

EL TOPO / 1970

Um filme de ALEJANDRO JODOROWSKY

Realização, argumento, compositor musical, direção de arte e guarda-roupa: Alejandro Jodorowsky (como Alexandro Jodorowsky) / *Direção de fotografia:* Rafael Corkidi / *Montagem:* Federico Landeros / *Decoração:* José Durán, José Luis Garduño / *Som:* Gonzalo Gavira, Lilia Lupercio / *Arranjos musicais e orquestração:* Nacho Méndez / *Interpretação:* Alejandro Jodorowsky (El Topo, criança), Alfonso Arau (bandido), José Luis Fernández (bandido), Alf Junco (bandido), Jacqueline Luis (mulher de El Topo), Mara Lorenzo (Marah), Paula Romo (mulher de negro), David Silva (Colonel), Pablo Leder (monge), Giuliano Girini Sasseroli (monge), Critian Merkel (monge), Aldo Grumelli (monge), Héctor Martínez (primeiro mestre), Juan José Gurrola (segundo mestre), Víctor Fosado (terceiro mestre), Alisha Newton (mulher do terceiro mestre), Agustín Isunza (o último mestre), Carlos Lavenant (carrasco), Eliseo Pereda (carrasco), Pablo Marichal (escravo), Bestariz Beltrán Lobo (senhora), Carmen Lamadrid (senhora), Pepita González (senhora), Robert John (filho de El Topo, adulto), Bertha Lomelí (mãe do segundo mestre), José Antonio Alcaraz (xerife), Felipe Díaz Garza (ajudante), Julián de Meriche (padre).

Produção: Producciones Panicas (México, 1970) / *Produção:* Juan López Moctezuma, Moshe Rosenberg, Saúl Rosenberg, Roberto Viskin / *Direção de produção:* Roberto Viskin / *Assistência de realização:* José Luis González de León / *Anotação:* Rafael Villaseñor Kuri / *Assistência de produção:* Luz María Rojas, Jorge Rubio Salazar / *Cópia:* DCP (a partir da digitalização de suporte em 35mm), colorida, falada em espanhol, legendada em inglês e eletronicamente em português / *Duração:* 124 minutos / *Estreia:* 18 de dezembro de 1970, Nova Iorque / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca:* 23 de julho de 1997, “Melodramas do Passado, Fantasmas do Presente”.

A sessão de dia 7 de julho tem lugar na Esplanada.

Comece-se pelo título. “Topo” em castelhano não quer dizer aquilo que parece em português. “Topo” é a palavra espanhola que remete para o animal que em português denominamos por *toupeira*. *Topo* ou *cume* diz-se, em espanhol, “cima”: “cima de la montaña”. No entanto, “topo” tem um outro sentido para os falantes da língua de Cervantes: *verruga*. **El Topo** pode ser entendido como “A Toupeira” (que é o sentido pretendido por Alexandro Jodorowsky, havendo uma breve explicação do título no genérico de abertura – “a toupeira é um animal que escava túneis em busca do sol. Por vezes, quando alcança a superfície, olha para o sol e fica cega.”), mas também como “A Verruga” (anunciando-se aí, desde logo, uma relação entre o solo e o corpo, entre o a superfície da Terra e a pele). Esta polissemia complexifica-se porque, naturalmente, a vontade do realizador é remeter também para o grego *tópos*, “lugar”. Aliás, todo o filme se constrói em torno de imponentes elementos da paisagem mexicana: o vale de Huasteca, as Grutas de Villa García, a igreja abandonada de Pedriceña, na região de Durango, o deserto e a Sierra Pinacate de Sonora (que faz fronteira com o Arizona) ou as dunas de Samalayuca, em Chihuahua. **El Topo** é, por isso, e a começar pelo título, um filme da topo-grafia, um filme da monumentalidade dos lugares, da violência dos elementos geológicos. Mas é também, justamente por causa dos lugares onde foi filmado e daquilo que Jodorowsky fez deles, um filme sobre o “tópos” (não a palavra grega, mas a portuguesa) entendida como “convenção ou tema literário ou retórico que se repete com frequência”, isto é, o *tópos* cinematográfico que constitui o género do *western* – já lá irei.

Se se quiser prolongar esta análise do título, é possível ainda treslar “el topo” como uma negação de *u-topia* – o que pode parecer contraintuitivo. A palavra “utopia” corresponde a um neologismo proposto originalmente por Thomas More para nomear uma ilha imaginária habitada por uma sociedade ideal – e descrita, qual livro de viagem, pelo ficcional viajante português Rafael Hitlodeu. A palavra é composta por *ou* (“não” em grego) e *tópos* (“lugar”) e significa, literalmente, não-lugar – o ideal como algo inalcançável. Pois bem, **El Topo** (e Jodorowsky por consequência) afirma a utopia (a fantasia, a quimera, o sonho) como lugar concreto, material, vivencial e, em limite, atingível (nesse sentido, o filme é a continuação natural do filme imediatamente precedente do realizador, aquele que tinha sido a sua primeira longa-metragem, **Fando y Lis** [1968] que retratava, a partir da peça de Fernando Arrabal, uma cidade imaginada, Tar, onde é possível “conhecer a eternidade”). Como explicou o realizador, “há cineastas que trazem para a realidade dos seus filmes aquilo que veem nos sonhos, nos meus filmes eu levo para os sonhos aquilo que vejo na realidade”.

O que se conclui das implicações do título é *um choque de alturas*, o subterrâneo contra o aéreo, o escuro contra a luz, a toupeira contra o sol, a “topia” contra a utopia. Este arsenal caótico e provocador, que o filme enverga, resulta de um processo de descoberta e afirmação coletivo que não se deve resumir apenas a Alejandro Jodorowsky. Na verdade, **El Topo** é a conclusão direta daquilo que era o trabalho *performativo* do Mouvement panique, coletivo formado por Jodorowsky, pelo escritor Fernando Arrabal e pelo cartoonista e escritor Roland Topor. O grupo, fundado em 1962 (em homenagem a Pan, o deus grego do improviso e companheiro das ninfas – o que é, desde logo, bastante elucidativo), impôs-se como uma resposta violenta à “institucionalização” do surrealismo, próximo dos movimentos acionistas, através de uma estética do choque e da contradição (*hélas*).

As *performances* e peças de teatro duracionais tinham como primeiro objetivo incomodar e como segundo destruir. Uma das mais memoráveis, intitulada *Melodrama Sacramental* (existem registos), inclui já uma série de elementos que se reconhecem posteriormente em alguns filmes de Jodorowsky, nomeadamente em **El Topo**. Nesse *happening*, o próprio Jodorowsky surgia vestido de motoqueiro (não muito diferente do seu *leather cowboy* neste filme), decapitava gansos e agraçava cobras ao seu próprio peito (aqui mata coelhos e uma infinidade doutros bichos), desnudava-se e era chicoteado, apareciam mulher nuas cobertas de mel (aqui o mel é associado à morte, surgindo nas campas dos assassinados), crucificava-se uma galinha (aqui um cordeiro), assassinava-se um rabi (aqui vários mestres exotéricos), reencenavam-se várias imagens religiosas (aqui há de tudo, desde a castração de Saturno ao regresso do filho pródigo), etc.

A grande diferença entre estas peças caóticas e o cinema que Jodorowsky viria a fazer (note-se que também Arrabal e Topor se envolveriam, cada um à sua maneira, com o cinema) está nas implicações financeiras que o cinema carrega. Para conseguir reunir o orçamento necessário para as grandes ousadias visuais com que o realizador *sonhava* havia que ceder à narrativa (ainda que de forma ténue) e havia que produzir um objeto minimamente identificável (daí o aparecimento dos códigos do *western*, género que o realizador confessou só ter aceitado por imposição comercial). Isto porque, **Fando y Lis** havia sido um enorme falhanço (remetido aos circuitos *underground*) e Jodorowsky desejava produzir um cinema eminentemente iconológico, pejado de “imagens inesquecíveis” – um “um cinema feito contra o esquecimento” – coisa cara, naturalmente. Jodorowsky terá escrito um guião mais ou menos regular inspirado na figura do monge budista Ejo Takata, seu mestre espiritual na época, e que corresponde – mais coisa, menos coisa – ao capítulo final de **El Topo** (o ascetismo, a mendicância, o sacrifício, a dedicação ao trabalho, a concessão de liberdade aos “condenados da terra”).

No entanto, impelido pelo consumo de estupefacientes e pelo gosto da descoberta e da reação imediatista aos espaços e ao subconsciente, o realizador foi filmando este épico descabelado, episódico e simbolista, cujo único fio agregador é mesmo o compromisso do género – como se o *western* psicanalítico **Pursued** não tivesse sido filmado por Raoul Walsh, mas sim por Sergei Parajanov, influenciado por Buñuel, em especial por **Simón del desierto**. Jodorowsky viu no *western* e, em particular, na violência, no mutismo e no apelo imagético do *western spaghetti*, um recetáculo popular para aquilo que eram as suas experiências vanguardistas. E, onde os códigos do bailado e do teatro era pervertidos através do trabalho *performativo* do Mouvement panique, em **El Topo** os códigos do *western* moderno (ou pós-moderno) são, pelo contrário, sublimados. A violência era tanto a razão de ser do Mouvement panique como o é em **El Topo** – e nos filmes seguintes, a propósito de **Santa sangre**, o realizador afirmaria “Amo violência”. Só que essa violência, no cinema, impõe-se através da barreira de artifício e da ilusão (se bem que as mortes animais e as alegadas violações ocorridas durante a rodagem possam romper esse pacto), que converte o horror em puro deleite plástico. O céu nunca foi tão azul precisamente porque o sangue nunca foi tão vermelho.

El Topo é, portanto, um filme que impõe o artifício da realidade (*la danza de la realidad*), uma fábula com os pés na crueldade, uma ilusão que magoa (que sangra, que rasga), um êxtase programático, um sonho lúcido. Sobre o sucesso do filme e a sua influência na geração da contracultura *hippie* não valerá a pena falar – fica apenas a nota de que, na altura, Alejandro Jodorowsky pediu que cada bilhete vendido viesse acompanhado por uma dose de LSD. Sendo a Cinemateca um museu que procura apresentar os filmes nas suas condições originais, lamentamos não poder cumprir na totalidade as intenções do autor e o eventual transtorno dos espectadores.