

# O onírico em Jodorowsky: as imagens-sonho e o cinema terapêutico em *A dança da realidade*

*The oneiric in Jodorowsky: The dreams-images and the therapeutic cinema in The dance of reality*

Ana Carolina Ribeiro

## Resumo

Após vinte e três anos sem produzir filmes, o cineasta chileno Alejandro Jodorowsky retorna às telas e inaugura a proposta de um cinema terapêutico com a obra autorreferente *A dança da realidade*. Fundamentada em terapias alternativas, a narrativa fílmica se inscreve em uma lógica onírica para propor a cura. Consideradas as relações entre o cinema e o sonho, o objetivo deste estudo é, a partir de uma cartografia da obra fílmica em questão, analisar de que forma o cineasta explora o aspecto onírico a partir do conceito de imagem-sonho apresentada nas teorias sobre o cinema de Gilles Deleuze. Observou-se que a obra se situa em uma lacuna entre o cinema narrativo e o cinema de diferença, uma vez que a exploração do onírico provém muito mais do conteúdo narrativo do que na cinematografia.

## Palavras-chave

Cinema terapêutico, imagens-sonho, Alejandro Jodorowsky.

## Abstract

*After twenty-three years without producing films, Alejandro Jodorowsky returns to the movie screen and opens the proposal of a therapeutic cinema with the self-reference work The dance of reality. Based on alternative therapy techniques, the film narrative is inscribed in an oneiric logic to propose healing. Considering the relations between cinema and the dream, the objective of this study is, from a cartography of the film work in question, analyze how the filmmaker explores the dream aspect from the concept of dream-image presented in the theories on the cinema of Gilles Deleuze. It was observed that the work is situated in a gap between the narrative cinema and the cinema of difference, whereas the exploration of the dream is much more in the narrative content than in the cinematography.*

## Keywords

*Therapeutic cinema, images-dream, Alejandro Jodorowsky.*

Ana Carolina Ribeiro  
Universidade Estadual de  
Londrina

Mestra em Comunicação - UEL.  
Professora assistente na  
graduação em Artes Cênicas -  
UEL.

carolnucci@hotmail.com.

## O cinema de diferença e as imagens-sonho

A partir da observação de diversas obras fílmicas, o filósofo francês Gilles Deleuze (2007) discute o sonho e o cinema por meio do conceito de imagem-sonho. Balizado pelos conceitos sobre “imagem” que consta na teoria de Henri Bergson (2006), divide seus estudos sobre o tema em duas categorias: cinema clássico e cinema moderno ou de diferença. A primeira categoria é denominada imagens-movimento e a segunda, imagens-tempo.

As imagens-movimento são aquelas que se constituem pela narrativa linear, pelo esquema sensório-motor, produzidas essencialmente pelos efeitos da montagem. Derivam-se em imagens-ação, imagens-afecção e imagem-percepção e correspondem, respectivamente, ao plano geral, plano conjunto e primeiro plano. Em cada uma dessas categorias imagéticas estão implícitos determinados signos que são esmiuçados pela teoria em questão (DELEUZE, 2004).

As imagens-tempo, por sua vez, compõe-se da narrativa não-linear. Nessas imagens há uma nova percepção de temporalidade. Propõe-se 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. Surgem, portanto, imagens de fabulação que constituem um novo conjunto de signos para pensar o cinema. Na condição de imagem óptico-sonora pura, levam à indiscernibilidade entre o real e o virtual, o que Deleuze denominou como princípio da indiscernibilidade. Por esse princípio, as imagens ópticas e sonoras puras podem ter dois pólos: objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Apesar de estabelecerem paradoxos, esses pólos sempre se comunicam ou asseguram passagens e conversões, tendendo para a indiscernibilidade e não para a confusão. Das imagens-tempo derivam-se as imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal. (DELEUZE, 2007, p. 18).

As imagens-sonho estão relacionadas à própria experiência do sonho. Na experiência sonial, 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. Um exemplo que o filósofo utiliza para explicar este circuito é a cena do curta-metragem *Entr'acte*, dirigido por René Clair, de 1924, 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 (DELEUZE, 2007, p. 73).

A indiscernibilidade proporcionada pela experiência do sonho aproxima o conceito de imagem-sonho aos transtornos mentais. A tese de André Parente<sup>1</sup> (2000), a partir da teoria de Deleuze, menciona os processos mentais como elementos concernentes a imagem-sonho. Parente (2000) observa as imagens-sonho como uma série de imagens flutuantes que escapam da consciência do ser humano, por isso remetem ao pensamento primitivo e aos mecanismos do inconsciente. Explica:

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 (PARENTE, 2000, p.102).

O cinema sempre se apoderou desta relação de imagens. Deleuze (2007) ressalta que os transtornos mentais, tanto quanto os sonhos e os

### 1

André Parente é pesquisador brasileiro e doutorou-se na Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Gilles Deleuze.

pesadelos, não são novidade para o cinema, pois desde as primeiras décadas do surgimento da cinematografia, 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 surrealismo (DELEUZE, 2007, p. 71).

Conforme discorre o filósofo, o cinema já se destacava pela relação intrínseca que estabelece com o estatuto do sonho desde o surgimento, entre o final do século XIX e início do século XX. O crítico e cineasta grego Ado Kyrrou ressaltou que é próprio da natureza de um filme ser surreal antes de qualquer conteúdo. Jacques Brunius, assim como Roland 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 (NAZARIO, 2008).

Cientes de que o cinema é o mais perfeito veículo de manifestação artística para transformar sonhos em imagens, ou imagens em sonhos, muitos artistas se interessaram em explorar esta condição onírica 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. (NAZARIO, 2008)

O surrealismo foi um movimento de vanguarda artística que surgiu na França, na década de 1920, liderado por André Breton e tinha entre seus objetivos a busca pela expressão espontânea e automática. Artaud e Bruñuel foram os que produziram, em primeira instância, as obras que tiveram maior expressão em relação ao movimento, pois pensaram na exploração do onírico além da esfera narrativa e propuseram em suas primeiras experiências cinematográficas a ruptura da narrativa fílmica linear (NAZARIO, 2008).

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. Em seus roteiros, apresentava uma proposta narrativa que fosse semelhante à estrutura de um sonho. Explica:

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 (ARTAUD, 1995, p. 179).

Por este aspecto o roteiro de *A concha e o clérigo*, escrito por Artaud, foi precursor do cinema surrealista. Nele, o poeta cria uma narrativa fragmentada e sem linearidade, condição surpreendente ao espectador acostumado com o encadeamento lógico dos filmes clássicos. Argumenta que “*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.” (ARTAUD, 1995, p. 178). Dirigido pela cineasta vanguardista Germaine Dulac, em 1927, esse foi o único roteiro de Artaud a

ser filmado. Porém, o poeta conferiu à diretora uma interpretação banal, pois fez de sua obra apenas um sonho narrado (ARTAUD, 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 tem desfrutado de um espaço privilegiado na história do cinema. O roteiro foi constituído a partir do princípio de desorganização narrativa do sonho. Escrito por Luis Bruñuel e Salvador Dalí foi, segundo eles, inteiramente baseado em relatos de seus sonhos. Segundo Canizal (2006, p.150), *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.”

Todavia, se a filmografia surrealista teve melhor representatividade 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 Ripstein, 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. Dentre os citados, Jodorowsky surge como objeto desta cartografia por dois aspectos: primeiro pelo que tangencia o onírico em sua vida artística e em segundo por seu recente e marcante retorno ao cinema com o filme *A dança da realidade*.

## O cinema como potência terapêutica

A obra fílmica do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky é permanentemente mencionada pela crítica especializada em analogia ao onírico ou ao surrealismo. Conhecido pelas produções de *Fando e Lis*, *El Topo* e *A Montanha Sagrada* realizadas no México nas décadas 1960 e 1970, o diretor voltou a produzir para o cinema em 2013 com a obra autorreferente *A dança da realidade* e em 2016, com *Poesia sem Fim*. Ambas produções narram memórias de sua de sua infância e juventude vividas, respectivamente, na aldeia de Tocopilla ao norte do Chile e na capital do país em Santiago.

A arte cinematográfica despertou em Jodorowsky o desejo de curar o mundo. Quando esteve no Brasil para participar da “Mostra SESC Jodorowsky”, em 2009, disse em entrevista: “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 possa curar neuroses.” (JODOROWSKY, 2009). Naquele momento, revelara que seu projeto era produzir um filme que se chamaria *Psicomagia*, no qual pretendia propor uma abordagem terapêutica. A produção não aconteceu, mas tudo indica que seu pretensioso projeto resultou em *A dança da realidade*.

No século XX, a arte como instrumento de apoio terapêutico foi diversamente explorada 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 visuais, enquanto linguagem não verbal, a única e mais apropriada forma de reabilitação de psicóticos (CÂMARA, 2002). Na década de 1920, o psicólogo Jacob Levy Moreno (2012) viu na arte teatral possibilidades terapêuticas e criou o psicodrama. Também a artista visual Lígia Clark, que em seus últimos trabalhos dedicou-se às possibilidades terapêuticas da arte sensorial estabelecendo uma zona fronteira entre arte e clínica (ROLNIK, 1996).

O cinema como potência psicoterapêutica também não é uma novidade. Barthes no artigo *Cinema e Psicanálise* (1980), Guattari em *O divã do Pobre* escrito na década de 1970 e, mais recentemente, Izod e Dovalles com a publicação *Cinema as therapy* (2015), observaram com pertinência tal relação em suas teorias. No entanto, enquanto para esses a questão terapêutica está no ritual de apreciação da obra fílmica pelo espectador, Jodorowsky propõe o aspecto 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.<sup>2</sup>

Segundo Jodorowsky (2009b), o psicoxamanismo é explicado como um ato metafórico e ritualístico que envolve o paciente em uma operação espiritual para cura de seus males. A psicogenealogia é o incentivo, através do perdão ontológico, à 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 pequenos rituais simbólicos para ajudá-lo a superar um trauma que lhe causa danos na vida pessoal ou social.<sup>3</sup> As três técnicas são arraigadas pelo princípio da cura através de atos simbólicos e são frutos das experiências do cineasta com o curandeirismo popular enquanto viveu na Cidade do México, na década de 1970.

Para demonstrar como funciona a psicomagia na prática, Jodorowsky transcreve em seus livros<sup>4</sup> exemplos dos rituais que já foram propostos aos seus pacientes. Explica como algumas doenças físicas podem ser curadas simbolicamente. Um dos exemplos traz o relato de uma mulher que no dia seguinte à 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 esfriar sob a luz do luar, depois lave várias vezes os olhos com este leite, até o amanhecer”. Segundo a paciente, após o ritual o mal desapareceu por completo (JODOROWSKY, 2009a, p.362).

As práticas terapêuticas de Jodorowsky fundamentam-se pelo autocohecimento, pelo despertar dos sentidos e na crença ritualística. Também defende que a fé nos rituais simbólicos aos quais submete quem o procura para sanar doenças é algo que diz respeito à linguagem onírica. O cineasta, que se diz assíduo estudioso das teorias sobre o inconsciente de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, na juventude chegou a ingressar 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 e assim fez por toda vida. Em seu currículo, coleciona trabalhos realizados em diversos campos artísticos: literatura, teatro, mímica, títere e histórias em quadrinhos. Em suas expressões, sobretudo no cinema, a atmosfera onírica sempre é predominante (JODOROWSKY, 2009a).

A condição de cinema terapêutico em *A dança da realidade*, até então nunca foi explicitada pelo cineasta, entretanto sua obra oferece pistas que nos levam a tal conclusão. Uma das pistas é o plano aberto e frontal, que predomina na narrativa fílmica. Trata-se da fotografia clínica, uma escolha estética de Jodorowsky. Conforme comentou em entrevista para Oliver (2015):

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

## 2

Importante ressaltar que este artigo não pretende julgar, nem apreciar o mérito das técnicas criadas pelo cineasta, apenas expô-las como esteio para compreensão de seu processo criativo na obra fílmica.

## 3

Nas últimas décadas, Jodorowsky dedicou-se ao atendimento terapêutico em seu escritório em Paris, França.

## 4

*A dança da realidade e Psicomagia.*

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.<sup>5</sup>

5

Tradução da autora.

O termo “fotografia clínica” é usado enquanto recurso para fotos de uso documental em acompanhamentos de casos clínicos de pacientes na área da saúde. A apropriação do termo pelo diretor sugestiona a proposta de cinema terapêutico por ele empreendida.

## Um cinema para curar o cineasta

Em *A dança da realidade*, Jodorowsky revisita sua infância e proporciona uma obra carregada de subjetividade 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. A narrativa se estrutura em duas partes. A primeira condiz 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.

O filme apresenta-nos um infante ressentido pela frieza da mãe e reprimido pela severidade do pai, um comerciante comunista que se veste como Stalin. Ao revisitar suas memórias, Jodorowsky 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” (JODOROWSKY, 2015).

De fato, a obra 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, o reencontro com o passado parece ter surgido 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” (JODOROWSKY, 2015).

A narrativa fílmica no todo pode ser observada com um grande ato psicomágico em que Jodorowsky, ao testemunhar sua vida, apresenta-nos o caminho para a própria cura. Também realiza simbolicamente o desejo que seu progenitor tivera em vida: ir até Santiago para matar o presidente Ibáñez, de quem revoltosamente discordava da forma de governar o país em crise. Para sua mãe, o cineasta concede a realização do desejo de ser uma cantora lírica, pois nunca pôde realizar este sonho em vida, devido à contestação do padrasto. No filme, Sara sempre se comunica cantando como se estivesse representando uma ópera.

Pequenos contos psicomágicos entremeiam a narrativa. Por exemplo, na cena em que Jaime em um ato heroico decide levar água para matar a sede da população de mineiros que invade a cidade tomada pela peste. Jaime retorna infectado para casa. Sara, ao vê-lo agonizando realiza um ato ritualístico: senta-se sobre seu corpo caído no chão, levanta o vestido e urina sobre todo seu corpo, curando-o da peste. Jaime a agradece por ter lhe devolvido a vitalidade e lhe pede perdão. Um perdão que provavelmente

nunca tenha ocorrido na realidade, mas que o cineasta, por meio da ficção, oportunizou ao pai.

Outro fragmento em que a psicomagia aparece em forma de conto é o momento em que Alejandrito acorda no meio da noite com medo do escuro. Sara, para expurgar o sentimento do filho, passa graxa sobre o seu corpo cobrindo-o de negro. Posteriormente, tira a roupa e põe-se a brincar de esconder. Divertindo-se, incorpora o excesso da tinta do garoto e lhe explica 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 desfecho da narrativa também é um ato psicomágico. Quando Jaime retorna de sua jornada, Sara lhe propõe que destrua a própria imagem. No jardim da casa, coloca-o sentado de frente para seu autorretrato centralizado ao lado dos retratos de Ibáñez e de Stalin. O posicionamento permite que Jaime avalie as semelhanças e se conscientize de seus equívocos ideológicos. A esposa entrega-lhe um revólver e pede que atire em sua própria imagem. Jaime assim procede. Na sequência, os retratos aparecem sendo destruídos por chamas de fogo (*figura 1*). Sara, de forma simbólica, o faz entender que apesar do ódio que sentia por Ibáñez, era igual a ele. Sua postura opressora perante a família condizia à postura do ditador perante a nação.

Figura 1 - Frame de *A dança da realidade*



Fonte: extraído pela autora.

O cineasta 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 mãe e, como forças opostas, ambos se complementam num duelo entre razão e crença.

Jodorowsky permite-se rever a infância, as relações familiares e transformá-la de acordo com seu olhar de agora. Eis a ação concreta de seu cinema terapêutico: atualiza as memórias, desata os nós do passado e consagra a cura para si mesmo. Ao buscar um sentido para sua existência, na tentativa de curar os traumas do passado, expõe sua própria história, seus medos infantis e os ressentimentos, como se se despisse para seu público. E foi exatamente assim que ele gravou o vídeo de divulgação para a estreia oficial do filme: completamente nu. No vídeo afirma: “Não vejo nenhuma diferença entre desnudar o corpo e desnudar a alma (JODOROWSKY, 2013).

## Os processos mentais e a poética onírica em *A dança da realidade*

Conforme já mencionado aqui, pelas citações de Deleuze e Parente, os processos mentais, assim como a experiência social, culminam na imagem-sonho. Em *A dança da realidade*, devaneio, alucinação e delírio surgem à cena em uma torrente de imagens que permitem a “dança” para realidade das memórias de Jodorowsky. O delírio foi descrito por Hagen 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.

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 (1988), 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 leva a compreender que o garoto deixa-se conduzir 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. 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 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. Jodorowsky surge à cena e o garoto corre em direção a ele. Em seguida, em plano geral, a população miserável corre em festa para recolher os peixes que lhe servirão de alimento (*figura 2*).

O sofrimento de Alejandrito diante da opressão paterna o leva para um mundo paralelo em que, solitário, se permite devanear. Em *A poética do devaneio*, Bachelard (1988) discorre sobre o devaneio na infância e compara esta experiência a 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. Jodorowsky traz uma reflexão existencial junto ao sentimento de culpa que acompanha a inocência dos devaneios infantis.

Figura 2- *Frame de A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora

A alucinação seguida de delírio ocorre na cena em que Alejandrito, mascote da corporação de bombeiros, participa do cortejo fúnebre em homenagem a um capitão morto em um incêndio. O fragmento inicia-se em plano aberto, com o cortejo fúnebre e o caminhão da corporação levando o caixão à frente. Segue em plano aberto, o garoto desfilando com uma tocha de fogo nas mãos. Em plano conjunto, na imagem seguinte, 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 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 3*).

Figura 3 - Frame de *A dança da realidade*



Fonte: extraído pela própria autora.

O recurso da montagem é o que nos leva a constatar que o que ocorreu com Alejandrito foi uma alucinação visual e tátil seguida de delírio, pois a narrativa não oferece nenhum indício, nem um aviso direto, de que naquele momento ocorrerá algum desses processos mentais. Segundo Deleuze (2004), a montagem<sup>6</sup> é o agenciamento das imagens-movimento. É por meio dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords* que a montagem determina o todo da obra.

A omissão da informação sobre os processos mentais das personagens nas cenas de *A dança da realidade* se configura na indiscernibilidade entre o real e o virtual. Pois, somente o olhar mais atento leva a significar tais cenas como processos mentais de Alejandrito. É desta forma que o processo de montagem fílmica também atinge o cinema-moderno. Parente (2000, p. 15) 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”.

Nos dois fragmentos fílmicos aqui analisados ocorre a suspensão do esquema sensório-motor. Surge então uma situação incomum que se afasta 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.) (PARENTE, 2000, p.99).

Desta forma, entende-se que o choque entre as imagens possibilita à *A dança da realidade* atingir um estado onírico. Mesmo assim, a narrativa ainda se instaura na categoria da imagem-movimento, pois ocorre apenas pequenas suspensões do tempo cronológico, em que a imagem surge no contexto da subjetividade da personagem, e logo retoma-se a linearidade do enredo. A partir deste entendimento, o conflito que aqui se institui é que Deleuze ao discorrer sobre as imagens-sonho explicita que essas são concernentes à categoria das imagens-tempo em que predomina a não-narratividade. Todavia, *A dança da Realidade* inscreve-se sob a sucessão de

## 6

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.

imagens submetida a uma cronologia. A obra limita-se a oferecer o onírico a partir de um discurso narrativo direto sem o experimentalismo do cinema de diferença observado por Deleuze. A economia de recursos cinematográficos com a escolha da imagem clínica, reafirma o cinema jodorowskiano como um eficiente meio para a expressão de sua poesia e para a abordagem de suas técnicas terapêuticas, muito mais do que como uma arte a ser explorada por sua técnica.

Contudo, as imagens-tempo não operam em uma condição superior as imagens-movimento. Deleuze (2007, p. 322) 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 nos dá uma imagem-tempo.” Mas, assim como ocorre em *A dança da realidade*, a imagem-movimento pode nos oferecer outras possibilidades como constituir o tempo em sua forma empírica. Deleuze (2007, p. 322) 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”.

## Considerações finais

*A dança da realidade* decalca o retorno Jodorowsky ao cinema. Diferente da inquietude do jovem criador de *A montanha sagrada*, que buscava a iluminação a qualquer custo por meio de uma ampla e eclética abordagem mística. Aqui, aos oitenta e quatro anos de idade, o cineasta apresenta-nos respostas mais contundentes sobre a existência humana, a fé, a espiritualidade, o infinito. Entretanto, não abre mão de manter alguns elementos que caracterizaram seu cinema: a simbiose entre arte e vida, a violência, a crítica a diversas esferas da sociedade e, principalmente, a atmosfera onírica.

Jodorowsky revisita o passado a partir de sua memória afetiva. No *trailer* de divulgação do filme, afirma: “só temos memória, nunca realidade, o que se faz já não existe mais” (JODOROWSKY, 2013). Suas memórias da infância 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 proporcionam um novo sentido a sua vida. O encontro simbólico com seus pais parece ser a cura de seus ressentimentos. Seu cinema terapêutico é uma experiência sonial. Afinal, reencontrar os antepassados, fundir o passado ao presente é algo possível a nós, seres humanos, por meio da experiência do sonho.

Com grandeza poética, o diretor nos surpreende ao substanciar imagens que parecem residir em nossas mentes perturbadas pela consciência do trágico. Como na cena em que Alejandrito imagina-se morto e em estágio de decomposição dentro de um caixão. Ou ainda, como se pela força de nossa ira, pudéssemos matar todos os peixes mar, tal qual a cena de seu devaneio infantil. Porém, a escolha pela imagem-ação parece necessária ao intuito de propagar de suas técnicas terapêuticas. Pois é pela narrativa linear que proporciona ao espectador uma zona de conforto em relação ao inteligível, ao acesso natural das coisas, à fluidez. É desta forma que suas obras se situam em uma lacuna entre o cinema comercial e ao cinema de vanguarda.

No fluxo desta análise, fica entendido que *A dança da realidade* não supera o cinema clássico em relação ao cinema de diferença proposto por Deleuze. Entretanto, seria possível dizer, que a obra se situa 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 cura, que o diretor nos revela sua forma de enxergar o mundo, sua infância, sua fé, sua família, sua vida.

## Sobre o artigo

Recebido: 22/02/2018

Aceito: 01/08/2018

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- 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, 1988.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRUÑUEL, Luiz; DALÍ, Salvador. **Um cão andaluz**. França: 1929, (16min).
- CÂMARA, Fernando P. **Vida e obra de Nise da Silveira**. In: psychiatry on line Brazil, v. 7, n. 9. Setembro de 2002. Disponível: <http://www.polbr.med.br/ano02/wal0902.php>. Acesso em: 04 de fev. de 2016.
- CANIZAL, Eduardo Panuela. **Surrealismo**. In: MASCARELLO, Fernando. "História do cinema mundial." Campinas: Papyrus, 2006. p.143-159.
- DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. (1900) Trad: Waldero Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- JODOROWSKY, Alejandro. **A dança da realidade**, Direção e Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção: Moisés Cosío, Xavier Guerrero Yamamoto, Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux. Chile, 2013 (130min).
- \_\_\_\_\_. **Alejandro Jodorowsky presenting his film La Danza de la Realidad**. Montreal, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/77650786>. Acesso em: 19 de jul. de 2019.
- \_\_\_\_\_. **La danza de La realidad com conocimiento**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTXbCVJy6f4>. Acesso em: 01 de jun. de 2015.
- \_\_\_\_\_. **A dança da realidade**. Trad: Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009 a.
- \_\_\_\_\_. **Psicomagia**. Trad: Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009 b.
- 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: Papyrus, 2000.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. *Percurso - Revista de Psicanálise*, v.8, n. 16, p. 43-48, 1996. Departamento de Psicanálise,

Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acesso em 04 de fev. de 2016.