ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

CARACTERÍSTICAS SURREALISTAS NO FILME *A MONTANHA SAGRADA*, DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Surrealist Characteristics in the Film Holy Mountain, by Alejandro Jodorowsky

Luis Eduardo Veloso Garcia[i]
UNESP - Araraquara

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar características surrealistas presentes no filme *Montanha Sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky. Para isso, será apresentada a ligação do cineasta com o surrealismo, abordando alguns pontos importantes do movimento, entre eles, o retrato do onírico e do inconsciente, a montagem, a errância e o combate às ordens de controle, características marcantes dentro do movimento, em suas vertentes literária e cinematográfica.

Palavras-chave: surrealismo; cinema; Jodorowsky

Abstract: This article aims to analyze surrealist features of Alejandro Jodorowsky's film named *Holy Mountain* (1973). It intends to present connections between the filmmaker and surrealism, by focusing on important points of this movement, like portraits of the dream and the unconscious, the assembly, the errancy and fighting against control orders, outstanding characteristics found in both, film and literature.

Keywords: surrealism; cinema; Jodorowsky

Introdução

Considerado pelos teóricos culturais como um dos movimentos artísticos mais importantes do século XX, o surrealismo teve um forte impacto na literatura, principalmente nas obras de Paul Éluard e André Breton, sendo este último o responsável pelas bases do movimento, com a criação de seus dois conhecidos Manifestos, sendo o primeiro de 1924 e o segundo, de 1930.

Por tamanha abrangência, os mesmos princípios que foram aplicados nos livros destes autores surrealistas, entre eles a livre associação de ideias e a fuga do racionalismo, conseguiram encontrar o

próprio espaço dentro do cinema, a tal ponto de aparecerem grandes cineastas que exploraram esta dinâmica artística ao máximo, como o caso de Luis Buñuel.

O que analisaremos neste artigo, portanto, é a discussão das bases deste movimento, com a obra cinematográfica *A Montanha Sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky, compreendendo também como o cinema soube adaptar estes princípios, que tiveram seu advento primeiramente na literatura, e que depois se estenderam para outros campos artísticos pela relevância atingida em sua profunda transformação do pensamento.

Jodorowsky e o surrealismo

O diretor, dramaturgo, cineasta, quadrinista e ator Alejandro Jodorowsky tem um estreito relacionamento com o movimento surrealista, a tal ponto de sempre refleti-lo em suas obras artísticas, desde o cinema até os quadrinhos. Logo após formar-se em psicologia na cidade de Santiago, o chileno Jodorowsky vai morar em Paris no ano de 1955, com o intuito de estudar mímica com o maior nome desta prática, Marcel Marceau. Lá acaba conhecendo os grandes nomes do surrealismo pessoalmente, entre eles, Breton e Buñuel, além dos seus companheiros e cofundadores do "Movimento Pânico", Fernando Arrabal e Roland Topor.

Seu primeiro encontro com Breton, o principal nome do movimento, como não poderia deixar de ser ao se tratar de duas figuras tão excêntricas, ocorreu de maneira inusitada, ao gosto dos surrealistas, como conta o próprio Jodorowsky numa entrevista para a revista *TRIP*:

> Uma vez liguei para o André Breton em Paris às três da manhã de um café dizendo que queria vê-lo. Mas ele não me conhecia. Eu disse, sou Jodorowsky, vim para salvar o surrealismo. Mas não é tarde para salvar o surrealismo? Eu disse que só poderia ser agora. Não será um surrealista se não me receber agora! [risos] (JODOROWSKY, 2008. *Agora não busco, encontro*. Em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/163/salada/agora-nao-busco-encontro.html>)

Na sua obra filmográfica que destacaremos na sequência, *A Montanha Sagrada* (1973), é perceptível a influência forte do surrealismo em questões relacionadas a uma arte mais instintiva, que reflete forças do subconsciente e do onírico na criação de suas imagens, e que busca, assim como afirmava Buñuel,

> esse livre acesso às profundezas do ser, reconhecido e desejado, esse apelo ao irracional, à obscuridade, a todos os impulsos que vêm do nosso eu profundo [...] de um conflito muito forte entre os princípios de toda moral adquirida e minha moral pessoal, nascida de meu instinto e de minha experiência ativa. (BUÑUEL, 1982, p. 171)

O Surrealismo e o Cinema

Segundo Breton, o surrealismo é a busca em "resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade" (BRETON, 1924, p. 28). Tal busca encontra nas representações do mundo onírico, do irracional e do inconsciente sua completude, relacionando-os a uma livre interpretação da obra de Sigmund Freud nas questões sobre o imaginário e os impulsos da mente.

O combate ao racionalismo aparece como bandeira deste movimento, pois, como afirma Breton no *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924), encontrar a forma de expressão da mente humana antes que o raciocínio possa exercer qualquer controle é quebrar "a mania incurável de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável", mania esta que "só serve para entorpecer cérebros" (BRETON, 1924, p. 22).

O racionalismo, neste caso ligado à burguesia e às ordens de controle que ela exerce, tem estreita ligação com a função castradora de reprimir os instintos e desejos do que seria o verdadeiro homem; portanto, ao mesmo tempo que se apodera do pensamento psicanalítico freudiano, o surrealismo cumpre uma função política, pois alia-se ao pensamento de revolução oriundo do marxismo contra a dominação burguesa em sua completude – seja nos moldes e costumes sociais ou artísticos.

O surrealismo, então, parte do princípio de confronto contra a "ordem" estabelecida que impede o ser humano de mostrar sua verdadeira natureza, proclamando contra as normas vigentes – sejam elas políticas, artísticas, filosóficas, etc. – a superioridade dos sonhos e do inconsciente sobre o real, percebendo o quanto estão interligados o potencial da libertação do indivíduo na condição revolucionária social, ou, como diz Breton no desfecho da palestra-manifesto *Posição Política do Surrealismo*, de 1935: "'Transformar o mundo', disse Marx, 'Mudar a vida', disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são, para nós, uma só" (BRETON, 1935, p. 363).

Assim como a literatura, que foi o passo inicial do movimento, o cinema revela-se um grande instrumento para alcançar esta supra-realidade exigida pelos surrealistas, pois através dele é possível obter a fragmentação do tempo, cuja simultaneidade do passado, presente e futuro ocupando o mesmo espaço aproxima-se da estrutura narrativa imaginada para os sonhos. É a possibilidade de criar uma imagem que não se prende a uma narrativa linear de ações no presente, mas que pode funcionar aleatoriamente numa sucessão de instantes próximos do movimento imaginado para o inconsciente e o sonho. É sobre essa movimentação que Zani chama a atenção para o cinema surrealista:

> O cinema possibilitou aos surrealistas trabalhar com a relação existente entre as suas imagens em movimento e o onírico, como se os espectadores atingissem um estado de pseudo-hipnose ao entrarem em uma sala escura para assistir a um espetáculo. O fato do ser humano entregar-se a este estado de torpor, meio alienante da sala escura de projeção, possibilitou que os cineastas surrealistas trabalhassem no cinema os seus devaneios imagináveis. Isto aconteceu porque tal espetáculo transmite sensações parecidas às que encontramos em nossos sonhos. Os surrealistas foram além, foram mais fundo ao levantarem como propostas fílmicas o mistério, o simbólico e o inconsciente que, fazendo uso de uma montagem fragmentada, transformou o cinema na real máquina de fabricar irrealidades. O que vemos em Buñuel é exatamente o desenvolvimento desta verve provocante e a busca do irracional, características já encontradas desde Um Cão Andaluz. O próprio Luis Buñuel sempre defendeu o mistério como sendo um elemento essencial a toda obra de arte, tendo encontrado no cinema o melhor meio

> para trilhar seu caminho em direção ao mundo dos sonhos, traduzindo este mistério em ambiguidade, em um silêncio inquietante, constrangedor e, principalmente, em deslocamentos abruptos de situações. (ZANI, 2008, p. 105-106)

Algumas das técnicas que o cinema encontra para complementar o pensamento surrealista são a autonomização dos planos, o encadeamento de imagens, a suspensão do tempo linear, e, principalmente, a fusão numa mesma sequência fílmica do retrato de mundo consciente e do mundo dos sonhos das personagens, num percurso comparável à curva do pensamento.

Outro princípio surrealista que o cinema alia em sua forma é a montagem, técnica na qual confrontam-se fragmentos de realidades adversas, provocando com isso uma nova significação, diferente do sentido original que tais elementos carregam. Entre os pontos que se deve destacar**,** a montagem permite distinguir duas características primordiais do objeto artístico em questão: a primeira em relação à produção, deixando claro que tal exercício artístico é gerado por um montador ciente da apropriação que faz dos fragmentos em sua descontextualização e produção do novo sentido; e a segunda, no que se refere a sua recepção, cujo efeito inerente sobre o público é o de estranhamento.

Pode-se atribuir à montagem o papel de um dos meios para alcançar a supra-realidade de que falam os surrealistas, pois, ao nos fazer confrontar tais imagens que se chocam em suas diferenças paradoxais, esta nos lança também para uma mais abrangente compreensão da realidade.

Por último, acrescentaremos em nossa análise outro importante exercício surrealista, a errância, que, embora mais próxima do mundo literário nos moldes de Breton, pode ser relacionada ao comportamento das personagens no cinema, como ocorre nas obras de Alejandro Jodorowsky.

Tal técnica relaciona-se à busca do maravilhoso, que é, para os surrealistas a erupção da verdade interior, aquela que permanece ausente da vida consciente. O grande exemplo de errância aparece na obra *Nadja*

(1927), do próprio Breton, na qual o caminhar por Paris ganha um valor poético, retomando com isso uma tradição que teve entre seus adeptos nomes como Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire e Marcel Proust.

Para o personagem – e o leitor que acompanha a jornada –, este espaço é orientado sempre para uma descoberta, sendo a rua o lugar de liberdade e errância, de andar sem destino, onde cada passo é importante, pois não há passo perdido, transformando, assim, o percurso em sinais para serem decifrados e oferecerem a compreensão da (supra-)realidade, o verdadeiro eco das visões interiores do homem. No filme *A Montanha Sagrada*, de Alejandro Jodorowsky, estas técnicas aparecem constantemente, como vamos analisar na sequência.

Características Surrealistas em *A Montanha Sagrada*

Considerado o mais surrealista de seus filmes, *A Montanha Sagrada* conta a história de um ser errante – uma espécie de Cristo, interpretado por Horácio Salinas – que atravessa as mais variadas formas de crenças e religiões na busca de autoconhecimento e iluminação. A obra pode ser dividida em duas partes que se complementam em significações.

Na primeira parte, logo após a cena de abertura em que vemos o ritual iniciático de um guru trajado de negro – sendo interpretado pelo próprio cineasta Jodorowsky – raspando a cabeça de duas mulheres nuas, acompanhamos a trajetória deste homem primitivo, fisicamente parecido com a figura de Jesus Cristo, a julgar pela forma como esse é representado em pinturas e esculturas, que vaga pelo centro histórico do México na companhia de um anão sem braços nem pernas. Nesta trajetória aparecem mais similaridades entre o errante e Cristo, que vira um símbolo para os representantes da religião no local, a tal ponto de o usarem como molde – contra a sua vontade, após tê-lo embebedado – para a réplica de centenas de Cristos na cruz de tamanho real. Além disso, ele também encontra 12 seguidores, formados desta vez por 12 prostitutas.

Após colocar uma das réplicas de Cristo que carrega no decorrer de seu caminho em vários balões para que voe bem longe, o personagem encerra suas analogias com a religião cristã, deixando para trás suas seguidoras para escalar um monumento no centro da cidade que o colocará de frente a outra "viagem" mística.

Dentro deste monumento, nosso protagonista conhece o guru da abertura do filme, que o prepara para uma jornada rumo à imortalidade, na qual ele buscará, na companhia de outros sete seres – que são apresentados um por um dentro da história, e que representam alguns dos planetas do sistema solar em temperamento e características –, conquistar o cume da Montanha Sagrada, moradia de nove entidades imortais que secretamente governam o cosmos. Neste percurso tortuoso, iniciado com cada um colocando fogo na própria fortuna, eles irão confrontar das formas mais intensas possíveis seus maiores medos.

Ao atingirem o topo da Montanha Sagrada, preparados para enfrentar os nove imortais após toda esta jornada de autoconhecimento, o grupo, juntamente com o espectador, descobre que não existe Montanha Sagrada, muito menos os nove imortais que governam o cosmos. Todos começam a rir, e o guru-Jodorowsky, assumindo o papel real de diretor do filme, manda a câmera se afastar num "zoom out" para revelar toda a equipe de filmagem em volta, com microfones, luzes, câmeras e claquetes.

Em sua fala final, o cineasta Jodorowsky que se assume dentro da própria obra deixa claro que o cinema para ele é uma ferramenta limitada para se alcançar a transcendência, e que esta só será alcançada no confronto com a realidade, muito mais rica e completa no exercício constante de autoconhecimento:

> Se não encontramos a imortalidade, ao menos conhecemos a realidade. Tínhamos começado um conto de fadas e encontramos a vida, mas... é esta vida a realidade? Não. É um filme. Afaste a câmera! Somos imagens, sonhos, fotografias. Não devemos ficar aqui, prisioneiros! Devemos romper a ilusão! Isto é magia! Digamos adeus à Montanha Sagrada! A vida real nos espera. (A MONTANHA SAGRADA, 1973)

Primeiramente, o que mais chama nossa atenção em relação ao surrealismo no cinema de Jodorowsky é a questão das imagens que se aproximam do retrato dos sonhos e inconsciente. Além disso, a quebra da narração linear tradicional do cinema acontece de forma preponderante não só aqui, mas em seus outros filmes também. Neste caso, essas técnicas ficam ainda mais em destaque por se tratar de uma busca mágica interior dos personagens envolvidos.

Na criação de imagens que remetem ao onírico e à pulsão do inconsciente, destacam-se algumas cenas fortes, como as que colocam os sete personagens em confronto com seus maiores medos no decorrer da subida na Montanha Sagrada, entre elas, cavalos vivos com a metade do corpo enterrado (como se fosse uma plantação), chuva de moedas que machucam até matar, uma árvore de frangos mortos pendurados de ponta cabeça, um transexual com seios de onças etc.

Neste filme, a caminhada das personagens toma as mesmas proporções que a errância dos surrealistas por Paris, ganhando o valor poético de confrontar as visões interiores destes homens. Como percebemos ao final do filme, o espaço que leva o nome da obra – a tal Montanha Sagrada – na verdade não passa de uma alegoria, o que realmente consta é a descoberta de si próprio no decorrer desta jornada, seja em relação ao centro histórico mexicano na primeira parte, seja com a trajetória insólita no intuito de encontrar a imortalidade na Montanha Sagrada, percursos cuja construção simbólica remete aos sinais para serem decifrados numa suposta compreensão de supra-realidade.

Portanto, assim como Breton, que caçava em suas obras literárias a possível iluminação – o maravilhoso surrealista – através do conflito que o cotidiano de sua cidade oferecia, temos no filme de Jodorowsky esse mesmo exercício norteador, principalmente na segunda parte, em que a significação do trajeto da Montanha Sagrada nos é apresentado, a possível

busca da imortalidade que, na verdade, se torna busca de autoconhecimento.

Outro valor surrealista que se destaca nesta obra é a forte presença do embate contra as ordens e costumes vigentes, com críticas ao pensamento religioso cristão na primeira parte e deboches aos colonizadores do México na clássica cena do "Grande Circo dos Sapos e Camaleões", formado por camaleões representando os ameríndios e os sapos como soldados espanhóis e padres de ordens religiosas católicas que chegam para exterminar os ameríndios-camaleões.

Porém, a crítica mais contundente que o filme traz é contra a crença de transcendência por meios que não sejam relacionados aos valores presentes na vida real, criticando inclusive o papel do cinema na cena final para reafirmar o valor humano acima do valor pertinente a um meio artístico. Vemos concretizado em tais situações o conceito político que pesava nos ideais surrealistas em junção com o Marxismo, nos quais a iluminação do ser só acontecerá se ele conseguir se livrar da ética capitalista opressora.

A queima de toda fortuna dos sete personagens antes de iniciarem a busca da Montanha Sagrada ganha um sentido ainda maior por essa perspectiva, pois o valor material relacionado à indústria capitalista em geral atrapalharia a iluminação de autoconhecimento.

Em relação à montagem, Jodorowsky utiliza diversos truques na constituição da obra, com fragmentos em suas diferenças paradoxais de eficácia impressionante. Primeiramente, temos um exemplo claro no áudio do filme, em que, por opção do próprio diretor, e assim como fazia também Fellini, todas as falas são dubladas. Porém, diferentemente do diretor italiano, Jodorowsky usa neste áudio alguns efeitos que quebram o som esperado pelo espectador, colocando em choque dois fragmentos de realidades opostos, mas que cumprem a função de apresentar um novo significado, como acontece em diversas cenas em que substitui a voz

humana pelo som de animais na hora das falas, organizando outra significação possível, mais instintiva.

Também nos chama a atenção no uso da montagem um conjunto de imagens marcantes referentes à solução poética do diretor para a morte. Logo no primeiro assassinato que ocorre no filme, em que uma pessoa é baleada por um policial inescrupuloso no centro histórico mexicano, vemos sair dos buracos feitos pelas balas em seu corpo não sangue, mas pássaros vivos. Outra imagem forte dessa solução poética acontece numa chacina também ocasionada pelo batalhão policial, na qual diversas pessoas morrem, todas elas, com alguma relação de objetos opostos – mas possíveis de uma resignificação maior no choque imagético – no lugar do sangue: de uma pessoa saem jujubas no lugar das tripas; outra em vez de vomitar sangue, vomita cerejas; também vemos melancias, maçãs e morangos cumprindo essas funções de sangue e parte de órgãos arrancados.

Por estes elementos aqui apresentados pudemos apontar a presença do pensamento surrealista de modo característico na referida obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky, na qual ele confronta por sua perspectiva o papel da arte para a busca de transcendência que o movimento exigia. O cinema, assim como a literatura e as outras artes, consegue cumprir a função de representar alguns ideais surrealistas, mas para a ideia apresentada pelo autor no filme em questão, estes não devem nunca limitar e exigir para si próprios o papel da iluminação do indivíduo, pois isso só caberá ao confronto com a realidade, confronto este que é afirmado quase como um ato político na fala final da obra.

Conclusão

Como apresentamos no artigo, o filme de Alejandro Jodorowsky é de forte influência surrealista, traduzindo perfeitamente algumas características deste movimento artístico, entre elas: a procura das visões interiores formadas no potencial do inconsciente e dos sonhos, que no

filme se transformam em cenas marcantes para o espectador na recriação do pensamento em imagens; o conflito com as ordens vigentes – sejam elas políticas, artísticas, filosóficas, etc. – de controle de uma sociedade, colocando seus personagens num desassossego constante em atitudes sempre combativas; o valor da errância para que o homem se descubra em relação com o acaso que ilumina, sendo a Paris dos surrealistas ou uma montanha para o cineasta chileno; e, por último, as soluções inteligentes que destacam a montagem como técnica essencial do movimento, da qual o cinema torna-se um dos melhores meios de tradução, seja com Buñuel ou o próprio Jodorowsky.

Portanto, ao procurar o retrato deste homem em busca de sua supra-realidade pelas trajetórias apresentadas em *A Montanha Sagrada*, vemos em Jodorowsky o anseio que clamava Breton no *Segundo Manifesto Surrealista*: "a ideia surrealista visa, simplesmente, a recuperação total de nossa força psíquica por um meio que representa a vertiginosa descida para dentro de nós mesmos, a sistemática iluminação de zonas ocultas" (BRETON, 1930, p. 166).

Referências

A MONTANHA SAGRADA. Direção: Alejandro Jodorowsky. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Allen Klein, Robert Taicher e Roberto Viskin. México/Estados Unidos**:** Allen & Betty Klein and Company e Producciones Zohar, 1973, 113 min., cor., son., 35 mm.

BOMFIM, Leonardo. *Alejandro Jodorowsky de a a z*. Disponível em: <http://www.freakium.com/edicao9_az_jodorowsky.htm> Acesso em: 12 de janeiro de 2012.

BRETON, André. "Posição Política do Surrealismo (1935)" In.: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. "Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)" In.: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. "Segundo Manifesto do Surrealismo (1930)" In.: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pacha. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

JODOROWSKY, Alejandro. *Agora não busco, encontro*. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/163/salada/agora-nao-busco-encontro.html>. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane, Ichiro Takahashi e Kátia Lessa. Acesso em: 12 de janeiro de 2012.

JODOROWSKY, Alejandro. Biografia do autor. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 10 de janeiro de 2012.

JODOROWSKY, Alejandro. Site pessoal do autor. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/home.htm>. Acesso em: 12 de janeiro de 2012

ZANI, Ricardo. *Dialogismo: o carnaval, o popular e o baixo corporal em Luis Buñuel*. 2008. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2008.

[i]Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara.