

Imagens para não se ver: ações efêmeras teatrais em companhia à Alejandro Jodorowsky

Fabrício Trindade Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, MG, Brasil
fabriciotrindade5@gmail.com
orcid.org/0000-0003-3103-0803

Resumo | Nos anos 60, num gesto artístico insurgente, Alejandro Jodorowsky realiza o *efímero pânico*, *Melodrama Sacramental*. Mais de 50 anos depois, a partir de uma pesquisa sobre o multiartista chileno, Fabrício Trindade cria *Ações cênicas do dia doze* (2016) e *Efêmero* (2017). Este artigo tem como propósito desvelar possíveis aproximações entre as criações supracitadas, para demonstrar que, em consonância às ideias de Didi-Huberman (2010), elas se compõem de imagens que convocam o espectador a fechar os olhos para vê-las.

PALAVRAS-CHAVE: Alejandro Jodorowsky. América Latina. Ações cênicas.

Images not to be seen: ephemeral theatrical actions in company with Alejandro Jodorowsky

Abstract | In the 1960s, in an insurgent artistic gesture, Alejandro Jodorowsky produced the *efímero pánico*, *Melodrama Sacramental*. More than 50 years later, based on research on the Chilean multi-artist, Fabrício Trindade creates *Ações Cênicas do dia doze* (2016) and *Efêmero* (2017). This article aims to reveal possible similarities between the aforementioned creations, to demonstrate that, in line with the ideas of Didi-Huberman (2010), they are made up of images that invite the viewer to close their eyes to see them.

KEYWORDS: Alejandro Jodorowsky. Latin America. Scenic actions.

Imágenes que no se debe ver: acciones teatrales efímeras em compañía de Alejandro Jodorowsky

Resumen | En la década de 1960, en un gesto artístico insurgente, Alejandro Jodorowsky produjo el *efímero pánico* *Melodrama Sacramental*. Más de 50 años después, a partir de una investigación sobre el multiartista chileno, Fabrício Trindade crea *Ações Cênicas do dia doze* (2016) y *Efêmero* (2017). Este artículo pretende revelar posibles similitudes entre las creaciones antes mencionadas, para demostrar que, en línea con las ideas de Didi-Huberman (2010), están compuestas por imágenes que invitan al espectador a cerrar los ojos para verlas.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Jodorowsky. América Latina. Acciones escénicas.

Enviado em: 09/11/2023
Aceito em: 15/03/2024
Publicado em: 25/04/2024

Rito da Palavra — falar e escutar as línguas inaudíveis. La Diva fala: agora, eu digo / na boca falta palavra / enquanto estivermos aqui / é um fato consumado / e a boca sedenta de verbo / nela / tento conter o coração / para que ele não escapula / e manche essa cena / com outros tons / enquanto ficamos assim / como se os olhos olhassem pela primeira / ou derradeira vez / espantados, desentendidos / a boca sedenta do verbo / que dá nome / que impõe limites / que diz é isso não aquilo ou aquilo outro / mas não / o verbo que limita não alcançará / a boca sedenta / mentirei, porém, se falar de silêncio absoluto / haverá gritos em outras línguas / de difícil assimilação / inaudíveis aos ouvidos nus / elas, possivelmente, festejam / a verdade irrefutável / da concretude dos fatos / estamos aqui / agora / cúmplices / frente aos mistérios / disso que está posto / diante de nós. (PEREIRA, 2022, p. 04-05).

Este artigo é o registro crítico-reflexivo elaborado a partir das relações estabelecidas entre os diversos elementos estético-políticos presentes nas imagens criadas por Fabrício Trindade em *Efêmero — Ação Cênica ou Espetáculo Teatral* (2017) e *Ações cênicas do dia doze* (2016). As referidas obras cênicas, respectivamente, ação cênico-espetacular e *efêmero pânico* (JODOROWSKY, 2009b, p. 327) registrado em fotos e vídeos, configuram realidades ficcionais que foram inventadas, por meio de elementos factuais extraídos da história contemporânea de nossa América Latina, em diálogo a outras criações literárias, audiovisuais e cênico-musicais, para trazer à visibilidade a vida e a existência de pessoas e comunidades marginalizadas, silenciadas e assassinadas em nosso território sulamericano. Portanto, o texto que se segue tem como propósito realizar uma escritura reflexiva, que se reconhece, como criação fabular, na medida em que intenciona reinterpretar sensivelmente e criticamente as supracitadas criações de Trindade.

Em diálogo às proposições de Alejandro Jodorowsky e seu *Teatro Pânico* (JODOROWSKY, 2009b, p. 315), intenciona-se, também, desvelar a criação cênico-espetacular como possibilidade de elaboração sensível do mundo, como movimento-ação insurgente de inscrição e registro histórico, como ordenação de acontecimentos, corpos, existências e memórias, em sequências imagético-vocabulares efêmeras, vivas! E, por fim, reconhecer e demonstrar como a criação cênico-espetacular pode ser, por constituição, operadora instituinte da “arte de narrar” (BENJAMIN, 1994), competência própria dos indivíduos ao se relacionarem, refletirem e reinterpretarem seus contextos espaço-temporais.

Walter Benjamin no ensaio *O narrador* (1994), destaca que é cada vez mais rara a “faculdade de intercambiar experiências (...) a experiência que passa de pessoa a pessoa”, (BENJAMIN, 1994, p. 198) seja pela oralidade, seja pelas vivências. Para ele, as ações de experiência estão em baixa e, cada vez mais, perdem o valor. Atualmente, os

elementos tecnológicos entraram na vida do homem tornando-se valor máximo nas atividades corriqueiras. A atitude artesã presente na oralidade, no contato direto com a ação, não é mais o alicerce da comunicação contemporânea, já que vários são os meios para que os sujeitos se conectem. Assim, a criação desses meios se deu para possibilitar mais praticidade, rapidez e acessibilidade, valores muito caros à sociedade deste tempo.

Os modos de relacionais de contato entre as pessoas estão em constante transformação, porém não podemos afirmar, como fez Benjamin, que a narração e a troca de experiências se extinguiram. É possível reconhecer que o contato direto, por meio dos sentidos, no contato corporal, pela presença dos corpos intercambiando relatos, vivências cedeu espaço para modos outros substitutivos ou coexistentes a arte de narrar, formulada pelo autor. As tecnologias digitais-midiáticas influenciam diretamente nas escolhas dos indivíduos e possibilitam que a construção e transmissão de histórias sejam mediadas e instantâneas. A simultaneidade entre a vida e a sua virtualização foi instituída e, conseqüentemente, a anacronia se oficializou como princípio fundamental. E, a partir dessa leitura ampliada sobre as inter-relações contemporâneas, é possível reconhecer as artes teatrais, que se baseiam no encontro presencial entre pessoas, como uma produção artística sensível que revivifica e promove o compartilhamento, coletivo, de ideias, memórias e experiências. Investigar criações cênico-espetaculares, suas composições imagético-vocabulares, traduzir as ideias suscitadas e reconhecê-las, portanto, é restituir gestos dissidentes que trazem consigo níveis encobertos, emaranhados numa trama que pulsa lampejos de diversas histórias.

Os gestos escritos, reunidos neste texto, são fragmentos de vida e desvelam níveis relacionais, atritos ocorridos entre sujeitos-artistas, obras criadas, mundo e desejos que não se excluem da escrita. Nesta profusão de potencialidades transversais que afetam texto, arte, pessoas, "eu", "nós", este artigo, escritura dissidente, é parte daquilo que resiste, reexiste e sobrevive, daquilo que está "sob o caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além do ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 62). Tudo isso, junto, constituem escrituras no/do meu corpo, que se coloca diante do mundo com o papel, com o espaço, com o tempo; são reflexões (des)construídas e não — nunca — finalizadas, mas que foram escritas aqui para a insurgência de pensamentos, ideias, vidas e existências submergidas — silenciadas, contidas, tamponadas, assassinadas.

Para além dos limites categorizantes das linguagens disciplinares, o propósito é reconhecer um modo de fazer cena a fim de estabelecer e ampliar o espaço de diálogo sobre temas, metodologias, expressões experimentadas em artes em vida. Esta elaboração textual são palavras que foram se juntando, mas que têm a total liberdade de

se separarem no momento em que são escritas ou lidas, para que, nesse processo de franca fragmentação e decomposição, brechas sejam abertas para o leitor comover — “mover com” — outras práticas, pensamentos e reflexões. As palavras justapostas neste artigo são composições-(re)leituras-escritas do momento-átimo em que o pensamento recobrou consciência e reconhece: estamos acompanhando-nos resistimos fazendo arte em vida, em companhia reexistimos fazendo vida em arte. O trabalho não acaba, não para. O trabalho continua, segue. O “fazendo” é infinito.

Esse pássaro é muito mais que essas plumas! Para começar, continuar e reexistir: cante os ancestrais e defume ervas para traduzir o intraduzível.

Por favor, vamos fechar os olhos, uma reza pra começar. / Oração aos indigentes: / Para que o sudaca não entenda porque carrega uma cruz / aqueles que se dizem donos do poder e da justiça / escondem dele sua alma e enterram-na debaixo da terra. / Humilhados e oprimidos, corpos sem almas, sem nomes e sem datas, / tantos latino-americanos dessa forma enterrados. / Eu converso com eles e para esses indigentes de nenhum destino, / eu peço licença. / Por eles, mortos não lembrados, entrego meu corpo. / E, humildemente, peço-lhes: / Dai-me a força para batalhar com minha espada que resplandece de ideias. / Dai-me à luz intermitente de um vaga-lume capaz de exaurir toda ignorância. / Façam-me um igual guerreiro da batalha iniciada por vocês. / Com meus pés fincados em nossa terra comum, suplico: / Concedei-me força para resistir junto a legião de tantos que se entregaram e / entregam para ser o que, profundamente, querem ser. / Amém! / Todos nesta sala, neste nosso agora, por favor, vamos colocar um desejo. / Podem abrir os olhos e vamos à luta! (PEREIRA, 2022, p. 05).

Efêmero — Ação Cênica ou Espetáculo Teatral (2017) se instaura e se expõe na rua, depois, se condensa, desejando a provável intimidade proporcionada por uma, qualquer, construção predial constituída por quatro paredes — a ação cênica já foi realizada em galpão, salão de casa paroquial, sala de aula, auditório pequeno, teatro tradicional, museu, galeria de arte, casarão histórico, casa abandonada. Instituída pelo deslocamento, a trajetória dramatúrgica se desenrola como se estivesse soltando pelo caminho seu interdito fio de memória, tecido de fragmentos remendados, colados e amarrados. O pulso que lateja vida no acontecimento teatral *Efêmero* é o constante movimento que, numa encruzilhada, se apresenta como continuidade e não princípio. Não existe marco zero pré-definido.

Um possível início, considerando o momento que a ação se torna visível à espectadores, uma existência se revela: longas tranças, peitos desnudos, coturnos resistentes, pescoço vermelho e costas largas divididas por um traço, também vermelho.

Essa existência é caminhante, já estava em deslocamento. Ela é andarilha que vem, de outros tempos, lugares, ruas, trajetórias. No instante em que pára, para acender carvão, fazer fogo e defumar arruda, guiné, benjoim, alecrim e alfazema, ela encontra a plateia, formada pelas pessoas que ali estão para acompanhá-la e, também, para acompanhar as outras diversas corporalidades insurgentes — da diva decadente, do assassino, do anjo, da penitente, do pássaro —, presentificadas por Fabrício Trindade nas, aproximadamente, duas horas de acontecimento cênico. Trindade, para a existência andarilha “sair da terra e existir” (PEREIRA, 2022, p. 02), pede licença a *Ekeko*, deidade que caminha pelos Andes levando alegria e prosperidade. E, também, canta, com voz e tambores, convocando Alejandro Jodorowsky, Pedro Lemebel, Mercedes Sosa, Grupo Cultural Yuyachkani, Susy Shock e Panchita Casas, pássaros ancestrais que “*desde lejos canta[n] enamorado[s]*” (PEREIRA, 2022, p. 02).

Efêmero é uma montagem cênico-espetacular que traz à cena diversas figuras mitológicas — a andarilha, a diva decadente, o assassino, o anjo, a penitente, o pássaro — vividas por Trindade, em companhia dos músicos Flor Bevacqua e Tatá Santana. As várias existências, por meio de imagens e discursos, vêm e vão, aparecem e desaparecem, se compõe e decompõem, constroem e destroem a encenação que se nutre do “aqui e agora”. No atrito entre as pessoas presentes e as diversas relações que cada uma delas estabelece com o mundo e com os imaginários sociais ao seu redor que a obra cênica vai construindo seu trajeto dramático. Música, artes visuais, poesia e dança se inter-relacionam e enredam cena que não se formata em um discurso unívoco, compondo-se das mais diversas e infundáveis vozes sul-americanas que, em deslocamento, fulguram, no instante do contato com o público, realidades inventadas.

A encenação aborda as diversas violências — físicas e simbólicas — impostas no processo civilizatório da América Latina, que surgem não apenas do fato de o continente ter sido colonizado por países ibéricos, mas que também ecoam em questões artísticas, étnicas e religiosas até os dias atuais. Deslocando nosso continente periférico para o centro de importância, *Efêmero* provoca o espectador a experimentar, num rito litúrgico sacramental, estruturas imagético-vocabulares subversivas que urgem à construção de uma cultura anticolonial como identidade, múltipla, de sul’América. Em um dos ritos professados, *Rito Sacramental — Oração da Eucaristia: Uma assassina consagração* (PEREIRA, 2022, p. 05-06) Fabrício Trindade aparece como Assassino — máscara posta, peitos nus, jaqueta de couro, coturnos e peruca —, essa existência mordaz revela estar em casa. O Assassino abre a porta, desce a escada, adentra o espaço, se apresenta aos espectadores, por meio de gestos, busca o balde com um coração de boi, pendura-o. O coração sangra, pinga. Essa existência, então, se apronta para realizar seu rito: monta

altar, coloca forro, busca bandejas, taça, vinho, castiçais e velas. Acende velas, inicia o Rito da Comunhão, ergue o coração de boi e a taça com o vinho, em cada um desses momentos, soa a sineta.

Logo após o rito, depois de rasgar a máscara de Assassino, Trindade declara, “estamos entregues. Tomemos o sangue derramado? Este, são os nossos corpos partidos, comi. Comemos?” (PEREIRA, 2022, p. 06) Trindade, agora inicia a presentificação de uma outra existência, a Penitente. Ela pega a matraca e começa a tocar, pega o vinho, sinaliza ao público para subir, todos juntos acendem suas velas e saem em procissão. Ouve-se apenas a marcação da matraca, é o início do *Rito Sacramental — Oração da Eucaristia: Beber o sangue derramado, comer corpos cortados*. (PEREIRA, 2022, p. 06). Assim que todos novamente se assentam e se acomodam, a Penitente pára de tocar a matraca e diz a todos:

Tantos corações, desconhecidos, vermelhos-vivo, vivos, triturados, picados, esmigalhados até virarem pó. É tempo de gente cortada, é tempo de partido, de divisas... Nós, desmemoriados, diariamente silenciados. Homem depois de homem, mulher, criança, homem, roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa, homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem, todos imaginamos esperar qualquer coisa, mas ficamos mudos, e vamos, nos tornando sangue derramado, que escoia gota a gota, que jorra aos litros. Por que estamos no mundo e nunca podemos falar dele? Ainda sabemos tão pouco da nossa história de América Latina: o território das multiculturas. Qual povo é o nosso povo? Qual povo é seu povo? Há uma guerra muito anterior, e quem venceu e vence a disputa? Somos resultado de tantos, tantos, tantos infundáveis assassinatos. Por que é tão custoso juntar fúria para revelar o que nos assassina? (PEREIRA, 2022, p. 06).

A penitente, acompanhada por Tata Santana, no violão, e Flor Bevacqua, no cajon, canta dizendo, e diz cantando:

¿Será posible el sur, será posible? / Tanta bala perdida no coração do povo / Tanta madre metida en la palabra loca / E toda a memória numa prisão. / Será possível o Sul, será possível? / Tanto invierno caído sobre el último rostro de mi hermano, / tanto salário minguado rindo descaradamente / e no prato vazio a morte esperando. / Meu território / que una vez gira na escuridão / de esa pregunta, dessa pergunta: Será possível o Sul, será possível? / Se você se visse no espelho, se reconheceria? / Escuta! / Escuta? / Escuta corpo. / Escuta... escuta! / Como retomar o leme das caravelas, queimar bandeiras, mastros, ecoar para além-mar, os berros dos gritos silenciados? / Escuta! Escuta! Escuta seu corpo. / Não esquecer jamais: em

terra *brasilis* américa latina, invasão é descobrimento, desmatamento é plantação. / Não esquecer jamais: em terra *brasilis* américa latina, invasão é descobrimento, desmatamento é plantação; / Em terra *brasilis* américa latina, invasão é descobrimento, desmatamento é plantação. (PEREIRA, 2022, p. 07)

Este trecho descrito *Efêmero* é reconhecimento, em ação cênica, de que as hierarquias institucionalizadas e os processos de aculturação, assassinato, silenciamento e apagamento, impostos pela colonização em nosso território sul'América não se constituíram por fatalidade história, mas por realização de um projeto perverso que foi planejado, construído e colocado em prática, para se efetivar como extermínio de comunidades em prol ao desenvolvimento e progresso de outras. A imagem que se desenha no trecho referido, por meio das existências intermitentes — Assassino, Penitente, Fabrício —, lampeja uma composição cênico-espetacular conflituosa, que sequencia contrastes e oposições, que se vale da decomposição para comover questões e discursos, que não se constroem por si só e que não se encerra neles mesmos. Os ritos descritos, num átimo de segundo: desvelam o regozijo genocida ao comungar coração, sul'América em sangue que pinga e despedaça; indignam ao questionar — a mesmo e ao público — “qual povo é nosso povo?”; esperanças ao lançar-se na pergunta, “será possível o sul?”; e, por fim, registram, para não ter esquecimento, que “em terra *brasilis* américa latina, invasão é descobrimento, desmatamento é plantação”.

A liturgia dramatúrgica dissidente de *Efêmero* se constitui por força de narrativa e questionamento que traz, em cada fissura de seu existir, uma ideia subversiva do que pretende expor. Ao abrir-se neste movimento dialético difuso, a imagem rasgada, desvelada ao público, expõe relações entre a força dos gestos, dos objetos, das palavras e a força do visível. A composições imagético-vocabulares está estruturada entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam e atravessam as fronteiras entre os valores paradigmáticos que limitam arte, mundo, vida, pessoas. *Efêmero*, como ação cênico-espetacular dissidente, propõe uma ordenação própria de outras ações, sentidos e historicidades, constitui transbordamento de normatividades e reconhece um sintoma basilar de sul'América: a colonização feroz e impiedosa de nossos territórios corpo-geográfico-culturais suleados.

A pesquisa para a invenção de *Efêmero* iniciou-se em 2013, ano em que Fabrício Trindade se colocou num percurso de aproximação e investigação sobre as teatralidades latino-americanas, no processo de criação dos espetáculos *A Mulher que andava em círculos*, do Mayombe Grupo de Teatro e *E se Eva não tivesse dentes?* + *CLAMOUR*, do Coletivo Mulheres Míticas, ambos em Belo Horizonte, Minas Gerais. Contemplado pelo

edital de residência artística no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, a partir de 2015, efetivamente, deu-se início, primeiro, ao processo de criação das *Ações efêmeras do dia doze* (2016) e, posteriormente, à invenção de *Efêmero* (2017). As duas obras cênico-espetaculares são desdobramentos da investigação de Trindade, quando estava cursando o mestrado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa acadêmica, sob a orientação da diretora teatral e professora Sara Rojo, tinha como propósito estudar os elementos estruturantes da criação das múltiplas obras multimídias de Alejandro Jodorowsky. Portanto, a construção de *Efêmero* e das *Ações Efêmeras do dia doze* se constituiu como um processo de criação artística insurgente, como um transbordamento, inevitável, de uma pesquisa conceitual. A operação inventiva de Trindade teve suas bases estruturadas na intrínseca relação entre universidade e criação artística, pois foi lendo, estudando e conhecendo a obra de Jodorowsky que o artista compôs *Efêmero*. Nas palavras de Trindade,

conheci a obra de Alejandro Jodorowsky em meados de 2010, quando vi primeiramente o filme *Santa Sangre* (1989). Esta obra, por meio de sequências de ações e imagens que explodem na tela arte viva e potente, produz em seu espectador um arrebatamento. Jodorowsky é um artista inquieto, provocador, que inscreve suas criações neste nosso mundo instaurando outros novos mundos. A partir das relações entre arte, filosofia e psicologia, o diretor chileno coloca-se em constante e permanente trânsito — geográfico, humano e artístico —, tendo morado em diferentes países, convivido com várias culturas e realizado diversas criações artísticas relevantes, ultrapassando os limites colocados entre as distintas linguagens audiovisuais, cênicas, musicais, literárias. (PEREIRA, 2017, p. 19).

Nascido em 24 de outubro de 1929, em Tocopilla, no Chile, Alejandro Jodorowsky é escritor, poeta, dramaturgo, diretor de cinema e teatro, ator, produtor, compositor, filósofo, humorista, especialista em tarô e mestre dos quadrinhos. Radicado em Paris, o artista tornou-se ícone da arte contemporânea e precursor da arte multimídia. Iniciou sua carreira no teatro, trabalhando com Marcel Marceau, em 1962, fundou o *Movimento Pânico* junto a Fernando Arrabal e Topor. Jodorowsky escreveu aproximadamente 85 obras, entre romances, novelas, biografias, histórias em quadrinhos, roteiros de cinema, poesias e tragédias, tais como *Cuentos pánicos* (1963), *Teatro pánico* (1965), *Donde mejor canta un pájaro* (1994), *Psicomagia, una terapia pánica* (1995), *Ópera pánica* (2001), *Solo de amor* (2006), *Teatro sin fin* (2009b), *Manual de Psicomagia* (2009), *Poesía sin fin* (2009). No cinema, dirigiu 8 filmes, todos representantes do *cinema autoral de risco* (JODOROWSKY, 2009a) são eles (por ordem de lançamento): *Le cravate* (1957), *Fando y Lis* (1968), *El topo* (1970), *The holy mountain* (1973), *Tusk* (1980), *Santa Sangre* (1989), *The rainbow thief* (1990), *La danza de la realidad* (2013),

Poesía sin fin (2016) e *Psychomagic, a healing art* (2019).

Filho de imigrantes ucranianos radicados no Chile, Jodorowsky já produziu algumas versões de sua autobiografia, como os livros *La danza de la realidad* (2001), *Donde mejor canta un pájaro* (1994) e o filme *La danza de la realidad* (2013). Levando isso em conta, pode-se inferir que o artista busca incansavelmente o autoconhecimento, ao mesmo tempo em que recria, obsessivamente, os seus próprios mitos. Segundo o próprio artista – e a terapia criada por ele, denominada *Psicomagia* – registrada em obras como *Metagenealogía* (2009d), *Psicomagia* (2004), *Manual de Psicomagia* (2009c) –, umas das formas de cura dos traumas patológicos herdados é a transformação das memórias familiares e genealógicas em mitos, em histórias, em narrativas. A cura e a transcendência do sujeito estariam vinculadas à capacidade de narrar – reler, recriar, reelaborar artisticamente – suas próprias memórias ancestrais.

Segundo Chignoli (2009), quando Jodorowsky era jovem manifestou depressão, que foi superada somente após a sua descoberta da capacidade extraordinária de transformação e cura presentes na arte – naquele primeiro momento, a partir da poesia, escrevendo e lendo poemas de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha e Vicente Huidobro. Nos anos 50, se comprometeu ainda mais com o meio artístico e realizou, junto a Nicanor Parra, poemas-colagem que eram expostos nas vitrines do centro da cidade:

Santiago era um milagre. A poesia era a única coisa que importava. O circo e a poesia e a filosofia. Os jovens queriam ser poetas, ou clowns, ou filósofos. E passávamos todas as noites juntos. Não havia drogas nesse tempo. Somente vinho, vinho chileno. E com ele ficávamos bêbados cada noite falando de poesia. (JODOROWSKY in CHIGNOLI, 2009, p. 11)¹.

Ainda jovem, o artista estudou, por dois anos, Psicologia e Filosofia na Universidade do Chile e, concomitantemente, também se dedicou ao teatro de marionetes e à dança. Foi integrante do Teatro Experimental da Universidade do Chile (TEUCH) e do Teatro de Ensaio da Universidade Católica (TEUC). Nesses espaços, pôde experimentar atuação, direção, palhaçaria, mímica, caracterização, iluminação; conseguiu vivenciar as várias funções que o teatro solicita e também as várias formas de expressão cênica. Nessa época, Jodorowsky já questionava as formalidades instituídas pelo teatro clássico e, principalmente, a relação do ator com o texto dramático: “Disse a mim mesmo: sou um

¹ “Santiago era un milagro. La poesía era lo único que importaba. El circo y la poesía y la filosofía. La gente joven quería ser poeta, o clown, o filósofo. Y nos pasábamos todas las noches juntos. No había drogas en ese tiempo. Sólo vino, vino chileno. Y con él nos emborrachábamos cada noche hablando de poesía”. Tradução nossa.

papagaio repetindo palavras que não escrevi. O que é um ator? Um ator é seu corpo. E assim foi como criei um teatro mudo, um teatro sem palavras, que não sabia que existia”.² (JODOROWSKY in CHIGNOLI, 2009, p. 12). Em 1953, o multiartista resolve partir para a França. Sem perspectiva de retorno ao seu país natal, realiza um rito poético de despedida — denominado por ele, posteriormente, como seu primeiro ato psicomágico: lança ao mar sua agenda que continha o registro de memórias e afetos que o ligavam concretamente às suas vivências artísticas, culturais e familiares.

Ao chegar a Paris, começou a trabalhar com Marcel Marceau, discípulo do mestre da pantomima Étienne Decroux, de quem também foi aluno. No documentário *A constelação Jodorowsky* (1994), o artista declarou que se sente extremamente atraído pelo o que ele não entende, nas palavras de Jodorowsky, “minha intuição me diz que ali há algo importante a ser estudado. É assim que comecei a estudar mímica. Eu não entendia a expressão corporal”. A parceria com Marceau se consolidou e, durante os seis anos em que trabalharam juntos, Jodorowsky dirigiu o mímico, inclusive no celebrado espetáculo *A gaiola* (1968). Neste mesmo documentário, Marceau diz que foi Jodorowsky o criador da fábula base de *A gaiola*, um homem caminha, encontra uma gaiola, um muro que encolhe quando ele tenta sair dela. Ele estica a mão para sentir o ar, a liberdade. Ele consegue sair, mas descobre que é prisioneiro de uma gaiola maior. A gaiola encolhe e ele permanecerá aprisionado. Foi, também, no processo criativo da obra que a dupla criou o original gesto muro invisível, executado por Marceau a partir de movimentos com as mãos abertas em direção a focos/pontos no ar, simbolizando paredes que delimitam ambientes de vários tamanhos.

Em 1960, Alejandro Jodorowsky visitou o México acompanhando a companhia de Marcel Marceau, viagem que provocou ainda mais o inquieto artista. A partir desse contato, resolveu instalar-se no país para se dedicar ao teatro experimental, montando e dirigindo cerca de cem obras de autores como Antonin Artaud, Arrabal, Adamov, Alfred Jarry, August Strindberg, Eugène Ionesco e Samuel Beckett. Este último teve suas obras dramáticas montadas pela primeira vez no México a partir do trabalho desenvolvido por Jodorowsky. Todas as suas montagens foram marcadas por serem provocativas e, ao mesmo tempo, por subverterem as ordens morais, institucionais e comuns à época. Depois de vivenciar com muita intensidade essa fase de experimentação do teatro dramático textocêntrico, o artista iniciou um caminho de radicalização nas artes da cena. Em paralelo ao seu envolvimento com o teatro mexicano, ele manteve contato com os artistas do Movimento Surrealista francês, pois tinha total admiração pelos princípios

² “Me dije a mí mismo: soy como un loro repitiendo palabras que no escribí. ¿Qué es un actor? Un actor es su cuerpo. Y así fue como cree un teatro mudo, un teatro sin palabras, que no sabía que existía”. Tradução nossa.

estabelecidos por eles e também pelas obras plásticas, literárias e cinematográficas criadas. Em 1963, Jodorowsky procurou André Breton, líder daquele movimento, para estabelecer contato e intercâmbio artístico. A proposta era discutir criticamente quais seriam os possíveis novos caminhos para a arte surrealista francesa; no entanto, Breton não se disponibilizou para o encontro. Tal atitude provocou o artista chileno a criar o seu próprio coletivo, intitulado Movimento Pânico.

Mais do que um descontentamento com o conservadorismo de Breton, esta organização foi uma insurgência reativa de Alejandro Jodorowsky aos seus próprios desejos artísticos, suas próprias vontades de experimentação manifestadas junto a um grupo de artistas como Fernando Arrabal e Topor. Apesar de não ter sido desenvolvido como uma corrente artística, o Movimento Pânico tornou-se basilar para a construção de toda produção artística de Jodorowsky. O nome do movimento insurgente origina-se da mitologia grega, do deus Pan. Sob a perspectiva de Jodorowsky, Pan é um deus coletivo que existe no outro; que perdeu sua individualidade para ser um grupo de individualidades; que tem um corpo múltiplo; que mais que indivíduo é um grupo. Além disso, é um espírito que se forma nos momentos de transição, quando uma antiga concepção absorve uma nova. A força pânica aparece como a previsão de um nascimento espiritual em formação, inacabado. Nesse deus, tem-se a ausência de dualidades: bem-mal, belo-feio, terror-riso. Inclusive, é por meio destes dois últimos elementos conjugados, terror e riso, que as ações pânicas poderiam se manifestar. O terror agindo nos inconscientes dos próprios sujeitos e o riso trazendo o indivíduo para a sua existência. O método pânico pode

[...] significar uma maneira de sentir o universo sob uma forma aberta, operacional, sem "estilo", variável, com uma liberdade relativa de suas partes. Pode significar a substituição de uma teoria baseada em formas geométricas, dependendo de uma evidente relação de suas partes, por outra que obedeça a uma forma orgânica. Pode significar a mudança da "teoria" pela "ação" e a substituição do "método" pelo "treinamento". A aparição de Pan significa a aparição de uma nova forma do humano. (JODOROWSKY, 2009b, p. 293)³.

³ "(...) significar una manera de sentir el universo bajo una forma abierta, operacional, sin 'estilo', variable, con una libertad relativa de sus partes. Puede significar la sustitución de una teoría basada en formas geométricas, dependiendo de una evidente relación de sus partes, por otra que obedezca a una forma orgánica. Puede significar el cambio de la 'teoría' por la 'acción' y la sustitución del 'método' por el 'adestramiento'". Tradução nossa.

Neste método, a filosofia e a arte desenvolvem atividades que buscam a integração corporal ao mundo, subvertendo a ideia de uma racionalidade existente ao propor a “dissolução da razão na existência” (JODOROSWKY, 2009b, p. 296). Assim, nesta concepção, as ações têm finalidades transitórias a serem cumpridas, que depois tornam-se inúteis. As vivências, resultados dessas ações no espaço e no tempo, são as formas da resistência pânica. Tal resistência seria a permanência em um caminho que ajuda o homem a ampliar os limites de sua própria consciência; que se relaciona ao passado como um fenômeno de memória para logo incorporá-lo à sua vida presentificada. Jodorowsky sugere algumas maneiras para que essa integração possa efetivar-se:

Ir de A a B. Trazer B a A. Que B seja em A. Que A e B sejam uma coisa só. Que não haja AB. Ir da consciência à existência. Trazer a existência até a consciência. Que a existência seja na consciência. Que consciência e existência sejam uma coisa só. Que não haja consciência-existência.⁴ (JODOROWSKY, 2009b, p. 301).

Essas reflexões de Jodorowsky tratam-se de uma maneira de olhar e conceber o mundo: é realizar em si, mundo e, realizar no mundo, o eu. Num processo em que pessoa — consciência — e contexto existencial — existência — estão inter-relacionados de modo irrefutável, a ação-prática artística torna-se universo infindável de invenção de teatralidades que criam, instauram, estabelecem, promovem, impulsionam, de modo efêmero, reiterado e constante, a existência-limbo de obscuridades, ainda, desconhecidas. Ou seja, a experiência de arte em vida preenchida pela multiplicidade, pelo hibridismo de temporalidades, pelo inacabado, pelo riso aterrorizante, pelo terror bem-humorado, pela integração do corpo ao mundo é que, por sua vez, com seus efeitos, capacidades, potencialidades e provocações, proporciona que vidas submersas, ainda não-existentes, comecem a fulgurar e a resistir em visibilidade por entre corpos e corporalidades viventes das pessoas-mundos.

Ao ter contato com os textos propositivos de Jodorowsky, em 2015, Fabrício Trindade não reconheceu as formulações do multiartista, sobre processos de auto transfiguração, apenas como transcrição discursiva, mas comoveu-se a encará-las como proposições catalisadoras de produção artística — inerentes a ela. E “movido com” — comovido —, Trindade fez transbordar as leituras, os pensamentos e ideias de Jodorowsky e seu *teatro pánico*, instaurando um processo de invenção de ações artísticas efêmeras

⁴ “Ir de A a B. Traer B a A. Que B sea en A. Que A y B sean una sola cosa. Que no haya AB. Ir de la conciencia a la existencia. Traer la existencia a la conciencia. Que la existencia sea en la conciencia. Que conciencia y existencia sean una sola cosa. Que no haya conciencia-existencia”. Tradução nossa.

que foram realizadas no dia 12 de outubro de 2016. Estas criações cênicas tinham como propósito expandir de modo experiencial — incorporado pelo/no/ao pesquisador-artista — as elaborações de Jodorowsky, como parte da investigação acadêmica e que, posteriormente, seriam transcritas, de modo artístico-crítico-reflexivo ao texto final da dissertação elaborado para defesa. Portanto, as *Ações Efêmeras do dia doze*, tiveram como princípio as proposições de Jodorowsky e seus *efímeros pánicos*⁵ (JODOROWSKY, 2009b, p. 327), elas constituíram como atos cênico efêmeros estruturados por elementos e perspectivas artísticas desveladas no manifesto de 1963, *Tirar o teatro do Teatro*⁶ (JODOROWSKY, 2009b, p. 315), nos textos *Método Pánico*⁷ (JODOROWSKY, 2009b, p. 293), de 1966 e *Efímero Pánico* (JODOROWSKY, 2009b, p. 327) e nas imagens — fotográficas, gráficas e audiovisuais — de alguns *efímeros* realizados entre as décadas de 1960 e 1970 por Jodorowsky.⁸

Posso dizer que neste conjunto de práticas de saberes e sabores fui formada, o que me lança ao exercício de uma continuada escuta ativa e aberta em uma vivência relacional.

Imagens fendidas de um *teatro pánico* — aproximações entre *Melodrama Sacramental* (1965) e *Ações Efêmeras do dia doze* (2016).

No ano de 1963, Alejandro Jodorowsky compôs uma obra sonora, de 23 minutos, constituída por textos, ruídos, sons de instrumentos experimentais. A partir dessa construção, produziu o *Efímero*, que se realizou na Escola Nacional de Artes Plásticas – antiga academia de San Carlos – no centro histórico da Cidade do México. Esse *efímero* se configurou como um experimento importante para o processo de elaboração dos ideais e princípios do *Grupo Pánico*, além de ter concretizado desejos e vontades desse grupo de artistas liderados por Alejandro Jodorowsky. A música, os textos, os artistas executores e as ações cênicas estão compreendidas dentro de um mesmo roteiro, para serem

⁵ Optamos por manter o conceito em seu idioma original.

⁶ “¡Sacar el teatro del teatro!”. Tradução nossa.

⁷ “*Método Pánico*”. Tradução nossa.

⁸ Conferir a dissertação de Fabrício Trindade Pereira, *Vidas submersas - o entre atos de olhares: Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia* (PEREIRA, 2017), defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

executados, por vezes simultaneamente, numa miscelânea saturada de elementos visuais. Aos poucos, Jodorowsky foi constituindo sua arte como experimento fugaz, protagonizando “acidentes” mais graves, como quando destruiu um piano ao vivo em um programa de televisão, entrando em uma clandestinidade artística.

[...] antes de começarem a surgir, nos Estados Unidos, os *happenings*, montei espetáculos que só podiam ser vistos uma vez. Introduzi neles coisas perecíveis: fumaça, frutas e ensopados, gelatinas, membranas, verduras, farinha, areia, ossos, espuma, restos de naufrágios, banhos de xaropes, de leite e de sangue, animais vivos, destruição de móveis, sucatas, explosões, fogo, etc. Em certa ocasião dançamos em um cenário onde piavam estrondosamente dois mil pintos retirados de suas incubadoras. Em algumas dessas apresentações, antes de encontrar a palavra “efêmero”, as chamei de orgia teatral.⁹ (JODOROWSKY, 2009b, p. 330-331)

Os *efímeros pánicos*, definidos como acontecimentos que radicalizam a efemeridade do teatro realizando-se uma única vez por artistas que não representavam situações, mas executavam estruturas de ações, foram tornando-se cada vez mais frequentes. Foi quando, em 1963, Jodorowsky publicou um manifesto que expressava seus questionamentos e definia qual era, para ele, o verdadeiro objetivo do Teatro.

O antigo teatro, influenciado pela literatura e outras artes, com seus caducos desejos de perdurar e compor, negavam sua essência mesma: o teatro é efêmero, nunca uma representação pode ser igual à outra. É uma arte que se dissolve no passado remoto e no momento mesmo da criação. Para chegar à euforia pânica, é preciso se liberar do edifício teatro, antes que nada, já que estas estruturas arquitetônicas pré-dispõem a relação do ator com o espaço. Eliminando o espectador da festa pânica, se elimina automaticamente a poltrona e a atuação ante um olhar imóvel.¹⁰ (JODOROWSKY, 2009b, p. 320)

Tal documento, segundo o escritor, não era apenas palavras, mas impulsos para agir. Este registro-manifesto foi a forma concisa que Jodorowsky encontrou para expor todo o seu descontentamento com o teatro que preconiza a representação do mundo no

⁹ “[...] Antes de que en Estados Unidos comenzaran a surgir los *happenings*, monté espectáculos que sólo podían ser vistos una vez. Introduje en ellos cosas perecederas: humo, frutas y guisos, gelatinas, membranas, verduras, harina, arena, huesos, espuma, restos de naufrágios, baños de jarabes, de leche y de sangre, animales vivos, destrucción de muebles, chatarra, explosiones, fuego, etc. En cierta ocasión danzamos en un escenario donde piaban atronadoramente dos mil pollitos sacados de sus incubadoras. A algunas de estas presentaciones, antes de encontrar la palabra ‘efimero’, las llamé de orgia teatral”. Tradução nossa.

¹⁰ “El antiguo teatro, influido por la literatura y otras artes, con sus caducos deseos de perdurabilidad y composición, negaban su esencia misma: el teatro es efimero, nunca una representación puede ser igual a otra. Es un arte que se disuelve en el remoto pasado y en el momento mismo de crearse. Para llegar a la euforia pánica es preciso liberarse del edificio teatro, antes que nada, ya que estas estructuras arquitectónicas predisponen la relación del actor con el espacio. Eliminando al espectador en la fiesta pánica, se elimina automáticamente la butaca y la actuación ante una mirada inmóvil”. Tradução nossa.

palco. Este foi mais um instrumento que marca, e transporta em um salto não cronológico, o *Teatro Pánico* e seus *efímeros*. Inaugura, assim, um regime cênico que, diferente da forma dramática, não pretende causar algo no público, senão no próprio artista – aquele que vivencia, experimenta e executa ações no espaço ao mesmo tempo em que concretiza cenicamente as quatro crises sugeridas por Sarrazac (2012, p. 33), a crise da fábula, do personagem, do diálogo e da relação palco-plateia.

Segundo Jodorowsky, o *efímero* não simula o espaço e o tempo. O espaço é o que ele é e as ações duram o tempo que duram. “O lugar onde se realiza o *efímero* é um espaço com limites ambíguos, de tal maneira que não se sabe onde começa a cena e onde começa a realidade [...]” (JODOROWSKY, 2009b, p. 319).¹¹ O ator pânico não atua como personagem, mas se move e age no espaço e no tempo presentes; o sujeito que está em cena é aquele que crê nas ações que executa, improvisadas e não-premeditadas, para a realização do *efímero*, “se partirá de um esquema organizado e, em seguida, na festa-espetáculo, se improvisará mergulhando no que é perecível” (JODOROWSKY, 2009b, p. 321).¹² Os objetos e figurinos são ativos, para construir ou destruir o que se realiza: “a manifestação pânica resultará de uma apaixonada relação com os objetos. Os trajes serão matéria transformável, rasgáveis, extensíveis. Os atores entrarão nos objetos, os farão explodir, vestirão trajes coletivos, usarão motores, manipularão luzes.” (JODOROWSKY, 2009b, p. 21).¹³

Um pilar estruturante dos elementos cênicos do *efímero pánico* são as ideias do movimento surrealista, delineados em dois manifestos escritos por Breton: *Primeiro e Segundo Manifesto do Surrealismo* (1924 e 1930). Jodorowsky estabeleceu contato direto com André Breton e conheceu com profundidade os fundamentos que estão registrados naqueles documentos. O Surrealismo — assim como os *efímeros teatrales pánicos* — se fundamenta a partir da arte mais instintiva, que cria com a livre associação de ideias, a fuga do racionalismo e considera a possibilidade de criar uma imagem que não se prende a uma narrativa linear de ações no presente, mas “que pode funcionar aleatoriamente numa sucessão de instantes próximos do movimento imaginado para o inconsciente e o sonho.” (GARCIA, 2014, p. 38). No *efímero* preconizava-se a ação no momento do presente, com uma forma de abolir o par binário consciência-existência, ambas instâncias

¹¹ “El lugar donde se realiza el efímero es un espacio con límites ambiguos, de tal manera que no se sabe donde comienza la escena y principia la realidad [...]”. Tradução nossa.

¹² “Para la realización del efímero se partirá de un esquema organizativo y luego en la fiesta espectáculo se improvisará ahondando en lo precedero”. Tradução nossa.

¹³ “La manifestación pánica resultará de una apasionada relación con dichos objetos. Los trajes serán materia transformable, rajable, extensible. Los actores entrarán en los objetos, los harán estallar, vestirán trajes colectivos, usarán motores, manejarán luces”. Tradução nossa.

são uma só. Ao mesmo tempo, Jodorowsky tinha como propósito alcançar uma transmutação de mentalidade coletiva diante dos valores institucionalizados, um *efímero pánico* tinha como meta agredir a sociedade em seus fundamentos fossilizados. Por exemplo, muitas vezes símbolos e elementos sociais eram profanados e destituídos de seus significados, valores e status conformados no cotidianos. Alejandro Jodorowsky utilizava a nudez, animais sacrificados, símbolos religiosos, músicos ao vivo, vísceras, cabelos, ajneas, automóveis, instrumentos musicais, sexo. No mesmo ano da publicação do manifesto, em 1965, depois de fundar com Fernando Arrabal e Roland Topor o *Grupo Pánico*, realizou-se o *efímero pánico* marco do movimento. Abaixo uma possível tradução em palavras das imagens registradas de *Melodrama sacramental* (1965), ação cênica realizada por Alejandro Jodorowsky uma única vez no *Paris Festival of Free Expression*:

Uma banda de rock toca ao vivo, o baterista realiza um solo ininterrupto. Frenético. Explode a baqueta nos pratos, tambores e caixa clara. O som é pesado, caótico. Simultaneamente, outras ações ocorrem. Isso que faz o baterista, o que ele toca, constrói, junto a outros ruídos e barulhos, a obra sonora da cena. Jodorowsky se apodera de uma cabeça de porco; afetuoso, ele a abraça e realiza movimentos leves, delicados. Acaricia o corte morto e, sutilmente, leva as mãos até a boca do bicho, que, já enrijecida, resiste para abrir. O artista insiste e consegue deixar a boca e a mandíbula do animal abertas. A língua para fora da cavidade fica à mostra. O artista coloca a cabeça do bicho no chão, pega uma machadinha e investe-a contra a sua língua, para prendê-la. Quando consegue fixar a ponta de sua ferramenta na ponta da língua exposta, Jodorowsky iça o corte do porco para o alto, exibindo seu objeto. Depois de conseguir tirar a cabeça suína morta-viva do chão, o artista finaliza a sequência lançando-a com agressividade e força em direção à plateia. (PEREIRA, 2017, p. 31).

Melodrama Sacramental durou quatro horas e foi realizado com base em uma estrutura de ações anteriormente elaborada. Por assim ser, promoveu um espaço para a improvisação e deu liberdade aos participantes para agirem conforme as relações estabelecidas entre suas subjetividades e o que estava sendo exteriorizado no momento daquele *efímero*. Para Jodorowsky, *Melodrama* o fez tomar consciência do enorme impacto que um *efímero* poderia produzir, em comparação a um teatro habitual, nas palavras do artista, o fez experimentar que “para alcançar uma transmutação de mentalidade coletiva, havia que agredir a sociedade em seus fundamentos fossilizados” (JODOROWSKY, 2009b, p. 330).¹⁴ O escritor chileno relata, em seu livro *Teatro Sin Fin* (2009b), que após a intensa apresentação ficou dormindo por três dias sem levantar da cama. Relata também que o curador do evento, Jean-Jacques Lebel, ficou furioso, pois as atenções do público e da mídia tinham se voltado para o *efímero*, ignorando o próprio festival e as outras atrações. Depois de ter recuperado as energias, Jodorowsky afirma: “eu soube que esse

¹⁴ “[...] para lograr una mutación de mentalidad colectiva, había que agredir a la sociedad en sus fundamentos fósiles.” Tradução nossa.

efímero seria o último que realizaria em minha vida, porque nunca poderia superá-lo” (JODOROWSKY, 2009b, p. 354).¹⁵

Os quadros cênicos de *Melodrama* foram realizados em radicalidade e foram exibindo uma ordenação própria de elementos das mais distintas qualidades — animais mortos, objetos úteis ou inúteis, corpos nus, corpos completamente vestidos, restos de comida, instrumentos musicais. Esta ordem instituída, que acolhe e aceita o caos como uma de suas características, não se enrijece ao ir concretizando-se nas ações dos sujeitos, mas, pelo contrário, se flexibiliza deixando-se acontecer na fluidez daquilo que ocorrer ali, no momento do ato. Tais prioridades, somadas à horizontalidade entre os elementos que estão dispostos e relacionando-se entre si e ao comprometimento do atuante com o que está sucedendo no presente estabelecem uma fissura subversiva sobre o formato cênico majoritário daquele período. Há uma ruptura com a estrutura construída pelo teatro dramático, subordinado ao texto e à organização de uma cena espetacular que cria uma realidade intocável ao público. Durante todo o vídeo-ação, são recorrentes as ações simultâneas e que não constroem uma lógica inteligível: enquanto um sujeito acerta uma galinha em cima de uma mesa, outros saltam sem parar, outros dançam, outros se vestem. Todo esse caos estabelece um roteiro de ações e reações, acontecimentos que vão se sucedendo não a fim de criar uma ordem fabular para ser entendida e compreendida à luz da racionalidade. A ação efêmera se constitui como um jorro de engendramentos reagentes que, concentrados ali no presente do acontecimento, existem e são derramados, como o vazamento de água represada, no público.

No primeiros minutos de *Melodrama Sacramental*, cujo registro está disponível na internet¹⁶, vemos uma mulher que se movimenta em meio a bonecos e sujeitos mascarados. Eles lhe entregam objetos que a modificam. Ela tem o seu corpo, vestimenta própria e dança, vai se fazendo existir. Ela está livre pelo espaço; ora vai para um lado, ora para outro, impassível, tranquila. Outros sujeitos e bonecos começam a surgir no espaço e se colocar em relação a ela; entregam-lhe objetos os quais ela utiliza. O que está encadeado nesses minutos é um sujeito feminino que perambula pelo palco em meio a sujeitos masculinos. Estes lhe dão, como presente, nessa ordem: meias de renda, sapatos de salto alto, sutiã, espelho, batom, joias. Todos os elementos entregues a modificam, são opressões àquele sujeito que antes vivia com altivez e liberdade. Jodorowsky, um dos homens, vestido de preto, entra também com objetos de tamanhos desproporcionais, como um seio de gesso e, ao fundo, posicionam uma vaca de madeira

¹⁵ “supe que ese *efímero* sería el último que realizaría en mi vida, porque nunca lo podría superar.” Tradução nossa.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-jlkgB76LY>. Acesso em: 17 de set. de 2023.

com tetas enormes, inchadas. O confronto entre a vaca e suas tetas ao fundo e a mulher em cima de sua mama de gesso é inevitável. Este pedaço de mama, em determinado momento da ação, é utilizado como púlpito para que a atriz suba e, em outro, é objeto para destruição por meio de chutes agressivos e objetivos em sua violência. Conforme a famosa frase de Simone de Beauvoir (1949), “não se nasce mulher, torna-se”, ela, a mulher, neste trecho do *efímero*, é restituída como um sujeito feminino que se forma/se formata para ser identificado tal qual é.

Esses minutos de *Melodrama* tornam-se reconhecimento, em ação cênica, imagem fendida que transborda ao mundo, escancarando um sintoma social: a hierarquia histórica colocada entre os sexos masculino e feminino não se constituiu por fatalidade biológica, mas por construção de uma sociedade capitalista patriarcal, estruturada pela submissão da mulher — e tudo aquilo que se relaciona ao feminino — à valores normativos de gênero que prioriza, sobrepuja e preconiza o macho — e tudo que se refere ao masculino. O autor propositor do *efímero pánico*, ao realizá-lo, registrou no tempo um modo — artístico — de narrar o mundo em que estava inserido, instituindo, inclusive, uma ordenação própria das artes da cena. Jodorowsky com seu *Melodrama Sacramental* não pretendia criar representações, pelo contrário, buscava a presentificação de todos os elementos — pessoas, animais, objetos, espaços — envolvidos. E, a partir dessa configuração, dá visibilidade à lógica do paradoxo, à pulsante atualização da memória social, à proposição e realização de imagens vivificadas que, por seu movimento volúvel e autônomo, ardem pela dor de sua origem e pela dor de seus possíveis encontros, com todos aqueles que a compõem e com o que se deparam.

As sugestões dos corpos; a fisicalidade imagética; a composição das existências que insurgem à medida que as experiências vão se dando; as formas, cores, figurinos, elementos cenográficos, assim como, as sugestões fantasmáticas e a transposição dos limites táteis — que se relacionam aos modos impensados, aos sintomas, às sobrevivências, à dimensão memorativa e mítica sugeridas pelas composições imagéticas-vocabulares; Tudo isso, (de)compõe o arranjo do *efímero pánico* de Alejandro Jodorowsky que fulgura, como sintomas doentios de uma crise epidêmica, vestígios passados, rastros míticos, pedaços suspeitos de valores, práticas, temporalidades, pessoas, existências. *Melodrama Sacramental* vibra o presente — naqueles corpos que se movimentaram pelo espaço agindo naquele contexto político, histórico e artístico —, o passado — nas composições realizadas pelos sujeitos e objetos que evocaram outras épocas míticas, outras imagens, outros símbolos e significados —, e o futuro — nas ações e composições cênicas realizadas, que não se conectavam aos sistemas sócio artísticos instituídos na década de 1960. A vibração de *Melodrama* fez-se movimento atravessador de tempos,

espaços, pessoas, obras e mundo, chegando a ser sentida no presente ano de 2016 de Fabrício Trindade. E, esse impacto, tão forte, foi capaz de deslocar o artista à estabelecer uma prática de criação que instaurou seu próprio corpo, sua própria trajetória e suas próprias memórias como elementos basilares para a realização de arte em vida.

Desse modo, num impulso criativo, movido por um desejo incontornável, Trindade se propõe realizar *efímeros pânico*s capazes de estabelecer inter-relações entre suas reflexões, pensamentos, subjetividades e a obra de Jodorowsky. Assim surgem as *Ações Efêmeras do dia doze* (2016), acontecimentos cênico-espetaculares que fundaram o retorno de Fabrício Trindade à cidade onde nasceu, Sete Lagoas/MG e foram realizados uma única vez, no feriado brasileiro em honra à Nossa Senhora Aparecida. Trindade realiza ações professadas, ritos litúrgicos cênico-sacramentais, encontros de arte em vida entre ele e três lugares de sua cidade natal, cuidadosamente escolhidos: a igreja, Catedral Matriz de Santo Antônio; a Lagoa das Piranhas, seca; e o canteiro central da estrada BR-040, que liga Sete Lagoas à capital, Belo Horizonte/MG. As ações foram ritos de passagem, de reencontros, ciclos de acontecimentos: um corpo que volta para uma terra, de onde saiu. Um anjo que entra na igreja e refaz seu percurso de descobertas e ali naquele espaço sagrado, se desvela, padece, é recebido no colo e por fim diz o que é o que pensa e comunga com todos o pão ensanguentado, sendo o que quer ser. Esse ser-monstro-anjo vai pra vida e se liberta, como a morte que destrói e reinicia ciclos, como um pássaro que, no mundo, resgata suas memórias e segue.

O efêmero é o estômago do tempo, / eu imagino. / O que pode uma cor, uma vida, uma gota, um suspiro, um miado, uma oração, uma existência, essas palavras, uma canção, um amor, uma história, a humanidade, as minhas memórias... / O que podem todas as coisas visíveis e invisíveis deglutidas pelo tempo, trituradas por esse estômago que nada rejeita? / O que pode o desejo que materializa com o gesto uma forma de poema esculpida pelo corpo, pela voz e pela força de uma poética na matéria invisível, na nossa memória? / O que pode o desejo que materializa com o gesto uma forma de poema esculpida pelo corpo, pela voz e pela força de uma poética na matéria invisível, na nossa memória? / Eu arrisco com o verbo. / Driblar o que é da ordem do efêmero / E tento fixar com essas palavras / A experiência de vislumbrar a realidade esvaída por imagens, sons, cores, cheiros, encontros e sensações de outro pulso de vida. Inventado. Confabulado. Desenhado. / Mas essa é só uma tentativa, / que se soma às outras tantas já passadas / nas quais eu me perdi procurando um tom, uma forma, um encadeamento ideais para fixar / AQUI / o / Outubro de dois mil e dezesseis, / décimo segundo dia do mês: dia da padroeira desse Brasil, hoje golpeado, claustrofóbico dia santo e de milagre ateu: há quem reze, há quem pague promessa, há quem peça, quem prometa, cubra o céu de fogos, / há quem arrisque / um risco / outro / mais um / na matéria invisível / numa igreja, na beira de uma lagoa que seca, numa estrada. (PEREIRA, 2017, p. 116-117).

No dia doze de outubro de 2016, em companhia a outros artistas, Fabrício Trindade partiu rumo à realização das ações cênicas efêmeras em sua cidade natal, Sete Lagoas/MG. O artista elaborou um roteiro de ações construído anteriormente, que, como um esqueleto dramatúrgico, denominado de Caminhos Litúrgicos, indicava lugares, atitudes, objetos, vestimentas, músicas textos e espaços, específicos, a serem percorridos. Tudo que aconteceria durante todo o dia não teria espectadores assistindo, as ações seriam testemunhadas pelos artistas que acompanhavam Trindade. Esses artistas compartilharam o processo de criação e contribuíam no dia doze, exercendo a função de contrarregras, produtores, propositores/provocadores. Outros foram responsáveis por produzirem, livremente, registros audiovisuais e textuais co-criando, junto à Fabrício Trindade, as ações efêmeras que se efetivariam por todo o dia. Portanto, este coletivo multidisciplinar de co-criadores foi composto por Moacir Prudêncio e João Cardoso, no registro de vídeo, Felipe Chemicatti e Randolpho Lamounier, nas fotos, Raysner d'Paula, na produção textual e Charles Valadares, Helaine Freitas, Idylla Silmarovi, Rafael da la Savia e Vânia Silvério na produção, orientação da performance, contrarregragem e apoio.

Manhã, oito horas e vinte e oito minutos, catedral Matriz de Santo Antônio, em Sete Lagoas, Minas Gerais. Fabrício Trindade está na porta na saída da missa. Ele-anjo come doces, se relaciona com o espaço e vai entrar na igreja, pela porta grande. Três fiéis estão nos primeiros bancos, rezando o terço, imagino. O Ave Maria é quase cantado. As vozes delas somam-se aos ruídos das nossas, em torno da figura de um anjo, que se movimenta, orienta, é maquiado, pergunta da música, é instruído de onde e como passar, diz "fodeu" na nave da igreja, testemunhado por São Expedito, Nossa Senhora, São Judas, São Francisco. O anjo agora é rodeado por umas tantas vozes infantis que cantam. A criatura devora nuvens enquanto caminha lentamente pela nave da igreja. Vejo duas pessoas, um casal, observando, curiosos. O anjo faz tempestade das nuvens: cospe as engolidas, engasga, faz um escarcéu. A igreja, de paredes azuis e brancas, se impõe. Vozes de crianças cantam, um devaneio vivo. Tem pessoas na janela da igreja perguntando pela próxima missa do dia doze de outubro. O anjo se despe da máscara. Lava-a. Torna-se um corpo habitante de um vestido vermelho que bate se rebate no chão — pede por misericórdia? Vai ao altar, acende uma vela, enquanto seus olhos ascendem até encontrarem os olhos do sagrado coração de Jesus. Impassível. Não há dor que lhe faça mover. Mesmo todo sofrimento desse corpo que arrasta, agoniza e habita esse traje vermelho, esse ultraje a normalpatia, esse desequilíbrio de toda verdade dita verdade por imposta por homens e mulheres que mantêm de pé essa igreja e todo esse injusto mundo. Por outro lado, ele Jesus, não impede nada, nem mesmo o avanço desse corpo

para todos os lugares, inclusive para o altar principal, onde tomará a palavra. Mas não antes de ser acolhido por um homem e uma mulher, pai e mãe de Trindade.

Se tomarmos *Melodrama Sacramental* como referência, as *Ações Efêmeras do dia doze* são transbordamento das proposições dos *efêmeros pânicos* de Jodorowsky, Fabrício Trindade pesquisa, estuda, reflete a obra jodorowskyniana e regurgita, ao seu modo, suas afetações. Alguns princípios foram adotados pelo artista, como pontos de partida de criação, Trindade os descreve, detalhadamente, em sua dissertação de mestrado (PEREIRA, 2017, p. 108-119), dentre eles destacam-se: (i) ação artística como desnudamento de intimidades, de história e de vida. Arte para compartilhar afetividades profundas, arte realizada como espaço de cura, comoção de sentimentos, como trânsito entre cena e ritual — destaca-se a presença de amigos-artistas e familiares, pai e mãe, participantes da ação; (ii) músicas e sonoridades como estímulos definidores do *efêmero*. Para cada passagem, para cada momento e existência presentificada, as músicas existiam para estabelecer o que ia acontecer, determinando o onde, o que e o como agir; (iii) as vestimentas, com seus tecidos, cores e texturas conectavam Trindade às transformações que iam acontecendo, cada peça foi escolhida para ser o traje que vestiria as ações efêmeras de sentidos e significados; (iv) o diálogo entre os diversos artistas — Trindade, Chemicatti, Cardoso, Prudêncio, Lamounier — presentes e atuantes no *efêmero* era realizado de modo simultâneo, experimental no presente curso do acontecimento. As ações efêmeras e ritos professados iam se realizando na conjunção formada pelos artistas presentes, assim como por outras pessoas que surgiam. As ações incluíam tudo o que poderia ser gerado, a busca dos co-criadores e de Fabrício Trindade era a constante abertura e ampliação ao diálogo entre pessoas, câmera, espaço, objetos. Inclusive, inúmeras foram as vezes que transeuntes, pessoas e animais espontâneos se fizeram presentes; (v) o único momento que Trindade utilizou texto, foi quando assumiu o púlpito do altar da igreja para dizer um discurso híbrido, mesclando criações textuais e poemas autorais à textos bíblicos e aos textos *Hablo por mi diferencia* (LEMEBEL, 2000), de Pedro Lemebel, *Eu, monstro meu*, de Suzy Shock (SHOCK, 2021) e *Oração do Pássaro*, de Frei Betto (BETTO, 2014). A conjunção dos supracitados elementos foi um ponto inicial que impulsionou as ações efêmeras, estiveram ali reunidos, convivendo e se inter-relacionando, várias linguagens, várias existências, experimentando e vivenciando o tempo, o espaço, o agora, o presente do acontecimento efêmero.

Trindade, comovido às proposições de Jodorowsky, efetivou um desejo legítimo de subverter ordens do comum e do normativo. O artista, como trapeiro da história, estabeleceu uma obra, a partir da compreensão que a arte pode criar brechas no mundo, por meio da própria relação do artista em vida. Assim como, também, pela capacidade

potencial de se criar estruturas imagético-vocabulares provocativas, compostas não apenas pela solidez dos elementos dispostos, mas, sobretudo, por elementos e proposições não dispostos, não esperadas, não controladas. A vulnerabilidade dos elos de sentido, os espaços vazios e as reentrâncias nos *efímeros* é que, de modos antes impensados, ampliaram e possibilitaram uma diversidade infinita de distintas relações serem estabelecidas com os sujeitos.

take um. exterior. dia ou noite, não importa. não há representação. não há representação. todos inteiros. aos seus lugares. silêncio. vamos tentar rodar tudo de uma só vez. é assim a vida. queremos estar próximos da vida. um homem abre a porta corta / o sangue jorra, um pássaro pia, a cabeça cai, uma mãe chora, acode a cria aos pés do pai corta/ a carne sangue, a carne arrasta, perturba a reza, rasga o silêncio/ não é qualquer silêncio, é um doente, grávido de normalidades intragáveis – eu preciso desse silêncio nesse take, ok? aí sim engasga doce e corta/ o cabelo cai, a música entra... a música... cadê a música... qual é a música... tem letra a música, corta/ come, devora, baba, foda a mulher, com os olhos/ na cozinha / corta a porta fecha, o homem vai, irá em frente, com uma mala, vestido branco, até chegar ao colo brando de sua mãe, já no futuro, lido nas cartas corta/ olhe para a câmera antes de dizer, antes do sangue secar, antes da carne apodrecer, antes do fogo tomar a panela, o fogão e aí toda a casa, todo bairro, toda cidade, todo país, o mundo inteiro, a realidade. o homem / corta. (PEREIRA, 2017, p. 116).

As composições estabelecidas pelas *Ações Efêmeras do dia doze* constituem potências de choque e reflexão, uma vez que são constituídas por camadas mais profundas — reveladas neste artigo, mas não necessariamente reveladas pelas fotos e produções audiovisuais. Os registros, produzidos pelos artistas co-criadores, efetivam a potência permanente dos *efímeros* de Trindade, os vídeos e as fotos desvelam-se imagens em crise, que não estabelecem seus vínculos com o espectador por meio da observação, da identificação e da ilusão fantasiosa. Elas são imagens para não ver, ou melhor, propõem que devemos fechar os olhos para ver, pois “o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Segundo Sérgio Cardoso (1988, p. 347), em seu artigo “O olhar do viajante”,¹⁷ “nossa certeza mais primitiva é mesmo a de ver o mundo”; o sentido visão é a percepção mais óbvia e crível da existência de um universo exterior ao próprio corpo de cada indivíduo. Cardoso desenvolve seu texto¹⁸ a partir da diferenciação entre os

¹⁷ O artigo “O olhar do viajante”, escrito por Sérgio Cardoso, integra um livro intitulado *O olhar*, publicado em 1988 com vários artigos de diversos autores.

¹⁸ Refere-se ao artigo *O olhar do viajante* citado acima.

verbos “ver” e “olhar” e é fundamental retomá-la para darmos prosseguimento à reflexão. De acordo com ele, os dois verbos pertencem a campos de sentido distintos. O autor nos revela que esses dois campos não se relacionam por meio da valoração na utilização dos verbos. Essa valoração proporcional-concorrente “se guia pela razão da atividade e da passividade do vidente ao seu encontro com o mundo” e faz com que evoluamos “de um ao outro numa mesma linha, por gradação” (CARDOSO, 1988, p. 347-348). Fundamentalmente, não é o que acontece, pois para Cardoso

(...) ao abandonarmos o registro rarefeito das ordens e medidas por aquele mais espesso da experiência, as progressões de quantidade apontam sempre, em cada uma de suas direções, para qualidades diversas; o que ocorre também aqui: o ver e o olhar, na sua posição, configuram campos de significação distintos; assinalam em cada extremidade do nosso fio justamente “sentidos” diversos. (CARDOSO, 1988, p. 348).

O verbo *ver* refere-se a “um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. [...] o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho” (CARDOSO, 1988, p. 348). Já o verbo “olhar” remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo”. Trindade convoca o sentidos experimentados por meio do verbo “olhar”, já que ao aproximar estes princípios da prática cotidiana, reconhecemos que o sujeito – ou *vidente*, como denomina Cardoso o sujeito que vê/olha –, ao utilizar-se do sentido visão, mirando-o ao mundo, deflagra processos, movimentos, eventos que não o acomodam e não o confortam frente ao que é visto. “Olhar algo” é ação que inquieta, invoca e instiga o sujeito a colocar-se também nessa vacilante operação: “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Essas cisões no ato de olhar nos permitem reconhecer a relação sujeito-ato-objeto como uma base flutuante, sobre a qual o sujeito se encontra de pé e tenta, na instabilidade, continuar navegando. É terreno instável que sustenta o sujeito com precariedade, num movimento eterno, num deslocamento que não cessa. É esgarçar os moldes da navegação segura, transmutando o local da chegada em horizonte. Nessa relação o que é visto vive. Ultimamente, somos bombardeados diariamente por composições imagéticas codificadas e formatadas segundo os padrões publicitários e

mercadológicos. Estas composições pretendem definir como é o mundo em que estamos inseridos, instaurando a cultura visual “mediada” como uma das prioridades da sociedade contemporânea. A espetacularização da sociedade, que constitui o atual modelo político-social dominante “é o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 1997, p. 14). Ainda nesta reflexão, Guy Debord (1997, p. 13) nos propõe que “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo”. Nesse movimento ininterrupto, a produção das imagens autônomas define um repertório visual majoritário que media as relações entre as pessoas na *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997). O espetáculo definido como a “inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 13); as bases desse sistema estão aliadas à construção ilusória de uma realidade aparente, formatada em prol da lucratividade econômica. Segundo o autor:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo ‘ter’ efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é. (DEBORD, 1997, p. 18)

As criações de Fabrício Trindade, imbuído das concepções e princípios de Alejandro Jodorowsky, propõem o caminho voltado à outra direção, que rasga e abre fenda nas imagens hegemônicas da sociedade do espetáculo de Debord. Seguindo as proposições jodorowskynianas e seu *teatro pánico*, àquele que olhar é proposto o exercício de experimentar composições visuais que não estão atreladas à valoração econômica do capital. A proposta é constituir invenções cênico-espetaculares que abrem imponderáveis espaços e colocam sob o espectador uma base que flutua numa eterna inconstância, pois propõem outros distintos universos que não remetem, e muito menos pertencem, a esse campo facilmente reconhecível e de comum inteligibilidade. Assim como *Melodrama Sacramental*, *Efêmero* e *Ações efêmeras do dia doze* são criações que (de)compõem estruturas imagéticas constituídas de vidas submersas que estão a ponto de emergir, mas que só se tornam aptas para tal quando entram em contato com o público que as assiste, que as lê, que as analisa. Diante delas não pode se deter e se acomodar na passividade, pois essas criações não estabelecem seus vínculos por meio da observação, da

identificação e da ilusão fantasiosa. A efêmera trama tecida no choque da obra com o espectador — e vice-versa — se efetiva num lampejo paradoxal, belo e estranho, que tem em sua natureza a geração de um deslocamento capaz de destilar seus efeitos, diretamente igualitários, para as partes implicadas, comovidas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTO, Frei. **Oração do pássaro**. [S.L]: s.n, 2014. Banner. Cartaz.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: AUTORES DIVERSOS. **O olhar**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.
- CHIGNOLI, Andrea. **Zoom Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky**. Chile: Uqbar editores, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso. Características surrealistas no filme A montanha sagrada, de Alejandro Jodorowsky. In: **Revista Aredia** – UFGD. Dourados, v. 3, n. 5, 2014.
- JODOROWSKY, Alejandro. As palavras do xamã. **Catálogo da Mostra Jodorowsky**. São Paulo, v. 1, n. 1, 2009a.
- _____. **Teatro sin fin**. Madrid: Ed. Siruela, 2009b.
- _____. **Manual de Psicomagia**. Madrid: Ed. Siruela, 2009c.
- _____; COSTA, Marianne. **Metagenealogía**. Madrid: Ed. Siruela, 2009d.
- _____. **Psicomagia**. Madrid: Ed. Siruela, 2004.
- JODOROWSKY, Alejandro in CHIGNOLI, Andrea. **Zoom Back, Camera! El cine de Alejandro Jodorowsky**. Chile: Uqbar editores, 2009.

LEMEBEL, Pedro. **Loco Afán, Crônicas de sidario**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

PEREIRA, Fabrício Trindade. **Liturgia Efêmero – Tiradentes em Cena 2022**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://espetaculoefemero.tumblr.com/>. Acesso em: 07 de set. de 2023.

PEREIRA, Fabrício Trindade. **Vidas submersas – o entre atos de olhares**: Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia. 2017. 120 f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 220 p.

SHOCK, S. Eu, monstro meu. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 15, p. 91–97, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44779>. Acesso em: 30 de ago. de 2023.