

As autobiografias simbólicas de Alejandro Jodorowsky

Por Esmejoano Lincol França*, Agamenon Porfírio** e Bertrand de Souza Lira***

Resumo: O presente artigo visa refletir sobre as possibilidades de construção de *autobiografias simbólicas* nos filmes *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016) de Alejandro Jodorowsky. Nosso objetivo é traçar uma análise da constituição destas autobiografias cinematográficas sob dois elementos principais: a *memória* e o *imaginário simbólico*. Em nosso estudo, recorreremos às discussões de autores que teorizam sobre memória e autobiografia, a exemplo de Philippe Lejeune (2014), e de autores que tratam da antropologia do imaginário e da interpretação de simbolismos, como Gilbert Durand (2012) e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009).

Las autobiografías simbólicas de Alejandro Jorodowsky

Palavras-chave: Jodorowsky, cinema, autobiografia, símbolos, imaginário.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las posibilidades de constituir *autobiografías simbólicas* en las películas *La danza de la realidad* (2013) y *Poesía sin fin* (2016) del director Alejandro Jodorowsky. Nuestro objetivo es construir un análisis de la constitución de estas autobiografías cinematográficas bajo dos elementos principales: la memoria y el imaginario simbólico. En nuestro estudio, utilizamos las discusiones de autores que teorizan sobre la memoria y la autobiografía, como Phelippe Lejeune (2014), y autores que se ocupan de la antropología de lo imaginario y la interpretación de simbolismos, como Gilbert Durand (2012) y Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2009).

Alejandro Jorodowsky's symbolic autobiographies

Palabras clave: Jodorowsky, cine, autobiografía, símbolos, imaginario.

Abstract: This article examines the possibility of constructing *symbolic autobiographies* based on Alejandro Jodorowsky's films *The dance of reality* (2013) and *Endless poetry* (2016). Our analysis of cinematographic autobiographies is based on theories on memory and symbolic imagery, such as Phelippe Lejeune's (2014) theories on memory and autobiography (2014), as well as Gilbert Durand (2012), Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2009)'s work on the interpretation of symbols and an anthropology of the imaginary.

Key words: Jodorowsky, cinema, autobiography, symbols, imaginary.

Data de recepção: 16/01/2020

Data de aceitação: 17/07/2020

Introdução

As narrativas subjetivas estão alicerçadas em diferentes tipos de concepções e alcançam as mais diversas mídias: a literatura, o teatro, as artes visuais e o cinema. Quem escreve sobre si busca uma maior compreensão de sua subjetividade – rememorando e reorganizando o passado para, quem sabe, ressignificar o presente. Apesar disso, a teorização sobre a *autobiografia*, em específico, pressupõe características particulares e mesmo idiosincrasias que colocam em xeque as narrativas fílmicas subjetivas quanto ao seu caráter autobiográfico. Mas, citando Philippe Lejeune, autor de estudos clássicos sobre o campo da autobiografia, se o “cinema foi inicialmente mudo, depois aprendeu a falar, porque não poderia estar aprendendo a dizer ‘eu’ – a sua maneira?” (Lejeune, 2014: 264).

Este artigo pretende analisar, em primeiro lugar, possibilidades peculiares de *autobiografia fílmica*, cujos gestos heterodoxos as colocam em choque contra a conceituação de autobiografia proposta por Lejeune. Em segundo lugar, dissecamos as obras selecionadas como objetos deste estudo a partir da perspectiva que as adjetiva como *peculiares*, sugerindo, por conseguinte, uma *classificação* para tal fenômeno.

Nosso *corpus* abrange os filmes *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016), do diretor chileno radicado na França Alejandro Jodorowsky. Baseados em seu livro autobiográfico *A dança da realidade* (2009), os longas-metragens citados dão conta da infância e juventude do autor. Para narrar as primeiras décadas de vida do cineasta, esses filmes recorrem a uma série de *imagens simbólicas* que os ajudam a contar passagens da vida de Jodorowsky e a problematizar cada um desses momentos. Propomos analisar tal possibilidade

de constituição autobiográfica, que sugerimos classificar como *simbólica*, através desses dois filmes de Jodorowsky, ou seja, estudar de que forma este realizador consegue construir autobiografias marcadas estilisticamente ou esteticamente pelo uso de *simbolismos*, um legado da *antropologia do imaginário* proposta por Gilbert Durand (2012).

De maneira a contextualizar nosso trabalho, buscamos entender do que se tratam essas “narrativas do eu” e como se constitui a escrita autobiográfica – suas manifestações ao longo da história e a importância deste tipo de escrita na constituição dos sujeitos – mencionando ainda outra categorização relacionada a este gênero, a *autoficção*. Identificamos, em seguida, que características próprias deste gênero narrativo se encontram presentes ou ressignificadas em *A dança de realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016). E, finalmente, propomos uma análise de quatro cenas-chaves dos dois longas-metragens destacados neste artigo, com base em autores que teorizam *simbolismos imagéticos*, podendo, finalmente, sugerir a classificação de autobiografias simbólicas para tais obras.

As discussões levantadas por Lejeune em torno da autobiografia e da memória – principalmente no que foi preconizado em *O pacto autobiográfico* (Lejeune, 2014) – nos ajudam a constituir algumas impressões sobre este gênero narrativo nas primeiras seções do presente trabalho. Outros autores que teorizam simbolismos, como Gilbert Durand (2012), Danielle Pitta (2017) e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), balizam as seções finais do artigo. Como metodologia de estudo, trazemos a pesquisa bibliográfica – através da análise e do fichamento de textos dos autores acima relacionados e de outros tantos referenciados neste artigo.

D'O pacto autobiográfico à autoficção

Gêneros literários como o diário íntimo, a narrativa epistolar, a autoficção e a autobiografia podem ser classificados como *narrativas de introspecção* (Faedrich, 2013). Esse tipo de escrita explora as subjetividades do indivíduo e tem em comum o voltar-se para si mesmo, a busca de autoconhecimento e a análise das experiências vividas por determinado sujeito. Historicamente, a produção de escritas biográficas e autobiográficas pode ser observada desde a Grécia Antiga, embora os povos da Antiguidade enxergassem a questão da individualidade de maneira bastante diferente do sujeito na modernidade e na pós-modernidade¹.

Diferenciando-se dos outros gêneros narrativos de introspecção, da autobiografia esperamos um *compromisso com a realidade*, uma declaração de veracidade dos fatos contados. Acerca dos problemas teóricos e definições necessárias para a constituição deste modo de narrar uma história pessoal, em 1975 o teórico francês Philippe Lejeune publica o ensaio *O pacto autobiográfico*. Nele, o teórico levanta questionamentos sobre a relatividade do real, da verdade e da literalidade nesse complexo gênero. Lejeune define *autobiografia* como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (2014: 16).

Referente a esta definição, o teórico aponta quatro categorias como elementos fundamentais:

1. Forma de linguagem:
 - a) narração;
 - b) em prosa.

¹ Como nos aponta Bahktin (1993), para o homem grego não havia nada de íntimo-privado ou de sigiloso-pessoal na sociedade, numa clara diferença da divisão atual entre vida pública e vida privada.

2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
 4. Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narração.
- (Lejeune, 2014: 16)

Essas categorias servem para demarcar o espaço da autobiografia e afastar esse gênero das outras narrativas de introspecção: por não ser em prosa, o poema autobiográfico não se enquadra nas categorias do teórico; a biografia não mantém o pacto de identidade entre narrador e personagem – já que outro escritor é quem narra a vida de seu personagem; e o diário íntimo, o autorretrato e o ensaio não têm necessariamente uma perspectiva retrospectiva. Obviamente, essas categorias autobiográficas propostas por Lejeune não são absolutamente rigorosas. O texto deve aparecer principalmente de forma narrativa, mas pode, por exemplo, elaborar simbioses com outros gêneros literários – de introspecção ou não –, como as memórias, o diário ou o ensaio.

No entanto, uma condição é determinante para a categorização de um texto como *autobiografia*: a narrativa deve manter uma relação de identidade simultânea entre autor, narrador e personagem (Lejeune, 2014); a comunhão de uma mesma identidade entre todas essas instâncias acaba por levantar problemáticas que Lejeune elucida no decorrer de seu ensaio. O *pacto autobiográfico* propõe algo que vai além de uma análise das estruturas aparentes do que se denomina texto autobiográfico. A análise feita pelo autor é “empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia.” (Lejeune, 2014: 54).

Ou seja, as investigações de Lejeune acerca da autobiografia estariam muito mais pautadas nesta relação estabelecida entre leitor e autor – de onde vem a palavra “pacto” que nomeia seu ensaio. Esse contrato, selado a partir do momento em que o texto é apresentado ao leitor como autobiográfico, vai ser verificado no decorrer da leitura. Aliás, conseguir estabelecer uma fórmula clara e única para a biografia, como nos diz o próprio Lejeune (2014), constituiria um fracasso, dada a maneira com que este texto varia de acordo com os contornos pessoais e históricos que toma. A razão de existir do “pacto” seria mais compreender ou consolidar o gênero autobiográfico.

Lejeune (2014) aponta o fato de o romance “emular” ou “imitar” o pacto autobiográfico naquilo que se convencionou chamar de *pacto romanesco* ou *pacto ficcional*, que se estabelece entre o autor de determinada ficção e o leitor. É tentando delinear melhor as fronteiras entre o romance e a escrita autobiográfica, que Lejeune recorre às combinações possíveis entre dois critérios: a convergência entre autor, narrador e personagem e o tipo de pacto do texto, resultando no seguinte esquema:

Nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto↓			
Romanesco	1 a <u>Romance</u>	2 a <u>Romance</u>	
= 0	1 b <u>Romance</u>	2 b <u>Indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>Autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

(Lejeune, 2014: 33)

As duas lacunas à esquerda e à direita da tabela corresponderiam a casos impossíveis na concepção de Lejeune: na visão dele, não haveria como um romance produzir um personagem ficcional com o mesmo nome do autor sem a quebra do pacto, ou um livro autobiográfico que não seja escrito por um autor que seja também seu próprio personagem – o que ocasionaria dissonância nas figuras que compõem o autobiógrafo. O próprio Lejeune ressalva, no entanto, que “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (2014: 37).

É justamente nas lacunas do percurso teórico proposto por Lejeune que Serge Doubrovsky surge com um modo de escrita inovador: a *autoficção*, que esse autor exercita pela primeira vez em *Fils*, romance publicado em 1977. (Faedrich, 2016). Esse livro, no qual Doubrovsky propõe um relato de si mesmo numa perspectiva não-lejeuniana, mistura “ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise, num hibridismo inextricável assentado sobre a articulação de partes do texto, diálogos e reflexões que tem por fuso sessões terapêuticas.” (Nogueira, 2016: 6151); ele se *distancia* do *pacto autobiográfico*, mas se *aproxima* do *pacto romanescos*.

Neste artigo, não nos aprofundaremos na diferenciação entre a *autobiografia* e a *autoficção*, nem utilizaremos o conceito de autoficção na análise que propomos aqui. Ainda que a transposição da autobiografia de Jodorowsky para o cinema macule alguns dos elementos do “pacto autobiográfico”, a intervenção metalinguística de Jodorowsky em seus filmes reafirma, conforme inferimos mais à frente, o pertencimento das obras que analisamos ao gênero autobiográfico.

Cinema e autobiografia

Um dos problemas relacionados à concepção de um *cinema autobiográfico* com base nas categorias propostas por Lejeune está ligado ao uso de imagens

e de outros elementos fílmicos que não são produzidos pelo autor com quem mantemos o contrato de leitura. Em outras palavras, enquanto um texto literário autobiográfico é escrito por um autor que também é narrador e personagem, um filme de cunho autobiográfico promove uma cisão entre as três identidades do pacto proposto por Lejeune – e a autoria da obra passa a ser dividida com outros tantos indivíduos que produzem esse filme, como o diretor, o roteirista, o elenco, o fotógrafo, o montador, etc.

Em seu ensaio, Lejeune (2014) fala sobre a viabilidade de um “cine-mim” ou “autobiografia-filme”. Todavia, Leandro Vieira (2003) ressalva que a cisão das identidades autobiográficas está acompanhada de outro problema que embarga o enquadramento de um filme autobiográfico nas categorias propostas por Lejeune:

No mínimo, não se trata somente de uma mudança de suporte, e, indubitavelmente, há de se considerar as potencialidades e características inerentes de cada plataforma, assim como as eventuais transferências que ocorrem nesta mediação do sujeito com o mundo através da câmera, pois é através dela que muitas memórias são construídas. (Vieira, 2003: 02)

Por mais que os filmes de Jodorowsky sejam produzidos a partir de sua autobiografia literária, ou seja, ainda que, num primeiro momento, a figura do autobiógrafo e do diretor do filme sejam a mesmas, a transposição de suas memórias para o meio cinematográfico exige uma óbvia mudança de abordagem, ligada à especificidade da *escrita* audiovisual. Isso incorre em um rompimento com as peculiaridades do “pacto” proposto por Lejeune – a partir da já citada disjunção entre autor, narrador e personagem. A vantagem da escrita sobre o cinema está justamente na capacidade “de fazer esquecer seu aspecto ficcional, que ter propriamente uma capacidade especial para dizer a verdade” (Lejeune, 2014: 264). Continuando, o autor explica que

A escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois, a linguagem não imita a realidade. No cinema em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar outrora a realidade do que, aqui, é representado por um simulacro (Lejeune, 2014: 264).

Para citar um exemplo de nosso corpus, em um trecho específico de *A dança da realidade* Jodorowsky narra histórias que teriam acontecido apenas com seu pai, Jaime, enquanto ele abandona a família por certo período. Ao decidir matar o coronel Carlos Ibáñez, presidente do Chile na época, Jaime enfrenta toda uma série de intempéries até que finalmente retorna para sua casa; neste momento do filme, a focalização da narrativa é transferida de forma integral para Jaime.

Mesmo com essas ressalvas no tocante à natureza autobiográfica de seus longas-metragens, Jodorowsky consegue, ainda que de forma heterodoxa, contornar alguns desses problemas. Em *A dança da realidade* e *Poesia sem fim*, os atores que representam o papel de Jodorowsky (Jeremias Herskovits e Adan Jodorowsky) são, respectivamente, neto e filho do diretor². Além disso, o próprio Alejandro Jodorowsky marca presença no filme como personagem: em aparição metalinguística, “Jodo” interpreta ele mesmo, pontuando algumas passagens do filme e “intervindo” em momentos-chave de sua própria narrativa, numa espécie de consciência etérea de si mesmo. Ao final, são três versões de um mesmo Jodorowsky que vemos nos dois filmes: o jovem, o homem e o velho – este último o diretor, em uma “persona real” (Figuras 1 e 2).

² O primogênito do realizador, Brontis Jodorowski interpreta seu pai, Jaime.



Figura 1 – Alejandro Jodorowsky, enquanto narrador, encontra-se com a representação ficcional de si mesmo. Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)



Figura 2 – Alejandro Jodorowsky, enquanto narrador, encontra-se com a representação ficcional de si mesmo. Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Nesse ponto da análise, podemos dizer que a tentativa de autobiografia fílmica de Jodorowsky fracassa se estivermos em consonância estrita com as categorias do “pacto” proposto por Lejeune. Isso não significa, contudo, que não haja características das três identidades autobiográficas nos filmes analisados – autor, narrador e personagem – e que não possamos caracterizar os filmes do nosso *corpus* como *autobiografias*. O “pacto autobiográfico” prevê e admite falhas, omissões e deformações na história do personagem (Bezerra, 2007).

Os símbolos e o imaginário

Durante os séculos XIX e XX, diversos autores do campo das ciências humanas teorizaram sobre a produção de imagens simbólicas por parte dos indivíduos, produzindo perspectivas diversas e sugerindo aplicações ainda mais sortidas para os seus trabalhos. Danielle Pitta (2017) elenca diversos nomes que perspectivaram sobre as representações imagéticas em geral com o objetivo de desvendar esse fenômeno, que poderia se manifestar em simbologias pontuais ou em narrativas míticas complexas: Wilhelm Dilthey (1833-1911) e Edmund Husserl (1869-1938), que, numa perspectiva fenomenológica, se dispuseram a analisar a produção de significados simbólicos em determinadas obras; Carl C. Jung (1875-1961), cuja matéria de estudo era os sonhos de seus pacientes, propôs, naquilo que foi especificado

mais tarde como *psicanálise*, a produção de um *inconsciente coletivo* entre nós, os sujeitos, que compartilhamos de forma não-deliberada imagens simbólicas similares, ainda que estejamos em culturas apartadas; e Ernst Cassirer (1874-1945) e Mircea Eliade (1907-1987), que sugeriram a naturalização do símbolo nos seres humanos, através do exercício criativo (Cassirer) e dos hábitos religiosos ou místicos (Eliade).

A perspectiva que trazemos para este artigo tem como matriz o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), cujo mérito foi reunir o conhecimento produzido sobre o símbolo até a primeira metade do século XX. Partindo das reuniões do *Círculo de Eranos*, “encontro de pensadores que ocorreu regularmente próximo a Ascona, na Suíça, a partir de 1933” (Pitta, 2017: 19), Bachelard fundou a *Société de Symbolisme* e o periódico *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, importantes equipamentos de produção e disseminação de teorias sobre o símbolo e sobre o coletivo de imagens representativas que se convencionou denominar *imaginário* (Pitta, 2017).

Conforme preconizamos na Introdução deste trabalho, nossa principal fonte teórica é o trabalho de Gilbert Durand (1921-2012), discípulo de Bachelard que herdou de seu mestre a abordagem interdisciplinar dos estudos sobre o imaginário. O livro que utilizamos para categorizar e dissecar as cenas dos filmes de Jodorowsky reúne boa parte do conhecimento gerado ao longo do século XX sobre imagens e representações simbólicas pelos autores citados anteriormente e muitos outros. O resultado deste compilado: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, modelo sistêmico que dá nome a uma das principais obras de Durand e que propõe classificar o imaginário em *dois polos distintos*, o *Diurno* e o *Noturno*, que estão por sua vez, subdivididos em um esquema formal (Durand, 2012). Ao longo deste artigo mencionamos não apenas Durand como outros autores cujas abordagens se aproximam da tradição bachelardiana; ainda que não proponham modelos sistêmicos, a exemplo de nosso principal autor, as contribuições dos demais estudiosos

estão citadas de forma *operacional*, ou seja, servem não apenas para definir como também para classificar as imagens dos longas-metragens de Alejandro Jodorowsky.

O diretor, cujas obras analisamos, transpõe suas memórias para textos fílmicos na tentativa de criar uma narrativa autobiográfica remontando aquilo que viveu ou que soube através de outras pessoas. Isabel Carvalho (2003) defende que

[...] os métodos biográficos nas ciências sociais, na psicologia social contemporânea e na psicanálise, por exemplo, operam neste interjogo entre a privacidade de um sujeito e o espaço sócio-histórico de sua existência, seja ampliando a compreensão dos fenômenos sociais e grupais, seja fazendo emergir um sujeito capaz de recontar a narrativa sobre si mesmo [...] (Carvalho, 2003: 284).

Assim sendo, a autobiografia dosa aquilo que é ultrasubjetivo e o que é coletivo, já que toda história pessoal que é narrada ou ficcionalizada sofre influências do mundo histórico e de seus acontecimentos. Por opção estilística e estética, Jodorowsky inunda suas obras com diversas imagens simbólicas, passando por “universos poéticos, sonhos, infernos e paraísos simultâneos que proporcionam ao espectador novos regimes perceptivos” (Ribeiro, 2014: 02), desde aqueles ligados ao seu cotidiano místico de tarólogo, até às referências diretas e indiretas a narrativas bíblicas e mitológicas, como a de Jesus Cristo.

Sander Castelo (2013), ao falar de *Santa Sangre*, outro filme de Jodorowsky, lançado em 1989, pontua que o universo fílmico do diretor “comportaria três níveis de significação: o fatural, o psicológico e o simbólico [...]” (Castelo, 2013: 38). *A dança da realidade e Poesia sem fim* também mesclam, numa narrativa caleidoscópica, estes três elementos: o espaço sócio-histórico no qual a obra se insere (fatural); a memória pessoal de Jodorowsky (psicológico); e o imaginário (simbólico), utilizando arquétipos, símbolos e fragmentos mitológicos na constituição desses longas-metragens.

Na seção a seguir está descrita a análise de algumas cenas de cada um dos dois filmes de nosso *corpus* onde a simbiose entre os elementos apontados acima ajudam a constituir cenas-chave das “autobiografias simbólicas”. As cenas a seguir foram escolhidas a partir de um critério subjetivo dos autores, que as consideram bastante significativas dentro da narrativa do filme. Como a nossa autobiografia sugere, elas serão analisadas do ponto de vista imagético, especialmente – o que não exclui a possibilidade de incluirmos nesta análise trechos das falas dos atores que estão em cada sequência.

O imaginário em *A dança da realidade*: o homem em transformação

Tanto em *A dança da realidade* como em *Poesia sem fim*, o pai de Alejandro, Jaime, é representado como um homem violento e preconceituoso. Numa das primeiras sequências do filme, o pequeno Alejandro é levado por Jaime para visitar um circo. Após ser seriamente repreendido pelo pai, por dizer que sente medo das figuras circenses peculiares que conhece, Alejandro foge e decide desafiar o mar, jogando pedras na direção das ondas, afirmando não ser um “maricón”³. Neste momento do longa, surge um personagem que se autodenomina “Rainha de Copas”; a figura andrógina repreende o menino, afirmando que ele matará todos os peixes do mar com as pedras (Figura 3).



Figura 3 – A Rainha de Copas e Alejandro.
Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

³ Gíria na língua espanhola equivalente a afeminado, homossexual.

No fim das contas, o mar se revolta e despeja na direção de Alejandro milhares de peixes, para o desespero do menino e da “Rainha de Copas” (Figura 4).



Figura 4 – A Rainha de Copas, Alejandro e a profusão de peixes trazidos pelo mar
Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Jodorowsky, além de cineasta, também é tarólogo. A figura presente na carta da “Rainha de Copas” pode significar a confusão do pequeno em relação a seus sentimentos (medo/coragem). Dentro do tarot, esta carta

É caracterizada pela predominância do elemento Água (duas vezes Água), portanto representa a capacidade de recepção, assimilação e reflexão desse elemento. Esta personalidade se mostra muito sensível, impressionável, sensitiva, receptiva e sentimental. Pode mostrar clarividência, mediunidade e misticismo. Pode ter a devoção como caminho espiritual. Em virtude da unilateralidade do elemento, Água, há a possibilidade de se mostrar uma pessoa perdida e confusa em um mar de emoções, não conseguindo tomar iniciativas práticas. Acaba ocultando o que sente e o que quer e começa a manipular, geralmente adotando papel de vítima. Deprime-se e/ou somatiza facilmente (Araújo, 2008: 38-39).

Sobre os peixes que invadem a praia, Chevalier e Gheerbrant (2009: 705) dizem que, no plano da astrologia, a imagem simboliza o signo dos piscianos, “peixes sobrepostos em sentido inverso e ligados por uma espécie de cordão umbilical de guelra a guelra [...]”; os autores situam o signo “no mundo da

indistinção, do inundado, do confuso”. Estas características dadas a estes dois símbolos relacionados à água reforçam a ideia de desordem subjetiva em que o personagem vive.

Partamos para outra cena do longa analisado. Mais adiante em *A dança da realidade*, após abandonar a família para se infiltrar no governo e tentar matar o presidente Carlos Ibáñez, em razão da discordância ideológica que mantém com o político, Jaime Jodorowsky passa por diversas desventuras, até chegar ao ponto de ser preso e torturado, acusado de traição. Após ser resgatado e regressar ao lar, Jaime é encorajado pela esposa, Sara, mãe de Alejandro (personagem de Pâmela Flores), a destruir os fantasmas de seu passado, incluindo ele mesmo: a mulher dispõe no quintal de casa, como num altar, as fotos de Ibáñez, Josef Stalin, figura admirada por ele, e a foto do próprio Jaime, que durante quase todo o filme vestiu um uniforme militar muito parecido com o do político soviético (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Jaime empunha um revólver
 Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Munido de um revólver, Jaime atira na direção das fotos, que pegam fogo instantaneamente e são consumidas pelas chamas (Figura 6). No plano do imaginário, temos nesta cena dois elementos simbólicos, arma e fogo, que são agrupados em dois regimes imagéticos complementares, segundo a classificação das Estruturas Antropológicas do Imaginário preconizadas por Gilbert Durand (2012). A arma está elencada no Regime Diuno da imagem, na

temática O Cetro e o Gládio – ou Estrutura Heroica do Imaginário. Ela é responsável por ajudar um personagem heroico (sendo este personagem um arquétipo ou um mito, elementos constituidores da simbologia estudada por Durand) a combater as forças do mal; mas as armas do herói não são objetos violentos: elas são “símbolos de poder e pureza, pois todo combate é espiritualizado” (Pitta, 2017: 30).



Figura 6 – As imagens de Ibáñez, Stalin e Jaime queimam
Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Assim sendo, Jaime, ao empunhar o revólver contra as figuras fascistas e autoritárias de Stalin, de Ibáñez e de si próprio, tenta se livrar de suas influências, através de um processo de espiritualização, purificação. O fogo também faz parte deste processo de transformação do pai de Alejandro. Este fenômeno da natureza, considerado um símbolo diairético de purificação, também está presente no outro polo de imagens proposto por Durand, o Regime Noturno. O fogo é um elemento cíclico, ligado à Estrutura Sintética do Imaginário. “[...] proporcionando a morte total é o elemento mais propício ao renascimento (renascer das próprias cinzas)” (Pitta, 2017: 37). Sendo assim, ao matar sua antiga imagem, emparelhada com a dos dois políticos acima, Jaime deseja renascer como um novo homem.

O imaginário em *Poesia sem fim*: nascem o artista e o amante

No segundo filme, *Poesia sem fim*, a família de Alejandro muda-se de Tocopilla, lugarejo afastado do centro chileno, para a capital do país, Santiago. Neste período biográfico da história do diretor, acompanhamos sua adolescência e juventude e seus primeiros contatos com a arte. Elementos factuais, relacionados em alguma medida com os acontecimentos do mundo histórico, também são incluídos nesta narrativa como um terremoto, possivelmente relacionado àquele ocorrido na cidade de Chillán, em 24 de janeiro de 1939 (Schonhaut B., 2013).

O (agora) jovem Alejandro trabalha ajudando o pai na loja de confecções da família. Numa manhã, ele descobre um livro de poesias do autor Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol, e fica maravilhado com aqueles versos, a ponto de lê-los em voz alta. Neste momento, ele é descoberto por Jaime, que, tendo voltado a ser um homem intransigente, repreende o filho, acusando-o de ser afeminado e obrigando-o a substituir a poesia pelos estudos em biologia; os pais de Alejandro queriam que o rapaz fosse médico. Mesmo contra a vontade de Jaime e influenciado pela obra de Lorca, Alejandro começa a escrever poemas. Numa das sequências, enquanto é atormentado pela figura do pai, o jovem bate à máquina seus primeiros versos (Figura 7).



Figura 7 – Alejandro é atormentado pela figura do pai
Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Alejandro lê seus versos em voz alta e, ao amassar a folha de papel, a figura do pai desaparece; a folha pega fogo instantaneamente, enquanto ele recita os versos que ouviu de um bêbado no início do filme: “Poesia, iluminarás meu caminho como uma borboleta que queima”. Como preconizado na seção anterior, o fogo é um símbolo diairético e cíclico, elencado, respectivamente, tanto no Regime Noturno como no Regime Diurno da imagem. Enquanto símbolo diairético, uma arma espiritual, é equivalente às armas objetificadas do herói; através das chamas, separamos as trevas da luz (Durand, 2012).

Susana Rodrigues (2015) rememora que o fogo era considerado pelo arquiteto romano Vitruvius (século I a.C.) como o elemento constituidor do homem social, já que foi através dele que os indivíduos puderam sair do isolamento e se reunir em volta de uma fogueira, em busca de calor e alimento. Do ponto de vista mitológico, Rodrigues (2015) cita a simbologia alimentada pelas narrativas greco-romanas, a exemplo de Vulcano, deus romano do fogo, “invocado como uma divindade do lar [...] que representava o *ignis elementatus*, ou seja, o fogo civilizador de Hefesto e Vulcano, oposto ao fogo simbólico de Prometeu” (Rodrigues, 2015: 35).

Apesar da diferenciação apregoada por Rodrigues, o fogo de Prometeu também traz um simbolismo relativo à massificação de um elemento social entre os homens: o conhecimento. A chama que Prometeu rouba dos deuses representa um poder que antes era renegado aos mortais. Sobre isto, Alexandra Santos (2015) explica que “ao longo dos séculos, Prometeu foi o símbolo da imagem da Humanidade, sendo aquele que traz a luz à humanidade sofredora” (Santos, 2015: 406).

Ainda sobre o fogo, enquanto elemento natural emissor de luz e de calor e sua associação simbólica com o conhecimento, Gilbert Durand (2012) dirá que

“constantemente, os textos upanixádicos⁴ associam a luz, algumas vezes o fogo, e a palavra, e nas lendas egípcias, como para os antigos judeus, a palavra preside à criação do universo. As primeiras palavras de Atum⁵ ou as de Javé são *fiat lux*⁶” (Durand, 2012: 154).

Analisemos outra cena do filme. Narrativas de elevada importância dentro das teorias do imaginário, os mitos ajudaram não só na constituição de sociedades, graças à sua dimensão pedagógica (Pitta, 2017), como também a balizar análises do inconsciente humano. Uma das ressignificações míticas mais conhecidas parte da narrativa de Édipo, personagem do teatro grego cercado por uma tragédia familiar: ele mata o próprio pai e desposa a própria mãe, sem saber de quem se tratam; este destino havia sido preconizado por um oráculo antes de seu nascimento. Sem conseguir lidar com as desgraças que cometeu acidentalmente, Édipo fura os próprios olhos, como sinal de autopunição.

O Complexo de Édipo surgiu enquanto conceito nas obras de Freud em 1910, após ensaiar em textos anteriores análises da relação inconsciente entre pais e filhos (Moreira, 2004). Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (citado por Souza, 2006) explicarão o complexo edipiano como:

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. (Laplanche e Pontalis apud Souza, 2006: 136).

⁴ Referente às Upanixades, textos filosóficos do hinduísmo.

⁵ Figura mitológica egípcia.

⁶ Expressão latina que significa “faça-se a luz”.

Em *Poesia sem fim* (2016) a solução narrativa-imagética que Jodorowsky encontra para a representação do Édipo de seu personagem na ficção é dar à mesma atriz que interpreta sua mãe, Sara, o papel da poetisa Stella Díaz Varín, personagem real com quem Alejandro teve um romance, contemporânea a outros poetas como Enrique Lihn, Jorge Teillier e Armando Uribe (Toro, 2017) – alguns deles mencionados no filme. A atriz Pâmela Flores utiliza recursos interpretativos e cênicos para marcar a diferenciação: enquanto Sara é uma personagem de figurino e maquiagem sóbrios, de personalidade tranquila, sonhadora e lírica (a ponto de representar este lirismo em seus diálogos, já que a personagem só fala cantando, como se estivesse em um musical), Stella é uma mulher de figurino berrante, expansiva, misteriosa, exuberante.

Fausto Calaça e Célia Reis (2014) mencionarão a noção de “Édipo romântico”, elaborada anteriormente por Pierre Laforgue (citado por Calaça e Reis, 2014); de acordo com estes autores, este arquétipo narrativo povoa diversas obras literárias e cinematográficas desde Honoré de Balzac e Stendhal, representando o jovem confuso entre a realização de seus desejos amorosos e sexuais e sua inserção no contexto social.

Despido do simbolismo incestuoso que Freud utiliza, o Édipo de Laforgue seria uma “referência para uma interpretação do mal-estar do rapaz romântico. Essa geração sofre de um mal-estar político e erótico. [...] no contexto histórico do Romantismo, o mito edipiano expressa os problemas históricos e políticos do desejo” (Calaça e Reis, 2014: 120-121). A narrativa edipiana de Jodorowsky tenta emular as características incestuosas inconscientes e a aura romântica e confusa do personagem grego.

A primeira relação sexual entre Alejandro e Stella é marcada por uma fetichização do sexo através de uma citação da personagem de Pâmela Flores ao mito de Orfeu. Lúcia Nagib resume este mito em artigo publicado em 2001:

Orfeu, inventor da cítara, encantava homens, animais e toda a natureza com seu dom musical. Chamado pelos argonautas para marcar o ritmo de seus remos, livrou-os, com sua música, do canto irresistível e mortal das sereias, razão pela qual, segundo algumas versões da lenda, elas teriam se suicidado. De volta à Trácia, casou-se com Eurídice. Um dia, fugindo de Aristeu que queria possuí-la, Eurídice foi picada por uma cobra, vindo a falecer. Desesperado, Orfeu desceu aos infernos a sua procura, dominando com sua música Caronte, Cérbero e mesmo os deuses infernais. Hades, impressionado, concordou em devolver-lhe Eurídice, mas com a condição de que ela o seguisse e que Orfeu não olhasse para trás até atingirem a luz do sol. Ansioso para confirmar que não fora enganado, Orfeu virou-se para trás e perdeu a amada para sempre. (Nagib, 2001: 07)

Stella mantém seu hímen intacto, à espera do homem certo; para satisfazer Alejandro, eles só poderão fazer sexo anal. Sendo assim, ela venda o parceiro para que, assim como Orfeu, não seja vista pelo amado. No paradigma levantado por Stella, não é a sua face que não pode ser vista e sim o seu órgão sexual, inacessível a Alejandro (Figuras 8 e 9).

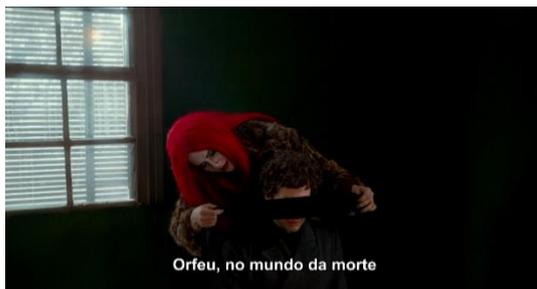


Figura 8 – Stella começa a vender Alejandro
Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)



Figura 9 – Stella venda Alejandro
Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Nagib revela que o teste de Hades era uma tentativa de fazer com que “os excessos da carne” (a pressa em possuir Eurídice) fossem “redimidos pela pureza do espírito. Era, para tanto, fundamental que Orfeu fosse bom, ‘um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística’” (Nagib,

2001: 17). Stella, assim como Hades, tentaria retardar o prazer sexual de Alejandro em prol de uma relação menos carnal com ele.

Conclusão

Em um trecho de seu texto *Cinema e autobiografia*, incluído em *O pacto autobiográfico* (2014), Lejeune questiona se existiriam realmente filmes autobiográficos em que “o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou à sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo” (2014: 262). As ambiciosas *autobiografias simbólicas* de Jodorowsky – e, nesta Conclusão, podemos adjectivá-las assim, conforme toda a análise disposta na seção anterior – parecem responder que sim. Seja no modo como ele e seus pais lidaram com seus problemas pessoais, seja nos encontros com artistas chilenos que viveram intensamente o século XX, seja no romance intenso entre “Jodo” e Stella, conseguimos identificar em seus filmes momentos que parecem ter sido divisores de águas na vida de Jodorowsky do mundo histórico – relatos genuínos de um diretor que é, ao mesmo tempo, autor, narrador e personagem.

É bastante significativa a cena em que o jovem Alejandro é consolado por um bêbado; o Jodorowsky “real” (o diretor, que aparece metalinguisticamente nesta sequência do filme) confirma num comentário a importância do encontro: “Este bêbado, convertido em profeta pelo vinho, com uma só frase, me salvou do abismo: ‘una virgen desnuda alumbrará tu camino, como una mariposa que arde!’” A mariposa era a poesia, e acompanhando a trajetória de Jodorowsky em ambos os filmes analisados, conseguimos confirmar que o que ele diz em seu filme parece realmente ser verdade. Ou talvez estejamos apenas confirmando o “pacto autobiográfico”, aceitando que as memórias e a narrativa de Jodorowsky não traem nem a ele e nem a nós, ainda que estejam em

⁷ Citação do filme em espanhol, já traduzida acima, numa das seções do artigo.

dissonância com algumas das características propostas por Lejeune, como vimos ao longo do presente trabalho.

Quanto à possibilidade de se existir uma autobiografia fílmica, o gênero parece ser factível, se consideradas as transformações e especificidades que a mudança de linguagem acarreta – indo do texto em prosa para o texto audiovisual. Pensar uma “narrativa do eu” no cinema requer considerar as particularidades de uma arte que trabalha com som e imagem em movimento. Uma plataforma que constrói uma realidade que quase chega a tocar (ou toca?) o onírico e que, em suas ilusões, tenta se aproximar do real.

Bibliografia

Araújo, Geraldo Antônio Balbuena de (2008). *Aproximações e Distanciamentos entre a Carta Testemunha do Tarô Terapêutico – Método Pramad – e as Funções Psicológicas*. 2008. 66 páginas. Monografia (Especialização em Psicologia Junguiana). São Paulo: Faculdade de Ciências da Saúde de São Paulo.

Bakhtin, Mikhail (1993). *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp.

Benjamin, Walter (1987). O narrador. Em: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Bezerra, Julio Carlos (2007). “Nós, sujeitos autobiógrafos: uma história de narradores, romancistas e ‘cineastas do Eu” em *Revista Contracampo*, número 16, páginas 119-224. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17455/11092>. (Acesso em: 23 de novembro de 2018).

Calaça, Fausto; Reis, Célia (2014). “O Édipo romântico, da literatura ao cinema” em *Revista Crítica Cultural*, volume 9, páginas 119-130. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2342. (Acesso em: 19 de novembro de 2018).

Carvalho, Isabel (2003). “Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica” em *Revista Horizontes Antropológicos*, volume 9, número 19, páginas 282-302. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832003000100012&script=sci_abstract&lng=pt.

(Acesso em: 10 de novembro de 2018).

Castelo, Sander Cruz (2013). "Magia e cura: o cinema pânico de Alejandro Jodorowsky" em *Revista Historiar*, Vale do Acaraú, volume 5, número 08, páginas 24-41. Sobral: Universidade Estadual Vale do Acaraú. Disponível em: <http://www.uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/105>. (Acesso em 23 de novembro de 2018).

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2009). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Durand, Gilbert (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.

Faedrich, Anna (2013). "Os perfis da literatura de introspecção: o diário em Virgílio Ferreira e a autoria na autoficção" em *Revista Desassossego*, volume 5, páginas 125-139. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/59410>. (Acesso em: 20 de novembro de 2018)

Heinsfeld, Adelar (2014). "A neutralidade na Primeira Guerra Mundial em debate: o papel da imprensa chilena" em *Revista História, debates e tendências*, volume 14, páginas 360-379. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/4578>. (Acesso em: 30 de novembro de 2018).

Jodorowsky, Alejandro (2009). *A dança da realidade*. São Paulo: Devir.

Lejeune, Philippe (2014). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG.

Metz, Christian (1980). *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

Moreira, Jacqueline (2004). "Édipo em Freud: O movimento de uma teoria" em *Revista Psicologia em Estudo*, volume 9, número 2, páginas 219-227. Maringá: Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n2/v9n2a08>. (Acesso em 23 de novembro de 2018).

Nagib, Lúcia (2001). "Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues" em *Revista Aletria*, volume 8, páginas 15-24. Belo Horizonte Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1244>. (Acesso em: 19 de novembro de 2018).

Nogueira, Luciana Persice (2016). A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol. In: *XV ABRALIC*, 2016, Rio de Janeiro – Experiências Literárias Textualidades Contemporâneas, volume 11, páginas 6150-6158.. Rio de Janeiro: ABRALIC.

Pitta, Danielle (2017). *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 2ª ed. Curitiba: CRV.

Ribeiro, Ana Carolina (2014). Apontamentos sobre o onírico em “A Montanha Sagrada”, de Alejandro Jodorowsky. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI*, 2014, Londrina. Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, Londrina, 2014.

Rodrigues, Susana (2015). *Ignis elementatus: o fogo como centro e símbolo da casa*. 2015. 189 páginas. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Évora: Universidade de Évora.

Santos, Alexandra (2015). “O fogo de Prometeu: uma visão do mito a partir de conceitos da Filosofia de Paul Ricoeur” em *Revista Biblos*, número 1. Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/o_fogo_de_prometeu_uma_vis%C3%A3o_do_mito_partir_de_conceitos_da_filosofia_de_p_ricoeur. (Acesso em: 23 de novembro de 2018).

Schönhaut B., Luisa (2013). “Terremotos, solidaridad y movilización nacional” em *Revista chilena de pediatría*, número 84 (1), páginas 20-25. Santiago: Sociedad Chilena de Pediatría. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0370-41062013000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=es. (Acesso em 27 de novembro de 2018).

Souza, Maurício R. (2006). “A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet” em *Revista Psicologia USP*, volume 17, p. 135-155. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642006000200007&script=sci_abstract&tlng=pt. (Acesso em 30 de novembro de 2018).

Toro, Rosa (2017). “Stella Díaz Varín: desobediencia en versos” em *Revista Isla Flotante*, Valparaíso, número 6. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Disponível em: <http://revistas.academia.cl/index.php/islaflotante/article/view/650/773>. (Acesso em 23 de novembro de 2018).

Vieira, Leandro Garcia (2003). *Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira*. 2003. 81 páginas. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

* Esmejoano Lincol França é Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (Brasil).
E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com

** Agamenon Porfírio é Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (Brasil).
E-mail: porfiriogamenon@gmail.com

*** Bertrand de Souza Lira é Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (Brasil). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil).
E-mail: lirabertrand@gmail.com