

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

AGAMENON PORFÍRIO DE LIMA FILHO

ESCRITAS DE SI E FABULAÇÃO DA MEMÓRIA NO CINEMA
AUTOBIOGRÁFICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY

João Pessoa

2020

AGAMENON PORFÍRIO DE LIMA FILHO

**ESCRITAS DE SI E FABULAÇÃO DA MEMÓRIA NO CINEMA
AUTOBIOGRÁFICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

João Pessoa

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732e Lima Filho, Agamenon Porfirio de.

Escritas de si e fabulação da memória no cinema autobiográfico de Alejandro Jodorowsky / Agamenon Porfirio de Lima Filho. - João Pessoa, 2020.
107 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Autobiografia - Jodorowsky, Alejandro. 2. Memória.
3. Identidade. 4. Cinema. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-94(043)

AGAMENON PORFÍRIO DE LIMA FILHO

**ESCRITAS DE SI E FABULAÇÃO DA MEMÓRIA NO CINEMA
AUTOBIOGRÁFICO DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal da Paraíba.

RESULTADO: _____ NOTA: _____

João Pessoa, ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. Marcelo Bolshaw Gomes

Dr. Suéllen Rodrigues Ramos da Silva

AGRADECIMENTOS

À tríade que dá base e ilumina meus caminhos. A fortaleza que é Rafaella, a doçura de Mainha e a esperteza de Painho.

À minha companheira Tainá, por todo o apoio e por ter, mesmo sem saber, mergulhado neste trabalho junto comigo.

Ao meu orientador, Dr. Marcel Vieira, pelo acompanhamento, elucidações e parceria durante o feitiço deste trabalho.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB, especialmente os professores Dr. Bertrand Lira e Dr. Thiago Falcão, pelos conhecimentos e valiosas indicações.

Aos professores Dr. Marcelo Bolshaw e Suéllen Rodrigues por aceitarem participar da banca examinadora.

A todos os discentes do nosso programa, em especial aos companheiros Esmejoano Lincol, Gilmara da Mata, Bárbara Fraga e Leonardo Gonçalves. Sem vocês, esse percurso teria sido muito mais penoso.

Ao professor Dr. Antonio Simões, com quem tive mais uma vez a feliz oportunidade de trabalhar.

Aos amigos que me acolheram e ouviram, apesar desses dois anos reafirmando meu arquétipo de eremita. Thaynara, Arycele, Daniel, Kaká, Yale, João e Victor, obrigado por, mais uma vez, segurarem as pontas.

À CAPES, pelo financiamento à esta pesquisa, com votos de que a pesquisa e a ciência no país possam sobreviver a estes tempos nebulosos.

E, por fim, ao velho Jodorowsky, pelo objeto e pelas lições. E lembrem-se sempre: there's no holy mountain!

RESUMO

Nas cineautobiografias *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016), o diretor Alejandro Jodorowsky rememora e reimagina seu passado. Nos propomos a analisar esses produtos na perspectiva de compreender como as memórias são representadas, abordadas e reelaboradas pelo diretor, ao mesmo tempo em que investigamos sua proposta de cinema autobiográfico. Estruturamos, assim, nossa investigação a partir de quatro eixos: das autonarrativas, das memórias, das autobiografias e do cinema. Por trabalharmos com esse objeto híbrido – entre o cinema e a autobiografia – recorreremos a diferentes linhas teóricas. Discutindo autobiografia e escritas de si a partir de autores como Philippe Lejeune (2014) e George Gusdorf (1991). Memória sob as perspectivas de Henri Bergson (1999) e Maurice Halbwachs. Recorreremos a Jöel Candau (2018) e Paul J. Eakin (2019) afim de compreender o intercruzamento das duas temáticas na construção das identidades dos sujeitos. Por fim, nossa análise se aporta em teóricos do cinema como David Bordwell (2008), Jacques Aumont e Michel Marie (2009). Buscando identificar assim os modos com os quais Jodorowsky estrutura suas autonarrativas e põe em cena suas memórias.

Palavras-chave: Autobiografia; Memória; Identidade; Cinema.

ABSTRACT

Along his cineautobiographies *The dance of reality* (2013) and *Endless Poetry* (2016), diretor Alejandro Jodorowsky recalls and reimagines his past. We analyze these products in order to understand how memories are addressed, represented and re-elaborated by Jodorowsky and what these processes demonstrate on the possibilities of autobiographical cinema. Thus, we structure our investigation in four axes: the study of autobiographies, self-narratives, memory and cinema. Due to the hybridness of the subject, we turn to theorists such as Philippe Lejeune (2014) and George Gusdorf (1991) to discuss autobiography and the writing on the Self; Henri Bergson (1999) e Maurice Halbwachs (1990) to discuss memory; J el Candau (2018) e Paul J. Eakin (2019) on the intercrossing between memory and self-narratives in identity building; and David Bordwell (2008), Jacques Aumont e Michel Marie (2019) on film theory. Therefore, we seek to identify the ways in which Jodorowsky structures his self-narratives and puts his memories into play.

Key words: Autobiography; Memory; Identity; Cinema.

FIGURAS

1 - Primeira reunião pânica. Da esquerda para a direita: Alejandro Jodorowsky, Jacques Sternberg, Fedorov, Fernando Arrabal, Roland Topor, Lis (esposa de Arrabal) e Toyen	18
2 - O personagem de Alejandro espera na loja de cabeças	20
3 - Os protagonistas Fando e Lis	21
4 - Jodorowsky como El Topo e seu filho	22
5 - O Ladrão encontra o Alquimista pela primeira vez	23
6 - Jodorowsky conversa com os personagens que o representam quando jovem	74
7 - Na sequência, podemos observar o circo como a entrada para o universo que nos é apresentado	79
8 - Sequência de <i>Poesia sem fim</i> faz uma espécie de trabalho de lembrar onde a película anterior termina	80
9 - A paisagem árida de Tocopilla e algumas de suas marcas arquitetônicas imortalizadas agora no cinema	81
10 – Como senhor da diegese, a narração de Jodorowsky remonta sua memória	82
11 - Jodorowsky entrega a arma a Jaime (Brontis Jodorowsky) na cena em que o personagem decide matar o ditador Carlos Ibáñez	83
12 - Sem expressões, os personagens são incógnitas imemoráveis, quase que irrelevantes à narrativa, mas que ainda assim precisam estar lá	83
13 - Alejandrito, abraçado por Jodorowsky nos primeiros minutos de <i>A dança da realidade</i> ...	84
14 - Manchetes situam a situação do Chile	86
15 - Jaime à esquerda e Ibáñez à direita	86
16 - Jaime confronta seus demônios	87
17 - Alejandrito admirando seus sapatos novos	88
18 - Carlitos admira os sapatos vermelhos	89

19 - Carlitos morto acompanhado carregado na bicicleta	89
20 - O altar erguido na praia.....	90
21 - Alejandrito chora nas pedras.....	92
22 - O velho Jodorowsky junto de sua versão infantil	93
23 - A cadeira vazia.....	94
24 - Alejandro encara Ibáñez	94
25 - A despedida e o portão aberto.....	95
26 - A última conversa	95
27 - Pai e filho se confrontam	96
28 - O abraço nunca dado.....	97

TABELA

1 - O pacto Romanesco	63
-----------------------------	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ALEJANDRO JODOROWSKY: VIDA E OBRA	13
2.1 FILMOGRAFIA E CONSTRUÇÃO DE ESTILO	18
3 MEMÓRIA COMO FONTE PARA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NARRATIVA	27
3.1 IDENTIDADE EM UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO	31
3.1.1 Identidade como devir autobiográfico	34
3.1.2 O lugar do outro na construção de si	40
3.1.3 Memória e identidade	44
3.2 REVISITAR, ESQUECER E RECONSTRUIR	47
3.3 GENEALOGIA E MEMÓRIA DE ORIGEM	51
4 DO PACTO AO CINEMA AUTOBIOGRÁFICO	54
4.1 AUTOFABULAÇÃO: ENTRE A VERDADE AUTOBIOGRÁFICA E A AUTOFICÇÃO	60
4.1.1 Cinema como escrita autobiográfica	68
5 MISE-EN-SCÈNE DA MEMÓRIA	77
5.1 OS ELEMENTOS DE UMA DIEGESE PARA FABULAÇÕES DA MEMÓRIA .	78
5.1.1 Fragmentos de memória: análise de sequências	85
5.1.2 Genealogia: a jornada de Jaime	85
5.1.3 Os sapatos vermelhos e uma história familiar	88
5.2 REESCRITURA DA MEMÓRIA: UM ABRAÇO DE DESPEDIDA	93
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102
FILMOGRAFIA	108

1 INTRODUÇÃO

É difícil definir em poucas palavras o cinema feito por Alejandro Jodorowsky. Há quem o trate por surrealista, psicodélico, místico ou mesmo louco. Talvez o que consiga justificar de alguma forma a sua arte singular seja a variedade de áreas pelas quais passeia o artista: *graphic novels*, dramaturgia, tarot, cinema, poesia e até mesmo a “função” de *psicomago*, criada pelo próprio diretor.

Com 90 anos, o chileno, radicado no França desde 1953, é mais conhecido por filmes como *A montanha Sagrada* (1973) e *El Topo* (1970). Além disso, Jodorowsky também é lembrado pelas produções que nunca conseguiu realizar. *Duna* (1975) foi um plano ousado do diretor de adaptar o romance de ficção científica de Frank Herbert, que acabou nunca saindo do papel¹. Com a restrita filmografia de apenas nove filmes, depois de um hiato cinematográfico de vinte e três anos em 2013, Jodorowsky volta literalmente às telas. Mas, dessa vez, não como pistoleiro-místico ou mestre alquimista.

O cineasta volta a produzir para contar sua própria história, representada tão onírica e misticamente quanto toda a sua obra. Com *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016), inicia o que chama de pentalogia autobiográfica. Baseadas em seu livro também chamado *A dança da realidade* (2009), Jodorowsky desenvolve o que chamou de autobiografia imaginária: “embora não no sentido de ‘fictícia’, pois todos os personagens, lugares e acontecimentos são verdadeiros, mas pelo fato da história profunda da minha vida ser um esforço constante para expandir a imaginação e aumentar os seus limites”.²

Tratando da infância e juventude, os filmes são marcados pela linguagem particular concebida pelo artista, assim trazendo assinaturas de suas obras anteriores. O tipo de escrita cinematográfica explorada por Jodorowsky desde suas primeiras experiências com cinema, são um tipo de linguagem³ que muitas vezes se comunicam com o subconsciente dos espectadores. O uso de arquétipos, símbolos e signos tornam o contato com o cinema jodorowskyano uma experiência difícil de esquecer.

¹ O documentário *Duna* de Jodorowsky (2013) retrata a ambiciosa produção que durou dois anos, gastou milhões e contava com uma equipe de artistas ilustres como H. R. Giger, Jean Giraud, Dan O'Bannon, Salvador Dalí, Orson Welles, Gloria Swanson e Mick Jagger. Muitos dos artistas que participaram do projeto de Jodorowsky acabaram tornando-se importantes nomes não só no cinema.

² Trecho extraído da sinopse do livro *A Dança da Realidade* (2009).

³ Abordaremos as inscrições dessa linguagem de maneira mais detalhada visitando a obra cinematográfica do autor.

É justamente a linguagem particular que possibilita nossa análise quanto as escritas de si feitas pelo diretor. Reconhecido pesquisador na área da autobiografia e escritas de si, Philippe Lejeune (2014), em seu ensaio “Cinema e Autobiografia”, questiona a existência de um cinema autobiográfico onde “o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a 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, p. 262). E Jodorowsky parece confirmar isto.

Além disso, não estando restritas às obras cinematográficas, as realidades fantásticas criadas por Jodorowsky são encontradas ainda em suas *graphic novels* e livros. Em *Quando Teresa brigou com Deus* (2003) – livro onde Jodorowsky inaugura a reconstrução/retomada de sua história familiar –, o autor propõe uma revisitação de sua árvore genealógica, revivendo e reinterpretando o passado de seus ancestrais, o autor parece brincar com a maleabilidade da memória.

Esta parte da história parecia inacreditável para Jahse, apesar de lhe ter sido contada pela própria mãe quando era pequena. Ela queria conhecer a vida real de seus antepassados, e não um conto de fadas ou um relato bíblico. Mas Sara Luz, sorridente, explicou-lhe que o passado era uma invenção contínua, que cada personagem de sua árvore podia comparar-se a uma pedra que, ano após ano e conto após conto, ia elevando-se até chegar ao céu e brilhar como um astro, para dar uma luz mais doce que o açúcar (JODOROWSKY, 2003, p. 60).

Na perspectiva da memória como fenômeno correspondente a reelaboração do passado no presente, o filósofo Henri Bergson (2006) afirma que a memória não seria nada mais do que uma atualização de uma lembrança. Um prolongamento do passado no presente, que concebe uma nova realidade toda vez que este passado evocado se atualiza. Desse modo, no sentido de resgate e reinscrição do passado, esta análise volta-se para o tratamento da memória na obra de Jodorowsky.

Em nossa pesquisa, estão colocadas no centro do *corpus* os dois últimos filmes do cineasta – *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016) –, primeiramente pelo ineditismo do trabalho – já que outros materiais do diretor foram bem explorados – mas principalmente por sua configuração como gênero híbrido – como veremos no capítulo que trata de autobiografia e cinema, é difícil categorizar como autobiografias os dois filmes que analisamos aqui.

Em segundo lugar, nos utilizamos das indicações de Jacques Aumont e Michel Marie em *A Análise do Filme* (2009), onde os autores afirmam que cada análise fílmica demanda

métodos e aproximações particulares. Além disso, conversamos com teóricos como Bordwell (2008) e Jullier (2009), possibilitando examinar nosso objeto não só em seus aspectos técnicos, mas também em seus significados e conceitos.

Nosso trabalho orbita sobre os seguintes eixos: autonarrativas, memória, autobiografias e cinema. Nossa perspectiva faz com que esses temas conversem e sejam perpassados uns pelos outros. Trabalhamos, então, como questão central, as formas como o cineasta reelabora suas memórias através do cinema. Partimos, primeiramente, da compreensão dos processos de constituição das escritas de si e, conseqüentemente, como elas envolvem memória e identidade. Em segundo lugar, abordamos mais claramente os postulados de uma escrita autobiográfica propriamente dita, para então discutirmos a proposta cineautobiográfica de Jodorowsky. E por fim, chegamos à análise dos elementos estilísticos dos quais o cineasta se utiliza na construção de sua diegese⁴ mnemônica.

Assim, no primeiro capítulo, fazemos uma apresentação da obra e histórico do diretor. No segundo abordamos as interlocuções entre memória, identidade e autonarrativa como constituidores do sujeito. No terceiro, trabalhamos com os conceitos de (auto)biografia e autoficção, pensando em suas possibilidades e transições para o cinema. E no quarto, nossa análise apresenta sequências do filme onde conseguimos identificar o que tratamos aqui por uma *mise-en-scène* da memória.

⁴ Diegese diz respeito ao universo ficcional criado para ambientar uma história. As leis e postulados que regem a realidade fílmica tem por intuito proporcionar a aceitação do universo narrativo do filme pelo público.

2 ALEJANDRO JODOROWSKY: VIDA E OBRA

Ainda que suas produções sejam carregadas de elementos autobiográficos, Jodorowsky dedicou-se especialmente em duas ocasiões a escrever sobre sua história familiar. Na primeira delas, em *Quando Tereza brigou com Deus* (2003), o artista se propõe a reconstruir sua árvore genealógica, contando e imaginando os caminhos que sua família percorreu até o seu nascimento. Já em *A dança da realidade* (2001), Jodorowsky traz a propostas de uma autobiografia imaginária, carregada de lugares, personagens e acontecimentos verdadeiros, mas sob reinterpretações e revisões como proposta de expansão da própria história.

No início do documentário *A constelação Jodorowsky* (1994), quando questionado sobre quem é, o cineasta diz ser impossível responder à pergunta: “Você só sabe quem é quando morre [...] você não existe mais quando diz: ‘sou isto’”. Indo além da metafísica que possa envolver essa pergunta, tentaremos apresentar um pouco da história de vida do cineasta, tarólogo, escritor e *psicomago*⁵.

Ao norte do Chile, em 1929, na pequena cidade de Tocopilla, Sara Prullansky deu à luz ao primeiro filho homem de Jaime Jodorowsky. Filhos de imigrantes de origem judia e ucraniana, os pais eram donos de uma pequena loja de variedades chamada *Casa Ukrania*. Além de Jodorowsky, Jaime e Sara tiveram ainda outra filha, Raquel, conhecida escritora e pintora chilena.

Os avós paternos de Jodorowsky, – o homônimo – Alejandro Jodorowsky e Teresa Groismann fugiram da perseguição antissemita que se proliferava na Rússia e acabaram chegando ao Chile com Jaime e seus três irmãos. Os avós maternos, Alejandro e Jashe Prullansky também se refugiaram na América do Sul. Após ficar grávida de Sara, Jashe fuge com Alejandro para a Argentina.

Na infância, a ascendência judia foi um dos motivos que acabou isolando Jodorowsky. Seu nariz avantajado e sua pele branca distinguiam-no das crianças de “pele morena e nariz pequeno” (JODOROWSKY, 2009, p. 14). Além disso, por sua desenvoltura com a leitura, o menino foi adiantado para uma turma com crianças mais velhas, que não conseguindo ler como o pequeno Jodorowsky acabaram por convertê-lo em inimigo. Contudo, a solidão fez

⁵ Os estudos de Jodorowsky, com filosofias e tradições orientais, xamânicas e sufistas, possibilitaram o desenvolvimento de uma espécie de terapia teatral que o artista batizou de psicoxamanismo ou psicomagia.

com que Jodorowsky se refugiasse nos livros e lá encontrasse os primeiros contos, aventuras, dicionários de símbolos e, até mesmo, lhe proporcionassem seu primeiro contato com o Tarot⁶.

Em casa, Jodorowsky vivia sob as ordens de um pai repressor e uma mãe submissa. Jaime negava qualquer tipo de relação de carinho com o filho e, além disso, sob má interpretação dos pensamentos marxistas, negou ao pequeno qualquer tipo de brinquedo, “esses produtos da maligna economia de consumo” (JODOROWSKY, 2009, p. 21, tradução nossa). De Sara, sempre obediente às ordens de Jaime, Jodorowsky também sofre abandono.

Sara nunca acariciou meu corpo, mas passava horas penteando meu cabelo, me fazendo cachos, recusando cortá-lo. [...] Como naquela época, nenhuma criança usava cabelo comprido, não cansavam de me chamar de "bicha". [...] Meu pai, aproveitando que Sara dormia, me levou para o cabeleireiro. [...] raspam minha cabeça e varreram os cachos dourados sem vacilar. [...] libertar-me do cabelo que tantas provocações me trouxeram foi um enorme alívio..., mas chorava porque ao perder meus cachos perdia também o amor da minha mãe (JODOROWSKY, 2009, p. 39-40, tradução nossa).

Desamparado pela própria família, Jodorowsky volta-se à poesia, mas com isso entra novamente em conflito com seu pai. Jaime, apesar de ter sido trapezista durante a juventude, despreza qualquer tipo de arte. E da mesma forma que zombava e depreciava poetas, cantores e artistas, tratando-os por bufões ou homossexuais, Jaime maldizia qualquer forma de espiritualidade. A passagem do Teósofo, apresentada por Jodorowsky em sua autobiografia, é um momento importante de compreensão desse lugar de embate com seu pai.

O Teósofo é apresentado como um inglês que, após ser afastado do trabalho e impossibilitado de beber, tem contato com escritos místicos e converte-se em uma espécie de louco sábio. Certa vez, essa figura presenteia Jodorowsky com quatro medalhinhas douradas: nelas havia um Cristo, uma estrela de Davi, uma lua crescente contendo uma estrela e um yin yang. E, colocando-as nas mãos do infante, o Teósofo diz:

Tome para você. Os quatro são diferentes e se dizem católicos, hebraicos, islâmicos e taoístas. Eles acreditam que simbolizam diferentes verdades, mas se você colocá-los em um forno e derretê-los, eles formarão uma única semente do mesmo metal. A alma é uma gota do oceano divino do qual somos, por muito pouco tempo, o veículo humilde. Ele deixou Deus e viaja para retornar e se dissolver em Deus, que é gozo eterno. Pegue esta corda amiguinho e faça um colar com as quatro medalhas. Sempre o carregue para

⁶ Em *Quando Teresa brigou com Deus* (2001), Jodorowsky introduz o Tarot em sua árvore genealógica através de sua tataravó.

que se lembre que um único fio, a consciência imortal, os une (JODOROWSKY, 2009, p. 38, tradução nossa).

Ao chegar na *Casa Ukrania*, com as medalhas, Jaime se enfurece com o que vê. Diz que o Teósofo está tentando abrandar o medo da morte do seu filho, encrustando em sua cabeça ilusões. Arranca-lhe então as medalhas e joga uma por uma em um vaso sanitário enquanto diz ao pequeno Jodorowsky: “Deus não existe, Deus não existe, Deus não existe! Você morre e apodrece! Depois disso não existe nada!” (JODOROWSKY, 2009, p. 39, tradução nossa).

Os embates entre Jodorowsky e sua família parecem ser fundamentais nos caminhos trilhados artisticamente por ele. Ao mesmo tempo, o resgate da sua genealogia parece obrigar o artista a fazer as pazes e reinterpretar essas relações. “Percebi que, se eu me tornei artista, foi porque aquele lugar me machucou. E assim consegui embelezar o feio. Dei cor às minhas recordações em branco e preto. Embelezar sua memória é uma grande cura”⁷, diz Jodorowsky referindo-se a seu último filme, *Poesia sem fim* (2016).

O rompimento definitivo com a família aconteceu durante as bodas de ouro de seus avós maternos. Furioso com o modo como seus parentes destrataavam e humilhavam seus pais, o jovem Jodorowsky tentou derrubar a machadadas a única árvore que adornava o jardim. O ato simbólico espontâneo marcou o começo de um novo momento para o artista. Sem ter para onde ir, foi um primo presente na festa que lhe socorreu, apontando uma saída. Admirado pela coragem de Jodorowsky, o primo o apresenta às irmãs Cereceda, que abrem as portas de sua casa para o aspirante a poeta.

Carmen e Verônica Cereceda eram filhas de milionários e em sua casa de três andares abrigavam diferentes artistas. Nesse lugar, Jodorowsky tem contato com as mais diversas linguagens artísticas. Convivendo com pintores, músicos, mímicos, escultores e atores, nesse momento, Jodorowsky definitivamente abraça seu lado artístico, inserindo-se no principal círculo de artistas chilenos dos anos 40. O escritor Enrique Lihn, a poetisa punk Stella Díaz – com quem Jodorowsky se envolveu amorosamente – e o poeta Nicanor Parra, são alguns dos proeminentes artistas contemporâneos do cineasta.

⁷ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/14/cultura/1463245705_047080.html/ Acesso em: 08 mai. 2019.

Em Lihn, Jodorowsky encontra um significativo parceiro criativo. Juntos, os artistas desenvolvem “atos poéticos”, espécie de intervenções artísticas que buscavam transformar poesia em atos físicos. “Com nossos atos poéticos, tentamos destacar a qualidade imprevisível da realidade” (JODOROWSKY, 2009, p. 139, tradução nossa). Entre pintar a estátua de Pablo Neruda de negro, em um ato simbólico a favor dos tantos poetas anônimos no país, a jogar pedaços de carne nos presentes em uma reunião da Academia Literária do Chile, o desejo de criar e experimentar movia os jovens artistas. E, nessas experiências, falhando e acertando, eles formulam o que seriam realmente esses atos.

Qual é a definição de um ato poético? Deve ser belo, impregnado de uma qualidade onírica, dispensar toda justificção, criar outra realidade dentro da realidade comum. Permite transcender para outro plano. Abre a porta de uma nova dimensão, alcança um valor purificador [...] O ato poético e gratuito deveria permitir manifestar com gentileza e beleza de energias criativas normalmente reprimidas ou dormentes em nós (JODOROWSKY, 2009, p. 141, tradução nossa).

Ainda durante a juventude Jodorowsky, tem contato com o circo e com o teatro. Na experiência circense, encontra outro aspecto de sua genealogia: vai trabalhar no mesmo circo que seu pai quando jovem. No palhaço Piripipí, o jovem artista encontra seu primeiro mestre, que lhe apresenta a arte da palhaçaria e o mundo fantástico do circo. Seguindo os conselhos do palhaço, Jodorowsky abandona a faculdade de Filosofia, que ainda cursava na época, e matricula-se nos cursos de teatro experimental (JODOROWSKY, 2001).

É como ator que Jodorowsky consegue finalmente alcançar o patamar da sua carreira. Fazendo parte do teatro universitário, chegou a ser responsável por uma companhia com quase sessenta atores. No entanto, passou a questionar se seu sucesso advinha dele ou dos textos que interpretava. “O que é um ator? Um ator que repete um texto, ou tudo, menos o texto?”⁸. Assim o artista decide criar um teatro que não usasse texto, tentando explorar outras possibilidades de comunicação.

Percebi que não gostava do teatro imitando a realidade. Para mim, esse tipo de arte era uma expressão vulgar: fingindo mostrar algo verdadeiro, recriava a dimensão mais aparente, também a mais vazia do mundo, como se estivesse em um estado de consciência limitada. Aquele "teatro realista" parecia desconsiderar a dimensão mágica e onírica da existência (JODOROWSKY, 2009, p. 181, tradução nossa).

⁸ Trecho de depoimento de Jodorowsky no documentário *A constelação Jodorowsky* (1994).

Impregnado pelas ideias surrealistas, e buscando aprender mais do que conseguia encontrar naquela Santiago dos anos 50, com apenas 24 anos, Jodorowsky parte para Paris. Desembarcando na França, com apenas cem dólares e o sonho juvenil de salvar o surrealismo, Jodorowsky vai estudar pantomima com Étienne Decroux. Essa nova escola permite ao artista conhecer outro discípulo de Decroux, Marcel Marceau.

Com Marceau, Jodorowsky desenvolve espetáculos de mímica como *A Gaiola*, *O devorador de corações* e *O sabre do samurai*. A convite dele, Jodorowsky viaja ao México acompanhando sua turnê pelo país. Encantado com o que vê e convidado a ministrar cursos de pantomima, resolve ficar no país e acaba por fundar o Teatro de Vanguarda (JODOROWSKY, 2001). Lá, Jodorowsky trabalha com proeminentes atores da época, além de encenar obras de autores como Strindberg, Samuel Beckett, Ionesco, Arrabal, Tardieu, Jarry, Leonora Carrington.

De volta à França, junto de nomes como Jaques Sternberg, Fedorov, Fernando Arrabal, Roland Topor e Toyen, Jodorowsky funda o *Antimovimento Panico* (Figura 1). Em uma referência ao deus Pan, presente na mitologia grega e símbolo de uma natureza criativa e indomável, etimologicamente, significa tudo (HACQUARD, 1996). O movimento era uma resposta desses jovens artistas à ruína dos princípios do movimento surrealista.

Nós três tínhamos o mesmo cansaço do surrealismo. Porque o surrealismo, que era o último grande movimento artístico, estava naquela ocasião meio que fora de rumo. Os princípios originais já não eram os mesmos. O grupo surrealista se tornou trotskysta. André Breton tinha se transformado numa espécie de papa que anunciava o que aprovava e o que não gostava. Breton não gostava de nada. Breton não gostava de ficção científica, não gostava de rock and roll, não gostava de pintura abstrata, não gostava de arte publicitária, não gostava de pornografia. Não gostava nada de cultura pop. Imagino que ele também detestava quadrinhos.⁹

Percorrendo a história de vida de Jodorowsky é possível compreender os meios pelos quais ele desenvolve seu estilo cinematográfico. Em *A constelação Jodorowsky* (1994), o diretor confirma o que pretendemos apontar nessa primeira apresentação: “Nunca vi diferença entre fazer um filme e minha vida”. Especialmente em sua proposta de cineautobiografia, vemos condensadas as marcas de suas vivências pessoais e artísticas. Seja na *mise-en-scène* com elementos teatrais, nas referências às artes circenses ou mesmo nos traços oníricos que remetem ao surrealismo, é possível perceber inserções biográficas em toda a sua obra.

⁹ Disponível em: <https://blogdozepereira.blogspot.com/2007/12/bate-papo-com-alejandro-jodorowsky.html/> Acesso em: 15 jun. 2019.

Figura 1 - Primeira reunião pânica. Da esquerda para a direita: Alejandro Jodorowsky, Jacques Sternberg, Fedorov, Fernando Arrabal, Roland Topor, Lis (esposa de Arrabal) e Toyen



Fonte: Catálogo Mostra Jodorowsky. SESC, fev. 2009

2.1 FILMOGRAFIA E CONSTRUÇÃO DE ESTILO

Para David Bordwell (2008), importante teórico do cinema, estilo pode ser compreendido como uso sistemático de técnicas cinematográficas utilizadas de maneira recorrente por diretores. Essas técnicas podem envolver iluminação, fotografia, enquadramentos, *mise-en-scène*, montagem e mesmo estratégias narrativas e temáticas. Dessa forma, sejam nas escolhas esteticamente marcantes de diretores, como Tim Burton e Wes Anderson, ou mesmo em movimentos como o *nouvelle vague* ou expressionismo alemão, o estilo pode ser tanto individual quanto coletivo.

Sofrendo avanços e modificações através do tempo, as transformações do estilo cinematográfico estão, muitas vezes, ligadas ao advento de novas tecnologias. No primeiro cinema¹⁰, por exemplo, onde "os atores moviam-se perpendicularmente ao eixo da câmera, atuavam frontalmente e se distribuía(m) como roupas penduradas em um varal" (BORDWELL, 2008, p 147), as possibilidades de captura de imagem eram extremamente restritas. Com

¹⁰ Costa (2005) refere-se ao primeiro cinema como os filmes e práticas localizados no período aproximadamente, entre 1894-5 e 1906-8, correspondendo à primeira década do cinema.

surgimento de novas lentes objetivas e câmeras mais leves tornaram-se possíveis atuações em profundidade, movimentos de câmera mais fluidos e mesmo novas técnicas de montagem.

Somadas à inventividade e habilidade de determinados diretores, o estilo se apresenta de forma tão múltipla que supera facilmente o próprio número de gêneros e subgêneros cinematográficos. Se a ideia do estilo pode ser entendida como “um índice ou um marcador de distinção: das operações, das acções, dos procedimentos, das ideias de um indivíduo, no caso, de um cineasta”, de modo geral, poderíamos dizer que estilo consiste nos modos de produção de uma obra. Neste caso:

A etimologia ajuda-nos frequentemente a entender a proveniência dos nossos conceitos e as suas repercussões na actualidade. Se o *stylus* se referia, em grego, ao estilete, o instrumento utilizado, na antiguidade, para gravar e escrever na argila, e se, por extensão, designou igualmente o modo de utilização desse instrumento, podemos então entender o estilo como o modo de fazer, a forma de operar os instrumentos de uma linguagem ou um qualquer meio de expressão artística. Será no modo de fazer que devemos, assim, procurar compreender o estilo (NOGUEIRA, 2010, p. 15).

Explicitada nossa abordagem quanto ao estilo, passemos então às obras cinematográficas do diretor. Ana Carolina Ribeiro (2016), em trabalho que analisa o sonho e a cura no cinema de Jodorowsky, divide a filmografia do diretor em três fases. Obedecendo não só uma ordem cronológica, mas também em uma referência a qualidades específicas de cada obra, a primeira fase dessa produção seria a do cinema pré-pânico, a segunda o cinema-pânico e, por fim, o cinema terapêutico.

O cinema pré-pânico compreende o curta-metragem *A gravata* (1957), sua primeira experiência com cinema. Adaptação do conto *As cabeças trocadas*, de Thomas Mann, e protagonizado pelo próprio Jodorowsky (Figura 2) – característica recorrente em suas obras – o curta conta a história de um rapaz tímido que, para conquistar uma garota, resolve comprar uma cabeça nova. Na história, a insatisfação da amada, com todas as trocas efetuadas pelo pretendente, acaba o deixando perdido. Nesse curta, já é possível notar a tendência do diretor em abordar temas existencialistas, como a identidade e a autoaceitação.

Figura 2 - O personagem de Alejandro espera na loja de cabeças



Fonte: Fotograma de *A gravata* (1957)

Por não conter nenhum diálogo, são evidentes as influências das vivências e aprendizados de Jodorowsky com Étienne Decroux e Marcel Merceau. Carregado de teatralidade, o curta apresenta planos muito abertos e se utiliza de poucos planos detalhe, fazendo parecer, em alguns momentos, que estamos assistindo a um espetáculo gravado em película. Ao mesmo tempo, podemos notar que o diretor se apropria de alguns aspectos da linguagem cinematográfica para contar sua história. Por exemplo, quando coloca a câmera sob o ponto de vista do personagem principal: da primeira vez em que acontece uma troca, ao ter a cabeça desenroscada do corpo, a câmera faz um giro simulando sua visão.

A segunda fase da produção do diretor, compreendida como cinema-pânico, diz respeito aos seis longas produzidos entre o fim da década de 60 e início da década de 90. Desses, *Fando e Lis* (1968), *El Topo* (1970), *A montanha sagrada* (1973) e *Santa Sangre* (1989), são os que mantem de forma mais sólida uma assinatura temático-simbólica. “Elementos como a loucura, os bastidores do circo, a figura do pai opressor, sangue, a violência, o misticismo, a crítica, o sarcasmo” (RIBEIRO, 2016, p. 40) são alguns definidores dessa fase da produção de Jodorowsky.

Fando e Lis (1968), produzido no México, é uma adaptação da peça de mesmo nome escrita por Fernando Arrabal. Gravada sem roteiro, e tendo como base somente as lembranças do diretor, que dirigiu a peça no teatro por cerca de um ano e meio, o filme conta a busca do

casal por Tar, uma utópica cidade onde se encontra a eternidade e alcança-se a vida eterna. Fando arrasta sua namorada parálitica por desertos, montanhas e paisagens apocalípticas (Figura 3), enfrentando todas as intempéries possíveis para chegar à Tar, enquanto se deparam com a perda da inocência em meio à descoberta de um amor autodestrutivo.

Figura 3 - Os protagonistas Fando e Lis



Fonte: Fotograma de *Fando e Lis* (1968)

Fando e Lis (1968) escandalizou a crítica mexicana, fazendo com que o filme fosse banido do país. Sobre sua primeira e única exibição no Festival de Cinema de Acapulco, Jodorowsky diz: “[...]o tomaram como um insulto. Tentaram me linchar, e eu tive que abandonar o cinema escondido no fundo de um carro, após terem desligado as luzes para que eu pudesse escapar no escuro. Para eles, eu tinha violado o cinema mexicano.”¹¹

O filme seguinte, lançado em 1970, foi *El Topo* (Figura 4), uma espécie de *western-spaghetti* zen-budista. Acompanhando o pistoleiro El Topo em sua busca para se tornar o mais rápido atirador do Oeste, encontramos uma narrativa repleta de simbolismo e violência. Da ascensão à queda, da destruição do ego à transformação do sujeito, encontramos nessa obra surreal e ritualística o anarquismo místico e simbólico que se tornou uma das principais assinaturas do cinema jodorowskyano:

Há muitas maneiras de falar. Você pode gritar para uma pessoa ou falar muito suavemente. [...] Eu falo com o meu inconsciente para o seu

¹¹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoentrevista.htm> Acesso em: 08 jun. 2019.

inconsciente. É outra espécie de linguagem. Estou tentando colocar os sonhos na realidade e não a realidade em sonhos. Quando você senta comigo para ver o filme, o que estou tentando fazer é colocar os seus símbolos na realidade. Cada um de nós tem seus símbolos inconscientes. [...] O que estou tentando fazer é usar símbolos para despertar alguma reação no seu inconsciente. Tenho muita consciência do que estou fazendo porque os símbolos podem ser muito perigosos. Quando usamos linguagem normal, nós podemos nos defender porque nossa sociedade é uma sociedade linguística, uma sociedade semântica.¹²

El Topo (1970) foi o primeiro grande trunfo da carreira de Jodorowsky e definitivamente abriu as portas do mundo para o seu cinema. Apesar de renegado no México e na França, *El Topo* foi incorporado às salas de cinema em Nova York, nos chamados *midnight movies*, exhibições que aconteciam tarde da noite, onde filmes estranhos ou experimentais demais – e que não circulavam por outros cinemas – eram exibidos. Até mesmo John Lennon e Yoko Ono assistiram ao filme, e foram talvez os principais responsáveis pela popularização desse, já que exibiram a peça em sua mostra de curta-metragens no Elgin Theatre em Nova York (RIBEIRO, 2016).

Figura 4 - Jodorowsky como El Topo e seu filho



Fonte: Fotograma de *El Topo* (1970)

Com o sucesso de seu filme, Jodorowsky se muda para Nova York e, em 1973 lança seu terceiro longa-metragem: *A montanha sagrada* (Figura 5). Aqui, vemos o diretor

¹² Alejandro Jodorowsky em entrevista concedida Luis Carlos Maciel, publicada originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15-16 de junho de 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.html> Acesso em: 08 jun. 2019.

aperfeiçoar sua linguagem simbólica, em uma adaptação do romance *O Monte Análogo*, do escritor francês René Daumal. Numa espécie de jornada iniciática em busca da iluminação, O Ladrão (Horácio Salinas) conhece um mestre alquimista, interpretado pelo próprio Jodorowsky, que, junto aos homens e mulheres mais poderosos do sistema solar, tentam alcançar o cume de uma montanha onde tentarão destronar os imortais que lá vivem. Quanto aos aspectos técnicos da obra, recorreremos à descrição de Castelo (2013), em seu texto sobre o cinema pânico do diretor:

No que tange à forma, é o mais bem acabado filme de Jodorowsky. A rigorosa divisão das partes do filme patenteia sua equivalência a estágios espirituais na filmografia do cineasta – não obstante os críticos notarem a discrepância entre a exuberância visual da primeira parte, assentada numa mensagem “negativa”, crítica à civilização ocidental (configurada na aliança entre o poder econômico, religioso e científico) e a pobreza e frieza imagética da segunda, fundada numa mensagem “positiva” de libertação espiritual. A simetria dos enquadramentos e da mise-en-scène, notável, repercute os saberes ocultistas (alquimia, astrologia, tarologia etc.) que embasam a trama. A fotografia, exuberante em sua profusão de cores, e a música, magnética, produzem efeito hipnótico no espectador. Cremos ser o filme que mais se aproxima do objetivo do cineasta de emular, com seus filmes, os efeitos alucinógenos do LSD ou os devaneios do sonho, “curando” o espectador mediante comunicação de inconsciente para inconsciente que dispensa o intermédio da razão (2013, p. 34-35).

Figura 5 - O Ladrão encontra o Alquimista pela primeira vez



Fonte: Fotograma de *A montanha sagrada* (1973)

Depois do sucesso de *A montanha sagrada* (1973), Jodorowsky pôde engajar-se na maior empreitada da sua carreira: a adaptação cinematográfica do romance de ficção científica *Duna*, de Frank Hebert. O projeto colossal contaria com cerca de dezesseis horas de duração e teria no elenco nomes como Orson Welles, Salvador Dali e Mick Jagger. Para cada planeta, o diretor construiu um arte conceitual diferente, trabalhando com nomes como

Moebius, H.R. Giger e Christopher Foss. E, além disso, as bandas Pink Floyd e Magma, seriam responsáveis pela composição das trilhas sonoras.

Contudo, após um ano de pré-produção, e tendo gasto quase dois milhões de dólares, a produção foi encerrada. No entanto, as ideias e a própria equipe escalada por Jodorowsky acabaram moldando os modos como a ficção científica foi transposta para o cinema nos anos seguintes. Enquanto os trabalhos mais recentes de Foss no cinema foram *Guardiões da galáxia* (2014) e *Black Mirror: Bandersnatch* (2019), Giger foi o grande responsável pela criação do visual do *Alien* (1979). Já Moebius, junto a Jodorowsky, criou *O Incal*, uma série em quadrinhos onde muitas das ideias de *Duna* conseguiram finalmente tomar forma.

Em 1980, por encomenda, Jodorowsky dirige *Tusk*, uma das obras mais deslocadas da temática do diretor, por mais que o mesmo afirme que o filme pode ser considerado uma "fábula pânica" (CASTELO, 2013). A história acontece na Índia Colonial e trata do laço mental entre uma menina, filha de ingleses, e um elefante, sendo uma adaptação da obra *Poo Lorn of the Elephants* (1949), de Reginald Campbell.

Nove anos depois, Jodorowsky produz *Santa Sangre* (1989), um *thriller* edipiano circense que conta a história de Alex (Axel Jodorowsky). O personagem que inicia o filme internado em um hospital psiquiátrico, através de um *flashback* nos mostra que havia sido criado no circo por seu pai Orgo (Guy Stockwell), um norte americano alcoólatra, dono do circo e atirador de facas, e sua mãe Concha (Blanca Guerra), trapezista e fanática devota de uma seita dedicada a uma santa que teve seus braços arrancados após ter sido violentada. Em uma briga conjugal, Orgo arranca os braços de Concha e toda a situação faz com que Axel enlouqueça e seja internado. Já adulto, o personagem consegue fugir do hospital e reencontra a mãe, a quem empresta seus braços e inicia uma série de assassinatos.

Outro filme encomendado ao diretor foi *O ladrão de arco-íris* (1990). Contando a história de Dima (Omar Sharif) e do Príncipe Meleagre (Peter O'Toole), o filme os acompanha na busca pelo mítico pote de ouro. Além dos dois grandes nomes do cinema, o filme conta ainda com a participação de Christopher Lee. Jodorowsky diz ter dito dificuldades com a produção do filme, principalmente por não poder modificar nem adaptar nada do roteiro, escrito pela esposa de um dos produtores da obra.

Junto a *Tusk* (1980), *O ladrão de arco-íris* (1990) é uma das obras renegadas do diretor, tanto pela linguagem dissonante de seus outros trabalhos, quanto pela condução na produção do filme, que não esteve centralizada sob seu crivo criativo. Em 2007, em visita ao

Brasil, por motivo da mostra realizada em sua homenagem, Jodorowsky falou sobre seus filmes, relato sob o qual Estevão Garcia escreveu:

Jodo optou por falar de seus filmes um a um e, curiosamente, não começou pelo primeiro e, sim, pelo último. "O ladrão do arco-íris" mereceu ser o primeiro filme a ser comentado não porque o diretor o julga importante como obra ou como peça significativa dentro de sua filmografia e, sim, porque ele está inserido em um modo de produção que Jodo repudia. A experiência de filmar "O ladrão do arco-íris" foi valiosa porque, segundo Jodorowsky, o fez aprender de uma vez por todas que "no cinema industrial, a figura do diretor não vale nada". O que importa na indústria cinematográfica são as stars, porque são elas que arrecadam milhões. O cineasta deixou claro que trabalhou nesse filme sendo constantemente vigiado. Para modificar uma vírgula do roteiro ou para qualquer pequena alteração na mise-en-scène, era necessário pedir autorização ao produtor. [...] Se "Tusk" e "O ladrão do arco-íris" são os filmes renegados de Jodorowsky, o primeiro, dentro desta categoria, consegue se sobressair. "Tusk" é o renegado dentro dos renegados. Esse filme é tão desconsiderado por Jodorowsky, que ele nem ao menos foi citado.¹³

Após a produção *O ladrão de arco-íris* (1990), Jodorowsky ainda tentou produzir alguns filmes. O mais comentados até o lançamento de *A dança da realidade* em 2013, era *Os filhos de El Topo*, uma continuação de seu *western* que acabou sendo transformada em história em quadrinhos junto ao ilustrador mexicano José Ladrönn. Em 2013, depois de um hiato cinematográfico de vinte e três anos, Jodorowsky volta às telas com sua ideia de cinema terapêutico (RIBEIRO, 2016).

Livremente inspirados nos primeiros capítulos de sua autobiografia imaginária, *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016) são uma espécie de amarração e explicação sobre as origens não só do diretor, mas também de seu estilo cinematográfico. *A dança da realidade* dá conta da infância na pequena Tocopilla, a descoberta do mundo, a difícil relação com os pais e os primeiros contatos com a natureza mística da existência. Já em *Poesia sem fim* existe a descoberta da poesia, das artes e da sexualidade, em contato com um mundo novo na Santiago dos anos 40, onde a figura paterna opressora já não parece exercer poder algum.

À parte da comprovação e da discussão da possibilidade de um cinema terapêutico, nos apropriamos da classificação de Ribeiro (2016), no sentido de uma cura de si mesmo, suscitada a partir da produção desses dois filmes. Sob a ideia de lembrar e reimaginar seu

¹³ Disponível em: <<http://blogdozepereira.blogspot.com/search/label/Festival%20Jodorowsky>> Acesso em: 08 de jul. de 2019.

passado, seja no modo como apresenta sua mãe sempre cantando, para que, mesmo que apenas através da ficção, possa realizar seu sonho nunca realizado de ser cantora clássica¹⁴. Ou na despedida e acerto de contas com o pai, que acontece no final de *Poesia sem fim* (2016), que, na realidade, nunca aconteceu. Tratamos desse cinema como ferramenta auto terapêutica, de acerto de contas com o passado, em uma reelaboração consciente das memórias.

Nas palavras do próprio cineasta:

[...] esses filmes explicam tudo que fiz anteriormente. Há anões, há pessoas mutiladas, porque havia pessoas desfiguradas na minha cidade. Nos meus filmes, transmito mais ou menos o que vivi. Esses filmes novos são cruciais para o que fiz antes. Mas não os faço por isso. Faço como uma continuação da minha expressão. A idade interior não existe. A idade exterior pode existir. [...] Não é nada mais que psicomágico. Falei para todos os técnicos: "Vocês vão achar que não sei nada de cinema. Tudo bem, mas sei o que quero, e o que quero é curar a minha alma". Por isso, fui filmar em Tocopilla, no Chile, porque lá estão as ruas por onde andei, a loja do meu pai, a praça onde eu ficava quando era criança; então, isso vai me curar e curar meus filhos, porque meu filho vai interpretar o meu pai, e vai ser um enorme choque psicológico entre nós. Vou fazer a minha mãe cantar, vou humanizar o meu pai, vou corrigir a minha árvore genealógica. É um trabalho terapêutico para mim e para todos.¹⁵

Por fim, nessa breve apresentação da produção cinematográfica de Jodorowsky, é possível identificar algumas características e assinaturas que personificam o estilo cinematográfico do diretor. Destacam-se neste, principalmente: uma carga semântica significativa de imagens simbólicas, a busca por perturbar o espectador mediante um rigor ritualístico e iniciático, o sincretismo místico-filosófico e, voltando-nos mais especificamente para a técnica, podemos destacar um estilo de filmagem próximo ao clássico sem muitos movimentos de câmera. E, acrescentamos ainda, a compreensão do diretor como místico idealista, na construção de um cinema ao mesmo tempo profano e sagrado.

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/r9Gty7GjxCM>. Acesso em: 10 jul. 2019.

¹⁵ Entrevista concedida a Camilo Salas, publicada em 20 de mar. De 2015 . Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ypmqnm/cem-anos-nao-sao-nada-a-entrevista-da-vice-com-alejandro-jodorowsky. Acesso em: 10 jul. 2019.

3 MEMÓRIA COMO FONTE PARA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NARRATIVA

O ato de contar histórias é basicamente inato à experiência humana. De desenhos rupestres em paredes de cavernas à *daily vlogs* postados na plataforma do YouTube, a humanidade tem se utilizado das narrativas, não só para dar sentido à sua existência, mas também como maneira de conectar-se ao mundo a sua volta. Essas narrativas apresentam-se através da língua, em símbolos ou imagens, em suas mais variadas formas, e, inter cruzando-se possibilitam novas maneiras de se materializar.

A variação semiológica se aprofunda e se complexifica em gêneros: nos mitos, lendas, fábulas, romances, pinturas, no cinema, nas novelas, séries, quadrinhos e games, as narrativas têm nos acompanhado através do tempo. A história da narrativa começa juntamente com a própria trajetória da humanidade. Em suas formas quase infinitas, como nos diz Roland Barthes (2011), as narrativas estão presentes em todos os lugares e em todas as sociedades. Permeando todas as classes, grupos e povos, capazes de transcender barreiras ideológicas e culturais, “a narrativa ridiculariza a boa e má literatura; internacional, transistórica, transcultural; a narrativa está aí, como a vida” (2011, p. 19).

Procurando em um dicionário especializado (REIS; LOPES, 1988), encontraremos não uma, mas algumas definições para o termo narrativa. Esta pode ser lida como enunciado ou como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado. A narrativa, portanto, pode se materializar como ato enunciativo, discursivo e ainda como modo (adotada sob as formas de lírica, épica e dramática). Ainda segundo Reis e Lopes (1988), dentro do campo da narratologia¹⁶, existem dois planos fundamentais: a história e o discurso.

São justamente os estudos da narratologia que ampliam as reflexões quanto a natureza da narrativa: retirando-a da exclusividade do campo literário e transpondo-a a outras dimensões do universo humano. Diversos campos de conhecimento têm incorporado a narratologia ao escopo de suas investigações. No ensaio *The Narrative Construction of Reality* (1991), o psicólogo Jerome Bruner associa esse “despertar” de áreas, como psicologia e

¹⁶ Inicialmente o termo narratologia foi proposto Tzvetan Todorov em sua obra *A Gramática do Decameron*, como uma ciência que até então não existia: a ciência do relato. No entanto, quem foi responsável por alçá-la ao patamar de disciplina, foi o francês Gérard Genette em seu *Figuras III* (1995).

antropologia, à narrativa como possibilidade de não só representar, mas de construir a realidade.

Bruner (1991, p. 5) sinaliza o surgimento de uma mudança de paradigmas e a nomina como “revolução cognitiva nas ciências humanas.”¹⁷. Assinalando que vários psicólogos e antropólogos perceberam que alguns de seus questionamentos já vinham sendo pesquisados por teóricos linguistas e literários na perspectiva da narrativa textual. A principal característica desse “despertar” das ciências humanas foi precisamente não olhar mais para a construção da narrativa como mero texto, “mas sim como ela opera como instrumento da mente na construção da realidade” (1991, p. 5, tradução nossa).

O próprio surgimento dentro das ciências humanas de termos como relatos de vida, escritas do eu ou de si, revela o interesse desses campos sobre essa ação que parece ser intrínseca aos seres humanos. Proporcionando a abrangência de diferentes áreas de estudo quanto ao tema, não só leva as discussões sobre narrativas para além do campo da literatura e da linguística, como também possibilita incursões quanto a uma identidade narrativa. Colocando esses termos em relação à autobiografia e estudos relacionados a ela, Lejeune afirma que essas expressões podem ter “virtudes interdisciplinares, designa[ando] um terreno comum aos literários e aos especialistas das ciências humanas” (2014, p. 95), englobando também as narrativas orais e heterogêneas.

Integrante do nosso cotidiano, a prática narrativa se constitui parte essencial do trabalho de profissionais como historiadores, jornalistas, psicólogos e educadores. É vista assim como “estratégia distinta de organização de dados sobre o mundo, para trazer sentido e significado” (BRANIGAN, 1992, p. XI, tradução nossa), deslocando-se do lugar de simples ato enunciativo. Ampliados os territórios onde a narrativa toca, estendemos nossas reflexões para além do campo da narratologia, nos debruçando então sob as narrativas como parte constituinte da natureza humana e de nossa construção como sujeitos.

E, nesse sentido, abordaremos a memória como espécie de fonte de conhecimento do passado, de onde obtém-se a matéria-prima para nossas elaborações autonarrativas. O ato memorativo, sempre incompleto, acontecendo como revisão do passado (BERGSON, 2006). Nessa busca pelo vivido, o sujeito nunca conseguirá obter uma apreensão fiel do que

¹⁷ Bruner aponta inclusive uma publicação específica como marco dessa transição: *On Narrative* (1981). O periódico trazia textos de pesquisadores como o historiador Hayden White, o filósofo Paul Ricoeur, o psicanalista Roy Schafer, entre outros importantes nomes da época.

vivenciou. Como se assistisse a um teatro de sombras, ao acessar suas memórias, vê apenas silhuetas, e a partir delas, reinterpreta, modela e atualiza suas lembranças.

Compreendendo a identidade como construção narrativa, (HALL, 2014; CANCLINI, 1995), ao narrar, o sujeito concebe a si mesmo através de mecanismos que auxiliam na interação com o mundo à sua volta. Recorrendo a vivências, memórias, e influenciado pelo meio em que está imerso, é a partir de seu arsenal pessoal que esse sujeito constrói e consolida a imagem que tem de si mesmo (SOUZA, 2014). Ao escolher como e o que conto sobre mim, entro em negociação com o outro à medida em que externalizo o que acredito ser a essência do sujeito que sou – ou acredito ser. Em outras palavras, construímos e moldamos o que podemos tratar como nossa identidade.

É através do conceito de identidade narrativa, trabalhado pelo teórico do campo da autobiografia Paul John Eakin (2019), que acreditamos poder compreender melhor o que nos impele a contar nossas histórias. De suas investigações, que perpassam as origens sociais e as perspectivas neurobiológicas da constituição dos sujeitos – dessas duas, para as questões abordadas no presente trabalho nos ateremos à primeira –, Eakin encara a autonarrativa como ferramenta de autoconstrução, não apenas como “forma literária, mas parte do tecido de nossa experiência de vida” (2019, p. 18).

Nossa perspectiva volta-se, então, para as implicações das autonarrativas, também chamadas de narrativas de si. Especificamente percorrendo dois caminhos: o das construções identitárias e o da organização memorial. Em primeiro lugar, abordamos identidade como “a versão de nós mesmos que exibimos não apenas para os outros, mas também para nós mesmos sempre que temos a oportunidade de refletir sobre ela ou de nos envolver com nossa transformação em personagem” (EAKIN, 2019, p. 13). Compreendemos então que essas narrativas são formadoras dos sujeitos, atravessadas por forças externas e sempre sujeitas a revisões e modificações.

Como objeto de estudo, as autonarrativas vêm sendo abordadas sob perspectivas de campos como a educação, a psicologia, a história e, especialmente, entre as ciências sociais. O interesse pela temática está quase sempre ligado ao poder de construção dos sujeitos, seja no campo da subjetividade ou identidade, seja nas produções histórico-sociais que permeiam as teias da autonarrativa. A experiência e o cuidado de si, a construção de identidade, as narrativas autobiográficas, o lugar do sujeito como agente social-histórico e mesmo os

trabalhos no campo da educação, todos abordam, sob diferentes perspectivas, esse sujeito narrador de si.

Da mesma forma, como ferramenta de organização, as autonarrativas auxiliam os sujeitos na apreensão de suas memórias. Compreendendo e explorando seu lugar no mundo, são construídas identidades à medida que nos tornamos autores de nós mesmos. Esse potencial autoconstrutivo, possibilitado por meio de atos narrativos (PELLANDA; GUSTACK, 2015) permite aos indivíduos uma concepção particular de suas próprias realidades. E, compreendendo a identidade como construção narrativa (HALL; 2014; CANCLINI, 1995), ao narrar o sujeito concebe a si mesmo através de mecanismos que o auxiliam nas interações com os seres e objetos à sua volta.

Do mesmo modo, o processo autonarrativo torna-se constituinte da nossa subjetividade à medida que tem papel fundamental nas formas como organizamos nossa experiência (BRUNER, 1991). As histórias que contamos, como justificamos nossas ações, impressões conscientes e inconscientes das concepções de quem somos e o que não somos, todas essas questões, perpassam o campo subjetivo. Como uma espécie de matéria-prima etérea, a subjetividade é talvez o principal substrato das autonarrativas. Etérea, porque o escopo de experiências e sensações das quais as narrativas se “alimentam” advêm de um campo intangível. Distanciando-se da banal dualidade de verdadeiro e falso, essas narrativas:

Mobilizam um outro universo, emaranhado portador de memória e de experiência do vivido. Criam disponibilidade para o encontro e a presença. Asseguram o vínculo entre o sujeito e suas interações no mundo. Devolvem uma história através de palavras, conferindo-lhe um passado, trançando identidades. Tornam possível a travessia do relato individual, nomeado e singularizado, para a engenhosa construção do coletivo. As histórias narradas abrem a cena para o nós coletivo, quando dão lugar em si para um perceber exterior a si mesmo. Há um reconhecimento sensível de um pelo outro (FERREIRA; GROSSI, 2002, p. 121).

Cruciais nesse processo, a linguagem e a cultura dão significado à experiência subjetiva. É no embate entre aquilo que se acredita com questões e fatores externos que buscamos a resposta para questões como “Quem sou eu? Qual meu propósito aqui?”. O conceito de subjetividade permite não só explorar os processos de formação de identidade, como também compreender o investimento que fazemos em determinadas posições identitárias (WOODWARD, 2014, p. 55-56). É justamente no campo da subjetividade que construímos nossa identidade.

Nessa “complexificação dos sujeitos narradores” (PELLANDA; GUSTSACK, 2015) manifestam-se possibilidades alternativas de existência e invenção de (novos) sentidos. Implicam diretamente nos modos como o sujeito passa a se entender dentro do universo. Reafirmam as ideias de autoria e autoconstituição dos sujeitos, sem desconsiderar os processos pelos quais esses são perpassados. Quer dizer,

[...] essas histórias pessoais que nos constituem estão produzidas e mediadas no interior de práticas sociais mais ou menos institucionalizadas. Para dizer de forma breve, o sentido de quem somos é análogo à construção e à interpretação de um texto narrativo que, como tal, obtém seu significado tanto das relações de intertextualidade que mantém com outros textos como de seu funcionamento pragmático em um contexto (LARROSA, 1994, p. 48-49).

Logo, a imagem criada pelo sujeito sobre si mesmo nunca é gerada de maneira autônoma. Em seu processo narrativo, entre disputas e conciliações, o sujeito tenta decifrar quem ele é nas imagens que os outros e ele mesmo têm sobre si. Nessa perspectiva, parece essencial questionarmos também lugar do outro, da diferença, dentro do campo das identidades.

Desse modo, tomamos as autonarrativas como ferramenta de construção do sujeito. Não sob a ideia de uma reprodução fiel da realidade, mas de construção de existências através do contar. E, nesse sentido, nas intersecções entre autonarrativa, identidade e memória, ao invés de um caminho linear, propomos algo como uma rede rizomática. Nos contrapondo assim, à ideia de pontos cadenciais em uma lógica vertical para chegar na abordagem de como esses temas se atravessam e interconectam. Tendo a identidade e a memória como caminhos para constituição e organização de sua existência, é por meio das autonarrativas que os sujeitos se tornam autores de suas vidas, criando e recriando a si mesmos.

3.1 IDENTIDADE EM UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO

Antes de tratarmos das perspectivas de uma identidade narrativa, acreditamos que seja necessário percorrer algumas das diferentes noções de identidade ao longo da história. Identidade, subjetividade e a compreensão do sujeito sobre si, são vistas e revistas ao longo do tempo. Tomando como exemplo a imagem do homem na Grécia Antiga, notaremos que não havia nada de íntimo e privado em sua apreensão como indivíduo (BAKHTIN, 1998). Tudo é

exterior: sua vida, pensamentos e sentimentos, sempre abertos, não havendo delimitação entre público e privado. Essa “extroversão total”, como Bakhtin observa bem, é, no entanto, apreendida de um ponto de vista contemporâneo, já que a visão do homem grego não comportava divisões de exterior e interior em si.

Essa "exteriorização" de sua existência estava ligada diretamente ao modo como esse homem vivenciava o coletivo de forma completamente diferente do que se observa na contemporaneidade. Se entendendo como parte de um povo, de uma comunidade que o acolhia em sua plenitude, esse indivíduo só encontrava sentido em sua existência a partir da esfera pública. Essa integração com os outros sujeitos vai sendo modificada ao longo dos séculos, mas as marcas dessa unidade exerceram forte influência não só na compreensão social do sujeito, mas também em outras esferas, como a arte e a literatura clássicas.

Com a vida pública perdendo a capacidade de contemplar toda a integridade desse indivíduo, outras formas de entender o sujeito surgiram. As primeiras noções de individualidade – tratadas na época como subjetividade – podem ser notadas ainda no humanismo renascentista (SANTOS, 1993). Nesse período, surge uma nova concepção de sujeito e, conseqüentemente, de identidade. No abandono de uma visão teocrática da existência, onde o sujeito já não depende de determinações e ações divinas, surge o “indivíduo soberano”. Esta concepção, pautada principalmente em uma concepção individualista do sujeito, nasce “no meio da dúvida e do ceticismo metafísico” (HALL, 2006, p. 26). Sendo influenciada diretamente pelo pensamento cartesiano, num momento em que a figura de Deus era deslocada do centro do universo:

A emergência de noções de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica. Houve uma ênfase similar, no Protestantismo, na relação direta e individual do homem com Deus, em oposição a esta relação mediada pela Igreja (HALL, 2006, p. 28-29).

O sujeito do Iluminismo é este “indivíduo soberano”, totalmente autocentrado, dotado de capacidades de ação, consciência e racionalidade (HALL, 2006). Sob essa concepção, ao longo de sua existência, o sujeito permaneceria essencialmente o mesmo, graças a um núcleo interior que nascia e se desenvolvia com ele, conservando sua essência e características.

Posteriormente, emerge uma concepção mais sociológica do sujeito, com a identidade formada na relação entre este e a sociedade. Dando um passo à frente em relação a total

independência do sujeito, mas ainda conservando um núcleo interior em que é preservado o “eu real” (HALL, 2006, p. 10). Cultura e condições exteriores ao sujeito surgem pela primeira vez como fatores significativos dentro da concepção de identidade. Na modernidade, o que parece marcar profundamente esse período é, justamente, a “conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias” (SANTOS, 1993, p. 33). Ou seja, à desvirtuação do projeto moderno a partir do desenvolvimento histórico do capitalismo.

Se a modernidade tinha por objetivo a emancipação racional em oposição ao dogmatismo religioso, as regulações e restrições que o capital cria, marcarão as contradições e deslocamentos que se desencadeiam nos espaços ocupados pelos sujeitos. Os marcadores sociais de diferenças de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, até então, haviam provido sólidas bases para identificação social entre indivíduos, se fragmentam, entram em crise (HALL, 2006). Mas não só, essas transformações afetam os sujeitos no modo como esses percebem suas identidades pessoais: à medida que não há um centro estável onde essas identidades se agrupem, o sujeito encontra-se num estado de perda de sentido de si. Essas descontinuidades e deslocamentos são refletidas na mudança de visão de estabilidade e fixidez da imagem do indivíduo.

O que alguns autores irão conceber como crise do eu, modernidade tardia, crise subjetiva ou pós-modernidade (SANTAELLA, 2004; HALL, 2014; SANTOS, 1993; VAITSMAN, 1995), Ferreira e Grossi (2002, p. 127) simplificam em tentativas de “qualificar hiatos criados pela crise de interpretação de narrativas”. Há uma demanda por sentido vinda dos sujeitos, graças aos questionamentos e o desmembramento dos antigos espaços identitários.

As ideias de um eu unificado e de uma identidade fixa, dão lugar então à incerteza, marcas de uma construção subjetiva em ruínas (SILVA, 2009). Nessa “crise do presentismo” (HARTOG, 1995, citado por CANDAU, 2018) à identidade é marcada pela indefinição. E, quando essa é perdida, é na memória que os indivíduos passam a buscar referências. Fragmentadas, voláteis e, muitas vezes, contraditórias, as identidades tornam a busca dos sujeitos por espaços de representação um processo continuamente transitório.

3.1.1 Identidade como devir autobiográfico

Compreendidos então os percursos e transformações que o conceito de identidade sofre ao longo do tempo, nos debruçaremos finalmente sob o conceito de identidade narrativa. E apesar de estarmos tratando particularmente da identidade a partir de uma ideia de *self* individual, da construção subjetiva de um sujeito a partir de seu lugar no mundo, obviamente não poderíamos desvincular as discussões sobre o tema de perspectivas que envolvam a cultura e a sociedade em que esses sujeitos estão inseridos.

Tendo isso em vista, partimos das discussões de Paul John Eakin (2019) quanto a construção de uma identidade narrativa. Ao mesmo tempo, conversamos principalmente com reflexões de autores como o filósofo Paul Ricoeur, Tomas Tadeu da Silva e seus coautores a partir de *Identidade e diferença* (2014), assim como Stuart Hall (2006) em suas investigações quanto à identidade cultural na pós modernidade.

Como abordamos no tópico anterior, a ideia de uma identidade fixa e imutável vem se deteriorando sob diferentes linhas de pensamento teórico. Se na filosofia o sujeito autossustentável pós-cartesiano é questionado sob influência da psicanálise, da crítica feminista e cultural, abala-se também a concepção racionalista de indivíduo. São justamente essas oscilações conceituais que corroboram com uma visão fragmentária do sujeito na pós-modernidade:

Essa concepção [pós-moderna] aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos (HALL, 2014, p. 108) .

Tomando por referência essa perspectiva desconstrutivista, nos aproximamos do conceito de identidade considerando a articulação entre o sujeito e suas práticas discursivas. Nesse sentido, Stuart Hall afirma que a identidade “envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas” (HALL, 2014, p. 104). Moldadas a partir do fluxo discursivo, à medida em que o sujeito se constrói narrando, numa via de mão dupla, este também é modificado pelo discurso – mas não exclusivamente por ele, como abordaremos mais à frente.

Vejamos então a partir de que lugar Eakin estrutura seu conceito de identidade narrativa. Concebido por Ulric Niesser (1988, citado por EAKIN, 2019), o “modelo de

natureza da individualidade” diz respeito aos padrões primários das experiências dos sujeitos que envolvem contextos físicos, sociais e mentais. A estrutura baseada em cinco modelos – eu ecológico, eu interpessoal, eu alargado, eu privado e eu conceitual – diz respeito às primeiras percepções que temos de nós mesmos como sujeitos, ainda na infância. É a partir das ideias de “eu alargado” e do “eu conceitual” que Eakin desenvolverá sua construção teórica, compreendendo que são formas distintas da experiência de si. Vejamos:

O eu alargado: O eu da memória e da expectativa, o eu que existe fora do momento presente; “Eu sou a pessoa que tem certas experiências específicas, que se envolve regularmente em certas rotinas específicas e familiares”¹⁸ (p. 36); Por volta dos 3 anos, crianças estão conscientes de si mesmas “como alguém que existe fora do momento presente, e, por conseguinte, do eu alargado” (p. 47). [...] O eu conceitual: as formas extremamente diversas de informação sobre o eu – papéis sociais, características pessoais, teorias sobre o corpo e mente, sobre sujeito e pessoa – que posicionam o eu como uma categoria, seja explícita ou implicitamente (EAKIN, 2019, p. 12-13)

Logo, enquanto o “eu alargado” é o “sujeito primordial do discurso autobiográfico” (EAKIN, 2019, p. 19), o “eu conceitual” diz respeito a uma concepção de identidade que se estende para além de nós como sujeitos. Desse modo, em suas ideias quanto ao eu (*self*), a subjetividade e a identidade, para o teórico o “eu” seria um termo que abrange nossa experiência subjetiva e nele estariam comportadas todas as nossas diferentes identidades – construídas, reconstruídas ou mesmo erodidas ao longo do tempo.

Dessa forma, nos voltamos para as práticas discursivas e narrativas em uma perspectiva de constituição e viabilização de identidades. Os percursos através dos quais o sujeito narra, estabelecem sua relação com o mundo. Nessa ação, ele classifica, determina e apreende as partes que lhe cabem e o que constitui os outros. Nossa abordagem ancora-se, como tratamos anteriormente, na “necessidade narrativa” (BRUNER, 1991) inerente aos seres humanos. Assim, como um corpo que no processo de envelhecimento renova todas as suas células em determinados intervalos de tempo, o homem a quem o corpo pertence não deixa de ser o mesmo homem – ao mesmo tempo que já não o é.

¹⁸ As aspas são extratos do livro *How Our Lives Become Stories* (1999), do próprio Eakin.

E assim, apesar de sofrerem com mudanças e reestruturações, há sempre um traço que mantém certa coerência estrutural. Seja pela demanda de manter a promessa¹⁹ à qual Ricoeur se refere em sua elaboração de uma identidade narrativa, seja a ilusão mantenedora da ideia que tem sobre si mesmo, o sujeito continua em sua empreitada de autodescrição e auto-observação. Logo, o tempo é portanto colocado em um lugar de extrema importância nos processos de estruturação do sujeito através da narrativa. E esse tempo torna-se humano conforme se articula narrativamente, da mesma forma que a narrativa ganha significado através da experiência temporal (RICOEUR, 1994).

Arfuch (2010) explica que, sob as reflexões de Benveniste (1983, citado por ARFUCH, 2010), Ricoeur orienta suas observações no que diz respeito, especificamente, às categorias de tempo crônico e tempo linguístico. A primeira delas trata da vida humana como sucessão de acontecimentos, do "tempo de nossa existência, da experiência comum" (2010, p. 113). Já o tempo linguístico se estabelece a partir da enunciação, na percepção entre os próprios sujeitos de uma similaridade temporal alcançada no relato.

É na percepção do tempo como mantenedor e complexificador da estrutura do relato que compreendemos a noção de identidade narrativa. A passagem do tempo permite aos sujeitos a apreensão da história e dos acontecimentos à sua volta, ao mesmo tempo em que evoluem e se transformam²⁰, alcançando o verdadeiro entendimento da experiência humana, pelo tempo construindo a experiência do relato (ARFUCH, 2010). A construção da identidade permeia uma "narrativização do eu" (HALL, 2014, p. 109) à medida que esses relatos passam a constituir e formatar os mundos do sujeito.

Sendo as identidades construídas a partir de "um correr do tempo que, simultaneamente altera-o [ao sujeito] de maneira irreversível" (CANDAU, 2018, p. 60), Candau aponta o trabalho da memória a partir de três direções: a de uma memória de ação, uma memória do passado e uma memória de espera. A primeira delas diz respeito à absorção do momento presente, como lidamos e aprendemos com o que nos acontece agora. Já a

¹⁹ A promessa se constitui em acordo com o outro e com si mesmo. Conforme o sujeito busca a manutenção da sua identidade a partir do que ele acredita por verdadeiro, real, construído em suas narrativas pessoais. Nesse sentido, para Ricoeur(1994), o conhecimento de si percorre também o conhecimento dos outros, a partir de uma "manutenção" da palavra dada

²⁰ "É evidente que entre o ponto de partida e o ponto de chegada há um processo, há um tempo que passa e que tudo transforma. Um tempo que também é constitutivo desse sujeito, sua vida, sua história. Um tempo em que ele sofre mudanças, transforma-se em outro. É ele mesmo, mas é outro. Já não é o mesmo de quando partiu, no entanto ainda é ele mesmo." (GENTIL, 2008, p. 10)

memória do passado, como o próprio nome indica, fala de uma memória pretérita, em que encontramos nossas "memórias fundadoras". É de onde obtemos material para recordar e analisar nosso percurso. E, por fim, a memória de espera diz respeito às nossas prospecções no tempo, nossos desejos e esperanças em relação ao que virá. Ao recordarmos de algum momento no passado, em nossa narrativa estão quase sempre marcadas as prospecções de um futuro para aquele passado. E mesmo que este não tenha se concretizado, estão presentes, nesses relatos, os desejos e propósitos dos caminhos tomados nesse passado.

Agindo nesses três sentidos, a memória possibilita as construções identitárias a partir da absorção do tempo. E é sob o aspecto de continuidade no tempo que surgem as condições necessárias para a formação de uma "unidade do Eu" (CANDAUI, 2018, p. 61). Esse seria o resultado da ligação entre memória e nossos estados de consciência distribuídos, testados e sentidos ao longo de toda uma vida (ECCLES, 1997, citado por CANDAUI, 2018).

Assim sendo, a memória funciona como estabilizadora do sujeito, base de conhecimento e consciência que esse tem sobre si. Nas lembranças e acontecimentos do passado, o sujeito recorre à memória para entender-se como indivíduo, pois o conhecimento de si advém justamente das memórias com as quais ele organiza suas narrativas pessoais. E, à medida que esse conhecimento de si deriva de uma ordenação das lembranças, quando se reconhece, o sujeito compreende seu lugar no tempo. A consciência surge desse referencial mnemônico, onde ele olha para o passado, organiza o presente e projeta seu futuro.

Dessa forma, é a partir das percepções de padrões, repetições e durações que, em seus processos conscientes e inconscientes, esse sujeito estrutura o entendimento sobre si, ou o que acredita ser esse "eu". É na memória que ele encontrará componentes para essa organização pessoal, provendo sentido e dando ordem ao mundo que ele constrói e que o constrói reciprocamente.

Ainda sobre a ação do tempo, Woodward (2014) atenta para o favorecimento da formação de identidades em determinados momentos históricos. Essas identidades são constituídas a partir da necessidade de reafirmação dos sujeitos. O ressurgimento ou renegociação de identidades nacionais, étnicas e mesmo sexuais, acontecem em grande parte, nos confrontos com outras identidades. Nessa perspectiva, os indivíduos ou grupos subvertem ou reafirmam locais de identidade, a partir de sua cultura, história e memória.

É justamente no embate com o outro, na hibridização de culturas, linguagens, símbolos e diferenças, que as fragmentações e descontinuidades se corporificam nas autonarrativas. É

na busca por coerência nas histórias que contam, que os sujeitos recorrem a estruturas narrativas preexistentes, presentes em campos como a história e a ficção. Nessa intersecção, Ricoeur (1994) estabelece a formação da identidade narrativa. Para construir enredos e tramas que justifiquem e organizem suas ações, o sujeito utiliza modelos presentes na literatura – histórica e ficcional – em sua narrativa pessoal:

A vida humana se torna mais “legível”, quando é interpretada a partir das histórias que cada pessoa conta a respeito de si mesma. Por exemplo, uma biografia, ou até uma autobiografia, quando combina história com elementos romaneados, demonstra de que forma a identidade narrativa se situa no cruzamento entre ficção e história (GUBERT, 2012, p. 141).

Entretanto, apesar da proposta de uma teoria de identidade narrativa subverter certa substancialidade e mesmo o “puro ego cartesiano” (RICOEUR, 2000, p. 4), precisamos explorar ainda outros aspectos. A partir das leituras de Lacan e Freud, Hall (2006) assinala certa incompletude do sujeito. Os estudos em psicanálise sugerem que as noções de identidade não surgem a partir de um centro de consciência, mas são formadas na relação com os outros (2006, p. 37). É sob o olhar do outro que esse indivíduo vai entender quem ele é, e tão importante quanto, quem ele não é,

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo., através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38-39).

Elucidado o conceito de identidade narrativa, recorreremos ao que alguns autores propõem como identificação. Desenvolvida no interior das teorias social e cultural, a identificação é um processo móvel, mutável e nunca completo (HALL, 2006, 2014; SANTOS, 1993). A partir do momento em que passamos a tratar da identidade sob a ótica da impermanência, o sujeito é libertado de sua prisão identitária, ao mesmo tempo em que colocamos sob suas costas maior responsabilidade por sua autoconstrução. E, dessa forma, compreendida sua inconcretude, retirando a identidade de sua imutabilidade, “ela pode ser sempre sustentada ou abandonada” (HALL, 2014, p. 106). A identificação permite então afastar a ideia de centralidade do sujeito e também a noção essencialista de permanência, do núcleo que acompanharia e manteria a identidade ao longo do tempo.

O conceito de identificação ajuda a esclarecer alguns pontos da desestabilização do conceito de identidade. Em primeiro lugar, a identidade não se trata “daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (HALL, 2014, p. 109). Gerada na imbricação de história, cultura e linguagem, se caracterizaria melhor como processo, do que como condição. Menos alinhada à ideia de “quem sou eu”, a identidade como prospecção se coloca mais como “quem posso ser”. Em segundo lugar, pensemos, por exemplo, nas identidades nacionais: sua exaltação de um passado glorioso, seus heróis e mitos fundadores. As lentes pelas quais a tradição olha para o passado são quase sempre enviesadas e a história de um povo parece harmonicamente justificar o presente²¹. A tradição como processo de fortalecimento da identidade opera muito mais numa perspectiva de negociação com o passado do que retorno às raízes.

Um terceiro ponto diz respeito à propriedade de construção dessas narrativas identitárias dentro do discurso. Esse, sempre produzido em locais e tempos históricos específicos. Como abordaremos mais à frente, essas construções identitárias, muitas vezes, são respostas a ações externas, são estratégicas para a (re)afirmação de sujeitos e grupos. E isso nos leva à nossa última questão, o lugar da diferença nessas produções. Ou seja,

Isso implica o reconhecimento perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo - e, assim, sua “identidade” - pode ser construído (HALL, 2014, p. 110).

Compreendemos, assim, a identidade como produção nunca completa, em contínuo processo, sempre construída sob a ação de forças internas e externas. São inegáveis as influências exercidas através da presença do outro na constituição das identidades. Na perspectiva de uma identidade como processo mediado pela linguagem, perpassada pela história e pela cultura, a diferença não pode ser desconsiderada.

²¹ E mesmo assim, “a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política” (HALL, 2014, p. 109).

3.1.2 O lugar do outro na construção de si

À medida que nossas narrativas estão sempre em jogo com as semelhanças e diferenças que nos cercam, não podemos ignorar a presença do outro. É nesse processo de negociação que nos produzimos como sujeitos. Dessa forma, não podemos tratar da identidade e da diferença de forma independente (SILVA, 2014). Se tomamos a identidade simplesmente como aquilo que se é – sou homem, brasileiro, nordestino – a concebemos em uma posição de autonomia e autossuficiência. Da mesma forma, se tomamos a diferença apenas como oposição, aquilo que o outro é, a encerramos em si mesma.

A grande questão ao se trabalhar com identidade é o entendimento da diferença, da alteridade, como parte constituinte da construção da identidade dos sujeitos. Elas mantêm uma relação direta de dependência (SILVA, 2014), na medida que, ao atestar “aquilo que sou”, estou me colocando fora de tudo que não sou. Santos (1993) dirá que a questão da identidade é semi-fictícia e semi-necessária, na medida em que se faz necessária como afirmação apenas como contraponto a outras identidades. “Se afirmo que tenho ascendência africana ou europeia, ou simplesmente digo que sou um homem, comunico ao mesmo tempo que existem outros sujeitos que não o são, que ocupam outras categorias ou divergem de mim nessa identificação”. A seguinte contribuição reforça que:

Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, na qual todas as pessoas partilhassem da mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. De certa forma, é exatamente isto que ocorre com a nossa identidade de “humanos”. É apenas em circunstâncias muito raras e especiais que precisamos afirmar que “somos humanos” (SILVA, 2014, p. 75).

Dentro desse processo, tendemos a tomar como norma aquilo que somos. Ou seja, as características, ideologias e padrões aos quais seguimos ou estamos mais familiarizados. Enquanto tudo aquilo que não corresponde a essa visão é o diferente, o anormal, o que separa o “nós” do “eles”. Mutuamente determinadas (SILVA, 2014), identidade e diferença só adquirem sentido por meio da linguagem e sistemas simbólicos (WOODWARD, 2014).

A diferenciação como produtora, tanto da identidade quanto da diferença, tende a incorporar a diferença como processo. Nesse sentido, ambas são encaradas como “resultado de atos de criação linguística” (SILVA, 2014, p. 76) e correspondem a criações dos sujeitos inseridos social e culturalmente na produção de atos de linguagem. Esses atos correspondem às enunciações, nas quais assinalamos nossas identidades e evidenciamos a diferença. A

língua, tida como um sistema de elementos – signos – pode e deve ser considerada sempre em sua “solidariedade sincrônica” (SAUSSURE, 2006, p. 102). Dessa maneira, os elementos linguísticos, em seu aspecto gráfico ou fonético, só apresentam significado dentro de uma cadeia de conexões – língua, idioma, escrita. Determinada expressão só faz sentido então dentro de um jogo de significados com outras expressões.

Assim, por exemplo, o termo “eu” não faria sentido fora de uma cadeia de associação com outros termos – não existiria “eu” se não houvesse um “ele”, um “outro. “O signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é” (SILVA, 2014, p. 79). Nesse sentido, a língua é também um sistema de diferenças, onde um signo tem sua “presença sempre adiada” (2014, p. 79), na medida em que seu significado não se encerra em si mesmo, mas se encontra principalmente naquilo que ele não é.

Marcada a impossibilidade de uma presença sem a participação desse outro, Silva (2014) salienta a indeterminação e instabilidade características da linguagem. Quando o sujeito afirma “o que ele é”, os termos com os quais ele trabalha em seu ato de linguagem não possuem um referente fixo, central, mas sua significação advém justamente do jogo de conexões onde ela se estabelece. Nesse sentido, definidas também pela linguagem, as identidades, invariavelmente, são perpassadas pela indeterminação e instabilidade.

Para além do campo da linguagem, é também nos sistemas simbólicos de representação que se assinala a diferença. Agora, voltados para o campo de relações sociais, a diferença – social e simbólica – constitui-se através de sistemas classificatórios (WOODWARD, 2014). Aplicando um princípio de distinção, esses sistemas permitem a oposição de grupos a partir de suas características:

Na argumentação do sociólogo francês Émile Durkeim, é por meio da organização e da ordenação das coisas de acordo com os sistemas classificatórios que o significado é produzido. Os sistemas de classificação dão ordem à vida social, sendo afirmados nas falas e nos rituais. De acordo com o argumento de Durkheim, em *As formas elementares da vida religiosa*, “sem símbolos, os sentimentos sociais teriam uma existência apenas precária” (WOODWARD, 2014, p. 40).

Perpassando culturas e religiões, esses sistemas elaboram as normas e leis que regem grupos ou sociedades. Essas normas podem ser percebidas em modos de se vestir, nos alimentos comumente consumidos, nas tradições e manifestações culturais. Nessas construções os sujeitos estabelecem os símbolos que compõem sua identidade ao mesmo

tempo em que as fronteiras da diferença são levantadas em volta do “nosso”, em oposição ao que é “deles”.

Possibilitando aos sujeitos a ideia de sentido diante do mundo, esses sistemas possuem “certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social” (WOODWARD, 2014, p. 41). E é justamente a ordem o objetivo central dessas construções. Estabelecidos quase sempre de forma binária, esses sistemas validam também práticas sociais e culturais, do mesmo modo que constroem fronteiras entre sujeitos e grupos.

Retornando à perspectiva ricoeriana, à medida que o outro se coloca como validador de uma identidade/história que lhe é narrada/mostrada, o sujeito empreende no cumprimento de sua palavra, de sua promessa. Dessa forma, a construção do sujeito está diretamente ligada a certa alteridade e a fim de cumprir essa espécie de acordo velado, o indivíduo se compromete consigo e com o outro. Indo além do contato ou embate com outros sujeitos, a abordagem de Ricoeur quanto à alteridade alcança outras dimensões:

É verdade que convivo com outros, vivo entre outros, próximos e distantes, no tempo e no espaço. No tempo: meus antecessores, para com os quais tenho uma dívida que devo reconhecer; meus sucessores, que devo levar em consideração nas consequências de minhas ações e, portanto, em minhas deliberações e decisões. A promessa, explícita ou implícita, em cada iniciativa minha, pede para ser honrada. No espaço: meus contemporâneos, próximos e distantes, da intimidade do amor a impessoalidade do anonimato, passando pela pessoalidade da amizade (GENTIL, 2008, p. 7).

Em oposição a essa visão quase utópica da alteridade, Woodward (2014) dirá que as diferenças são marcadas quase sempre por certo desequilíbrio. Assim como no campo social, a diferença e a identidade estão sujeitas a vetores de força e relações de poder (SILVA, 2014). O binarismo, ao qual nos referimos anteriormente, manifesta-se na oposição entre determinados termos ou identidades, sempre na forma de valorização ou fortalecimento de um deles.

Resultado de processos de produção simbólica e linguística, a diferenciação não é modulada por uma ideia de equidade. Longe de obedecer a uma ordem harmoniosa, os papéis identitários estão em permanente disputa. Esse jogo define quem são os excluídos, quem são os “bons” e os “maus”, “puros” e “impuros” (SILVA, 2014). Estão em disputa na diferenciação, os recursos simbólicos e materiais.

Os limites postos pela identidade criam sempre margens de diferença. Como uma ilha que se expande, sua fronteira com o mar sempre está lá, marcando o que é e o que deixa de ser

ilha. Da mesma forma, a afirmação da identidade implica sempre em operações de inclusão e exclusão (SILVA, 2014). É na classificação, na distinção, que as relações sociais são demarcadas.

E, nesse sentido, a memória também corrobora produção da diferença. Para Pollak (1989), existem duas funções essenciais de uma “memória comum” entre os sujeitos: a de manter certa coesão e de defender as fronteiras do que define determinado grupo. Obedecendo a ordens hierárquicas e classificatórias, na medida em que mitos, histórias e acontecimentos são aceitos e reafirmados por esses grupos, essa memória “fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (1989, p. 3).

A ordem que a diferenciação estabelece é justamente a ordem social. No processo de divisão entre grupos e classes sociais, as classificações são sempre feitas a partir de uma construção identitária (SILVA, 2014). A disputa de poder está em determinar quem hierarquiza quem, quem está dentro e quem está fora. O local de privilégio de quem tem o poder de classificar e rotular os demais. É na fixação da norma que podemos vislumbrar de maneira mais clara as consequências da diferenciação. Isto é:

Normalizar significa eleger uma identidade específica como parâmetro [...] significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal qual que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade (SILVA, 2014, p. 83).

Dessa forma, são as identidades que não correspondem à norma que são mais marcadas. A cultura negra não está em oposição a uma “cultura branca”, mas é classificada a partir de uma estrutura social que coloca uma suposta *branquitude* como norma. Nesse sentido, como a identidade caminha junto da diferença, a normatização está sempre ligada a exclusão. As identidades dos sujeitos são perpassadas por essas forças que determinam quem ele é, em grande parte das vezes com muito mais ênfase do que sua construção interior pode fazer.

É justamente no espaço de disputa pelo privilégio de hierarquização, que sujeitos e grupos buscam reafirmar suas identidades. Sob essa perspectiva, movimentos sociais, étnicos, feministas e LGBTQIA+ elaboram suas lutas. Em resposta à marginalização, inferiorização e mesmo exclusão, essas identidades são constituídas, reafirmadas e assumidas. O “outro” é colocado assim como um questionamento, uma afronta à identidade que acredito ter, ou à

identidade normativa posta como inviolável. Em uma época onde as disputas por essas identidades significam uma disputa pela existência, o “outro” é o outro corpo, a outra sexualidade, a outra cor de pele, a outra nacionalidade (SILVA, 2014).

Nesse sentido, é dentro desse amplo jogo de forças que o indivíduo negocia e luta por sua identidade. A identidade se transforma, e o sujeito modifica a apreensão que tem sobre si, em sua disputa com o outro. Em síntese, Silva (2014) afirma que:

A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (2014, p. 97-98).

Por fim, afirmada a importância da alteridade e da diferença para a identidade, avançamos para outro ponto dentro da lógica construção autonarrativa. Assim, recorrendo às lembranças, o sujeito reavalia sua trajetória, se autoanalisa, e dessa forma a memória alcança a identidade tornando-se chave para sua (re)construção (SOUZA, 2014). Atravessada pela cultura e pela história, a memória torna-se ponto-chave na construção da identidade. É a partir de um olhar para o passado que o sujeito constrói seu presente e planeja seu futuro. Revisitando suas lembranças, organizando-as no desejo de compreender sua fragmentada existência, o sujeito se coloca a narrar.

3.1.3 Memória e identidade

Aqui cabe assinalar, antes de mais nada, algumas questões: as memórias deixam marcas que não podem ser apagadas; além disso, ao mesmo tempo, não podem ser retomadas em sua totalidade, não tendo relação direta com a realidade dos fatos. Construídas através das experiências de vida, as memórias são modificadas pelos sujeitos, principalmente pelo tempo, mas não apenas por ele.

Outro elemento a ser considerado é o fato de que, ao nos referirmos à memória e sua correlação com a identidade, o fazemos sob a luz do conceito de representação. Longe da sua noção clássica, incorporando as características da indeterminação e da instabilidade também atribuídas à linguagem, nos apropriamos do termo como um sistema de significação (SILVA,

2014). Posto que a memória e a identidade não trazem consigo sentidos fixos, finais ou verdadeiros, “somos nós na sociedade, dentro das culturas humanas [...] que lhes damos significado” (HALL, 2016, p. 108). Portanto,

Aqui, a representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2014, p. 91).

Consideramos, nesse ponto, as discussões acerca da memória a partir de seu funcionamento. Em *Escrita de uma memória que não se apaga – envelhecimento e velhice* (2009), a psicanalista Ângela Mucida sinaliza uma estruturação da memória a partir de três vertentes: dos traços das experiências “vivas, pensadas, sentidas e imaginadas” (2009, p. 91), nas marcas deixadas por tais traços; e, por fim, no efeito do tempo sobre eles. Ao nos lançarmos ao passado, na intenção de recordar, não estamos, portanto, simplesmente vasculhando um baú de memórias, lembramos acontecimentos não a partir da pessoa que fomos, mas das implicações que o correr do tempo e todos os seus desdobramentos proporcionaram.

Pollak (1992) assinala também a ligação estreita entre memória e o sentimento de identidade. Partilhando de algumas das reflexões de Halbwachs (1990), o autor ressalta as características flutuantes e mutáveis dessa memória. Assim, da mesma forma que a memória está aberta a mudança, ela é essencial na medida em que permite aos sujeitos e grupos experimentar os sentimentos de continuidade e de coerência:

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Em *A memória coletiva* (1990), Halbwachs distingue memórias individuais e coletivas sob a perspectiva de como essas se constituem. Afirma que a capacidade de lembrar está sempre circunscrita pela memória coletiva. E apesar de toda memória conter um estado de consciência individual – que o autor chama de *intuição sensível* – elas são sempre atravessadas e influenciadas pela família e pela sociedade em que esse indivíduo está inserido.

É sob a ideia do sujeito como ente social que Halbwachs (1990) fundamenta a construção das memórias. O autor falará, por exemplo, da impossibilidade de acessar memórias da primeira infância, justamente por, na época, não termos atingido o status de ser social. E, mesmo o sujeito que recorda de um momento onde estaria completamente só, seus pensamentos e ações ainda seriam perpassados pelos seus pares e, portanto, em nenhum momento ele deixa de estar confinado dentro de alguma sociedade (HALBWACHS, 1990).

A concepção de uma memória puramente biográfica seria inviabilizada por esse confinamento do sujeito. A memória individual seria apenas um ponto de vista em relação a memória coletiva. Ponto de vista que, no entanto, “muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p. 51). O sujeito não seria nada mais que um eco, sempre sob influência dessas forças de natureza social.

Por outro lado, Henri Bergson (2006) e Jöel Candau (2018) trabalham sob o horizonte de uma memória individual. Para Bergson, a memória corresponde a um fenômeno de reelaboração do passado através do filtro do presente. Ao recordar, o sujeito lança-se em um passado ontológico, onde conserva fidedignamente as memórias em seu espírito. No entanto, não consegue acessar totalmente esse material mnemônico. O que conhecemos por memória seria apenas um vislumbre do passado, atualizado a partir do nosso presente. Esse passado está, portanto, sempre sendo remodelado. Mas, se para Bergson, o passado permanece conservado dentro desse espírito, para Halbwachs (1990), os meios de reconstituição de um passado não estão guardados em lugar algum, mas estão dispostos na própria sociedade.

Candau (2018) propõe uma taxonomia em sua abordagem das diferentes manifestações da memória. O autor trata, primeiramente, de *protomemória*, uma espécie de memória de baixo nível, algo semelhante à memória-hábito proposta por Bergson. Esta seria uma memória incorporada ao sujeito, acessada de modo inconsciente e ligada a gestos e ações. São como saudações, ou mesmo o ato de caminhar ou se sentar, nas quais não há um esforço consciente de resgate para que sejam desempenhadas, surgindo como que automatizadas. Em segundo lugar, a memória propriamente dita ou de alto nível corresponde a uma memória evocativa, à qual recorreremos para acessar e recordar lembranças – voluntária ou involuntariamente. E, por fim, a *metamemória*, uma espécie de construção explícita da identidade. Não se constituindo como faculdade da memória, mas como “a representação que cada indivíduo faz de sua

memória” (CANDAU, 2018, p. 23). Com esse conceito, de certa maneira, Candau empreende uma revisão do conceito de identidade coletiva.

Se Halbwachs afirma que não é possível para um sujeito recordar fora do ponto de vista do grupo, sem o auxílio e aporte de suas lembranças, “de uma ou mais correntes de pensamento coletivo” (HALBWACHS, 1990, p. 36), Candau propõe um entendimento dessa memória coletiva como metáfora, ou melhor dizendo, como representação. Se, como faculdade essa memória não pode ser experienciada em grupo, a memória coletiva pode ser apenas uma *metamemória* coletiva, uma “descrição de um compartilhamento hipotético de lembranças” (CANDAU, 2018, p. 25). Assim, o autor questiona as identidades e memórias coletivas quando utilizadas com o que trata por retórica holista: “Toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado” (CANDAU, 2018, p. 34).

Desse modo, Candau não desconsidera as implicações das forças que atravessam a memória individual. Os trabalhos mnemônicos não surgem de um âmago cristalizado e sacro, produzidos autonomamente pelo sujeito, e tampouco são fruto exclusivo de forças sociais, familiares, exteriores ao sujeito. Como o próprio Halbwachs (1990) alerta, para que uma memória individual funcione ela necessita dos instrumentos que o meio provê ao indivíduo, sendo estes as palavras e as ideias.

Assim, estando imerso no campo da linguagem, dentro do jogo da significação, é inegável que somente a partir desses sistemas exteriores que é permitido ao sujeito comunicar-se. Dadas as possibilidades únicas de revisão de seu passado, estabelecidas pelo sujeito, atentamos aqui para as construções subjetivas deste. E tratando-se de autonarrativa, atravessada também por outros tipos de memórias, nos voltamos especialmente às teorizações referentes a essa memória individual.

3.2 REVISITAR, ESQUECER E RECONSTRUIR

De certa forma, Pollak (1989) reafirma as proposições de Halbwachs (1990) em relação à produção de memórias individuais sempre em interação com as coletivas. Mas, havendo uma negociação entre elas, as memórias seriam formadas a partir da multiplicidade de pontos de vista, bem demarcados espacial e temporalmente. É nesse sentido que a memória

partilhada de um passado pode auxiliar na reivindicação de identidades culturais, baseadas nesses antecedentes históricos (WOODWARD, 2014).

Essas narrativas do passado (HALL, 1996) compreendem a busca por um mito fundador, um passado autêntico e glorioso. Pouco importa a veracidade desse passado, essa "comunidade imaginada" é atravessada sempre pela memória, a fantasia e as narrativas dos sujeitos (SILVA, 2014). O que realmente importa são os pactos sentimentais e afetivos que essa recuperação do passado propicia para esses grupos e indivíduos.

É a partir de uma domesticação do passado que o sujeito exclui, reinventa, reimagina, sua própria identidade. Alocados nesse plano teórico de construção subjetiva, encaramos a memória, tanto como matéria-prima para as narrativas pessoais, como fonte de referentes identitários.

Recorremos à psicanálise novamente, a partir das leituras de Candau (2018) e Mucida (2009). A abordagem dos autores dá à memória o papel de pilar da organização psíquica dos sujeitos. Candau diz, inclusive, que é justamente no entrelaçamento entre memórias e a identidade do sujeito que são postos os fundamentos da teoria psicanalítica. A partir de uma leitura freudiana, Mucida estabelece o intercruzamento da memória em três tempos distintos. O primeiro deles diz respeito à traços inconscientes, às marcas de percepções e vivências. Essas marcas profundas são basilares na formação do sujeito na medida que surgem antes mesmo do desenvolvimento de funções básicas, como a linguagem. Essas memórias, no entanto, não podem ser acessadas em sua totalidade, mas exercem forte influência nos modos como esse sujeito interage, imagina e vivencia sua realidade.

Já o segundo tempo dessa memória diz respeito ao que pode ser lembrado: sensações, sonhos, associações que surgem como lembranças, sempre acessadas parcialmente. E, no terceiro, encontramos nessas memórias as lembranças que conseguimos nomear. Os três tempos combinam-se de diferentes maneiras ao longo da vida e proporcionam as mudanças e adaptações necessárias à complexificação e estruturação psíquica dos sujeitos. Como uma grande mansão com infindáveis quartos, vamos passeando e revisitando espaços, ao mesmo tempo que não temos todas as chaves de acesso:

A resposta freudiana é muito precisa: não nos lembramos de tudo porque há uma barreira à recordação, uma proteção do aparelho psíquico contra o excesso de sofrimento. [...] O tempo permite um tratamento a muitas lembranças que doem, e a barra imposta às lembranças atua impedindo que elas retornem de forma direta. Lembramos de fatos e experiências sob um limite, barreira que Freud nomeou "recalque" (MUCIDA, 2009, p. 97).

Do mesmo modo, para Halbwachs (1990), as únicas memórias que são realmente nossas são justamente as que não podemos acessar de maneira direta. Nesse sentido, Ricoeur (2003) afirma que o esquecimento está diretamente ligado ao processo de rememoração, e que o fato de não encontramos certas memórias perdidas – que no fim das contas nunca estão totalmente desaparecidas – está ligado aos conflitos inconscientes do sujeito. De qualquer forma, como o próprio Halbwachs dirá, não há nunca um espaço vazio nesse processo de rememoração. Não existem espaços desabitados de memórias, estes são sempre preenchidos pela imaginação e o que poderíamos acreditar que são lacunas, na realidade,

[...] não passava[m] de uma região pouco definida, da qual nosso pensamento se desviava, porque nela encontrava poucos vestígios. [...] As novas imagens se polarizam em torno do que, para essas outras lembranças, permaneceria sem elas, indeciso e inexplicável, mas que nem por isso deixaria de ser uma realidade (HALBWACHS, 1990, p. 77-78).

Assim, o esquecimento não pode se dissociar da memória. Posto que dentro do jogo identitário, a memória pode tanto organizar quanto “desorganizar a construção de uma imagem satisfatória de si próprio” (CANDAU, 2018, p. 64), o esquecimento, consciente ou não, é constitutivo das identidades do sujeito. E, nesse mesmo sentido, Candau reafirma que o conjunto de personalidade do indivíduo emerge assim da memória.

Nos filmes de Jodorowsky, as cenas onde sujeitos sem face transitam nas ruas, são a melhor referência a essas lacunas e esquecimentos. Ao mesmo tempo, como veremos mais a frente, essas lacunas podem se manifestar de forma mais proeminente, nas reconstituições e fabulações desse passado. Onde a memória “falha” e o preenchimento dessas lacunas aparece como resolução de questões pelo próprio sujeito.

De todo modo, ao mesmo tempo em que o sujeito teme esquecer, anseia também por não ser esquecido. Se por um lado, doenças como o Alzheimer ou mesmo a própria debilidade da memória decorrente do envelhecimento operam o declínio das identidades, por outro, ser esquecido é ser destituído de sua identidade. A resistência de determinados grupos identitários, por exemplo, está marcada justamente pela conservação de memórias subterrâneas (POLLAK, 1989) contra estados dominadores ou sociedades civis. Essas memórias aguardam ansiosamente para abandonarem seu silêncio e emergirem mais uma vez ao campo de disputas da memória.

Existe, portanto, um papel especial dos esquecimentos nos processos mnemônicos. Seja no recalque psicanalítico ou nos “efeitos de iluminação narrativas” (CANDAU, 2018, p.

76), onde o sujeito pinça e escolhe episódios, enquanto oculta outros. O trabalho que Pollak (1992) concebe como *enquadramento da memória* é responsável pelas escolhas feitas por quem visa a formatação de uma história. Assim como um diretor prioriza os elementos e a movimentação dos atores em frente à câmera, consciente ou inconscientemente, fazemos o mesmo com nossas memórias e lembranças. E essas operações incluem a gravação, o recorte, a exclusão e o próprio recalque, do qual já falamos anteriormente.

Sustentados diretamente por material histórico, esses enquadramentos agem também como atenuantes da diferença. E, posto que as construções identitárias são produzidas sob critérios de aceitação, admissão e credibilidade em negociação direta com os outros (POLLAK, 1992, p. 204) do mesmo modo existem também disputas e a presença constante da alteridade nas negociações mnemônicas. Essas memórias possibilitam não só a manutenção das fronteiras socioculturais, mas podem proporcionar modificações a partir da incessante reinterpretação e revisão do passado “em função dos combates do presente e do futuro” (POLLAK, 1989, p. 11). E é justamente sob essa possibilidade de reconstrução do passado que o sujeito se reinventa.

É somente a partir do afastamento do que se viveu que é possível reconstruir o passado. Sob a ação do tempo, é permitido ao sujeito misturar história, ficção e suas verdades em uma construção narrativa (CANDAU, 2018). Na busca por uma totalidade existencial, o sujeito anseia por ordem nas ações aparentemente caóticas e fragmentárias de sua vida. Assim, através de:

[...] restituições e ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”, ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (CANDAU, 2018, p. 71).

Independente de passarem pelos crivos de veracidade histórica, as recordações contêm sempre um aspecto de verdade para o sujeito. Halbwachs (1990) ao dividir as lembranças em reconstruídas e simuladas, reforça seu papel de incompletude. Como reconstrução do passado, muitas lembranças podem ser vistas apenas como representação. Construídas não apenas por nossas vivências, são complementadas por relatos e narrativas de terceiros, e, assim, reconstituídas imaginariamente por nós. Em relação às memórias de infância sobre quantas não temos a certeza se realmente recordamos ou se as montamos a partir dos relatos de nossa família?

Essas condutas narrativas corroboram com o que Pierre Bourdieu (2006) trata por ilusão biográfica. O autor afirma que, sendo a vida descontínua, aleatória e incessantemente imprevisível, qualquer tentativa de entendê-la como caminho lógico e organizado, não passa de um ato ilusório. No entanto, o sujeito o faz mesmo assim, pois parece ansiar por uma vida regida pela causalidade, na busca de justificativas e sentido para suas ações.

3.3 GENEALOGIA E MEMÓRIA DE ORIGEM

Vista como “uma busca obsessiva por identidade” (CANDAU, 2018, p. 138), uma genealogia, a busca por uma origem, um mito fundador, apresenta-se mais fortemente quando há um distanciamento de nossas raízes. É no exílio, na perda da terra, nas separações familiares advindas das guerras ou mesmo nas diásporas modernas que, vendo-se sem referenciais, os sujeitos e grupos empreendem uma busca por memórias que acaltem seu desalento. Exatamente como acontece com as identidades, que manifestam mais fortemente sua necessidade de afirmação ou conservação justamente quando estão ameaçadas.

Essas “memórias das origens” são sempre desafios à memória e à identidade. Candau dirá que, apesar da impossibilidade da marcação de “um começo” – entendida a força que traços de hábitos e de grupos antigos marcados temporalmente estarão sempre presentes –, há a possibilidade de criação desse “ponto de origem”. A sua implementação acontece se esta memória é alocada além de um campo de continuidade, onde a historicização não possa ser colocada como referência para esses fatos (CANDAU, 2018, p. 95). Esses marcos, fincados em lugares indeterminados, “fora do tempo”, muitas vezes condicionam o presente de quem recorda e de quem conta, exercendo assim importante papel na definição de identidades, tanto coletivas quanto individuais.

Do mesmo modo, a memória familiar interfere em vários níveis na metamemória de um sujeito, posto que sua representação, o modo como ele se enxerga e se imagina, são primariamente perpassados por sua família. Dentro das memórias genealógicas e familiares, ficam claros os jogos entre identidade e memória (CANDAU, 2018). Sempre perpassadas por memórias externas, as memórias individuais são construídas primeiramente dentro do núcleo familiar, onde também acontece o primeiro encontro do sujeito com o outro.

Em relação ao nosso objeto, um ótimo exemplo seria o caso da primeira metade da narrativa feita por Jodorowsky em *A dança da realidade* (2013). A história de como Jaime

persegue seu desejo de destruir o general Ibáñez, mostra a tentativa do diretor de, ao mesmo tempo, construir uma espécie de mito familiar, ao mesmo tempo que faz com que o seu pai – mesmo que de maneira simbólica, já que não sabemos da veracidade do que nos é contado – encare seus próprios demônios.

É nessa busca pelas histórias dos que nos precederam que também encontramos com o tempo. Como afirma Halbwachs, “não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (1990, p. 60). Em minha árvore genealógica, buscarei migrações que serão transpostas em odisseias, atos e personagens heroicos e também heréticos. Nesses galhos que guiaram o tempo até mim, tentarei encontrar atributos meus ou que eu queira incorporar a mim. Essas podem ser projeções do passado, da identidade que gostaríamos de conservar ou ter tido. Segundo Candau, tudo isso se refere à “imagem obsessiva que nega as alterações e a perda, ou a imagem alucinada da beleza do morto, construída a partir de arquivos, traços, monumentos, objetos, relíquias, ruínas e vestígios” (2018, p. 18).

Nesse sentido, o verdadeiro ímpeto que move o sujeito que empreende na remontagem de sua árvore genealógica é o de assegurar a si mesmo. “Salvaguardando a memória de seus ancestrais, ele protege também a sua” (CANDAU, 2018, p. 139). E posto que essa “escavação” pode perigosamente abalar as identidades pessoais, não é de se estranhar que este genealogista embelezará ou mesmo reinventará alguns aspectos de sua filiação. Em uma luta contra os esquecimentos, o sujeito busca nos seus ancestrais a si mesmo.

Classificadas assim como memórias fortes, essenciais para a formação dos sujeitos, mesmo o indivíduo afastando-se ou cortando laços com seus pares, “a memória e a identidade pessoal devem sempre compor com a memória familiar” (CANDAU, 2018, p. 144). São nos caminhos e atitudes dos membros de nossa árvore genealógica que, muitas vezes, justificamos nossas atitudes e modos de ser. Sabendo, obviamente, que nossas revisões genealógicas e mnemônicas são claros enquadramentos da memória.

Esse tipo de rememoração influenciará diretamente em nossa apreensão do passado. E, nossas autonarrativas, dispondo de padrões de estruturação que assimilam nossas vivências em formatos quase novelísticos – com enredos e concatenações coerentes –, as narrativas dessa memória familiar abraçam a ilusão biográfica. Desconsiderando o acaso e o caos de suas existências, as histórias de vida passam a ser consideradas:

[...] como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida

ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1992, p. 13).

As narrativas genealógicas de uma memória individual não estão, no entanto, alheias às próprias revisões de outros membros da família. Candau (2018) reitera o papel da alteridade como lugar de aprendizagem, revisão e construção identitária. À medida que uma totalização existencial demonstra-se sempre provisória, as memórias familiares preenchem e complementam nossas memórias sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Assim, essas histórias e memórias de vida colocam-se também como lugar de revisão e autocrítica. Enraizando a identidade num processo memorial, é a partir da revisitação e negociação com o passado que o sujeito se torna consciente de si. Revisitação no sentido de olhar para o passado sem nunca conseguir alcançar uma lembrança pura. Sempre um vislumbre do que se foi – ou imagina-se que se foi. Negociação porque quando a lembrança é evocada, o tempo e o lugar de onde se rememora, implicam modificações, reinterpretções dessa lembrança. O passado, assim como a memória e a identidade, parece inalcançável.

Afirmando que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2018, p. 16), o autor resume a dialética entre memória e identidade, marcando sua interdependência. Nutrindo uma a outra em seu processo de construção na vida do sujeito, são essenciais a concepção de um projeto autonarrativo, autopoietico e de autoconhecimento.

As escritas de si ancoram-se, portanto, nas intersecções e atravessamentos entre a identidade, a memória, o outro, o tempo, a história e a imaginação. A complexidade e principalmente a subjetividade dos aspectos que envolvem essa autoescrita do sujeito são quase inapreensíveis quando colocados sobre uma história de vida. De toda forma, em objetos mais concretos, como produtos derivados justamente desse desejo de autoinscrição, será possível alcançar de alguma forma essas dimensões.

4 DO PACTO AO CINEMA AUTOBIOGRÁFICO

Se existe realmente um impulso narrativo que contribui para estruturação do sujeito, é de se esperar que essas construções sejam materializadas também através da arte. Os diários íntimos, as memórias, as narrativas epistolares, a autobiografia, e mesmo a autoficção, são algumas das narrativas de introspecção que podem ser agrupadas sob o nome de escritas de si. E, pensando no que consiste a escrita autobiográfica, nos depararemos com algumas definições que podem contradizer, ou mesmo anular, umas às outras. Mas, de modo geral, a autobiografia pode ser vista como uma narrativa retrospectiva, que dá conta da vida de um sujeito e das transformações que o levaram a ser quem é – esses requisitos parecem ser unânimes entre autores como Lejeune (2014) e Gusdorf (1991).

Exploraremos, então, algumas das discussões sobre autobiografia. E, nessa oportunidade, salientamos que nosso objetivo não consiste em tomar totalmente nenhuma das definições apresentadas. Isso se deve ao fato de que, neste trabalho, nos apropriaremos justamente das lacunas deixadas entre tais discussões teóricas, o que se justifica pelo fato de estarmos lidando com um objeto híbrido – entre o cinema e a autobiografia. Dito isso, acreditamos que as questões levantadas por Philippe Lejeune (2014), Paul De Man (2012), Georges Gusdorf (1991) e novamente, Paul J. Eakin (2019), poderão auxiliar os itinerários, provocações e análises aqui contidas.

De modo geral, nossas discussões partem d'*O Pacto Autobiográfico* ([1975] 2014)²² de Lejeune. Publicado inicialmente em 1975, nessa obra o teórico francês levanta questionamentos sobre problemas teóricos e de definição referentes à autobiografia. A relatividade do real, da verdade e da literalidade do gênero são postas em contraste com o compromisso com a realidade esperado desse tipo de texto. É importante ressaltar, no entanto, que a tentativa de definição de Lejeune abrange, especificamente, textos produzidos a partir de 1770 dentro do território europeu.

O autor definiu 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” (LEJEUNE, [1975] 2014, p. 16). E por mais que

²² Lejeune revisa seu Pacto em duas ocasiões após a publicação de 1975. Em *O pacto autobiográfico(bis)*, publicado em 1987, e *O pacto biográfico, 25 anos depois*, em 2001. Por questões de organização, já que em alguns momentos o autor muda de opinião ou abordagem, ao citar especificamente esses textos, nos utilizaremos do ano de publicação original entre colchetes.

em suas revisitações ao *Pacto Lejeune* ([2001] 2014) afirme que sua primeira definição seja insuficiente ou mesmo canônica demais, o esforço em demarcar os limites da autobiografia permitiram que esta acabasse por se tornar o próprio método de análise.

A partir dessa definição, Lejeune ([1975] 2014) trabalha com base em quatro categorias: 1. Forma de linguagem: narração ou prosa; 2. Tema tratado: vida individual, história de uma personalidade; 3. Situação do autor: identidade do autor e narrador, cujo nome deve remeter a uma pessoa real; 4. Posição do narrador: identidade do narrador e do personagem principal e uma perspectiva retrospectiva da narração. Com essas categorias, o autor demarca o espaço autobiográfico e sua diferenciação quanto a outros tipos de escritas de si. De todo modo, essas categorias trabalharão de maneira maleável em uma ordem de proporcionalidade e não na fixidez de uma “forma”.

Michel Foucault (2006), em sua série de estudo sobre “as artes de si mesmo”, indica que os primeiros relatos de si podem ser encontrados nas trocas de correspondência. Porém, se nas cartas de Cícero²³ aos seus familiares, as narrativas de si se apresentavam como “tema de ação”, ou seja, deliberações sobre o que se fez e o que se fará, nas cartas de Sêneca e Marco Aurélio,

[...] às vezes também em Plínio, a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias (FOUCAULT, 2006, p. 157).

Nesse encontro com o outro – para pedir ou dar conselhos, relatar suas experiências –, o sujeito empreende uma investigação sobre si. Se em sua carta 78, Sêneca evoca a lembrança de uma grave doença para refletir sobre “o bom uso” das doenças e do sofrimento, na carta 55 conta a Lucilius sobre seu passeio-meditativo, onde reflete sobre o retiro, a solidão e a amizade (FOUCAULT, 2006). Dessa forma, ao mesmo tempo em que se coloca como material de análise para seu interlocutor, em sua escrita/narração o sujeito reflete sobre o que diz sobre si mesmo, sobre suas ações e assim como se constitui e se manifesta.

Outro importante teórico da autobiografia, Georges Gusdorf (1991), indica que o estilo de escrita autobiográfico – que teria como marco inicial as *Confissões de Santo Agostinho* – é

²³ Orador e político romano Marco Túlio Cícero (106-43 a.C).

algo marcante da atmosfera cultural do Ocidente. Esse estilo, portanto, seria marca do homem ocidental e teria se espalhado por sua influência em outras civilizações. O próprio Gandhi quando conta sua história, empregando o estilo de escrita autobiográfica, teria se utilizado dos meios do Ocidente para defender o Oriente (GUSDORF, 1991).

Essa preocupação de voltar-se ao passado para narrar a si mesmo, segundo Gusdorf (1991) tem incidência apenas em uma pequena parte do mundo. O ponto de partida desse tipo de escrita estaria no momento em que a humanidade sai de um entendimento sobre a existência coberta de aspectos místicos e de uma sabedoria tradicional “para entrar no reino perigoso da história” (GUSDORF, 1991, p. 10, tradução nossa). Para o teórico, essa mudança de percepção estaria assentada em revoluções culturais, onde o sujeito passa a entender o tempo de maneira mais complexa, compreendendo seu lugar e importância no universo que o rodeia. É nesse contexto onde o homem torna-se sujeito, senhor de sua história, agregando valor a sua existência narra sua vida para não ser esquecido, para deixar sua marca no tempo.

Podemos dizer, então, que, de modo geral, quando falamos em autobiografia, estamos tratando de um texto que se apresenta principalmente de forma narrativa, com centralidade na vida de um sujeito e nas escolhas e caminhos que constituíram sua individualidade (LEJEUNE, [1975] 2014). Mas, enquanto Lejeune afirma que esses textos podem transitar entre formatos como as memórias, o ensaio ou o diário íntimo, Gusdorf (1991) distingue a autobiografia destes outros tipos de escrita íntima, afirmando que só ela é capaz de proporcionar ao autor o distanciamento – de si mesmo – necessário para essa reconstituição e modificação de uma identidade através do tempo.

Por outro lado, Lejeune ([1975] 2014) dirá que dentro desse tipo de escrita existem condicionantes que não podem ser burlados: principalmente a relação de identidade entre autor, narrador e personagem. É justamente nessa convergência de papéis que o autor opõe a autobiografia à biografia e ao romance pessoal. Para o autor, o que normalmente marca a coexistência entre papéis de autor, narrador e personagem é o uso da primeira pessoa. No entanto, apesar não ser comum e de não existirem autobiografias estritamente escritas em segunda pessoa, Lejeune considera que o recurso pode ser empregado como uma espécie de conversa do autor/narrador com o personagem/persona que ele foi, “seja para reconfortá-lo quando está em situação difícil, seja para repudiá-lo ou passar-lhe um sermão” ([1975] 2014, p. 20).

O Pacto proposto por Lejeune ([1975] 2014) se posiciona então justamente entre: a correspondência entre o nome do autor, narrador e personagem e o acordo firmado e confirmado através dos leitores. O texto vendido como autobiografia é adquirido dentro de um pacto de confiança, que será questionado, confirmado ou negado ao longo da leitura do texto. A definição não parte absolutamente da perspectiva da autoria, mas justamente da posição do leitor. Dessa forma, as investigações de Lejeune não se fundamentam exclusivamente em uma simples análise estrutural desses textos, mas na realidade 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, 2014a, p. 54).

Mas se por um lado o autor focaliza – em sua primeira abordagem – nesses acordos, em revisão de seus escritos, em *O pacto autobiográfico (BIS)* ([1986] 2014), Lejeune fala sobre certa ingenuidade e um “ponto de vista essencialmente linguístico e formal” ([1986] 2014, p. 75), chegando a afirmar que a relação entre produtor, obra e consumidor é ilusória. Esse acordo ou Pacto, com regras pouco definidas, é uma aceitação da “verdade” do autor, feita pelo leitor. E ao mesmo tempo, o controle de como esse texto será lido é inexistente, dadas as diferentes formas de percepção, leitura e interpretação, sobretudo porque “muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito” ([1986] 2014, p. 66).

Lejeune ([1986] 2014) reforça então que aspectos como a narrativa autobiográfica de recapitulação, a voz e a focalização, e mesmo o estilo do texto, são também essenciais para o entendimento de um texto como autobiográfico. Afirmando que, em um primeiro momento, havia subestimado esses elementos e que são essas estratégias que, uma vez empregadas, fazem com que o leitor consiga perceber o texto como autobiografia ou não, mesmo antes de perceber as relações entre autor, personagem e narrador.

Nesse sentido, o estilo aparece também como um dos validadores do texto autobiográfico como tal. Segundo Gusdorf (1991), o estilo não se configura apenas como regra de escrita, mas como uma espécie de “tábua de salvação”. A escrita autobiográfica se confunde com o próprio ato de viver, estrutura e justifica as escolhas de vida do sujeito. Dessa forma, “vida, trabalho, autobiografia, aparecem então como três aspectos da mesma afirmação, unidos por uma constante sobreposição” (GUSDORF, 1991, p. 16).

O pensamento de Gusdorf tende a transcender a ideia da forma ou estilo, centrando-se muito mais no intuito do sujeito em performar sua escrita. Posto que, para o autor, "a tarefa da autobiografia consiste, em primeiro lugar, em uma tarefa de salvação pessoal" (GUSDORF, 1991, p. 10). Assim, todo o esforço para reconstituir sua vida a partir de suas memórias é a busca por "um tesouro escondido", o desejo de não ser esquecido e, em último caso, a autoafirmação de um sujeito que poderia até duvidar de seu próprio valor.

As revisões de Lejeune ([1986/2001] 2014) alargam então as possibilidades de seu "primeiro Pacto". Por exemplo, na restrição a textos em prosa, viabilizando a aceitação de autobiografias poéticas e outras modalidades como, em nosso caso, o próprio cinema. Ao mesmo tempo, posto que outros tipos de texto podem conter, em diferentes níveis, certos traços de uma escrita de si, o teórico francês implementará algumas outras formas de contratos entre leitores e autores.

Forma indireta do *Pacto Autobiográfico*, o *Pacto Fantasmático* diz respeito justamente a esses traços de inscrição autobiográfica que extrapolam o contrato do pacto "puro". O "espaço autobiográfico" (LEJEUNE, [1975] 2014) é concebido justamente nessa ampliação, onde os leitores são convidados a encontrar em obras distintas "os fantasmas reveladores do indivíduo" (2014 [1975], p. 50). Ou, em outras palavras, inscrições mais profundas desses sujeitos, marcas de sua vida que podem transpassar ou ser reinterpretadas dentro de seus trabalhos:

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto publicado, mas sim em estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, 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, p. 53-54).

Assim, o espaço autobiográfico, ao mesmo tempo que trata de dar conta das diversas formas de "narrativas do eu", retira a autobiografia do centro de um sistema de gêneros literários. Nesse sentido, ao final de seu primeiro ensaio, Lejeune assinala que o estabelecimento de uma "fórmula autobiográfica" resultaria sempre em fracasso, dadas as diversas formas em que o gênero se estrutura ao longo da história. E mais tarde, em *O pacto*

autobiográfico, 25 anos depois, chega a dizer que “transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas” ([1986] 2014, p. 86).

Nas contribuições do crítico e teórico belga Paul de Man, encontraremos reforços ao deslocamento da autobiografia de seu lugar de cânone, especificamente na sua oposição veemente à classificação desta como gênero literário. Em *Autobiografia como des-figuração* (2012), o autor questiona os postulados que pretendem cristalizar a autobiografia, alegando que “cada exemplo específico parece ser uma exceção a norma” (2012). Para De Man, as próprias obras autobiográficas confundem-se entre gêneros semelhantes.

De Man (2012) afirma que a autobiografia estaria mais ajustada a um lugar de referência do que de forma. Resultado de uma pulsão narrativa, um desejo retórico sobre a vida e como figura de leitura, permeia em menor ou maior grau toda qualidade de textos. Em virtude disso, afasta a ideia de gênero, e propõe um “momento autobiográfico”, afirmando que todos os textos são autobiográficos e, ao mesmo tempo, não o são.

As entrevistas, os perfis, testemunhos e mesmo as variedades de *talk/reality shows*, são também expressões dessa “obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições” (ARFUCH, 2010, p. 15). Leonor Arfuch (2010) adverte que o fortalecimento do consumo desse tipo de escrita na contemporaneidade estaria ligado ao interesse dos sujeitos através da identificação, pelo simples voyeurismo, pela possibilidade de aprendizado com a experiência do outro. E, ao mesmo tempo, para os produtores desse tipo de escrita, a necessidade dos sujeitos de autoconstituição e construção subjetiva.

Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Arfuch defronta-se com o cenário desses novos tipos de escritas de si e opera uma análise não da diferença, mas da coexistência desses gêneros – se é que podemos tratá-los assim. A autora tenta perceber os pontos de conexão entre formas canônicas de escrita biográfica e produtos de cultura de massa. Assim, privilegiando características como a intertextualidade, heterogeneidade, hibridização, deslocamentos e migrações. Arfuch propõe

um espaço biográfico como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar. É a partir desse espaço, que se constituirá ao longo do caminho, que proporei então uma leitura transversal, simbólica, cultural e política das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos na cena contemporânea (ARFUCH, 2010, p. 16).

O conceito de espaço biográfico da autora possibilita vislumbrar a simultaneidade de inscrições do sujeito, independentemente da plataforma ou meio. Desdobrando-se ao mesmo tempo entre inovações midiáticas e inscrições clássicas, é sob a possibilidade de analisar essas narrativas, sejam escritas ou audiovisuais, que Arfuch identifica interdiscursividades, temporalidades e, buscando por heranças e genealogias, postula relações de presença e ausência. E, nessa perspectiva, a autora conceituará o sujeito, correlato à identidade, como “constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas”, em tensão com o outro, “o diferente” (ARFUCH, 2010, p. 80). Esse sujeito, agindo a partir do seu desejo particular e das determinações e forças sociais que lhe são impostas, seria, para Arfuch (2010), suscetível à autocriação.

Em suma, essa seria a função primordial da escrita autobiográfica: a possibilidade imaginativa que auxilia o sujeito a criar a si mesmo, posto que a recapitulação da vida nunca alcança fielmente o que foi vivido, revelando “nada além do que uma figura imaginada, distante e certamente incompleta” (GUSDORF, 1991, p. 9, tradução nossa). O que corrobora também com a ideia bergsoniana de uma memória que é remodelada no momento que se recorda do passado.

Tomamos então a autobiografia como essa proposição de reconstrução da vida em uma espécie de unidade. E, por mais que existam influências e determinantes externos, o sujeito sempre será o ponto central de toda a situação (GUSDORF, 1991). É dele que advém as respostas e os modos de como lidar e interpretar as situações que lhe são impostas. Seria a “mítica singularidade do eu”, de que Arfuch (2010) trata, a partir dessa construção do texto que respeita o lugar do sujeito como criador de sua realidade – pelo menos dentro do universo que ele cria através da escrita ou, como no objeto investigado e analisado neste trabalho, através do cinema.

4.1 AUTOFABULAÇÃO: ENTRE A VERDADE AUTOBIOGRÁFICA E A AUTOFICÇÃO

Dentro das questões discutidas no âmbito da autobiografia, a questão da verdade se destaca como outro importante ponto de debate. Seja pelo entendimento de como as subjetividades são partes constitutivas desse relato pessoal, ou mesmo como alguns teóricos a utilizam como forma de deslegitimação da escrita autobiográfica. Essa questão pode se

estender desde a ideia de uma ilusão biográfica²⁴ (BOURDIEU, 2006), ou até mesmo aos casos extremos, onde são observadas as narrativas autobiográficas como sendo constituídas sempre de autoficção²⁵.

Por termos como objeto de estudo e análise dois filmes de Jodorowsky, não poderíamos prescindir essas discussões. Posto que o autor, além de trabalhar com uma linguagem muito particular, estrutura sua rememoração de forma diferente de outros filmes do gênero – se é que podemos tratar de um gênero autobiográfico dentro do cinema. São interessantes então, reflexões compreendendo que quando colocamos nas mãos do escritor – ou do cineasta como é nosso caso – o lugar de criador e mantenedor da realidade retratada em sua narrativa autobiográfica, até que ponto se pode confiar na verdade retratada ali? E, independente do contrato feito entre leitor e autor, o que determina que uma autobiografia não seja realmente, apenas autoficção?

Os leitores esperam dos autobiógrafos um nível mínimo de veracidade sobre suas vidas, e ao mesmo tempo, que eles sejam respeitados. Para Eakin (2019), a autobiografia como arte referencial se posiciona sempre em correspondência ao mundo. Compreendendo que, dentro do texto autobiográfico, “falar a verdade é a regra de ouro” (2019, p. 36), o autor pode até escrever e relatar sua vida como bem entender, mas não pode esperar que seja lido como deseja. O lugar dos leitores como balizadores da verdade, como analistas do pacto autobiográfico reafirma-se aqui, mesmo que, em alguns casos – Eakin aponta a “vista grossa” que os leitores fazem quando estão se divertindo –, as reconstruções imaginativas e fabulosas possam passar pelo crivo dos leitores, dependendo do contexto e estilo do autor.

Do mesmo modo, para Lejeune “é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa” ([1975] 2014, p. 26). Elo entre o textual e extratextual, em última instância, é justamente no nome do autor – o nome próprio – que podem estar situadas algumas questões referentes a esta suposta verdade autobiográfica:

²⁴ Pierre Bourdieu afirma que, sendo a vida descontínua, aleatória e incessantemente imprevisível, qualquer tentativa de entendê-la como caminho lógico e organizado, não passa de um ato ilusório. Mesmo assim, os sujeitos parecem ansiar causalidade, em uma busca de justificativas e sentido para suas ações e acontecimentos de sua jornada.

²⁵ Como aponta a pesquisadora Ana Faedrich (2016), as indefinições sobre o conceito de autoficção “acabaram por cristalizar um argumento que sustenta a impossibilidade de defini-lo de forma mais nítida”. Nosso percurso se valerá da contraposição das ideias dos autores do campo da autobiografia – que já apresentamos – com pesquisadores do campo da autoficção como a própria Faedrich, Philippe Gasparini (2014) e o criador do termo Serge Doubrovsky (1977).

É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor. Única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, [1975] 2014, p. 26-27).

Essa autoria, marcada pelo nome inscrito na capa do livro, é uma das mais importantes esferas do pacto entre autor e leitor. Servindo como uma espécie de compromisso de responsabilidade, de que as informações contidas ali foram escritas por um sujeito que existe, que se põe a prova. Para Lejeune (2014), esse é outro dos aspectos do contrato de leitura que a autobiografia propõe.

Nesse sentido, e ainda sob as reflexões de Lejeune, a proposta de outro pacto pode nos auxiliar nesses contrapontos com a “realidade”. O *pacto referencial* trata de textos não ficcionais que têm como propósito fornecer “informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro” ([1975] 2014, p. 43). Mas, enquanto esses textos que contêm informações que serão validadas e questionadas, para Lejeune o que seria cobrado ao autor no caso da autobiografia seria uma “verdade possível”, levados em conta, por exemplo, os esquecimentos, erros e deformações da memória.

Dessa forma, Gusdorf (1991) traz como interessante exemplo o poema autobiográfico *La vigne et la maison*, de Alphonse Lamartine. Evocando sua casa em Milly, na França, o poeta fala de uma madressilva que adorna toda a fachada da casa. No entanto, algum tempo depois, um historiador acabou por descobrir que não havia madressilva alguma. A fim de “reconciliar o poema e a verdade” (1991, p. 20), passados alguns anos, a esposa do poeta mandou que se plantasse a espécie na tal casa. “A anedota é simbólica: no caso da autobiografia, a verdade dos fatos está subordinada à verdade do homem, pois é acima de tudo o homem que está em questão” (GUSDORF 1991, p. 12).

Diferente do *pacto referencial*, esperado de outros tipos de escrita, a principal questão de interesse no relato autobiográfico seria justamente este lugar de algo que somente o sujeito pode dizer (LEJEUNE, 2014) – inclusos aqui todos os atravessamentos subjetivos que esse tipo de escrita comporta. Relega-se, assim, a “exatidão” da narrativa para essa “verdade possível”. Não que ela não seja importante, mas diferente do pacto firmado entre o leitor e um jornalista, ou o leitor e um historiador, o *pacto referencial* quando aplicado à autobiografia,

mesmo que mal cumprido segundo os critérios do leitor, não retira o valor referencial do texto.

Nesse contexto, colocada essa suposta relatividade da verdade, podemos levantar então algumas questões quanto à autoficção. É ainda sob as reflexões de Lejeune que algumas cisões e fronteiras entre estes tipos de escrita são firmadas. O autor traça espaços e regras afim de diferenciar a autobiografia de outros gêneros, como as memórias, o diário íntimo e ainda o romance autobiográfico²⁶. É nesse intuito que outros pactos são propostos por Lejeune, como o próprio *pacto fantásmico* e *referencial*, dos quais já tratamos.

Para chegarmos ao conceito de autoficção, precisaremos perpassar o *Pacto Romanesco*, que para Lejeune ([1975] 2014), diz respeito ao romance que emula ou imita o pacto autobiográfico. No intuito de delinear melhor as fronteiras entre esse gênero e a escrita autobiográfica, Lejeune recorre a uma tabela (Tabela 1), onde dispõe as combinações possíveis entre dois critérios: a convergência entre autor, narrador e personagem e o tipo de pacto do texto. Resultando no esquema abaixo:

Tabela 1 - O pacto romanesco

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>

Fonte: LEJEUNE, ([1975] 2014, p. 33)

²⁶ Para Lejeune ([1975] 2014) o romance autobiográfico diz respeito aos “textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” ([1975] 2014, p. 29).

As duas “casas cegas”, como aponta Lejeune, “correspondem a casos impossíveis”, mas que, apesar disso, “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” ([1975] 2014, p37). É justamente em resposta “a casa cega” de Lejeune que, em 1977, Serge Doubrovsky publica *Fils*, que traz em sua capa a seguinte nota:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais, se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, alterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Esta seria a primeira das muitas definições que o termo autoficção receberia ao longo desse quase meio século de existência. Seguindo o interessante percurso teórico feito pela pesquisadora Anna Faedrich (2016), podemos observar que nesse primeiro momento, a abordagem de Doubrovsky quanto a ficção é empregada não no sentido de criação, mas no de modelagem da realidade. Ou seja, “neste estágio da definição, a autoficção não é invenção, é matéria inteiramente autobiográfica em forma de romance” (FAEDRICH, 2016, p.36). E nesse sentido, reforçamos o uso do termo “estágio da definição” justamente porque o próprio Doubrovsky em diferentes períodos revisa seu próprio conceito, saindo por exemplo do lugar da autoficção como modelagem da realidade para a pura criação.

Ao longo de suas revisões, Doubrovsky chegará a afirmar inclusive que “não há oposição entre autobiografia e romance” (DOUBROVSKY, 2014, p.121). A ideia do autor percorre as próprias teorizações propostas por Lejeune para afirmar que além da autobiografia no século XVIII ter tomado de empréstimo a forma narrativa do romance, há ainda a questão de como a memória pode servir como ponto de referência confiável para a reconstituição de uma vida. E nesse sentido, Doubrovsky afirma que toda narrativa autobiográfica carrega em si autoficção, partindo da ideia de que qualquer narrativa sobre si está repleta de traços de automodelagem:

O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre

modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p.122-124).

Em *Autobiografia e ficção* (2014), Lejeune aprofunda justamente essas questões. Para o autor, a ideia da impossibilidade de tocar a verdade, principalmente quando se fala da verdade da vida de um sujeito, não impede, no entanto, que exista um campo discursivo e atos de conhecimento que tentem dar conta dessa empreitada. Lejeune diz que apesar de todas estas questões, no fim das contas, as relações humanas não têm nada de ilusórias. E, nesta perspectiva a “autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (2014, p. 121).

Se Doubrovsky (2014) fala que a narrativização do sujeito é um dos sinais da ficcionalização da vida, Lejeune afirma que “ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel [eu sujeito] a minha verdade” (2014, p. 121). Para isso, o autor cita inclusive as teorias de identidade narrativa cunhadas por Paul Ricoeur. Com semelhanças às ideias de Eakin quanto ao impulso narrativo presente na construção dos sujeitos, uma das principais questões da identidade para Ricoeur é o lugar da verdade como centro de manutenção dessa identidade. Essa espécie de promessa se constitui em acordo com o outro e com si mesmo, conforme o sujeito busca a manutenção da sua identidade a partir do que ele acredita por verdadeiro, real, construído em suas narrativas pessoais (RICOEUR, 1991).

Entretanto, pensando no sujeito pós-moderno – fragmentado e incoerente – e sendo a memória também particionada e pouco definida, com suas lacunas e remodelações, ao pensar nos diferentes tipos de escritas de si, devemos considerar sempre a incompletude e a fragmentação dessas narrativas. Nesse aspecto, Faedrich (2016) fala sobre a necessidade de revisão dos próprios conceitos de verdade e identidade, observando que a própria terminologia autoficção “reflete uma mudança no contexto sócio-histórico-cultural, indagando crenças anteriores que, nos dias de hoje, suprem mais as nossas necessidades, as nossas lacunas e as nossas questões existenciais” (p. 38).

E, quanto a isso, o próprio Gusdorf (1991) já indicava que a empreitada do autor de uma autobiografia seria justamente reunir esses elementos dispersos de sua vida. O ato de escrita reside, obviamente, em um vislumbre de todos os aspectos dos quais o sujeito é formado. Assim “como o pintor só consegue capturar uma faceta de sua aparência exterior, o autor de uma autobiografia tenta obter uma expressão coerente e total de toda a sua trajetória”

(GUSDORF, 1991, p. 6), apesar do desejo profundo de apreensão de uma totalidade e concretude do que seria uma jornada de vida, essa completude se faz utópica.

Gusdorf (1991) reforça o valor artístico da obra autobiográfica acima de qualquer ficção ou enganação. Para o autor, independente dos caminhos traçados pelo autor na organização de sua história, acima de tudo "há testemunho de uma verdade: a verdade do homem, imagens dele e do mundo, sonhos de um gênio que se realiza naquilo que é irreal, para seu próprio fascínio e de seus leitores" (GUSDORF, 1991, p. 13). E assim, apesar das críticas positivistas em relação à autobiografia, a função do texto autobiográfico como arte literária transcenderia a história e a objetividade esperada desse tipo de escrita.

Precisamos afirmar, no entanto, que nossa posição quanto a essa questão não se põe, sob uma ideia de relativização ou banalização da verdade. Em uma época onde as narrativas parecem possibilitar a criação de novas realidades, e até o questionamento de fatos concretos, não nos apoiamos em “verdadeiras”, das quais Eakin fala: “em uma era de maquinações, vence quem tem mais manha com as histórias” (2019, p. 34). Nosso intuito é muito mais tratar das possibilidades de uma reconstrução imaginativa do passado, ou mesmo de uma autobiografia imaginária, como diz o próprio Jodorowsky.

O próprio conceito de *psicomagia* (2009), proposto por Jodorowsky, segundo o qual é empreendida uma cura de traumas e questões psicológicas através de atos teatrais ou simbólicos – ou atos psicomágicos como trata o próprio autor – colabora com a ideia de que a fabulação de Jodorowsky sobre seu passado, suas memórias e sua narrativa pessoal, seriam nada mais do que tentativas de sanar feridas. E nesse sentido, essa escrita de si empreendida por Jodorowsky, se aproxima bastante da “escrita terapêutica” (FAEDRICH, 2015) proposta nos primeiros conceitos quanto a autoficção.

Na formulação original, Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que explica o aspecto dramático da autoficção. Não são raras declarações dos autores sobre a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica. [...] Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno. (FAEDRICH, 2015, p. 55)

Poderíamos afirmar então, que dadas as liberdades criativas e imaginativas que Jodorowsky se utiliza ao contar o seu passado, *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem sim*

(2016) seriam autoficções? Segundo Gasparini (2014), a compreensão da definição perpassa dois eixos: um primeiro que desenvolve o conceito de Doubrovsky atribuindo a ele um campo genérico e alargado, abarcando diferentes obras; e outro que se apoderaram da palavra afim de lhe dar um sentido diferente. Como apontamos no início do presente tópico, a indefinição que aconteceu sobre o termo, acabou por permitir que toda uma variedade de diferentes obras fossem postas sob a alcunha de autoficção.

No entanto, apesar desse alargamento do conceito, Faedrich (2015) posiciona a autoficção em um espaço entre os pactos autobiográfico e romanesco. Em sua “forma específica de construção da ambiguidade entre realidade e ficção” (FAEDRICH, 2015, p. 46), a intenção do autor nesse tipo de escrita seria a de, justamente, “abolir os limites entre o real e a ficção” (2015, p. 57), confundindo e provocando uma recepção contraditória da obra.

Segundo Faedrich, essa ambiguidade na recepção do texto seria uma das características que auxiliam na definição da autoficção. Havendo também a questão das características estéticas e estilísticas de como o texto se apresenta, na "busca por uma forma original de se (auto)expressar" (2015, p.57). Aqui, precisamente, voltamos nosso olhar novamente ao objeto que são os filmes de Jodorowsky: sua linguagem singular na cisão entre cinema, teatro e a linguagem místico-simbólica que o diretor desenvolveu a longo da sua carreira.

Mas, se por um lado, Jodorowsky permanece sendo fiel a si mesmo, se utilizando dessa linguagem particular em sua escrita de si²⁷. Por outro, seguindo as “regras” estabelecidas por Lejeune em seu *Pacto autobiográfico* ([1975] 2014), não conseguiríamos classificar os filmes do diretor como autobiografias. Especifica e, principalmente, pela incongruência dos papéis de autor, narrador e personagem, os quais, em seus filmes, o cineasta ocupa somente os dois primeiros. Já que, atores interpretam as versões infantil e juvenil do cineasta – para além de todas as figuras que compõem a obra. Aqui, na tentativa de encontrar uma saída, dentro desse paradoxo teórico, recorreremos novamente a Gusdorf:

É necessário admitir, portanto, uma espécie de inversão de perspectiva e deixar de considerar a autobiografia à maneira de uma biografia objetiva, regida exclusivamente pelas demandas do gênero histórico. Toda autobiografia é uma obra de arte e, ao mesmo tempo, uma obra de construção; não nos apresenta o personagem visto de fora, em seu

²⁷ E aqui recorreremos novamente a Lejeune quando discute as possibilidades de um cinema autobiográfico: “o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a 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, p. 262)

comportamento visível, mas a pessoa em sua privacidade, não como ele era ou como é, mas como ele acredita e quer ter sido. É um tipo de recomposição aprimorada do destino pessoal; o autor, que é ao mesmo tempo o herói da história, quer elucidar seu passado para discernir a estrutura de seu ser no tempo. E essa estrutura secreta é para ele o pressuposto implícito de todo conhecimento possível, em qualquer ordem. E, portanto, o lugar central da autobiografia, e particularmente no domínio literário (GUSDORF, 1991, p. 14).

Atentemos então para o fato de que algumas das questões que levantamos até o momento cairiam por terra se nosso objeto de análise se tratasse apenas da autobiografia escrita, publicada por Jodorowsky. Poderíamos então abordar o escrito a partir da própria ideia de uma autobiografia imaginária, reconstrução imaginativa (EAKIN, 2019) ou mesmo, já no campo da autoficção, de pura autofabulação (GASPARINI, 2014)²⁸. Acreditamos, então, que a chave final para compreender as fabulações da memória de Jodorowsky sejam justamente as pesquisas dentro do campo do cinema autobiográfico. Compreendendo, claro, que o percurso delineado até aqui serve como base para nossa discussão.

4.1.1 Cinema como escrita autobiográfica

“Será que o *eu* é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico? Por que não?” (LEJEUNE, 2014, p. 257). São com questionamentos semelhantes aos nossos, que Philippe Lejeune abre seu texto intitulado *Cinema e autobiografia*. Ninguém melhor do que o criador do *Pacto autobiográfico* para questionar a possibilidade da transposição, para outro meio, dessas inscrições de si.

Quando falamos em autoficção ou autobiografia no campo do cinema, estamos, em grande parte, tratando de cinema documental. Historicamente, para a crítica cinematográfica, as terminologias variam: psicodrama, cinema pessoal, lírico, poético, filmes diários, autobiografias filmadas. A divergência de termos não supera, no entanto, a quantidade de formatos estilísticos com que esse tipo de cine-mim ou autobiogra-filmes (LEJEUNE, 2014) podem se materializar.

²⁸ Gasparini propõe três diferentes tipos de ficcionalização do vivido. A ficcionalização inconsciente, a autofabulação e a autoficção voluntária. Na autofabulação a construção narrativa “projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas” (2014, p. 203), onde o leitor sabe, ou desconfia, que os fatos narrados “nunca aconteceram”.

A nomenclatura de documentário performático – cunhada por Bill Nichols (2005) em seu *Introdução ao documentário* – parece comportar também as diferentes possibilidades desse tipo de cinema. Se, por um lado, o documentário expositivo tratava de questões relacionadas ao mundo histórico de modo excessivamente didático, o tipo observativo, em sua tentativa de contemplação “espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, p. 147), ainda acreditava na possibilidade de neutralidade da câmera e do próprio cineasta. O documentário performático é perpassado pela subjetividade e afetividade do cineasta, distanciando-se bastante do que poderíamos tratar como o documentário clássico:

A grande variedade de temas com os quais esse modo de documentário trabalha, abre margem, obviamente, para as mais distintas abordagens da realidade a partir do particular ponto de vista do cineasta. Experiência, memória, emoções, relações, crenças e valores, “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2005, p. 169).

Alguns autores divergem sobre as escolas/movimentos que teriam sido centrais na teorização e popularização do tema – isso entre acadêmicos e cineastas. Patrícia Mourão de Andrade (2016) aponta para o cinema experimental e de vanguarda, ainda na década de 60, sob nomes como Carolee Sheemann, Marie Menken, Jerome Hill, Stan Brakhage e Jonas Mekas – esses dois últimos como grandes entusiastas da representação de si para além do cinema. Já Gabriel Tonelo (2017) direciona para o documentário de Cambridge – sob nomes como Ed Pincus, mas principalmente Ross McElwee – o protagonismo nas discussões quanto a esse tipo de inscrição. Contudo, ambos os autores parecem concordar que a prática desse tipo de cinema precede escolas e movimentos cinematográficos, sugerindo que esse modelo de autoinscrição é quase tão antigo quanto o próprio cinema.

Nesse sentido, quando nos referimos ao cinema experimental, é interessante observar como as reflexões iniciais de Mekas (ANDRADE, 2016), ao mesmo tempo que se tenta ancorar uma “história do cinema autobiográfico” em grandes cineastas como Lumière, Vertov e o próprio Chaplin, também reafirma a ideia de que esse tipo de inscrição nasce quase que naturalmente. Não podendo enclausurá-la sob a égide de nenhum movimento ou forma estilística específica, a medida em que um cinema autobiográfico seria muito mais uma prática do que uma tendência escolástica.

O interesse e debate acadêmico sobre o tema já se arrasta por quase meio século e a própria ideia de documentário autobiográfico é um fenômeno que permeia a noção de documentário contemporâneo, presente em diversos países e continentes (TONELO, 2017).

No Brasil, a produção é alavancada a partir dos anos 2000, apesar de alguns casos excepcionais como *Sagrada família* (1981) de Everaldo Vasconcelos, e *Seams* (1993), dirigido por Karim Aïnouz. Dos muitos filmes produzidos na década passada, podemos citar como exemplos: *O Chapéu do meu avô* (2004), de Julia Zakia, *33* (2004), de Kiko Goifman, *Santiago* (2007), de João Moreira Sales, *Querida mãe* (2009), de Patricia Cornils, *Otto* (2012), de Cao Guimarães, *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Já visto jamais visto* (2013) de Andrea Tonacci.

Ao mesmo tempo em que há essa profusão de exemplos para compor um panorama do que seria a autobiografia no cinema, como dito anteriormente, nenhuma característica estilística é capaz de denominar, ou definir perfeitamente do que trata esse tipo de filme. O exemplo dos tipos de construção narrativa das obras de Alan Berliner e Ross McElwee são interessantes para compreender que, mesmo dentro da mesma classificação de cinema autobiográfico, o estilo dos cineastas se diferencia diametralmente.

Enquanto Berliner trabalha com vasto material de arquivos e com sua assinatura de cortes rápidos e abundantes efeitos sonoros, McElwee trabalha a partir de uma escola de cinema verdade, com a presença marcante da voz em off. No entanto, o ponto em comum dentro das obras dos cineastas, seria a possibilidade de acompanhar mudanças e transformações em suas vidas e na de seus familiares. A partir de suas obras, “descobrimos que o cineasta perdeu um ente querido tematizado em um filme anterior, ou que este enfrentou algum tipo de situação traumática que é feita visível na narrativa.” (TONELO, 2017, p. 22).

No entanto, de modo geral, pelo uso intensivo de determinadas escolhas narrativas, poderíamos elencar algumas características recorrentes nesse tipo de cinema. Especialmente a narração em *voz over*, pelo próprio cineasta, as interações entre o cineasta e pessoas diante das câmeras, a própria inserção da imagem do cineasta em seus filmes e mesmo a habitual construção da maioria – senão de todas – das etapas de produção do filme pelo próprio cineasta.

O que não isenta, obviamente, a possibilidade de que essas características sejam “desrespeitadas”. No caso de *The Alcohol Years* (2000), a cineasta Carol Morley constrói uma narrativa sobre uma etapa da sua vida em Manchester, a partir apenas de depoimentos de pessoas com quem conviveu durante a época em que abusava constantemente de álcool.

Quanto à ideia de “manufatura” desse tipo de documentário, o caso de *Elena* (2012), dirigido por Petra Costa, é também um ponto fora da curva – o que vale ressaltar, trazemos aqui não como demérito, mas ampliando as possibilidades desse tipo de cinema. Revirando as memórias da irmã e remontando sua trajetória, a cineasta recorre a diários e gravações em vídeo e áudio, além de entrevistas com amigos e parentes de Elena. Nesse percurso, descrevendo como a morte da irmã afetou profundamente a vida da família e como, mesmo após esses anos todos, a imagem da irmã continua presente e até mesmo influenciando nas escolhas de vida de Petra.

Enquanto há uma certa tradição de equipes pequenas, ou mesmo inexistentes, onde o próprio cineasta pode desempenhar os trabalhos de captação, narração, captação de som e até a própria montagem, da narração a captação de som, o filme de Petra conta com diferentes equipes, que vão de roteiro à composição de trilha sonora original. O que queremos destacar com o exemplo de *Elena*, seria o efeito que esse tipo de escolha – ou talvez imposição – de produção quase manual, desperta no público. Assim como na autobiografia escrita, a narrativa tende a provocar no leitor a sensação de que ele mesmo poderia escrever também sua história:

Fazer filmes e vídeos torna-se uma parte de um mundo imaginável para o espectador. Da mesma maneira que os leitores leem uma autobiografia escrita com a sensação de que eles poderiam escrever suas próprias histórias de vida, os espectadores de um documentário autobiográfico assistem ao filme ou vídeo com uma sensação de que poderiam filmar a própria vida. [...] Ao complicar uma reivindicação referencial, a reflexividade no documentário autobiográfico serve tanto para revelar o “fazer cinema” como um processo menos intimidante para o espectador, quanto para mostrar que o cinema é parte do mundo real do sujeito autobiográfico (LANE, 2002, p. 18. citada por TONELO, 2017, p. 44-45).

Outra constante nesse tipo de cinema são as reflexões quanto à própria relação dos cineastas com o cinema. Andrade (2016), logo na introdução de sua tese, questiona o porquê de novos cineastas decidirem iniciar suas carreiras por filmes com temáticas tão pessoais – coisa que seria comum a profissionais mais experientes. A resposta da pesquisadora é simples, “em cinema, a autobiografia é, sobretudo, afirmação de um desejo por cinema [...] sobre o desejo de uma vida em cinema” (2014, p. 13). Aqui, tomamos a liberdade de complementar a afirmação da pesquisadora, dizendo que, também na autobiografia, o cinema seria, sobretudo, outra possibilidade para suprir um desejo de autoconstrução.

Nichols (2005) destaca como esse tipo de cinema desvia da ideia do documentário clássico de uma representação mais realística do mundo, abrindo espaço para licenças

poéticas que o afastam de narrativas mais convencionais. “A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos” (NICHOLS, 2005, p. 170). Com isso, toca os espectadores a partir das experiências particularmente subjetivas, seja pelas reflexões e aprendizados perpassados, ou mesmo pelo espanto quanto ao ponto de vista sobre as experiências relatadas.

Ou seja, quando falamos de documentários performáticos/cinema subjetivo/autobiográfico, como assinala Nichols (2005), são filmes que vão continuar a reconhecer e se apropriar de um mundo histórico, mas lembrando sempre de que “o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (p. 173).

Regressando às reflexões de Lejeune, são interessantes os exemplos de inscrições de si que se apresentam em linguagens como o teatro, a dança, a fotografia e até mesmo a escultura. Algumas dessas, propositalmente montadas a partir desse desejo de autorepresentação, e outras, como percepções externas, da crítica ou do público – reafirmando a visão de Arfuch (2010) e Gusdorf (1991), sobre toda arte ser perpassada, em maior ou menor grau, por uma escrita autobiográfica.

Quando se fala em autobiografia em outro formato que não seja o seu original – material estritamente escrito –, a grande problemática que envolve as possibilidades de sua concepção, consiste justamente nessa transposição de linguagem para outro meio. O argumento principal de Lejeune seriam as severas análises da crítica e especialista em poética, Elizabeth W. Bruss, em seu texto *A autobiografia no cinema* (1980, citado por LEJEUNE, 2014). A tese da autora baseia-se justamente na retomada das características do ato autobiográfico escrito, disposto em três eixos: valor de verdade (um enunciado apto a validação), valor do ato (reconhecer a identidade do autor) e valor identidade (a confluência das identidades autor/narrador/personagem). Quando trata do valor de verdade, em sua análise, a autora condena o cinema autobiográfico à ficção. Seguindo o pensamento de uma incapacidade do cinema em retratar o passado, “comprovando”, assim, o que é contado.

Sabemos, no entanto, que o cinema consegue, através de técnicas narrativas ou estilísticas, burlar essas supostas limitações, seja através das usuais imagens de arquivo, ou até mesmo, como no caso de *Film Portrait* (1972), de Jerome Hill, uma espécie de filme diário, que retrata os anos em que o cineasta se desenvolvia como artista. O grande diferencial da obra seria o uso de animações e encenações, contrapostos a materiais como fotos, acervo

de filmes de família e trechos de outros filmes de sua autoria. Nesse sentido, o questionamento que levantamos sobre a alegação de Bruss, se refere então às possibilidades de evocação do passado que o cinema detém, em comparação com a escrita:

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, p. 264).

O grande trunfo da escrita seria justamente sua capacidade de burlar, ou “de fazer esquecer seu aspecto ficcional, que ter propriamente uma capacidade especial para dizer a verdade” (LEJEUNE, 2014, p. 264). Em contrapartida, o cinema, é sempre ligado a uma “realidade” por meio da imagem. Quando Jodorowsky nos apresenta passagens de sua infância e juventude, não vemos a figura “real” de quem foi o cineasta, nem tampouco imagens documentais ou arquivos de família.

Outra questão levantada por Bruss, em sua tentativa de invalidação de um cinema autobiográfico, recai sobre o problema de expressão do sujeito, do valor de ato. Esse representa a impossibilidade de identificação de enunciador e enunciado no filme, como é o caso da autobiografia onde podemos identificar a correspondência entre as figuras de autor, narrador e personagem. No caso do cinema, a capacidade de fundir esses dois aspectos do sujeito autobiográfico são realmente difíceis de ser alcançadas.

No caso específico dos filmes de Jodorowsky, essa perspectiva nem sequer é almejada, dados os jogos teatrais e reinterpretativos do passado, propostos pelo autor. O que percebemos em *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016) são diferentes figuras que acabam por representar temporalidades diferentes de quem foi e quem é/seria Jodorowsky. O cineasta surge então na posição de *grande imagista* (LEFFAY, 1964) – essa instância exterior e invisível, que rege a diegese do filme – e, ao mesmo tempo, como um narrador personagem – ou mesmo um fantasma do futuro –, materializando-se em meio à história, narrando o que acontece ou mesmo para agir como uma “consciência” etérea que acalenta e aconselha suas versões mais novas – como criança no primeiro filme e como jovem no segundo.

Figura 6 - Jodorowsky conversa com os personagens que o representam quando criança e quando jovem



Fonte: *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016)

O que podemos perceber sobre a análise de Bruss é que a teórica se restringe à perspectiva de adaptação da linguagem e regras utilizadas dentro do campo da escrita. E por mais que os pontos levantados pela autora sejam interessantes e muito bem estruturados, como aponta o próprio Lejeune (2014), há uma espécie de insistência em demonstrar sua tese, o que acaba por distorcer a análise.

Refletindo quanto ao ato de verdade, não estaria todo filme condicionado a irrealizar o que retrata? Na medida em que através de sua linguagem – a imagem em movimento, som, montagem, etc. – transforma tudo em espetáculo (AUMONT, 2002)? E aqui não excluimos o cinema documental, já que este é também perpassado por esses mesmos processos, mesmo que, em alguns casos, de maneira bem menos evidente. É nesse sentido que, ao tratar da “transposição” da autobiografia para essa “nova mídia”, Lejeune (2014) retira do cinema a cobrança de obedecer a uma linguagem e regras nas quais ele não tem obrigação de se enquadrar:

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, p. 2).

Basta-nos um breve retorno aos primeiros anos do cinema, onde D.W.Griffth já adaptava romances e peças teatrais para as telas. Ou mesmo os estudos de narratologia no cinema e sua base nos estudos de Gérard Genette. Apesar de partir de bases preexistentes, o cinema possui linguagem, regras e restrições próprias de seu formato. E, portanto, ao tratarmos de imagem e som, estamos lidando com outras formas de apreensão e modos de se contar histórias. A possibilidade da autobiografia cinematográfica perpassa então o

entendimento de que “talvez o cinema autobiográfico não seja possível na teoria, mas, na prática, ele existe!” (LEJEUNE, 2014, p. 262).

Assim, a compreensão de que a narrativa feita por Jodorowsky na publicação de sua autobiografia escrita – *A dança da realidade* (2001) – sofre óbvias transformações em sua transposição para as telas, é essencial para continuar nosso percurso. Ao mesmo tempo em que “perde” algumas possibilidades narrativas, os modos de inscrição dentro de uma “escrita” cinematográfica permitem outras abordagens. A percepção e materialização das memórias e lembranças desenha-se, de forma muito distinta, dependendo de qual linguagem se utilize.

Por fim, pensando em meio a uma tradição de cinema autobiográfico – atentando para a particularidade de que grande parte dos trabalhos que abordam o tema referem-se a um cinema documental – não conseguiríamos validar a proposição de Jodorowsky em seu fazer autobiográfico. Pelo menos não no campo documental. Ao mesmo tempo, se pensarmos no formato teatral com o qual o cineasta reconstrói e encena seu passado, quase que automaticamente seus dois filmes seriam relegados ao território da autoficção.

Não queremos aqui nos alongar em uma defesa do lugar de autobiografia cinematográfica para o cinema de Jodorowsky. Nos interessa, antes de tudo, como a memória do cineasta se apresenta em seus filmes – o que veremos de maneira prática no capítulo seguinte. Nossas investigações quanto às narrativas autobiográficas baseiam-se antes na necessidade de autoconstrução, na pulsão memorialista que identificamos no cineasta. Nesse sentido, os caminhos da autobiografia nos pareceram a melhor maneira de estruturar esse desejo de contar seu passado.

De toda forma, recorreremos uma última vez às reflexões de Lejeune, onde o autor questiona se existiriam realmente filmes autobiográficos em que “o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a 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, p. 262). A curiosa “autobiografia imaginária” de Jodorowsky talvez seja um desses casos.

É ilustrativa a cena em que o jovem Alejandro é consolado por um bêbado e o velho Jodorowsky confirma 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 – como cineasta, tarólogo, escritor e psicomago –, conseguimos confirmar que o que ele diz em seu filme parece realmente verdade. Ou talvez estejamos apenas confirmando

o pacto autobiográfico, aceitando que as memórias e a narrativa de Jodorowsky não traem a ele e nem a nós.

5 MISE-EN-SCÈNE DA MEMÓRIA

Em primeiro lugar, assim como partimos do pressuposto de que não há uma teoria unificada do cinema, também não podemos falar de uma metodologia universal de análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009). Dessa forma, nossa aproximação em relação às cineautobiografias de Jodorowsky parte da perspectiva de alinhar uma metodologia que seja capaz de explorar nosso objeto como o híbrido que é.

Nesse sentido, Jacques Aumont e Michel Marie (2009) são enfáticos na inevitabilidade da construção de um modelo próprio de análise, tendo em vista que todo filme se configura como uma obra única, independente e autônoma. Assim, o estabelecimento de um dispositivo de observação (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002) é, portanto, essencial para a análise, observadas também as múltiplas possibilidades desta.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em seu *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), afirmam que a análise consiste basicamente em desmontar e reconstruir um filme de acordo com seu objetivo. Ou seja, decompor o filme em seus elementos constitutivos, entender a associação desses e compreender seu papel no todo que é o filme – ou na sequência analisada. A decomposição equivale à descrição das partes do filme e a reconstrução dessas partes qualifica sua interpretação.

Dessa forma, uma primeira abordagem perante os filmes obedece a uma lógica de interpretação crítica (ECO, 1992, citado por VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002). A partir da decomposição das sequências, buscamos apreender possíveis intenções do autor e, conseqüentemente, como essas se manifestam. Dito de outra forma, nos interessa nessa primeira aproximação à produção de sentido na diegese do filme e quais escolhas estilísticas possibilitam que esse sentido seja transposto para a tela.

Além disso, dada a assinatura arquetípica, onírica e simbólica de Jodorowsky, nos aportamos também em uma análise que se aproprie do simbolismo da narrativa. Ao tratamos do simbólico, estamos cientes de que toda arte de representação gera produções simbólicas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 60), e essas são carregadas de ideologia, noções morais e estáticas ou mesmo espirituais. Isso posto, quando nos referimos a esses elementos, tratamos de uma leitura que não se detém em uma literalidade, mas

situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um “outro” sentido [...] geralmente solicitada pelo fato de o universo diegético, o “mundo

possível” construído pelo filme, ser fortemente afastado de qualquer mundo real passado, presente ou imaginável, ou então, se aparece como um mundo plausível, ser atravessado por elementos heterogêneos que vem romper a coerência realista (VENOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 58-59).

Colocadas as aproximações propostas em relação ao nosso objeto, esclarecemos os objetivos da nossa análise. Como dito anteriormente, nosso estudo é voltado às temáticas das autonarrativas, autobiografia e memória. Sendo assim, a finalidade da análise aplicada aqui é a de encontrar as marcas desses eixos nos filmes, concentrando nossa análise principalmente em como Jodorowsky se apropria da linguagem cinematográfica para estruturar suas fabulações mnemônicas.

A decomposição do filme será feita a partir de sequências, que definiremos e examinaremos a partir das ferramentas propostas por Laurent Julier e Michel Marie, em *Lendo as imagens do cinema* (2002). Tratamos a sequência, então, como esse conjunto de planos que apresentam uma unidade, seja ela espacial, temporal, narrativa ou mesmo técnica (JULIER; MARIE, 2002).

Além disso, recorreremos também à *mise-en-scène*, compreendida além dos aspectos técnicos desempenhados pelo diretor, também em seus resultados em tela (BORDWELL, 2008). Assim, buscamos identificar regulações técnicas, como a disposição e escolha de atores, cenários e figurinos, em suma, os engendramentos feitos pelo diretor para contar sua história.

5.1 OS ELEMENTOS DE UMA DIEGESE PARA FABULAÇÕES DA MEMÓRIA

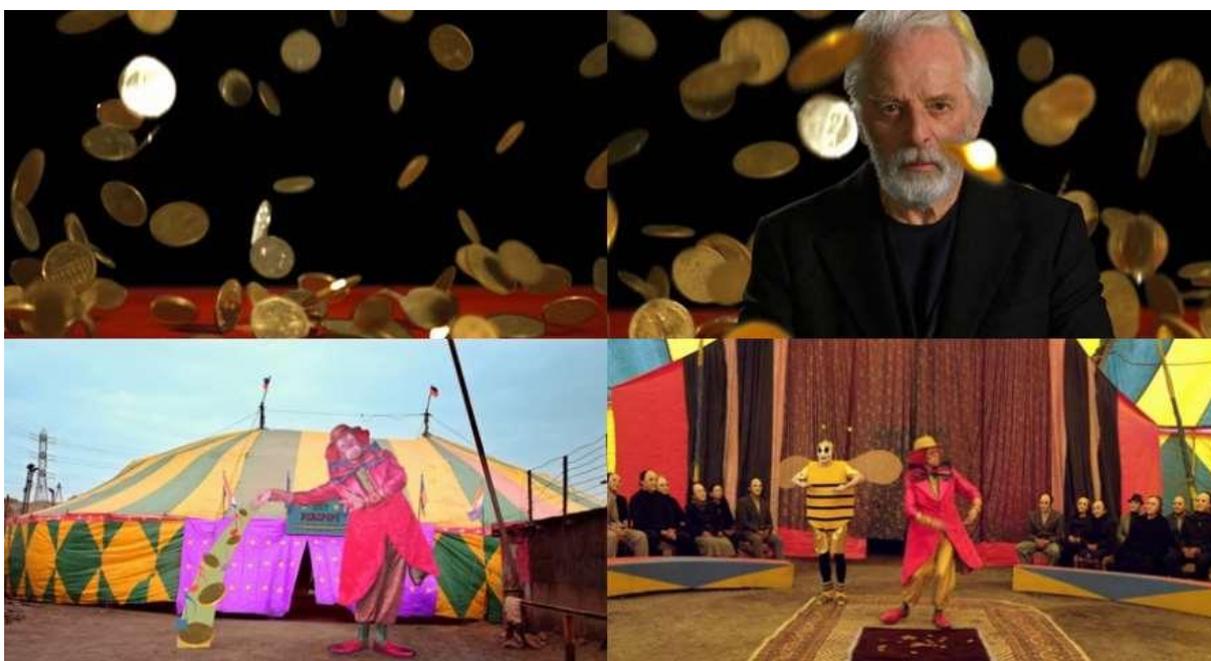
Podemos sintetizar o conceito de diegese como o universo ficcional criado para ambientar uma história. Nesse espaço, existem leis e postulados que regem a realidade fílmica com o intuito de proporcionar a aceitação do universo narrativo do filme pelo público. Uma espécie de acordo prévio onde são aceitáveis, por exemplo, as sequências de lutas aéreas de *O Tigre e o dragão* (2000), ou mesmo os sons das explosões no vácuo do espaço de qualquer um dos filmes das sequências de Star Wars.

Os elementos constitutivos da diegese em *A dança da realidade* e *Poesia sem fim* são importantes para o mergulho memorialístico a que se propõe Jodorowsky. São os princípios que marcam o jogo teatral e remodelador através do qual o cineasta pretende contar sua

história. Os postulados dessa diegese, obviamente, não são explícitos e nem apresentados de maneira prévia. Mas vão sendo mostrados e aplicados à narrativa, a fim de que o espectador os assimile como aceitáveis dentro do universo jodorowskyano. Alguns desses elementos correspondem ao próprio estilo cinematográfico do diretor e ajudam a conceber, como vimos no capítulo anterior, sua proposta de autobiografia cinematográfica.

Recorrendo à *mise-en-scène*, como meio de evidenciar alguns dos elementos de constituição dessa diegese mnemônica, podemos observar que as sequências iniciais de ambos os filmes dão o tom de como o diretor estrutura sua lembrança. *A dança da realidade* inicia com uma sequência em que moedas de ouro caem sobre um fundo negro. A imagem de Jodorowsky se materializa enquanto recita uma espécie de poema sobre dinheiro²⁹. Em seguida, vemos um picadeiro colorido, para onde a câmera em *tracking* se direciona. Atravessando a fachada, onde vemos um palhaço que arremessa moedas, podemos observar na entrada do picadeiro os dizeres "hoje Piripipí e suas moedas musicais" (Figura 7).

Figura 7 - Na sequência, podemos observar o circo como a entrada para o universo que nos é apresentado



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

²⁹ "El dinero es como la sangre, da la vida si circula. El dinero es como el cristo, te bendice si lo compartilha" Para possibilitar a filmagem de seus filmes com intenções autobiográficas, Jodorowsky recorreu a financiamento coletivo através da plataforma Kickstarter. A abertura poderia ser um recado aos apoiadores?

Ribeiro (2016) condensa bem o que essa sequência da entrada no circo simboliza, “uma metáfora para a narrativa que se seguirá. O palhaço emoldurado na porta do circo nos convida a adentrar ao espetáculo construído através das memórias do cineasta” (2016, p. 58). Na sequência que abre *Poesia sem fim*, a sensação de continuidade de uma narrativa anterior é trazida por meio da última sequência que vimos em *A dança da realidade*.

O pequeno Alejandrito, acompanhado por sua mãe e seu pai, caminha pelo porto em direção ao mar, com Tocopilla enquadrada ao fundo. Em seguida, os vemos num barco roxo, afastando-se da câmera, enquanto olham para o porto que parece exibir as memórias que ficaram para trás, através de figuras em preto e branco dos personagens que fizeram parte do filme anterior, com a imagem do próprio Alejandrito vestido em seu uniforme de mascote dos bombeiros. E, por fim, o próprio cineasta, abraçado com a sua versão infantil, com um barqueiro vestido de esqueleto ao fundo (Figura 8). Em voz *over*, Jodorowsky lamenta-se por deixar sua cidade natal.

Figura 8 - Sequência de *Poesia sem fim* faz uma espécie de trabalho de lembrar onde a película anterior termina



Fonte: Fotogramas de *Poesia sem fim*

Sigamos, então, na observação de alguns cenários que corroboram com a construção da diegese, gravados no Chile, onde Jodorowsky viveu sua infância e parte de sua juventude. Enquanto em *A dança da realidade* as locações foram na pequena cidade de Tocopilla, *Poesia sem fim* se passa, em grande parte, no antigo bairro operário de Maturama, em

Santiago. Tocopilla, uma cidadezinha com pouco mais de 23 mil habitantes, com seu clima árido e paisagens desoladas dá espaço para os primeiros anos da narrativa. As locações obedecem a uma ordem memorialista do cineasta, na medida em que são um retorno ao seu espaço de origem, sendo a primeira vez, em muitos anos, que Jodorowsky retornava à sua terra natal. Os cenários escolhidos, além de serem registros de espaços de Tocopilla, formam propriamente lugares de memória (CANDAU, 2018)³⁰ do cineasta (Figura 9).

Figura 9 - A paisagem árida de Tocopilla e algumas de suas marcas arquitetônicas imortalizadas agora no cinema



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Ao mesmo tempo, há uma tendência de desrealização desses espaços. A rememoração de Jodorowsky, como dito anteriormente, não se pretende documental, mas se utiliza justamente das possibilidades da ficção para reelaboração do passado. E se, olhando para esse passado, estamos apenas projetando nossas experiências do presente, Jodorowsky parece justamente compreender isso ao remontar esses espaços. A sequência que segue a abertura de *Poesia sem fim* seria, em nossa análise, o melhor exemplo disso.

³⁰ Quando fala de lugar de memória, Candau (2018) refere-se a espaços onde as identidades e memórias dos sujeitos encontram espaço para reafirmação. Citando Pierre Nora, Candau diz que a razão desses lugares “é a de deter o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisa, imortalizar a morte” (2018, p. 157).

Após vermos a família se despedir de Tocopilla, temos um *travelling* em direção à figura de Jodorowsky, de pé em uma rua cheia de armazéns. A narração em *over* fala da chegada ao bairro de Maturama, “hoje em decadência, mas há alguns anos, a artéria principal de um bairro de trabalhadores”. Enquanto descreve a rua onde viveu, homens totalmente cobertos de preto levantam e constroem o cenário por cima dos antigos armazéns (Figura 10).

Figura 10 - Como senhor da diegese, a narração de Jodorowsky remonta sua memória



Fonte: Fotogramas de *Poesia sem fim*

Semelhantes aos artistas do *Bunraku*, o teatro de bonecos japonês, essas figuras aparecem em outros momentos do filme como auxiliares na cena. São algumas das assinaturas do teatro que Jodorowsky traz para sua encenação. Mas, se no teatro essas figuras agem como se não estivessem no palco, aqui eles ocupam também o papel de desrealização da narrativa memorialística. Em uma das cenas de *A dança da realidade* é o próprio Jodorowsky que aparece como auxiliar, como que reafirmando seu papel na construção do “ato” que assistimos (Figura 11). No mesmo sentido desses “auxiliares”, Jodorowsky ainda se utiliza do recurso de máscaras sem expressão (Figura 12) para denominar personagens que não tem participação na história. A ação parece reforçar a construção em torno da memória, nesses rostos de pessoas com quem cruzamos nas ruas, ou que passaram por nós em algum momento de nossas vidas, mas que não conseguimos recordar.

Figura 11 - Jodorowsky entrega a arma a Jaime (Brontis Jodorowsky) na cena em que o personagem decide matar o ditador Carlos Ibáñez



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Figura 12 - Sem expressões, os personagens são incógnitas imemoráveis, quase que irrelevantes à narrativa, mas que ainda assim precisam estar lá



Fonte: Fotogramas de *Poesia sem fim*

Outros elementos que auxiliam na acentuação da teatralidade e construção da fábula jodorowskyana dizem respeito aos figurinos e atuações dos personagens. A própria figura de Alejandrino, apresentada no início de *A dança da realidade* com suas roupas azuis e peruca

de longos cachos loiros, além da proposital impressão de figurino, revela a inocência da personagem (Figura 13). A personagem de Sara, a mãe de Jodorowsky, também expõe a fábula em sua atuação cantada e, para além disso, expressa o desejo de realizar o sonho, que pertencia à sua mãe, de ser cantora de ópera³¹, reafirmando a revisão, reconstrução e por que não, reconciliação com seu passado.

Figura 13 - Alejandrito, abraçado por Jodorowsky nos primeiros minutos de *A dança da realidade*



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Por fim, o próprio contraste entre como são apresentados os pais e os amigos artistas, mostra a distância entre os universos aos quais eles pertencem. As roupas de cores neutras e escuras de Sara e Jaime contrastam com as cores vibrantes e roupas mais circenses dos artistas que dividiram a casa com Alejandro. O simbólico, surrealista e teatralesco modo como se portam as personagens, conduzem a narrativa de Jodorowsky para um lugar onde a memória teria, sim, a possibilidade de ser revisitada e remodelada.

³¹ Sara Pullansky, mãe de Jodorowsky, deseja ser cantora lírica, mas não conseguiu por conta das imposições do pai. Como forma de retratar a memória da mãe, e realizar seu sonho mesmo após sua morte, Jodorowsky a coloca cantando, ao invés de falando, em seus filmes. (Disponível em <https://youtu.be/r9Gty7GjxCM>)

5.1.1 Fragmentos de memória: análise de sequências

Apresentados anteriormente detalhes de produção e enredo, nos dedicamos, sem mais delongas, à análise de algumas sequências do filme, buscando identificar as marcas com as quais trabalhamos nos capítulos de nosso trabalho. Como vimos, os temas da autonarrativa, da identidade e da memória estão interconectados e dificilmente conseguem ser isolados. Quanto a isto, o próprio Candau dirá que:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAU, 2018, p. 16).

Nossa análise se situa em sequências que melhor sintetizam as discussões abordadas até o momento. Assim, destacamos, em primeiro, lugar uma passagem em *A dança da realidade*, de uma narrativa que, em tese, escapa a Jodorowsky. Tratando-se do período em que o pai abandona a família na tentativa de assassinar o general Carlos Ibáñez.

A segunda trata da presença do diretor no filme, utilizamos uma sequência presente em *A dança da realidade*, em que Jodorowsky parece conversar com sua versão infantil. Já a terceira sequência diz respeito a um trecho de *Poesia sem fim*. Acreditamos que, além de personificar o que falamos sobre reescrita da memória, as sequências conseguiriam condensar as discussões estabelecidas dentro de nosso trabalho.

5.1.2 Genealogia: a jornada de Jaime

Logo após a sequência inicial, que adentra ao circo e mostra o ato das “moedas musicais”, aparece na tela uma manchete de jornal que, em seguida, é banhada de sangue (Figura 14): “Cai a bolsa em Nova York, Crise Mundial – 70% dos chilenos na miséria”. O Chile, que já vinha sofrendo sanções econômicas e diplomáticas, em 1914 (HEINSFELD, 2014), entra em situação alarmante durante a crise de 1929. Além disso, centenas de mineiros acabavam com membros destroçados por conta das más condições de trabalho e uso recorrentes de explosivos (JODOROWSKY, 2009). Incapacitados de trabalhar, vagavam pelas ruas do país. Era essa a situação do Chile durante a infância de Jodorowsky.

Figura 14 - Manchetes situam a situação do Chile



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Na época, o país era comandado pelo General Carlos Ibáñez, opositor e perseguidor do Partido Comunista Chileno. Jaime era comerciante e membro do partido comunista e, sempre que podia, reunia-se clandestinamente com seus companheiros em Tocopilla. Jaime era extremamente rígido com o filho e a mulher, cultuava Stálin – de quem possuía um grande quadro exposto em sua loja –, e odiava o General – de quem também tinha um quadro, pendurado acima da sua cama (Figura 14). Ironicamente, a caracterização que Jodorowsky atribui à personagem do seu pai é justamente semelhante à de Ibáñez (Figura 15).

Figura 15 - Jaime à esquerda e Ibáñez à direita



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Recuperado da peste, após tentar ajudar os miseráveis que se amontoavam em Tocopilla, Jaime tem uma espécie de iluminação. Para salvar todos os pobres do Chile, e retirar o país das mãos do tirano General, Jaime matará Ibáñez com um tiro na cabeça. A jornada de patriarca se desenrolará no ato de abandonar a família, impedir que o seu

companheiro comunista atire no General durante uma exposição de cachorros e ser agraciado pelo general por tê-lo salvo com a possibilidade de ser seu cavaliário.

Com Don Aquiles, o antigo cuidador de cavalos do General, como mestre, Jaime cuida do garanhão Bucéfalo. Nesse ponto, Jaime começa a humanizar Ibáñez. Vendo o carinho do general com seu animal, ele começa a duvidar de suas próprias convicções. Por fim, envenena o cavalo em uma noite, para que o General venha correndo e aí, ter a oportunidade de finalmente assassiná-lo. No entanto, no momento decisivo as mãos de Jaime se atrofiam e ele não consegue mais manusear a arma.

Jaime vaga sem rumo pelo país, perde e recupera a memória, encontra e trabalha com um velho carpinteiro. É preso e torturado pela ditadura militar chilena, até que finalmente consegue retornar para a família, ainda com suas mãos atrofiadas. Na sequência, Sara o auxilia em uma cura. Vemos Jaime debilitado, sentado no jardim da casa. Sara, com um coldre na cintura, leva-o até um banco onde vemos um quadro de Stalin. Ela retira então o primeiro quadro e mostra agora outro de Ibáñez. “Encontraste em Ibáñez tudo que admirava em Stalin!”, diz Sara, o confrontando, em seguida, com sua própria imagem, apontando a tirania do próprio Jaime. Ela entrega a arma e ele atira no quadro onde vemos seu rosto. Na sequência, as imagens se incineram (Figura 16).

Figura 16 - Jaime confronta seus demônios



Fonte: Fotogramas de *A dança da realidade*

Como nos atos psicomágicos propostos por Jodorowsky, Sara faz com que Jaime questione e destrua simbolicamente sua própria imagem. Se Jodorowsky realiza o sonho da mãe de ser cantora, tenta realizar também o desejo do pai de assassinar Carlos Ibáñez, seu grande demônio. Jodorowsky, no entanto, conduz esse desejo de forma poética e curativa.

A dança da realidade (2013), primeira parte dessa pretensa narrativa autobiográfica, é, em grande parte, um enorme acerto de contas. A genealogia, como assinala Candau (2018), surge exatamente nesse distanciamento das raízes. O empenho de Jodorowsky em realizar os desejos do pai e da mãe – figuras em quem parece se concentrar na primeira parte de sua narrativa – manifesta-se como essa tentativa de exultação dos seus, de forma evidentemente apologética. Seus pais são como forças que, mais à frente, catapultaram o filho para fora do país. Não pelo apoio à sua arte, como podemos perceber em *Poesia sem fim* (2016).

5.1.3 Os sapatos vermelhos e uma história familiar

Alejandrino ganha de Jaime, seu pai, os sapatos vermelhos que tanto desejava (Figura 17). Enquanto a câmera, em detalhe, mostra os sapatos, o personagem sobe alegremente as escadarias de uma praça até encontrar Carlitos – que saberemos mais tarde ser seu colega de escola – engraxando sapatos. Carlitos admira (Figura 18), elogia e chora dizendo que nunca terá sapatos assim, ao que Alejandrino responde, dando-lhe seus sapatos novos.

Figura 17 - Alejandrino admirando seus sapatos novos



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

Figura 18 - Carlitos admira os sapatos vermelhos



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

Voltando descalço até a loja dos seus pais, Alejandrito é questionado por Jaime, que, ao saber do ocorrido, intima o filho a recuperar os sapatos. O menino informa que Carlitos havia ido à praia, mas Jaime o manda esperar na praça até que ele volte. Sozinho e apenas com a caixa de engraxate do seu amigo, Alejandrito espera na praça e adormece. Ao acordar, vê um grupo de pessoas carregando em uma bicicleta seu amigo morto (Figura 19), ao que o personagem do professor explica: Carlitos havia escorregado nas pedras da praia por conta do solado de borracha dos sapatos.

Figura 19 - Carlitos morto acompanhado carregado na bicicleta



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

Na cena seguinte vemos o detalhe de um retrato de Carlitos, enquanto a câmera em zoom-out mostra um pequeno altar com velas e novamente os sapatos vermelhos (Figura 20). Em voz-off, escutamos Jodorowsky falar da conversão do seu amigo de escola à milagreiro, “preso para sempre nesse santuário, dedicado a conceder milagres”. Na diegese do filme, os movimentos de câmera em relação aos sapatos são necessários para ressaltar sua importância dentro da sequência. O diretor que narra através da imagem e do som opera uma escolha narrativa ao escolher destacar a peça.

Figura 20 - O altar erguido na praia



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

Extradiegeticamente, os sapatos vermelhos aparecerão também na genealogia *Quando Teresa brigou com Deus* (2003) sendo utilizados pelo avô materno de Jodorowsky, também chamado Alejandro. No livro em que conta mitologicamente as origens de sua família, o avô de Alejandro Prullansky ganha os sapatos centenários que “encolheram para adaptar-se a seus pés de criança e depois o acompanharam no seu crescimento” (JODOROWSKY, 2003, p. 84) até sua maturidade. O próprio nome de Jodorowsky advém desse mesmo avô:

Sara era orfã de pai. Jashe tinha se apaixonado por um dançarino russo não judio, um *goy*³², com um corpo bonito e cabeleira dourada. Enquanto estava grávida de oito meses, meu avô subiu, para acender uma lâmpada, em um

³² Expressão judaica para designar povos ou indivíduos que não possuem origem judia.

barril cheio de álcool. A tampa quebrou, ele caiu no meio do líquido inflamável e começou a queimar. Contam as lendas da família que ele correu para a rua, que foi engolido pelas chamas, dava saltos de dois metros de altura e morreu dançando. Quando nasci, eu vim ao mundo com cabelos tão abundantes e dourados quanto aqueles do dançarino idolatrado. [...] Eu era seu pai reencarnado (JODOROWSKY, 2009, p. 39, tradução nossa).

A despeito de toda a simbologia e mística que essas sequências possam ter, destacamos o lugar do nome e a importância da família na constituição da identidade do autor. Sendo o nome próprio uma forma de controle social e marca de uma alteridade ontológica (CANDAU, 2018), a nomeação é uma das primeiras formas de identificação com as quais o sujeito tem contato. Como instrumento mnemônico, os nomes “situam o indivíduo em uma linhagem, inscrevendo-o em um tempo e um espaço comuns” (ZONABEND, 1980, p. 224, citado por CANDAU). Assim, ao mesmo tempo em que essa nomeação carrega traços de uma genealogia, apresenta-se como primeiro embate identitário para o artista:

A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade, operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do self. Neste momento de experiência compartilhada, as pessoas podem experimentar assumir determinadas caracterizações e estereótipos, construindo uma personagem marcada por traços eminentemente sociais (GONÇALVES, 2012, p. 25).

Se nossas primeiras memórias são sempre atravessadas por nossa família (HALBWACHS, 1990), é de se esperar que as primeiras apreensões sobre si se materializem também nesse espaço. Candau assinala que “o nome é sempre uma questão identitária e memorial” (2018, p. 68) e na perspectiva de uma memória geracional, o sujeito traz para si a noção de continuidade, de herança de um legado deixado pelos seus predecessores.

Na continuação da sequência que tratamos anteriormente, tornam-se ainda mais evidentes as marcas da autonarrativa feita pelo autor, voltemos a ela mais uma vez. Após ser mostrado o pequeno altar feito para Carlitos, num plano geral, vemos uma praia pedregosa onde caminham, acompanhadas do professor, crianças fardadas com pequenos buquês. Após um embate com seus amigos de colégio, Alejandrito é deixado para trás (Figura 21).

Figura 21 - Alejandrito chora nas pedras



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

Na cena seguinte, o vemos no alto da pedra onde o pequeno altar foi erguido. Em contra *plongée*, o vemos caminhar para a queda, quando o velho Jodorowsky – que aparece creditado no filme dessa forma – agarra o garoto (Figura 22). O monólogo que se segue aparece em voz-off, enquanto, teatralmente, o velho Alejandro abraça e dança com sua versão infantil:

Pare! Não pule! Você não está sozinho. Está comigo. Tudo o que você será, já é. O que procura já está em você. Entregue-se aos seus sofrimentos, graças a eles chegará até mim. E eu, quem serei daqui a vinte anos? A cem? A dez mil? Entretanto, minha consciência precisará de um corpo? Para você, ainda não existo. Pra mim, você não existe mais. No final dos tempos, quando a matéria voltará ao pondo de origem, você e eu teremos sido só recordações, nunca realidade. Alguém está sonhando conosco. Entregue-se à ilusão. Viva!³³

Conseguimos identificar nessa segunda sequência algumas das inscrições das quais tocamos em nosso segundo capítulo. Nesse último trecho, podemos afirmar inclusive da consciência do diretor quanto ao seu empreendimento narrativo. A cena parece demonstrar a compreensão de Jodorowsky sobre os caminhos pelos quais passou, numa espécie de gratidão e afago ao seu eu do passado. Essas incursões do diretor dentro de cena acontecem em outros momentos do filme, de maneira mais ou menos intensa. Às vezes, aparecendo como a

³³ Diálogo presente em *A dança da realidade* (2013), aos 43min57s.

consciência de suas representações mais jovens. Às vezes, reafirmando seu lugar como ordenador da diegese mnemônica que assistimos.

Figura 22 - O velho Jodorowsky junto de sua versão infantil



Fonte: Fotograma de *A dança da realidade* (2013)

5.2 REESCRITURA DA MEMÓRIA: UM ABRAÇO DE DESPEDIDA

Aos 23 anos, Jodorowsky deixa o Chile rumo a Paris e nunca mais tem contato com seus pais. O cineasta – na época um poeta decidido a estudar pantomima com os grandes nomes da arte na França –, tendo atingido o ápice da carreira em seu país de origem, precisava alçar novos voos. Ao tomar o barco para longe da América, Jodorowsky teria lançado ao mar a agenda com endereços e contatos de pais, familiares e amigos. Uma forma de não ter como voltar e buscar seu sonho no campo das artes, custasse o que custasse.

A sequência que analisamos agora, é antecedida pela despedida de Alejandro de seus amigos. Ele os encontra embriagados no bar onde sempre se reuniam. Avisa que partirá, que o Chile, ainda governado por Ibáñez já não é mais lugar para ele. E, em sua pretensa ambição juvenil, diz que irá conhecer André Breton e salvará o Surrealismo. Todos saem do bar para acompanhar Jodorowsky, enquanto vemos uma cadeira posta em cima de uma mesa, vazia e iluminada, enquanto velhos cabisbaixos varrem o local. Talvez a marca do lugar deixado pelo então poeta (Figura 23).

Figura 23 - A cadeira vazia



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Nas ruas, Alejandro encontra uma multidão que segue o General Ibáñez em seu cavalo. Pela primeira vez em muito tempo, Alejandro parece concordar com Jaime: “meu pai está certo, morte a Ibáñez!” (Figura 24). Ele se põe então à frente da marcha, gritando ao general e ao povo, que parecem não o ver. Impotente, invisível e inaudível, Jodorowsky dirige-se novamente aos seus amigos, despede-se e caminha com a mão levantada, convidando-os a acompanhá-lo. No quadro, Alejandro caminha para longe, o portão aberto – a saída do país –, mas seus amigos se agarram às grades (Figura 25).

Figura 24 - Alejandro encara Ibáñez



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Figura 25 - A despedida e o portão aberto



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Acreditamos ser importante a descrição dessa última sequência para contextualização, não só dos acontecimentos, mas do próprio comportamento de Alejandro. A sequência seguinte é a última de *Poesia sem fim* (2016) e se passa no porto. Vemos Alejandro caminhando com uma mala na mão. Em seguida Jaime aparece correndo, questiona o que o filho está fazendo e pergunta se ele estaria indo embora sem se despedir do pai. O enquadramento em *plongée* marca o diálogo dos dois (Figura 26).

Figura 26 - A última conversa



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Essa sequência é marcante no que se refere à relação dos dois personagens. Jaime exige que o filho fique, afirmando que o filho passará fome com “seus poeminhas”. Alejandro continua seu caminho e Jaime o agarra. Nesse ponto, o personagem cobra o carinho e a atenção que seu pai nunca havia lhe dado. Jaime desvia e retruca. A discussão escaloa para uma luta física. Alejandro, mais jovem e mais forte, bate no pai, que cai ao chão (Figura 27). A cena é uma inversão da posição de Jaime nos dois filmes, onde ele frequentemente aparece humilhando e batendo e outras pessoas.

Figura 27 - Pai e filho se confrontam



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Recolhendo a mala, Alejandro diz ao pai que nunca mais o verá. Jaime, de joelhos, choraminga, dizendo que suas intenções sempre foram boas, pede para que Alejandro não vá sem apertar sua mão. A câmera, que mostra Jaime de joelhos com a mão estendida, vai se aproximando das mãos que se tocam. Quando, por fim, Jodorowsky aparece em cena e, segurando os dois personagens, os empurra em um abraço (Figura 28).

Figura 28 - O abraço nunca dado



Fonte: Fotograma de *Poesia sem fim* (2016)

Jodorowsky se coloca uma última vez à frente das câmeras para finalizar seu ato. Se, como dissemos, *A dança da realidade* (2013) parece uma exaltação aos pais, definitivamente *Poesia sem fim* é um grande acerto de contas. A despedida que acontece na sequência final, na realidade nunca aconteceu. O próprio Jodorowsky fala que quando seu pai faleceu ele não derramou uma lágrima sequer. Reproduzimos abaixo as falas em que Jodorowsky, nesse último trecho, conversa com seus personagens:

Jodorowsky - Você foi para a França e não voltou a vê-lo. Quando ele morreu, você não derramou uma só lágrima. Mas sob a sua indiferença, o seu coração lhe dizia...

Alejandro - Meu pai. Não me dando nada, você me deu tudo. Não amando-me, me ensinou a necessidade absoluta do amor. Negando a Deus, me ensinou a valorizar a vida. Eu te perdoo, Jaime.

Jodorowsky - Deu-lhe a força para suportar este mundo. Onde já não existe a poesia. Reconhece a seu pai. Tira-lhe sua máscara. Não é um parecer, é um Ser!

Alejandro - Adeus, Pai. Obrigado.

Jaime - Adeus, meu Filho. Eu te abençôo.

Jodorowsky - Eu aprendi a ser. Eu aprendi a amar. Eu aprendi a criar. Eu aprendi a viver. Todos os caminhos são meus caminhos. Abrindo meu coração, escuto os gritos do mundo.

Gusdorf (1991) afirma que quando o homem se empenha em contar sua própria história, a buscar a si mesmo, não o faz somente por uma questão subjetiva ou altruísta, “mas a um trabalho de justificação pessoal” (p. 8). Esse tipo de escrita responderia ao questionamento comum, de todo homem ou mulher, que ao fim da vida se pergunta se teria vivido em vão, “para ter certeza, ele pede desculpas” (1991, p. 8).

Nos parece então que o que se sobressai nessas narrativas é sobretudo esse desejo de memória de Jodorowsky. Se utilizando da linguagem com que experimentou por tantos anos, desrealiza sua própria lembrança. Recria e remonta seu passado, agora com quase 90 anos, se reconciliando com antigos fantasmas. Os modos como seu domínio, quase rústico, se dá sobre a narrativa cinematográfica lhe permitem, assim, fabular seu passado, nesse conto, nessa escrita surrealista de si.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No *trailer* de divulgação de *A dança da realidade*, ouvimos Jodorowsky dizer: “você e eu somos apenas lembranças. Nunca realidade. Alguma coisa está nos sonhando. Entregue-se à ilusão”³⁴. Na construção de sua narrativa sobre si, ao mesmo tempo em que busca os momentos e pessoas que o construíram como sujeito, Jodorowsky procura fabular seu passado. Cria histórias para seus pais, personagens fantásticos, atos lúdicos, reescreve fatos que nunca aconteceram e sobretudo, conversa consigo.

Quando a arte se confunde com a própria vida, enxergamos Jodorowsky construir a si mesmo através de suas obras. Se *El Topo* é um faroeste zen budista, são reflexos dos anos de estudo com o monge Ejo Tanaka (JODOROWSKY, 2008). Se durante as gravações de *A Montanha Sagrada*, isola e disciplina atores e equipe de produção – a fim de, assim como na obra, transmutar todos em ouro –, é porque fora do filme também ele se coloca na posição de mestre (JODOROWSKY, 2008). Como assinala Gusdorf (1991), é impossível separar a história de vida do homem da arte que produz.

O que podemos notar em nossa análise é sobretudo o desejo de memória do cineasta. Se apropriando da maleabilidade das histórias que conta sobre si, não só empreende na resolução de pendências e questões passadas, mas também – talvez em um último ato poético – constrói seu próprio mito. E, na construção de sua pretensa autobiografia, Jodorowsky assim como fez sempre através de sua obra: questiona religião, o amor, a sexualidade e a própria indústria do cinema. Questiona também a própria memória, a verdade autobiográfica, as possibilidades de construção de si.

Candau (2018) resume bem a dialética entre memória e identidade como uma mútua e contínua modelagem. A revisitação, a negociação, as subjetividades que perpassam a construção de um sujeito, sempre estarão ligadas aos atravessamentos e intercruzamentos que ambos os conceitos mantêm. O percurso teórico que fizemos até aqui, nos possibilita então entender como a memória é essa substância com a qual o sujeito, narrador de si, constrói e compreende o mundo ao seu redor.

Essa elaboração narrativa, além de auxiliar o sujeito na apreensão das memórias – e aqui falamos tanto no sentido de assimilação quanto no de aceitação de lembranças

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GMM5tZOSr3Q> Acesso em: 09 dez. 2019.

estruturantes/traumáticas – compreende o processo de construção da identidade. Obviamente, sem desconsiderar todos os fatores sociais, históricos e até mesmo um dos importantes eixos dessa construção narrativa mnemônica: o esquecimento.

Não podemos, portanto, pensar nesses empreendimentos autonarrativos sem considerar as lacunas, recalques e reconstituições. Sabendo que a memória ou lembrança “pura”, se constitui de matéria etérea e intocável, a verdade do que foi vivido é sempre colocada em xeque. A construção narrativa dos sujeitos, se constitui assim – em maior ou menor grau – de construção criativa. E é justamente desse fator que o diretor parece se aproveitar nas obras aqui analisadas.

Nossa investigação aponta para as narrativas de si, amparadas por linguagens como o cinema, como possibilidades de construção do sujeito. Os próprios recortes, edições e enquadramentos desempenhados por nossa percepção dos fatos, nos aproxima de uma narrativa cinematográfica. Onde o *ego* é um diretor que corta e recalca certas memórias, afim de deixar a narrativa mais flúida e concisa. Expressões de uma psiquê, de desejos profundos de se construir, de se encontrar, em uma quase pulsão autonarrativa.

Ao mesmo tempo, é interessante notar que esse desejo por autoconstrução não é um comportamento exclusivamente contemporâneo. É inegável, claro, que a quantidade de narrativas sobre si em nosso tempo, superam em muito as décadas anteriores. Mas não podemos esquecer quantos diários e memórias vêm sendo escritos ao longo dos séculos. A própria *Association pour l'Autobiographie et pour le patrimoine autobiographique*, fundada por Lejeune, recebe todos os anos centenas de pretensas autobiografias, de diários pessoais, à fábulas pictóricas que tentam dar sentido a existências comuns (LEJEUNE, 2014).

Há talvez, em nosso tempo, uma facilidade para essas autoconstruções. As redes sociais são palcos prontos para a formatação, criação e recriação de nossos avatares. A fluida identidade pós-moderna, permite a migração e acumulação de certas identidades. Claro, que não sem embates, não sem disputas.

Por fim, o que nos é mais notável na empreitada de Jodorowsky é, justamente, o modo que o cineasta transforma a imagem cinematográfica em matéria-prima na construção da memória. Se apropriando da linguagem que desenvolveu ao longo de anos, dentro e fora das telas, Jodorowsky exhibe diante dos nossos olhos, “o filme” da sua vida. Gusdorf (1991) dirá que o ato de recapitular o passado, põe em perspectiva a imagem que temos sobre nós mesmos. Em outras palavras, que “a autobiografia é uma segunda leitura da experiência, e

mais verdadeira que a primeira, uma vez que é consciência” (1991, p. 9). Com o que, dadas as nossas investigações, concordamos integralmente.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, P. M. de. **A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental**. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BAKHTIN, M. Biografias e autobiografias antigas. In: *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 250-262.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. E. A. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. 1. ed. São Paulo: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. D. M.; AMADO, J. **Usos e abusos da História Oral**. [S.l.]: [s.n.], 2006. p. 183-191.
- BRANIGAN, E. **Narrative comprehension and film**. Routledge, 1992.
- BRUNER, J. The narrative construction of reality. **Critical inquiry**, Chicago, v. 18, n. 1, p. 1-21, set./1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343711>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

CANCLINI, N. G. As identidades como espetáculo multimídia. In: **Consumidores e cidadãos - Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 139-153.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

CASTELO, S. C. **Magia e cura: O cinema pânico de Alejandro Jodorowsky**. Revista Historiar, v. 5, n. 8, 2013.

DOUBROVSKY, S. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte, 2014. p. 111-126.

EAKIN, P. J. **Vivendo autobiograficamente: A construção de nossa identidade narrativa**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

FAEDRICH, A. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. ITINERÁRIOS–Revista de Literatura, n. 40, 2015.

FAEDRICH, A. **Autoficção: um percurso teórico**. Revista Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, 2016.

FERREIRA, A. C.; GROSSI, Y. D. S. **A narrativa na trama da subjetividade: perspectivas e desafios**. Economia & Gestão, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 120-134, jan./jun. 2002.

FOUCAULT, M. Escritas de si. In: **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

GASPARINI, P. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte, 2014. p. 181-221.

GENTIL, H. S. Paul Ricoeur: a presença do outro. **Mente, Cérebro e Filosofia**, São Paulo, n. 11, p. 6-15, 2008.

GONÇALVES, M. A. **Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens**. In: Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras (2012): 19-42.

GUBERT, P. G. **Da Constituição da Identidade Narrativa na Obra “O Si-Mesmo Como Um Outro” de Ricouer**. PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília, v. 1, p. 136-145, 2012.

GUSDORF, G. Condiciones y límites de la autobiografía. **Anthropos**, Espanha, v. 29, n. 29, p. 9-18, fev./1991.

HALBWACHS, M.. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, S. **Identidade cultural e diáspora**. Revista do patrimônio histórico e artístico nacional, v. 24, p. 66-78, 1996.

HALL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença**. Belo Horizonte: Vozes, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JODOROWSKY, A. **A dança da realidade**. Tradução de Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009.

_____. **The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo**. Simon and Schuster, 2008.

_____. **A. Quando Teresa brigou com Deus**. São Paulo: Planeta, 2003.

JULIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

LAFFAY, A. **Logique du cinéma: création et spectacle**. Masson, 1964.

LARROSA, J. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, T. T. D. **O Sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35-86.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MUCIDA, Â. **Escrita de uma memória que não se apaga: envelhecimento e velhice**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, L. Manuais de Cinema IV–Os cineastas e a sua arte. Covilhã: Livros LabCom, 2010. Disponível em <<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/9>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

PELLANDA, N. M. C.; GUSTSACK, F. **Autonarrativas e a Invenção de si**. In: Arte que Inventava Afetos. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015. p. 39-54.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jan./1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

_____. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricas**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul./1992.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

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

RICOEUR, P. **A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal**. Tradução de Carlos João Correia. [S.l.]: Arqui, 2000.

_____. **Memória, história, esquecimento.** Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism, 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: maio 2019.

_____. **O si-mesmo como um outro.** Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Tempo e Narrativa I.** Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SANTAELLA, L. Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço. In: (ORG.), L. L. **Derivas: cartografias do ciberespaço.** São Paulo: Senac, 2004. p. 45-55.

SANTOS, B. D. S. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: **Tempo Social.** USP, São Paulo: Rev. Sociol. , 1993. p. 31-52.

SAUSSURE, F. D. **Curso de lingüística geral.** Tradução de José Paulo Paes, Izidoro Blikstein Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, v. 27, 2006.

SILVA, T. T. D. Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: **Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 7-15.

SILVA, T. T. da; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença.** Belo Horizonte: Vozes, 2014.

SOPRO - PANFLETO POLÍTICO-CULTURAL. **Autobiografia como Des-figuração.** Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.XTJdlMMRfDf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SOUZA, M. J. A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. *Graphos*, v. 16, n. 1, 2014.

TONELO, G.K. **O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee**. 2017. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2017

VAITSMAN, J. **Subjetividade e paradigma de conhecimento**. Boletim Técnico do SENAC, São Paulo, v. 2, p. 1-9, maio/ago 1995.

VENOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

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

WOODWARD, K; HALL, S.; SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença**. Belo Horizonte: Vozes, 2014.

FILMOGRAFIA

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

SEM fim, Poesia. Direção e Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção de Xavier Guerrero Yamamoto. Chile: Le Soleil Films, 2016. (128 min.), son., color.