

A atualização do cinema sagrado em *El Topo* de Alejandro Jodorowsky

NILS GORAN SKARE

■ 558

Nils Goran Skare estudou Ciências Sociais e Letras na Universidade Federal do Paraná; é escritor, tradutor e editor, tendo vertido para o português obras como as de E. E. Cummings e Strindberg.

■ RESUMO

Este artigo faz uma antropologia do cinema tendo como objeto o filme *El Topo* do diretor chileno Alejandro Jodorowsky e a noção de sagrado. Para operacionalizar o conceito de cinema sagrado, utilizamos o conceito de configuração artística tal qual proposto pelo filósofo Alain Badiou. Detectamos duas mortes do herói na película e levantamos a questão do cinema sagrado envolvendo montagem e angústia. Debates a questão, opondo cinema sagrado e cinema profano e concluímos com a atualização do cinema sagrado numa configuração.

■ PALAVRAS-CAVE

Jodorowsky; sagrado; *El Topo*; antropologia; Badiou.

■ ABSTRACT

This article operates an anthropology of cinema having as its object the movie *El Topo* from the Chilean director Alejandro Jodorowsky and the notion of the sacred. To operationalize the concept of sacred cinema we use the concept of artistic configuration as proposed by philosopher Alain Badiou. We detect two deaths of the hero in the movie and we raise the question of sacred cinema involving montage and anxiety. We debate the question, opposing sacred cinema to profane cinema, and we conclude with the actualization of sacred cinema in a configuration.

559 ■

■ KEYWORDS

Jodorowsky; sacred; *El Topo*; anthropology; Badiou.

1. Introdução

Falar de uma antropologia do cinema parece algo um pouco distante da imagem que fazemos do ofício de antropólogo. Afinal, um antropólogo deveria ser um etnógrafo em meio a povos diferentes, que desafiem seu etnocentrismo, ou pelo menos em meio a populações nativas tipicamente folclóricas ou com limites delimitados. Na verdade, o termo “antropologia do cinema”, embora novo, já conta com uma bibliografia considerável.

O antropólogo Gordon Gray, por exemplo, embora admita que antropologia e cinema pareçam se misturar “como pão e gasolina”, dedica seus esforços ao deslindamento do significado do termo (GRAY, 2010). Do ponto de vista da produção documental e sua relação com a antropologia, podemos citar o trabalho de Anna Grimshaw e Amanda Ravetz (GRIMSHAW, RAVETZ, 2009). Já para uma discussão do cinema no contexto de sua exibição em museus, há um estudo por parte de Alison Griffiths (GRIFFITHS, 2002). Isto é, a disciplina dialoga com o “objeto cinematográfico”.

Um dos conceitos-chave no estudo antropológico e, sem dúvida, o de “sagrado”. Desde o estabelecimento da disciplina, o debate a respeito do que constitui o sagrado e o profano fazem parte dos estudos etnográficos e das discussões mais propriamente teóricas da antropologia. Nosso intuito, no contexto do presente estudo, é oferecer uma leitura analítica sobre um filme utilizando a categoria de sagrado. Essa articulação tampouco é nova. O cinema do russo Andrei Tarkovsky, por exemplo, já recebeu análises que o abordam sob o prisma do sagrado (ROBINSON, 2007). Também o cinema de outro mestre, o italiano Pier Paolo Pasolini, já foi discutido levando-se em conta a noção de sagrado (RYAN-SCHEUTZ, 2007). No âmbito do presente artigo, queremos articular a noção com o cinema de um sul-americano, o chileno Alejandro Jodorowsky, em particular na sua obra *El Topo* (1970), considerado um “faroeste zen”.

Alejandro Jodorowsky (nascido em 1929) é cineasta, autor de histórias em quadrinho, poeta e guru espiritual. Sua obra no cinema, embora não muito vasta, foi impactante o suficiente para influenciar diretores como David Lynch. Conta-se que seu *El Topo* ficou sete meses em cartaz num cinema em Nova York e, uma vez visto por John Lennon, o cineasta recebeu dinheiro para financiar seu longa seguinte, *A Montanha Sagrada* (1973). Senão todos, ao menos muitos dos filmes de Jodorowsky dialogam com a categoria do sagrado. Ao invés de abordarmos um maior número, concentraremos nossos esforços neste artigo na obra que lhe alçou ao caráter de *cult* no mundo todo.

Antes de prosseguirmos ao exame mais detalhado de *El Topo*, contudo, desenvolveremos alguns conceitos e noções que pretendemos utilizar. Particularmente, nos deteremos em como o conceito de *configuração* na obra do filósofo francês Alain Badiou (nascido em 1937) nos permite pensar o cinema sagrado. Feito isso, analisaremos o filme, detendo-nos no aspecto das duas mortes do herói e levantando os tópicos de montagem e de angústia. Posteriormente, pensaremos o cinema sagrado em oposição ao cinema profano e concluiremos.

2. Pode o cinema ser sagrado?

Neste momento de nosso raciocínio, queremos explicitar nossos conceitos preliminares que, por estarem muito próximos da linguagem cotidiana (uma dificuldade, se considerarmos o aspecto esotérico e as necessidades terminológicas da ciência) e por serem extremamente carregados em termos valorativos, pedem um deslindamento mais demorado.

Assim, é preciso começar com uma ressalva e um esmiuçamento da terminologia. Frequentemente associamos o termo “sacrifício” à destruição de alguma coisa, ou a alguma espécie de esforço doloroso, envolvendo abnegação e um estoicismo. Mas a palavra vem do latim *sacrificare*, que significaria literalmente “tornar santo”. O aspecto de destruição ou de aniquilamento da oblação, isto é, do objeto do sacrifício, é comum, mas não necessário. Muitas religiões possuem rituais de sacrifício em que a oblação é morta, contudo, ao longo deste artigo, remeteremos a noção de sacrifício – por si só bastante ampla, e praticamente uma “área” dentro de uma série de disciplinas, como a antropologia e a sociologia – a uma das acepções do termo, conforme explicitado na própria definição dicionarizada: “2. Oferta solene

à divindade de produtos da terra e animais.” (AURÉLIO, 1998, p. 581) Teremos a oportunidade de discutir o aspecto do sacrifício humano durante a análise de nosso objeto, mas por ora manteremos a noção, ainda que difusa, dessa oferta destinada a um elemento sagrado, que (idealmente) reverte positivamente para o agente que conduz o sacrifício e/ou que estabelece um nexos entre um grupo profano e um grupo sagrado.

Especificando melhor nossas noções, na medida em que imaginamos – e o próprio dicionário corrobora essa ideia, como vimos – que a oferta sacrificial é destinada a uma *divindade*, cumpre dizer que nem toda religião envolve a crença num deus (como o budismo e o jansenismo, por exemplo), de forma que mesmo pesquisadores clássicos já procuravam definir o sistema religioso como um sistema de coordenação e de subordinação entre elementos *sagrados* e *profanos*, excluindo assim a existência *sine qua non* de uma divindade (DURKHEIM: 2008). Como termos como “sagrado” e “profano” são extremamente amplos e beiram o inapreensível, chegamos a uma definição circular que diz, em poucas palavras: sagrado é aquilo que está envolvido num sacrifício e sacrifício é aquilo que envolve o sagrado. Essa não é uma definição ideal, mas manteremos por enquanto a tensão interna na dialética do conceito.

Pensar a arte é uma tarefa filosófica desde suas origens platônicas. Destacamos três pontos.

1) Para Platão, arte é simulacro, na medida em que a própria realidade já é uma cópia do mundo das Ideias. Em outras palavras, Platão não vê com bons olhos o artista, e parece reservar à arte uma espécie de “dever pedagógico” na sua República ideal.

2) O classicismo abre um novo paradigma no pensamento filosófico sobre a arte. Não se culpa mais a arte por não ser verdadeira, mas concede-lhe o direito de ser *verossímil*. Não perseguiremos a linha de raciocínio devido ao pouco espaço, mas vale a pena apontar que a psicanálise parece compartilhar de um paradigma classicista a respeito da arte.

3) Por fim, é preciso dizer alguma coisa sobre o romantismo *qua* paradigma do pensamento estético. Aqui a arte não deve em nada à vida, pelo contrário, a arte é considerada mais verdadeira que a própria vida. Nomes como Schopenhauer e, é claro, Nietzsche, pesam nessa perspectiva.

O argumento que aqui resumimos compreende a visão oferecida por Alain Badiou a respeito das três linhas filosóficas de pensamento a respeito da arte. O filósofo francês defende que existe – ou, pelo menos, que seria *possível* existir – uma quarta maneira de pensar o fenômeno artístico. Para apresentar – ou sugerir – sua quarta concepção filosófica de arte, ele nos fornece o conceito de *configuração artística*. Diz ele:

“Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo ‘técnico’. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. A filosofia trará vestígios da configuração pelo fato de que terá de mostrar em que se sentido essa configuração se deixa apreender pela categoria de

verdade. Além disso, inversamente, a montagem filosófica da categoria de verdade será singularizada pelas configurações artísticas do tempo. Desse modo, é certo que na maioria das vezes uma configuração é pensável na junção do processo efetivo da arte e das filosofias que a apreendem.” (BADIOU, 2002, p. 25).

Diremos portanto, tendo em vista essa reflexão a que subscrevemos como proposta metodológica do presente estudo, que *pensar uma arte sagrada* envolve uma *configuração* em que o *sacrifício* na sua articulação com o *sagrado* compõe uma verdade cujo sentido sutura filosofia e religião.

Resta-nos agora examinar como e se é possível existir um cinema sagrado.

A princípio a ideia é disparatada. O cinema como objeto de consumo cultural faz parte de uma indústria de entretenimento (capitalismo, indústria cultural, espetáculo etc) que, além de movimentar cifras vultosas, pode ser enxergado como um aparelho ideológico dos mais proeminentes. Mas nossa definição pede apenas uma configuração que se atualize numa obra de arte, independentemente da sua forma material.

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.

Podemos avançar alguns pontos-limite sobre a natureza da cinematografia sagrada a serem examinados.

- o aspecto metonímico da relação do grupo dos espectadores e do grupo representado na tela em relação a um todo maior;
- o retorno benéfico do sacrifício da exibição para o representado e/ou o espectador;
- o caráter sagrado da materialidade da obra (película, roteiro, props) e da exibição do filme (atualização do ritual);
- o uso da obra dentro de um sistema religioso mais amplo;
- a referência diegética da obra a um sistema religioso;
- a composição religiosa do cinema como sagrado;
- a formação de uma igreja (atualização da verdade presente no sistema através da obra num corpo de fiéis).

Esses são alguns níveis e dimensões da problemática do cinema sagrado. Permanecer na abstração, contudo, não ajuda a avançar um saber e/ou prática nesse universo. A exploração como evento das possibilidades abertas na configuração sacra do cinema reflete, como já dissemos, uma sutura com a religião; no âmbito do texto *profano* da investigação científica e acadêmica, isto é, a obrigatoriedade linearidade do artigo ou até mesmo o jogo entre palavra e ideia marcadamente ensaístico, não há e nem pode haver *participação* dessa e nessa configuração, exceto uma *observação*. Isso não é ruim. Apenas nos limites da forma que o presente texto nos impõe, avançamos esta investigação como um possível primeiro passo no

saber (não no conhecimento) do assunto em questão. Feita essa ressalva, podemos partir para a análise do objeto propriamente dito, isto é, o cinema de Alejandro Jodorowsky no ponto-limite de sua obra *El Topo* e as implicações que ele abre no debate da configuração da arte sagrada do cinema.

3. *El Topo* como configuração de cinema sagrado

O filme *El Topo* (1970) do diretor chileno Alejandro Jodorowsky, obra feita com baixo orçamento e fora do grande circuito cinematográfico mundial da época, mas que adquiriu caráter cult por sua quebra de gêneros e imaginário surrealista, apresenta-se como uma obra que atualiza o cinema sagrado. Descrever o enredo da película esbarra na imensa densidade simbólica e/ou alegórica dos personagens e das cenas. Resumidamente, é possível dizer que *El Topo* narra a história de um cowboy que duela contra o mal, protegendo os fracos e inocentes, e que, buscando a perfeição de sua “arte” e sua evolução espiritual, enfrenta os quatro grandes mestres do revólver, figuras de conotação espiritual; depois disso, após “vencer/perder” o último mestre, o herói parece morrer, mas “ressuscita” como uma figura de monge, disposto a conseguir dinheiro mendigando e fazendo serviços humilhantes numa cidade corrupta para conseguir retirar de um cativo na montanha um grupo de deformados; quando consegue, os aleijados são mortos pelos habitantes da cidade, no que o cowboy/monge se vinga e depois se imola (como os monges da época da guerra do Vietnã, isto é, contemporâneos do filme). O filme compreende portanto duas mortes. Esse ponto embasará grande parte de nossa análise, e o retomaremos constantemente.

Dito isso, partimos para uma análise da obra (como atualização de uma configuração artística de cinema sagrado) a partir dos conceitos que explicitamos e dos pontos que levantamos previamente.

A obra compreende dois momentos distintos, discerníveis mesmo a uma primeira leitura.

Em primeiro lugar, a história de *western*, com uma primeira introdução que se passa no domínio “real”, isto é, do herói contra vilões e seus asseclas (os bandidos que mataram o povoado e são comandados por um coronel, estamos aqui ainda no registro do gênero), e uma segunda parte “espiritual”, em que o herói está em clara viagem “de iniciação”, enfrentando quatro mestres espirituais. Vale a pena remetermos para uma fala do herói que diz à mulher que o acompanha (Mara, “amarga”, e também o nome próprio da atriz que faz esse papel, além da personificação da “Tentadora” no budismo) que, como o deserto é circular, seguirão em espiral até encontrarem os quatro mestres. É, portanto, uma viagem rumo a um centro. Algumas palavras sobre os quatro mestres espirituais.

O primeiro mestre é cego e se dispõe a ser baleado. Pacientemente, ele suporta o golpe da bala. *El Topo* o vence através de um ardil em que o mestre cai numa armadilha.

O segundo mestre habita com a mãe e desenvolveu um tiro “sutil” capaz de golpes “delicados”. *El Topo* o vence fazendo com que sua mãe pise em cacos de espelho, distraíndo assim o mestre.

O terceiro mestre vive entre coelhos, que vão morrendo com a chegada do

herói. Ele se dispõe a disparar apenas um tiro (no coração). El Topo o vence colocando uma peça de cobre que conseguira com o segundo mestre dentro de sua camisa, defendendo a bala.

O quarto mestre é um velho que abriu mão do revólver. Ele efetivamente se mata, usando o revólver de El Topo. Esse é o princípio da primeira morte do herói. Há uma montagem repleta de significados religiosos em que El Topo revisita os mestres anteriores (em caminho inverso) e está dentro de uma torre com o aspecto de prisão, no qual há um carneiro crucificado. Além disso, aparece a imagem do mel e da colméia, que reaparecerá no final (quando da segunda morte).

Essa primeira parte do filme possui uma clara conotação iniciática, como dissemos, em que o herói é apresentado a uma “mística” envolvendo sua situação (do gênero de *western*). O uso de símbolos incomuns no gênero expande as possibilidades interpretativas e oferece o que chamaremos de uma *densidade alegórica*. Levando em conta nosso conceito de configuração, se o espectador se identifica com o herói El Topo, ele é conduzido numa iniciação simbólica e/ou alegórica rumo a um outro estado, o que nos interessaria no sentido do sacrifício. El Topo ruma a um sacrifício (*sacrificare*) que culmina na primeira morte, isto é, na sua transformação de profano para sagrado. Uma “pista” importante nessa interpretação está em duas falas contrastantes.

Quando El Topo castra o coronel na introdução do filme, o coronel lhe pergunta quem ele é para fazer justiça. Ele responde: “Eu sou Deus.” Na segunda parte do filme, já dentro da caverna com os deformados, El Topo diz claramente “Eu não sou Deus”. Aqui há uma oposição em que o mesmo personagem, vivido pelo mesmo ator, declara-se num ponto da narrativa “sagrado” e no outro “profano”, na medida em que o discurso dispara uma situação ontológica distinta. O espectador pode sentir em qual das duas situações a palavra corresponde ao ser.

Porque o El Topo que diz ser Deus habita na realidade da imagem cinematográfica como um ponto-limite da atualização do gênero *western*. O gênero de faroeste é, se refletirmos bem, um gênero de personagens com pretensões à “divindade”, fazendo justiça com as próprias mãos e dissolvendo a validade da Lei.

Já o El Topo que declara humildemente não ser Deus existe num contexto sagrado, ou, pelo menos, religioso. Nós o vemos mendigando, lavando privadas, recolhendo estrume de cavalos e sendo forçado a fazer sexo com uma anã, mas em nenhum momento ele perde seu status heroico pelo simples motivo que *nós, os espectadores*, acompanhamos a viagem iniciática primeira, e o El Topo que não é Deus preenche a imagem com uma perspectiva construtiva, em oposição ao estatuto – em última análise – puramente destrutivo do primeiro. Agora, El Topo tem um propósito voltado para a comunidade dos deformados, no qual participa como um membro de uma igreja (a cena da ingestão do besouro alucinógeno e o “nascimento” a partir da velha que lidera os deformados). Em outras palavras, o que confere o estatuto sagrado ao segundo El Topo é o “segredo” que o espectador compartilha com os deformados presos na montanha. Ninguém na cidade sabe do passado iniciático do herói, ou, por assim dizer, do seu “estofo” interno; em outras palavras, a subjetividade do protagonista tem lastro com os espectadores. Eles garantem que o herói não perde sua “aura” nobre e, em última instância, *trágica*.

Quando os deformados finalmente são libertados da montanha, são assassinados pelos corruptos moradores da cidade. El Topo, furioso, resiste a todas as balas que lhe são disparadas e mata todos os responsáveis. Depois disso se imola. Esse final é marcadamente *apocalíptico* – como a própria divisão em atos do filme sugere – no sentido de um julgamento que se dá no final dos tempos.

É preciso deslindar melhor a dimensão trágica da narrativa. Em certo sentido, a tragédia (religiosa, espiritual, “metafísica”) do filme reside na passagem – em outras palavras, na *montagem* – do homem que se julga divino para o homem que se sabe humano (e nisso, precisamente, é *sagrado*). Há transcendência no filme? É difícil dizer, mas nossa interpretação aponta que não, ou que, possivelmente, há transcendência na imanência. O segundo El Topo quer apenas juntar dinheiro para construir um túnel. Ele não se arroga a possibilidade de fazer justiça através da violência. O segundo El Topo é precisamente o tipo de personagem que não parece *poder existir* no contexto de um filme do gênero de faroeste. Qualquer que seja a definição possível do gênero, é difícil imaginar um faroeste sem qualquer violência. Precisamente, a situação da violência muda de aspecto com a passagem da primeira parte para a segunda parte da película. Na primeira parte, ela é espetacular (impossível, até) e fonte de drama (no sentido originário de *movimento*); na segunda parte, ela é um aspecto grotesco de uma estrutura social, isto é, ela é apresentada como um sintoma (diremos que ela é *compreendida*).

Quando nos referimos à *montagem* da primeira com a segunda parte (uma “macromontagem”), referimo-nos a algo no fundo bastante simples. A viagem iniciática com os quatro mestres *tem* que culminar na morte do herói, mas a *história* não pode terminar aí. Diremos que o cinema hollywoodiano (espetáculo, aparelho ideológico, indústria cultural) opera exatamente ao contrário (o filme *tem* que terminar com a história, mas os *personagens* têm que continuar na imaginação do espectador).

Curiosamente, a segunda morte do herói (em que ele se imola) é paradoxalmente desprovida de *angústia*. Os deformados que saíram da montanha foram brutalmente assassinados, frustrando os planos de El Topo. Os esforços resultaram em fracasso, e mais do que isso, em tragédia. O espectador aceita o suicídio de El Topo porque o *sentido* do personagem se foi. Restam dois filhos (um paralelismo com a as duas mortes), o primeiro, que apareceu quando El Topo ainda se julgava Deus, e o segundo, que nasce da anã justamente quando o segundo El Topo se suicida.

Podemos agora imaginar um pequeno jogo mental. O que aconteceria se a segunda parte do filme viesse *antes* da primeira, isto é, se invertessemos a montagem?

A resposta nos parece única: *o filme é circular* (como o deserto que El Topo e a mulher percorrem em espiral). Isso significa fenomenologicamente que, em algum dado momento, a angústia é máxima (como num sacrifício), mas que essa angústia é incorporada num todo.

4. Sagrado: Montagem e angústia

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), nome inescapável na arte

cinematográfica e em particular na discussão a respeito de montagem, afirma categoricamente que a montagem faz parte de todas as artes, mas só no cinema veio a se tornar um elemento explícito. No único de seus escritos a aparecer enquanto ainda vivo – referimo-nos à obra *O Sentido do Filme* – o diretor de *O Encouraçado Potemkin* refere-se à propriedade “fundamental” da montagem, e que frutifica numa série de aspectos da arte cinematográfica:

“Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Este não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.” (EISENSTEIN, 1990, p. 14)

■ 566 Vimos, na nossa análise do objeto, que a configuração do cinema sagrado se atualiza a partir de uma certa montagem *circular*. Mas o que é uma montagem circular?

No fundo, a questão abre para muitas possibilidades de resposta. Recorremos como “alavanca” (ou ponto-limite de uma disposição entre a obra e a configuração de cuja verdade faz parte) ao conceito de angústia. Diremos que é a posição da angústia na montagem do filme que permite conceituá-lo como circular ou não.

O filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), nome que influenciou pensadores diversos tais como Heidegger e Sartre, propõe a distinção entre “angústia objetiva” e “angústia subjetiva”:

“A divisão apresenta-se aqui de tal modo que a angústia subjetiva agora designa a angústia presente na inocência do indivíduo, a qual corresponde à de Adão mas que é, sem embargo, quantitativamente diferente dela, uma vez que é determinada em termos de quantidade pela geração. Entendemos por angústia objetiva, por outra parte, o reflexo daquela pecaminosidade da geração no mundo inteiro.” (KIERKEGAARD, 2010, p. 62)

Essa é uma reflexão bastante densa e que exige um deslindamento um pouco mais demorado. A princípio, a angústia subjetiva está ligada à inocência e a angústia objetiva ao pecado. No contexto da nossa discussão sobre a atualização da configuração do cinema sagrado, o sacrifício envolve uma “purificação do pecado”. Kierkegaard, obviamente, raciocina dentro de uma perspectiva fortemente cristã, e o termo “pecado” não é universal em toda religião. O que nos interessa na reflexão kierkegaardiana a respeito da angústia objetiva e da angústia subjetiva é a *passagem* de uma para outra, ou, em outras palavras, sua *tradução*.

Quando o espectador reside na inocência, pode passar para o pecado, e vice-versa. Com o sacrifício do “filme” (o objeto-limite dentro da configuração artística do cinema sagrado), o espectador transmuta seu “pecado”. Ou, traduzindo a situação, a *angústia subjetiva do espectador é transformada em angústia objetiva e depois em angústia subjetiva de novo* (circularidade). O “indivíduo” passa para o “mundo inteiro”. Ser um é ser todos. Desse ponto de vista, seu oposto é o cinema “pseudo-religioso” que idolatra “celebridades”, no qual da angústia objetiva se passa para a subjetiva e de volta para a objetiva. O espectador do grande cinema, ou pelo menos, do *cinema profano*, “peca” (em termos kierkegaardianos) ao projetar no escuro do cinema sua fantasia secreta, do qual sai excitado, mas não redimido.

Podemos resumir nossa discussão destacando a diferença que identificamos na montagem do cinema sagrado e na montagem do cinema profano.

Tabela 1 – Montagem e Angústia no Cinema Sagrado e no Cinema Profano

	<i>Início</i>	<i>Meio</i>	<i>Fim</i>
<i>Cinema Sagrado</i>	Angústia subjetiva	Angústia objetiva	Angústia subjetiva
<i>Cinema Profano</i>	Angústia objetiva	Angústia subjetiva	Angústia objetiva

567 ■

Em outras palavras, identificamos na arte cinematográfica uma estrutura tipicamente catártica. No entanto – e aqui adentramos num terreno mais propriamente especulativo – há ou parece haver uma catarse profana e uma catarse sagrada. Talvez a discussão seja puramente terminológica. De qualquer forma, assinalamos que nem toda catarse nos parece *sacrificial*. A esse respeito, vale a pena notar que a primeira cena do filme *El Topo* apresenta-nos o personagem e seu filho de sete anos; o herói diz ao filho que enterre no deserto seu primeiro brinquedo e o retrato de sua mãe, o que é uma clara referência à *inocência*. Mas o movimento do filme, seu puro fluxo narrativo, nos levará a concluir que a inocência é perdida, mas resgatada. O primeiro impulso do filme é se dirigir à inocência do espectador, e assim nos convida ao sacrifício. Sabemos – ou o filme nos concede o direito de saber – que o deserto no qual está enterrada nossa infância é mágico e contém uma descida às profundezas, bem como uma ascensão para o mundo.

5. Conclusão

Observamos o caráter de retorno ao sagrado contido na noção de sacrifício. Articulando essa noção com a ideia de sagrado e de profano, e utilizando a perspectiva badiouniana de arte como produção de verdades contidas numa configuração, definimos que o cinema pode ser uma arte sagrada, listando uma série de pontos que essa possibilidade abre.

Feito isso, analisamos o filme *El Topo* de Alejandro Jodorowsky, uma obra que se apresenta como compondo uma configuração de cinema sagrado. Nossa análise distinguiu dois momentos narrativos claros, abordou os tópicos da montagem e da angústia, e encontrou na circularidade do filme o ponto crucial que buscávamos.

Por fim, discutimos como a angústia objetiva e a angústia subjetiva ajudam a compor montagens que estruturam o cinema sagrado e o cinema profano.

Apresentar uma conclusão no presente contexto significa se ater ao que identificamos como a “linearidade” da prosa profana (artigo, ensaio, etc). Não podemos, é claro, participar da configuração que envolve o objeto “filme sagrado” no discurso da película, ainda que a perspectiva que adotamos para falar *sobre* a obra levante a questão da própria configuração da qual nosso discurso participa. Esse é um problema comum às antropologias.

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. De certa forma, abordamos esse último aspecto como inessencial à sacralidade da configuração artística da qual o filme participa. Com isso, participamos da possibilidade aberta por essa configuração. O evento ao qual a verdade da configuração da obra que examinamos neste artigo remete é o sacrifício sagrado, ou a remissão dos pecados, ou a purificação do karma, ou a transmissão de mérito, ou uma série de outros nomes que compõem uma série virtualmente infinita. No entanto, não abordamos esse evento sob seu viés religioso, senão na *sutura* entre religião e filosofia. O presente artigo, portanto, pode ser encarado tanto como uma aproximação à filosofia da religião como a uma antropologia do cinema.

Do ponto de vista pragmático, esperamos ter aberto certas possibilidades de construção cinematográfica, em especial de roteiros, no tocante à circularidade presente no cinema sagrado. Qualquer que seja o ponto de vista adotado, um roteirista que pretenda participar da configuração artística de um cinema sagrado deve estar consciente da “sutura” a que nos referimos previamente, pois o mundo não é nem sagrado, nem profano, mas sagrado e profano, verdade que o cinema sagrado parece conter não na superfície da imagem que apresenta durante a exibição, mas na *atualização* de uma série virtualmente infinita cujo evento sustenta a existência da configuração de que faz parte.

O autor deste artigo gostaria de agradecer a Guilherme Soares, Gustavo H. Paim e Aline Vieira de Souza pelas valiosas contribuições.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulus, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GRAY, Gordon. **Cinema: A Visual Anthropology**. Oxford: Berg, 2010.
- GRIFFITHS, Alison. **Wondrous Difference**: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture. New York: Columbia University Press, 2002.
- GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. **Observational Cinema**: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

KIERKEGAARD, Soren A. **O Conceito de Angústia**. São Paulo: Editora Universitária São Francisco / Editora Vozes, 2010.

ROBINSON, Jeremy Mark. **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**. Maidstone: Crescent Moon, 2007.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen. **Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Referências Filmográficas

El Topo. Direção: Alejandro Jodorowsky. 125 min. EUA / México: ABKCO Records, 1970.

The Holy Mountain. Direção: Alejandro Jodorowsky. 115 min. EUA / México. ABKCO Records, 1973.

Recebido em 10/11/2016 - Aprovado em 12/07/2017