



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

ROMEU VILLA FLOR SANTOS NETO

FICCIONALIDADE RELIGIOSA E O GROTESCO EM A MONTANHA SAGRADA,
DE ALEJANDRO JODOROWSKY

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2023

ROMEU VILLA FLOR SANTOS NETO

**FICCIONALIDADE RELIGIOSA E O GROTESCO EM A MONTANHA SAGRADA,
DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe
como requisito para obtenção do título de Mestre em
Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Joe Marçal G. Santos

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S237f Santos Neto, Romeu Vila Flor
Ficcionalidade religiosa e o grotesco em *A Montanha Sagrada*, de
Alejandro Jodorowsky / Romeu Vila Flor Santos Neto; orientador Joe
Marçal Gonçalves dos Santos. — São Cristóvão, SE, 2023.
95 f. : il.

Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) — Universidade
Federal de Sergipe, 2023.

1. Religião. 2. Ficção religiosa. 3. Cinema e linguagem — Aspectos
religiosos. 4. Religião no cinema. I. Bakhtin, M. M., 1895-1975. II.
Jodorowsky, Alejandro, 1929-. III. Santos, Joe Marçal Gonçalves dos,
orient. IV. Título.

CDU 2-27:791

ROMEU VILLA FLOR SANTOS NETO

**FICCIONALIDADE RELIGIOSA E O GROTESCO EM A MONTANHA SAGRADA,
DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

São Cristóvão, Sergipe, Brasil

Prof. Dr. **JOEL MARÇAL GONÇALVES DOS SANTOS** (Presidente)

Prof. Dr. **CÍCERO CUNHA BEZERRA** (1º Examinador Interno)

Prof. Dr. **CARLOS CÉZAR MASCARENHAS DE SOUZA** (2º Examinador Externo)

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2023

RESUMO

Embora puída pelo uso indistinto, a expressão de que “a arte imita a vida” pressupõe, em a admitindo válida, nos depararmos com apropriações de linguagem nem sempre óbvias. Destas, salta aos olhos aquelas onde a linguagem de jaez religioso cruza, por vezes, as divisas de uma expressão aparentemente solene ou crível, típica daquilo a que o senso comum atribui como característico da tradição religiosa, para instalar-se nas paragens do incomum, âmbito partilhado recorrentemente pela criação artística. Dentre as multifacéticas expressões desse imaginário, é a partir da categoria do grotesco que o presente trabalho investiga a ficcionalidade religiosa no cinema, valendo-se de *A Montanha Sagrada*, longa-metragem do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, como recorte. Tece uma mediação entre religião e arte embasada na teoria desenvolvida pelo Filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre a obra do escritor francês François Rabelais (1494-1553), alinhavando uma transposição da crítica literária bakhtiniana à crítica cinematográfica de *A Montanha Sagrada*, tendo como fio condutor o repertório simbólico em ambos.

Palavras-chave: grotesca; ficção; linguagem; religião; Bakhtin; Jodorowsky

ABSTRACT

Although battered by indistinct use, the expression that “art imitates life” presupposes, if we admit it to be valid, that we are faced with language appropriations that are not always obvious. Of these, we can see those where the language of a religious nature sometimes crosses the boundaries of an apparently solemn or credible expression, typical of what common sense attributes as characteristic of religious tradition, to settle in the realms of the unusual, a realm recurrently shared by artistic creation. Among the multifaceted expressions of this imaginary, it is from the category of grotesque that the present work investigates the religious fictionality in cinema, using *The Holy Mountain*, a feature film by Chilean filmmaker Alejandro Jodorowsky, as a cutout. It makes a mediation between religion and art based on the theory developed by Russian philosopher Mikhail Bakhtin (1895-1975) about the work of French writer François Rabelais (1494-1553), aligning a transposition of Bakhtinian literary criticism to the cinematographic criticism of *The Holy Mountain*, having as a common thread the symbolic repertoire in both.

Keywords: grotesque; fiction; language; religion; Bakhtin; Jodorowsky

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Cordeiros de Deus imolados na ponta de baionetas	67
Figura 2 — Os senhores do mundo	68
Figura 3 — O “Cristo real” que experiencia as dores humanas encontra o “Cristo institucional”.	69
Figura 4 — Armas budistas para a paz	70
Figura 5 — A utilização de um ator fisicamente relacionado à descrição iconográfica do Jesus Cristo	72
Figura 6 — Rosa branca que brota das mãos do personagem crístico	73
Figura 7 — Centuriões romanos e Virgem Maria expulsos a chicotadas.....	73
Figura 8 — Simonias, heresias e mercantilização da fé religiosa em um contexto surreal.....	74
Figura 9 — O cristo em réplicas e a agonia do anti-herói.....	74
Figura 10 — As doze prostitutas e o cristo/homem	75
Figura 11 — Bricolagem jodorowskyana sobre a escultura de Michelangelo	76
Figura 12 — Pietá, de Michelangelo, escultura atualmente situada na Basílica de São Pedro.	77
Figura 13 — Cerimonial místico que inaugura o filme.....	79
Figura 14 — Díptico de Marilyn Monroes.....	80
Figura 15 — A depuração.....	80
Figura 16 — O olho.....	81
Figura 17 — Mago ou alquimista branco, interpretado pelo cineasta Alejandro Jodorowsky. 82	
Figura 18 — Processo alquímico de transformação das fezes do andarilho em ouro.	83
Figura 19 — A gangorra grotesca que funde céu e terra em seu movimento.....	84
Figura 20 — Desfecho do filme, no qual a realidade é desvelada sob a forma do próprio set de filmagem.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O GROTESCO: DA NOÇÃO AO ATRIBUTO	19
2 LINGUAGEM GROTESCA E FICCIONALIDADE RELIGIOSA	51
2.1 Linguagem religiosa, cinema e temáticas religiosas.....	55
2.2 O cinema como linguagem da religião	62
3 A FICCIONALIDADE GROTESCO RELIGIOSA EM A MONTANHA SAGRADA	66
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	95

INTRODUÇÃO

Este trabalho surge ante a oportunidade em aprofundar esclarecimentos referentes a um dado paradoxal: a linguagem de teor religioso cruza, por vezes, as fronteiras de uma expressão aparentemente solene ou crível, típica daquilo a que o senso comum atribui como próprio de uma linguagem convencionalmente religiosa, para instalar-se nas paragens do incomum, situando-se naquilo que, hodiernamente, se convencionou denominar por grotesco¹.

Partindo desse postulado, o convertemos em problematização acadêmica operacionalizando a pesquisa por meio da categoria de análise “grotesco”, polindo a noção do conceito e seus desdobramentos aproximativos do fenômeno religioso, em especial sob o aspecto da ficcionalidade na qual se insere.

Os termos pelos quais esse tratamento conceitual se estabelece em nosso trabalho perpassam pela teoria estética desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1895-1975) no âmbito de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, um dos textos principais utilizados em nossa pesquisa. Nossa opção pela obra do filósofo russo a respeito do escritor francês, bem o sintetiza Duarte (2008, p. 6), é porque em François Rabelais se faz presente uma visão de transitoriedade na qual o homem digere o mundo, defeca o mundo, que da morte na terra, nasce novamente, completando o ciclo de renovação².

Alinhada tematicamente à linha de pesquisa Religião, Conhecimento e Linguagem³, nossa Dissertação de Mestrado se apropria dessa digestão rabelaisiana dos aspectos mundanos como via de refazimento da condição humana, utilizada para cuidar da aparição do conceito grotesco expresso especificamente na ficcionalidade religiosa de *The Holy Mountain*, longa-

1 Quando do tratamento conceitual no primeiro capítulo de nossa Dissertação, explicaremos como as noções corrente e primeva na utilização do termo não necessariamente coincidem, tendo a segunda emprestado à primeira um alcance que, inclusive, nos permite pesquisá-la enquanto categoria de análise no presente trabalho.

2 Essa concepção, como oportunamente será explicitada no decorrer do trabalho, em especial no terceiro capítulo, coincide com diversas referências em *A Montanha Sagrada*, reportadas não só ao processo de depuração experienciado pelo protagonista e coadjuvantes do filme, como às diversas referências a alquimia presentes no longa-metragem, sendo ao menos uma delas diretamente associada ao excremento como metáfora do homem em processo de evolução/renovação espiritual.

3 Linha de pesquisa notabilizada por recepcionar projetos comprometidos com o debate conceitual de religião e temas derivados nos objetos de pesquisa, estejam estes, central ou periféricamente, situados nos interesses das Ciências da Religião. Privilegia o trato dialógico com disciplinas e teorias relativas a literatura, cinema, música, política, ciência, educação, história. A variedade de objetos de estudos desta linha de pesquisa é ampla. À guisa de informação, essa e outras linhas de pesquisa que atualmente integram o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe podem ser conhecidas e estão disponíveis ao público, interno e externo, por meio da página virtual de hospedagem do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UFS, no sítio eletrônico da Universidade Federal de Sergipe: https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/portal.jsf?lc=pt_BR&id=857. Acesso em: 24.12.2022.

metragem intitulado no Brasil *A Montanha Sagrada*⁴, produção méxico-estadunidense lançada no ano de 1973 pelo cineasta chileno Alejandro Jodorowsky.

Descendente de judeus ucranianos refugiados, Jodorowsky nasceu no ano de 1929 em Tocopilla, província do Chile localizada na região de Antofagasta. Radicado desde os anos 50 em Paris, notabilizou-se por criar em 1962, juntamente com o dramaturgo espanhol Fernando Arrabal e o escritor descendente de judeus poloneses refugiados Roland Topor, o movimento de contracultura Pânico. Consta do nome tratar-se de uma alusão ao deus *Pan*, manifesto, segundo o cineasta chileno, por meio de três elementos básicos: terror, humor e simultaneidade (RIBEIRO, 2014, p. 8).

Entendemos que essas características, presentes no movimento de vanguarda criado pelo cineasta e seus pares, continuariam influenciando Jodorowsky em suas opções estéticas filme após filme, inclusive em *A Montanha Sagrada*: a mescla de terror através da bizarria; humor, pela incorporação de elementos mambembe e circenses; simultaneidade, por encampar fantasia e realidade, crível e incrível, profano e sagrado, espiritual e terreno, no argumento nada linear de suas produções cinematográficas.

De características filmicas tais, calha mediar o longa-metragem com a visão de mundo rabelaisiana referente ao grotesco porque, através da percepção daquele escritor renascentista mobiliza-se um ciclo de renovação das coisas mundanas a um grau transcendente, similar ao contido no argumento do filme.

Portador de adjetivações como repugnante, acintoso sagrado, maldito, místico, *underground*, cinema de culto, cinema de desrazão, cinema mágico, bizarro, pós-surreal, cinema de nicho, escatológico, dentre outras, *The Holy Mountain* consta da cinematografia mundial por quase meio século, notabilizando-se pela alta indagação simbólica de sua narrativa e baixa propensão a enquadrar-se em rótulos. Dentre esse universo, as pesquisas e artigos nos quais o longa-metragem *The Holy Mountain* repercute tratam-no, não raro, circunscrito à esfera de estudos que orbitam entre a descrição filmica e o inventário de características, localizadas e localizáveis, tendentes a encerrar o filme como integrante de determinada escola, vanguarda artística ou corrente estética:

Assim como Breton, que caçava em suas obras literárias a possível iluminação — o maravilhoso surrealista — através do conflito que o cotidiano de sua cidade oferecia, temos no filme de Jodorowsky esse mesmo exercício norteador. (GARCIA, 2014, p. 42).

4 *A Montanha Sagrada*. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Allen Klein, Robert Taicher, Roberto Viskin. México-Estados Unidos, 1973. DVD (113 min).

Outra parcela, por sua vez, ao ocupar-se das idiossincrasias do cineasta — guru para alguns, charlatão para outros — traça um liame mesmerizado entre criador e criatura artísticos, em verdadeiro culto à personalidade do autor, inclusive praticado entre críticos:

Essa explicação pode ser apoiada pelo número de críticos de cinema que usaram a palavra carismático para descrever Jodorowsky. Kristofer Jenson, do DigBoston, escreve: “Existe um poder para Jodorowsky e seu carisma de líder de culto que é uma questão de registro público”. (GUIDA, 2015, p. 538)⁵.

Apartando-se em maior ou menor grau de uma e outra, identificam-se produções esmeradas em análises críticas, cuja nota de realce é a discussão de teorias que relacionam arte, cinema, decolonialidade, denúncia social e, enfim, o México e suas vicissitudes evidenciadas.

De vieses tais, opera curiosa antinomia: o uso de clichês para referir-se a um filme notabilizado exatamente por fugir de etiquetamentos. Talvez, de todos os rótulos, cinema sagrado seja um dos mais recorrentes. Desse processo redutor, se por um lado é o reflexo do aceno do público e da crítica aos traços distintivos contidos na obra, por outro lado essas rotulagens se mostram insuficientes.

Segundo o crítico de arte e professor da Universidade de Lima, José Carlos Cabrejo, estudioso da filmografia de Jodorowsky, *A Montanha Sagrada* é uma criação cinematográfica inspirada em passagens de duas obras (2020, p. 70): a primeira, um tratado espiritual do século XVI cuja escrita é atribuída ao poeta e místico católico espanhol San Juan de la Cruz (1542-1591), denominado *Subida do Monte Carmelo*; a segunda obra escrita, trata-se de *O Monte Análogo*, fábula inacabada de autoria do poeta e místico francês René Daumal (1908-1944).

Entendemos que, tal como *Subida do Monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, *O Monte Análogo*, de Daumal — este, falecido antes de completar a obra — pavimenta os caminhos da ficcionalidade religiosa de Jodorowsky no filme analisado.

Da primeira, inferimos que a inspiração em conceber a saga iniciática da personagem principal do filme, identifica-se à busca de união mística mediante a escalada de um monte concebida por San Juan, processo ascendente ao cume também encontrável no longa-metragem, correlacionado a subida ao gradual abandono dos laços e apetites mundanos.

Do segundo, opinamos que os oito homens desejosos por encontrar e escalar o Monte Análogo, referenciado no livro tal qual o Monte Olimpo, Curiosamente aparecem no filme sob a forma de entidades arquetípicas que controlam e escravizam a humanidade, as quais, ato

⁵ This explanation could be supported by the number of film critics who have used the word charismatic to describe Jodorowsky. Kristofer Jenson of DigBoston writes, “There is a power to [Jodorowsky] and his cult-leader charisma that is a matter of public record”. (GUIDA, 2015, p. 538)

contínuo, abandonam tal condição rumo à experiência iniciática que a subida à Montanha Sagrada proporcionará mediante a promessa da imortalidade.

Outro aspecto que aproxima Daumal a Jodorowsky é a influência, em ambos, das ideias do místico greco-armênio George Gurdjieff (1866-1949). Mestre espiritual do poeta francês⁶, suas ideias também estão presentes em *A Montanha Sagrada*, no decorrer e no desfecho do filme, por meio de referências ao *Eneagrama do Quarto Caminho*⁷, parte integrante do sistema esotérico desenvolvido por Gurdjieff.

Embora inexista consenso, dentro e fora da crítica especializada em cinema⁸, quanto *A Montanha Sagrada* ser um filme religioso ou apenas um filme que incorpora elementos religiosos à sua narrativa, interessa à pesquisa o repertório alcançado pela metanarrativa da obra, na qual visamos potencial interesse das Ciências da Religião:

Para começar, a escolha do tema remete à figura mítica da montanha, simbolizando a união entre o céu e a terra, presente em diversas culturas e textos religiosos: Monte Sinai, Monte das Oliveiras, Monte Olimpo, Monte Meru, entre outros. (MARQUES, 2014, p. 220).

O repertório simbólico potencializado na figura da montanha, enquanto imagética portadora de sentido religioso, permite tecer, de imediato, possíveis convergências com a própria etimologia da palavra metáfora: tanto no filme como em textos e tradições religiosas, a figura da montanha metaforiza-se em via, transporte, percurso:

Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem — *meta* que significa “sobre” e *pherein* com a significação de “transporte”. Neste sentido, metáfora surge enquanto sinônima de “transporte”, “mudança”, “transferência” e em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado” [...] Aristóteles foi o primeiro a abordar o tema da metáfora, identificando-a como termo genérico que abarca todas as figuras retóricas em geral. Por conseguinte, ao falar de metáfora, refere-se simultaneamente, e em sentido lato, a toda a actividade retórica. Nesta acepção, Aristóteles na *Poética* (capítulos 21-25) e na *Retórica* (livro III) designa metáfora como “o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, transporte quer do género à espécie, quer da espécie ao género, quer da espécie a espécie ou segundo a relação de analogia”. (MENDES, 2010, pp. 1-2).

6 Aos interessados na relação entre o mestre Gurdjieff e o adepto Daumal, recomendamos com ênfase o acesso aos textos entrevistas e materiais diversos, agrupados no sítio eletrônico que leva o nome do místico greco-armênio: <https://www.gurdjieff.org/daumal.htm>, Acesso em 05.07.2022.

7 A simbologia do eneagrama é uma constante no longa-metragem.

8 Nesse sentido, oportuna a contribuição de Vadico (2010) ao asseverar que alguns filmes de autor são produtos cinematográficos que, apesar de possuírem óbvios elementos do Sagrado, no entanto não se coadunam com o Campo do Filme Religioso, mas mantêm um diálogo com esse âmbito.

Quanto ao tipo de metodologia empregada em nossa pesquisa sobre a ficcionalidade religiosa de caracterização grotesca, entendemos que as possibilidades de contribuição a esse estudo derivam de campos diversificados. Por tal razão, nossa metodologia de pesquisa tem caráter eminentemente bibliográfico. Revisão de literatura e atualização do estado de arte da pesquisa com especial atenção à recepção crítica da obra de Bakhtin. Junto disso, tanto a análise literária com ênfase em Rabelais quanto a análise fílmica em Jodorowsky são desenvolvidas a partir das categorias analíticas construídas a partir da presente problematização e referenciais teóricos. Essa opção metodológica possibilita o aproveitamento e a recepção de resultados anteriormente apresentados pela comunidade acadêmica, dentro e fora das Ciências da Religião e inteirarmo-nos com a evolução dos conceitos-chave pertinentes ao trabalho que, por outro lado, consolida a escolha pela sistematização bibliográfica dessas contribuições, contextualizando-se e contextualizando-as àquilo que Frank Usarski identifica como sendo típico de uma Tradição de Segunda Ordem, no âmbito das Ciências da Religião:

[...] uma visão coletiva das principais escolas de interpretação, métodos operacionais, herança de erudição e, sobretudo, uma memória vital compartilhada das maneiras mediante as quais todos esses fatores constitutivos são inter-relacionados. (USARSKI, 2013, p. 51-52).

Admitida, ainda, que uma metodologia dessa natureza pauta-se de acordo ao objeto de estudo, como o instrumento a se revelar mais apto para alcançar o objetivo interpretativo (FILORAMO; PRANDI, 1999, p. 22), a mesclamos com outra proposta enfatizada por Penafria⁹, para quem, embasada em Jacques Aumont (1999) e Francis Vanoye (1994), considera que a investigação fílmica, para além de consensos metodológicos, pressupõe decompor a obra cinematográfica e propor-lhe uma interpretação:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre, pois, a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da Análise é, então, o de explicar/ esclarecer o funcionamento de um determinado filme e **propor-lhe uma interpretação**. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. (PENAFRIA, 2009, p. 1, grifo nosso).

9 Prof. Dr.^a Manuela Maria Fernandes Penafria, professora associada da Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes, Covilhã, Portugal. ORCID ID: 0000-0001-7209-1421.

A pertinência metodológica em alinhar levantamentos bibliográficos de ponta provenientes de diversas fontes a análises filmicas pautadas no binômio decompor/interpretar, atende, portanto, em termos metodológicos, à forma como a narrativa fragmentada e a iconografia sincrética, componentes de *A Montanha Sagrada*, apresentam baixa adesão a amoldagens analíticas convencionais.

Reforçamos em Vanoye, para quem “não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira.” (2020, p. 39), a necessidade de que, do ponto de vista metodológico, o repertório filmico seja explicitado de forma a mais ampla possível, simultaneamente ao aspecto interpretativo da sua história e da maneira como a ficcionalidade de categoria grotesca dali emerge.

Sobretudo porque, apesar do surgimento do filme há quase cinquenta anos, sua difusão restou — como resta a discussão de sua temática até hoje — subdimensionada:

Seus filmes estavam completamente fora de circulação, devido ao sistemático boicote por parte de Allen Klein, que detinha plenos poderes sobre os direitos autorais das obras de Jodorowsky, e em decorrência da antiga desavença entre os dois, havia destruído a maioria das cópias disponíveis e proibia qualquer exibição oficial, tão logo fosse divulgada. Jodo então resolve comprar a briga e consegue transpor, por intermédio de uma produtora inglesa, algumas cópias em película de Fando y Lis, El Topo e *A Montanha Sagrada* em fitas VHS e passa a distribuí-las livremente para que pudessem ser “pirateadas” à vontade. Allen Klein em seguida parte para o contra-ataque, e inicia uma ferrenha batalha judicial contra Jodo. Esta situação se estenderia até os anos 2000. (FAHEL, 2008, p. 27-28).

Dessa maneira, devidamente apresentados e articulados em caráter introdutório¹⁰:

- a) Descrição do assunto — o filme *A Montanha Sagrada*, às pp. 8-9;
- b) objeto de pesquisa — a ficcionalidade religiosa grotesca encontrável em *A Montanha Sagrada*, às pp. 9-12;
- c) referencial teórico ou teoria de base empregada na pesquisa — a teoria estética desenvolvida por Mikhail Bakhtin no âmbito de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, à p. 8;
- d) problemática motivadora da investigação — a linguagem de teor religioso contraditoriamente abandonar, por vezes, sua língua nativa, consagrada pela tradição

10 Consoante exigências da Instrução Normativa 02/2018, a qual normatiza a realização de Exame de Qualificação e Defesa de Dissertação, no âmbito do PPGCR/UFS. Disponível em: página virtual de hospedagem do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe: https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/portal.jsf?lc=pt_BR&id=857. Acesso em: 12.10.2022.

religiosa como linguagem típica das religiões, para valer-se de uma linguagem atípica, estrangeira e própria da expressão artística, à p. 8;

- e) a metodologia empregada na pesquisa — detecção do estado da arte por meio de levantamentos bibliográficos e sistematização de dados, aliada à análise decompor/interpretar aplicada ao longa-metragem *A Montanha Sagrada*, às pp. 12-13, e;
- f) Justificativa(s) em Ciências da Religião — pertinência temática do trabalho à linha de pesquisa Religião conhecimento e linguagem, do PPGCR/UFS e potencial contribuição da temática para as Ciências de Religião, p. 8; pp. 14-17.

Cumpre, por conseguinte, explicar de que forma a estrutura da pesquisa se organiza em nossa Dissertação de Mestrado.

Primeiramente é necessário situá-la do ponto de vista institucional. Em sentido *lato*, nossa pesquisa localiza-se nos interesses investigativos da Grande Área Ciências Humanas, atrelada normativamente à Área de Avaliação CAPES Código 44 — Ciências da Religião e Teologia¹¹ e, em sentido estrito, compartimentalizada na Área de Concentração das Ciências da Religião.

Inserir-se na subárea Ciências da Linguagem Religiosa; integra, institucionalmente, a Linha de Pesquisa “Religião, Conhecimento e Linguagem”, do Programa de Pós-Graduação em Ciências de Religião da Universidade Federal de Sergipe — PPGCR/UFS¹².

Desses considerandos, topografada a pesquisa sob o aspecto institucional, situemo-la sob o relevo de sua estrutura, articulada que está em três capítulos distintos e complementares.

O primeiro capítulo da nossa Dissertação de Mestrado é dedicado ao tratamento da categoria de análise e de que maneira se afirma o aparecimento e evolução desse conceito-chave e seus derivados ao longo do tempo¹³. O capítulo um, portanto, desenvolve-se através de levantamentos bibliográficos, inclusos repositórios de teses e dissertações correlacionados ao tema, convergindo para um tracejamento conceitual mínimo à categoria grotesca. Referimo-nos nesses termos, diante da atemporalidade do fenômeno sugerir pouco ou nenhum êxito em fixar-

11 À guisa de aprofundamento quanto às inúmeras normativas de regência institucional, recomendamos os sítios eletrônicos da CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior: <https://www.gov.br/capes/pt-br>. Acesso em: 15.10.2022, e da página virtual de hospedagem do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe: https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/porta1.jsf?lc=pt_BR&id=857. Acesso em: 12.10.2022.

12 https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/porta1.jsf?lc=pt_BR&id=857. Acesso em: 12.10.2022.

13 Face ao grotesco, conforme demonstra o capítulo I, vincular-se primeiramente às artes plásticas para, a partir de então, capilarizar-se à literatura e, por fim, às demais manifestações artísticas, inclusive — e sobretudo — as populares.

se uma conceituação definitiva para a expressão grotesca. Neste capítulo inicial, além do norte teórico bakhtiniano, aproveitou-se, majoritariamente, das contribuições de Wolfgang Kayser¹⁴ (1906-1960) à temática, em especial a partir de sua obra *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), para ampliar a crítica literária de Bakhtin à cinematográfica, trasladando possibilidades que, no capítulo dois da Dissertação, nos permitirão considerar a ficcionalidade presente em *A Montanha Sagrada* como sendo de natureza religiosa grotesca.

Com efeito, no segundo capítulo de nossa Dissertação o trabalho de outros teóricos se assoma, com adequação, à pesquisa desenvolvida. O estado da arte em termos de resultados que correlacionam a linguagem religiosa à linguagem artística tem primazia nesse segundo momento. Enfatizamos no capítulo dois da dissertação os estudos desenvolvidos pelo Prof. Dr. Paulo Augusto de Souza Nogueira¹⁵, ante a atenção dispensada à temática no Brasil e por denunciar que a discussão do assunto tem ficado na periferia dos debates e produções acadêmicas no âmbito das Ciências da Religião:

O grotesco, apesar de estar profundamente relacionado com textos e imagens religiosas, não tem tido um tratamento adequado, e muito menos sido considerado um tema central, nas ciências da religião. Ele é comumente estudado na relação com as artes visuais e com a literatura. Mas podemos afirmar sem medo de errar que o âmbito cultural em que o grotesco mais de manifesta é o da religiosidade, em especial a religiosidade popular. Nos últimos anos surgiram os primeiros esforços de nossa área de estudar esse importante aspecto, aos quais desejamos nos aliar. A resistência ou mesmo a total desconsideração do grotesco na religião deve-se a pautas influenciadas pela modernidade e por certa compreensão de que religião deve se tornar relevante socialmente se cumprir certas pautas emancipatórias. (NOGUEIRA, 2016, p. 257).

Abrimos um sucinto parêntese neste ponto: ainda que a relevância científica de nossa pesquisa provenha desse hiato do qual a comunidade acadêmica é tributária, não pretendemos, obviamente, esgotar a temática proposta — propomos arejamentos ao tema que, embora apto a inserir-se no debate teórico entre religião e as questões de nosso tempo, tem sido menosprezado.

14 Apesar de sua bibliografia ser bastante requisitada em pesquisas sobre o assunto no Brasil, sua biografia associa-se ao nazismo, tendo o autor de *O Grotesco* se filiado, em 1933, à *Sturmabteilung*, ala paramilitar nazista e, em 1937, ao *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, o Partido Nacional socialista dos Trabalhadores Alemães, de Adolf Hitler. À guisa de esclarecimentos, recomendamos o artigo da Professora Teresa Seruya, Catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, denominado Tradução, entre Propaganda e Diplomacia. A História da Edição Alemã dos Discursos de Salazar, em: *Santa Barbara Portuguese Studies, Vol. 3 (Digital Online Version)*. De nossa parte, registramos nosso veemente repúdio a toda e qualquer ideia que atente contra a vida e, por conseguinte, à dignidade da pessoa humana. Vergonhoso reconhecer, entretanto, que a simpatia ideológica de intelectuais por fascismos não se encerra em Kayser. Martin Heidegger (1889-1976) e Mircea Eliade (1907-1986) que o digam.

15 Doutor em Teologia pela Universidade de Heidelberg, Alemanha. Professor da Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Campinas.

Por fim, no capítulo três da Dissertação, após decantada pelos capítulos um e dois uma “ficcionalidade grotesca” enquanto estética latente tanto na linguagem religiosa quanto na expressão artística, cuidamos da decomposição/interpretação da larga significação universal dos temas religiosos perfilados no longa-metragem, que indiquem tal partilhamento.

Esse terceiro momento da pesquisa dedica-se a interpretar o que há de religiosidade simbolizada no ficcional, assumindo uma dimensão reconhecidamente hermenêutica: cuida de identificar e extrair, sinóptica e narrativamente, um “grotesco religioso” de interesse das Ciências da Religião pois, se por um lado, “O fantástico só consegue passar com armas e bagagem pela fantasia sob o disfarce justificativo do sonho, da alucinação, da loucura ou do cômico.” (MORIN, 2014, p. 199), por outro lado “[...] utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica [...]” (JUNG, 2017, p. 19).

A *hermeneuein* contextualiza-se, nessa perspectiva de troca de olhar, como tradutora entre essas instâncias situadas entre sonho e realidade — entendemos que *sétima arte* e experiência religiosa partilham de uma vocação comum: dialogar com o imaginário. Entretanto, dessa interlocução de metáforas vivas, escancaradas em *A Montanha Sagrada* por lentes de aproximação focalizadas na observação da vida em diversos aspectos, dentre os quais — e sobretudo — os sagrados, enfatizamos nossa atenção ao incomum e ao profuso:

A Montanha Sagrada (1973), dirigido por Alejandro Jodorowsky é um destes exemplos de um cinema disruptivo que se nega a sujeitar-se aos moldes hegemonicamente convencionados de narrativa e linguagem cinematográfica, pois subverte totalmente os parâmetros de organização espaço-temporal, de continuidade, de coerência linear. E o faz não apenas diegeticamente, ao imaginar (transformar em imagens) temáticas relacionadas ao colonialismo, mas também a partir da materialidade do próprio filme que se evidencia como realidade criada e ficcional. (DE SOUZA, 2020, p. 17)

É de nossa a convicção que, se o cinema permite viver através do outro — representado ou projetado na ficcionalidade — aquilo que, se tivéssemos de efetivamente, viver por nós mesmos, teríamos de arcar com nossas próprias culpas e resultados, consequentemente *The Holy Mountain* poupa-nos de ser os portadores desse pesar.

Ao ver-se distopicamente retratada pelas lentes de Alejandro Jodorowsky, a humanidade é instada a refletir sobre si mesma:

[...] na primeira parte do filme vemos uma América Latina em estado de

convulsão. Uma metrópole latino-americana está dominada por uma atmosfera de caos. O Cristo e o anão caminham rindo e não percebem que próximo deles passa um caminhão militar cheio de cadáveres ensanguentados. No fundo do quadro aparecem senhoras indígenas passando roupa. Concentradas em sua atividade, as mulheres se limitam a trabalhar. Atrás delas aparecem soldados com máscaras de gás vigiando a ordem. A violência desse mundo autoritário parece ser algo natural e cotidiano, algo que não choca e que não chama a atenção dos transeuntes. A agressividade e o exercício despótico do poder — encarnado na imagem dos soldados armados — são elementos banais, substâncias diluídas no entorno social retratado. (GARCIA, 2012, pp. 11-12).

A diegese, tal como a experiência religiosa, potencializa reflexões acerca da própria condição humana, contextualizando os debates científicos às cercanias da produção artística.

Estimamos, portanto, que o pesquisador em Ciências da Religião e o cineasta possuem muito a dizer um ao outro: o primeiro, contido nos problemas científicos que desafia; o segundo, fazendo com que tudo o mais que não adstrito ao plano cinematográfico, por contradição, caiba neste recorte.

Na viabilidade deste intercâmbio entre religiosidade e ficcionalidade, o pensamento bakhtiniano aparece como horizonte teórico possível no desenvolvimento dessa aproximação: ao categorizar a noção de realismo grotesco em sua teoria estética sobre a obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin identificou o princípio artístico essencial desse fenômeno como um movimento em direção àquilo que ele se referiu por centro incondicional e positivo, cuja nota de realce é a reinterpretação, no plano material e corporal, de todas as coisas sagradas (BAKHTIN, 2010, p. 325), ampliando assim as possibilidades de interlocução entre religião e arte.

Em *A Montanha Sagrada*, conforme demonstrará o terceiro capítulo de nosso trabalho, esse diálogo entre o ascenso e o descenso resulta em tomada de consciência do mesmo inacabamento das coisas ao qual alude Bakhtin e que, simultaneamente, as materializa e eleva.

O cinema de Jodorowsky, nesse contexto, é via eleita por portar linguagem de alto valor metafórico e potencial dialógico com outras formas de expressão artística e de conhecimento, possivelmente correspondendo àquilo a que Emerson José Sena da Silveira¹⁶ referiu-se por “canais multivocais de diálogo”:

O tempo da modernidade moderna, desde fins do século XIX até a segunda metade do século XX, foi caracterizado por monoteísmos metodológicos entendidos como uma relação vista e desejada, necessária e ontológica, entre

16 Doutor em Ciência da Religião. Antropólogo. Formado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde é Professor Associado do Departamento de Ciência da Religião (DCRE).

uma ciência e seu método. Ciências e metodologias monoparadigmáticas. O exclusivismo dessa relação seria uma das garantias, na ótica moderna, da imprescindível cientificidade de uma investigação. Em relação às ciências da religião, os procedimentos tradicionais transformaram seu interlocutor de religioso-sujeito, ou fiel-sujeito, em religioso-objeto, fiel-objeto, quer seja esse objeto essência, quer seja um fenômeno. Porém, no mundo de redes, fluxos e refluxos, fundamentalismos seculares e religiosos, o religioso e o cultural estão amalgamados, os blocos monolíticos desfeitos; isso impõe a necessidade de canais multivocais de diálogo entre perspectivas e tradições teóricas das diversas comunidades e instituições de pensadores, cientistas e intelectuais. (DA SILVEIRA, 2016, p. 85).

Desse prolongamento “além divisas”, portado nos diferentes argumentos e abordagens possíveis assentados no *intra muros* das Ciências da Religião, o lugar do cinema em nossa Dissertação de Mestrado é o de interface criativa, capaz de revelar, nos termos ficcionais de sua narrativa, aspectos simbólicos da linguagem religiosa.

Feitas essas considerações de caráter introdutório, passemos ao desenvolvimento do conceito-chave de nosso trabalho.

1 O GROTESCO: DA NOÇÃO AO ATRIBUTO

Ao tratar do conceito dorsal de nosso trabalho, implicado que está na problemática da linguagem religiosa transitar frequentemente por repertórios não seus, dentre os quais aqueles partilhados pela arte, há que se manter à vista: a linguagem que expressa conteúdos religiosos nem sempre o é, por excelência, religiosa:

A linguagem religiosa é um fenómeno vivo da comunidade crente situada na história e, como tal, sente-se directamente afectada na sua estrutura e dinamismo, pelas mais agitadas movimentações da história, nas várias frentes em que algo de humano fundamental está em jogo. Deste modo, a linguagem religiosa não está à margem das mutações científicas, culturais e sociais: os homens crentes são também aqueles que protagonizam esses acontecimentos. É compreensível que seja assim, uma vez que a linguagem religiosa não é um «epifenómeno» tangencial ao homem: ela é influenciada por tudo o que o afecta, move e configura, tanto interior como exteriormente (GOMES, 2014, p. 289).

Boa didática, portanto, é inaugurarmos a apresentação da categoria grotesca, precavidos por Ferdinand de Saussure (1857-1913) de que toda definição a propósito de um termo é vã¹⁷, sendo mau método partir dos termos para definir as coisas, como nos adverte em *seu Curso de Linguística Geral* (2006, p. 22) o linguista suíço.

Paul Tillich (1886-1965) afirma que cada ato religioso, não apenas da religião organizada, mas também dos íntimos movimentos da alma, é formado culturalmente. (2009, p. 83). A seu turno, posta por Edgar Morin a questão de que o cinema é produto de uma dialética na qual se opõem e se unem a verdade objetiva da imagem e a participação subjetiva do espectador (2014, p. 178) e admitida como possibilidade o uso da linguagem cinematográfica para que acessemos estruturas profundas de nossa psique e renovadas compreensões dos textos antigos, quase domesticados (NOGUEIRA, 2021, p. 21), podemos muito bem mediar esses argumentos para estender a importância da *sétima arte*¹⁸ tanto à linguagem religiosa tradicional como à ficcionalidade religiosa grotesca, forte nas pistas fornecidas por François Laplantine e Liana Sálvia Trindade, para os quais o imaginário utiliza o simbólico para exprimir-se e existir

17 À guisa de como definições ou mesmo atribuição de sinônimos podem repercutir no advertido por Ferdinand de Saussure, vide *A História da Feiúra*, de Umberto Eco; à p. 16 da edição brasileira, publicada em 2007 pela Editora Record, o autor de *O nome da rosa* e de *Como se faz uma tese* sugere, para um dos sinônimos de “feio”, o vocábulo “grotesco”.

18 O termo, hoje consagrado para designar o cinema, apareceu em 1912 por um integrante do Futurismo italiano, o teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo, por meio do *Manifesto das Sete Artes*, posteriormente publicado em 1923. Vide: <https://arteref.com/cinema/a-setima-arte-por-que-o-cinema-tem-este-nome/>. Acesso em 10.12.2021.

e, por conseguinte, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária (2003, p. 24). Quer-se, partindo dessas considerações, reforçar as múltiplas possibilidades situadas no grotesco, cuja vocação à ambivalência o torna sensível ao diálogo entre linguagens, sobretudo a linguagem da religião orientada à ficcionalidade religiosa, mediação que, a nosso ver, é condição de procedibilidade, acaso desejemos compreendê-la assim perspectivada.

Portanto, consideramos que embora a temática grotesca surja como construto não nativo da religião, é aquela, e não esta, quem gira a chave para acessarmos o conhecimento pertencente a um tipo de ficcionalidade religiosa incomum, nem sempre portadora de conteúdo religioso explícito. Domingues (1992, p. 48), ao mencionar a tensão contida na linguagem religiosa, lembra que, por vezes, incapaz de exprimir o que experimenta, o ser humano por isso mesmo recorre a mitos e símbolos, para levar a algo mais do que aquilo que se consegue dizer por palavras. Régis Debray contribui ao argumento, metaforizando que o simbólico não é um tesouro enterrado¹⁹; antes, uma viagem, da qual “certas imagens fazem-nos viajar, outras não. As primeiras, por vezes, chamam-se ‘sagradas’²⁰.” (1994, p. 62).

Dessa nem sempre correspondência entre o que existe linguajado e o que a linguagem dá por existente, convém apontar Wolfgang Kayser quando, ao tratar da expressão grotesco assevera que esta é, de fato, mais antiga que o seu nome. Segundo o teórico alemão, uma história completa do fenômeno deveria incluir, por este motivo, a arte de outras civilizações antigas, tais quais a etrusca e a asteca, dentre outras (1986, p. 17). De contraparte, a reconhecida anterioridade do fenômeno informada por Kayser descortina, obliquamente, a inevitável imprecisão conceitual do termo:

Afora a questão etimológica, sabe-se que, como quase todos os vocábulos, o grotesco, ou a arte grotesca de maneira geral, existira antes de o termo ser cunhado no Renascimento. Entrementes, a variação do termo é mínima nas línguas modernas: grotesque (inglês e francês); grotesco (espanhol e português); grotesk (alemão); e, grottesco (italiano). Cabe ressaltar que a palavra possui variantes, como o adjetivo grotesquerie francês, similar ao grotesquery do inglês ou seu grotesqueness, e os advérbios grotesquement, grotesquely e grotescamente, respectivamente advindos do francês, do inglês e do português. (ALMEIDA, 2012, p. 15).

19 Ironicamente, o acervo pictórico correlacionado ao vocábulo, fora descoberto mediante escavações.

20 A despeito da quase imediata remissão do estudante das Ciências da Religião a Rudolph Otto, quando do deparo com o vocábulo sagrado, o professor Carlos Calvani nos esclarece através de escrita sua, encontrável na obra *De Lutero a Otto: O Protestantismo e a Ciência da Religião* — organizada pelos professores Joe Marçal G. Santos e Arnaldo Érico Huff Júnior e publicada em 2018 pela Universidade Federal de Sergipe, — que no Brasil, apesar de produções acadêmicas crescentes em torno do autor, Otto permanece como de uma obra só, o que prejudica uma avaliação mais precisa de seu pensamento. Deixo aqui o registro, até porque o teólogo alemão e sua categorização de sagrado não são, ao menos por ora, cerne de nossos interesses.

A variedade de conteúdos recepcionados pela categoria grotesca, mesclados a outras características atribuídas ao vocábulo e assimiladas ao longo do tempo²¹, haja vista um conceito representar uma categoria de objetos, eventos ou situações, podendo exprimir-se ora por representação mental, ora linguística e pública (HARDY-VALLÉE, 2012, p. 2) refletem complexidades enunciativas, cujas tentativas de uniformização são percebidas como “terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja” (SANTOS, 2009, p. 135). Por sua vez, França alerta para o fato de, ante a terminologia grotesca atravessar eras, incorporando significados que dão testemunho dos variados usos a que foi submetida no passar dos séculos, nos mais diversos sistemas conceituais dos estudos literários, necessário delimitar os sentidos de longa duração do termo (2017, p. 221), denotando que a noção do conceito de grotesco passa ao largo da homogeneidade:

Uma análise mais meticulosa e crítica das verdades criadas no universo das artes europeias, colocadas como pontos inquestionáveis nos cânones das teorias das artes, podem atestar que muitos de seus aspectos, desde a antiguidade clássica, são apropriações, ressignificações e desdobramentos de práticas artísticas de outras culturas. Culturas essas que, em muitos e quase todos os casos, foram alvo dos sistemas de colonização política, econômica, geográfica, simbólica e artística. (DE SOUZA, 2020, p. 11).

Ao que indica, a vastidão e a complexidade conceituais que circundam a expressão grotesca, sentidas no hoje, seriam reflexo ou efeito da provável ubiquidade do fenômeno, experienciada desde o ontem e em gradientes diversificados. Henriikka Huunan-Seppälä sugere que a humanidade acena, de variadas formas e em variadas culturas, desde a Antiguidade, à inclusão de repertórios talhados no imaginário e no hibridismo. Das religiões, às artes:

Pessoas de diferentes culturas parecem compartilhar o desejo de imaginar criaturas fantásticas combinando categorias ontológicas distintas, desafiando a ideia de um mundo dividido em classes fixas. **Desde os tempos antigos, as pessoas inovaram várias criaturas híbridas como parte de seus mitos, lendas, religiões e artes. Tais criaturas incluem os deuses da Antiguidade, as figuras sagradas do cristianismo, as encarnações das forças do bem e do mal, como anjos e demônios, bem como todos os tipos de monstros, vampiros, extraterrestres, papais noéis e super-heróis.** (HUUNAN-SEPPÄLÄ, 2018, p. 74. Grifo nosso)²².

21 Grotesco realista, grotesco romântico, grotesco ficcional, grotesco erótico, grotesco cênico, grotesco clássico, grotesco satírico, grotesco cômico, grotesco satânico, grotesco religioso são alguns exemplos do amplo catálogo de apropriações, ressignificações e desdobramentos.

22 *People from different cultures seem to share an urge to imagine fantastic creatures combining distinct ontological categories, defying the idea of a world divided into fixed classes. **Since ancient times, people have innovated various hybrid creatures as part of their myths, legends, religions and arts. Such creatures include the gods of Antiquity, the holy figures of Christianity, the embodiments of good and evil forces, such as angels***

Seria, portanto, artifício retórico efabular que o grotesco não tenha vindo de algum lugar e, ao contrário, tenha simplesmente existido o tempo inteiro entre nós como uma segunda natureza, dormente, que se afirma, século aqui, século ali, com a face que as ferramentas de linguagem, disponíveis e aprimoradas em cada momento da imemorial jornada humana permitiu revelar?

O que se tem, com razoável certeza, é que essas formas híbridas que primeiro caracterizam o grotesco são antiquíssimas, afinal esse palácio descoberto no séc. XV havia sido construído aproximadamente na primeira centena de anos da era cristã, mas as figuras decorativas possuem formas que também são encontradas na Antiguidade. Um exemplo disso são os centauros, as sereias e tantos outros monstros que carregam essa característica de hibridismo do humano com o animal, sem falar nas figuras de animais usadas para caracterizar qualidades humanas, em desenhos e pinturas do Egito antigo. (FARIAS, 2017, p. 20).

Naturalmente, isso é um problema filosófico de suficiente envergadura para um trabalho dedicado apenas a essa questão. Suscitamo-no nessa altura apenas para baldear a Mikhail Bakhtin, o qual, parece-nos, dissipa tais digressões ao menos sob o aspecto terminológico²³. A leitura do filósofo russo sugere que a certidão de nascimento do grotesco data de período histórico certo e provém de fatos determinados, correspondentes, na época do Renascimento, à descoberta de uma ornamentica desenhada e esculturada, de notabilidade pelo hibridismo entre formas vegetais, animais e humanas, transmutadas entre si, revelada quando da escavação de grutas italianas:

Nessa época, precisamente aparece o próprio termo “grotesco”, que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos da Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). (BAKHTIN, 2010, p. 28).

Entretanto, apesar de Bakhtin circunstanciar quando e como o grotesco aparece, em momento algum o filósofo nega a antecedência da grotescalidade ao período renascentista, tampouco limita sua concepção de grotesco ao paradigma daquele fazer artístico:

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos,

and demons, as well as all kinds of monsters, vampires, extraterrestrials, santa clauses and superheroes. (HUUNAN-SEPPÄLÄ, 2018, p. 74. Grifo nosso).

²³ Frise-se que o lastro teórico bakhtiniano não está, de maneira alguma, limitado a esse conceito primevo de grotesco, tampouco o nega anterior ao século XV.

inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como, por exemplo, as estatuetas de terracota [...], as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 27).

Ao contrário. Em verdade, a compreensão bakhtiniana de grotesco permite inferir a convicção do filósofo por uma análise para além de cronologias ou terminologias vinculadas ao descobrimento renascentista do fenômeno. Leite assinala que conforme sua tese, Rabelais, ao lado de Cervantes e de outros contemporâneos, foi um catalisador de uma cultura antiquíssima que estava presente nas ruas, nas feiras e no carnaval popular (2011, p. 60), corroborando que

O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do renascimento, [...]. Para compreender as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade cultural popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos. (BAKHTIN, 2010, p. 45).

Ao alinhar cultura popular e carnavalização do mundo — cujo capítulo dois trata atentamente — diferenciais que, no plano estético, acentuam a singularidade de sua teoria desenvolvida a partir do estudo literário sobre a obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin transborda, a nosso ver, as divisas formais de uma crítica literária ou teoria estética, para estatuir uma verdadeira mundivisão, na qual o grotesco excede a noção primeva atribuída ao termo:

Tudo isso parece ser sugestivo do significado mais amplo do grotesco nos escritos de Bakhtin, de sua “importância” teórica não apenas como uma categoria estética, mas de um modo mais abrangente de conceber e interpretar o mundo. O grotesco torna-se para Bakhtin um ponto de vista a partir do qual uma concepção diferente do humano surge, um humanismo que não é mais ligado a uma crença no indivíduo e não é mais sustentado por um abraço e na promoção das virtudes da medida, proporção ou razão. É um humanismo que consegue incorporar e processar o “lado escuro” da humanidade, o modo, por vezes, agressivo e imprevisível de ação que o carnaval impõe. O grotesco, em outras palavras, sustenta em Bakhtin um tipo diferente de humanismo. A marca intelectual de Bakhtin, aquela que ele desenvolveu melhor que a maioria, foi a gradual formação de uma plataforma teórica enformada com o que eu chamaria de humanismo sem subjetividade (ou ao menos sem subjetividade entendida no clássico sentido de identitária). Nos escritos maduros e finais encontramos um humanismo bakhtiniano estranho, descentrado, buscando e celebrando a alteridade, em vez de outridade (na

distinção de Kristeva), e girando não em torno do indivíduo, mas em torno das habilidades genéricas da espécie humana para resistir e perseverar em face aos cataclismos naturais e em face ao monopólio ideológico sobre a verdade.(TIHANOV, 2012, pp. 177-178).

Por pertinência, antecipamos aqui algumas implicações bakhtinianas dessa concepção da grotescalidade consagrada pelo nominativo *realismo grotesco* — as quais cuidaremos, como informado, no capítulo dois, para fazer contraponto a outra relevante concepção de grotesco, esta vinculada aos estudos em Wolfgang Kayser, a saber, grotesco romântico. Recorte do grotesco dentro do período do romantismo, aponta a recorrência de alguns motivos, como tudo o que é monstruoso, a mistura do mecânico com o orgânico, além de combinações que fogem da ordem da natureza (LEITE, 2019, p. 33). A dramaticidade e o peso deste tipo de manifestação grotesca revelam uma face soturna e pessimista do fenômeno; intimista, individualista, medonho:

Acentuando a importância de uma das vertentes do grotesco, Kayser e Bakhtin elaboram conceitos distintos dessa estética. O primeiro enfatiza a vertente trágica ou romântica, onde o riso aparece como sintoma do medo, da impotência e do desespero dos homens diante dos seres sobrenaturais que se apresentariam em nosso mundo, ou como uma explosão irônica face a um mundo transformado numa “tragédia de marionetes”. O segundo insiste na importância do carnaval e da cultura popular e, priorizando a vertente cômica ou popular, qualifica o riso leve e despreocupado como um dos traços principais do grotesco. Para Bakhtine, o grotesco teria por função transformar tudo o que existe de horrível e assustador em nosso mundo, em algo inofensivo e agradável, como uma paródia da realidade, assim, a alegria, mesmo que ela se encontre reduzida ao mínimo, como no caso da categoria romântica, é classificada como um elemento capital na configuração da estética grotesca. (LIMA, 2016, p. 16).

Retomamos por ora, em nome do bom encadeamento da temática, como a definição primeva do termo aparece.

É provável, com base na revisão de literatura realizada, afirmar que o conceito de grotesco surja delimitado àquilo que as escavações arqueológicas nas grutas revelaram: uma expressão artística na qual proporção, verossimilhança, elegância e harmonia, cânones da arte clássica, são contraditados pela peculiaridade das obras descobertas nas ruínas da *Domus Aurea*.²⁴ Nelas, o ideal contido na forma parece ceder espaço ao ideal concebido pela deforma,

24 Os resultados descobertos na Itália do século XV revelaram as ruínas da “Casa de Ouro” ou *Domus Aurea* — onde vivia o imperador Nero posteriormente ao incêndio de 64 d.C. — a partir das escavações realizadas nos subterrâneos das Termas de Tito, constando que, do debacle sofrido pelo imperador Nero, operou-se um processo de *damnatio memoriae* em seu desfavor. Desse modo, as Termas de Tito foram uma forma de suprimir a Casa de Ouro. Vide: <https://www.coopculture.it/it/prodotti/domus-aurea-experience/>. Acesso em 20 de dezembro de 2022.

assim entendido como eleição de um não ideal, ruptura marcada pelo desate dos corpos ali retratados a visões de mundo perfiladas na perfeição e oficialidade clássicas:

No século XV, quando foram encontrados os estranhos afrescos que adornavam a Domus Aurea de Nero, uma polémica se instaurou entre os estetas europeus. Seriam aqueles bizarros híbridos uma expressão autêntica das artes plásticas da Antigüidade? Pintores de fama no Renascimento adotaram o novo estilo, traduzindo por meio dos volteios dos grotescos, o gosto pelos jogos presentes na união de formas desconexas que desafiam a lógica, a crença no princípio analógico da natureza, ou apenas a evolução de imagens em formas elegantes capazes de entreter tanto os olhos quanto a mente. O fato de evocarem as formas livres dos sonhos legou a esses ornamentos o título de *Sogni dei Pittori*, estando assim pronta a analogia entre o grotesco, o onírico e a liberdade criativa. (SANTOS, 2009, p. 146).

Com efeito, a versão do dicionário *Oxford* para *Google Services*²⁵ trata a definição de grotesco relacionado a Artes Plásticas ali consignada, como dito ou referente a cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e afrescos, confirmando uma disposição estética peculiar.

Essa arte, então descoberta e, doravante, acomodada a passos lentos ao gosto artístico da época, estava longe de exprimir unanimidade ou consenso sobre sua relevância. Desconfortavelmente percebida, pois de encontro a tradições consolidadas, tem no epicentro de sua crítica o desalinho estético da expressão que a representa, desidentificada que está dos padrões vigentes e, por isso mesmo, atacada ao contrariar expectativas de harmonia e verossimilhança, representações então consagradas como portadoras da beleza e da virtude. Esse contexto refratário à arte das grutas, de sistemática desvalia à forma e conteúdo dos grotescos²⁶, o confirmamos por intermédio da leitura a Bakhtin; neste particular, o filósofo russo assevera que inexistia uma consciência teórica clara quanto à originalidade e unidade do mundo grotesco (2010, p. 29).

Talvez, um dos registros mais ilustrativos da opinião predominantemente desfavorável à arte grotesca esteja condensada na crítica registrada como atribuída ao arquiteto romano Marcos Vitruvius Polião, direcionada ao estranho fazer artístico que caía, à época, no gosto das gentes:

25 <https://languages.oup.com/> — Acesso em 19 de julho de 2022.

26 Ao que parece, a linguagem curiosamente acolhe com maior alcance de flexão — plural — o grotesco referenciado substantivamente, ao invés do grotesco adjetivação.

Mas esses exemplos tomados com base em coisas reais são agora reprovados de forma injusta. Com efeito, pintam-se nos tetos monstros, de preferência a imagens baseadas em coisas reais. Em lugar de colunas, colocam-se cálamos, em lugar de frontões, enroscaduras estriadas com folhas crespas e volutas, assim como candelabros sustentando representações de pequenos edifícios, caulículos brotando com volutas das raízes sobre suas cumeeiras, muitos tendo, sem a menor razão, estatuetas sentadas por cima, e mais canículos repartidos ao meio portando estatuetas, algumas com cabeças humanas, outras com cabeças de animais que, no entanto, não existem, que não podem nem poderão vir a existir. Logo novos costumes impuseram-se de tal forma que maus juízes poderiam tomar por ignorância a força das artes. Como, pois, um cálamo poderia sustentar um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão, ou calículo, tão delgado e tão mole, suportar uma estatueta sentada, ou de raízes medrarem flores e estatuetas divididas ao meio? E, no entanto, os homens vendo essas coisas falsas, não se censuram, mas deleitam-se, nem atinam se alguma delas pode existir ou não. Pelo contrário, mentes obscurecidas, não conseguem provar, por julgamentos incertos, 149 com autoridade e com o argumento do decoro, o que pode existir, nem devem auferir seu juízo a pinturas que não sejam semelhantes ao verdadeiro nem se feitas elegantes segundo a arte, e, por esse motivo, julgá-las corretamente, a não ser que tivessem as razões certas da argumentação explicadas sem hesitação (POLIÃO, 2002, pp. 170-171).

Gizamos, a partir dessas primeiras palavras dedicadas à apresentação conceitual grotesca, algumas considerações que entendemos primordiais: se optarmos pelo tratamento do grotesco enquanto terminologia, pendemos a abordar o fenômeno por um viés conceitual substantivado, reducionista, tendente a restringi-lo a tipos específicos de ornamentos descobertos em *grottas* italianas por volta de 1480. Tal opção encerraria o exame da grotescalidade sob as lentes da etimologia, que em Ferdinand de Saussure é, “antes de tudo, a explicação das palavras pela pesquisa de suas relações com outras palavras” (2006, p. 220).

Acaso acolhamos o fenômeno sob outras bases, considerada sua presença tanto antecedente ao século XV como — e sobretudo — ultrapassante a este, tendemos à adjetivação conceitual do termo, vinculando-o a um viés ampliativo, esteticamente diversificado e de repertório sógnico mais sofisticado, inevitavelmente situando-o no contexto da grotescalidade em Bakhtin. Com propriedade, é Kayser quem nos reporta às potencialidades abertas através das adjetivações na linguagem:

Os adjetivos são os eternos perturbadores da ordem das línguas. Com semelhantes esquecimentos de sua efetiva proveniência, o adjetivo é capaz de desprender-se inteiramente do vínculo material com seu objeto concreto: o cavaleiresco não morreu com a cavalaria, o pitoresco é algo que ainda não se coloca diante dos olhos como pintura e a grandeza dantesca pode ser atribuída a uma obra que não proceda de Dante. Do mesmo modo, jazia no grottesque a possibilidade de significar bem mais do que a pintura das cavernas dos antigos. (KAYSER, 1986, p. 26).

Parece-nos, assim, que a operacionalidade do conceito de grotesco que nos interessa pesquisar, serviente à ficção religiosa grotesca, dependa do jogo entre a substantivação e a adjetivação conceituais ou, dito de outra maneira, o manejo do conceito de grotesco sob tal perspectiva depende, em boa parte, de como ele se apresenta e de como ele é possível ser percebido. Da metonímia de ornamentica às possibilidades hermenêuticas. Metaforicamente,

Fiquemos no momento com isto: se as fontes, as galerias das minas e as cavernas são assimiladas à vagina da Mãe Terra, tudo que jaz em seu “ventre” está ainda vivo, se bem que em estado de gestação. (ELIADE, 1979, p. 32).

O grotesco, arreganhado nas grutas da Itália, fértil em conteúdos e prenhe de sentidos na tradução e interpretação do mundo, continua a ser gestado no plano da imaginação.

Com efeito, ao propormos em nossas primeiras palavras por qual viés diligenciar a abordagem — se configurada em uma classificação substantiva do grotesco ou detida na classificação adjetiva do fenômeno — o fizemos porque consideramos o tráfego conceitual até os interesses da ficção religiosa um exercício valorativo, interpretativo, cuja ênfase em como ele é possível ser percebido, naturalmente excede a descrição substantivada italiana, flertando com as fronteiras da imaginação em bases mais amplas.

Ao enfrentar aspectos factuais e referenciais da linguagem religiosa — acautelando-se, entretanto, por deixá-los por enquanto em aberto, e mesmo não tratando diretamente do problema da imaginação no contexto de recepção da experiência religiosa — Adilson Koslowski, referenciado no filósofo mexicano Alejandro Tomasini Bassols, (2019, p. 170), propõe interessante distinção entre modos possíveis de avaliar a linguagem religiosa, cuja problemática, similar até certo ponto com a avaliação diante de dois modos/possibilidades de enxergar o fenômeno grotesco — um como expressão substantivada e outro como expressão adjetivada — tomamos de empréstimo como utilidade reflexiva:

[...] há dois modos de avaliar a linguagem religiosa, o modo literal, direto, teísta, por um lado e o expressivo, praxiológico e anti-transcendente por outro. Uma tem aspirações cognoscitivas e desemboca na teologia e a segunda enfatiza a utilidade da religião na vida dos indivíduos. (KOSLOWSKI, 2019, pp. 168-169).

Essa perspectiva aberta, do imaginário na vida como possibilidade que permite acessar e decodificar a linguagem de conteúdos religiosos, é confirmada por Paulo Augusto de Souza Nogueira, ao sugerir que “um filme e um texto religioso, para versarem sobre a realidade,

precisam deformá-la. Um filme que interpreta a realidade por meio de símbolos religiosos o faz em processos de múltipla codificação” (2021, p. 8), indo ao encontro da ideia de imaginário trazida por François Laplantine e Liana Trindade, para os quais, “de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer a imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (2003, p. 24). Destarte, a religião — inclusa a ficcionalidade religiosa, inclusive a grotesca — trafega nos domínios da imaginação. A propósito, em Rubem Alves o imaginário, sob certa perspectiva, encontra-se radicado na religião:

[...] Concluimos, assim, com honestidade, que as entidades religiosas são entidades imaginárias.[...] Não, não estou dizendo que a religião é apenas imaginação, apenas fantasia. Estou sugerindo que ela tem o poder, o amor e a dignidade do imaginário (ALVES, 1999, pp. 30-31).

Dialogando, portanto, com a margem elástica de compreensão do grotesco mediada pelo imaginário, onde o papel de quem o experimenta é decisivo para defini-lo, fica evidente papel da imaginação, enquanto instância decisiva, na formação de uma conceituação mínima do que é grotesco:

A criação do grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 27).

Possivelmente podemos inferir, da leitura a Geoffrey Galt Harpham ²⁷ em *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, a relevância dessa experiência do sujeito na apreensão da manifestação grotesca, quando o autor se refere “à margem da consciência ou à margem consciencial” entre o conhecido e o desconhecido, para lidar com peculiaridades na definição e categorização do que é grotesco:

Quando usamos a palavra “grotesco” registramos, entre outras coisas, a sensação de que, embora nossa atenção tenha sido presa, nosso entendimento está insatisfeito. Os grotescos exigem e derrotam a definição: não são tão regulares e rítmicos que se encaixem facilmente em nossas categorias, nem tão inéditos que não os reconheçamos. **A posição à margem da consciência entre o conhecido e o desconhecido, o percebido e o não percebido, questionando a adequação de nossos caminhos ou organização do mundo,**

27 Professor da Universidade de Tulane, Luisiana, EUA. Phd. Pela Universidade da Califórnia — UCLA com a tese “*Cultural Degeneration and the Grotesque in H. G. Wells and Jack London*”.

de dividir o continuum da experiência em partículas cognoscíveis. (HARPHAM, 2006, p. 3, grifo nosso)²⁸.

Entrementes, em se validando a possibilidade Harphaniana de cogitar uma posição marginal ocupada pelo grotesco na consciência do observador, parece-nos razoável sugerir como duplo no processo substantivação/adjetivação conceitual da categoria, a própria objetivação/subjetivação operada pelo sujeito no percurso.

Tal clareira interpretativa, feita da leitura a Harpham e vinculada ao processo de recepção do conceito, posto que “o grotesco só é experimentado na recepção” (KAYSER, 1986, p. 156), é via que permite possibilidades de mediação com a ficcionalidade religiosa, porque,

As linguagens da religião compartilham do poder da linguagem na organização do mundo. No entanto, elas vão além dessa função e até a subvertem no exercício de duas características: a ficcionalidade e o grotesco. Na primeira, imagens de referência, temas e enredos são explorados e experimentados em conexões alternativas, permitindo aos sujeitos religiosos experimentar papéis inusitados e até não autorizados. Na segunda, a própria linguagem quotidiana e seu poder de referenciar o mundo é desconstruída: as formas e classificações elementares são desmontadas e recombinadas, formando imagens caleidoscópicas. (NOGUEIRA, 2016, p. 259).

Metaforicamente entendido que “as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo” (KAYSER, p. 161) jogado, acrescentamos, no campo dos desconfortos e tendo o imaginário como árbitro, é possível idear que o conceito de grotesco passa, gradualmente, de um substantivo referente a desenhos consignados em grutas para encampar características mais sofisticadas que, identificando-o esteticamente como um adjetivo de muitas faces, o seguirá, a exemplo da pouca fidelidade na representação da realidade concreta, da natureza, geralmente abrindo espaço para o onírico e o devaneio, a animalidade, a mistura de domínios, a deformação (FARIAS, 2017, p. 21).

Desse sugerido jogo com o absurdo, a apropriação do *status* de árbitro do imaginário para superar o problema daquilo que não consegue explicar coube à igreja²⁹, a quem tratou

28 When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. **The stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways or organizing the world**, of dividing the continuum of experience into knowable particles. (HARPHAM, 2006, p. 03. Grifo nosso).

29 Trataremos do aspecto institucionalizado da religião e por conseguinte da igreja enquanto instância oficial, no segundo capítulo, quando aprofundarmos a teoria de Bakhtin, porque é de sua teoria literária contextualizada em Rabelais que o filósofo russo, sobretudo no seu realismo grotesco que a contraposição à oficialidade das instituições, fica aclarado como possível efeito da incorporação das fontes de corrente popular na carnavalização da vida e na espontaneidade nas manifestações populares, embasando a mundivisão bakhtiniana como de ruptura.

acomodar, da lida com a manifestação grotesca, sua própria visão/justificativa domesticadora a esta concepção de mundo, originalmente marcada no desenho, pintura, escultura e tapeçaria e mais tarde assumindo posições até rotuladas pela instituição como anticlericais, evidenciando possivelmente por parte da igreja uma verdadeira “alquimia ideológica pela qual se opera a transfiguração das relações sociais em relações sobrenaturais” (BOURDIEU, 1987, p. 33), de maneira a exercer instâncias de controle:

Esta concepção de mundo que privilegia a natureza híbrida e informe dos corpos, fundamentada na crença da mutação que anima a matéria, acaba por admitir as formas monstruosas como manifestações exuberantes da força criadora. As aberrações morfológicas constam na documentação da época como descrições de crianças siamesas, hermafroditas, bebês peludos (lobisomens) ou com traços animais, gigantes, ciclopes, animais mutantes (peixes com patas, unicórnios, cinocéfalos), escritas por anatomistas, cirurgiões, padres e navegadores. A escola dos humanistas elaborou uma versão otimista ante a singularidade destes monstros, sustentando que tais anomalias representavam a prova concreta da energia inesgotável e múltipla da natureza. Diante da riqueza da documentação e da fortuna dos monstros entre humanistas e iletrados, a Igreja também constrói uma interpretação positiva de tais anomalias, que revelariam a grandiosidade do poder do Criador, capaz de criar um número infinito de seres, segundo uma lógica que a razão humana não alcança, fazendo emergir a ignorância e as limitações dos homens diante da complexidade das criações monstruosas. (LIMA, 2016, pp. 3-4).

Afirmada no pictórico dos subterrâneos, a modulação da grotescalidade segue compondo “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 1986, p. 20), se espraiando gradativamente para o uso de uma linguagem de larga significação, ambivalente e em diálogo contínuo com o (re) conhecimento, nas dimensões pública e privada, de um mundo em desacerto, desconcertado que está diante do jogo entre conhecido e desconhecido, contraditado nas disparidades entre a adequação e a inadaptabilidade humana, subjetivada na dimensão conflituosa de mundo, perfilada em religião. A esse propósito,

O desacordo entre os ditames do equilíbrio — que encontrariam correspondência na visão de uma igreja depositária da moral e representante da Providência na terra e na ordem política — e o quadro conturbado da época, segundo a tese de Hocke, teve reflexos em uma arte de técnicas particulares,

Por ora, refletindo nessas bases que o estudo do filósofo permite, por centrar o mundo com os olhos na criação popular, e erigir um segundo mundo ou um mundo à parte ou simultâneo, exterior à igreja e ao Estado, como se confirma da leitura de sua obra, mediamos o momento com o potencial bakhtiniano para dialogar com o imaginário contido na ficcionalidade religiosa grotesca em Jodorowsky.

na qual é possível vislumbrar inclusive um certo subjetivismo. O tópos do desacerto entre a realidade ideal e a concreta já tem amparo na mentalidade medieval na figura do mundo às avessas; contudo, em seu contexto original, esse motivo é marcado por certo caráter quase festivo e, valendo-se da terminologia de Bakhtin, carnavalesco. “O desconcerto” do mundo, no Maneirismo assumirá uma face, por assim dizer, mais terrível, saindo da esfera das inversões carnavalescas e adentrando a da angústia, algo que no período barroco sofrerá uma acentuação ainda maior. Curiosamente, o grotesco fornece com frequência uma forma de representação do universo em desacerto e suas formas são contaminadas pelos motivos que compõem essa visão de mundo. (SANTOS, 2009, pp. 92-93).

A concepção primeva do termo vai tomando, assim, outros contornos. Do conceito inaugural, vinculado às *grottas*, é possível perceber, ainda que não assumidamente, o tensionamento e desconstrução graduais de formas e classificações elementares protagonizados pelo grotesco. Talvez, explicadas a contento por Harpam:

Como indica seu *status* linguístico peculiar, “grotesco” é outra palavra para não-coisa, **especialmente as formas fortes de ambivalência e anomalia**. A mente não tolera por muito tempo tais afrontas a seus sistemas classificatórios como formas grotescas presentes; um instante depois de ser exposto a tais formas, ele começa a operar de certas maneiras e são essas operações que nos dizem que estamos na presença do grotesco. As tentações que engolfam e atormentam. Santo Antônio nas representações de Schöngauer, Bosch, Breuguel, Grünewald, Ensor e inúmeros outros ativam tais respostas características, que se revelam à medida que tentamos descrever as não-coisas que atacam o santo. (HARPHAM, 2006, p. 3. Grifo nosso)³⁰.

Ampliando a construção de sentidos possíveis para interpretação desse mundo em conflito, Mikhail Bakhtin, é paradigmático ao sugerir uma concepção de grotesco a serviço da ruptura. No filósofo russo, sobretudo em cotejo com a visão romântica em Kayser, as esferas da vida comum são “tomadas como um microcosmo de toda a dinâmica do grotesco. O cotidiano vulgar revelaria as manifestações da inversão da ordem comum do mundo, além de expressar a alegria universal que residiria nas instâncias mais baixas e fundamentais da vida.” (SANTOS, 2009, p. 180) por meio da carnavalização, abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus, triunfo de uma liberação temporária (BAKHTIN, 2010, p. 8). Em síntese: o riso cede passagem ao riso:

30 *As its peculiar linguistic status indicates, “grotesque” is another word for non-thing, specially the strong forms of ambivalent and anomalous. The mind does not long tolerate such affronts to its classificatory systems as grotesque forms present; within an instant of its being exposed to such forms it starts to operate in certain ways and it is these operations that tell us that we are in the presence of the grotesque. The “temptations” that engulf and torment. St. Anthony in representations by Schöngauer, Bosch, Breuguel, Grünewald, Ensor, and countless others activate such characteristic responses, which are revealed as we try to describe the non-things attacking the saint.* (HARPHAM, 2006, p. 03. Grifo nosso).

Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidades inumanas em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e ilimitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Se em Harpham a tensão e as tentações do imaginário “que engolfam e atormentam”, são uma espécie de subproduto da ambivalência gerada pelo grotesco — sobretudo o grotesco romântico — de características referenciadas em Kayser sob uma vertente trágica de alheamento, cujo riso enquanto sintomática do medo instiga a naturalização do temor supersticioso da vida frente a impotência e desespero diante dos seres sobrenaturais que se apresentariam em nosso mundo — em Bakhtin esse imaginar conflituoso cede passagem a um processo mental onde o imaginário é, talvez, simultânea tradução e leitura não oficiais do existir, deslocando a ambivalência pesada e trágica, para o contraditório jogo, segundo Almeida, de tornar-se fruto do inacabamento do ser, mescla da alegria com a ironia. (2012, p. 43).

Não deve ser ignorado o distrato que o realismo grotesco de Bakhtin opera com as formas sobrenaturais, sobretudo as personificadas na figura do diabo. Se em Kayser exemplifica-se essa figura arquetípica oprimindo, corrompendo, levando à danação dos homens pelos mais variados artificios exemplificados em estilos, autores e estéticas literárias diversas — Goethe, Milton, Baudelaire, Dante *etc.* — e retratada no grotesco romântico como figura pra se levar a sério, em Bakhtin o diabo é alegoria carnavalesca, cujas picardias, no grotesco realista, é motivo de chiste. Resíduos desta libertação são percebidos até hoje:

A perda de prestígio do diabo — então nutrido pelos seres humanos por medo, respeito ou conveniência a interesses na mercancia de favores *inter* mundos, coincide com a perda de *status* do representado perante a hierarquia celeste. Ao que indica, o inconsciente coletivo, assim entendido como parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal (JUNG, 2002, p. 53), assimilou com propriedade a noção de desprestígio portada pelo representado, agora um descenso. Nesse sentido, o caráter irreverente pelo qual letras e músicas põem o capeta na berlinda. Sua (des) construção em termos simbólicos não prescindiu, na espécie, tratá-lo nas canções analisadas por pouco confiável, complicado, de trato complexo e nada salutar; não raro, sendo mesmo ludibriado pelos humanos. Se na idade média a maioria dos teólogos referenciavam-no como um ser já derrotado pelo Cristo ressurreto e que se encontrava devidamente acorrentado no inferno, não tendo mais poder sobre a história (CALVANI, 2010, p. 60), nas canções da MPB o tinoso abandonou

correntes e circula de tornozeleira eletrônica pelo mundo, envolvido em assuntos humanos. Nem sempre sob vantagem. (NETO; MACHADO, 2021, p. 3).

Dessarte, a alegria constante da concepção grotesca na pujança representada pela carnavalização da vida, manifesta-se por meio de uma ambivalência onde o descenso transita ao ascenso e o ascenso transita ao rebaixo, onde a matéria baixa que se associa ao cosmos, igualmente se (re) conduz em rumo oposto.

Essa alternância transcendente entre polos, onde o “material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações inspiradas pelo medo” (BAKHTIN, 2010, p. 330), desafia o imaginário sobretudo ao nos darmos conta que François Rabelais e a mundivisão bakhtiniana dialogam, ainda que de maneira estrita, com a filosofia hermética, em especial com o disposto na *Tábua de Esmeralda*, de Hermes Trismegisto (2001, p. 59): “Sobe da Terra para o céu e desce novamente à Terra e recolhe a força das coisas superiores e inferiores. Desse modo obterás a glória do mundo e as trevas se afastarão. É a força de toda força, pois vencerá a coisa sutil e penetrará na coisa espessa. Assim o mundo foi criado.”. Aduz Bakhtin:

Essa célebre definição da divindade: *esfera cujo centro está em todos os lugares e a circunferência em nenhum*, não é de Rabelais, foi tomada da doutrina de Hermes Trismegisto, e encontramos-la ainda no *Roman de la Rose*, de São Boaventura, Vincent de Beauvais e outros autores. Rabelais, assim como o autor do Quinto Livro e a maioria de seus contemporâneos, considerava-a principalmente como uma *descentralização do universo*; seu centro não é de forma alguma o céu, ele está em toda parte; logo, *todos os lugares são iguais*. Isso conferia ao autor da passagem o direito de transportar o *centro relativo* do céu para debaixo da *terra*, isto é, o lugar que, nas concepções da idade média, era diametralmente oposto a Deus, *os infernos*. (BAKHTIN, 2010, p. 324).

Tal como proposto em parte introdutória a este trabalho, passemos a analisar como a dimensão conceitual grotesca evoluiu para outra forma de expressão artística. *In casu*, a literária. Naturalmente, não tencionamos descrever pormenorizadamente uma linha evolutiva, mas correlacionar pontos de contato dessa trajetória, que permitirão perquirir, no capítulo dois, como a categoria grotesca é assimilada ao discurso religioso, a ponto de fermentar uma ficcionalidade religiosa peculiar.

Frank Usarski, ao ocupar-se em artigo de sua autoria sobre o problema da falta de conhecimento acerca das especificidades e do perfil metateórico, no interesse da identificação

de princípios identitários da Ciência da Religião³¹, chama a atenção para as múltiplas manifestações de discursos sobre o Sagrado, explicando-nos que tais discursos “encontram-se no mundo religioso sob variadas formas, entre outras em textos, construções arquitetônicas, sistemas simbólicos, no sentido mais geral inclusive em gestos etc.” (2018, p. 30). Por sua vez, enaltecendo o legado de Max Müller por permitir, através do seu labor como filólogo, acesso ao Corão e a textos sagrados dos hindus, budistas, jainistas, persas e chineses à comunidade acadêmica, Greschat reitera a importância do texto escrito para as Ciências da Religião, reconhecendo-a matéria-prima por excelência (2006, p. 58):

Desde essa época textos são considerados a matéria-prima “por excelência” da produção acadêmica na Ciência da Religião. Há textos sagrados e documentos religiosos históricos. Textos sagrados — “sagrados” do ponto de vista dos adeptos da religião a que pertencem — são “escritos sagrados” ou, então, “tradições sagradas oralmente transmitidas”. Entre os “documentos religiosos históricos” encontram-se aqueles que revelam uma religiosidade pessoal, ou seja, que são “confissões”, como os encontrados no cristianismo e em outras religiões. Outros “documentos religiosos históricos” provam desenvolvimentos históricos, permitem o reconhecimento de causas e consequências destes últimos. Historiadores da religião trabalham com as quatro seguintes categorias de textos. (GRESCHAT, 2006, pp. 50-51).

Há de se inferir, pela leitura a ambos, que nem sempre a fonte potencialmente religiosa é necessariamente o texto-base professado em determinada religião, dada a variedade discursiva inerente a temas religiosos. Com efeito, partindo da distinção entre textos sagrados e documentos religiosos históricos operada por Greschat, aproveito a distinção para, em analogia, estendê-la a produções textuais outras, de igual potencial religioso, inclusa — e sobretudo — a literária. A propósito, debruçado sobre a vocação da literatura no trato do indizível, Jacques Derrida (1930-2004) diz da afinidade da literatura com o oculto, com ênfase: “Há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de dizer tudo sem tocar no segredo.” (DERRIDA, 1995, p. 49).

Feitas essas aproximações, temos que no tocante ao trânsito do grotesco — das paredes e afrescos das cavernas para a pena e papel dos literatos — embora Wolfgang Kayser não utilize o termo “precursor” para referir-se a Michel de Montaigne (1533-1592), registra na escrita do

31 O termo “Ciência”, manejado por Usarski no singular, reflete fartas e clássicas tertúlias acadêmicas em derredor da terminologia que melhor contemple o estudo do fenômeno religioso. No Brasil, desde o final dos anos 70, essa discussão resvala para debates e propostas apontando para as teorias e métodos nesse âmbito. A título de sugestão, para melhor situar os consensos e dissensos em torno do tema, recomenda-se a leitura a Possebon e Possebon (2020), Pieper (2018), Huff Júnior e Portella (2012), Da Silveira (2016), Portella (2015) e o texto prefacial contido da 1.ª edição de *O Sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade, publicado no Brasil em 1992 pela editora Martins Fontes.

filósofo renascentista o uso da estilística que, mais tarde, se firmaria tendência consagrada no romantismo enquanto estética grotesca. Segundo o teórico alemão, o conteúdo expresso pelas letras de Montaigne surpreende “porque começa a transladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto o pressuposto é que ele dá um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em conceito estilístico.” (1986, p. 24).

Cabem aqui, entretanto, alguns apontamentos. O primeiro deles é que, nas palavras de Pedroso, “Montaigne, que não gostava de novidade, inaugurou uma forma bastante inovadora para a abordagem de seu objeto. Chamou-a *ensaio*, dando uma nova significação a uma palavra de uso corrente³²” (2009, p. 18). Subentendido — esse é nosso entendimento — que o escritor tão somente alinhou a gradual mudança da compreensão do vocábulo grotesco, de conceito substantivo para conceito adjetivado, inaugurando algo até então inexistente, do ponto de vista literário — um novo gênero — mas que já não era, necessariamente algo inédito. Deixemos, por cautela e ao menos por enquanto, a questão em aberto.

O segundo ponto é que Bakhtin, e sua teoria literária sobre Rabelais, revelam o grotesco como fruto das expressões populares, exteriorizadas espontaneamente e institucionalmente desembaraçadas, o que sugere que o grotesco em François Rabelais precede Montaigne. Talvez, é possível que este tenha apenas aburguesado o fenômeno, sobretudo se considerarmos o gradual desinteresse pela obra de Rabelais nos séculos seguintes ao aparecimento de suas obras. Nessas pegadas, as imagens grotescas, segundo Leite, procedem da Antiguidade e foram, com o passar do tempo, cada vez mais postas às margens, até serem, no século XVIII, consideradas como mera anedota burguesa (2011, p. 60).

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 2010, pp. 4-5).

32 A palavra ensaio tem sua origem no latim tardio como *exagium*, interpretado como peso no sentido de medir uma coisa, associado ao verbo *exigere*, que se refere a exigir, formado pelo prefixo ex-, para expor ou revelar, e o verbo *agere*, referido a mover ou agir, sobre o indo-europeu dado em ag-, por mover. Foi na época da Idade Média que este termo adquiriu um sentido metafórico, do qual designava a ação de examinar uma ideia ou opinião, e a partir daí estabeleceu a utilização atual de sua prática ou prova realizada com a missão de aperfeiçoar uma habilidade ou tarefa, antes de fazê-la definitivamente ou diante de um público interessado. Disponível em: <https://etimologia.com.br/ensaio/>. Acesso em 02.01.2023.

O terceiro apontamento quanto a supostamente Montaigne ter inaugurado o grotesco na literatura, enfrenta a cronologia — Michel de Montaigne nasce em 1533 e morre em 1592, enquanto François Rabelais nasceu antes, em 1494 e falece cerca de vinte anos após o nascimento de Montaigne. É possível que a desvalia conferida a Rabelais nos séculos XVII e XVIII e de certo modo até hoje — “é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial.” (BAKHTIN, 2010, p. 1) — tenha obnubilado o reconhecimento de sua anterioridade ao autor de *Essays*.

O quarto apontamento é que, enquanto Kayser alude a um conceito estilístico a partir de Montaigne (1986, pp. 24-25), parece-nos questionável certa coesão e aderência a um conjunto da obra que nos convença, sem solavancos, dessa afirmação. Sobre o trabalho de Montaigne,

A dispersão e variedade dos temas, a composição multifacetada e descontínua de cada capítulo, a falta de qualquer unidade ou sistematicidade visíveis no conjunto, a ausência de qualquer fundamentação doutrinária inequivocamente alegada, tudo isto deixa os leitores confusos e coloca como primeira tarefa encontrar um fio neste emaranhado, que nos permita compreendê-lo de alguma maneira. (PEDROSO, 2009, p. 18).

Portanto, se por um lado é possível creditar, sem dúvidas, a Montaigne precursão ao gênero literário Ensaio, por outro é em Victor Hugo (1802-1885) que o fenômeno grotesco toma incursão enquanto categoria estética. Coube ao autor de *Os Miseráveis* estatuir uma concepção da grotescalidade — encontrável em Kayser e em Bakhtin pela denominação Grotesco Romântico — contextualizada na ideia de que a gênese da beleza, no Romantismo, provém da coexistência dos opostos sublime e grotesco. Cabe clarificar, portanto, que em Vitor Hugo o grotesco aparece não por definição; antes, por contraste:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo, com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2004, p. 31).

Ao que confirma, com base em Sodré e Paiva, o veículo de difusão utilizado por Victor Hugo para propagar essa nova forma de compreensão do fenômeno, “é programático, isto é, tem ares de manifesto, de algo de novo para dizer, no caso em nome do idealismo-romântico, decidido a romper com o ‘bom gosto’ da tradição clássica” (2002, p. 42).

O meio programático em questão, aludido pelos autores se encontra na parte prefacial de *Cromwell*, primeira peça teatral escrita por Victor Hugo. De fato, o prefácio firma-se como

manifesto de uma nova estética, cuja retórica consagra, implicitamente, Hugo como representante do Romantismo francês. Apesar de não constar daquele texto uma definição de grotesco, sua existência é ali referenciada. Propõe a liberdade de criação mediante desate ao monopólio do belo, nos termos lembrados por Santos:

Em seu prefácio ao *Cromwell* (1827), Victor Hugo, já havia reclamado ao grotesco o posto de categoria fundamental para distinção entre a nova forma de beleza, inaugurada pelas épocas recentes, oposta, por sua vez, à estética clássica da Antigüidade. Enquanto o passado sustentaria o belo nos alicerces das formas harmoniosas, o belo moderno estaria calcado no terreno movediço do entrelaçamento de contrastes extremos. Segundo o manifesto de Hugo, o belo romântico dependeria da união do sublime e do grotesco, do extremamente elevado e do extremamente baixo, do trágico e do cômico, da seriedade e da burla. (SANTOS, 2009, p. 89).

Portanto, a concepção de grotesco preconizada por aquele escritor francês deve ser compreendida nos termos da junção entre grotesco e sublime não como uma busca pela unidade — antes, pelo viés de coexistência das oposições rumo a superação, na literatura e na arte, de ideais ultrapassados. Nesse sentido, podemos supor que a concepção hugoana de grotesco, ao postular que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (2004, p. 26), tem na simultaneidade dessas instâncias tão díspares, seu traço distintivo:

É da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo; mostremos que é daí que é preciso partir para estabelecer radical e real diferença entre as duas literaturas. (HUGO, 2004, pp. 26-27).

Ressalvamos que, embora do ponto de vista de sua estética, o grotesco romântico soe em termos hugoanos algo harmônico, a concepção romântica de grotesco, contextualizada no conflito, na contradição e no pessimismo, passa ao largo de uma pretensa eutímia:

O grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, às mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, é ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton [...]. Se passa do mundo ideal ao mundo

real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (HUGO, 2004, pp. 28-29).

Finalmente, tratemos de François Rabelais. Se nossa Dissertação não tem por escopo enumerar exaustivamente — mas exemplificativamente — como a arte grotesca sai das paredes e afrescos para a pena dos escritores, é em Rabelais que Bakhtin desenvolve sua teoria literária sobre cultura popular na Idade Média.

Escritor francês considerado como um dos mais importantes do século XVI, François Rabelais — o qual também consta ter sido sacerdote e médico — escreveu cinco livros ao longo de sua vida. Desses, *Gargântua e Pantagruel*, surgidos respectivamente em 1534 e 1532, constam como as duas obras mais conhecidas do público e de maior atenção pela crítica especializada. Aliás, Decorre da obra *Pantagruel* a incorporação aos dicionários do verbete pantagruélico, para expressar o desmesurado, o disforme, o exagerado ou glutônico, em alusão ao gigante homônimo, personagem do escritor.

Consta de leitura a Bakhtin que Rabelais não era apreciado pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana (2010, p. 51). Ainda, segundo o filósofo russo, durante o século XVI, sua obra chegou a ser bastante imitada pelos artistas da época, ao que Bakhtin chama de “multidão de imitadores medíocres” (2010, p. 52).

Observamos da teoria bakhtiniana que essa grande imitação ao escritor no século XVI prenuncia a desagregação do estilo rabelaisiano, desnaturalizando-se a universalidade e a ambivalência “cuja verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida” (2010, p. 54). Essa desnaturalização mencionada pelo filósofo converge com a gradual rejeição, nos séculos seguintes, do riso enquanto tradutor de uma concepção de mundo para tornar-se contraindicado, inconveniente, inadequado:

Já nos séculos XVII e XVIII o riso ganha outra configuração, não é mais aceito como uma concepção universal de mundo. Passa-se a acreditar que assuntos de grande importância, assim como a história de homens de relevo social devessem ser tratados exclusivamente de forma séria, sendo o riso relegado aos vícios humanos e às questões relativas aos homens de baixas camadas sociais. Para Bakhtin é essa visão sobre o cômico que determina o seu lugar, na literatura como um gênero menor: (SOUZA, 2010, p. 805).

Perspectivado para além da visão grotesca afeita ao Romantismo, Bakhtin recoloca o fenômeno grotesco sob outras possibilidades de ser enxergado, ao debruçar-se na cultura popular em oposição à cultura oficial, contextualizando-a através das possibilidades abertas pela apropriação rabelaisiana de seis elementos fundamentais em sua obra: o rir; o linguajar

chulo e escatológico ou vocabulário da praça pública; o banquetear; o festejar popular, e; o corpo grotesco e as imagens do baixo material e corporal.

Sem prejuízo de volver a Rabelais no capítulo dois, quando seguiremos correlacionando linguagem religiosa e linguagem artística para decantar a ficcionalidade religiosa grotesca no cinema, mencionamos por ora a contribuição de Souza ao chamar a atenção para a confluência, no autor, de diferentes estilos e aspectos notabilizados por “diversas citações e alusões a textos bíblicos coabitando com referências à mitologia greco-romana” (2010, p. 809), denotando o potencial interesse nessa desconstrução da iconografia religiosa oficial, percebida em *A Montanha Sagrada* e na aparição do grotesco no cinema.

Logo, ao assinalamos do início do primeiro capítulo, para articular com o problema da ficcionalidade grotesca no cinema como uma das linguagens servientes à religião, que a portadora de certos conteúdos religiosos nem sempre é uma linguagem religiosa, não o fizemos por retórica. A célebre afirmativa de Paul Tillich, para quem “a religião e o mundo secular estão no mesmo barco” (2009, p. 46) parece-nos autorizar, com efeito, assumir estar-se diante de filmes nos quais, independentemente de categorizações, cogitemos ficcionalidades religiosas:

Os estudos sobre as relações entre cinema e religião e entre cinema e estudos bíblicos, em especial, não são novidade. Já há uma quantidade considerável de estudos sobre a forma como os filmes recriam temas religiosos e como eles impactam nos modos das pessoas experimentarem religião. (NOGUEIRA, 2021, p. 2).

Flexiono o vocábulo ficcionalidade propositalmente ao plural, pois a grotesca é apenas uma das várias possibilidades ficcionais de jaez religioso. Para Skare, levantar uma questão a respeito da sacralidade de uma obra de arte envolve as expectativas que temos com relação a essa arte. O cinema em particular é fortemente imbuído de uma dimensão profana, seja devido à sua dimensão industrial, seja devido à sua imensa popularidade, seja devido a limitações materiais (2017, p. 568). Aliás, arriscamos afirmar, com base na revisão de literatura e filmografia levantadas, que tanto a teoria estética de Bakhtin como a ficcionalidade de Alejandro Jodorowsky falam pelo corpo, em interlocução contínua com a dimensão religiosa. Entendemos que em um e outro, o intercâmbio entre o corpo e o não-corpo revela uma fala, uma linguagem comunicada na alternância entre opostos. Tomemos como exemplo *La Cravatte*³³, curta-metragem concebido de livre inspiração no romance *Cabeças trocadas*, obra

33 No Brasil, *A Gravata*. Trata-se de curta-metragem que inaugura, em 1957, a carreira de Alejandro Jodorowsky no cinema, então dedicado ao circo e ao teatro. É possível notar, já desse trabalho, como o grotesco marca presença sob a forma de “troca de corpos e cabeças” implicando, pelo manejo insólito do corpo, pautas que remetem a

do Nobel de literatura em 1929, o escritor Thomas Mann (1875-1955). *A gravata* trata de maneira bem-humorada os conflitos decorrentes da antinomia entre aparência e essência, tendo como pano de fundo o curioso enredo de rapaz — interpretado pelo próprio Jodorowsky — que, em busca da amada ideal, recorre a uma vendedora de cabeças. As bizarras trocas de corpos e cabeças vão revelar, no decorrer do curta, a incompletude do ser humano e a busca por um ideal de perfeição projetado, no mais das vezes, em algo que apreendemos pelo olhar, mas que só se acomoda no plano interno, constante do conflito decorrente da indissociabilidade entre duas instâncias de tema religiosamente recorrente: corpo e alma. Consta, encartado ao *DVD* do curta-metragem, as palavras do cineasta:

[...] é uma lenda indiana em Paris. A história sobre uma garota que vende cabeças. Ela troca as cabeças de um poeta e de um boxeur. Ela coloca a cabeça espiritual no corpo musculoso, e a cabeça idiota no corpo espiritual. E cada uma das cabeças muda seu novo corpo até se tornar novamente o que era antes. Eu queria dizer com este filme que nós não somos um corpo que possui um espírito, mas um espírito que possui um corpo. (JODOROWSKY, 1957).

Nessas pegadas, reforçamos essa impressão através da argumentativa sugerida por Almeida, para quem na mundivisão bakhtiniana talhada no realismo grotesco, “a matéria cósmica ganha um substrato metafísico quando o corpo se torna linguagem. A troca da matéria carnal pela matéria linguística a torna outra” (2012, p. 88). Parece-nos ser este o cordão de prata entre realismo grotesco bakhtiniano e ficcionalidade religiosa grotesca presente nos filmes de Jodorowsky:

A obra filmica de Alejandro Jodorowsky é composta por imagens ricas e perturbadoras que sedimentam a iconografia latino-americana. Seus filmes são singulares no que diz respeito a **uma tentativa de categorização**. (RIBEIRO, 2014, p. 6. Grifo nosso).

Segundo Adorno (1982, p. 19), “se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões”; o cerne, ao que indica, envolve reconhecer a abertura que o cinema possui para mediar temáticas religiosas, como, resposta e questão, continuamente abertas a possibilidades de formulação. Paulo Augusto de Souza Nogueira, ao debruçar-se sobre o potencial que a análise filmica tem ao abordar temas, cenas e textos bíblicos, considera que a linguagem cinematográfica, “com uma analogia com o mundo do

questões metafísicas, reforçando nossa percepção de que os temas possivelmente afetos à “ficcionalidade religiosa” que aparecem nos filmes de Alejandro Jodorowsky, comunicam-se pelo corpo .

sonho — e, nesse sentido, da religião! — e por seu caráter semioticamente híbrido, abre possibilidades de ativar os sentidos potenciais dos textos” (2021, p. 21). Em sua obra *O Discurso Cinematográfico*, Ismail Xavier sugestiona que, “de modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também apontar para um espaço contíguo não visível.” (2005, p. 20), do que podemos tranquilamente fazer uma analogia do plano cinematográfico com esse jogo entre o que foi dito e o que não; entre o que se disse e o que está por dizer. Perspectivado em outro aspecto da questão, Vadico (2009) contribui ao nos lembrar que, mesmo nas produções cinematográficas de menor adensamento temático e/ou pautadas em maior penetração no mercado do entretenimento, o imaginário religioso é recorrente:

É importante notar que uma boa parte dos filmes comerciais atuais trazem tramas, sinais e símbolos do sagrado mas não se tratam de produções religiosas ou com algum fim religioso. Dois exemplos claros disso são os filmes “Stigmata” (Wainwright, 1999) e “Dogma” (Smith, 1999). Essas produções podem ter o efeito de despertar no espectador o interesse pelo sagrado, no entanto, seu fim não é este. A sua intenção é lidar com o característico desconhecimento do público sobre alguns aspectos “místicos” de suas próprias religiões, ou lidar com o famoso sentido de “mistério”, ao fazerem-no podem acabar levando o espectador a se interessar pelo assunto. (VADICO, 2009, p. 10).

Dessas considerações, embora *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* não se reporte — por razões óbvias — ao cinema, teleologicamente certos filmes³⁴ se encontram contemplados por facetas de grotesco, sintonizadas com o escaninho teórico bakhtiniano. Mesmo que em seus primórdios o cinema tenha sido encarado tão somente como “um brinquedo, do qual mais dia menos dia o público se cansaria.” (BAZIN, 2018, p. 31).

A propósito, Régis Debray pontua Martin Heidegger, Teodor Adorno e Jean-Paul Sartre como exemplos de intelectuais que menosprezaram o cinema (1993, p. 118). Contribuindo ao esclarecimento dessas questões, Calvani, referindo-se aos teóricos da Escola de Frankfurt, nos explica que “[...] aliaram o conceito alemão de *Kultur* à crítica marxista dos meios de comunicação e da cultura de massa surgida após a Revolução Industrial, acarretando em deliberada recusa a reconhecer qualquer valor artístico na indústria cultural [...]” (2015, p. 38).

34 *Rötmånad*, no Brasil *Dias de Cão*, filme de 1970 do diretor sueco Jan Halldoff; *La Grande Bouffe*, no Brasil *A comilança*, filme de 1973 do diretor italiano Marco Ferreri; *Ritten*, no Brasil *O Rito*, filme de 1969 do também sueco Ingmar Bergman e *Midsommar*, no Brasil *Midsommar – O mal não espera a noite*, filme de 2019, do norte-americano Ari Aster são apenas alguns exemplos da vasta e variada utilização do grotesco pela cinematografia mundial.

Hodiernamente, o menosprezo inicial mencionado em Andre Bazin por intelectuais com relação ao cinema, parece-nos superado.

Até porque, diante de abordagens temáticas que se descolam de uma suposta esfera de normalidade nas dimensões pública ou privada do ser humano, o grotesco aparece na *sétima arte* franqueando uma liberação temporária de padrões, por meio de conteúdos sógnicos subvertidos, ressignificados e despertando interesses por diversas teorias e teóricos, a exemplo da pertinência, a nosso ver, da noção bakhtiniana de “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus, triunfo de uma liberação temporária” (BAKHTIN, 2010, p. 8), encaixada em experiências cinematográficas de vanguarda, como as de Jodorowsky. E também, quando nos damos conta da vocação do “mundo possível construído pelo filme, ser fortemente afastado de qualquer mundo real, passado, presente ou imaginável [...]” (VANOYE, 2020, p. 56).

Por outro ângulo da abordagem, entendemos que o ato de se fazer representar pela imagem já traz em si uma essencialidade sagrada implícita, cinematográfica, atemporal, ambivalente por excelência, cujos rudimentos de expressão remetem mesmo a milhares de anos antes do aparecimento da invenção dos irmãos Lumière³⁵. Nos parece oportuno sustentar essa perspectiva suscitando,

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que os seus desenhos apresentam características de superposição de formas que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. (MACHADO, 1997, pp. 13-14).

Desse contexto, talvez o imaginário primordial, em que pese despossuído dos recursos proporcionados hoje pelo cinema ao imaginário atual, já lidava com aquilo que consideramos efeitos especiais que acompanham imemorialmente o homem, simbolizando exatamente naquilo que coincide como caracteres do grotesco: exageros, hipérboles, extravagância e

35 Na tarde de 28 de dezembro de 1895, dois irmãos que trabalhavam em uma oficina de fotografia organizaram um espetáculo que foi assistido por cerca de trinta espectadores. Naquele dia, os irmãos Lumière exibiram o primeiro filme da história (com um grupo de operários saindo de uma fábrica). Nos anos seguintes, os irmãos Lumière criaram quinhentos filmes relacionados à vida cotidiana. Disponível em: <https://etimologia.com.br/cinema/>. Acesso em 27.10.2022.

excessos, ao nosso sentir, possivelmente, recortes do vasto catálogo implicado à representação da vida:

[...] pudemos observar exageros, hipérboles nitidamente fundamentadas. Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. [...] É aí também que é preciso procurar a fonte principal e o universo criador de todos os outros exageros e hipérboles do universo rabelaisiano, a fonte de toda profusão e superabundância. O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*. (BAKHTIN, 2010, p. 265).

Embora — já repetimos — inexistentes em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* menções à sétima arte³⁶, tal ausência não contraindica Mikhail Bakhtin à mediação com o cinema. Tomemos exemplo dois exemplos de como certos aspectos grotescos daquilo que sua teoria já havia detectado literariamente, contextualizado no universo rabelaisiano, é recorrente também em filmografia.

Em *La piel que habito*³⁷, por exemplo, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, concebe o jogo de tensões envolvendo o destino de Vicente e as ambiguidades do doutor Robert Ledgard para uma narrativa na qual a maneira como a vingança do médico é engendrada ressignifica não só o corpo da vítima, mas os sentimentos do próprio algoz. Os dois corpos em um do grotesco teórico-literário bakhtiniano é enxergado em um Vicente que dá lugar a outro Vicente no mundo, por meio do bisturi do doutor Ledgard. Em *A pele que habito*, o grotesco pode ser exatamente o que se passa por belo — tal como no manejo da linguagem nas religiões, a reconstrução por vezes implica deformação:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo [...] do primeiro se depreende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo. (BAKHTIN, 2010, p. 23).

No primeiro ato do filme *2001; A Space Odyssey*³⁸ a criatura simiesca que, após tocar no monólito, como que tomada por um alumbrar antes inacessível, apreende os sentidos de vida e morte contidos no pedaço de osso, na medida de sua própria realidade — matar os oponentes para não ser morto por eles; matar outros animais para se alimentar da carne deles e não morrer,

36 Por decorrência lógica, vez que o contexto pesquisado é o de François Rabelais (1494-1553).

37 *La piel que habito*, no Brasil, *A pele que habito*, filme de 2011 do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

38 *2001: A Space Odyssey*, no Brasil *2001: uma Odisseia no Espaço*, filme de 1968 do Diretor estadunidense Stanley Kubrick.

embevecida na loucura existencial proporcionada pelo êxtase do poder. Nesse introito do filme, a nosso sentir, há dois momentos cruciais: a descoberta do monólito pelos primatas e a descoberta dos primatas pelo monólito; a sombra grotesca presente nas pulsões de vida, morte e poder, simbolizado na força e grandeza de um monumento desconhecido, misterioso. Bakhtin, ao explicar que a luta contra um temor cósmico, utilizado — segundo diz — por todos os sistemas religiosos com a finalidade de dominar o homem, encontra em Rabelais uma expressão teórica libertadora, porquanto assimiladora dos elementos cósmicos nos elementos do corpo, assimilando e sentido em si mesmas “o cosmos material, com os seus elementos naturais nos atos e funções eminentemente materiais do corpo: alimentação, excrementos, atos sexuais” (2010, pp. 293-294):

É preciso não perder de vista o papel enorme que desempenha o *medo cósmico* — medo de tudo que incomensuravelmente grande e forte: firmamento, massas montanhosas, mar — e o medo das perturbações cósmicas e das calamidades naturais, nas mais antigas mitologias, concepções e sistemas de imagens, até nas próprias línguas e nas formas de pensamento que elas determinam. (BAKHTIN, 2010, p. 293).

Em que pese o terceiro capítulo da Dissertação dedicar-se exclusivamente à análise de *A Montanha Sagrada* é pertinente pontuar, desde o primeiro capítulo, eventuais limites ou pontos de estrangulamento entre a interlocução da teoria literária bakhtiniana sobre Rabelais/cinema grotesco religioso jodorowskyano.

Enquanto no teórico russo os contornos da dimensão grotesca no cotidiano das gentes parecem delinear-se exógenos, exteriores ao fazer e dizer religiosos oficiais, sugerindo que a ruptura rabelaisiana é antes de mais nada uma subversão pela dissociação desses mesmos fazeres e dizeres institucionalizados — sobretudo pela extravagância aviada na carnavalização da vida, libertadora, à oficialidade opressora da religião — pelas lentes do cineasta chileno essa dinâmica se inverte. Em Jodorowsky o movimento é o de subversão pela incorporação — na medida em que a categoria de análise é assumidamente recepcionada a conteúdos religiosos — ainda que de maneira assaz crítica — estejam eles institucional ou existencialmente retratados no filme.

Pontuamos tais aspectos porque esta recepção de Jodorowsky a aspectos religiosos — em especial os referentes à iconografia de religiões, sistemas esotéricos, ordens iniciáticas e simbologias consagradas em práticas místicas — são elementos pelos quais, nos capítulos segundo e terceiro fornecerão a materialidade de que a ficcionalidade presente na obra de fato

é religiosa e o manejo desse acervo, à maneira de Jodorowsky confirma a hipótese de estarmos diante de uma ficcionalidade religiosa grotesca.

Entendemos que o tratamento aplicado a temas da religiosidade no longa-metragem — ora conotativamente, ora denotativamente — indica uma versatilidade, em princípio, apta à atualização do grotesco em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, pois se em ambos, teoria e filme, há a libertação dos limites impostos pela noção religiosa oficial, na primeira essa liberdade emerge da religião; no segundo, imerge nesta.

Portanto, em uma e outro, cada qual à sua maneira, o *relegare* se perfaz pela via das expressões incomuns, denominadas por grotescas. O *relegere*, por sua vez, se perfaz na atualização dessas expressões (re) orientando-as à dimensão religiosa. Com efeito, acreditamos ser altamente indicado, antes de avançarmos ao segundo capítulo, traçar sinopticamente de que noção de grotescalidade fílmica nos referimos, interpolando correlações pertinentes com o longa-metragem.

Posto isso, temos que do ponto de vista sinóptico, a película narra a saga iniciática experienciada por um vagabundo cujas características, circunstanciais e fisicamente referenciadas, remetem à representação convencional de Jesus Cristo.³⁹

Esse errante, cujo parceiro de andanças é um anão sem braços e pernas⁴⁰, percorre um itinerário de simbolismos, alegorias e metáforas em uma Cidade do México brutal, onde pelotões fuzilam manifestantes à luz do dia e marcham empunhando cordeiros ensanguentados empalados a baionetas; oficiais nazistas dançam uns com os outros; soldados romanos, lado a lado com uma Virgem Maria de bigode trabalham em um estabelecimento comercial onde vendem-se Cristos; exposição de uma coleção de mil testículos; pássaros que saem de buracos feitos a bala no corpo de manifestantes fuzilados; prédios compostos por caixões, dentre outros cenários típicos de alucinação:

39 Do ponto de vista imagético, a dimensão crística do antipersonagem criado por Jodorowsky é revelada imediatamente no filme pela correspondência entre as características físicas replicadas na iconografia religiosa tradicional como pertencentes ao Nazareno e as do ator Horácio Salinas. Essa identificação crística segue, do ponto de vista diegético, por eventos como crucificação fazerem parte da narrativa. Há ainda, a nosso ver, uma inegável dimensão mística de Jesus Cristo em *A Montanha Sagrada*: a cena em que, das chagas nas mãos do vagabundo, decorrentes de ter sido crucificado, brotam flores, traduz um dos mais profundos e ambivalentes simbolismos de toda a humanidade — a beleza (res)surgir a partir da dor. Oportunamente, na terceira parte de nossa dissertação, volveremos a esse e outros acontecimentos de elevada implicação simbólica.

40 Na cinematografia Jodorowskyana, a presença de anões, mutilados e disfuncionais de todo matiz representam, com propriedade, a ambiência circense, popular, na roteirização de temas que remetem ao sagrado, tal como metaforizasse o homem incompleto, podado, evidenciando o corpo enquanto expressão de contradições imanentes e transcendentais, retratadas pelas vias do insólito.

Como na estrutura de um sonho, a narrativa se faz em uma estrutura complexa pela falta de linearidade, pela composição entre o sagrado e o profano numa mesma medida de valor e pelas múltiplas referências de imagens que se interpõem nas cenas sem uma relação direta com a história. O filme traz imagens carregadas de símbolos e explora diversas doutrinas: cristianismo, astrologia, cabala, hinduísmo, tarô, budismo, rosacruz, xamanismo, são alguns dos tantos exemplos. Sem se fechar a dogmatismos, Jodorowsky aborda estas doutrinas através de uma liberdade ilimitada. (RIBEIRO, 2014, p. 10).

Após trabalhar em o *Grande Circo da Conquista do México*, espetáculo de rua no qual é montado um circo de sapos e camaleões, cujo clímax da apresentação é o massacre — crítica mordaz de Jodorowsky ao processo colonizatório espanhol — o vagabundo, decepçiona-se ante as visões tenebrosas que experimenta com relação à humanidade.

Ao perambular pelas ruas da cidade carregando uma cruz de madeira acompanhado de doze prostitutas — dentre as quais uma criança⁴¹ — e um chipanzé — o Cristo/vagabundo, em um lance de coragem e oportunidade, abandona a peregrinação e ascende à torre de um alquimista içado por um anzol gigante; o alquimista em questão, é interpretado pelo próprio Alejandro Jodorowsky.

Escalada a torre, situada em plena rua da Cidade do México, dentro do misterioso edifício toda a realidade se transfigura: o local — agora desidentificado de qualquer referência a cidade ou pátria específicas, posto que localizado em outra dimensão — é palco de um processo iniciático, a partir da transmutação alquímica do então vagabundo em adepto, sendo-lhe revelados, em práticas ritualísticas, ensinamentos e mistérios, dentre os quais a conversão das próprias fezes em ouro e, nas entrelinhas, a lição de que pode deixar, ele mesmo, a condição grosseira, para tornar-se iluminado.⁴²

Mircea Eliade fornece pistas desta alta indagação simbólica, repleta de conteúdo místico-religioso a qual, como as demais, trataremos em detalhes no capítulo três da dissertação:

A nobreza do ouro é, portanto, fruto de sua maturidade; os outros metais são comuns por estarem crus, não amadurecidos. Assim, se se quiser, a finalidade da Natureza é o acabamento perfeito do reino mineral, sua última maturação. A transmutação natural dos metais em ouro está inscrita em seu próprio destino. Em outros termos, a Natureza tende à perfeição. Mas, partindo do fato

41 É de se notar como a deformidade — pela hipérbole ou pelo eufemismo — circunda o fenômeno. Em a Montanha Sagrada, a paga do ancião pelo amor dessa personagem é o próprio olho do velho, arrancado por este e posto na mão da jovem. Tal como perpassa a noção de grotesco a partir do contexto rabelaisiano, em Jodorowsky o corpo é via de degradação e, ao mesmo tempo, elevação, consubstanciados em um só processo onde a transcendência cruza o caminho.

42 “Você é excremento. Você pode se tornar ouro.”, eis o que é dito pelo alquimista ao vagabundo, quando finaliza o processo no qual as fezes deste, via processo alquímico, transformam-se no valioso metal.

de que o Ouro é portador de um simbolismo altamente espiritual (o ouro, dizem os textos hindus, representa a imortalidade), é evidente que uma nova idéia elaborada por certas especulações alquímico-soteriológicas sai à luz: a do alquimista como salvador fraterno da Natureza, a que ajuda a cumprir sua finalidade, a alcançar seu ideal, que é a conclusão de sua origem mineral, animal ou humana, chegando à suprema maturidade, quer dizer, à imortalidade e a liberdade absolutas (toda vez que o ouro é símbolo da soberania e da independência). (ELIADE, 1979, pp. 40-41).

Entrementes, o mestre alquimista revela ao discípulo a existência de entidades arquetípicas de identificação planetária, encarnadas em seres humanos e responsáveis por manipular a humanidade, explorando seus vícios e fraquezas por meio das instituições religiosas, militares, industriais dentre outras, representando no planeta Terra os meios pelos quais as massas são controladas; cada avatar cuida de determinada forma de controle social.

Admoestados pelo mestre alquimista de que o verdadeiro poder se encontra no topo de uma montanha sob a tutela de sábios imortais — não no dinheiro ou na subjugação, física e mental, dos habitantes do mundo, discípulo e exploradores da humanidade rumam à *Montanha Sagrada*, aventurando-se — e depurando-se — pela escalada em busca da promessa da imortalidade.

A saga do então vagabundo, convertido ao discipulado místico da busca, assim como a senda dos demais escaladores da montanha sagrada, não se perfaz. Na iminência de concretizarem a promessa da recompensa no topo da montanha, os personagens são ali interrompidos por um choque de realidade: tudo até então vivenciado nunca passou de um filme. O mago alquimista é o diretor; a montanha, um *set* de filmagem; os postulantes à imortalidade, atores no palco da vida; o tesouro da imortalidade, ilusão criada por roteiro de cinema:

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

Metafílmica, metanarrativa, a obra trata não do que está revelado, mas a revelar-se: não há *Holy Mountain* alguma a se escalar, apenas vida, à espera por ser vivida. O Cristo da busca, posto que outrora um errante, é nenhum Cristo; antes, possivelmente é cada um, imerso em sua saga existencial⁴³, migrando do excremento à condição áurea, metáfora do processo alquímico

43 Tal expressão estaria, em termos bem próximos, à ideia de lenda Pessoal, presente em *O diário de um Mago*,

aludido no repertório desenvolvido ao longo dos 113 minutos de película, encerrados abruptamente, o que instiga uma provável tomada de posição por parte do espectador, opção que,

Tanto Christian Metz, quanto Francesco Caseti, já haviam trilhado perspectivas de análise fílmica contemplando o espectador, não como um sujeito empírico, mas na forma como a posição desse espectador estava implicada na própria forma do filme. Porém, é no contexto dos Estudos Culturais, que esse princípio — a posição do espectador — acaba servindo de embasamento para o conceito de “modos de endereçamento”, como apresentado por Elisabeth Ellsworth (2001) e segundo o qual um filme não é composto apenas por imagens e trama, mas também por uma “estrutura de endereçamento” através da qual a obra se endereça a um espectador idealizado. Como se o espectador fosse convocado a ocupar uma “posição” a partir da qual deveria ler o filme. (COLINS; DE LIMA, 2020, p. 430).

O desfecho fílmico, rasgo no véu da ilusão alimentada pelos postulantes à imortalidade, identificando na morte de um mundo representado, parelha ao nascimento de um mundo revelado nos parece, em boa medida, a tomada de consciência do

[...] inacabamento (perpétuo) do mundo, cuja expressão observamos, em todas as particularidades, sem exceção, das imagens do sistema rabelaisiano. Ao morrer, o velho mundo dá à luz o novo. A agonia funde-se com o nascimento num todo indissolúvel. Esse processo é descrito nas imagens do “baixo” corporal e material: tudo desce para baixo, para a terra e a sepultura corporal, a fim de aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 2010, p. 381).

De correlações tais, parece-nos importante posicionar: em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do Filósofo Mikhail Bakhtin: a concepção de grotesco exsurge da cultura popular e da carnavalização, em dinâmicas nas quais se transfere ao plano material e corporal tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato⁴⁴; pelas lentes de Jodorowsky, o grotesco aparece através de elementos circenses e do corpo em movimento para tratar temas de igual jaez⁴⁵. A enfatizada baixa propensão a rótulos que recai

obra do escritor brasileiro mundialmente reconhecido Paulo Coelho.

44 Segundo o autor, essa “orientação para baixo” é própria do realismo grotesco. p. 325.

45 O uso ostensivo do absurdo, do distópico e do escatológico na narrativa de seus filmes, retratado por anões amputados, nudez adulta e infantil, animais selvagens em cena com atores e figuração do elenco como que saído de um picadeiro circense ou por detrás das lonas de um teatro de rua, acompanha a obra jodorowskyana talvez por uma razão peculiar — O início de carreira do cineasta se deu através do ofício de palhaço de circo, tendo inclusive estudado mímica na Paris dos anos cinquenta com o criador da Mímica Corporal Dramática, Étienne Decroux. De maneira a compreender como essa influência do corpo em movimento é nota marcante em Jodorowsky no trato de temas universais da condição humana, aí incluso o sagrado, recomendamos enfaticamente o cotejo de *A gravata* (1957) — curta-metragem que é o primeiro trabalho de Alejandro Jodorowsky como cineasta, com “*El Topo*”, de 1970, *Santa Sangre* (1989) e *A Dança da Realidade* (2013), trabalhos do cineasta com recortes temáticos e épocas distintos entre si.

sobre o filme, intensifica-se por meio de paralelos estabelecidos na obra entre a linguagem das artes circenses e teatrais àquelas utilizadas no discurso religioso, resultando desse cruzamento uma diegese calcada na opção por uma linguagem religiosa de convívio incômodo, onde a todo instante o conflito com o previamente estabelecido se põe a desafio

Se o cinema como as demais artes é uma realidade outra e como as demais artes é acima de tudo uma linguagem formada por símbolos, seu mundo também deverá ser autônomo e livre das regras da realidade concreta. Por isso, no cinema de Jodorowsky, o sangue humano pode ser azul, a doença pode ser representada por um enorme polvo que é extraído do pescoço de um doente, um velho pode tirar o seu olho e oferecê-lo a uma menina. Tudo isso é absolutamente real dentro do universo criado pelo seu cinema e não tem nada a ver com o que definimos como “real” na realidade ordinária. (GARCIA, 2012, p. 15).

Em *A Montanha Sagrada*, culto, êxtase, Jesus Cristo, magia, iniciação, fanatismo, destino, misticismo, morte, hermetismo, Vida, eneagrama, catarse, poder, esoterismo, bizarro, religião, autoritarismo, transformação, dogmatismo, tarô, catolicismo, sexo, alquimia e ritual são alguns exemplos do catálogo portador de conotações recorrentemente religiosas e simultaneamente mundanas no filme, cuja representação cinematográfica hiperboliza, em imagem, como defendemos, àquilo que Bakhtin se referiu por *rebaixamento* em sua teoria literária:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. (BAKHTIN, 2010, p. 325).

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, grotesco e dualidade indissociam-se, ressignificando a ordem vigente e os valores oficiais como que de mãos dadas com o contraste e a polaridade.

Tais características, dotadas de universalidade, aparecem metaforizadas no filme quando Jodorowsky, travestido de mago negro em ritual inaugura o longa e quando o finaliza, travestido de mago branco, ao desvelar a realidade sobre a eterna escalada por montanhas existenciais e a busca pela imortalidade, anseio atávico do bicho-homem diante da brevidade da vida e os mistérios postos no clássico “de onde viemos, para onde vamos?”.

À aparição do grotesco na obra de Alejandro Jodorowsky situamo-la no paradigma da crítica literária a François Rabelais, quando referencia ao corpo:

Em meio ao conflito entre papismo e protestantismo, Rabelais exalta o epicurismo, doutrina que proclama a busca do prazer, através dos personagens Gargântua e Pantagruel. Na obra de Rabelais esta busca do prazer se associa a banquetes e à natureza libertária das festas populares, criando um circuito hiperbólico de apetite desmedido e de dilatação dos corpos. Assim, além da estatura colossal, os personagens também são caracterizados pela hipertrofia de narizes, barrigas e corcundas, seguindo o princípio de flexibilidade anatômica dos corpos. Esta representação do grotesco acaba por atingir o plano do grotesco erótico, por meio de cenas de orgia e da linguagem vulgar, referente aos órgãos genitais, e do grotesco nauseabundo, relativo a todas as sortes de excrementos e secreções dos corpos, instaurando, assim, uma relação entre grotesco e rebaixamento dos temas literários. (LIMA, 2016, p. 6)

A quebra de interdições ou restrições à corporeidade, presente na obra do escritor francês, tem seu correspondente no cineasta chileno:

Em *A Montanha Sagrada*, o corpo é excremento que deve ser morto e transmutado. Portanto, quando a referida mulher mostra um espelho ao personagem crístico, sua primeira reação ao reflexo de sua imagem é atirar uma pedra, quebrar o espelho. Quanto aos espelhos, o personagem se sente mais confortável quando sua imagem é refletida neles com a mesma roupa do Alquimista, que lhe pede para quebrar uma pedra. (CABREJO, 2020, p. 81)⁴⁶

No capítulo a seguir, essa quebra de interdições ou restrições ao corpo, presente na obra do escritor francês, cujo correspondente aparece na obra do cineasta chileno, será retomada ao tratarmos do religioso grotesco e como esse tipo de ficcionalidade de afirma por meio da sétima arte como interface.

46 En *La montaña sagrada*, el cuerpo es un excremento al que hay que hacer morir y transmutar. Por ello, cuando dicha mujer le muestra un espejo al personaje crístico, la primera reacción que él tiene ante el reflejo de su imagen es tirar una piedra, romper el espejo. En cuanto a los espejos, el personaje se siente más a gusto cuando en ellos se refleja su imagen con la misma vestimenta que tiene el Alquimista, quien le pide que rompa una piedra. (CABREJO, 2020, p. 81).

2 LINGUAGEM GROTESCA E FICCIONALIDADE RELIGIOSA

Não é despercebido que temáticas cuja nota marcante versem sobre religiosidade — e, extensivamente, à gama de subtemas referentes a esse fenômeno — de há muito escorreram do monopólio histórico de pertença das instituições religiosas. Hodiernamente acomodam-se, de forma autônoma e difusa nas discussões, vozes portadas por atores e linguagens plurais, nem sempre vinculadas à então dependência da validação institucional de seus argumentos de autoridade, legitimadores que uma comunicação religiosa não tradicional integre-se ou não ao debate religioso, de acordo com o *status* que possua perante seus pares. Moreira sugere como essa oxigenação tem se dado na contemporaneidade, ao tratá-la nos termos seguintes:

Tais características evidenciam a crise dos especialistas religiosos tradicionais e também o surgimento de novos especialistas religiosos, que não levam esse nome, mas que enquanto produtores de bens simbólicos disputam com os antigos o mesmo “espaço” ou a mesma “função”: terapeutas, filósofos, cientistas, escritores, jornalistas especializados, figuras da mídia e do cinema. Estes novos intermediários apelam para mecanismos religiosos e também produzem explicação e sentido, geram símbolos de identificação e apelos de imitação, criam comunidades de crenças e práticas. Aqui o deslocamento do religioso acontece pelo menos em relação a duas das tarefas básicas de qualquer especialista do sagrado: na interpretação valorativa (ou transcendente) dos acontecimentos — por exemplo, dizer e estatuir socialmente em que consiste a felicidade (“eterna”) do humano; e na produção ou configuração de símbolos, roupagens, gestos, rituais — enfim, de linguagens — que devem expressar, cotidianizar e interiorizar as novas explicações, a visão de mundo e os valores estatuídos. (DA SILVA MOREIRA, 2008, p. 74).

Mantenhamos à vista que a linguagem é, antes de tudo, uma expressão de potência. Do *fiat lux* vocalizado pelo Deus hebraico a disputas eleitorais. Da manutenção de tradições, à quebra destas. Assim considerado o assunto, sobre o vir e o devir pelo qual a linguagem religiosa se afirmou ao longo da história, é convindo lembrar que,

A preocupação com os estudos da linguagem é tão remota quanto as próprias civilizações. Também por razões religiosas se desenvolveram os primeiros estudos a respeito da linguagem. Por volta do século IV A.C, tiveram desenvolvimento os estudos da linguagem pelos hindus, cujo objetivo principal era de que os textos sagrados dos Vedas não apresentassem modificações à medida que fossem pronunciados. (DA SILVA, 2018, p. 1069).

Entendemos que, ao menos em parte, essa desenvoltura típica da atualidade com a qual a(s) linguagem(ns) de cariz religioso se afirma(m) nas discussões do tempo presente, referida

no parágrafo inicial, trafegam, por outro lado, em hiperconexões mais ou menos desembaraçadas de escrutínio⁴⁷. Entendemos como efeito colateral dos arejamentos nas discussões e ampliação de temas, aquilo que preferimos caracterizar como pulverização de supostas verdades absolutas e inverdades relativas:

O mundo contemporâneo é marcado por uma atmosfera de incertezas. Já não é possível a afirmação de verdades absolutas, tampouco as atitudes insensíveis ante o outro. As ciências têm sido questionadas, e em muitos níveis, conceitos concretos e paradigmas bem formatados estão sendo superados. Essa constatação nos põe novamente na discussão da primazia das ciências sobre o campo da linguagem religiosa, bem como a possibilidade de conciliação entre os dois campos. (COPPE, 2014, p. 105).

Deste efeito colateral ou reflexo, ao menos o uso da desinformação propagada em massa por meio da *internet* e o avanço sobre a laicidade do Estado por meio de pautas religiosas enviadas em política de jaez partidário, exemplifiquem com propriedade as facetas múltiplas com que os discursos religiosos manejam a linguagem de forma tensionada, torcendo-a e retorcendo-a, a ponto de esmaecer as linhas divisórias de onde a opinião ou a política terminam e para onde religiosidade e religião começam.

Ainda sobre hiperconexão e possibilidades, os estudos desenvolvidos por Paulo Augusto de Souza Nogueira possivelmente sinalizam benesses da hiperconectividade ao campo da religião e linguagem enquanto palco de práticas emancipatórias, sugerindo um papel assumidamente dinâmico, comunicativo e informacional das linguagens das religiões, capaz de contemplar, com justiça e pluralidade discursiva, a presença da religião nos temas de interesse do tempo presente:

Nossa perspectiva sobre religião na modernidade — admitindo que religião seja possível na modernidade e além — é que ela comunique para emancipar, para criar relações mais justas, para permitir um olhar holístico sobre o mundo, ajustar nossos sentimentos e emoções. (NOGUEIRA, 2018, p. 1008).

Se nas instâncias política, jurídica (e religiosa) as refregas decorrentes por destaque ou hegemonia costumam revelar contundência, naturalmente pelo entrelaço de interesses, se considerarmos o discurso religioso como instável e plural, não é incomum que hierarquias se esforcem por dominar a instabilidade e a pluralidade, reduzindo-as à estabilidade dos ritos e

47 Oportuna a célebre menção à fala de Umberto Eco, para quem as redes sociais haviam dado voz “*a uma legião de imbecis*”, considerando que “*o drama da Internet é que ela promoveu o idiota da aldeia a portador da verdade*.”. *Clipping* com a notícia de falecimento do filósofo e excertos de entrevista sua concedida a uma rede de televisão brasileira, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIpLmOxT20w>. Acesso: 05.03.2023.

doutrinas dogmatically estabelecidos e performatizados (ZABATIERO, 2019, p. 11). Por outro lado, parece-nos demasiado irônico — ou, como arriscamos pensar, indicativo — que no campo cultural⁴⁸ denominações religiosas disputem, com frequência, salas de cinema para transformá-las em igrejas ou pontos de encontro de suas memórias⁴⁹ ou se valham de produções cinematográficas com o escopo de publicizar diversos subprodutos de seus discursos, transitando pelos domínios da sétima arte:

A título de ilustração, vale mencionar algumas dessas perguntas. Imagine o leitor a seguinte situação: uma denominação religiosa produz um filme com explícitas intenções proselitistas ou devocionais. Esse filme pode ser considerado obra de arte ou seria apenas uma ferramenta de propagação religiosa? Se de um lado se utilizam da tecnologia, por outro lado, as religiões sempre mantiveram certa reserva em relação ao cinema. O que isso significa? Quer dizer que há uma disputa entre religião e cinema, que se agravou na medida em que ele se tornou arte de massa e ocupou espaços antes exclusivos às instituições religiosas? Ou significa apenas que religião e cinema possuem, não obstante a distância que os separa, estruturas de sentido e funções muito similares? Ou ainda, é justamente por reconhecer as similaridades que a religião se coloca em guarda em relação ao cinema, por identificar nele um competidor? Aliás, é muito sintomático que no Brasil recente, muitas igrejas tenham adquirido salas de cinema para estabelecerem seus lugares de culto.” (PIEPER, 2015, p. 26).

Embora nosso trabalho não cuide, ao menos direta e exatamente, da análise destes aspectos, os provocamos incidentalmente pois, em contrapartida, conforme Aumont *et al*, o sistema fílmico é, conseqüentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extracineamatográfico (2006, p. 204), palco de discussões que traz a lume um outro ponto, a nosso ver, não tão reflexo ou tangente como se poderia supor: o quanto cinema e religião convergem em força e *modus* comunicacional:

É, de fato, por ser o espelho antropológico que o cinema reflete obrigatoriamente as realidades práticas e imaginárias, e também as necessidades, a comunicação e os problemas da individualidade humana de seu século. E, então, os complexos diversos, de magia, afetividade, razão, irrealidade, realidade que constituem a estrutura molecular dos filmes, remetem-nos aos complexos sociais contemporâneos e a seus componentes,

48 Nesse contexto, a acepção de cultura que utilizamos é *stricto sensu*, não nos reportando ao vocábulo como fruto do engenho humano em sentido *lato*, mas alusiva aos haveres, saberes, fazeres e práticas difusoras de valores artísticos, patrimoniais, consuetudinários, ancestrais e correntes, dentre outros, que expressam a manifestação dos usos e costumes, em especial por meio da expressão da arte em suas múltiplas plataformas e suportes, tanto formais como informais.

49 À guisa de interesse, recomendamos acesso ao sítio <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/09/27/cinemas-fechados-igrejas-abertas/#:~:text=Foi%20ao%20longo%20dessa%20d%C3%A9cada,encontro%20das%20necessidades%20das%20congrega%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em 27.02.2023.

aos progressos da razão no mundo, à cultura da psique, às magias do século XX, herança da magia primitiva e fixações fetichistas da nossa vida individual e coletiva. Já pudemos notar a predominância da ficção ou fantasia realista em detrimento do fantástico e do documentário, a hipertrofia do complexo da alma (psique). Será preciso, num próximo estudo, prolongar as análises das correntes gerais por um lado e, por outro, das correntes diferenciais, culturais, sociais e nacionais que se expressam no cinema. (MORIN, 2014, p. 251).

Por essa razão, este segundo capítulo de nossa Dissertação correlaciona a linguagem religiosa e a linguagem artística do cinema para, a partir da análise do longa-metragem *A Montanha Sagrada*, de Alejandro Jodorowsky, no terceiro capítulo, decantar a ficcionalidade religiosa grotesca ali presente. Desta feita, se no capítulo anterior o panorama descritivo da categoria grotesca revelou-se através de levantamentos bibliográficos e um tracejamento conceitual mínimo daquela foi devidamente estabelecido, a partir daqui tais pistas permitirão investigar a hipótese da ficcionalidade presente no filme como sendo de natureza religiosa grotesca.

Eis, como já o dissemos, sobre a amplitude da questão: a linguagem de teor religioso cruza, por vezes, as fronteiras de uma expressão aparentemente solene ou crível, típica daquilo a que o senso comum atribui como próprio de uma linguagem convencionalmente religiosa, para instalar-se nas paragens do incomum, situando-se naquilo que, hodiernamente, se convencionou denominar por grotesco.

Apomos aspas à expressão *convencionalmente religiosa* porque, em verdade, inexistem predicados inerentes; antes, a apropriação de significantes e significados opera em contínuo arejamento:

O sagrado não é uma eficácia inerente às coisas. Ao contrário, coisas e gestos se tornam religiosos quando os homens os batizam como tais. A religião nasce com o poder que os homens têm de dar nomes às coisas, fazendo uma discriminação entre as coisas de importância secundária e as coisas nas quais seu destino, sua vida e sua morte se dependuram. Esta é a razão por que, fazendo uma abstração dos sentimentos e experiências pessoais que acompanham o encontro com o sagrado, a religião se nos apresenta como um tipo de fala, um discurso, uma rede de símbolos. Com esses símbolos os homens discriminam objetos, tempos e espaços, construindo com seu auxílio, uma abóbada sagrada com que recobrem seu mundo. (ALVES, 1999, p. 25).

Assim, a seção seguinte conduz tais contradições à luz, principalmente, das ideias de Paulo Augusto de Souza Nogueira, para quem, já devidamente referenciadas em diversas passagens deste trabalho, considera que os estudos sobre as relações entre cinema e religião já não são uma novidade e que o grotesco, apesar de estar profundamente relacionado com textos

e imagens religiosas, não tem tido um tratamento adequado, e muito menos sido considerado um tema central, nas ciências da religião.

2.1 Linguagem religiosa, cinema e temáticas religiosas

À primeira vista, parece chamar à evidência que o homem comum do povo, tanto o fiel quanto o devoto como o ateu podem estranhar uma aproximação que se pretenda comungar aspectos da religiosidade tradicional em bases artísticas. Apesar de que “há décadas as instituições religiosas deixaram de usar apenas púlpito e sala de aula para anunciar sua mensagem.” (NOGUEIRA, 2016, p. 242), considerar, por exemplo, um texto sagrado do ponto de vista de seus atributos literários ou conferir o mesmo potencial heurístico de um culto, pregação ou sermão a uma exposição de quadros e esculturas, resvala nas possibilidades de um certo nível de estranhamento e resistência à recepção de tais perspectivas, ensejados, talvez em parte, pelo sentimento de dissonância causado pela ausência, em tese, da missão de provar coisa alguma experienciada no fazer artístico e a expectativa comprobatória, por vezes consubstanciada nos “assuntos de fé”, enquanto fenômeno que quer-se como genuíno, validado:

Um campo discursivo precisa, para existir, de uma “comunidade discursiva”, que é o conceito explicativo da “determinação de um lugar associado a um corpo de enunciadores consagrados”. Comunidades discursivas se organizam de formas diversificadas e partilham uma “ordem discursiva”, ou pelo menos um conjunto de ritos, doutrinas e normas. A forma de tais comunidades discursivas, que só existem pela/na enunciação dos textos, varia em função do tipo do discurso constituinte e de seu posicionamento no campo discursivo. O posicionamento é a localização do discurso entre um modo de organização social e um modo de existência dos textos, de modo que “doutrina” e “instituição” são inseparáveis e interconstituintes. Por “doutrina” entendem-se os conteúdos normativos de um dado discurso constituinte, tais como os conceitos científicos, as doutrinas religiosas, a legislação, o cânon literário etc. As comunidades discursivas comumente se revestem de formas institucionais que normatizam e legitimam o direito ao discurso — o direito de produzir, fazer circular, interpretar e alterar a doutrina do discurso constituinte. Estabelecem produtores e intérpretes consagrados da doutrina, guardiães do archéion e divulgadores das doutrinas do discurso constituinte. Evidentemente, cada tipo de instituição discursiva constituinte estabelece as suas regras e estruturas que normatizam o direito ao discurso, implementando hierarquias discursivas baseadas em diferentes tipos de competências ou habilidades. (ZABATIERO, 2019, pp. 5-6).

Do que indica o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), a questão implicada em aspectos tais da linguagem religiosa e o problema da recepção de conteúdos podem, possivelmente, ser considerados em possibilidades abertas nos termos seguintes:

A religião tem uma significação desconhecida do crente, em razão de uma dissimulação específica que subtrai sua origem real à investigação da consciência. É por isso que ela requer uma técnica de interpretação adaptada a seu modo de dissimulação; vale dizer, uma interpretação da ilusão como distinta do simples erro, no sentido epistemológico do termo, ou da mentira, no sentido moral corrente. A própria ilusão é um fenômeno cultural, pressupondo que as significações públicas de nossa consciência mascarem as significações reais, as quais somente o olhar desconfiado da crítica, o olhar da suspeita, pode aceder. (RICOEUR, 1976, pp. 369-370).⁵⁰

Parece-nos, portanto, pesar sobre a religião e, por extensão, à sua fala, uma expectativa contínua, tanto da membresia como da comunidade em geral, pelo atendimento a demandas de verdade — a cujo sentido emprestamos o de verossimilhança — em resposta a expectativas construídas na suposta vocação da mensagem, contida na linguagem religiosa, dever-se crível, demonstrável.

Acreditamos que é dessa expectativa onde a imersão sensorial, por vezes suficiente para chancelar a experiência do espectador com a obra de arte, nem sempre o é em igual suficiência, enquanto argumento de autoridade, para respaldar no campo religioso a validade do conteúdo experienciado a partir de tais demandas.

Entretanto, conforme adverte Frederico Pieper, “assim como a religião, o cinema também pode ser revelação. A distinção, entretanto, é que ele não precisa da sanção divina” (2015, p. 55-56). Nessas bases, para além de aparentes contrassensos, a polissemia, a ambiguidade e o simbolismo coexistem na linguagem religiosa, acomodando a naturalidade conferida ao papel do exercício interpretativo enquanto condição necessária à compreensão do fenômeno religioso de forma ampliada, reivindicando sistemicidade:

É verdade que o discurso religioso também faz parte da grande produção de discursos persuasivos voltados para o consumo de produtos e atitudes padronizados. E analisar essa dinâmica de domesticação da linguagem religiosa e de sua transformação em produto de consumo de massa nas mídias contemporâneas é o papel central dos estudos de mídia e religião. Parece-nos, porém, que ainda falta às ciências da religião a aplicação de uma teoria semiótica e da informação que permita analisar a textualidade da religião, em seus aspectos sincréticos — gestuais, orais, literários, imagéticos etc. — e que permita entender os processos incessantes de geração de novos textos e de movimentação deles na semiosfera, em seus diferentes níveis. (NOGUEIRA, 2015, p. 105).

50 La religión tiene un significado desconocido para el creyente, debido a un disimulo específico que aleja su origen real de la investigación de la conciencia. Por eso requiere una técnica de interpretación adaptada a su modo de disimulo; es decir, una interpretación de la ilusión distinta del simple error, en el sentido epistemológico del término, o de la mentira, en el sentido moral corriente. La ilusión en sí es un fenómeno cultural, asumiendo que los significados públicos de nuestra conciencia enmascaran los significados reales, a los que sólo puede acceder la mirada sospechosa de la crítica, la mirada de la sospecha.

Ainda especificamente à problemática do relacionamento nem sempre harmônico dos assuntos de fé com o cinema, embora arte e religião tenham uma origem comum na pré-história, constituindo-se num complexo unitário, elementar, no qual não é possível diferenciar elementos sagrados, ou seja, especificamente religiosos, de elementos estéticos, especificamente artísticos (NOGUEIRA, 2013), e apesar da história da produção religiosa se confundir com a própria história do cinema, a produção, a pressão e a censura religiosas nasceram de uma necessidade de ação dessas instituições em relação ao novo meio, e contaram, para tanto, com forte respaldo social (VADICO, 2010).

Se, por um lado, parcela da intelectualidade desconsiderava o cinema como algo a ser levado a sério, conforme já tivemos a oportunidade de pontuar no capítulo um, referenciado em Régis Debray e Andre Bazin, por outro lado cumpre assinalar que, segundo o escritor e historiador Luiz Vadico, ao referir-se ao cinema e as projeções, “A moral da época não via com bons olhos a intensa miscelânea de pessoas de ambos os sexos e de várias classes sociais em locais escuros” (2010, p. 198). Por outro lado, embora sob ponto de vista distinto dos mencionados, Frederico Pieper confirma a nem sempre favorável vista de olhos sobre a sétima arte, ao lembrar que “pesam muitas desconfianças sobre filmes que tratam da religião fora dos cânones estabelecidos ou de maneira muito criativa” (2015, p. 28). Contudo, ainda valendo-nos de Pieper, contextualizamos que tais solavancos no plano da recepção igualmente ocorreram em sentido oposto:

No espírito da contracultura, trata-se de entender a religião para além (quando não contrariamente) a sua forma sedimentada nas instituições tradicionais da sociedade. No entanto, nessa “viagem”, a alusão aos símbolos, narrativas e elementos religiosos se mostra bastante pujante. **Quer dizer: há desconfiança com relação às instituições, mas não necessariamente sobre o valor da religião**, desde que não seja concebida dogmaticamente. Inclusive, a experiência decorrente do consumo de certas drogas se avizinha às experiências de transe religioso. (PIEPER, 2015, p. 167. Grifo nosso).

Parece-nos, inclusive, ser esta a grife pela qual os filmes de Alejandro Jodorowsky se situam religiosamente. Em *Jodorowsky: el cine como viaje*, o crítico e pesquisador José Carlos Cabrejo (2020, p. 70) revela, inclusive, que do laboratório para preparação de atores empreendido durante as gravações do filme *A Montanha Sagrada*, o elenco mergulhou em um processo místico de preparação para as filmagens, dirigido por um xamã boliviano, denotando exatamente essa peculiaridade quanto à recepção de conteúdos religiosos, mencionada na citação anterior creditada a Frederico Pieper; ao que parece, a contundência cinematográfica

jodorowskyana não mira o valor da religião, mas o desvalor das instituições religiosas que dela se servem, análise que trataremos em mais profundidade no capítulo seguinte.

Nesse contexto, consideramos relevante apontar — malgrado seja tarefa do terceiro capítulo abordá-las — que, *mutatis mutandis*, as concepções rabelaisianas de rebaixamento, baixo material e elevação, conceitos-chave carreados por Mikhail Bakhtin em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, um dos textos-base de nossa pesquisa, encampam, tal como o teor do longa *The Holy Mountain*, um complexo semiótico de referentes, significantes e significados de trânsito livre pela realidade da religião, embora implodam, à sua maneira, as instituições da realidade religiosa. Entendemos que tanto em Rabelais como em Jodorowsky, a oficialidade das instituições cede passagem para o extravagante, o inusitado e o grotesco, como via simultânea de implosão e transcendência. Em *a Montanha Sagrada*, o desafeto ao sistema constituído e às mazelas dele decorrentes, convergem para uma invulgar produção cinematográfica, na qual esse estado de coisas não é sagrado ou profano; antes, sagrado e profano. Acomodando temas a princípio tão díspares quanto alquimia e massacre de colonizadores sobre os povos colonizados, o uso de poder econômico para escravizar, dentre muitos outros assuntos, o que se tem é o advento de uma ficcionalidade religiosa onde as temáticas religiosas faladas pela boca do cinema de Jodorowsky escorrem à saliva da denúncia social de uma América Latina combalida:

Percebe-se que acima da narrativa está uma estrutura desprovida de razão e que exerce uma crítica ao indivíduo em várias esferas, expondo o teor de desumanidade em seus atos: escarnece da Igreja, da credulidade religiosa e das seitas místicas, do poder político, do consumismo excessivo, da mídia, da indústria bélica, da arte contemporânea, da especulação financeira, da opressão feminina, da exploração sexual de crianças, dos regimes totalitários, dos ideais absurdos de beleza. (RIBEIRO, 2014, p. 13).

Ainda sobre o processo de preparo de atores em obediência a uma liturgia sagrada ou ritualística e a prática espiritual como etapa prévia do trabalho em *A Montanha Sagrada*, mesmo que o filme traduza a representação subversiva dessa mesma prática espiritual, fica evidente a preocupação do cineasta com uma imersão autêntica nos domínios de uma linguagem religiosa, apartada de dogmatismos e expressa pela via grotesca. Sobre a visão e temáticas jodorowskyanas, Marques assevera que “Jodorowsky desenvolve uma concepção de cinema enquanto um texto sagrado, comparável a um evangelho, a uma sutra. O cinema é entendido enquanto veículo de busca e pesquisa rumo ao autoconhecimento e à iluminação.” (2014, p. 218), noção que calha à pontuada por Cabrejo:

Se há algo essencial que *La montaña sagrada* capta de *El Topo* é esse tipo de atuação lenta, solene, séria, que se move em longos quadros para expor cada uma de suas ações. Trata-se de uma performance litúrgica, na qual vemos o personagem mover-se como se fosse um padre celebrando uma missa. No filme anterior de Jodorowsky, isso pode ser visto na sequência em que Mara, acompanhada pelas melodias da celebração eucarística, veste e arruma os cabelos do Coronel com serenidade cerimonial; a mesma que a anã expressa ao raspar a toupeira e cortar seu cabelo na primeira cena dentro da caverna. Com essa mesma performance, o personagem masculino arranca violentamente as roupas das duas mulheres e corta seus cabelos, enquanto elas estão na “posição de lótus”, usada por budistas e hindus para meditar. Imediatamente, surge um olho bem de perto, figura que também será recorrente ao longo do filme, que irrompe em meio a outros símbolos religiosos e esotéricos. Sendo um filme de iniciação espiritual, esse olho é entendido como divino: pode ser o “olho do mundo” típico do budismo; pode ser “Ouadza”, o olho de Hórus no antigo Egito, ou pode ser o terceiro olho de Shiva no hinduísmo. (CABREJO, 2020, p. 71).⁵¹

A essa altura é pertinente pontuar uma posição que nos permitirá melhor compreender o papel da ficcionalidade religiosa: nem sempre um filme religioso utiliza linguagens da religião e, a seu turno, nem sempre uma temática religiosa aparecerá somente em filmes religiosos. Mais: também “não se pode dizer que os filmes com temas e ou origem religiosa sejam um gênero propriamente dito, pois não obedecem em seu conjunto a regras ou formulações específicas.” (VADICO, 2009, p. 9)

Desses considerandos, acaso pretendamos o cinema enquanto interface da religião, visado na maneira de dizer coisas religiosas através da grotescalidade, devemos nos perguntar: que linguagem é esta pela qual a religião fala pela boca do cinema? Edgar Morin nos fornece algumas pistas. Segundo o teórico, “efetivamente, o cinema oferece uma mina transbordante de problemas semióticos, já que o filme também é vestígio, signo, símbolo, *analogon*...” (2014, p. 17), constando de seu Ensaio de antropologia sociológica *O Cinema ou o Homem imaginário*, a seguinte perspectiva ao falar sobre estética e cinema:

A visão estética é a de uma consciência duplicada, ao mesmo tempo

51 Si hay algo esencial que *La montaña sagrada* recoge de *El Topo* es ese tipo de actuación lenta, solemne, grave, que se desplaza en encuadres durativos en cuanto a la exposición de cada una de sus acciones. Es una actuación litúrgica, en la que vemos al personaje desplazarse como si fuera un sacerdote que realiza una misa. En el anterior filme de Jodorowsky ello se nota en la secuencia en que Mara, acompañada con melodías de celebración eucarística, viste y arregla el cabello del Coronel con una serenidad ceremonial; la misma que expresa la enana cuando afeita al Topo y corta su cabello en la primera escena al interior de la caverna. Con esa misma performance, el personaje masculino violentamente les arranca a las dos mujeres la ropa y les corta el cabello, mientras ellas se encuentran en la “posición de loto”, empleada por budistas e hinduistas para meditar. Enseguida aparece un primerísimo plano de un ojo, figura que además será recurrente en toda la película, que irrumpe en medio de otros símbolos religiosos y esotéricos. Siendo una película de iniciación espiritual, aquel ojo se entiende como uno divino: puede ser el “ojo del mundo” propio del budismo; puede ser “Ouadza”, el ojo de Horus en el antiguo Egipto, o puede ser el tercer ojo de Shiva en el hinduismo. (CABREJO, 2020, p. 71).

participante e cética. A atitude estética se define exatamente pela conjugação entre o saber racional e a participação subjetiva. Ela é a chave da situação do espectador, confundindo afetivamente o sujeito e o espetáculo, mas também dissociando um do outro na prática. Desperta, a estética des-reifica (subjetiviza) a magia do cinema, e da mesma forma diferencia o cinema do sonho, assim como da visão primitiva. Sonhadora, ela desvia a percepção em estado de vigília, fora da vida prática, para o imaginário e as participações afetivas. Ao mesmo tempo sonhadora e alerta, a estética é o que une o sonho e a realidade — logo, é também o que diferencia o cinema tanto do sonho quanto da realidade. (MORIN, 2014, p. 188).

Por sua vez, posta *a priori* como uma “ideia disparatada”, a possibilidade de um “cinema sagrado” esbarraria, segundo Skare, no fato do cinema ser um objeto de consumo cultural, inserido que está na indústria do entretenimento — capitalismo, indústria cultural, espetáculo etc. — e que, “além de movimentar cifras vultosas, pode ser enxergado como um aparelho ideológico dos mais proeminentes.” (2017, p. 562); todavia, enfatizamos: o autor não fecha a questão, tampouco postula tal posicionamento. Ao contrário, abre possibilidades para além desse ponto de vista quando identifica, na arte cinematográfica, uma estrutura “tipicamente catártica” (2017, p. 567) e similitudes com a liturgia religiosa:

A prática ou performance do espectador de cinema tem um sabor de comunhão eucarística, na medida em que as pessoas que vão assistir a um filme entram numa sala escura, geralmente em silêncio, e compartilham da exibição de celebridades — os olímpicos, no dizer de Edgar Morin — que representam um “ideal” a ser imitado. A rigor, portanto, não há nada na materialidade do fenômeno cinematográfico que o impeça de participar de uma configuração de arte sacra. O que compõe um cinema sagrado só pode ser a atualização de uma verdade que sutura filosofia e religião. (SKARE, 2017, p. 562. Grifo nosso).

Sob outra perspectiva que igualmente aproveita à questão, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet propõem, em *A Estética do Filme*, que dada a diversificação de abordagens, há que se falar em teorias do cinema e não em uma “teoria do cinema” (2006, p. 15). Partem desse pressuposto para aduzir que, uma dessas várias abordagens se trata da abordagem estética, por sua vez bifurcada na generalidade e na especificidade, levando-nos a entender que, no que concerne à análise fílmica de *A Montanha Sagrada*, o caminho analítico, nesses termos, estaria delimitado a partir de uma teoria do cinema previamente estabelecida, de abordagem estética e de vertente específica:

A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela

subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes. **A estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo**, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia. (AUMONT *et al*, 2006, pp. 15-16. Grifo nosso).

Porém, preferimos encarar tais standardizações em nosso trabalho com cautela. Paulo Augusto de Souza Nogueira, ao tratar da configuração do campo de estudos Linguagens da Religião, sugere que “talvez no próprio imediatismo da experiência religiosa a linguagem também seja um elemento determinante, na medida em que na experiência classificamos, nomeamos, fazemos associações, etc.” (2016, p. 244), exemplificado que “um visionário pode ter a experiência mais direta de Deus, mas ao torná-la pública, no compartilhamento com uma comunidade, ele tem que transformá-la em metáfora, em narrativa, etc., seguindo todas as normas e possibilidades criadas (e limitadas) pela linguagem.” (2016, pp. 243-244). Entretanto, reconhece o que chama de relação esquizofrênica ao reportar-se à disparidade entre a abrangência do campo e os modelos tendentes a enfrentá-lo:

Ao falarmos de disciplinas, seja as da origem, seja as da recepção, as posteriores, entramos num dos grandes vespeiros das ciências humanas do século XXI, e nelas das Ciências da Religião. Reconhecemos que o mundo é complexo, que a velocidade das transformações culturais é acelerada, mas ainda pensamos o mundo por gavetas científicas, com credenciais, cadeiras ortodoxas de formação do pesquisador, vocabulário distintivo, veículos de divulgação exclusivos, abrigos institucionais, etc. Mantemos, portanto, uma relação esquizofrênica com a consciência de necessitarmos de interação e colaboração de diversas abordagens em torno a complexos simbólicos, mas nosso trabalho segue disciplinar, delimitando com rigor competências e abordagens. (NOGUEIRA, 2020, p. 158).

Nogueira, ao considerar que o poder de articulação de linguagem das religiões “é tão intenso que nos textos religiosos tradições diferentes, até mesmo incompatíveis, podem ser postas em diálogo num novo texto, em processos sincréticos como bricolagens, permitindo, no entanto, que os sujeitos religiosos as compreendam como integrais, até mesmo inéditas.” (2018, p. 1008) realça as possibilidades que, no caso do cinema, permitem trasladar todo um plexo de conteúdos não nativos da sétima arte: iconografia de religiões, sistemas esotéricos, ordens iniciáticas, simbologias consagradas em práticas místicas, citações e alusões a textos bíblicos, referências à mitologia greco-romana⁵².

52 Esse amplo catálogo de conteúdos será devidamente evidenciado no capítulo três, destinado com maior ênfase

2.2 O cinema como linguagem da religião

Há uma complexidade inerente em dar por um o que é outro, inerente ao uso da linguagem. No caso específico das linguagens da religião, esse jogo é jogado no campo das dimensões fundamentais da vida e recorrentemente se expressam por meio de narrativas e imagens que desafiam radicalmente todo o potencial referencial e comunicacional da linguagem (NOGUEIRA, 2018). Parece-nos, em contrapartida, que o nível de complexidade só aumenta, à medida em que nos damos conta de que esse desafio radical ora se dá por dentro de uma dimensão ficcional, ora se revela por fora dela. O uso da metáfora, da alegoria e do desconcerto tanto se anunciam em passagens bíblicas como em obras de arte quanto nos púlpitos, por exemplo⁵³. Para Nogueira, as linguagens da religião se empenham em narrar e representar “coisas díspares, impossíveis e excludentes. Elas tentam dar sentido a um mundo percebido como regido pela morte e pelo caos. Isso faz com que os textos religiosos pareçam de alguma maneira desajustados frente à linguagem funcional” (2016, p. 253).

Naturalmente, o que aparentemente soa disfuncional nas paragens da religião, repercute amoldado à linguagem do cinema; em Edgar Morin, essas possibilidades infinitas se fixam e se se cristalizam em sistemas de ficção que variam e evoluem desde as origens do cinema e multiplicam-se conforme as necessidades em pauta (2014, p. 203):

O processo é o mesmo que usamos em nossa linguagem verbal, onde maravilhosas metáforas adormeceram e esclerosaram-se em “clichês”. Da mesma forma, os “estereótipos do cinema são símbolos que solidificaram sua seiva afetiva. Eles afirmam cada vez mais a partir daí seu papel significativo e chegam a iniciar uma conceitualização: não são mais qualidades adjetivas, mas quase ideias (a ideia do tempo que passa, a ideia de viagem, a ideia do amor, assim como a ideia de sonho, a ideia de lembrança) que aparecem ao termo de uma autêntica ontogênese intelectual. Pode-se entender desde aí a continuidade que vai do símbolo ao signo. Certamente, não se pode diferenciar de forma absoluta essas duas noções, pois há algo do signo no símbolo, como há simbolismo no signo. O simbolismo é um complexo instável no qual a presença afetiva pode até se tornar mágica, no qual o significado intelectual pode até tomar um caráter puramente abstrato. O cinema nos mostra como certas imagens tendem a se constituir em instrumentos gramaticais ou retóricos. (MORIN, 2014, p. 208).

Desta feita, pela gramática ou pela retórica, a força dos filmes não está em serem espelhos do real. Antes, sua capacidade de fundar ou desestabilizar mundos reside justamente no seu aspecto ficcional (PIEPER, 2015, p. 22). Assim, contextualizado o cinema enquanto

ao trato da análise fílmica.

53 Nesse sentido, o Apocalipse de João, o Evangelho de Marcos, por exemplo.

portador de atributos religiosos, a interpretação de sentidos de religiosidade em uma obra cinematográfica passa pela compreensão de que nem sempre os modelos de apreensão pautados exclusivamente em uma análise científica ou de lógica cartesiana dão conta dessa tarefa, o que converge à consideração de que a ambiguidade e a dificuldade de classificar, regradamente dentro de modelos e sistemas de classificação da linguagem referencial, fazem com que o aparente paradoxo representado pelo grotesco, tanto no gênero linguagem religiosa como na espécie ficcionalidade religiosa, encontre trânsito livre e infunda narrativas e imagens a princípio irreconciliáveis:

Mais do que oferecer uma resposta final, entendemos que a distinção dos campos favorece em muito nossa abordagem sobre o fenômeno religioso. Essa distinção é importante, pois não se pode colocar em pé de igualdade o fenômeno religioso e a análise científica. Por exemplo, quando da análise dos textos da Bíblia ou do Corão, a inferência de ferramentas cartesianas e lógicas se torna secundária, pois o texto primordial é um relato mítico que recorre ao gênero lítero-narrativo para compreender a formação do mundo segundo a leitura dos escritores bíblicos. O olhar puramente científico sobre um texto religioso fere o esquema poesia-cosmogonia e secciona as formulações no campo da fé, desmancha a ficção, fragilizando demasiadamente a interpretação de sentido por parte do ser humano, bem como o seu conhecimento de mundo na experiência-limite. (COPPE, 2014, p. 107).

Nogueira (2018, p. 1018) nos adverte quanto ao equívoco em concebermos a expressão grotesca como uma expressão alternativa ou peculiar, apartada do cotidiano das gentes, ao pontuar que o grotesco transita nas formas da cultura popular e da arte. Segundo o autor, nas sociedades do terceiro mundo “Ela segue nas formas da cultura popular e da arte, desestabilizando as ordenações sociais”, se fazendo presente para além da psique individual, por meio das religiosidades do êxtase, em especial na cultura popular. Carl Skrade (1957-2019), por sua vez, ao correlacionar o grotesco ao sagrado e ao artístico, a seu modo converge para esta noção de que o grotesco se dá na experiência cotidiana, ao enfatizar a dimensão religiosa da categoria, em oposição a um racionalismo exacerbado. Para o teórico, o antídoto a esse racionalismo estaria no que ele chama de erupção do grotesco:

Acredito que, apesar de o artista do grotesco frequentemente trabalhar em um estilo não religioso, ele, no entanto, trabalha com conteúdo religioso. Além disso, creio que a erupção do grotesco em nosso tempo é um ataque e um contrapeso ao nosso racionalismo, e é um chamado renovado para o reconhecimento do não racional como um aspecto real e valioso do homem e, dessa forma, talvez da experiência humana de Deus. Talvez os estoicos não estivessem nem perto de estar certos, ao situarem na razão a ligação entre Deus e o homem. Talvez o grotesco possa obrigar-nos a ouvir a voz inaudível que

pode nos falar no nosso vácuo, no nosso tempo entre os tempos, de novas e viáveis imagens e símbolos que possam contribuir para nos impulsionar para além da bomba e para além de 1984. (SKRADE, 1974, p. 18)⁵⁴

Em se considerando que a linguagem religiosa é uma metáfora-limite, implicando dizer que toda e qualquer abordagem dialética dessa linguagem se abre ao poder de redescritção (COPPE, 2014, p. 109), é razoável concordar que a categoria grotesca conflui nessa releitura, esmaecendo linhas divisórias entre contrastes e opostos por meio de uma abertura esquisita das temáticas ou departamentos *a priori* fechados:

Como categoria pautada no anômalo o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico — grosso modo, podemos dizer que o grotesco é uma estética do outro. O grotesco normalmente emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso-comum. Suas origens estão nos outros mundos, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural, na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial, nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico, nos outros estados de consciência entrevistados nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. Como o grotesco demonstra ser uma categoria pautada nos contrastes (SANTOS, 2009, p. 104).

E dentre essas temáticas ou departamentos tem-se, segundo Pieper, que assim como o cinema desde cedo se interessou pela temática religiosa, essa relação também não passou imune aos olhares e aproximações teológicas, religiosas e acadêmicas, embora suscitando posturas de desconfiança, recusa, precaução, diálogo, apropriação, oposição, *etc.* (2015, p. 25). Por outra perspectiva, Edgar Morin, referenciando *Magic Blanche et Noire*, de A. Valentin, deixa aberta a questão que, mesmo permanentemente escancarada, ainda nos permitiria considerar o cinema como uma misteriosa via pela qual a linguagem religiosa de teor grotesco se assume e se expressa com uma naturalidade e propriedade enigmáticas:

De onde vem então o cinema? ‘seu nascimento... comporta todos os aspectos de um enigma e quem quer que se indague sobre isso, perde-se pelo caminho e abandona a procura’. Para dizer a verdade, o enigma não está nos fatos, mas na incerteza de uma corrente sinuosa entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e

54 I believe that while the artist of the grotesque frequently works in a non-religious style, he nonetheless works with religious content. Further, I believe that the eruption of the grotesque in our time is an attack on and a counterbalance to our rationalism and is a renewed call for the recognition of the non-rational as a real and valuable aspect of man and thus, perhaps of man's experience of God. Perhaps the Stoic was not even half right in locating the link between God and man in reason. Perhaps the grotesque can force us to hear the inaudible voice that can speak to us in our vacuum, our time between the times, of new and viable images and symbols which can help to thrust us beyond the bom and beyond 1984.

o laboratório, a decomposição e a reprodução do movimento; no nó górdio entre ciência e sonho; entre ilusão e realidade onde se preparou aquela nova invenção. (MORIN, 2014, p. 28).

O capítulo a seguir trata exatamente de analisar, mediada em Mikhail Bakhtin, essa enigmática apropriação grotesca de temas religiosos pelo cinema, expressa pelas lentes do cineasta Alejandro Jodorowsky no longa-metragem *A montanha Sagrada*.

3 A FICCIONALIDADE GROTESCO RELIGIOSA EM A MONTANHA SAGRADA

Eis o terceiro momento do trabalho. Conforme antevisto, volve ao que há de religiosidade no repertório ficcional Jodorowskyano, assumindo uma dimensão reconhecidamente hermenêutica diante do filme *A Montanha Sagrada*. Trata-se da curadoria de passagens do filme, cujo critério subjetivo enfatiza trechos do longa-metragem nos quais o grotesco religioso se faz relevante aos interesses de estudo das Ciências da Religião. Trabalho crítico e ao mesmo tempo criativo, media, dentre outras, com noções bakhtinianas peneiradas da teoria literária sobre François Rabelais, articuladas simultaneamente à análise fílmica e à crítica fílmica, vias distintas onde a subjetividade, assumidamente a postos no levantamento de elementos pertencentes ao imaginário religioso, lida com cinema sob a perspectiva de como absurdo e sagrado se diluem na condição humana e, misturados, produzem sentidos religiosos.

Sobre essa vocação ficcional grotesca em mesclar absurdo e sagrado, diluindo-os da condição humana para produzir sínteses interpretativas religiosas, tomemos, portanto, alguns trechos do longa-metragem.

O primeiro que sugerimos, reporta à passagem fílmica na qual um batalhão de soldados desfila pelo centro da Cidade do México, empunhando baionetas espetadas a um ícone da simbologia cristã, para compreendermos como o cinema de Alejandro Jodorowsky é portador de iconografias religiosas relidas na base da mescla entre horror, expansão de consciência e crítica social. *In casu*, referimo-nos à alegoria sacrificial do *cordeiro de Deus*, tradicionalmente considerada pelos hebreus como via de remissão dos pecados humanos e representada, segundo o cristianismo, na simbologia do cordeiro com uma cruz.

Ressignificado em *A Montanha Sagrada* para denunciar a brutalidade e o autoritarismo chancelado pelas instâncias de poder na América Latina dos anos 60/70, o desfile do batalhão pelas ruas da Cidade do México esfrega violência simbólica diante de um povo sob anestesia, incapaz de distinguir a pretensa atmosfera de normalidade do violento processo de supressão da liberdade de expressão e da capacidade reflexiva; esse belicismo beatificado ou igreja de farda — expressão menos retórica que contraditória — expressa em verdade as vicissitudes de um povo imolado sacrificialmente pelo autoritarismo político, jurídico e religioso de um sistema identificado com a própria (de)formação de sua gente. A apropriação ficcional do conteúdo sógnico religioso do cordeiro por Alejandro Jodorowsky não é aleatória ou gratuita:

O sistema político mexicano está fundado em uma crença implícita e inalterável: o presidente e o partido encarnam a totalidade do México. [...] O

PRI não é um partido político majoritário: é a unanimidade. O presidente não é só autoridade política máxima: é a encarnação da história mexicana. [...] O autoritarismo mexicano diversamente do caudilhismo hispânico e latino-americano é legalista e as raízes deste legalismo são religiosas. (PAZ, 1989, p. 171).

Figura 1 — Cordeiros de Deus imolados na ponta de baionetas enquanto a população assiste, hipnoticamente inerte, ao funesto cortejo.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

A subversão por incorporação dos próprios elementos ou condicionantes referenciais com os quais se operam rupturas no filme — religião, oficialidade, Estado, dogma, normatividade, postos sob forte presença do embate contra as ordens e costumes vigentes, com críticas ao pensamento religioso cristão na primeira parte (GARCIA, 2014, p. 43) e a desidentificação da narrativa fílmica com a figura arquetípica de um herói; antes, afeita e afeta a personagens retratantes de aspectos gerais da humanidade, calham *A Montanha Sagrada* à teoria bakhtiniana do corpo grotesco enquanto cósmico e universal, em comunidade que está com elementos terra, fogo água e ar com sol e a astros e signos do zodíaco (BAKHTIN, 2010, p. 278), posto que alcança tanto a dimensão social como a dimensão transcendental da condição humana:

Em *La montaña sagrada*, “mundo” não significa só planeta Terra, mas sim também todo o sistema solar e se urge curá-lo, essa salvação deverá partir de um determinado lugar. A chave para a cura do mundo está escondida em um determinado ponto do sistema solar. Esse ponto é a América Latina e, particularmente, o México. (GARCIA, 2012, p. 9).

Na película, cada um dos industriais e políticos, correlacionados a um planeta do Sistema Solar evidencia não apenas as contradições resultantes de uma América Latina

oprimida, mas igualmente mergulhada na experiência religiosa enquanto pauta cotidiana, onde o irracional encravou-se no cotidiano, tomado pelo arbitrário. (CASTELO, 2013, p. 26):

Estes nove personagens são arquétipos dos desejos exacerbados e destrutivos do planeta. Mais do que simples representantes de aspectos negativos astrológicos, são peças-chave do sistema, da máquina que coordena e gere o mundo caótico e doente apresentado no início do filme, onde a aparência é mais importante que a essência das coisas. (FAHEL, 2008, p. 39).

Figura 2 — Os senhores do mundo, entidades arquetípicas associadas, cada uma, a planetas do sistema solar e responsáveis por escravizar os seres humanos por meio das coisas do mundo; indústria, costumes, ideias, religiões. Cumpre destacar a concepção dessa egrégora do mal no duplo contido em cada planeta ali personificado, provável resultante dos estudos e conhecimentos de Jodorowsky a respeito do Tarô.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

A capilaridade com que o longa-metragem alcança, nessas bases, sagrado e profano, individual e coletivo, local e universal, permite, ao que parece, considerar o filme como um plexo temático axialmente comprometido com a linguagem mística/religiosa/onírica que, entretanto, se desdobra em crítica(s) ao indivíduo sob várias esferas, mencionadas por Ribeiro como sendo decorrente da *exposição do teor de desumanidade*: escarnece da Igreja, da credulidade religiosa, das seitas místicas, do poder político, do consumismo excessivo, da mídia, da indústria bélica, da arte contemporânea, da especulação financeira, da opressão feminina, da exploração sexual de crianças, dos regimes totalitários, dos ideais absurdos de beleza (2014, p. 13).

Figura 3 — O “Cristo real” que experiencia as dores humanas encontra o “Cristo institucional”, cristalizado no fetichismo.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Estevão Garcia contribui à reflexão, propondo-a, por sua vez, em termos dicotômicos:

Ao falarmos nesse constante embate entre duas forças, tão presente em *La montaña sagrada*, podemos pressupor a arquitetura de uma dicotomia simples, composta pelo ataque a uma ordem que deve ser derrocada (a ordem em vigor) e pela defesa a uma nova ordem que deve ser instituída em seu lugar, tão comum no cinema latinoamericano declaradamente “político” dos anos 1960. Porém, aqui essa relação se desenha de maneira distinta. Como vimos nas duas cenas analisadas, Jodorowsky deixa exposto logo nos primeiros estantes de *La montaña sagrada* o que aprova e o que desaprova, o que é preciso construir e o que é preciso demolir. Tal polaridade tão bem definida pode sugerir uma elaboração didática ou um discurso categórico que não oferece lacunas a serem preenchidas pelo espectador. No entanto, ainda que possamos separar o universo representado pelo filme em dois pólos e ainda que possamos distinguir claramente o que é defendido e o que é combatido, *La montaña sagrada* está bem distante do enunciado didático ou pedagógico propriamente dito. O cineasta pretende estabelecer outro tipo de contato com o espectador, um contato que ultrapasse a persuasão e o convencimento de “sua causa”. Este contato, notadamente sensorial, orgânico, fisiológico e também performático-participativo, mais que educar o espectador, deseja transformá-lo. Portanto, a visão do México que nos é apresentada, nada mais é do que a sua visão do mundo. Um mundo que deverá ter a sua consciência alterada, assim como a do espectador. (GARCIA, 2012, p. 18).

Seja por uma ou outra teoria, é incontroverso o apreço de Alejandro Jodorowsky pelo despejo sincrético de referências em seu longa-metragem que vão do catolicismo ao budismo, do circo ao sadomasoquismo, da crítica política à crítica dos costumes:

Figura 4 — Armas budistas para a paz — O trato da ficcionalidade religiosa para com elementos religiosos em *A Montanha Sagrada* ocorre simultaneamente pela ruptura e por assimilação, resultando em sínteses interpretativas cravadas em sentidos religiosos grotescos, não raro pautadas pelo contraste.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Nesse sentido,

o interesse pelo misticismo oriental e pelas religiões das culturas primitivas (o xamanismo etc.); a política radical (incluindo anarquismo e táticas de guerrilha); o flerte com o ocultismo medieval e renascentista (a alquimia, a cabala, a magia ritual etc.); o cultivo de estados alterados de consciência e das drogas alucinógenas; o interesse por paradigmas científicos anticonvencionais e a recusa da ética da industrialização e da tecnocracia; o culto aos aspectos dionisíacos da religião e da arte; o interesse pelo inconsciente e a busca por uma psicologia transpessoal; a investigação das artes divinatórias (tarô, astrologia etc.). (TAVARES, 2009, p. 19).

Em contrapartida, tal riqueza sígnica conversa, em propriedade, com o grotesco realista, revelado da atenção de Bakhtin à obra de Rabelais; no filme, o escarnecimento temático consubstanciado nos recursos imagéticos da obra, onde excrementos, sangue, mutilações, orgasmo, morte, vida, nascimento, sexo são hiperbolizados ao absurdo, sugerindo a tradução de um indizível superior, guarda similaridade com o rebaixamento rabelaisiano, aludido pelo teórico russo. As referências de *A Montanha Sagrada*, reportadas não só ao processo de depuração experienciado pelo protagonista e coadjuvantes do filme, como às diversas referências a alquimia presentes na longa-metragem, permitem considerarmos ao menos uma delas diretamente associada ao excremento como metáfora do homem em processo de evolução/renovação espiritual. Estudos teatrais sugerem esse mesmo liame com o rebaixamento

que permeia a ficção religiosa grotesca: a superação do potencial cênico consistente em introduzir um elemento temático controverso em figuras religiosas, denominado *corpo místico do ator*⁵⁵: corpo que revela a mística religiosa, mas rebaixa o entorno dela, endossando o efeito alegórico das figuras ao ressignificá-lo (OLIVEIRA, 2023, p. 6).

O rebaixamento, portanto, conceito basilar na teoria literária de Bakhtin sobre Rabelais, consiste em trazer para o plano baixo — material e corporal — tudo o que é elevado, espiritual, ideal, abstrato, para em seguida dar-lhe renovado sentido:

É válido lembrar que a teoria de Bakhtin não vê o grotesco como um aspecto limitado apenas ao universo da obra de arte, mas antes como um conceito ontológico, aplicável à vida. Daí, a sua tentativa de buscar através do elemento estético (no caso, os romances de Rabelais), uma tentativa de vislumbrar o grotesco nos costumes das coletividades que inspiraram esses produtos para assim, dialeticamente, usar a matéria descoberta como forma de iluminar as considerações de cunho estético. O conceito de grotesco de Bakhtin reduz os aspectos opressivos da vida oficial para a realidade mais baixa — por conta disso, o corpo, suas funções e partes mais íntimas e jocosas, que remetem ou ao licencioso ou ao escatológico, seriam emanadas as imagens do grotesco, sobretudo aquelas que representassem um ponto de conexão com outros corpos, já que o grotesco é representando como um corpo em expansão, que busca coletivizar. Desse modo, figuras ligadas ao parto, ao coito, à comilança e demais representações de elementos isolados em fusão com outros, tendo como resultado um todo indistinto, seriam a perfeita definição do grotesco. Por demandar a completude por meio da conjugação com o outro, o corpo grotesco se mostra incompleto; daí o fato de os órgãos que suscitam pontos de conexão com outras esferas, tais como os orifícios — que podem incorporar o outro — ou as formas salientes — que parecem expandir-se para além das delimitações do corpo isolado — receberem relevo nas imagens grotescas. (SANTOS, 2009, p. 108).

Desses considerandos, tratemos de analisar mais um aspecto do filme no qual essa interlocução entre o ascenso e o descenso produz imagens grotescas.

Analisemos o processo pelo qual a construção do antipersonagem criado por Jodorowsky revela no filme a dimensão crística, quer pela correspondência entre as características físicas replicadas na iconografia religiosa tradicional como pertencentes ao Nazareno e as do ator Horácio Salinas, quer por do ponto de vista diegético, por eventos como crucificação fazerem parte da narrativa mesclado a referências da arte e da ciência.

⁵⁵ Expressão cunhada pelo professor e pesquisador de estudos teatrais, semiologia e interculturalidade, Patrice Pavis.

Figura 5 — A utilização de um ator fisicamente relacionado à descrição iconográfica do Jesus Cristo de algumas das tradições religiosas ocidentais mais difundidas, denota a opção do cineasta pelo uso de figuras arquetípicas para tecer a sua ficcionalidade religiosa. O grotesco dá o tom a esse repertório ficcional à medida em que são inseridas, juntamente à informação universalmente referenciada como crível, configurações do incrível, a exemplo de centuriões romanos obesos, um anão mutilado acompanhando um cortejo a sugerir tratar-se de *via crucis* e a Virgem Maria retratada por uma figura masculina de bigode travestida do azul e branco sagrados.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Esse errante, cujo parceiro de andanças é um anão sem braços e pernas⁵⁶, percorre um itinerário de simbolismos, alegorias e metáforas em uma Cidade do México distópica. Seu aparecimento no filme se dá após a sequência inaugural da obra, espécie de ritual de abertura no filme.⁵⁷ De plano, já é possível observar uma inegável dimensão mística de Jesus Cristo em *A Montanha Sagrada*: a cena em que, das chagas nas mãos do vagabundo, decorrentes de ter sido crucificado, brotam rosas brancas, traduzindo um dos mais profundos e ambivalentes simbolismos de toda a humanidade — a beleza (res)surgir a partir da dor. A rosa branca para alquimia, por sua vez é portadora de relevante conteúdo simbólico da pequena obra ou pequena transmutação, objetivando a obtenção da prata; aliada a uma cruz, simbolizava para o cristianismo primevo a discrição (BECKER, 2003, p. 76).

56 Na cinematografia Jodorowskyana, a presença de anões, mutilados e disfuncionais de todo matiz representam, com propriedade, a ambiência circense, popular, na roteirização de temas que remetem ao sagrado, tal como metaforizasse o homem incompleto, podado, evidenciando o corpo enquanto expressão de contradições imanentes e transcendentais, retratadas pelas vias do insólito.

57 Passagem a qual comentaremos a seguir, ante a opção do trabalho pelo destaque ou recorte não linear das mesmas.

Figura 6 — Rosa branca que brota das mãos do personagem crístico.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Entrementes, ao perambular pelas ruas da Cidade do México, o vagabundo decepciona-se ante as visões tenebrosas que experimenta com relação à humanidade e vai parar em um estabelecimento autointitulado vendedor de cristos. Convencido pelos responsáveis do lugar — a Virgem Maria e os centuriões — a embriagar-se, o antipersonagem é utilizado como molde para o fabrico de Cristos em série. Ao recobrar a consciência, o andarilho percebe que foi usado para fins comerciais, e, revoltado, utiliza recurso similar ao da passagem bíblica de expulsão dos vendilhões do templo, contida em João 2:15-25, para expulsar a Virgem de bigode e os centuriões.

Figura 7 — Centuriões romanos e Virgem Maria expulsos a chicotadas: uma releitura da passagem bíblica.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Figura 8 — Simonias, heresias e mercantilização da fé religiosa em um contexto surreal: o estabelecimento comercial “vendem-se cristos” retrata a crítica à mercancia do sagrado; a ruptura com a realidade é a própria realidade brutalista, retratada na primeira parte do filme por um misto de apatia e alienação generalizada: o pavor e o genocídio perpetrados contrastam com a coexistência de uma aparente normalidade: enquanto Deus cruza os braços o Cristo jodorowskyano cruza a Cidade do México carregando sua cruz.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Figura 9 — O cristo em réplicas e a agonia do anti-herói. A fotografia de *A Montanha Sagrada* conseguiu captar um eco de cristos falsos a reverberar, potencializando a grotescalidade e o drama.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Desiludido pelo atraiçoamento e carregando agora uma espécie de cruz que, em verdade, é uma cópia de si mesmo, o Cristo/vagabundo, agora acompanhado de doze prostitutas — dentre as quais uma criança — e um chipanzé — em um lance de coragem e oportunidade, abandona a peregrinação e ascende à torre de um alquimista içado por um anzol gigante; o alquimista em questão, trata-se do próprio Alejandro Jodorowsky. Escalada a torre, toda a realidade se transfigura: o local — agora desidentificado de qualquer referência a cidade ou pátria específicas, posto que localizado em outra dimensão — é palco de um processo iniciático,

a partir da transmutação alquímica do então vagabundo em adepto, sendo-lhe revelados, em práticas ritualísticas, ensinamentos e mistérios, dentre os quais a conversão das próprias fezes em ouro e, nas entrelinhas, a lição de que pode deixar, ele mesmo, a condição grosseira, para tornar-se iluminado: “Você é excremento. Você pode se tornar ouro.”, eis o que é dito pelo alquimista ao vagabundo, quando finaliza o processo no qual as fezes deste, via processo alquímico, transformam-se no valioso metal.

Figura 10 — As doze prostitutas e o cristo/homem ao carregar nos braços uma cruz em forma de sua autoimagem.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Ainda sobre a larga significação religiosa perfilada nas doze prostitutas que acompanham o andarilho crístico, algumas reflexões confirmam a vocação de *A Montanha Sagrada* para uma releitura grotesca de temáticas religiosos: doze também são o número de apóstolos e, portanto, o uso de um chimpanzé para compor o grupo nos instiga conjecturar: tal componente diferenciado seria o apóstolo Judas? O crítico José Carlos Cabrejo vai além nesse exercício de extração de sentidos religiosos presentes no filme:

Chegados de Fando e Lis, **o personagem crístico encontra entre aquelas prostitutas a quem seria a representação figurativa de Maria Madalena, que enxuga com um lenço a imagem de Cristo carregada pelo protagonista.** Posteriormente, o rosto dessa mesma imagem será arrancado pelo protagonista com as mãos, e os pedaços nada mais são que um bolo de confeitiro, o que é comido. Alguns balões azuis e vermelhos estão amarrados ao que resta disso. O Bolo em forma de Cristo fica no céu diante do olhar atônito de crianças com pênis verdes e a música jazzística de Don Cherry. é uma imagem fellinesca que lembra Guido flutuando nas nuvens em 8½.

(CABREJO, 2020, p. 78. Grifo nosso).⁵⁸

Passemos à análise de outro acontecimento de elevada implicação simbólica no filme.

Quando mencionamos na parte introdutória de nosso trabalho que a linguagem de jaez religioso cruza, por vezes, as divisas de uma expressão aparentemente solene ou crível, típica daquilo a que o senso comum atribui como próprio de uma linguagem convencionalmente religiosa, para instalar-se nas paragens do incomum, situando-se naquilo que, hodiernamente, se convencionou denominar por grotesco, vislumbramos, inclusive, as releituras, apropriações e bricolagens implicadas nesse cruzamento de divisas.

Em uma passagem de *A Montanha Sagrada*, induzido à embriaguez por um homem obeso de bigodes trajado com vestes femininas em cores e formas convencionadas pela iconografia cristã como sendo a Virgem Maria, o andarilho/vagabundo/cristo interpretado pelo ator Horacio Salinas desfalece e é amparado nos braços dessa personagem após ter sido induzido a erro para, em nome da ganância da personagem andrógina, ser transformado em um molde vivo para réplicas de cristos crucificados destinados à venda. O registro no qual o antipersonagem é amparado pela representação grotesca da Virgem Maria, é sugestionado à maneira de *Pietà*, obra do pintor, escultor e arquiteto italiano Michelangelo (1475-1564); a escultura retrata a, notabilizada pelo texto bíblico, dor de Maria sobre o corpo morto do filho Jesus.

Figura 11 — Bricolagem jodorowskyana sobre a escultura de Michelangelo.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

58 En medio de una tierra habitada por fantasmas que pervierten lo infantil, llegados desde Fando y Lis, el personaje crístico encuentra entre aquellas prostitutas a quien sería la representación figurada de María Magdalena, que limpia con un pañuelo la imagen de Cristo que carga el protagonista. Posteriormente, el rostro de esa misma imagen será arrancado por el protagonista con sus manos, y los pedazos no son más que una torta pastelera, que se come. Unos globos azules y rojos son atados a lo que queda de esa torta con forma de Cristo y se alza en el cielo ante la mirada atónita de los niños de pene verde y la música jazzada de Don Cherry. Es una imagen fellinesca que trae a la memoria a Guido flotando por las nubes en 8½.

Figura 12 — Pietá, de Michelangelo, escultura atualmente situada na Basílica de São Pedro.



Fonte: *Wikimedia Commons*.⁵⁹

Entendemos que tais referências, antes de mais nada, confirmam a noção de que o longametragem é portador de uma ficcionalidade religiosa de teor grotesco pois,

O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme. Mas, ao mesmo tempo, Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (que Shakespeare alcançou melhor que qualquer outro) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir. (BAKHTIN, 2010, p. 38)

Sendo da própria constituição do grotesco o contraste entre perfeito e imperfeito, sublime e não sublime, original e derivado, é razoável considerar que o sentimento do grotesco

⁵⁹ WIKIMEDIA COMMONS. Michelangelo_1497-99-PIETA'.jpg. 1497-99. JPEG. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_1497-99-PIETA'_-_panoramio.jpg. Acesso em: 6 jul. 2023.

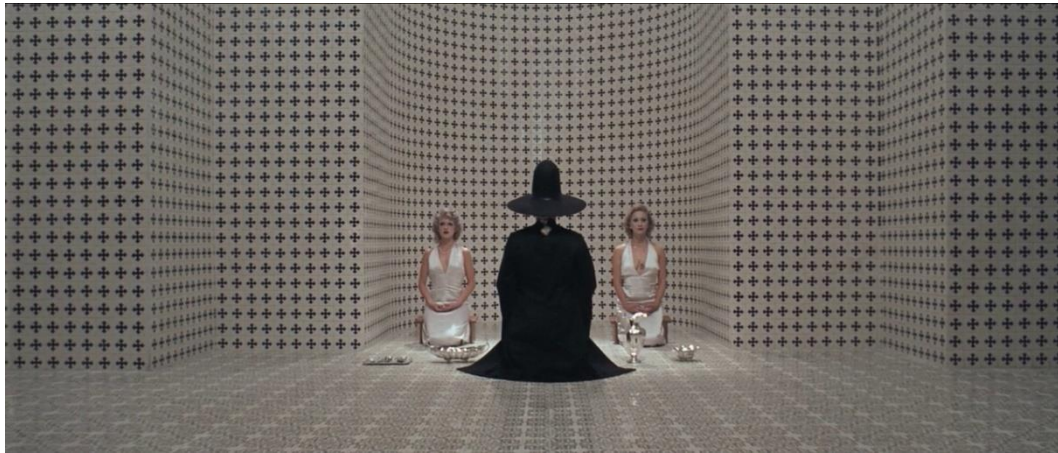
surge com a percepção de que algo está presente de maneira ilegítima em outra coisa (HARPHAM, 2006, p. 13),⁶⁰ subentendendo, portanto, que releituras de temas religiosos, inclusa a arte de inspiração cristã por outras formas de arte não cristãs, inclusive as de jaez grotesco, validam considerá-las como ficcionalidade religiosa grotesca; *in casu*, se na escultura de Michelangelo a ideia principal repousa na dor da mãe por seu filho, observamos exatamente o oposto na apropriação feita por Jodorowsky: quem efetivamente experiencia a dor é o filho, que, por contraste — recurso típico da grotescalidade, verá a si mesmo como utilizado pela Virgem para finalidades gananciosas, pouco espirituais e reveladoras do absurdo.

Continuando a análise de trechos do filme, cumpre assinalar que, enquanto as salas de exibição seriam, visto de certa perspectiva, espaços de refúgio onde não entram coisas profanas do dia a dia, verdadeiro tipo de interdito religioso, um espaço separado de tudo (DOS SANTOS, 2016, p. 143), o ponto de partida do cinema de Jodorowsky em *A Montanha Sagrada*, parece escancarar com essa orientação cine-templo de separação *intermundos*. Sob a forma de uma ritualística peculiar, o filme começa, litúrgico, com um mago negro de unhas negras, interpretado pelo próprio Alejandro Jodorowsky, entremeado por duas figuras femininas maquiadas e vestidas de branco, esteticamente referenciadas na atriz de Hollywood Marilyn Monroe (1926-1962).

Uma espécie de ritual depurativo é iniciado por meio da remoção de maquiagem das duas mulheres, mediante a imersão em água de um tecido branco, o qual se torna dois e é direcionado à face de ambas para revelá-las, como de fato o são. Com efeito, Udo Becker fornece em sua *Enciclopédia dos Símbolos*, pistas para compreender o potencial religioso desta passagem do filme já que, segundo o autor, tanto no islamismo quanto no hinduísmo, no budismo e no cristianismo, a água simboliza renovação física, psíquica e espiritual, assim como purificação (2003, p. 13).

60 In all the examples I have been considering, the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately in something else.

Figura 13 — Cerimonial místico que inaugura o filme.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Subentendido para nós que essa cerimônia inaugural do filme nada mais é do que uma linguagem propedêutica manejada por Jodorowsky como preparo do espectador para uma experiência de alargado repertório simbólico, sustentamos tal intelecção ao levarmos em conta que os filmes do chileno narram a busca da cura espiritual de seus protagonistas, com auxílio de mestres, por meio de viagem de iluminação, concebida como libertação da ilusão e das máscaras, consciência do vazio do mundo (CASTELO, 2013, p. 39). Em entrevista concedida na década de 70 ao jornalista Luiz Carlos Maciel, não é outro, senão o próprio cineasta, quem fornece pistas nesse sentido:

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. Mas quando você começa a falar, não com palavras, mas somente com imagens, as pessoas não podem se defender. É por isso que ou você ama ou odeia um filme como esse. Você não consegue ficar indiferente. (MACIEL, 1973, pp. 15-16).

Ato contínuo, a liturgia segue com as unhas, joias, roupas e cabelo das duas mulheres completamente arrancados, tudo de maneira gradual e solene, reintegrando-as à naturalidade. A opção do cineasta em abrir o filme com espécies de Marilyn Monroes em duplicidade para, lenta e ritualisticamente regenerá-las da aparência mundana a uma estampa reintegrada à aparência depurada do Ser, parece-nos sugerir uma alusão ao processo alquímico, *in casu*, consistente em transmutar, do grosseiro ao sutil, a condição humana, onde a morte e o

rebaixamento cedem espaço para a elevação. De fato, Monroe é, até hoje, considerada um dos maiores símbolos sexuais de todos os tempos, encarnando forte conteúdo arquetípico e assentada na cultura de massa ocidental, implicada em contrastes da valorização exacerbada da sensualidade em detrimento da espiritualidade. Por outro lado, no sistema de imagens grotescas, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital (BAKHTIN, 2010, p. 44).

Figura 14 — Díptico de Marilyn Monroes.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

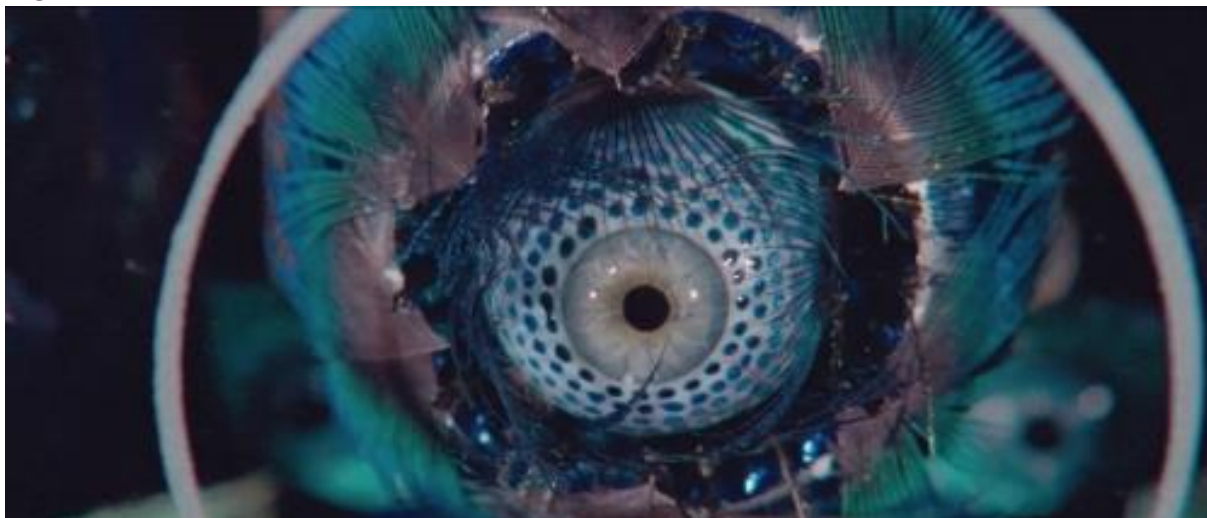
O plano cinematográfico se fecha a medida em que o mago une as cabeças raspadas das duas mulheres a si, abrindo em outra cena, na qual um olho centralizado conclui a sequência inaugural do filme.

Figura 15 — A depuração.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Figura 16 — O olho



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Em continuidade à análise dos trechos selecionados, num lance de coragem e oportunidade, o Cristo/vagabundo abandona a peregrinação pelas ruas da Cidade do México e ascende à torre de um alquimista, içado por um anzol gigante; o alquimista em questão, é interpretado pelo próprio Alejandro Jodorowsky. Escalada a torre, dentro do misterioso edifício toda a realidade se transfigura:

Um alquimista com duas cabras empalhadas (animais associados ao perdão na celebração judaica conhecida como Yom Kippur) ao seu lado, bem como duas colunas que representam as cores yin e yang. Junto a ele, um camelo e uma mulher negra, que parece uma personagem de um baralho de tarot egípcio, com numerosos símbolos tatuados no corpo, na sua maioria cabalísticos, pertencentes ao alfabeto hebraico ou à literatura rabínica em particular, que exprimem mensagens referentes à eternidade, à vida após a morte, ao medo ou à criatividade. Nas costas, o Caduceu de Mercúrio, que inclui duas serpentes entrelaçadas, simbolizando o equilíbrio, e que no mundo da alquimia está ligado à conversão da matéria em ouro. Estas serpentes estão também ligadas a uma que aparece nos créditos de abertura do filme, que se refere à “força Kundalini, que, segundo os ensinamentos tântricos, permanece adormecida e enrolada sobre si mesma na base da coluna vertebral (símbolo da faculdade evolutiva da energia pura)” (Cirlot, 1992, p. 113). Como um tumor, um polvo é extraído de uma protuberância alojada na nuca do personagem crístico, do qual sangra tinta azul, como metáfora da limpeza ou descontaminação do corpo. Se no início do filme o personagem Crístico se encontra ao nível do chão, onde reina a mercadoria e o fascismo ocidental, nesta nova passagem do filme eleva-se em direção ao céu, dentro de uma torre com uma simbologia do Oriente que ele parece ainda não compreender, tal como nós, espectadores. Tenta então ferir o Alquimista com a sua faca, mas este mostra-se superior, derrotando-o com uma série de golpes de artes marciais. (CABREJO, 2020, p. 79)⁶¹.

61 Un alquimista que tiene a los costados dos chivos disecados (animales asociados al perdón en la celebración judía conocida como Yom Kipur), así como dos columnas que representan los colores del yin y el yang. Cerca de

Figura 17 — Mago ou alquimista branco, interpretado pelo cineasta Alejandro Jodorowsky.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Agora desidentificado de qualquer referência a cidade ou pátria, posto que localizado em outra dimensão, um novo momento do filme passa a ocorrer: se anteriormente a condição de andarilho o fez experienciar episódios religiosamente traumáticos, rebaixando-o aos aspectos mais degradantes da condição humana, é pelo processo iniciático, a partir da transmutação alquímica do então vagabundo em adepto, que segredos lhe são revelados, em práticas ritualísticas, ensinamentos e mistérios, dentre os quais a conversão das próprias fezes em ouro e, nas entrelinhas, a lição de que pode deixar, ele mesmo, a condição grosseira, para tornar-se iluminado:

O ouro, para os alquimistas, era a perfeição. O ouro é um metal incorruptível. Nada o corrói; nada lhe causa dano, exceto a Aqua Regia, a água-régia, uma mistura de ácido clorídrico e ácido nítrico. Graças à sua perfeição, raridade e beleza, o ouro é muito valorizado. Os metais se distribuíam ao longo de um espectro que variava do impuro e corruptível ao puro e incorruptível — isto é, do chumbo ao ouro. Alguns alquimistas descreveram o ouro como uma mescla

él hay un camello y una mujer de raza negra, con apariencia de personaje salido de alguna baraja del tarot egipcio, con numerosos símbolos tatuados en su cuerpo, sobre todo cabalísticos, pertenecientes al alfabeto hebreo o a la literatura rabínica en particular, que expresan mensajes que refieren la eternidad, el más allá, el miedo o la creatividad. En su espalda se aprecia el Caduceo de Mercurio, que incluye dos serpientes entrelazadas que simbolizan el equilibrio, y que en el mundo de la alquimia se vincula a la conversión de la materia en oro. Dichas serpientes también entran en conexión con una que aparece en los créditos iniciales de la película, que remite a la “fuerza Kundalini, que, según las enseñanzas tántricas, permanece dormida y enroscada sobre sí misma en la base de la columna vertebral (símbolo de la facultad evolutiva de la energía pura)” (Cirlot, 1992, p. 113). Como un tumor, un pulpo es extraído de una protuberancia alojada en la nuca del personaje crístico, de la que sangra pintura azul, como metáfora de limpieza o descontaminación del cuerpo. Si al inicio de la película el personaje crístico se encuentra al ras de la tierra, una en la cual reina la mercancía y el fascismo de Occidente, en este nuevo pasaje del filme tal personaje se eleva hacia el cielo, al interior de una torre con una simbología de Oriente que no parece comprender aún, como nosotros, los espectadores. Por ello trata de herir con su cuchillo al Alquimista, pero él se muestra superior, vencéndolo con una serie de movimientos de artes marciales (CABREJO, 2020, p. 79).

perfeita e equilibrada dos Três Princípios: Mercúrio puro, Enxofre puro e Sal puro. O chumbo era visto como uma superabundância de Mercúrio bruto e impuro, um pouco de Enxofre e um Sal pesado, mas poroso. Assim, o chumbo é um ouro cru, que não amadureceu. Terminando o que a natureza havia começado, e para isso separando, purificando e equilibrando os Três Princípios, e recombinação-os, o chumbo poderia ser completado e aperfeiçoado, e transmutado em ouro. Na verdade, qualquer aspecto da criação pode ser conduzido da imperfeição à perfeição (COTNOIR, 2009, p. 46).

Entrementes, o mestre alquimista submete o discípulo a um processo de autoconhecimento. Toma ciência de como as instituições religiosas, militares, industriais dentre outras representam no planeta Terra os meios pelos quais as massas são controladas.

Figura 18 — Processo alquímico de transformação das fezes do andarilho em ouro.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Alertado de que o verdadeiro poder se encontra no topo de uma montanha sob a tutela de sábios imortais — não no dinheiro ou na subjugação, física e mental, dos habitantes do mundo, discípulo e exploradores da humanidade rumam à *Montanha Sagrada*, sob promessa de obtenção da imortalidade.

Se a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento e, portanto, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2010, p. 19), chegamos a um ponto do longa-metragem em que a teoria bakhtiniana media adequadamente:

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na

queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. (BAKHTIN, 2010, p. 325).

Figura 19 — A gangorra grotesca que funde céu e terra em seu movimento, a qual alude Bakhtin, naturalmente guarda inclinações místico-religiosas. A impermanência, o movimento cíclico, a correspondência entre imanência e transcendência, traduzidos no rebaixamento e elevação podem ser naturalmente interpretados dessa ilustração.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

Passemos à análise do último trecho da seleção, referente ao final ou desfecho do longa-metragem.

Metafílmico, metanarrativo: assim é o desfecho do longa-metragem o qual trata da realidade não como algo acabado ou revelado, mas algo em contínua realização e desvelamento. Não há montanha alguma a se escalar; apenas vida real, a se viver. O protagonista, posto que outrora um errante, um andarilho, é nenhum Cristo; antes, um eterno postulante na jornada humana a migrar do excremento à condição áurea, processo alquímico aludido no repertório desenvolvido ao longo dos 113 minutos de película e que, do ponto de vista religioso, expressa forte ressonância: seja a superação do estado de *maya* para os hinduístas; ou o caminho do aperfeiçoamento através das sucessivas reencarnações para os espíritas ou a salvação pelas obras para os protestantes, a alegoria viva do filme pode ser reinterpretada de várias maneiras. O sentido religioso destas mais variadas interpretações permanece intacto. Esse desfecho fílmico, rasgo no véu da ilusão alimentada pelos postulantes à imortalidade, identificando na morte de um mundo representado parelha ao nascimento de um mundo revelado nos parece, em boa medida, a tomada de consciência da transitoriedade na qual o homem digere o mundo,

defeca o mundo, que da morte na terra, nasce novamente, completando o ciclo de renovação:

[...] inacabamento (perpétuo) do mundo, cuja expressão observamos, em todas as particularidades, sem exceção, das imagens do sistema rabelaisiano. Ao morrer, o velho mundo dá à luz o novo. A agonia funde-se com o nascimento num todo indissolúvel. Esse processo é descrito nas imagens do “baixo” corporal e material: tudo desce para baixo, para a terra e a sepultura corporal, a fim de aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 2010, p. 381).

Na iminência de concretizarem a promessa da recompensa no topo da montanha, os personagens são ali interrompidos por um choque de realidade: tudo até então vivenciado nunca passou de um filme. O mago alquimista é o diretor; a montanha, um *set* de filmagem; os postulantes à imortalidade, atores no palco da vida; o tesouro da imortalidade, ilusão criada por roteiro de cinema:

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

Figura 20 — Desfecho do filme, no qual a realidade é desvelada sob a forma do próprio set de filmagem, rasgo no véu de ilusão linearmente construído ao imaginar-se uma, de fato, conquista ao cume da “montanha sagrada”.



Fonte: *A Montanha Sagrada*, 1973.

CONCLUSÃO

É provável a pertinência temática da nossa pesquisa aos interesses das Ciências da Religião, face ao tratamento periférico dado ao tema pesquisado e, principalmente, pela oportunidade de evidenciá-lo correlacionando-o nesses termos: religião, conhecimento e linguagem.

Em termos práticos, é possível que a investigação encerre o capítulo um alcançando com suficiência a tarefa de demonstrar o percurso evolutivo do conceito-chave — gradualmente descolado da perspectiva substantivada renascentista para situar-se sob o viés adjetivado, o que se confirma por meio da revisão de literatura e levantamento bibliográfico, dotando a pesquisa das condições mínimas para continuar a desenvolver-se.

Em termos teóricos, ao que parece o conceito pesquisado não é estanque; se as modificações ao longo dos séculos pavimentaram a migração da categoria de análise de uma compreensão substantiva para um entendimento conceitual adjetivo, o capítulo dois faz-nos capazes de perquirir, com segurança e embasado no referencial teórico, as possibilidades de uma ficcionalidade religiosa grotesca, encampada pelo cinema.

Pusemos sob crivo acadêmico no capítulo dois uma constatação reiteradamente formulada no âmbito do senso comum: a linguagem que expressa conteúdos religiosos nem sempre o é genuinamente religiosa, o que traz à berlinda a necessidade de debruçarmo-nos sobre a percepção de que a linguagem de jaez religioso cruza, por vezes, as divisas de uma expressão aparentemente solene ou crível, típica daquilo a que o senso comum atribui como próprio de uma linguagem convencionalmente religiosa, para instalar-se nas paragens do incomum, situando-se naquilo que, hodiernamente, se convencionou denominar por grotesco.

No entorno dessa problemática, algumas questões — ainda que periféricas, como a possibilidade do grotesco sempre ter existido entre nós ou do escritor Michel de Montaigne não ter sido o primeiro na literatura de estética grotesca — ficaram em aberto e, provisoriamente, supridas por aquilo que o estado da arte nos trouxe (até aqui) enquanto respostas. Não à toa, adotamos quando da introdução ao trabalho a expressão Polindo a noção, por lustrarmos, nos termos de nossa contribuição ao debate, sua ampliação.

Propomos, assim, a partir de onde a categoria grotesco se afirmou historicamente e polimos a noção desse repertório nas primeiras palavras sobre o tema, no imaginário, na literatura e no cinema, dotando de maneira suficiente a compreensão de qual acepção da categoria interessa ao trabalho — a coincidente com a do texto base bakhtiniano, cingida na cultura popular e na visão carnavalesca do mundo, deformativa e ao mesmo tempo informativa

de que, no sistema de imagens grotescas, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, mundivisão do teórico russo compatível com o objeto fílmico/tema de nossa pesquisa.

Alinhamos tal escolha às mediações possíveis com a obra de arte cinematográfica dos anos 70 do século XX *A Montanha Sagrada*. Influenciada por elementos circenses, teatrais e da cultura popular, mas igualmente notabilizada por um sofisticado repertório simbólico recorrentemente religioso em sua narrativa, na qual profano e divino mesclam sínteses confirmatórias, por vezes bizarras, de que nem sempre o porta-voz de conteúdos religiosos é a religião, não sendo incomum que, pelas vias da grotescalidade e do absurdo, o convencionalmente religioso frequentemente se exprima.

O capítulo dois, por sua vez, chancela o cinema enquanto interface apta a expressar temáticas religiosas, sobretudo as manifestas por meio da ficcionalidade grotesca. Nele correlacionamos, de maneira objetiva, religião, ficcionalidade religiosa, grotesco e cinema.

O capítulo três da nossa Dissertação de Mestrado, ao tratar de uma curadoria de trechos do longa-metragem, reafirma a opção em mediar, principalmente sob a ótica de Bakhtin para tratar de Jodorowsky, alguns aspectos fílmicos que, destacados, remetam à aparição da ficcionalidade grotesca religiosa.

Concluimos, afinal, que a onipresença da imagética religiosa grotesca de *A Montanha Sagrada* repercute em possibilidades no debate das questões implicadas em religião, conhecimento e linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: edições, v. 70, 1982.

ALMEIDA, Rogerio Caetano de. **Recortes do grotesco na história da literatura portuguesa: cantigas de maldizeres; satíricos barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro e Alberto**. Universidade de São Paulo, 2012.

ALVES, Rubem. **O que é religião?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'analyse des films**. — 3e édition. Armand Colin, 2015.

AUMONT, Jacques. *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 4. ed. 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

BARRETT, Francis. **Magus: Tratado completo de Alquimia e Filosofia Oculta**. Barany Editora, 2022.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BECKER, Udo. **Enciclopedia de los símbolos**. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CABREJO, José Carlos. **Jodorowsky: el cine como viaje**. Fondo editorial Universidad de Lima, 2020.

CALVANI, Carlos Eduardo. A recepção do pensamento de Tillich no Brasil. **Correlatio**, v. 5, n. 10, p. 152-182, 2006.

_____. Religião e MPB — Um dueto em busca de afinação. **Correlatio**, v. 14, n. 28, p. 29-54, 2015.

_____. Rudolf Otto e o mistério de seu legado para as Ciências da Religião. In: Joe Marçal G. Santos; Arnaldo Huff Jr. (Org.). **De Lutero a Otto: o protestantismo e a ciência da religião**. São Cristóvão: UFS, 2018.

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

COELHO, Paulo. **O diário de um mago**. Editora Paralela, 2017.

COLINS, Alfredo Taunay; DE LIMA, Morgana Gama. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **AVANCA | CINEMA**, p. 430-437, 2020.

COPPE, Moisés Abdon. Entre o Deus dos filósofos e o Deus de Jesus Cristo: estrutura científica e a linguagem religiosa na hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur. **Revista de EDUCAÇÃO do Cogeime**, v. 23, n. 44, p. 103-112, 2014.

COTNOIR, Brian; WASSERMAN, James. **Introdução à alquimia**. São Paulo: Pensamento, 2009.

CURZIO, Leonardo. O México no século XX: da revolução a democracia. In. AGGIO, **Pensar o Século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

DA SILVA MOREIRA, Alberto. O deslocamento do religioso na sociedade contemporânea. **Estudos de religião**, v. 22, n. 34, p. 70-83, 2008.

DA SILVA, Sueli Maria Ramos. A semiótica greimasiana no quadro epistemológico das teorias da linguagem e dos estudos da religião. **HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, p. 1066-1066, 2018.

DA SILVEIRA, Emerson José Sena. Uma metodologia para as Ciências Da Religião? Impasses metodológicos e novas possibilidades hermenêuticas. **PARALELLUS Revista de Estudos de Religião-UNICAP**, v. 7, n. 14, p. 73-98, 2016.

DAUMAL, René. **Monte Analogo, El. Troquel Editorial**, 1994.

DE SOUZA, Lucas Soares *et al.* Fazer das tripas cérebro: A Montanha Sagrada, de Alejandro Jodorowsky e o mito da superioridade intelectual europeia como forma de dominação e exploração colonial. **TUIUTI: CIÊNCIA E CULTURA**, v. 6, n. 61, p. 4-27, 2020.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Campinas: Papirus, 1995.

DOMINGUES, Bernardo OP. Linguagem religiosa e comunicação de fé cristã. **Humanística e Teologia**, v. 13, p. 43-58, 1992.

DOS SANTOS, Altierrez Sebastião. Cinema, Magia e o Deslocamento da Religião na Sociedade Atual. **Correlatio**, v. 15, n. 1, p. 133-148, 2016.

DUARTE, André Luis Bertelli. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Revisitando um Clássico. **Fênix-Revista De História E Estudos Culturais**, v. 5, n. 2, p. 1-7, 2008.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAHEL, Pedro Kiua Gwinner. Sacrilégio e poesia: O Cinema Sagrado de Alejandro Jodorowsky. **Rascunho**, v. 1, n. 1, 2008.

FARIAS, Luiz Roberto Leite. **O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho**. Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

FILORAMO, G.; PRANDI, C. **As ciências das religiões**. São Paulo: Paulus, 1999

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas; uma leitura de Violação, de Rodolfo Teófilo. In: WERKEMA, Andréa; OLIVEIRA, Ana Lúcia; SOARES, Marcus Vinicius (org.). **Figurações do real: literatura brasileira em foco**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 219-235.

GARCIA, Estevão. O México de Alejandro Jodorowsky em *La montaña sagrada*. **Cinémas d'Amérique latine**, n. 20, p. 4-23, 2012.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. Características surrealistas no filme A montanha sagrada, de Alejandro Jodorowsky. **ArReDia**, v. 3, n. 5, p. 35-46, 2014.

GOMES, Miguel Ângelo. A linguagem religiosa. **Theologica**, v. 49, n. 2, p. 285-324, 2014.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. **O que é ciência da religião**. São Paulo: Paulinas, 2006.

GUIDA, Jeremy. *Producing and Explaining Charisma: A Case Study of the Films of Alejandro Jodorowsky*. **Journal of the American Academy of Religion**, v. 83, n. 2, p. 537-553, 2015.

GURDJIEFF, George Ivanovitch. **Encontros com Homens Notáveis**. Editora Pensamento, 1987.

HARDY-VALLÉE, Benoit. *Qu'est-Ce Qu'un Concept*. 2012. Disponível em: <http://www.hardyvallee.net/> — acesso em 12 de dezembro de 2021.

HARPHAM, Geoffrey Gert. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2006.

HUFF JÚNIOR, Arnaldo Érico; PORTELLA, Rodrigo. Ciência da Religião: uma proposta a caminho para consensos mínimos. **Numen**, v. 15, n. 2, p. 433-456, 2012.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUUNAN-SEPPÄLÄ, Henriikka *et al.* *Unfolding the unexpressed: The grotesque, norms and repressions*. 2018. Disponível em: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-8193-9> — acesso em 05 de julho de 2022.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. Siruela, 2011.

JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. Harper Collins Brasil, 2017.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KOSLOWSKI, Adilson. A linguagem religiosa, atos de fala e imagem. **Prometheus-Journal of Philosophy**, v. 11, n. 29, 2019.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

LEAL, Francisco. **A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico**. Universidade de Brasília, 2019.

LEITE, Francisco. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: Breve biografia e alguns conceitos. **Revista Magistro**, v. 1, n. 3, 2011.

LIMA, Fernanda de Almeida. Do Grotesco: Etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, UFTM, v. 9, n. 1, 2016.

MACEDO, Jairo. O grotesco nas histórias em quadrinhos nacionais — horror e culpa em desgraçados, de Lourenço Mutarelli. In: **Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST**. 2015. p. 1245-1259.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. Jodorowsky e a estética da iluminação. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15-16 jun. 1973. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>. Acesso em: 02/05/2023.

MANN, Thomas. **As cabeças trocadas: uma lenda indiana**. Editora Companhia das Letras, 2017.

MARQUES, Tatiana Lee. *Climbing The Holy Mountain — Alejandro Jodorowsky's mystical cinema*/Subindo a Montanha Sagrada — O cinema místico de Alejandro Jodorowsky. **CROMA**, n. 4, p. 217-226, 2014.

MENDES, Paula. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/>. Acesso em: 26 de novembro de 2022.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de Antropologia Sociológica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NETO, Romeu Villa Flor Santos; MACHADO, Glaucio José Couri. Meia, meia, meia — O sarcasmo descalço do capeta na música popular brasileira. **REBEF-Revista Brasileira de Estudos Fonográficos**, v. 1, n. 1, 2021.

NOGUEIRA, Paulo Augusto. Linguagens Religiosas: Origem, estrutura e dinâmicas. In: PASSOS, J. D.; USARSKI, F. (Org.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas/Paulus, 2013, p. 443-455.

_____. Religião e linguagem: proposta de articulação de um campo complexo/Religion and language: a proposal to articulate such a complex field. **Horizonte**, v. 14, n. 42, p. 240-261, 2016.

_____. Modo onírico de narração e de articulação de imagens: Hiperconectividade das linguagens da religião. **Horizonte**, v. 16, n. 51, p. 1004-1022, 2018.

_____. Religião em movimento: Recriação da Bíblia no cinema. **Caminhando**, v. 26, n. 1, p. 1-21, 2021.

_____. Traduções do intraduzível: a semiótica da cultura e o estudo de textos religiosos nas bordas da semiosfera. **Estudos de religião**, v. 29, n. 1, p. 102-123, 2015.

OLIVEIRA, Sandro de. O corpo místico do ator experimental no cinema. **Galáxia**, v. 48, 2023.

OTTO, Rudolph. **O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis Vozes, 2007.

PASQUALLY, Martinez de. **Tratado da Reintegração dos Seres**. Disponível na Internet no site www.sca.org.br. Acesso em 20 de maio de 2022.

PAZ, Octavio. **O ogro filantrópico: história e política, 1971-1978**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

PEDROSO, Sandra Pires de Toledo. **Ensaio de Montaigne**. Universidade de São Paulo, 2009.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes — conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, abril de 2009. p. 6-7

PIEPER, Frederico. **Religião e cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

_____. Aspectos históricos e epistemológicos da Ciência da Religião no Brasil. Um estudo de caso. **Numen**, v. 21, n. 2, 2018.

POLIÃO, Marcos Vitruvius. **Da Arquitetura**. Apresentação de Júlio Roberto Katinsky. Tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, 2002.

PORTELLA, Rodrigo. Reflexos no espelho: reflexão sobre as ciência (s) da (s) religião (ões) nos programas de pós-graduação brasileiros. **Revista Brasileira de História das Religiões**. v. 3, n. 9, 2015.

POSSEBON, Elisa Pereira Gonsalves; POSSEBON, Fabricio. As relações interdisciplinares em Ciências das Religiões. **HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, p. 1252-1252, 2020.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. São Paulo: Editora Garnier, 2009.

RIBEIRO, Ana Carolina. Apontamentos sobre o onírico em “A Montanha Sagrada”, de Alejandro Jodorowsky. **Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem—ENCOI**, 2014.

RICOEUR, Paul. *Religión, Ateísmo, Fe*. In: **Introducción a la simbólica del mal**. Buenos Aires: Ediciones Megápolis. 1976.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Subida del Monte Carmelo*. **Libro tercero**, cap. v. 35, n. 5, p. 444-445, 2005.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Grotesco: um monstro de muitas faces, capítulo de Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo 122

- Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e semiótica: a construção sónica do discurso cinematográfico. **Fronteiras-estudos midiáticos**, v. 13, n. 1, p. 11-19, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Editora Cultrix, 2006.
- SERUYA, Teresa. Tradução, entre Propaganda e Diplomacia: a História da Edição Alemã dos Discursos de Salazar. *Santa Barbara Portuguese Studies, Vol.3, 2019. (digital online version)*. https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/04_Seruya.pdf — acesso em 28 de agosto de 2022.
- SKARE, Nils Goran. A atualização do cinema sagrado em El Topo de Alejandro Jodorowsky. **ouvirOUver**, v. 13, n. 2, p. 558-569, 2017.
- SKRADE, Carl. **God and the grotesque**. Philadelphia: The Westminster Press, 1974.
- SOBREIRO, Carolina. Brutal genealogia mítica das instituições latino-americanas: A “Montanha Sagrada” e. **Arquivos do CMD**, v. 3, n. 2, p. 150, 2015.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOUZA, Meriele Miranda de. O papel da religião em Gargantua (1534) de François Rabelais: referências e intertextos bíblicos e mitológicos. **Revista do SETA** — ISSN 1981-9153, v. 4, 2010.
- TAVARES, Braulio. Jodorowsky — a contracultura de um homem só. In: SESC. **Mostra Jodorowsky**. [S/l]: SESC, fev. 2009
- TIHANOV, Galin. A importância do grotesco. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 7, p. 166-180, 2012.
- TILLICH, Paul. **Teologia da Cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- TRISMEGISTOS, Hermes. **Corpus Hermeticum**. São Paulo: Ed. Hemus, 2001.
- USARSKI, Frank. **História da Ciência da Religião. Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulus, p. 51-62, 2013.
- _____. A “Tradição da Segunda Ordem” como fonte identitária da Ciência da Religião. **Interações**, v. 13, n. 23, p. 23-37, 2018.
- VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. **Revista Olhar**, São Carlos, UFSCar, nº 23, p. 178-193, ago./dez. 2010.
- _____. “Limpei as veredas!” Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. **Estudos de religião**, v. 24, n. 39, p. 197-212, 2010.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus Editora, 2020.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018.

ZABATIERO, Júlio Paulo Tavares Mantovani. Linguagem Religiosa: constituição, tensividade, evento. **Reflexão**, v. 44, p. 1-13, 2019.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Estados Unidos, 1968. DVD.

A COMILANÇA. Direção: Marco Ferreri. Produção: Marco Ferreri, Rémy Duchemin. França-Itália, 1973. DVD.

A DANÇA DA REALIDADE. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux e Moises Cosio. Chile-França, 2013. DVD.

A GRAVATA. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Saul Gilbert, Ruth Michelly. França, 1957. DVD.

A MONTANHA SAGRADA. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Allen Klein, Robert Taicher, Roberto Viskin. México-Estados Unidos, 1973. DVD.

A PELE QUE HABITO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Thierry Jonquet. Espanha, 2011. DVD

DIAS DE CÃO. Direção: Jan Halldoff. Produção: Jan Halldoff, Bengt Forslund, Lars Forssell. Suécia, 1970. DVD.

EL TOPO. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma, Moshe Rosenberg, Saúl Rosenberg, Roberto Viskin. México, 1970. DVD.

MIDSOMMAR: O MAL NÃO ESPERA A NOITE. Direção: Ari Aster. Produção: Ari Aster. Estados Unidos, 2019. DVD.

O RITO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia, 1969. DVD.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. Suécia, Reino Unido, França. 1986. DVD.

SANTA SANGRE. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Claudio Argento, Roberto Leoni. México, 1989. DVD.