das inúmeras páginas que Jodorowsky dedica em suas publicações autobiográficas para contar a forma como seus pais se conheceram, não se pode deter com precisão como isso ocorreu, pois as fabulações em torno do fato transformam sua biografia em um conto surreal, cheio de mitos e elementos metafísicos. Sabe-se, porém, que quando Sara Prullansky casou-se com Jaime Jodorowsky já estava grávida de Alejandro. Após o casamento, para fugir dos boatos o casal mudou-se para o pequeno povoado de Tocopilla, a duzentos quilômetros de Iquique, onde nasceu o cineasta, em 1929. Ali a família se

estabeleceu, montaram uma pequena loja de variedades e diziam-se descendentes de russos para evitar preconceitos quanto à origem judia.

Em Tocopilla, Alejandro desfrutou os anos de sua infância. Nas lembranças dessa época, vê-se como um garoto solitário vítima de uma educação repressiva recebida de seu pai, que exigia sua hombridade através de atos violentos; e a frieza de sua mãe, uma mulher submissa ao marido, de quem reclama nunca ter recibo o afeto esperado (2009a).

Em contradição à incessante busca espiritual do cineasta ao longo de sua vida, seu pai, Jaime Jodorowsky, era um homem rigorosamente ateu. No livro *A dança da realidade*, ao relembrar a infância, Jodorowsky aponta a instância que o instigou a pensar diferente de seu pai. Foi a partir do encontro com Teósofo⁸ que, segundo suas descrições, era um gringo que ficava na praça prometendo a reencarnação para quem quisesse aceitar o mestre. Relata que certa vez Teósofo o levou até a praia e quando chegou apontou pequenas torres unidas por cabos por onde os carros de aço deslizavam quando ficavam cheios. Explica: “Eles vinham lá do alto das colinas e atravessavam a praia em toda a sua extensão e logo desapareciam detrás de outras colinas.” (2009a, p.30) Através desta imagem, fez uma comparação metafórica sobre a existência humana a ele. Replica as palavras ouvidas:

Assim acontece com a alma que o nosso corpo transporta: não sabemos de onde vem nem para onde vai, mas uma vez aqui e agora, nós a queremos e temos medo de perdê-la. Ela é um tesouro para nós. Uma consciência misteriosa, infinitamente maior que a nossa, conhece a origem e o fim, mas não pode revelar-nos porque não possuímos um cérebro suficientemente desenvolvido para compreender (2009a, p.30).

Posteriormente o presenteou com quatro medalhas. Em uma delas continha um Cristo, na outra, dois triângulos entrecruzados e na terceira, uma meia-lua envolvendo uma estrela. Teósofo disse: “Toma, são para você, são diferentes e são chamadas católica, judaica e islâmica. Elas pretendem simbolizar verdades distintas, mas se você as fundir em um forno elas formaram um só corpo do mesmo metal.” (2009a, p.30).

Ao voltar para a casa Alejandro exibiu o presente que havia recebido ao pai. Este, trêmulo de raiva, deu-lhe uma bofetada e disse: “Teósofo cretino, diminuindo o seu medo da morte com ilusões!”. Posteriormente, arrancou-lhe as medalhas, jogou uma a uma em um vaso sanitário e disparou a descarga dizendo repetidamente “Deus não existe, Deus não existe, Deus não existe, Deus não existe! Você morre e apodrece! Depois disso não existe mais nada!”.

⁸ No filme homônimo, Teósofo é interpretado por um dos filhos do cineasta e surge à cena como uma personagem alegórica: traz os símbolos dos sete *chakras* pintados sobre o corpo nu.

Desde pequeno, o cineasta já tinha convicção de que sua visão sobre a existência humana era distinta de seu pai. Afirma: “Para mim ele não era louco como dizia meu pai, eu gostava das suas ideias” (2009, p.30). O ceticismo paterno parece ter despertado Jodorowsky para a necessidade de percorrer pelas mais diversas experiências místicas, transcendentais e religiosas que pudesse conhecer ao longo de sua vida, em busca de um sentido para a própria existência. Essa busca resulta na construção de seu cinema terapêutico, como será visto adiante.

Na juventude, Jodorowsky ingressou nos cursos de Psicologia e Filosofia na Universidade de Santiago do Chile, entretanto, seu ímpeto anarquista fez com que abandonasse o meio acadêmico para se dedicar à arte. A vocação artística certamente foi uma herança de seus ascendentes. Seu pai quando jovem era artista de circo e seu avô materno era bailarino russo. Apesar do reconhecimento em esfera mundial ter acontecido somente após ter produzido para o cinema, em seu currículo o cineasta coleciona trabalhos realizados em diversos campos artísticos: Literatura, Teatro, Mímica, Teatro de bonecos e Histórias em quadrinhos. Tais experiências tiveram início ainda na juventude, momento em que participou intensamente do meio artístico de Santiago (2009a).

Jodorowsky saiu da casa dos pais, após desapontar os presentes em uma festa de família na qual tentou furiosamente destruir com um machado o tronco de uma frondosa tília que ocupava o jardim da casa de sua avó. A árvore era um elemento simbólico, altamente significativo para o seio familiar e a ação, segundo ele mesmo observa, era justamente a tentativa de cortar as raízes com a família, a qual dizia não se identificar, justifica:

Só me dei conta do crime que cometera muitos anos mais tarde. Para mim, naquele momento, quando ainda não me sentia ligado ao mundo e nem via as famílias como árvores genealógicas, aquele vegetal não era um ser sagrado, e sim um símbolo obscuro que atraía todo o meu desespero e ódio (2009a, p.85).

O ato de rebeldia selou o início de sua vida artística em Santiago. Um primo que também estava presente na festa, admirado com a corajosa ação, o levou para se hospedar na casa de duas irmãs órfãs milionárias, que abrigavam artistas no sobrado de três andares herdado pelos pais. A porta da casa das irmãs Cereceda ficava aberta para que amigos artistas pudessem entrar a qualquer hora do dia ou da noite. “Havia livros por toda parte com reproduções dos melhores quadros e também discos, um piano, fotografias, objetos bonitos, esculturas”, lembra o diretor (2009a, p.87).

Ali acolhido, o então jovem artista confinou-se durante dias em um quarto onde iniciara suas primeiras criações como poeta. Logo, despiu-se de sua timidez e aos poucos começou a se envolver com outros artistas que ali residiam. Passou a ter contato com diferentes atividades artísticas que o fez empreender-se como títere, ator, cenógrafo e mímico (2009a, p.87). Este momento certamente foi crucial para delinear características que tornam sua obra fílmica tão autêntica, em que o conteúdo imagético exhibe extratos da arte em suas diversas expressões.

Jodorowsky ressalta que Santiago era uma cidade envolta por uma atmosfera poética. A arte se manifestava em diferentes expressões por intermédio dos grandes artistas que ali nascera como Pablo Neruda e Nicanor Parra. Esta atmosfera o permitiu ter ciência dos preceitos surrealistas ditados por Breton e desde então o caráter vanguardista tomou posse de suas expressões. Nos chamados “atos poéticos” que realizava junto ao amigo, o poeta Enrique Lihn, apesar de mais parecerem atos juvenis inconsequentes, já propunham o onírico em seu próprio significado. O cineasta explica que um ato poético é como “algo que deve ser bonito, estar impregnado de uma qualidade onírica, prescindir de qualquer outra explicação e criar qualquer outra realidade dentro da realidade comum.” (2009a, p.114).

Na prática, esses atos poéticos consistiam em experiências inusitadas como atravessar a cidade em linha reta buscando vencer qualquer obstáculo que encontrasse pela frente, mesmo que tivessem que pular os muros, invadir casas ou subir em um carro para tal objetivo; percorrer a cidade com uma caixa furada cheia de moedas, deixando-as cair pelo caminho; Roubar um braço de cadáver da faculdade de medicina e sair cumprimentando as pessoas com o braço encaixado na manga do casaco. Invadir aos gritos uma reunião da Academia de Letras, arremessando pedaços de carne crua guardados nos bolsos dos casacos sobre os acadêmicos. Jodorowsky justifica o ato: “Para nós a poesia era uma convulsão, um terremoto. Ela tinha que denunciar as aparências, desmascarar a falsidade e questionar os convencionalismos.” (2009a, p. 113).

Além dos atos poéticos, na década de 1940 o cineasta também realizava festas performáticas no ateliê que herdou de um artista plástico chileno que emigrara para a Europa. Nestes eventos reunia os amigos e artistas de Santiago, entre eles os poetas chilenos Nicanor Parra e Enrique Lihn, em festas regadas a muita bebida, poesias e performances. Segundo ele, tais eventos eram como *happenings* que viriam se instituir no contexto das artes, no pós-modernismo, décadas depois.

A persistência em ter como tema as memórias de vida em suas obras parece o redimir da corajosa atitude de ter cortado os laços com seus familiares e amigos por definitivo quando aos vinte e três anos decidiu partir para França para estudar pantomima com Étienne Decroux. Jodorowsky embarcou com apenas cem dólares no bolso. Ao chegar a Paris, a primeira coisa que fez ao descer do trem às duas horas da madrugada, foi ligar para André Breton, cujo telefone tinha de memória. Solicitou um encontro naquele mesmo momento, porém, o poeta já em repouso pediu que o procurasse no dia seguinte. Decepcionado, o cineasta desligou o telefone dizendo-lhe que um surrealista não se guia pelo relógio. Apenas sete anos mais tarde teve a oportunidade de conhecê-lo quando participou de uma das reuniões que Breton presidia no café *Promedade de Vênus* (2009a, p.158).

As aulas de pantomima com o grande mestre Étienne Decroux permitira a Jodorowsky conhecer e estabelecer parceria com seu principal discípulo, Marcel Marceau. Junto à companhia Marceau, Jodorowsky escreveu algumas das mais prestigiadas performances do mímico, entre elas: *O fazedor de máscaras*, *Ladrão de coração* e *A gaiola*. Estes espetáculos lhes renderam turnês mundiais que o levaram a conhecer o México, onde foi convidado a permanecer para ministrar aulas teatro e pantomima. A possibilidade de comunicar-se em um país que falava sua língua natal foi um dos principais motivos que o fez aceitar o convite. Este aceite o predestinou a uma vasta produção no país, tanto com produções teatrais quanto futuramente com produções cinematográficas.

Figura 4 – Integrantes do *antimovimento* Pânico.



Fonte: (JODOROWSKY, 2009a)

Quando na França, inconformados com o conservadorismo de Breton junto ao movimento surrealista, Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor uniram-se para fundar o anti-movimento “Pânico”. Em reuniões que os três mantinham junto com outros artistas

desde 1960, no *Café de La Paix*, em Paris, o grupo compartilhava de interesses artísticos em diversas áreas. (figura 4).

Inicialmente nomeado como *Burlesco*, o nome foi alterado para *Pânico* em 1962. Segundo Arrabal, a terminologia permitia duas interpretações. A primeira seria relacionada à etimologia da palavra (pois *Pan* em grego significa “tudo”), na proposta de unir a diversidade de atitudes e gêneros artísticos. O segundo era uma alusão ao deus Pan⁹, que se manifestava por meio de três elementos básicos: terror, humor e simultaneidade. (SÁNCHEZ, 2014 p.2) (tradução nossa) Em entrevista, Jodorowsky comenta sobre a necessidade que sentiam de desvincular-se do movimento surrealista;

Nós três tínhamos o mesmo cansaço do Surrealismo. Porque o Surrealismo, que era o último grande movimento artístico, estava naquela ocasião meio que fora de rumo. Os princípios originais já não eram os mesmos. O grupo surrealista se tornou trotskysta. André Breton tinha se transformado numa espécie de papa que anunciava o que aprovava e o que não gostava. (...) Breton não gostava de nada. Breton não gostava de ficção científica, não gostava de *rock and roll*, não gostava de pintura abstrata, não gostava de arte publicitária, não gostava de pornografia. Não gostava nada de cultura pop. Imagino que ele também detestava quadrinhos. (...) O que nós queríamos era buscar algo novo. Fazer um movimento que não fosse um movimento. Criar um movimento que não existe. Resolvemos chamá-lo de Pânico, mas, de fato, ele nunca existiu.¹⁰

Na explicação acima, entende-se que o *Pânico* se concretizou acima de tudo pelo desejo de libertar-se das regras impostas por Breton frente ao movimento surrealista. Tanto quanto na relação autoritária que tivera com seu pai, Jodorowsky viu-se submisso aos preceitos ditados por Breton. Certamente sua personalidade impetuosa e rebelde o fez desatar o elo com o movimento. Mesmo assim a essência do Surrealismo permanece em sua obra como uma espécie de herança genética em suas obras.

Ainda sobre o *Pânico* é possível observar também que este surge como um prenúncio da arte pós-moderna, pois o resultado artístico das obras de Topor, Arrabal e Jodorowsky, sob a proposta de liberdade ilimitada de criação, aproximava-se muito à *Performance Art* e a *Body Art*, movimentos que estarão em seu auge nas décadas de 1960 e 1970.

De volta ao México, Jodorowsky fundou o teatro de vanguarda no país e dirigiu inúmeros espetáculos. Além das peças de própria autoria, montou obras de Strindberg,

⁹ Deus Pan é pertencente à mitologia grega. Considerado segundo a etimologia de seu nome, Pan em grego significa tudo, como o deus da natureza universal. (HACQUAD, 1996).

¹⁰ GARCIA, Estevão. Bate-papo com Jodorowsky. Disponível em: < <http://blogdozepereira.blogspot.com.br> > Acesso em: 04 de ago. 2015

Samuel Beckett, Ionesco, Arrabal, Tardieu, Alfred Jarry, Leonora Carrington e adaptações de Nietzsche, Kafka, Wilhelm Reich. Realizava eventos pânticos que o consagraram como artista maldito naquele país. Certa vez, como justificativa de externar os traumas de infância que a irmã pianista causara em sua vida, destruiu um piano a marretadas ao vivo na televisão mexicana. (*figura 5*). Apesar dos altos índices de audiência que a *performance* rendeu à emissora, causou grande indignação ao público que o assistiu (2009a, p.171). Foi neste momento que começou a produzir para o cinema, com as produções *Fando & Lis*, *El Topo*, *A Montanha Sagrada* e *Santa Sangre*. Sobre isto veremos no capítulo seguinte, designado a tratar da filmografia de Jodorowsky.

Figura 5– Jodorowsky estilhaçando um piano.



Fonte: <http://www.thewire.co.uk>

Em 1975, Jodorowsky começou a trabalhar em um projeto colossal para o cinema: a adaptação do romance *Duna*, de Frank Herbert. Nesta empreitada, contratou os designers gráficos H.R. Giger, Christopher Foss e Jean Moebius Giraud, para projetar os *storyboards*. A trilha sonora seria composta pelas bandas Pink Floyd e Magma. O *casting* contaria com David Carradine, Gloria Swanson, Mick Jagger, Orson Welles além de Salvador Dalí no papel de Imperador. A estimativa era de que *Duna* tivesse em torno de dezesseis horas de duração. Porém, mesmo após um ano de intensa pré-produção e de milhares de dólares que já

tinham sido investidos, o projeto não foi adiante. O mesmo projeto foi adaptado e dirigido muito tempo depois por David Lynch.

No entanto, a frustrada empreitada lhe rendeu uma frutífera parceria com o desenhista francês Moebius, pois juntos começaram a criar séries de histórias em quadrinhos. Em 1978 lançaram a fábula ilustrada *Os olhos do gato*. Dois anos depois, iniciaram a criação da lendária série de ficção científica *Incal*. Apesar de já ter escrito e desenhado tirinhas em seu projeto *Fábulas Pânicas*, na década de 1960, a parceria como roteirista junto à Moebius o tornou conhecido por toda a Europa como criador de HQ.

A partir da década de 1990, Jodorowsky mais uma vez modifica o rumo de sua trajetória e passa a dedicar-se a criação e prática de técnicas psicoterapêuticas. Essas técnicas serão denominadas por *psicomagia*, *psicogenealogia* e *psicoxamanismo* e culminarão na experiência cinematográfica de *A dança da realidade*. Portanto, serão aqui observadas mais detalhadamente na primeira parte da análise do objeto, em que será mencionado o cinema terapêutico de Jodorowsky.

Apreciar a trajetória de vida do cineasta levou a constatar que o filme *A dança da realidade*, muito além da retratação da infância de Alejandro, reflete sua vida como um todo. Jodorowsky consegue compilar em sua obra de uma hora e quarenta minutos de duração a coletânea de mais oito décadas de vivência com exímia maestria.

3.2 A FILMOGRAFIA DE JODOROWSKY

Buscar uma classificação para a filmografia deste poeta é uma tarefa complexa, pois sua obra elenca características diversas de movimentos artísticos e gêneros cinematográficos. Estevão Garcia pontua:

A filmografia de Jodorowsky é difícil de ser enquadrada, ela não se situa em nenhuma escola ou tendência em voga no cinema mexicano da virada dos anos 60 para os 70. Se *El topo* de certa forma dialoga com uma série de faroestes mexicanos produzidos naquele momento envolvidos pela onda do *Spaghetti* italiano, *Fando e Lis* e *A montanha sagrada*, são experiências totalmente a parte ¹¹.

Por outro lado, entre tantas tentativas de classificações que se faz para seu cinema, Diego Moldes ressalta que o elemento que define perfeitamente a obra do cineasta é a

¹¹ MOSTRA JODOROWSKY. Rio de Janeiro: SESC. Catálogo. Fev. 2009

potência de sua imaginação. Explica: “Toda obra de Jodorowsky parte de um esforço para expandir ao máximo a imaginação no campo do cinema sem se importar em violar os tabus sexuais, sociais e religiosos, pelo contrário: o faz com prazer.” (2012, p. 12). De fato, tais produções rompem com a realidade ao mesmo tempo em que apontam críticas ao indivíduo em diversas esferas. Jodorowsky escarnece da política, do consumismo, da mídia, da indústria bélica, da arte contemporânea, da opressão feminina, da exploração sexual de crianças, dos regimes totalitários, dos ideais de beleza entre tantas outras abordagens infiltradas ao campo imagético.

Entretanto, o que viria singularizar o seu cinema, sobretudo o que consiste a produção realizada entre as décadas de 1960 a 1980, é que este aplica os preceitos do anti-movimento por ele criado, o Pânico. Castelo define o Cinema Pânico como uma derivação do cinema absurdo e do movimento surrealista. O autor define: “o cinema pânico de Jodorowsky pode ser visto como espécie de cinema absurdo principalmente em suas ressonâncias surrealistas”. (2013, p. 41).

A dança da realidade além de inaugurar uma nova etapa do cinema jodorowskiano, também se torna singular por revisitar sua filmografia. Como nos sonhos recorrentes, elementos e personagens reaparecem à cena ressignificados e nos fazem lembrar suas produções anteriores. Imagens sediciosas e ricas em simbolismos demarcam suas oito produções fílmicas, até aqui¹². São cinquenta e seis anos que separam a primeira experiência fílmica do diretor, em *A gravata*¹³ de *A dança da realidade*. Neste ínterim, suas obras exprimem a constante transformação artística e pessoal por que passou.

Contudo, nesta pesquisa, para adentrar a filmografia do cineasta será pré-estabelecido uma divisão em três fases, definida tanto pela cronologia quanto pelas qualidades específicas a cada momento. A primeira fase será considerada a do cinema pré-pânico, demarcada pela produção do curta-metragem *A gravata*. A segunda será a fase do cinema pânico que se define pelo momento mais intenso da produção cinematográfica de Jodorowsky. Diz respeito aos filmes que Jodorowsky realizou no período em que viveu no México. A terceira, e a que mais interessa para esta pesquisa, será a fase do cinema terapêutico, que se delimita até então pela

¹² Atualmente Jodorowsky está se dedicando a segunda parte do filme *A dança da Realidade* que diz respeito ao período de sua juventude em Santiago e que se chamará em título original *Poesía sin fin*. Com estreia prevista para 2016. Disponível em: < <http://www.latamcinema.com/jodorowsky-filma-poesia-sin-fin-la-secuela-de-la-danza-de-la-realidad/>>. Acesso em: 04 de ago. de 2015.

¹³ Título original: *La cravate*

obra *A dança da realidade*. Observemos, portanto, cada uma dessas fases e suas respectivas obras.

3.2.1 O cinema pré-pânico

A gravata (figura 6) designa-se como a primeira experiência de Jodorowsky com a arte cinematográfica, na qual participou como diretor e ator. Produzido na França, em 1957, o curta-metragem ficou perdido durante cinquenta anos e por vezes passou despercebido nas menções sobre a filmografia do autor. Recentemente encontrada na Alemanha, a obra tornou-se disponível ao público através da internet. O enredo traz uma fábula mímica sobre uma garota que vende cabeças, adaptada do conto *As cabeças trocadas* de Thomas Mann. Na época em que foi lançado, o poeta francês Jean Cocteau, muito admirado com o resultado do trabalho, escreveu uma introdução prestigiosa para inserir na obra.

Figura 6 - frames de *A gravata*



Fonte: extraído pela própria autora

Apesar de características distintas ao que o cineasta viria a produzir décadas depois, o curta já se configurava em certa atmosfera onírica devido ao teor de teatralidade nela contida. Os cenários, os figurinos, a interpretação e a prevalência da tomada de cena aberta pela câmera, nos leva rapidamente a essa conclusão. No entanto, estas mesmas características

também permitem constatar que a obra é quase como um teatro filmado que o reverencia como mímico e ator, em detrimento a exploração da linguagem cinematográfica.

3.2.2 O cinema Pânico

Após a primeira experiência, Jodorowsky só voltou a produzir para o cinema depois de uma década. Esta retomada foi com a estreia de seu primeiro longa-metragem *Fando e Lis*. O filme integra a tetralogia pânica do diretor junto às obras *A montanha sagrada*, *El topo* e *Santa Sangre*. Elementos como a loucura, os bastidores do circo, a figura do pai opressor, sangue, a violência, o misticismo, a crítica, o sarcasmo são características que pontuam essas obras e formam um elo que define o cinema jodorowskiano.

Figura 7- frames do filme *Fando e Lis*



Fonte: extraído pela própria autora

Fando e Lis estreou em 1968, no México (*figura 7*). O filme é uma adaptação da peça homônima de Arrabal, que ficou em cartaz por um ano e meio, sob a direção de Jodorowsky. A temporada de sucesso nos palcos instigou a produção fílmica. Realizado com baixo orçamento e sem roteiro, o longa foi gravado aos finais de semana, apenas com as impressões da memória do diretor em relação à peça teatral. Na adaptação para o cinema, a narrativa traz a história do casal Fando e Lis, que partem em busca de uma cidade misteriosa chamada Tar - símbolo do amor, da felicidade e da liberdade. Fando carrega Lis, parálitica, em um carrinho e

ambos buscam incansavelmente pela cidade encantada, porém, descobrem-se sempre no mesmo ponto de partida. (2009a)

Com uma estreia conturbada, a produção não teve boa aceitação do público mexicano que não se conformou com a violência gratuita apresentada nas telas. Jodorowsky lembra o episódio ocorrido na estreia: “quando estreei meu primeiro filme *Fando e Lis* no Festival de Acapulco tive que fugir no escuro e esconder-me no banco de trás de um carro para não ser linchado” (2009a, p.163). Após esta primeira exibição, o filme foi banido do país. Porém, este fato não desestimulou o cineasta, que pouco tempo depois viria lançar no México, duas de suas maiores produções cinematográficas: *El Topo* (1970) e *A Montanha Sagrada* (1973).

Figura 8 - frames do filme *El Topo*



Fonte: extraído pela própria autora

Se *Fando e Lis* resultou na rejeição do público mexicano, *El topo* permitiu à Jodorowsky ganhar o mundo (*figura 8*). O filme, lançado em 1970, narra a jornada mística de um pistoleiro pelo deserto na companhia de seu filho, um garoto chamado Hijo. Interpretado Jodorowsky e por seu próprio filho, Brontis Jodorowsky, a narrativa propõe uma viagem metafísica em busca da transcendência. A partir de uma paródia, ao estilo *western* americano, a produção resultou em uma consistente amostragem do que viria a ser o cinema “cult”.

A expressão “cult” surgiu nos Estados Unidos, na década de 1980, através lançamento do livro “Cult Movies”, do crítico americano Danny Peary. O autor definiu como filmes

“cults” produções que tiveram baixa bilheteria em seus lançamentos comerciais, mas que após algum tempo tornaram obsessivamente cultuados por um grupo de fãs. (1981)

Assim ocorreu com *El Topo*, que estreou em Nova Iorque no mesmo ano de seu lançamento, inaugurando as sessões da meia-noite no teatro de *The Elgin*. John Lennon e Yoko Ono assistiram ao filme e ficaram fascinados com o que viram. Lennon, então, decidiu comprar os direitos de distribuição da película para todo o país, mantendo-o dois anos em cartaz. O fascínio de Lennon pela obra jodorowskiana foi tão grande que ainda resultou na proposta de financiamento do próximo projeto do cineasta pelo músico.

Figura 9– frames do filme *A montanha sagrada*



Fonte: extraído pela própria autora

Três anos depois, Jodorowsky lançou *A montanha sagrada*, uma narrativa que se baseia nas mitologias que defendem a montanha enquanto centro original do mundo e morada dos deuses (figura 9). Baseado no romance alegórico *O Monte Análogo*, do poeta francês René Daumal (1908-44), o filme aborda a busca pela imortalidade por meio de experiências místicas. A história é dividida em duas partes: a primeira traz como protagonista o personagem Ladrão, um andarilho que percorre as ruas da Cidade do México na companhia de um anão mutilado. Na segunda parte, Ladrão se une a um grupo de pessoas que buscam a imortalidade por meio das orientações e dos rituais de um “alquimista”, interpretado pelo próprio cineasta. Uma tessitura de imagens exploram diversas doutrinas: cristianismo, astrologia, cabala, hinduísmo, tarô, budismo, rosacruz, xamanismo, são alguns dos tantos

exemplos. Jodorowsky aborda estas doutrinas através de uma liberdade ilimitada e sem se fechar a dogmatismos. Expõe, através de imagens, o teor de desumanidade dos atos da sociedade de sua época quando satiriza a Igreja, a credulidade religiosa e as seitas místicas. Como no conteúdo ilógico de um sonho, explora o sagrado e o profano na mesma medida.

O final de *A montanha sagrada* rompe com a estrutura narrativa fechada. Jodorowsky olha para a câmera e pede para que recuem o *zoom*, deixando a mostra para o espectador toda a equipe e os aparatados da produção. Como quem acorda de um sonho e depara-se com a vida real, leva o espectador para além da narrativa, em um desfecho metalinguístico. Propõe, com certa ironia, que o objetivo de uma jornada mítica não é conduzir o indivíduo a algum ilusório paraíso espiritual, mas sim, levar o ser humano aceitar integralmente sua realidade. A ruptura narrativa na cena final de *A montanha sagrada*, certamente foi a ação que mais aproximou a obra jodorowskiana das características de delineiam o cinema moderno.

Santa Sangre (figura 10) foi produzido em 1989 em uma coprodução ítalo-mexicana. A narrativa apresenta-se em torno da personagem Fênix, um jovem moribundo internado em uma instituição psiquiátrica. A infância do protagonista é retomada por um *flashback* e ele relembra os anos que vivera em um circo decadente que pertencia a seu pai. Criado em meio à atmosfera circense, convivia entre anões, palhaços e malabaristas e apresentava números como mágico. Seu pai, Orgo, era o atirador de facas e Concha, sua mãe, trapezista. Concha era fanática devota de uma seita religiosa de uma santa mártir que teve os braços decepados por seus violadores e assassinos. Na história, o circo situa-se em uma região do baixo meretrício da Cidade do México, mesmo local onde foram realizadas as gravações. Este fator atribui à obra certo caráter “documental” dentro da ficção, em que as personagens do circo são inter-relacionadas com autênticas figuras urbanas como putas, clientes e bêbados¹⁴.

Sob o recurso do *flashback*, a narrativa revela o passado traumático da Fênix, quando sua mãe teve os braços amputados por próprio pai, após um briga conjugal. Ao fugir do hospital, Fênix reencontra a mãe e ambos passam a viver juntos. O filho empresta seus braços à mãe e unidos passam a exercer vinganças através de atos sangrentos e assassinatos.

Santa Sangre de certa forma tange a proposta de cinema terapêutico a que aspira Jodorowsky. Principalmente por apresentar uma narrativa contextualizada sob um perfil

¹⁴Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artjodofabian2.htm>>. Acesso em: 17 de jul. de 2015.

psicanalítico, em que a loucura do protagonista está relacionada à suas relações com o pai e a mãe.

Figura 10– frames do filme *Santa Sangre*



Fonte: extraído pela própria autora

Tusk e *O ladrão de arco-íris* também entram no currículo do diretor, entretanto distanciam-se um pouco das produções anteriormente aqui apontadas. *Tusk* é uma produção francesa, de 1980. A narrativa se passa na Índia Colonial e traz a história de uma menina, filha de um colonizador inglês que nasce ao mesmo momento que um elefante. Como o passar do tempo, a moça descobre que há uma espécie de ligação mental entre eles.

O Ladrão do Arco-íris, de 1990, com roteiro de Berta Domingues, traz a história de Dima e do Príncipe Meleagre, dois personagens marginais que vivem nos esgotos, debaixo das ruas da cidade e que buscam o mítico pote mágico do final do arco-íris. Apesar de conterem elementos apreciáveis, tanto *Tusk* quanto *O ladrão de arco-íris* são apontados pela crítica como obras que se deslocam da linguagem do diretor. Provavelmente porque ambas, além de terem sido obras encomendadas, tiveram parceria na criação do roteiro, deslocando a essência de seu cinema.

Após *O ladrão de Arco-íris*, Jodorowsky deixou de produzir para o cinema e passou a se dedicar à criação de terapias alternativas. *A dança da realidade* pontua o retorno às telas após duas décadas e inaugura uma nova fase em sua filmografia: o cinema terapêutico.

4. O ONÍRICO NO CINEMA TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY: ANÁLISE DE A DANÇA DA REALIDADE

A arte cinematográfica despertou em Jodorowsky o desejo de curar o mundo. O mesmo diz: “fazendo cinema percebi que o mundo estava doente. Assim, passei a procurar um cinema que me permitisse sanar males. Para isso, busquei técnicas terapêuticas em que a arte procura curar neuroses.”¹⁵ O trecho transcrito faz parte de uma entrevista que o diretor concedeu a Rodrigo Fonseca quando esteve no Brasil para participar da “Mostra SESC Jodorowsky”, em 2009. Naquele momento, revelara que seu projeto era produzir um filme que se chamaria *Psicomagia*, do qual pretendia propor uma abordagem terapêutica. A produção não aconteceu, mas tudo indica que seu projeto se findou em *A dança da realidade*.

Ao tomar conhecimento dos depoimentos do diretor, pode-se observar que a criação de um cinema com finalidade terapêutica é um projeto que há bastante tempo vinha sendo idealizado por ele. Em meados da década de 1980, o mesmo já começara a pensar na arte por uma perspectiva clínica, que pudesse agregar as práticas populares de curandeirismo latino-americanas, a psicanálise e o teatro. Entretanto, um dos fatos que o motivou a levar seu projeto adiante foi a morte precoce do seu filho Téó, no ano de 2000. O diretor relata:

Eu tive um filho, de vinte e quatro anos, que morreu. Eu fiquei em choque durante dois anos, com depressão. E comecei a me perguntar: “para que serve a arte?” Tudo perdeu valor. Até que, ao cabo desses anos, vim à tona, e passei a pensar que a única arte que me interessa, a partir de agora, é uma arte que sirva para curar, para sanar. Já fiz arte para falar de meus problemas, de tudo isso. Agora, a humanidade está doente, não? A arte deve servir para curar o ser humano. O que é curar o ser humano? É levá-lo à felicidade. Solucionar os seus problemas psicológicos. Então, converti em terapia, converti a arte em terapia, como a psicomagia e coisas assim. Fui procurar uns curandeiros mexicanos, chilenos. A relação com as pessoas. Tarô. Abri outra via, não?¹⁶

No século XX, a arte como instrumento para a cura não foi só uma descoberta de Jodorowsky. Pelo contrário, nas últimas décadas o potencial terapêutico da arte foi diversamente explorado tanto por profissionais da saúde quanto por artistas de diferentes campos.

Nesta perspectiva destaca-se, por exemplo, a psiquiatra brasileira Nise da Silveira que identificou nas artes plásticas, enquanto linguagem não verbal, a única e mais apropriada

¹⁵ Entrevista. MOSTRA JODOROWSKY. Rio de Janeiro: SESC. Catálogo. Fev. 2009

¹⁶ Entrevista. GARCIA, E; Núñez, F. **Entrevista com Alejandro Jodorowsky**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/artentrevjodocontra.htm>> Acesso em 22 de ago. de 2015.

forma de reabilitação de psicóticos e absorveu na psicologia de Jung a base para explicar a expressão artística de seus pacientes. Seu trabalho modificou de forma decisiva os tratamentos psiquiátricos nas instituições brasileiras. (CÂMARA, 2006).

Precocemente, na década de 1920, o psicólogo Jacob Levy Moreno viu na arte teatral possibilidades terapêuticas e criou o psicodrama. Esta técnica, até hoje bastante utilizada em terapias de grupo, propõe uma investigação psicológica e psicanalítica que procura analisar conflitos interiores a partir de improvisações cênicas. (MORENO, 2012). Também o teórico e diretor teatral Augusto Boal explorou o teatro por esta vertente, apesar de seu objetivo primeiro ter sido de cunho político, o teatro do oprimido por ele desenvolvido, tinha em segundo plano um cunho terapêutico, uma vez que pretendia alcançar a transformação social (BOAL, 2002). Na década de 1970, em seus últimos trabalhos, a artista visual Lígia Clark dedicou-se às possibilidades terapêuticas da arte sensorial, estabelecendo uma zona fronteira entre arte e clínica. (ROLNIK, 1996).

Sabe-se também que o cinema pensado como potência psicoterapêutica não é uma novidade, como já observado aqui anteriormente por teorias tais quais as de Barthes, Guattari e de Izod e Dovalles. No entanto, para esses, a questão terapêutica está no ritual de apreciação da obra fílmica pelo espectador. Já, em Jodorowsky, a peculiaridade está no fato de que ele propõe o teor terapêutico no conteúdo da narrativa e utiliza o cinema como meio para veicular as técnicas por ele criadas: a psicomagia, a psicogenealogia e o psicoxamanismo.

As três técnicas partem de um mesmo fundamento, pois nasceram do olhar atento à cultura popular mexicana e são arraigadas pelo princípio da cura através de atos simbólicos. O período em que viveu na Cidade do México, na década de 1970, foi crucial para o posterior desenvolvimento desses processos clínicos. Naquela época, Jodorowsky lembra que se inseriu em uma jornada de experiências místicas com curandeiros e mestres da medicina popular mexicana e estudou a fundo os métodos de cura que ali existiam em abundância e que fazem parte da cultura popular do país. Comenta: “No coração da capital há um grande mercado de bruxaria. Ali se vende toda a sorte de produtos mágicos: velas, peixes do diabo, estampas de santos, ervas, sabonetes bentos, tarôs, amuletos, etc”. (2009a, p.267).

Essa busca espiritual já refletia nas produções cinematográficas do diretor na década de 1970. Para a produção do filme *A Montanha Sagrada*, por exemplo, ele relata que fez vários contatos com mestres de seitas místicas, feiticeiras e bruxos. Além das próprias experiências, o diretor também submetia o elenco a experiências místicas para construção das

personagens. Conta que os atores passavam por horas de meditação, exercícios sufis, budistas, egípcios, hindus, xamãs, tântricos, taoístas, ioga, etc. (2009a, p.244).

Os significados de cada uma dessas técnicas derivadas de suas experiências são definidos da seguinte forma: o psicoxamanismo é um ato metafórico e ritualístico que envolve o paciente em uma operação espiritual para cura de seus males; a psicogenealogia diz respeito ao incentivo, através do perdão ontológico, a transformação da memória familiar em lenda histórica para expurgar os traumas hereditários e surge atrelada à psicomagia. Essa, por sua vez, consiste em submeter os pacientes a experiências que possam de uma forma simbólica abolir um trauma que lhe causa danos na vida pessoal ou social (2009b).

Grande especialista em tarô e conhecedor de diversas seitas místicas, o cineasta parte do princípio de que o inconsciente humano aceita como real os atos metafóricos. Segundo ele as relações internas constituintes da árvore genealógica são misteriosas. Para compreendê-las é preciso entrar em sua essência como num sonho que deve ser vivido e não interpretado. Assim, após ouvir o histórico de vida das pessoas que o procuram, delega-lhes pequenos rituais simbólicos que devem ser cumpridos para romper com o trauma. Explica: “O paciente deve fazer as pazes com o inconsciente, não para se tornar independente dele e sim para transformá-lo num aliado.” (2009a, p. 283).

Para demonstrar como funciona a psicomagia na prática, Jodorowsky transcreve em seus livros¹⁷ diversos exemplos que já foram propostos aos seus pacientes. Explica como algumas doenças físicas podem ser curadas com elementos simbólicos. Entre tantos exemplos, traz o relato de uma mulher que no dia seguinte a morte de sua mãe, seus olhos começaram a doer e assim permaneceu por oito anos sem que nenhum tratamento conseguisse aliviá-la. Ao atendê-la aconselhou: “Numa noite de lua cheia, vá ao jardim com seu marido e ali ferva um litro de leite, deixe-o esfriá-lo sobre a luz do luar, depois lave várias vezes os olhos com este leite, até o amanhecer” (2009a, p.362). Segundo a paciente, após o ritual o mal desapareceu por completo.

A prática terapêutica proposta por Jodorowsky, portanto, fundamenta-se na busca pelo autoconhecimento, no despertar dos sentidos e na crença ritualística, por meio de atos simbólicos. Esses aspectos certamente são o ponto em que a arte pode encontrar sua qualidade terapêutica. Exemplo disso é que a psicomagia tem como mecanismo terapêutico os atos cênicos que, através de uma apropriação simbólica, busca sanar os traumas vividos,

¹⁷ *A dança da realidade e Psicomagia*

estimulando a cura. Jodorowsky esclarece: “assim como uma doença pode aparecer de repente, a cura também pode acontecer de uma só vez. A doença repentina chama-se desgraça, a cura repentina chama-se milagre. No entanto, ambas tem a mesma essência: são aspectos da linguagem do inconsciente.” (2009a, p.317). O sonho e a cura, pela ótica jodorowskiana, são elementos congruentes, uma vez que ambos compõem a linguagem do inconsciente.

Segundo o cineasta, essas práticas populares de cura contêm algo que condiz com a linguagem onírica. Explica: “de certo ponto de vista as doenças são sonhos, mensagens que revelam problemas não resolvidos” e ressalta que, para os curandeiros, é mais fácil compreender a linguagem onírica do que a linguagem racional. Por isso, creem na cura da alma e não somente do corpo, como na medicina profissional. (2009b, p. 9). Remetendo-se às práticas mexicanas, complementa: “Com certeza essa medicina não é científica, mas é sem dúvida uma arte”. No México cada charlatão, através de muita criatividade, exerce suas práticas de cura ao seu modo. “Alguns tem mais imaginação ou talento que outros, mas, se há fé, todos são úteis. Eles falam ao homem primitivo que existe dentro de cada um de nós.” (2009a, p.267). Eis o ponto de convergência entre o cinema terapêutico e a exploração do onírico em *A dança da realidade*.

Da mesma forma como sempre teve interesse pela cultura popular e transcendental, o cineasta por diversas vezes também se declarou assíduo pesquisador do universo dos sonhos através de diversas teorias científicas, entre as quais as de Freud e Jung. Em *Psicomagia*, livro em que traz explicações sobre suas técnicas, lembra que a interpretação dos sonhos é uma prática tão antiga quanto o mundo, mas foi sendo aprimorada ao longo do tempo. Passando de uma forma simplista, que consistia em atribuir sistematicamente um significado simbólico concreto a tal ou qual imagem, até o conceito de Jung, segundo o qual não se trata de explicar o sonho, mas sim de continuar vivendo-o por meio da análise em vigília, a fim de compreender o que ele indica. (2009 b).

Para Jodorowsky, todos esses métodos de interpretação entendem os sonhos como algo que serve para nos orientar no mundo racional por meio dos símbolos. A partir desta premissa, desenvolveu um conceito que denominou “sonhos lúcidos”. (2009b). Em sua autobiografia dedica um capítulo ao tema: *Sonho sem fim*. Nele define os “sonhos lúcidos” como a capacidade daquele que sonha de intervir no mundo onírico e controlar seus próprios

sonhos, uma vez que os sonhos revelam coisas que correspondem aos próprios níveis de consciência. (2009a, p.184).

Segundo o cineasta, por meio dos sonhos lúcidos, o passado não é irrevogável. É possível mudá-lo, enriquecê-lo, remover as angústias e colocar alegria nele através de uma resignificação dos acontecimentos. Assim, considera que a memória e o sonho têm uma natureza comum. “As imagens abstratas que trazemos em nossas lembranças são semelhantes às do sonho”. Cada vez que nos lembramos de alguma coisa recriamos aquele acontecimento e o reinterpretamos. Por isso, os mesmos fatos podem ser analisados em diferentes pontos de vista em diferentes momentos de nossa vida. Explica: “O significado que a consciência infantil atribui a alguns fatos pode ser visto de outra maneira pela consciência adulta. Podemos formar imagens diferentes tanto na memória quanto nos sonhos.” (p.213).

Este pensamento de Jodorowsky em relação à memória e ao sonho vem de encontro às teorias sobre a imagem defendidas por Bergson e ampliadas sob uma percepção cinematográfica por Deleuze. O filósofo considera a lembrança como algo que é necessariamente virtual e que se atualiza. Para ele “a imagem-lembrança não restitui o passado, ela somente representa o antigo presente que o passado “foi”.” (2007, p.70).

Assim ocorre em *A dança da realidade* sendo esta uma obra de memórias. Jodorowsky rememora as experiências vividas na infância sem a preocupação de reconstituir uma realidade vivida. Pelo contrário, o diretor assume e explora a condição de fabulação da obra. Segundo ele mesmo diz: trata-se de uma “autobiografia imaginária” em que convida a realidade de suas memórias para “dançar” e as transforma em poesia (2004a). A projeção de um olhar subjetivo sobre a história de sua vida e de seus ancestrais deriva-se em um material desprovido de qualquer compromisso com a restituição do real, porém, de conteúdo poético, que exprime a essência de um tempo histórico, em um estado de devir.

Estas características presentes em *A dança da realidade* é o que de fato motivou construção desta pesquisa. Assim, o universo onírico que compreende a obra será investigado por perspectivas diferentes uma vez que se pretende ir além de uma análise que se fecha somente no conteúdo retórico da obra. Para isso, a exploração do onírico em *A dança da realidade* será analisada em três esferas. São elas: a narrativa, que traz uma abordagem onírica vinculada à idealização de um cinema terapêutico; o conteúdo imagético, na atmosfera circo-teatral que predomina na *mise en scène* em toda a primeira parte do filme, através de figurinos, objetos de cena e locações, apresentam-se em uma estética carregada de

teatralidade que causam no espectador um distanciamento em razão do deslocamento do palco para a tela. Por fim, a terceira e mais relevante esfera de análise que é a dos processos mentais das personagens. Fator que se dá através dos efeitos da montagem. O delírio, o devaneio e a alucinação nos proporcionam imagens que escapam à realidade e reafirmam a circunstância onírica da obra.

4.1 ARTE E CURA: UM CINEMA PARA CURAR O CINEASTA

Em *A dança da realidade*, Jodorowsky revisita sua infância sob um olhar subjetivo em que a realidade se funde ao seu imaginário. Sobre um plano de fundo das consequências da crise de 1929, a história se passa uma década depois, na aldeia de Tocopilla, ao norte do Chile. A narrativa fílmica se estrutura em duas partes. A primeira é condizente ao primeiro capítulo do livro homônimo e retrata as vivências da infância de Alejandrino diante dos conflitos existenciais. A segunda é imaginária, baseada no romance *El niño del jueves negro*, também de sua autoria. Nesta parte, seu pai, Jaime Jodorowsky abandona a família e sai em uma jornada mítica para a capital Santiago com o propósito de matar o então presidente do Chile naquela época, o ditador Carlos Ibáñez.

No filme, o cineasta apresenta-nos um infante reprimido pela severidade do pai, um comerciante comunista que se veste como Stalin, e ressentido pela frieza da mãe, que no filme se comunica sempre cantando ópera. Ao revisitar suas memórias, propõe uma espécie de cura de si próprio. Sobre isso, comenta: “*A dança da realidade* não é apenas um filme, mas também uma espécie de cura familiar, porque três dos meus filhos trabalham nele. Vou voltar para a fonte da minha infância, para o mesmo lugar onde eu cresci a fim de me reinventar”.

A dança da realidade oportunizou a Jodorowsky retornar ao local em que vivera na infância junto a seus filhos e, metaforicamente, retornar também à sua família. Quando atirou sua agenda de endereços ao mar, aos vinte e três anos de idade, o então jovem artista conta que desejara romper por definitivo com sua árvore genealógica a ponto de nunca mais querer encontrar os pais. Assim, este reencontro com o passado surge a como um processo de cura simbólica para seus ressentimentos, numa tentativa de reparar o ímpeto de rebeldia da sua

juventude. Menciona: “No filme eu realizo o sonho de meus pais e realizo meu próprio sonho de trazê-los para junto de novo e criar uma família”¹⁸.

Desses rancores que sempre reservou de sua relação com a família, em destaque esta a figura de seu pai, com quem o relacionamento nunca foi saudável. Para isso, a narrativa realiza simbolicamente o desejo que o progenitor tivera em vida: ir até Santiago e tentar matar o presidente Ibáñez, de quem furiosamente discordava da forma de governar o país. Assim, a segunda parte do filme é tomada por uma jornada mítica de Jaime que abandona a família e como um herói parte para Santiago para realizar seu plano. Para sua mãe, o cineasta concede o desejo de ser uma cantora lírica. Devido à contestação do padrasto, Sara nunca teve a oportunidade de realizar este sonho. Por isso, em todas as falas se comunica cantando como se estivesse representando uma ópera.

A narrativa fílmica em seu todo é um ato psicomágico e Jodorowsky ao testemunhar sua vida apresenta-nos o poder de cura que há neste ato simbólico. Um olhar mais atento permitiu enxergar três fragmentos que despontam como pequenos contos psicomágicos que permeiam a história. Segue a análise destes fragmentos.

O primeiro conto diz respeito à cena em que Jaime em um ato heroico decide levar água para matar a sede da população de mineiros tomada pela peste. (*imagem 12*). Ao saber que os mineiros estão descendo a cordilheira e invadindo o povoado de Tocopilla, o prefeito delega aos militares que os cerquem na praia. Jaime desafia a ordem e, solidário a causa dos mineiros, coloca barris de água em uma carroça e vai até praia para distribuir água à numerosa população. Em meio à confusão, tomam-lhe seu burro, o degolam e arrancam-lhe a carne para comer. Jaime enfurecido os questiona: “Vocês estão comendo meus burros, como trarei água pra vocês amanhã?”. Um deles exibindo um pedaço de carne sangrenta nas mãos lhe responde: “Não há amanhã, quando se tem fome hoje”. Jaime, além de frustração, retorna infectado para casa. Sara ao vê-lo agonizando, fecha as portas da *Casa Ukrania*. Pois, o prefeito ameaça incendiar o estabelecimento comercial onde a família reside, no receio de que a peste se espalhe. No interior da loja, Sara em um ato ritualístico senta-se sobre o corpo de Jaime caído no chão, levanta o vestido e urina sobre seu rosto e por todo o corpo, curando-o da peste. Após ser curado pela esposa, Jaime a agradece por ter lhe devolvido a vitalidade e lhe pede perdão.

¹⁸ Disponível em: < <http://danceofrealitymovie.com/wp-content/uploads/2014/03/The-Dance-of-Reality-Press-Notes-v2.pdf>>. Acesso em 04 de set. de 2015.

Jodorowsky não polpa seu progenitor ao escancarar toda a fragilidade que se esconde em sua postura corajosa. Jaime é mostrado como um homem incrédulo, cego em suas convicções políticas, que se perde em princípios morais, oprime a família e trai a esposa com prostitutas. Diante de tudo isso é possível interpretar que o perdão de Jaime à esposa é um perdão simbólico. Perdão que provavelmente nunca tenha ocorrido na vida real, mas que o cineasta, por meio da ficção, oportunizou ao pai. Desta forma, retira a postura do herói que Jaime tenta a qualquer custo sustentar e concede em sua mãe que, ao curá-lo, torna-se a heroína. Na leitura das imagens que compõem a cena pode-se observar o enaltecimento da imagem de Sara com os braços abertos, sorrindo e olhando para o alto, ajoelhada sobre Jaime que, em contradição, está deitado no chão, agonizando a doença contraída.

Figura 11- *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

O segundo conto acontece no fragmento em que Sara passa graxa preta sobre corpo de Alejandrito para que ele perca o medo da escuridão. A cena consta na segunda parte do filme, momento em que Jaime vai para Santiago e abandona a esposa e o filho em mais uma de suas jornadas heroicas. No fragmento, o garoto acorda no meio da noite e chora dizendo ter medo do escuro. Sara para expurgar o sentimento do filho, cobre-lhe o corpo de negro. Posteriormente, tira a roupa e nua põe-se a brincar de esconder. Divertindo-se com o filho, ela incorpora o excesso da tinta preta que ele aos poucos transfere para seu corpo. (*figura 12*). Sara explica-lhe que agora também são negros como a escuridão e por isso não há mais motivo para temer.

A ação parece curar não só o medo do escuro, mas também o ressentimento de Jodorowsky por nunca ter se sentido íntimo de sua mãe. O ato de Sara despir-se perante Alejandrito rompe as barreiras morais na relação mãe e filho que existia na sociedade da época. A luz que incide sobre a pele alva do corpo de Sara, faz dela a representação da própria luz. A luz que permite ao filho guiar-se, sentir-se seguro. O resultado do fragmento fílmico é de valorosa grandeza poética. Ambos nus, brincando na escuridão como se fossem não somente corpos pintados, mas espíritos, em uma leveza quase transcendental.

Figura 12– *Frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pelo próprio autor

O terceiro ato psicomágico (*figura 13*) está situado ao final da segunda parte do filme e surge como um desfecho para a narrativa. Quando Jaime retorna de sua jornada, Sara propõe ao marido que destrua sua própria imagem. No jardim da casa, coloca-o sentado a frente de seu autorretrato centralizado ao lado dos retratos de Ibáñez e de Stalin. O posicionamento dos três, lado a lado, permite que Jaime avalie a semelhança entre ele e ambos. Isso, o faz conscientizar-se de seus equívocos ideológicos. A esposa entrega-lhe um revólver e pede que atire sobre sua própria imagem. Jaime assim procede. Na sequência, as imagens aparecem sendo destruídas, em chamas. Sara, de forma simbólica, o faz enxergar que apesar da crítica e

do ódio que sentia de Ibáñez, Jaime era exatamente igual a ele. Sua postura opressora perante a família condizia à postura do ditador perante a nação. Assim como o fundamento da psicomagia, Sara induz o marido a destruir sua própria imagem e desta forma, simbolicamente, banir seus equívocos ideológicos.

Figura 13 – *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

Na análise dos três fragmentos pode-se constatar que Jodorowsky delega a Sara o poder da cura, pois é ela quem ritualiza todos os atos psicomágicos. Enquanto o pai é representado como um homem descrente e materialista, a fé se manifesta pela personagem da mãe e como forças opostas ambos se completam. Assim como em um sonho lúcido, Jodorowsky permite-se rever a infância, as relações familiares e transformá-la de acordo com seu olhar de agora.

Este olhar lírico do cineasta sobre sua própria história de vida remete ao universo proustiano. Na obra *Em busca do tempo perdido*, o escritor francês Marcel Proust ao tomar uma xícara de chá com *madeleine*¹⁹ convoca o passado e traz a tona as lembranças de sua vida em uma extensa autobiografia redigida de sete volumes. Proust transforma suas vivências em um vasto conteúdo poético sem qualquer compromisso com a realidade e apresenta uma literatura surpreendente. Deleuze, em *Proust e os signos*, analisa a obra e a concebe não como algo que é voltado para o passado e para as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado em torno dos signos. Ao classificar os signos que identifica na

¹⁹ Bolinhos em formato de concha típicos da culinária francesa.

obra, destaca os signos da arte como essenciais, de forma que todos os outros convergem para ele. Explica: “Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido não é inteiramente espiritual.” (1987, p.41).

O filósofo, portanto, compreende que as obras de arte não representam aquilo que já passou, mas se encarregam de entregar ao futuro as sensações que fixaram o acontecimento. Assim também ocorre em *A dança da realidade* se observada pela perspectiva de obra autorreferente. Não se trata de uma obra que explora somente o passado, mas que permite um direcionamento para o futuro, em devir.

Eis a ação concreta do cinema terapêutico idealizado pelo cineasta. Jodorowsky atualiza suas memórias, desata os nós do passado e, desta forma, consagra a cura para si mesmo. A cura surge como uma catarse para o cineasta. A catarse, segundo Aristóteles, é a “purgação das paixões” que provoca o sentimento de “terror e piedade” no espectador das tragédias gregas. A catarse é, assim, uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera na purgação adequada a tais emoções” (1973,1449b). Essa purgação é interpretada na psicanálise como o prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das dores do outro. Ou seja, o prazer do indivíduo em sentir uma parte de seu antigo ego recalcado é que assume o aspecto tranquilizante do ego do outro. (PAVIS, 1999).

Desta forma, a estética de Jodorowsky articula-se com o trágico. Ao buscar um sentido para sua própria existência e curar os traumas do passado, expõe sua própria história, seus medos infantis e os ressentimentos, como se se despisse para seu público. Convicto disso foi exatamente assim que ele gravou o vídeo de divulgação para a estreia oficial do filme, completamente nu. No vídeo diz: “Não vejo nenhuma diferença entre desnudar o corpo e desnudar a alma”

Todavia, o trágico em *A dança da realidade* se expressa também na estética da obra. Os elementos estéticos que compõem as imagens também nos permitem observar o onírico sob a atmosfera circo-teatral que compõe a *mise en scène*. Condição que será analisada a seguir.

4.2 A TEATRALIDADE COMO ELEMENTO ONÍRICO EM *A DANÇA DA REALIDADE*

Jodorowsky é essencialmente um homem de teatro. Apesar de ser um artista plural, no rol de suas experiências na arte, o teatro e o circo foram as primeiras modalidades artísticas com o qual teve contato. Entre trabalhos de direção, atuação e dramaturgia, ao longo da carreira o diretor colecionou vasta produção neste campo. Isto fatalmente influencia o seu cinema. As cores e os materiais que compõem os figurinos, as locações, os objetos de cena resultam numa estética carregada de teatralidade. Este aspecto torna-se um registro da obra jodorowskiana ao ponto que afasta a obra do convencionalismo das produções cinematográficas que constitui *mise en scène* a partir do princípio de verossimilhança.

A teatralidade é conceituada no *Dicionário do Teatro* como aquilo que na representação é especificamente cênico. É o teatro menos o texto. Trata-se dos signos e das sensações que se edifica em cena a partir o argumento escrito. (PAVIS, 1999). Sendo o palco e o picadeiro, ambientes oníricos por natureza, pois enquanto espaço que abriga a encenação, permite romper com noções tempo e espaço tanto quanto sonho. Em vista disso, a teatralidade e sua estreita relação com o universo sonal torna-se também uma via de análise neste estudo.

4.2.1 A tela como picadeiro

Já na primeira cena de *A dança da realidade*, o circo surge como porta de entrada para o universo poético de Jodorowsky. O fragmento que inaugura o filme começa logo após uma sequência em plano médio com moedas caindo sobre um plano de fundo negro e um piso vermelho. Segue a imagem de Jodorowsky entre as moedas narrando um texto, uma espécie de poesia sobre dinheiro, denominada *Ode to money*. Posteriormente, em plano geral, aparece a imagem do circo. Na fachada, a imagem de um palhaço jogando moedas emoldura a entrada. A câmera subjetiva segue fechando o plano e adentrando a lona. A cena seguinte revela o picadeiro, dois palhaços realizam uma pantomima em que um deles deixa cair moedas sobre um tapete vermelho. No plano de fundo a plateia se apresenta com máscaras neutras (*figura 14*). As delimitações de um picadeiro possibilita pensá-lo como uma ruptura espaço-temporal em que o espectador, diante do encanto das atrações, atinge o indiscernível.

O circo surge, portanto, como uma metáfora para a narrativa que se seguirá. O palhaço emoldurado na porta do circo nos convida a adentrar ao espetáculo construído através das memórias do cineasta. A câmera em subjetiva segue, como se nós, espectadores, fossemos conduzidos ao universo onírico que constitui as lembranças de vida de Jodorowsky. No picadeiro, uma pantomima apresentada por dois palhaços redimensiona a sequência com as moedas caído, semelhante às mostradas na primeira cena. As moedas caindo, portanto, apresentam-se em três dimensões: na cena que antecede o circo, na mão do palhaço que emoldura a porta e na pantomima.

Figura 14– frame do filme *A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

O circo é um elemento introdutório em *A dança da realidade*. A palavra circo originada do termo grego *kirkos*²⁰ é uma derivação da palavra círculo. A forma circular peculiar a um picadeiro proporciona uma visão pan-óptica ao artista situado ao centro, porém referencial ao espectador que pode observar sob apenas uma perspectiva. Assim revela-se a obra de Jodorowsky ao seu espectador, ele ao centro do círculo expõe sua vida ao espectador por meio de signos e fabulações.

Entretanto, a escolha do circo como porta de entrada ao universo particular do cineasta também faz menção a outras significações. Uma delas diz respeito à sua própria origem. Seu pai, Jaime Jodorowsky, quando jovem trabalhava em um circo, seu número consistia em fazer

²⁰ CIRCO. In: Houaiss, Antônio (Ed.) Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1ª ed. Rio de Janeiro: objetiva. 2009, p. 685.

exercícios em um trapézio que finalizavam com ele dependurado pelos cabelos. Foi neste ambiente que Jaime conheceu Sara, portanto, o circo surge como gênese da própria vida do cineasta. (2009a).

Na juventude Jodorowsky também teve a oportunidade de apresentar-se como palhaço junto a uma companhia circense. Certa vez o jovem artista foi a um artesão e encomendou um sapato de palhaço com quarenta centímetros de comprimento, colorido e com apitos na sola que assobiavam quando ele andava. Seu objetivo ao usar o sapato era chamar a atenção das pessoas pelas ruas por onde passava, entretanto, quase ninguém notou. Sentou-se então em um café e ali encontrou o Palhaço Cenoura que estava em turnê pela cidade. Ao vê-lo vestido com sapatos de palhaço indagou-o com curiosidade e com pouco tempo de conversa, descobriu que aquele a quem indagara era filho de Jaime, seu antigo parceiro de circo. Sabendo disso, pediu para que substituísse um dos membros da trupe que não estava em condições de terminar a temporada por problemas de alcoolismo. Terminada a temporada, o palhaço o convenceu a abandonar a faculdade de filosofia e se matricular no curso de Teatro Experimental da Universidade do Chile. O cineasta dava então mais um passo em direção à sua carreira artística. Apesar da pequena experiência junto à trupe circense, comenta que desde então já via o circo como um potente universo onírico (2009a).

A dança da realidade não é o primeiro filme em que o diretor explora a atmosfera circense. A potência onírica inerente ao universo do circo fez com que ele por várias vezes utilizasse tal elemento. Tanto em *Fando e Lis* quanto em *Santa Sangre* o circo aparece na narrativa. No segundo de maneira mais significativa e bastante similar a forma como é explorado nas primeiras cenas de *A dança da realidade*.

A repetição redimensionada em espaços distintos das moedas caindo sobre o tapete vermelho, implanta-se como um circuito de anamorfoses. O circuito de anamorfoses é designado por Deleuze como uma das formas que as imagens-sonho se constituem, na qual aquele que sonha não consegue distinguir a espacialidade em que ocorre a ação. No entanto, aqui, apesar da cena apresentar-se consecutivamente, em três diferentes âmbitos, ela se faz no interior da narrativa, sob um contexto pré-determinado. Para Deleuze, este processo de anamorfoses ocorre a partir da montagem dos quadros, na composição fílmica.

4.2.2. A teatralidade nos figurinos e adereços

Em *A dança da realidade*, os figurinos e elementos de cena mais parecem pertencer a um espetáculo teatral do que a uma produção fílmica. Personagens fantásticos em figurinos alegóricos surgem à cena em todo tempo: a Rainha de Copas, com uma taça de prata e um chapéu de lata na cabeça; o Teósofo, com apenas os símbolos dos sete chakras pintados sobre o corpo e um colar de contas sobre o ombro; o sorveteiro que passa pela calçada com um carrinho em formato de coração.

Um anão perambula em frente à loja fazendo propaganda do estabelecimento com fantasias inusitadas. A cada tomada de cena na fachada da *Casa Ukrania*, ele surge com uma fantasia diferente: Pierrô, capeta, aranha com uma mosca na mão, um zorro chicoteando um cifrão, um mexicano com trajes típicos dando facadas na vagina de uma boneca de pano nua.

Jodorowsky relembra estes personagens faziam *merchandising* para seu pai. Comenta que, na estratégia de vencer a concorrência, Jaime contratava a quem se dispusesse a tal bizarrice em frente à porta de seu empreendimento comercial. Eram criaturas bufas, anões ou homenzarrões que fantasiados passavam o dia todo dando socos no ar ou qualquer outra ação medíocre imposta pelo pai (*figura 15*). O cineasta destaca algumas dessas personagens e pontua as motivações que os faziam se submeter a isso:

Entre outras personagens cheguei a ver um anão vestido de tirolês, um babaca maquiado como uma negra ninfomaníaca, uma Carmem Miranda sobre pernas de pau, um falso robô de cera dentro da vitrina, empunhando um bastão de cristal, uma múmia assustadora com um megafone que fazia com que o vozeirão fosse ouvido a quilômetros de distância. A fome faz surgir os artistas: esses engenhosos mineiros inventavam vários tipos de fantasia. Com sacos de farinha tingidos de preto, fabricavam um traje de Drácula ou de Zorro; com restos de lixo faziam máscaras e escudos de gladiadores. (2009a, p.21).

Apesar de ter uma origem fatídica, a presença do anão fantasiado no contexto fílmico causa uma sensação de estranhamento, pois extrapola os limites da realidade fílmica, tornando a estética da obra alegórica, além de reafirmar o grotesco. Na filmografia do diretor o grotesco sempre foi elemento característico. Em *A montanha Sagrada*, por exemplo, um homem gordo e bigodudo vestido de Virgem Maria contracenava com o protagonista Ladrão em seus braços, numa citação direta à *Pietà*, de Michelangelo.

Figura 15 – *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

A teatralidade no filme também se manifesta pelo uso das máscaras neutras. Em diversas sequências de imagens, figurantes transitam em plano de fundo utilizando máscaras na face, ocultando suas fisionomias. A máscara é um objeto legitimamente teatral e acompanha essa arte desde sua origem institucionalizada, na Antiguidade Grega. Tal objeto era utilizado para distinguir gêneros e imitar elementos. Acreditava-se que a máscara teria o poder transubstanciação do ator em cena. A etimologia da palavra nos revela isso, o termo, em grego significa *persona*, que posteriormente derivou no termo *personagem*. (BERTHOLD, 2001).

Em relação à funcionalidade cênica a máscara “desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator.” É utilizada, portanto, quando a encenação busca evitar uma transferência afetiva e distanciar o caráter. (PAVIS, 1999) No filme, o uso das máscaras neutras permite compreender que assim como em um sonho ou na lembrança de algo temporalmente distante, não conseguimos reconstituir com precisão as fisionomias de algumas pessoas, daqueles que de certa forma não protagonizaram os acontecimentos de nossa vida. Reafirma-se a ideia de atualização de uma lembrança, pois não se apresenta uma tentativa de restituição do real, mas a atualização de um acontecimento do passado.

Na cena da barbearia a teatralidade se manifesta quando a longa cabeleira loura de Alejandrito revela-se uma peruca. A cena se inicia com dois senhores cortando os fios de

cabelo em primeiro plano. Na sequência esta imagem passa para um plano de fundo sem nitidez e, em primeiro plano, um senhor de descendência oriental sentado na cadeira ao lado recita um mantra em japonês. Ainda em plano de fundo, o barbeiro deixa de cortar os cabelos e retira cuidadosamente a peruca com as mãos mostrando-a ao garoto que chora ao ver. Posteriormente, em primeiro plano a peruca se desfaz nas mãos do barbeiro transformando-se em pó dourado (*figura 16*).

Na narrativa, o cabelo é um elemento altamente simbólico, pois representa o avô. A desmaterialização da peruca, portanto, desfaz esta representatividade. Para a personagem Alejandrito, a perda dos cabelos vem representar a perda da mãe, que o rejeita ao vê-lo de cabelo curto. Jodorowsky explica: “eu chorava porque, ao perder os cachos dourados, perdia também o amor de minha mãe.” (2009a, p.31).

Figura 16- *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

Neste fragmento, também ocorre o circuito de anamorfoses. Na sequência de quadros o cabelo transforma-se em peruca, que por sua vez transforma-se em pó dourado e, por fim, desaparece das mãos do barbeiro. No entanto, assim como na cena anteriormente analisada, este circuito de anamorfoses não ocorre através da atualização em outra imagem. Deleuze

quando exemplifica a sequência de quadros que constitui a cena inicial de *Um cão andaluz*, nos faz entender que a atualização se dá sob os efeitos dos cortes bruscos, em que há uma interrupção aleatória da imagem, tal como ocorre nos sonhos. Aqui, a atualização se dá no sítio narrativo em que predomina o efeito ritualístico pertinente ao universo da psicomagia.

O que distingue a cena em imagem-sonho é o efeito especial da transformação da peruca em pó dourado, produzido a partir da manipulação da imagem na pós-produção. Este efeito surge como um recurso pertinente à exploração da linguagem cinematográfica de fato.

Independente da limitação ao campo narrativo, ainda a cena exprime a atmosfera onírica. Quando o barbeiro arranca a peruca da cabeça de Alejandrito e apresenta o elemento como um artifício cênico, rompendo com o pacto ficcional que se estabelece entre o personagem e o espectador, ele aproxima o espectador da realidade. Entretanto, sob uma perspectiva inversa, no conteúdo narrativo consta a irrealidade e esta permite uma aproximação ao universo dos sonhos. Como em um sonho, em que a pessoa que dorme nunca consegue precisar a legitimidade dos elementos que nele aparecem. Prevalece aquela sensação que se tem ao acordar e contar o sonho para outra pessoa e, conforme se busca na memória, certa confusão ocorre. Como se dissemos: “Eu estava cortando o cabelo, mas ao mesmo tempo o cabelo era uma peruca e de repente a peruca era um pó dourado...”.

Um dado curioso nesta cena é que Jodorowsky teve a oportunidade de utilizar como locação a mesma barbearia que lhe cortaram o cabelo na infância. O barbeiro do estabelecimento, filho do antigo dono, é o mesmo barbeiro que atua no filme. Em entrevista sobre o filme, o diretor conta sobre o fato e ressalta o forte impacto emocional que foi encontrar Tocopilla da mesma forma como deixou;

(...) imagina que a barbearia onde cortaram meu cabelo quando pequeno estava ali, lá atendia um japonês. Ao entrar me encontrei com o mesmo japonês! Quase desmaiei, era um velho de oitenta anos, na verdade era o filho do japonês que eu conheci e estava ali com a barbearia igual, não haviam mudado nem um móvel.²¹

Não só o barbeiro, mas grande parte do elenco principal que compõe o filme não são atores profissionais, mas a própria população de Tocopilla. O uso de locações reais e a presença de não atores não é uma novidade na filmografia de Jodorowsky, suas produções anteriores também tiveram esta característica, todavia não se sabe se trabalhar com não atores foi uma escolha do diretor ou uma necessidade da produção, devido ao baixo orçamento com

²¹ Entrevista. OLIVER, Père. **Interview with Alejandro Jodorowsky.** Disponível em: <<http://danceofrealitymovie.com>> Acesso em: 08 de jun. 2015. (tradução nossa).

o qual obra foi produzida. Tal aspecto surge em *A dança da realidade* como estilhas de realidade, quase que um caráter documental, já que os participantes adentraram a narrativa representando os mesmos papéis de suas vidas vividas na pequena Tocopilla.

Contudo, observamos que a peruca, as máscaras neutras, as personagens fantásticas que surgem na obra mais parecem elementos pertencentes ao palco teatral do que ao cinema. Jodorowsky transporta a essência do teatro para seu cinema. Eis a peculiaridade de seu cinema. Condição que por muitas vezes causa estranhamento ao espectador acostumado com a verossimilhança rigorosamente respeitada pelo cinema comercial.

Esta característica excessivamente teatral em *A dança da realidade* permite constatar que o conteúdo das imagens se sobressai aos enquadramentos da câmera. O plano aberto e frontal predomina na composição fílmica e praticamente não há exploração da técnica cinematográfica. Esta condição confere à obra a condição de imagem-movimento, que segundo Deleuze (2004), diz respeito ao cinema clássico. As imagens-movimento comportam três tipos de imagens: as imagens-percepção, as imagens-ação e as imagens-afecção, que, grosso modo, correspondem respectivamente, ao plano geral, ao plano conjunto e ao primeiro plano. Em cada uma dessas imagens estão implícitos determinados signos.

A dança da realidade seria, portanto, em grande parte constituída por imagens-percepção e imagens-ação. Esta predominância do plano aberto é uma escolha estética de Jodorowsky, a qual denominou fotografia clínica. Abaixo o trecho da entrevista em que comenta sobre isso:

Disse ao meu diretor de fotografia Jean Marie Dreujou que eu queria uma imagem de “fotografia clínica” ao invés de uma estética. Eu queria que beleza saltasse do conteúdo, não da forma. Por isso decidimos eliminar a forma, para não colocar nada entre a câmera e o que estava sendo filmado. Para não fazer qualquer movimento de câmera desnecessário. Também pedi para eliminar todos os equipamentos e parafernália normalmente utilizados pedi apenas um operador de câmera com um *steadcam*. Quando o filme terminou, eu retrabalhei todas as cores utilizando tecnologia digital. Esse filme representa uma proeza técnica, porque foi feito de uma maneira muito original. Limitei-me ao essencial.²² (tradução nossa)

A fotografia clínica é um recurso para uso documental em acompanhamentos de casos clínicos de pacientes. A apropriação do termo pelo diretor surge como uma técnica que se ajusta a proposta de cinema terapêutico por ele empreendida.

²²Entrevista: OLIVER, Père. **Interview with Alejandro Jodorowsky.** Disponível em:< <http://danceofrealitymovie.com> > Acesso: 08/06/2015.

Por outro lado, essa opção é mais um aspecto que reafirma o direcionamento da obra para um caráter teatral. Pois, na forma mais tradicional do fazer teatral, o palco italiano, o plano aberto é o meio como o espectador tem acesso à obra a que assiste. Este plano permite a ele escolher no que quer prestar atenção. Uma obra teatral, assim como um número circense se constrói sob as delimitações de um palco cênico e do que o espectador é capaz de imaginar diante dele. Essa limitação espaço-temporal faz do palco teatral assim como também do picadeiro do circo, espaços essencialmente oníricos. Ao implantar elementos teatrais em *A dança da realidade* a estética do sonho se reafirma.

Quando o cinema surgiu, muitos acreditavam que pelo fato de na sua infância ter sido obrigado a registrar desempenhos teatrais, ele nunca superaria o teatro na busca de sua essência. Por isso, as primeiras teorias sobre o tema buscaram afirmar a autonomia deste como uma arte independente, que não fosse vinculada ao teatro (ANDREW, 2002, p.22). Após esta superação do cinema para se estabelecer como arte autônoma, Jodorowsky chega à contemporaneidade na contramão disso e propõe o plano aberto como elemento predominante em sua obra, limitando a exploração da técnica cinematográfica. Parece retomar as primeiras instâncias do cinema enquanto teatro filmado.

4.3 DEVANEIO, DELÍRIO E ALUCINAÇÃO COMO ELEMENTOS ONÍRICOS EM *A DANÇA DA REALIDADE*.

A terceira esfera pela qual o onírico se configura em *A dança da realidade*, está em cenas que por meio da montagem podemos reconhecê-las como processos mentais das personagens. Devaneio, alucinação e delírio surgem à cena em uma torrente de imagens que permitem a “dança” para realidade das memórias de Jodorowsky.

Deleuze, ao introduzir sobre o conceito de imagem-sonho, argumenta que os transtornos mentais tanto quanto os sonhos e os pesadelos não são novidade para o cinema. Desde suas primeiras décadas muitas produções sob o estímulo das vanguardas europeias, já exploravam este universo. Comenta:

O cinema europeu defrontou-se muito cedo com um conjunto de fenômenos: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho. Este foi um aspecto importante do cinema soviético e de suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo; do expressionismo alemão e de suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo;

do expressionismo alemão e de suas alianças, variáveis com o surrealismo (2007, P.71).

O onírico surge aqui, portanto, em razão da semelhança destes transtornos com a experiência do sonho. Parente retoma por conta própria a definição dada por Deleuze sobre a imagem-sonho e entende os processos mentais como elementos concernentes a esta categoria. Compara as imagens-sonho como uma série de imagens flutuantes e explica:

A imagem-sonho é uma imagem particular entre outras, que escapa à consciência do homem e que remete ao pensamento primitivo e aos mecanismos inconscientes do pensamento. No sonho, como na alucinação, no delírio, na hipnose e em muitas outras perturbações da consciência, o homem – o sonhador, o alucinado, o hipnotizado, o drogado etc.- se defronta com imagens que perderam, de imediato seus encadeamentos sensório-motores. (p.102)

Também Hagen descreve o delírio como uma vida onírica que é induzida não pelo sono, mas pela doença (*apud* FREUD, 2001 p.95). Freud menciona sobre essa similaridade;

Não raro, depois de se recuperarem de um delírio, os pacientes dizem que todo o período de sua doença lhe parece um sonho que não foi desagradável: de fato, às vezes nos dizem que, mesmo durante a doença, tiveram ocasionalmente a sensação de estarem apenas aprisionados num sonho. (2001 p.97)

Por uma perspectiva clínica, o delírio é um distúrbio do pensamento que faz tomar por reais fatos imaginados. Já a alucinação define-se por uma experiência perceptiva sem objeto e pode ser classificada segundo sua origem sensorial (táteis, olfativas, gustativas, visuais ou auditivas). (DALGALARRONDO, 2000). O devaneio, por sua vez, não é propriamente uma patologia, mas de um processo mental que também tem relação direta com o sonho.

Esta relação é tão estreita que em alguns idiomas os termos “sonho” e “devaneio” derivam de um mesmo radical, o que indica um vínculo etimológico. Em alemão “devaneio” significa *tagtraum* enquanto a palavra “sonho” é *traum*. Em francês “devaneio” significa *rêverie* e “sonho” se traduz como *rêver*. Bachelard, por uma perspectiva lírica, diferencia o devaneio do sonho como sendo o primeiro uma experiência diurna e o segundo uma experiência noturna. Michel Devillers determina o termo “sonho implicado” para o estado de devaneio, de sonho acordado, de estranheza ou de magia e que podem se manifestar como imagens-sonho (*apud* DELEUZE, 2007, p.76).

O devaneio aparece em *A dança da realidade* na cena em que Alejandrito, furioso após o pai chamá-lo de “marica”, corre em direção à praia e desafia o mar. No trecho, a construção da sequência de imagens nos leva a compreender que o garoto diante da raiva que sente do pai parece deixar-se levar por sua imaginação como uma forma de fuga da realidade.

O fragmento segue com uma alternância predominante de imagens-percepção e imagens-ação que reafirmam a concepção de imagem clínica proposta pelo diretor. A seguir, segue a análise do fragmento.

O enquadramento em plano aberto mostra o garoto a lançar pedras sobre a água, gritando: “Enfureça-te, enfureça-te, não sou veado! Não me assustas! Fique tão grande quando quiseres!” Na tomada seguinte, em plano médio, surge a Rainha de Copas, personagem alegórica que se aproxima e o alerta: “Uma só pedra pode matar todos os peixes do mar.” Em grande plano geral, a maré avança e uma onda gigantesca lança milhares de sardinhas à beira-mar. O plano detalhe capta os sapatos do garoto pisando sobre as sardinhas na areia. Posteriormente, uma sequência em plano geral mostra uma revoada de gaivotas que pousam a beira-mar para devorar os peixes. Ainda plano geral, Jodorowsky surge à cena, sentado, o garoto corre para em direção a ele e senta-se junto. Em seguida, em plano geral, a população miserável corre em festa para recolher os peixes que lhe servirão de alimento (figura 17).

Figura 17- *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

O sofrimento de Alejandrito diante da opressão paterna o leva para um mundo a parte em que, solitário, se permite devaneiar. Em *A poética do devaneio*, Bachelard discorre sobre o devaneio na infância e compara esta experiência como uma experiência de liberdade. Diz:

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa em paz. É assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas (1988, p.95).

A inserção de Jodorowsky na cena fílmica vem consagrar a poética sobre o devaneio de que nos fala a obra de Bachelard. O poeta como alguém capaz de nos dar a essência das lembranças e a partir de sua poesia nos leva de volta aos devaneios da infância.

Não só nesta cena, mas em diversos fragmentos fílmicos, Jodorowsky adentra a imagem. Sua aparição causa uma ruptura no conteúdo narrativo. Se analisado pela perspectiva da narrativa fílmica o futuro encontra-se com o presente em um mesmo espaço-tempo, mas do contrário, sob uma perspectiva extranarrativa, é o presente que se encontra com o passado. Em aparições sempre nos momentos em que Alejandrito se vê angustiado, esta invasão de Jodorowsky ao próprio passado é como se com a bagagem que adquiriu nas experiências da vida, pudesse acalantar o espírito ingênuo que constitui a infância. A voz em *off* confirma isso. Jodorowsky diz:

Senti-me confuso: ou sofria pela angústia das sardinhas ou me alegrava pela euforia das gaivotas. A balança se inclinou a favor da angústia quando vi as gaivotas privadas de seu banquete. Nessa realidade, a qual eu me senti um estrangeiro, tudo estava conectado com tudo por uma trama de sofrimento e prazer.²³

Com um olhar poético sobre as angústias da infância, o autor traz uma reflexão existencial e aborda o sentimento de culpa que acompanha a inocência dos devaneios infantis.

Na cena em que Alejandrito, mascote da corporação de bombeiros, participa do cortejo fúnebre em homenagem ao capitão morto em um incêndio ocorre a alucinação seguida de delírio. O fragmento inicia-se em plano aberto, com o cortejo fúnebre e o caminhão de bombeiros levando o caixão, à frente da corporação. Segue em plano aberto, o garoto desfilando com uma tocha de fogo nas mãos. Em plano conjunto, na imagem seguinte, as pessoas assistem ao cortejo e possuem rostos cadavéricos ao invés das faces. Em plano médio, aparece a imagem de Alejandrito. Em seguida o enquadramento mostra a estrela do lado esquerdo peito de sua farda, emblema da corporação, se movendo até a boca como se fosse asfixiá-lo. Na sequência, em plano conjunto, o garoto se vê dentro de um caixão junto ao

²³ Narração em *off*, extraída do filme *A dança da realidade*.

cadáver em estado de putrefação sendo devorado por vermes e lesmas. O cadáver lhe repete as palavras que o pai havia dito na cena anterior: “Deus não existe”. A cena retorna à imagem do cortejo, em plano geral, e o garoto grita por seu pai, pergunta-lhe se está morto e cai desmaiado (*figura 18*). O recurso da montagem leva a constatar que o que ocorreu com Alejandrito foi uma alucinação visual e tátil seguida de delírio.

Figura 18- *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

Na cena que segue, outro fragmento apresenta um pequeno delírio, mas dessa vez quem o sofre é a personagem do pai (*figura 19*). Após dormir dois dias seguidos devido à alucinação que tivera, Alejandrito acorda e vai até o quintal onde o pai está preparando uma fogueira para queimar seu uniforme de mascote da corporação. O pai confessa-lhe ter se sentido muito mal por sua covardia em desmaiar no cortejo e, por este motivo, justifica o ato de queimar o uniforme.

Figura 19- *frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora.

O pai então olha para frente e imagina que os integrantes da corporação estão rindo dele. Proposta que se esclarece pela tomada de câmera em subjetiva: a imagem de três soldados da corporação sentados em seu jardim em um banco de madeira, a frente de onde está posicionado. Rindo, os soldados dizem: “Se o filho é um covarde, o pai também. Mesmo que se vista de bombeiro, um judeu é um judeu”. A composição da sequência de imagens, portanto, leva o espectador ao universo subjetivo de Jaime e permite a leitura um delírio.

Esses processos mentais das personagens aqui descritos, tanto na cena do cortejo quanto nessa última, são identificáveis por meio do recurso da montagem, pois a narrativa não oferece nenhum indício, nem um aviso direto de que naquele momento ocorrerá algum desses processos mentais.

Segundo Deleuze, a montagem é o agenciamento das imagens-movimento. Processo em que se constitui uma imagem indireta do tempo. É por meio dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords* que a montagem determina o todo da obra. A montagem é observada em Deleuze(2004) a partir do cinema clássico, que é um cinema de ação, porque revela um encadeamento sensório-motor, um tempo cronológico, sequencial. Na imagem-movimento, o cinema não nos dá uma imagem acrescida de movimento, mas oferece imediatamente uma imagem-movimento. O movimento do cinema, portanto, ocorre nos intervalos dos fotogramas que por sua vez se compõem por meio da montagem. Assim, o cinema clássico é construído sob dois efeitos: da montagem e da movimentação da câmera. O filósofo explica:

(...) se perguntamos como se constituiu a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord* de planos, cada um ou a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos. (2004, p.38).

A omissão da informação sobre dos processos mentais que decorrem das personagens nas cenas de *A dança da realidade* se configura na indiscernibilidade entre o real e o virtual. Pois, somente um olhar mais atento nos leva a significar tais cenas como processos mentais e não como uma realidade fantasiosa. Assim o processo de montagem fílmica também atinge o cinema-moderno. Parente explica: “no regime da imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, e sim reunir o antes e o depois para expressar um devir.” E complementa: “passar de uma imagem a outra, equivale a reconhecer, julgar,

universalizar, explicar, etc. Devir falso para as imagens-tempo, pois passar de uma imagem a outra é mostrar o que elas têm de incomensurável, de inexplicável, de incomum, de insignificante etc.” (2000, p.15).

Estes fragmentos fílmicos aqui analisados são momentos na narrativa em que ocorre a suspensão do esquema sensório-motor. Surge então uma situação incomum que afasta-se de um “real” esperado pelo espectador. Parente comenta sobre:

Os laços entre o homem e o mundo, o que ele vê, experimenta, sente, faz, podem se exprimir pelo encadeamento de imagens atuais. Mas é possível que o homem se ache confrontado a uma situação ou a sensações visuais e sonoras - ou mesmo tácteis, cutâneas, sinestésicas que perderam seu prolongamento motor. O laço motor fica suspenso ou é retardado se a personagem se defronta com uma situação limite (patologia psíquica, iminência ou consequência de um acidente, proximidade da morte), ou se ela se encontra em um estado psicológico anormal (hipnose, amnésia, alucinação, conflitos inconscientes, efeitos de drogas etc.) ou até mesmo normal (sono, sonho, perturbação da atenção etc.). (2000, p.99).

Desta forma, entende-se que o choque entre as imagens possibilita que a narrativa atinja um estado onírico. Mesmo assim, a narrativa ainda se instaura na categoria da imagem-movimento, pois ocorre apenas uma suspensão do tempo cronológico em que a imagem surge no contexto da subjetividade da personagem.

A partir deste entendimento o conflito que aqui se institui é o fato de que Deleuze ao discorrer sobre as imagens-sonho explicita que estas são concernentes à categoria das imagens-tempo onde predomina a não narratividade. Todavia, *A dança da Realidade* constrói-se sob uma narrativa linear. A composição das imagens está submetida ao tempo cronológico da narrativa. Toda abordagem em torno do universo dos sonhos apresenta-se em seu conteúdo, com econômicas explorações da técnica cinematográfica. Se esta condição situa a obra jodorowskiana no rol do cinema clássico. Seria então a narrativa uma espécie de patologia na proposta de cinema terapêutico do cineasta?

5 A NARRATIVA COMO PATOLOGIA NO CINEMA TERAPÊUTICO DE JODOROWSKY

A narrativa é o ponto que suprime *A dança da realidade* na categoria do cinema de diferença observado por Deleuze. A ruptura com o esquema sensório-motor, tal como o filósofo observa em diversos exemplos fílmicos reportados em sua teoria para argumentar os conceitos das imagens óptico-sonoras puras, não ocorre no cinema de Jodorowsky. Pois, a dimensão onírica em sua obra é explorada de forma extensa, a ponto de perpassar por diferentes esferas, mas que não rompe com o encadeamento linear. Não há exploração dos planos cinematográficos, uma vez que estes se mantêm de forma predominante sob o enquadramento do plano aberto, pela imagem clínica.

A tese do pesquisador brasileiro André Parente, realizada pela Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Gilles Deleuze, traz à tona a discussão em torno da narrativa no cinema moderno. A partir dos conceitos deleuzianos sobre o cinema, esclarece que a oposição entre cinema narrativo e não narrativo, é um falso problema, pois, compreende que a imagem cinematográfica não se opõe a narração, pelo contrário, compõe. Defende, portanto, que a narrativa cinematográfica tal como as imagens e os enunciados que as constituem é o resultado de processos narrativos imagéticos.

Ao conceituar “narrativa fílmica”, Parente (2000) observa que a concepção para esta geralmente é condicionada pela concepção de narrativa geral, ou seja, pelo ato de contar algo, isso tendo em vista que se trata de um processo linguístico, que compreende toda a forma de narração. A partir disto, analisa diversas teorias da narrativa e constata que esta é uma representação de um estado de coisas, designado, manifestado ou significado.

Parente concebe então, que a narrativa fílmica é quase sempre consubstancial às imagens. Ou seja, na maioria dos processos fílmicos, o imagético e o narrativo ocorrem em concomitância. Assim, o fílmico não se opõe ao narrativo, ao contrário, são complementares. Eis o conceito de processos narrativo-imagéticos, por ele designado.

A partir dessas definições, o pesquisador compreende que o cinema do pós-guerra, apontado por Deleuze como o cinema da imagem-tempo, “é um vasto discurso narrativo indireto livre” (2000, p.79). Portanto, o cinema experimental, como parte deste, não se trata de uma oposição ao cinema narrativo, mas apenas uma maneira de ser do outro cinema.

Neste âmbito, o pesquisador aponta três tendências para o cinema experimental: o “cinema-matéria”, o “cinema-subjetivo” e o “cinema-corpo”. Entre estas, o “cinema-subjetivo” seria aquele que compreende o filme de natureza onírica e que está no rol dos cinemas com tendência futurista, expressionista, impressionista, surrealista, etc. No cinema subjetivo residem as imagens-sonho.

A trajetória artística de Jodorowsky perpassa as vanguardas europeias do início do século XX. Também sempre foi declarada a grande influência que recebeu de artistas que circundavam o surrealismo, como Artaud e Jean Cocteau, Buñuel e Breton. A frente do Movimento Pânico realizou diversas performances, o que fez prevalecer por muitas vezes em sua expressão artística o caráter experimental. No entanto, a obra cinematográfica de Jodorowsky mesmo com todo vanguardismo inerente, limita-se a nos oferecer o onírico a partir de um discurso narrativo direto o que o afasta do experimentalismo cinematográfico.

Percebe-se, contudo, que Jodorowsky vê o cinema muito mais como um instrumento de comunicação do que como uma arte a ser explorada por sua técnica. O cinema torna-se um eficiente meio para a expressão de sua poesia e para a abordagem de suas técnicas terapêuticas. Por isso opta pela imagem clínica, o plano aberto, o único em pode deter toda grandeza de sua arte plural. Mesmo assim, o cineasta não recorre a um caminho didático, pelo contrário, revela um caminho para a cura ao seu grande público de uma forma poética e surpreendente.

Assim, fica entendido que *A dança da realidade*, apesar de explorar por diversas vias o universo onírico, tanto na temática, na estética quanto na montagem através da exploração da subjetividade das personagens. Mesmo assim nos indica que se mantém no ementário da imagem-movimento.

Para tanto, Deleuze (2007) frisa que as imagens-tempo não operam em uma condição superior as imagens-movimento. Afirma: “Não se pode dizer que uma valha mais do que a outra, seja mais bela ou mais profunda”. Acrescenta que tudo o que se pode dizer é que “a imagem-movimento não nós dá uma imagem-tempo.” Mas a imagem-movimento pode nos oferecer outras coisas como constituir o tempo em sua forma empírica. Explica: “o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro.” Assim decorre em *A dança da realidade*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após duas décadas sem produzir para cinema, *A dança da realidade* reflete o amadurecimento de Jodorowsky em diversos quesitos. Seu cinema terapêutico chega como resultado de um processo de busca existencial que se iniciou quando ainda era um menino e se via tomado pelas ideias existenciais de Teósofo.

Diferente da inquietude do jovem cineasta de *A montanha sagrada*, que buscava a iluminação a qualquer custo através de uma ampla e eclética abordagem mística. Aqui, o cineasta, aos oitenta e quatro anos de idade, apresenta-nos respostas bem construídas sobre a existência humana, a fé, a espiritualidade, o infinito. Entretanto, não abre mão de manter alguns elementos que caracterizam seu cinema: a simbiose entre a arte e a própria vida, a violência, a crítica a diversas esferas da sociedade e, principalmente, a atmosfera onírica que permeia a obra em seu todo.

Em *A dança da realidade*, Jodorowsky revisita o passado a partir de sua memória afetiva. Na apresentação do *trailer* oficial de divulgação do filme, o cineasta afirma: “só temos memória, nunca realidade, o que se faz já não existe mais”. Na obra, as memórias da infância do cineasta não surgem na frustrada tentativa de reconstituição do real, mas apresentam-se em um estado de devir, por meio da atualização de lembranças que são apenas o ponto de partida para uma narrativa repleta de reflexões, personagens fantásticos e situações imaginárias que, sob uma atmosfera onírica, proporcionam um novo sentido a sua vida.

Em suas teorias psicanalíticas, Freud direciona a entender que o conteúdo de nossos sonhos tem relação com nossos desejos. Neste sentido o filme *A dança da realidade* com seu conteúdo onírico e sua proposta terapêutica, parece permitir a Jodorowsky realizar o desejo de reencontrar seus pais, nunca mais vistos desde quando cortou os laços com a família e partiu de sua terra natal ainda jovem. Eis aqui o cinema terapêutico comprovando sua eficácia em curar a alma e realizar os desejos. *A dança da realidade* vem selar um encontro simbólico, proporcionando a cura dos ressentimentos do próprio cineasta e permitindo à nova geração de sua família o encontro com as origens.

No fluxo da análise aqui realizada, entendeu-se que *A dança da realidade* é explorado em todo esplendor de sua poesia, de seu conteúdo, mas não de sua técnica cinematográfica. Mesmo assim, o cineasta nos surpreende ao substanciar imagens que parecem residir somente em nossas mentes perturbadas pela consciência do trágico que em nós humanos reside. Como

é, por exemplo, a cena em que Alejandrito imagina-se morto, em estágio de decomposição dentro de um caixão. Ou ainda, com se com a força de nossa ira, pudéssemos matar todos os peixes mar, tal qual a cena de seu devaneio infantil.

Toda esta inventividade, toda teatralidade, toda poética explorada no filme nos direciona a dimensão onírica, mesmo com a predominância da imagem-ação. Esta escolha do diretor parece compatível à necessidade de atingir seu público para a propagação de suas técnicas terapêuticas. Pois, é pela narrativa linear que se proporciona ao espectador uma zona de conforto em relação ao inteligível, ao acesso natural das coisas, à fluidez. É desta forma que as obras do cineasta situam-se em uma lacuna entre o cinema comercial e o cinema experimental. E esta lacuna diz respeito justamente da condição de apropriação do onírico por meio conteúdo imagético, mas não pela estrutura cinematográfica, mantendo o espectador na zona de conforto do inteligível.

Como em um circuito de anamorfoses em que uma percepção sempre gera outra em uma teia que leva ao infinito, nesta pesquisa percebemos que quanto mais se avançava, diversas outras vias poderiam se abrir para a discussão do cinema de Jodorowsky, bem como sobre o cinema e suas relações com o onírico ou ainda sobre as relações entre a cura e o trágico. Contudo, a discussão sobre o onírico que aqui se propôs possibilitou enxergar um diálogo contundente entre o cinema e o sonho, tanto por sua via histórica quanto analítica. A obra de Jodorowsky, como objeto de análise, tornou-se primordial neste aspecto, pois pode oferecer diversas esferas para esta constatação.

Em *A dança da realidade*, apesar da exploração da subjetividade das personagens por meio dos processos mentais, a limitação no uso técnica em si e prevalência de coerência narrativa faz com que esta não supere o cinema clássico em relação ao cinema moderno. A obra estabelece-se, portanto, no limite entre as imagens-movimento e as imagens-tempo, uma vez que se apropria tanto de aspectos de uma, quanto dos aspectos de outra. É neste contexto, entre o sonho e a cura, que o diretor nos revela sua forma de enxergar o mundo, sua infância, sua fé, sua família, sua poética.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J.Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **A poética**. Trad: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

ARTAUD, Antonin. **Surrealismo e revolução**. In WILLER, Claudio (org). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O teatro e seu duplo**. Trad: Teixeira Coelho. São Paulo: M. Fontes, 1999.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução: Marina Apenzelle. 5º Edição. Papirus: São Paulo, 2007.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Trad: Marcelo Félix. 3ª ed. Lisboa: A. Colin, 2004.

BARTHES, Roland; GUATARI, Felix; KRISTEVA, Julia; METZ, Christian. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1996.

BENTES, Ivana. **Terra de fome e sonho**: o paraíso material de Glauber Rocha. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 25 de set de 2015.

BERTHOLD. Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad: Maria Paula V. Zurawsky, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: M. Fontes, 2006.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CANIZAL, Eduardo Panuela. **Surrealismo**. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p.143-159.

CÂMARA, Fernando P. **Vida e obra de Nise da Silveira**. In: *psichiatry on line Brazil*, vol. 7 nº 9. Setembro de 2002. Disponível em: <http://www.polbr.med.br/ano02/wal0902.php>. Acesso em: 04 de fev. de 2016.

CASTELO, Sander Cruz. **Magia e Cura: o cinema pânico de Alejandro Jodorowsky**. In: *Revista Historiar* vol.5 nº8, 2013 p. 24-41.

CIRCO. In: Houaiss, Antônio (Ed.) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: objetiva. 2009, p. 685.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Proust e os signos**. Trad: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad: Renato Zwick. Porto Alegre: L&MP, 2013.

GARCIA, Estevão. Bate-papo com Jodorowsky. Disponível em: < <http://blogdozepereira.blogspot.com.br> > Acesso em: 04 de ago. de 2015

GARCIA, E; Núñez, F. **ENTREVISTA COM ALEJANDRO JODOROWSKY** Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/91/artentrevjodocontra.htm>.> Acesso em: 10 de ago. de 2015.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad: Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Divisão, 1996.

JODOROWSKY, Alejandro. **A dança da realidade**. Trad: Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009 a.

_____. **Psicomagia**. Trad: Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009 b.

_____. **Quando Teresa brigou com Deus**. Trad: Liliana da Silva Lopes. São Paulo: Planeta, 2003.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. Trad: Pier Luigi Cabra. 3ª Ed. São Paulo: M. Fontes, 2004.

MOLDES, Diego. **Alejandro Jodorowsky**. Madrid: Cátedra, 2012.

MORENO, Jacob Levy. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Àgora, 2012.

MOSTRA JODOROWSKY. Rio de Janeiro: SESC. Catálogo. Fev. 2009

NAZARIO, Luiz. **Quadro histórico do Surrealismo**. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila. Org. **Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O Surrealismo no cinema**. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila. Org. **Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVER, Père. **Interview with Alejandro Jodorowsky**. Paris, 2013. Disponível em: < <http://danceofrealitymovie.com> > Acesso: 08 de jun. de 2015.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEARY, Danny. **Cult movies: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful**. Nova Iorque: Delta, 1981.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. No caminho de Swann. Vol 1. 3ª ed. Trad: Mario Quintana. São Paulo: Globo: 2006.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. *Percurso - Revista de Psicanálise*, Ano VIII, nº 16:43-48, 1º semestre de 1996. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acesso em 04/02/2016.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SÁNCHEZ, Diego Santos. **El teatro pânico de Fernando Arrabal**. Monografías. Tamesis: Woodbridge, 2014.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1991.

SONIAL. In: Houaiss, Antônio (Ed.) Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1ª ed. Rio de Janeiro: objetiva. 2009, p. 1770

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

WILLER, Claudio. **Surrealismo: poesia e poética**. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila. Org. **Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLIAMS, Linda. **Figures of desire: a theory and analysis of surrealist film**. Los Angeles: University of California press, 1992.

MASSINI, Fernando. **O alquimista Jodorowsky**. Disponível em: < <http://www.revistatropico.com.br> > Acesso em: 16 de jun. de 2015

FILMOGRAFIA

JODOROWSKY, Alejandro. **La danza de La realidad com conocimiento**

[dhttps://www.youtube.com/watch?v=OTXbCVJy6f4](https://www.youtube.com/watch?v=OTXbCVJy6f4) acesso em: 01/06/2015 às 10:30

CÃO andaluz, Um. Direção: Luiz Bruñuel. Roteiro: Luiz Bruñel e Salvador Dalí. França: 1929, (16min).

CONSTELAÇÃO Jodorowsky. Direção e Roteiro: Louis Mouchet. Suíça, 1994 (91min)

DANÇA da realidade, A. Direção e Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção: Moisés Cosío, Xavier Guerrero Yamamoto, Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux. Chile, 2013 (130min)

FANDO y Lis. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Fernando Arrabal e Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma e Roberto Viskin. México, 1968. (93min)

GRAVATE, La. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Jean Cocteau e Alejandro Jodorowsky. Produção: Dense Bresseau e Saul Gilbert. França, 1957. (21min)

GUIA pervertido do cinema, O. Direção: Sophie Finnes. Roteiro: Slavoj Zizek, Áustria/ Holanda/ Reino Unido, 2006. (150 min).

LADRÃO de arco-íris, O. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Berta Dominguez. Produção: Johannes Weineck, Vicent Winter, Alexander Salkind e Pierre Splenger. Inglaterra, (90min).

MONTANHA sagrada, A. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Allen Klein, Robert Taicher, Roberto Viskin. México, 1973. (113min)

SANTA Sangre. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Roberto Leoni, Claudio Argento e Alejandro Jodorowsky. Produção: Claudio Argento. Itália/ México, 1989. (117min).

TOPO, El. Direção e roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma, Moshe Rosenberg e Roberto Viskin. México, 1970. (124min)

TUSK. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Reginald Campbell e Alejandro Jodorowsky. Produção: Jean-Jacques Fourgeaund, Éric Rochat e Silvio Tabet. França, 1980. (119 min).