



Este livro foi impresso pela Gráfica  
Stamppa LTDA.

Formato 180 x 250 mm, Miolo 175 págs.  
em couche fosco 115 gms 1x1 cores, capa  
em supremo 300 gms, 4x1 cores.



apresenta

**Derek Jarman - Cinema é liberdade**  
1ª edição

organização:  
Alessandra Castañeda  
Raphael Fonseca  
Victor Dias

Rio de Janeiro  
Jurubeba Produções  
2014

## Sumário

Apresentação	9
<b>■ Fichas Técnicas</b>	<b>14</b>
A Journey to Avebury	17
Stolen Apples for Karen Blixen	19
Ashden's Walk on Møn	21
Art of Mirrors	23
Sebastiane	25
Jubilee	27
The Tempest	29
T.G.: Psychic Rally in Heaven	31
In the Shadow of the Sun	33
Will You Dance With Me?	35
Caravaggio	37
The Queen is Dead	39
Pirate Tape	41
Aria	43
The Angelic Conversation	45
War Requiem	47
The Last of England	49

The Garden	51
Edward II	53
Wittgenstein	55
Blue	57
Glitterbug	59
Derek Jarman: Life as Art	61
The Gospel According to St. Derek	63
<b>■ Entrevista</b>	<b>64</b>
Imaging october, Dr. Dee e outros assuntos	
Uma entrevista com Derek Jarman	66
<b>■ Leituras de Derek Jarman</b>	<b>82</b>
<i>Glitterbug</i> : corpos e espaços como fragmentos da memória	
Alexandre Figueirôa	84
Nostalgia e vanguarda nos vídeos musicais de Derek Jarman	
Angela Prysthon	88
Os ensaios em Super-8 de Derek Jarman	
Cecília Mello	94
A trilha sonora de um filme imaginário: Uma análise do filme Blue	
Fabiana Quintana Dias	100

<i>The Last of England</i> e os <i>home movies</i> : ensaio sobre um filme-ensaio Luiz Andreghetto	108
<i>Blue</i> : a necropectiva do cinema autoral do século XX. Marcelo Augusto	114
O Super-8 é liberdade: uma revisão do cinema do gesto pequeno Yann Beauvais	120
<b>■ De filme a filme</b>	<b>128</b>
Documentando novos espaços: os vídeos caseiros de Derek Jarman Adriana Pinto Azevedo	130
As imagens-sonho Bernardo Bäcker	132
Somos Sebastião: o porco e a dança do sol na água (ao nosso amor) Bernardo Mosqueira e Joaquim Leães de Castro	134
O canto da memória Breno Marques Ribeiro de Faria	138
<i>War Requiem</i> : como representar a guerra? Bruno Carmelo	140
Glitterbug Carolina Alfradique Leite	142
<i>The Last of England</i> , ou errar o desejo Cezar Bartholomeu	146

O lugar do trono Francisco Camacho	148
“The rose has teeth in the mouth of a beast” - Wittgenstein no rizoma Jarman João Manuel de Oliveira	152
Caravaggio Jorge Soledar	154
A história da arte como invenção Leo Felipe	156
Fértil melancolia Juliano Gomes	160
The Angelic Conversation Marcio Harum	164
Anacronia e desejo em <i>The Tempest</i> de Derek Jarman Tales Frey	166
Into the wide blue yonder Tatiana Monassa	168
O rapaz do casaco vermelho Tiago Cadete	170
Créditos	172



## Apresentação

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultural brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em espaços próprios e espaços de terceiros, com mais ênfase para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, *shows* musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da Federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

Coerente com a tradição de apoio às artes visuais, a CAIXA patrocina a mostra inédita “Derek Jarman - Cinema é liberdade”, que traz a produção de videoclipes e de curtas e longas-metragens dirigidos por ele; projeto selecionado pelo edital público de ocupação da CAIXA Cultural.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 152 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.



Uma mostra de cinema dedicada à produção de Derek Jarman (1942-1994) e que se intitula “Cinema é liberdade” não poderia deixar de tentar espelhar essa forte palavra no modo como articula diferentes olhares para a sua obra. Não se pretende através dos textos que se seguem nessa publicação engessar as imagens criadas pelo multifacetado artista inglês.

Muitas são as palavras-chave que guiaram e ainda norteiam os modos como críticos, historiadores e teóricos da imagem analisam as suas obras. Poderíamos elencar, apenas como rápidos exemplos, a relação entre cinema e corpo masculino tão presente na sua pesquisa audiovisual, ou então pensar em um cinema *queer*, como muito se fala sobre sua obra. Por outro lado, pensando em tradições artísticas, é possível também se recordar da formação em pintura de Jarman e de sua estreita relação com a tradição clássica e com a iconografia da arte no Reino Unido. Numa articulação entre arte e autobiografia, seus filmes também ecoam desde seus despreziosos registros em Super-8 de amigos no seu ateliê até o tom confessional de texto e voz em sua última produção finalizada enquanto ainda estava vivo, *Blue*, de 1993. E, claro, por fim, há aí a latência de sua deterioração física perante o vírus HIV e sua coragem em assumi-lo perante os holofotes e transformá-lo em matéria para sua criação.

Do *joie de vivre* à *vanitas*, do respeito pela História ao labirinto do autorretrato, esse é o cinema de Derek Jarman. Nesse sentido me parece ser possível aplicar a palavra “liberdade” ao que ele produziu: muitas são as gavetas em que poderíamos inseri-lo, mas elas nos traem e nos convidam a pensarmos em outros modos de abordagem. Fiquemos longe de qualquer gaveta e, mais que isso, de qualquer armário.

A liberdade de Jarman também diz respeito a essa grande porrada na porta de frente de seu armário presente em filmes desde os anos 70, desde um *Sebastiane*, datado de 1976 e que, quando revisitado em 2014, ainda sensibiliza e nos faz lembrar que, mesmo que o mundo tenha mudado consideravelmente, os modos de cercear o comportamento humano e sua sexualidade ainda se fazem presente. Seja pela homofobia ou através de um comportamento heteronormativo que empurra os próprios gays para um modo de ver o mundo machista e repressor; muitos são os móveis e formatos de armários que cerceiam a nossa experiência do real.

Essa compilação de textos, portanto, se trata de um convite feito a autores que advêm de gerações, origens geográficas e formações distintas. Felizmente, os pontos de vista aqui lançados para os filmes de Derek Jarman são um reflexo cubista dessa reunião de mãos tão diferentes e capazes de embaralhar as palavras-chave acima listadas. Sejam os autores nascidos na década de 80 e beirando os seus 20 e poucos anos ou tenham eles em torno dos seus 60 anos e, portanto, uma vivência mais próxima do nosso homenageado, uma força une a todos: a admiração pelas imagens criadas por Derek Jarman e, mais que isso, um respeito pela potência da diversidade que move o mundo.

Juntos nossos esforços foram capazes de fazer esse pequeno monumento a Jarman em língua portuguesa, entre Brasil e Portugal, que se configura como esse quadrado dourado, mas imperfeito, que repousa sobre a imensidão do azul, assim como algumas das capas dos cadernos de esboços de Jarman. Colocamo-nos nesse lugar de compartilhar com o público alguns de nossos desenhos textuais sobre as imagens de Derek Jarman.

Tenho esperança de que nossos esforços irão ao encontro de leitores que diariamente também lutam por alguns tons de dourado e azul nas suas vidas.

Raphael Fonseca

Raphael Fonseca é crítico e historiador da arte, além de trabalhar como curador de artes visuais e cinema. Professor do Colégio Pedro II. Atualmente cursa o doutorado em Crítica e História da Arte na UERJ. Escreve com frequência para a revista *ArtNexus*. Reúne sua produção textual no *blog* Gabinete de Jerônimo (<http://gabinetedejeronimo.blogspot.com>)



# FICHAS TÉCNICAS





# A Journey to Avebury

A Journey to Avebury - 1971  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 10 min

**Ano de lançamento:** 1971

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Derek Jarman

Uma viagem para os antigos círculos de pedra em Avebury.



## Stolen Apples for Karen Blixen

Stolen Apples for Karen Blixen - 1973  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 3 min

**Ano de lançamento:** 1973

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Gerald Incandela

**Fotografia:** Derek Jarman

Um curta que apresenta o retrato de Karen Blixen tirado de uma fotografia.



## Ashden's Walk on Møn

Ashden's Walk on Møn - 1973  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 12 min

**Ano de lançamento:** 1973

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Fotografia:** Derek Jarman

Curta que apresenta outro lado da estética do diretor, mais perto de sua prática da pintura.



## Art of Mirrors

Art of Mirrors - 1973  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 6 min

**Ano de lançamento:** 1973

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Kevin Whitney, Luciana Martinez, Gerald Incandela

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Derek Jarman

Três figuras fantasiadas brincam com luz e reflexões.



# Sebastiane

Sebastiane - 1976  
Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 86 min

**Ano de lançamento:** 1976

**Produção:** Grã-Bretanha

Roma, 303 A.D. O imperador Diocletian rebaixa seu favorito, Sebastiane, de capitão da guarda do palácio para o posto de soldado comum e o bane para um posto remoto costeiro. Lá ele é torturado e humilhado, e então morto.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman, Paul Humfress

**Elenco:** Barney James, Neil Kennedy, Leonardo Treviglio, Richard Warwick, Donald Dunham

**Fotografia:** Peter Middleton

**Arte:** Derek Jarman

**Montagem:** Paul Humfress

**Música:** Brian Eno



# Jubilee

Jubilee - 1978 Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 106 min

**Ano de lançamento:** 1978

**Produção:** Grã-Bretanha

A rainha Elizabeth I é transportada por um anjo para o futuro (nosso presente) e vislumbra a história social da Inglaterra através de um sonho que faz malabarismos com tempo e lugar.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Jenny Runacre, Nell Campbell, Toyah Willcox, Jordan, Hermine Demorlane, Ian Charleson, Karl Johnson

**Fotografia:** Peter Middleton

**Arte:** Mordecai Schreiber

**Montagem:** Nick Barnard

**Música:** Brian Eno



# The Tempest

The Tempest - 1979  
Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 95 min

**Ano de lançamento:** 1979

**Produção:** Grã-Bretanha

Próspero, um mágico poderoso, vive em uma ilha deserta com sua filha virgem, Miranda. Ele está no exílio, banido de seu ducado por seu irmão usurpador e o rei de Nápoles. O acaso faz com que estes inimigos se acerquem; auxiliado por seu vassalo, o anjo Ariel, Próspero conjura uma tempestade para destruir o navio italiano. O filho do rei se torna prisioneiro de Próspero, se apaixonando por Miranda, e ela por ele. Uma adaptação da peça de Shakespeare.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Peter Bull, David Meyer, Neil Cunningham, Heathcote Williams, Toyah Willcox, Richard Warwick, Karl Johnson

**Fotografia:** Peter Middleton

**Arte:** Ian Whittaker, Yolanda Sonnabend

**Montagem:** Lesley Walker

**Música:** Brian Hodgson, John Lewis



## T.G.: Psychic Rally in Heaven

T.G.: Psychic Rally in Heaven - 1981  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 8 min

**Ano de lançamento:** 1981

**Produção:** Grã-Bretanha

Filme experimental do grupo Throbbing Gristle, no concerto de 23 de dezembro de 1980, acompanhado por três trilhas de seu álbum "The Second Annual Report".

**Direção:** Derek Jarman

**Participação:** Throbbing Gristle, Genesis P-Orridge, Chris Carter, Peter Christopherson, Cosey Fanni Tutti

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Derek Jarman

**Música:** Genesis P-Orridge, Chris Carter, Peter Christopherson, Cosey Fanni Tutti



## In the Shadow of the Sun

In the Shadow of the Sun - 1984  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 51 min

**Ano de lançamento:** 1984

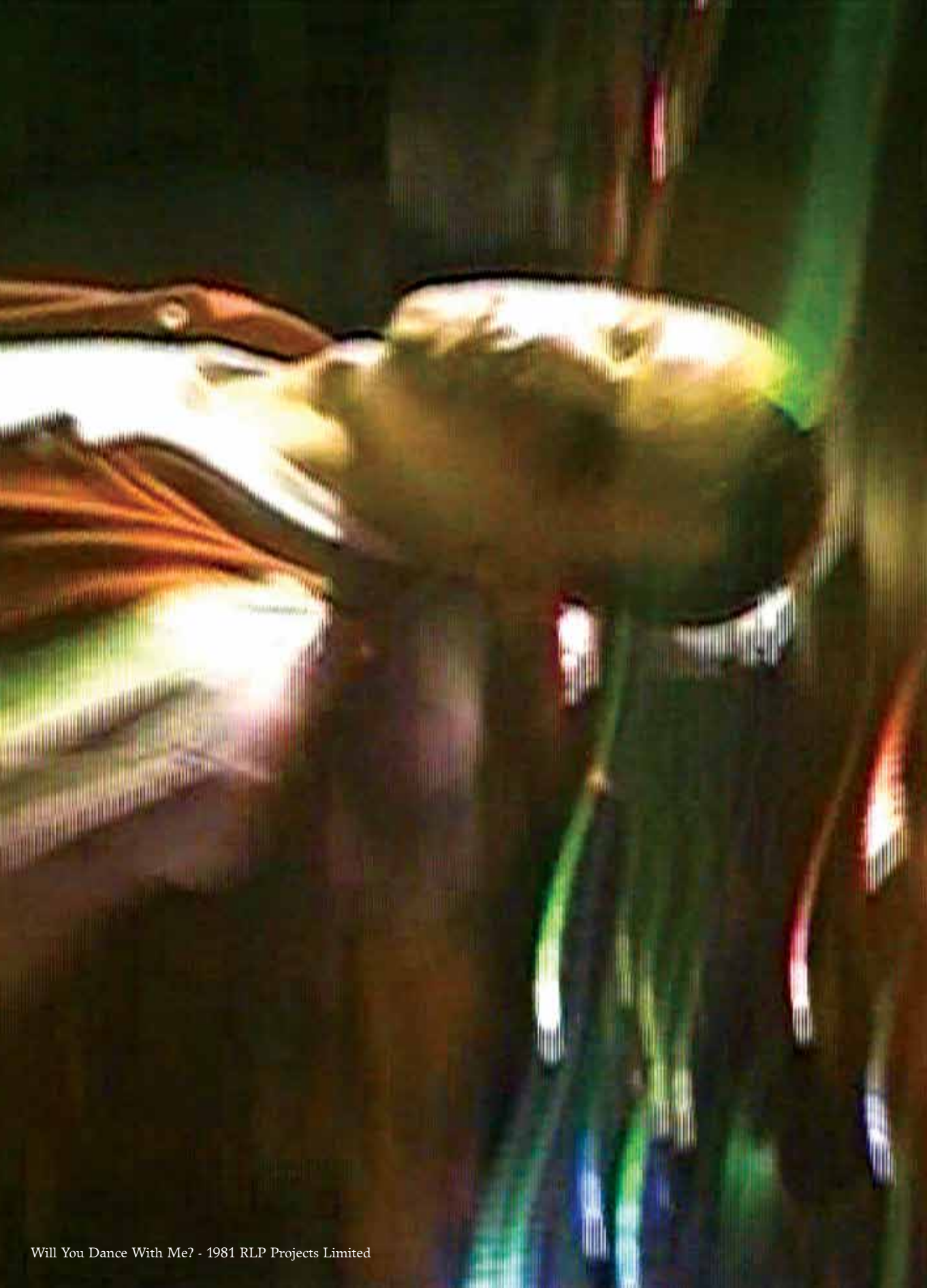
**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Karl Bowen, Graham Dowie, Christopher Hobbs, Gerald Incandela, Andrew Logan, Luciana Martínez, Lucy Su, Kevin Whitney, Francis Wishart

**Fotografia:** Derek Jarman

Baseado em um trecho de um filme de uma viagem de carro a Avebury. Imagens de acontecimentos rituais e objetos de significado místico são sobrepostos para produzir uma superfície abstrata de cor, textura e mistério. Fazia parte de uma série de filmes chamada The Art of Mirrors que foi feita em Londres em Super-8 silencioso em 1970-74. O filme foi passado para 16 mm e uma trilha sonora do grupo Throbbing Gristle foi adicionada.



## Will You Dance With Me?

Will You Dance With Me? - 1981  
RLP Projects Limited



**Duração:** 78 min

**Ano de lançamento:** 1984

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção:** Derek Jarman

**Fotografia:** Derek Jarman

Filmagem de 1984, não editada, na boate de Benjy em Mile End, experimentando como capturar a dança como pesquisa para o longa-metragem de Ron Peck, *Empire State* (1987).



# Caravaggio

Caravaggio - 1986  
BFI National Archive



**Duração:** 93 min

**Ano de lançamento:** 1986

**Produção:** Grã-Bretanha

Em seu leito de morte, em 1610, Caravaggio (Nigel Terry) recorda sua turbulenta relação triangular com dois dos modelos para suas pinturas religiosas, o bandido de rua Ranuccio (Sean Bean) e a amante de Ranuccio, Lena (Tilda Swinton). Embora o filme tenha sido filmado em um estúdio em Limehouse, o uso de luz e som conspira para um humor autenticamente italiano, com a atmosfera deliberadamente pontuada por anacronismos como uma calculadora de bolso e a moto de Ranuccio.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Sean Bean, Tilda Swinton, Noam Almaz, Dexter Fletcher, Nigel Terry, Garry Cooper

**Fotografia:** Gabriel Beristain

**Arte:** Michael Buchanan

**Montagem:** George Akers

**Música:** Simon Fisher-Turner

**Prêmios:**

- Festival de Berlim - Urso de Ouro e prêmio C.I.D.A.L.C., 1986

- Festival internacional de Istambul - Prêmio Especial do Júri, 1987



# The Queen is Dead

The Queen is Dead - 1986  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 13 min

**Ano de lançamento:** 1986

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Participação:** Morrissey, Johnny Marr, Craig Gannon, Mike Joyce, Andy Rourke

**Fotografia:** Derek Jarman

**Música:** The Smiths

Uma interpretação de três músicas de The Smiths - “The Queen is Dead”, “There is a Light That Never Goes Out” e “Panic”. O filme usa câmera lenta, câmera acelerada, iluminação “incorreta”, refilmagem e reenquadramento, projeção de trás para frente, imagens de arquivo e edição de filmagens e documentários. Algumas tomadas foram usadas em *The Last of England* (1989).



# Pirate Tape

Pirate Tape - 1987  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 15 min

**Ano de lançamento:** 1987

**Produção:** Grã-Bretanha

Retrato de William S. Burroughs filmado durante sua visita à Inglaterra em setembro de 1982.

**Direção:** Derek Jarman

**Participação:** William S. Burroughs, Peter Christopherson, FM Einheit

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Derek Jarman

**Música:** Psychic Television



# Aria

Aria (Depuis le jour) - 1987  
Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 90 min

**Ano de lançamento:** 1987

**Produção:** Grã-Bretanha

Dez curtas dirigidos por dez diretores diferentes, entre eles *Depuis le jour*, de Derek Jarman. Cada curta usa uma ária como trilha sonora/som (Vivaldi, Bach, Wagner) e é uma interpretação da ária em particular.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman, Robert Altman, Jean-Luc Godard, Ken Russell, Bruce Beresford, Bill Bryden, Franc Roddam, Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Julie Temple

**Elenco:** Tilda Swinton, Amy Johnson, Spencer Leigh (estes do segmento *Depuis le jour*), Bridget Fonda, John Hurt, Theresa Russell, Stephanie Lane, Roy Hayatt, Sevilla Delofski, Ruth Halliday, Arthur Cox, Dennis Holmes, Buck Henry, Beverly D'Angelo, Anita Morris, Albie Selznick, Elizabeth Hurley, Andreas Wisniewski, Sophie Ward, Julie Hagerty, Crystal Lujan, Geneviève Page

**Fotografia:** Mike Southon (do segmento *Depuis le jour*), Gabriel Beristain, Caroline Champetier, Frederick Elmes, Harvey Harrison, Christopher Hughes, Pierre Mignot, Dante Spinotti, Oliver Stapleton, Gale Tattersall

**Arte:** Christopher Hobbs (do segmento *Depuis le jour*), Scott Bushnell, Paul Dufficey, John Hay, Matthew C. Jacobs, Diana Johnstone, Andrew McAlpine, Piers Plowden

**Montagem:** Peter Cartwright, Angus Cook (estes do segmento *Depuis le jour*), Neil Abramson, Robert Altman, Jennifer Augé, Marie-Thérèse Boiché, Michael Bradsell, Mike Cragg, Stephen P. Dunn, Rick Elgood, Jean-Luc Godard, Tony Lawson, Matthew Longfellow, Paul Naisbitt

**Música:** Gustave Charpentier (do segmento *Depuis le jour*), Giuseppe Verdi, Jean-Baptiste Lully, Erich Wolfgang Korngold, Jean-Philippe Rameau, Richard Wagner, Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo



# The Angelic Conversation

The Angelic Conversation - 1987  
BFI National Archive



**Duração:** 78 min

**Ano de lançamento:** 1987

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção:** Derek Jarman

**Sonetos:** William Shakespeare

**Participação:** Judi Dench, Paul Reynolds, Phillip Williamson

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Peter Cartwright, Derek Jarman, Cerith Wyn Evans

**Música:** John Balance, Peter Christopherson, Stephen Thrower

Imagens de jovens figuras masculinas em uma variedade de locais e atividades são contrapostas com as leituras de Judi Dench de 14 sonetos de Shakespeare, quase todos dos primeiros 126 sonetos dirigidos a um jovem.



# War Requiem

War Requiem - 1989  
Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 92 min

**Ano de lançamento:** 1989

**Produção:** Grã-Bretanha

Um filme sem diálogo, apenas segue a música e letra de "War Requiem", de Benjamin Britten, com poemas da Primeira Guerra Mundial do soldado-poeta Wilfred Owen refletindo sobre os horrores da guerra. Mostra a história de um soldado inglês (Wilfred Owen) e uma enfermeira (sua noiva) durante a Primeira Guerra. Também inclui imagens reais de guerras contemporâneas (Segunda Guerra Mundial, Vietnam, Angola, e outras).

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Nathaniel Parker, Tilda Swinton, Laurence Olivier, Patricia Hayes, Rohan McCullough, Nigel Terry, Sean Bean

**Fotografia:** Richard Greatrex

**Arte:** Lucy Morahan

**Montagem:** Rick Elgood

**Música:** Benjamin Britten



# The Last of England

The Last of England - 1989  
Hollywood Classics Ltd.



**Duração:** 87 min

**Ano de lançamento:** 1989

**Produção:** Grã-Bretanha

Um narrador introduz cenas da devastação da Inglaterra, intercalada com tomadas do diretor Derek Jarman trabalhando em seu apartamento de Londres.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Tilda Swinton, Jonny Phillips, Nigel Terry, Spencer Leigh, Gerrard McArthur, Spring

**Fotografia:** Derek Jarman, Christopher Hughes, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop

**Arte:** Christopher Hobbs

**Montagem:** Peter Cartwright, John Maybury, Angus Cook, Sally Yeadon, Mellanie Ryder

**Música:** Simon Fisher-Turner

**Prêmios:**

-Festival de Berlim - prêmio C.I.C.A.E. e Teddy, 1988

-Premiação da Associação de Críticos de Los Angeles - Melhor Filme Independente/Experimental, 1988



# The Garden

The Garden - 1990  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 92 min

**Ano de lançamento:** 1990

**Produção:** Grã-Bretanha

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Elenco:** Fotografia: Christopher Hughes

**Arte:** Derek Brown

**Montagem:** Peter Cartwright

**Música:** Simon Fisher-Turner

**Prêmios:**

- Festival de Berlim - Menção Honrosa OCIC,  
1991

Um filme que usa religião, em particular a Paixão de Cristo, para alimentar a discussão sobre a repressão da sexualidade no mundo. Uma diversidade de acontecimentos e personagens, sublinhando o tema da discriminação aos homossexuais.



# Edward II

Edward II - 1991  
The Works International Sales Limited



**Duração:** 90 min

**Ano de lançamento:** 1991

**Produção:** Grã-Bretanha e Japão

Adaptado da peça de Christopher Marlowe, o filme enfatiza a relação entre o rei e seu favorito, o conde Piers Gaveston; e a controvérsia política envolvida.

**Direção:** Derek Jarman

**Roteiro:** Derek Jarman, Stephen McBride, Ken Butler.

**Elenco:** Steven Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton, Jerome Flynn, Nigel Terry, Jill Balcon, Dudley Sutton, Annie Lennox

**Fotografia:** Ian Wilson

**Arte:** Ricky Eyres

**Montagem:** George Akers

**Música:** Simon Fisher-Turner

**Prêmios:**

- Festival de Berlim - FIPRESCI e Teddy, 1992

- Festival de Cinema Britânico de Dinard - Hitchcock de Ouro, 1992

- Evening Standard - Prêmio de melhor contribuição artística, 1992

- Festival de Veneza - Melhor Atriz (Tilda Swinton), 1991



# Wittgenstein

Wittgenstein - 1993  
BFI National Archive



**Duração:** 72 min

**Ano de lançamento:** 1993

**Produção:** Grã-Bretanha

Filme sobre a vida de Ludwig Wittgenstein, o desenvolvimento de suas ideias filosóficas e sua revolta contra sua fácil aceitação na Universidade de Cambridge.

**Direção:** Derek Jarman

**Roteiro:** Ken Butler, Terry Eagleton, Derek Jarman

**Participação:** Karl Johnson, Michael Gough, Tilda Swinton, John Quentin, Kevin Collins

**Fotografia:** James Welland

**Arte:** Annie La Paz

**Montagem:** Budge Tremlett

**Música:** Jan Latham-Koenig

**Prêmios:** - Festival de Berlim - Teddy, 1993



# Blue

Blue - 1993  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 79 min

**Ano de lançamento:** 1993

**Produção:** Grã-Bretanha

Uma montagem com poesia e música enquanto o diretor medita sobre metafísica e morte em sua contemplação da cor azul e de sua própria experiência de viver com AIDS.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Participação:** Tilda Swinton, Derek Jarman, John Quentin, Nigel Terry

**Música:** Simon Fisher-Turner, Momus

**Prêmios:**

- Festival Internacional de Edimburgo - Melhor Filme britânico, 1993

- Festival de Cinema de Stockholm - Menção Honrosa, 1994



# Glitterbug

Glitterbug - 1994  
MD Basilisk Communications Ltda.



**Duração:** 60 min

**Ano de lançamento:** 1994

**Produção:** Grã-Bretanha

Filme caseiro com a crônica da vida do diretor. Inclui as leituras ao vivo de William Burroughs na boate Heaven, além de cenas dos bastidores das filmagens dos filmes *Jubilee* e *Sebastiane*.

**Direção e roteiro:** Derek Jarman

**Participação:** William S. Burroughs, Tilda Swinton, Michael Clark, Derek Jarman, Genesis P-Orridge

**Fotografia:** Derek Jarman

**Montagem:** Andy Crabb

**Música:** Brian Eno



Derek Jarman: Life as Art - 2004 - Gaye Temple's family

## Derek Jarman: Life as Art

Derek Jarman: Life as Art - 2004  
Gaye Temple's family



**Duração:** 57 min

**Ano de lançamento:** 2004

**Produção:** Grã-Bretanha

Retrato do artista/cineasta Derek Jarman feito pelas pessoas que melhor o conheciam.

**Direção e roteiro:** Andy Kimpton-Nye

**Participação:** Tilda Swinton, Nigel Terry, Tariq Ali, Jill Balcon, Simon Fisher-Turner, Christopher Hobbs, Gaye Jarman, James MacKay, Peter Tatchell

**Fotografia:** Ben Gundry

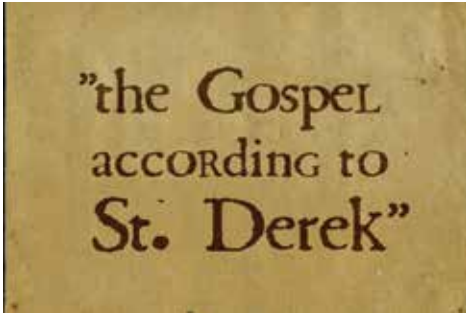
**Montagem:** Conal Percy

**Música:** Tanera Dawkins



## The Gospel According to St. Derek

The Gospel According to St. Jarman - 2014  
400 Blows Productions



**Duração:** 37 min

**Ano de lançamento:** 2014

**Produção:** Grã-Bretanha

Um documentário de baixo orçamento que explora o tema dos Dez Mandamentos segundo a visão do diretor Derek Jarman.

**Direção e roteiro:** Andy Kimpton-Nye

**Participação:** Tilda Swinton, Nigel Terry, Tariq Ali, Simon Fisher-Turner, Christopher Hobbs, James Mackay, Peter Tatchell, Christopher Hughes, Karl Johnson, Ron Peck

**Fotografia:** Ben Gundry

**Montagem:** Andy Kimpton-Nye, C.J. Lazaretti

**Música:** Tanera Dawkins

# ENTREVISTA



## Imaging october, Dr. Dee e outros assuntos Uma entrevista com Derek Jarman

Simon Field e Michael O'Pray - Julho, 1985

**Simon Field:** Nós pensamos que poderia ser uma boa ideia começar com *Imagining October*. Eu fiquei interessado na questão do título e em suas implicações.

**Derek Jarman:** É um tanto interessante que, diferente da maioria dos filmes, o título veio por último. Esta é a primeira coisa a se dizer; não havia nenhum nome para este filme até ele estar concluído. *October* saiu de uma série de coincidências. Nós estávamos lá no mês de outubro [October]<sup>1</sup>. Estávamos fazendo o filme em outubro. Outubro estava à nossa volta de certa maneira. Não apenas as memórias de outubro, mas estávamos em outubro; estávamos na União Soviética. O “Imagining” ou “imaging”<sup>2</sup> de outubro tem a ver com isto, que a palavra tivesse um tipo de clamor e tivesse a ver com imagens, imaginando e imaginação, e compreendesse seu verdadeiro caráter. Eu poderia o ter chamado de *Imaging October*, e em um certo ponto até pensei nisto, então eu decidi mudar para *Imagining*.

**SF:** Então, como imagens outrora vistas da Rússia Soviética se relacionam com a ideia de “fazer imagem”?

**DJ:** Todas as imagens que fiz da Rússia Soviética foram restritas, na medida em que tínhamos uma programação da qual era muito difícil se afastar. Não que eu não pudesse ter me afastado se quisesse, mas como éramos um grupo de pessoas, eu tinha que ter isto em mente. Eu não podia simplesmente desaparecer todos os dias... e afinal das contas, nós éramos convidados e todos exibíamos filmes. Então as imagens eram de certa forma restringidas. Obviamente, em Moscou, que é o coração do império, tende-se a filmar o sonho imperial. A coisa mais surpreendente para mim do Ocidente foi a arquitetura de Moscou. Eu achei muito difícil filmar pessoas em Moscou. Vaguei uma manhã rua abaixo de onde estávamos e as mulheres não queriam ser fotografadas, então não o fiz. Eu acabei fotografando o aspecto stalinista, que é o aspecto mais espetacular de Moscou. Então foram arranha-céus góticos, memoriais de guerra, que acho serem as imagens mais potentes da Rússia até hoje, pelo

---

1. Jarman foi convidado pela USSR Association of Filmmakers - assim como os cineastas independentes Edward Bennett, Sally Potter e Peter Wollen - para mostrar seu trabalho em Moscou e Baku.

2. [N.T.] Foneticamente semelhantes, “imagining” significa imaginando, enquanto “imaging” significa fazendo imagens. No título da entrevista foi usado “Imaging October”.

menos como ressaltadas pelos que estão em comando.

Então nós fomos para Baku, fora da hegemonia de Moscou, e as pessoas eram muito mais livres e eu estava contando com esta liberdade para filmar algumas vezes. Eu estava no mercado em Baku - eu estava com Bella (nossa tradutora) - e vi o rapaz com dentes de ouro sólido, ele tinha 35 deles. Era extraordinário. Eu não tinha filme colorido, então era difícil de ver os dentes de ouro. Estranhamente, eu tinha esta ideia de alguém com dentes de ouro no filme do Pasolini que eu queria ter feito e lá estava a pessoa. Bella disse que estava tudo bem quanto a filmar, então nós voltamos depois de tomarmos chá em um café absolutamente deserto, e não tinha ninguém lá. Mas obviamente as pessoas no mercado disseram para ele que eu queria filmá-lo. Ele apareceu correndo na esquina com seu amigo e não havia ninguém ao redor. Teve um momento estranho e provavelmente o melhor de toda viagem. Eu não falo azerbaijani ou russo e ele não falava inglês, então eu o filmei, só o seu rosto sob a luz do sol. Eu também filmei Bella, nossa intérprete de Moscou. Ela estava com esta escultura que descobrimos - um trabalhador que tinha feito toda sorte de Torres Watts, o que era uma ideia de uma fantasia extrema. Parecia impossível para qualquer pessoa do Ocidente que pudesse haver tal objeto em um jardim da União Soviética. Onde ele conseguiu o material e por que eles não o incomodavam? Você não poderia imaginar qualquer pessoa fazendo isto em Leeds. O Conselho de Trabalho viria com tudo em cima, e me parece que havia uma área de imensa liberdade no Azerbaijão que nós não tínhamos. Quando eu voltei para casa eu construí o filme mais ou menos nesta ordem. Primeiro de tudo, os símbolos - uma tríade de símbolos que aparecem em Moscou, o arranha-céu, os memoriais de guerra, tudo isto viria em primeiro no filme. Então, a parte do meio; tinha as pessoas - Bella, o velho pedreiro que construiu o troço do jardim e as crianças brincando nas ruas, as pessoas de Baku. E, na última seção, o passeio pelo cemitério.

Neste meio tempo, eu soube que John Watkiss e eu queríamos fazer um filme juntos durante todo verão. Nós tínhamos quatro semanas para fazê-lo. Eu achei que John pintava de uma maneira que, se estivesse na União Soviética, ele seria extremamente bem-sucedido. Mas porque ele estava no Ocidente e pintava em estilo fotorrealista, estava condenado a ser ilustrador e a fazer tirinhas cômicas e tal, e ele queria ser um pintor. Ele era o mais brilhante artista de tirinhas cômicas. Eu deixava muito por conta dele para construir o quadro real, mas eu fornecia os elementos e a situação, as pessoas e os figurinos. Foi ideia dele tirar as camisas porque como pintor ele queria pintar os torsos, e isto se tornou um elemento homoerótico no filme.

**SF: Eu acho isto um tanto desconcertante porque para mim parece definir uma ambivalência. A imagem erótica de soldados parece sugerir uma celebração dos militares.**

DJ: Mas este é o ponto de atrito, enterrado na repressão sexual toma formas desta maneira. Não há nada mais homoerótico que um bando de homens isolados em um pelotão, tem? Sabe-se que esse tipo de situação acontece, é a parte vulnerável. Não há dúvida de que no mundo gay essas imagens de masculinidade são, até certo ponto, glorificadas - não por todos, seja como for. Mas há ambivalência. Eu sempre tentei manter uma ambivalência perpassando essas coisas.

**SF: É uma ironia um tanto interessante que Eisenstein em seu *Outubro (Oktyabr)* tenha feito a mesma coisa.**

DJ: Eisenstein provavelmente era, mesmo que ninguém de fato o diga, homossexual ou, pelo menos, bissexual. Eu tinha a impressão de que o jeito como Eisenstein apontava sua câmera me remetia aos monumentos ao Herói Soviético. O jeito como ele retratou Ivan, por exemplo, e a maneira como ele vê os estatutos estão muito próximos. Se ele estava ciente disso ou não, ou se era apenas uma parte do clima, isto tem muito nos filmes de Eisenstein: um elemento profundamente homoerótico, especialmente no final de *Ivan, o terrível (Ivan Groznyy)*, até mesmo em *Outubro*. Até que ponto esta homossexualidade envolveu-o na revolução, eu não sei. É muito interessante. Houve uma identificação natural, sendo de fora, em direção a algum tipo de dissidência. Eu não sei sobre as vidas dos revolucionários russos. Homossexuais dão grandes espões. Eles não têm laços familiares, de certo modo, então eles se movem livremente. Há sempre este elemento em cada causa revolucionária, porque há um elemento de circulação livre, e de ser de fora e não parte disto. Há um elemento real disto na minha própria vida. Mas há sempre uma incrível pressão para agir de acordo com as leis. Muitos gays são realmente conservadores, não em termos políticos, mas na maneira como conduzem suas vidas a fim de obter alguma respeitabilidade. Em alguns níveis, eu sou profundamente conformista a fim de ser aceito em algum patamar. Existem os elementos emocionais que entram em *Imagining October*.

**SF: Os intertítulos em *Imagining October* levantam bastante explicitamente a questão da política, e trazem a política para a Inglaterra, endereçando ao estado presente da Inglaterra.**

DJ: Os intertítulos são intencionalmente simplistas e nós tentamos, ao misturá-los com poesia, com [William] Blake, fazer esta aproximação. Tentou-se dar aos intertítulos alguma ressonância. Alguns deles eram intertítulos absolutamente de matar, como se diz por aí, poderiam ter vindo de outro lugar; outros eram meio ambivalentes. Eles se referem à propaganda e este tipo de coisa, e ao mundo do cinema, que me interessa muito. Eles têm partes da greve de mineiros, de Margaret Thatcher e terminam com “O Rose thou art sick”<sup>3</sup>,

3. [N.T.] Primeira frase do poema “The Sick Rose”, de William Blake.

que é simbólico e que, claro, vem da Grã-Bretanha. É um poema sobre o aqui e agora.

**SF: Você acha que é um filme didático?**

DJ: Não, não neste sentido. Os intertítulos são para configurar uma corrente de pensamentos, que então assumem quando as imagens não são suficientes. Sem eles, não sei o que temos. As imagens eram apenas para ser mais despreendidas. Eu queria cultivá-las para que quando você as visse, já tivesse isso em sua mente.

Eu acho que a viagem para a União Soviética me afetou mais do que qualquer outra que eu tenha feito para fora do país. A outra foi quando fui para a América pela primeira vez em 1964. Teve um impacto inacreditável em mim, mas eu tenho a impressão que o único lugar, naquela altura da minha vida - em meus 40 e poucos -, que provocou este efeito foi a União Soviética. Talvez um país do terceiro mundo também me impactasse assim. Eu não viajo muito. Tem muitas coisas na União Soviética que eu absolutamente adoro. Eu seria um bobo se dissesse que não. Eu estava completamente ciente que a maioria das pessoas que eu encontrei lá - apesar de elas aceitarem sua situação - pensavam que poderia haver outra situação. Nos meios de comunicação é bastante retratado como um lugar estático com homens velhos no Kremlin. Eu não acho isto mesmo. Sempre se tem uma nostalgia pela infância e, claro, a minha foi nos auteros anos 1950, antes que o consumismo americano invadisse completamente o país, antes do supermercado, se você preferir. E eu vi na União Soviética todos os elementos daquele mundo, que na época também nos satisfiziam para que simplesmente os tivéssemos deixado de lado. Eu me lembro das velhas mercearias - você entrava e todo mundo se conhecia e tinha uma atmosfera humana. Eu encontrei este tipo de coisa na União Soviética. Havia uma simplicidade que eu realmente amava. Tinha outra coisa que eu amava - a ineficiência. Para ser humano, você tem que ter o atributo da dúvida e a ineficiência vem da dúvida, porque se você duvida você produz situações ineficientes. Eisenstein é um grande cineasta porque teve este atributo da dúvida em *Ivan, o terrível*. E é por isto, também, que *Coronel Blimp - vida e morte (The Life and Death of Colonel Blimp)* é tão maravilhoso, porque tem a propriedade do questionar e duvidar, e por causa da maneira como [Michael] Powell fez *Blimp*. O compasso de vida na União Soviética era mais humano.

Você sabia quando estava no Ocidente. É como quando você vai para a América e pode dizer pela quantidade de eletricidade queimando que está aterrissando em um aeroporto americano ou europeu. Se você quiser mostrar duas diferentes culturas, você pode fazer isto com uma lâmpada. Você poderia fazer uma análise através da lâmpada. Seria um tanto adequado fazer um filme sobre uma lâmpada, mas deveria ser o filme mais purista feito, ainda

que estivesse pregando para converter. Tem um aspecto desconfortável na minha carreira de filmes entre aquele mundo muito privado dos Super-8 (com lâmpadas e câmeras erraticamente circulando, apenas focando em pessoas e coisas) e filmes mais construídos como *Jubilee*. Eu agora vejo isto claramente. Dez anos atrás eu não teria sido capaz de fazê-lo.

**SF: Então onde você coloca *Imagining October* nisto?**

DJ: Eu coloco *Imagining October* e *The Angelic Conversation* como meus poemas e *Caravaggio* como meu romance. Eu não abdiquei desta situação ainda - fazer filmes poéticos - porque eu acho muito necessário fazer isto. Porque é tão privado que é como um poema. As pessoas perguntam, “É sobre o quê, Derek?”, e eu sempre digo que as coisas que ressoam através da cultura são exatamente aquelas coisas com as quais as pessoas não podem se comprometer e que dizem na verdade o que elas são. Foi o que realmente me interessou em *A tempestade* (*The Tempest*) como peça. Ninguém pode realmente identificar o significado. Ela vaga - é sobre perdão, é sobre envelhecer, é sobre magia? Todos estes elementos estão contidos mas não realmente resolvidos. Vou voltar aos ideais utópicos de *Imagining October* originando uma fraseologia muito simplista a fim de prevalecer, como nas faixas. Eu queria introduzir uma interrupção nestes intertítulos para que até a pessoa que quisesse ver coisas que gostaria de ver, não as vissem exatamente da mesma maneira.

**Michael O’Pray: Eu queria perguntar sobre o papel do artista em *Imagining October*. É um papel que continua voltando em seu trabalho. Eu acho que Próspero serve como exemplo em *The Tempest* e obviamente em *Caravaggio*.**

DJ: O artista tem um papel muito ambivalente em nossa cultura agora.

**MO’P: O pintor em *Imagining October* é um tanto ambivalente. A imagem é stalinista e, ao mesmo tempo, ainda assim muito bonita. Você parece querer criticar algumas coisas, mas isto é sempre temperado com imagens bonitas.**

DJ: Você acertou a real esquizofrenia na minha vida. Você colocou o dedo na coisa toda - qual é o papel do artista na sociedade ou ele ainda tem um papel? O que quer que eu diga a você está em processo. Não posso ser mais claro. Eu sempre fui profundamente preocupado sobre o papel do artista e é por isso que eu parei de pintar a certa altura. Eu só voltei para a pintura porque para mim sempre reflete as preocupações principais de poder. A *avant-garde* agora até é aceitável para a próxima geração e se tornou sua conformidade. A ideia toda de antiacademia, que foi uma ideia do século XIX, tomou seu curso através de todos os “ismos” do começo do século XX. Obviamente, em um estado centralmente capitalizado a pintura se tornou uma maneira de movimentar os bancos, e os movimentos modernos permitiram à pintura se retirar de quaisquer conexões com a vida cotidiana. Você ficava isolado em seus aposentos como

pintor, como um indivíduo, e eu achei a coisa por demais insuportável. Eu estava pintando quadros que eu realmente queria fazer e os via desaparecerem em situações que eu realmente não queria fazer parte. Eu também tive uma educação bastante privilegiada – uns tantos tapetes empilhados e mobília de vidro da década de 1960 não me interessavam realmente.

**MO’P: Suas primeiras pinturas eram paisagens geralmente bastante abstratas. Será que o seu movimento para o cinema sinaliza uma rejeição ao modernismo, uma forma de retornar para uma arte mais conectada com a realidade social?**

DJ: Definitivamente. Eu pintava – nunca pessoas – paisagens e em um teatro onde havia pessoas. Filmes me habilitaram a fazer uma aproximação com o meu mundo real. O mundo da pintura era estéril, um mundo vazio. Eu fazia espaços vazios com formas geométricas e de repente estas pessoas vieram e romperam isto. E isto era o cinema – o Ken Russell, que você conhece. Eu me vi trabalhando em uma enorme máquina fazendo *Os demônios (The Devils)*, que novamente não era realmente o meu mundo. Eu era absolutamente um espírito livre. De fato, eu era apelidado de “artista” no set. Então Marc Balet veio da América com a câmera Super-8 e isto me restaurou de volta ao cinema. Apesar de eu não acreditar nisto naquele tempo, porque eu não tinha qualquer confiança, eu tinha estado isolado por ser um gay na pintura. Os filmes restauraram esta conexão que eu havia perdido com a minha pintura.

Eu filmava meu mundo, as pessoas que eu conhecia e as mostrava em situações privadas. Tem uma porção de filmagem, que eu realmente não mostrei, que era um tipo de base. Isto também estabilizou a situação toda porque eu estava saindo dos trilhos com *Os demônios*.

O artista não tem poder politicamente. Caravaggio teve que fazer uma aproximação com os poderes para pintar suas últimas peças. Ele teve que se tornar o pintor mais famoso do mundo, que ele era. Então ele começa pintando crianças com frutas e flores – seus “filmes caseiros” – e terminou pintando peças de altar e por fim o próprio Papa – o verdadeiro símbolo de poder daquele período. Eu gostaria de considerar meu filme *Caravaggio* como um filme de Orson Welles, no qual você nunca vê realmente o Papa; você só vê esta mão sombria controlando tudo. Eu percebo muita da ambivalência que sinto em relação a ser um artista. A situação de poder está lá.

**SF: Fazer uma matéria amplamente centrada em seu trabalho parece um tanto irônico em um contexto no qual o trabalho de tantos cineastas independentes e de argumentos sobre como fazer cinema têm sido baseados na presunção que o tempo do artista já passou. Eu estou pensando, também, na proposição de [Roland] Barthes, “Death of the Author”.**

DJ: O poder vai sempre inventar o autor. Tem um vácuo e você tem que preenchê-lo. Se o artista desiste, então o espaço será preenchido pelo poder que está com outros. Em outras palavras, você tem os [David] Puttnams do mundo.

**SF: Então você acha que é responsabilidade do artista não negar sua presença e existência, mas fazer apelos à imaginação?**

DJ: Sim. Este é o enigma. Que é onde estou e eu não me resolvi pelo silêncio ainda. O que você precisa fazer vai decretar que o artista está morto quando para de trabalhar. Essa é a única coisa honesta.

**SF: Mas isso parece ser muito mais uma resposta do mundo da arte. A ênfase na teoria de cinema mais recente mudou para a proposta que a organização do filme deve ser em torno da relação com o público e que se relaciona às questões políticas. Faz-se filme para gerar debate. Pode-se dizer que, embora de maneira ambivalente e abundante, você está perpetuando uma tradição do artista.**

DJ: Quais seriam as alternativas? Há artes comunitárias que eu acho inacreditavelmente importantes, que são mais valiosas do que o realismo social. O artista sai e faz imagens de um trabalho a partir de sua própria experiência, de uma forma a partir de outros critérios. Depois, há a aposentadoria real do artista, e eu não sei se eu vou fazer isso e é uma coisa extremamente difícil de fazer. A coisa sobre o público parece-me toda errada. Em um sentido, eu não quero um público. Gostaria que todos fossem embora e fizessem por si próprios, o que permitiria a coisa toda entrar em colapso. Ninguém deveria exigir um público qualquer. Dizer que eu estou trabalhando para um público é uma falsa promessa... Eu incentivaria as audiências a deixarem o cinema e continuarem com o seu próprio filme. Encorajaria a todos a se tornarem artistas, porque é uma viagem interior e não exterior.

**SF: *Jubilee* cabe nesta perspectiva, com seu grito surrealista que permite que seus sonhos se tornem sua realidade.**

DJ: Mas *Jubilee* foi feito em um certo ponto na minha vida. Eu vejo esses filmes como os primeiros trabalhos de Caravaggio. Ele não sabia desenhar e eu não podia fazer filmes. São falhas interessantes.

Eu acho muito difícil me juntar a grupos políticos porque o centro da vida da gente atravessa direto por isto. Por exemplo, eu considero a União Soviética o mais repressivo mundo imaginável para uma pessoa gay, e pessoas das comunidades gays foram profundamente críticas até por eu ter ido lá. A política da esquerda, para uma pessoa gay que é antenada, é uma mera utopia pois pode-se ver muita opressão numa sociedade patriarcal como a União Soviética. Eu não acredito que por legislar com igualdade você obtenha isto. O estatuto

revolucionário pode afirmar que as mulheres são iguais e têm remuneração igual, mas na realidade é uma questão completamente diferente. Isto remete ao meu trabalho. Por isto que há tanto uma qualidade de dúvida em Eisenstein, porque ele provavelmente teve dúvidas do que estava fazendo. Eu sinto tanto por Ivan, e Eisenstein, porque é quem ele é, claro. Alguém vai para briga? Deve ter sido extraordinário para Stalin naquele filme vendo-se e ao mundo retratado. Quão ultrajante aquele filme é. Pintar é obsoleto em um sentido; não lida mais com o mundo exterior. O que eu descobri no filme foi uma comunidade. Eu descobri meu mundo no filme. Eu não era o diretor naqueles filmes de Super-8 neste sentido. Eu meramente dirigia a câmera. Se eu pudesse sentir no final de um filme o que eu senti no final de *The Tempest* - era como se fazer um trabalho bonito. Como o filme realmente descobriu o espírito do trabalho. De alguma forma, tudo isso se infiltrou na situação de trabalho - todos esses sonhos, para todos. Porque o olhar para o público está sendo feito da maneira stalinista. O que você deveria estar olhando é a comunidade de trabalho, as pessoas trabalhando juntas. O que é relevante é a colaboração de uma forma proveitosa de um grupo de pessoas.

**SF: Você acha que o que você está fazendo é procurar opções em termos de trabalho em várias frentes?**

DJ: Sim. E um alimenta o outro. *Imagining October* é alimentado por *Caravaggio*, mas será um filme muito diferente porque é uma real declaração pública, inevitavelmente por causa do dinheiro envolvido e da situação política no British Film Institute que o estava financiando.

**MO'P: Muito do seu trabalho expressa o que viria a ser chamada de simpatia pré-capitalista cultural. Por exemplo, *Jubilee* inicia no começo do período elizabethano com John Dee; *Sebastiane* é localizado no período romano; *The Tempest*, de novo, no elizabethano; *Caravaggio* no período renascentista e assim por diante. Você pode dizer alguma coisa sobre isto?**

DJ: Os verdes estão envolvidos nisto. Eu me acho um cineasta verde. Sim, está tudo lá porque nossa cultura é retrógrada e sempre foi. Shakespeare é retrógrado. O que me interessa é que a Inglaterra elizabethana é nossa Arcadia cultural, como Shakespeare é o eixo essencial de nossa cultura. Parece realmente importante saber lidar com isto. Quase todo mundo que trabalha com artes em algum ponto acaba prestando atenção em Shakespeare. O mito total de Camelot, Blake, Tennyson - você pode passar por todos artistas ingleses - é o tal sonho de Arcadia. Nós parecemos ser a única cultura europeia que realmente tem este pano de fundo de sonho.

**SF: Michael Powell certamente tem.**

DJ: Sim. Parece com alguém lidando com o centro do período. Muitas das coisas

com as quais John Dee estava envolvido eram ideias muito otimistas e puras – a ideia da colonização –, mudando para o oposto na passagem do século XIX para o XX. Eu gostava de John Dee imensamente como homem. Ele manteve correspondência com Elizabeth enquanto ela estava numa espécie de prisão domiciliar em Oxford, e ele estava profundamente envolvido na restauração que deve ter sido, novamente, a ala liberal de Elizabeth contra a hegemonia católica. Ele atuava em um duplo papel como político e como alquimista. Fez a primeira tradução de Euclides. Era mal interpretado porque era mais fácil pular esta coisa de mundo pré-científico. As pessoas o estão recuperando novamente, porque viram matéria como vida – que é sobre o que a alquimia era. As pessoas estão percebendo que a destruição da Floresta Amazônica, cercas atravessando o deserto de Kalahari e assim por diante mostram um mundo científico, que é voraz e pode estar errado. Podemos precisar desses sonhos e eles podem realmente ser parte de nós, e é isso que me interessa sobre John Dee. Alquimia é sobre transformar a matéria em ouro, sobre escória e o ser. Sobre escória ser ouro puro. E por ouro puro não compreenda como capitalismo, compreenda o ouro em seu sentido espiritual – do metal que não se corrompe. Claro que o ouro é a corrupção elementar...

**SF: Há um paralelo na sua própria situação em que as pessoas podem, eventualmente, não compreenderem o seu uso da alquimia em *In the Shadow of the Sun*, por exemplo, como uma forma de nostalgia ou misticismo.**

DJ: Tem muito a ser descoberto na alquimia, e no passado. Mas o passado não existe; é o que a gente interpreta. As pessoas tendem a pensar que a história é imutável, mas tem algo chamado realidade. Realidade é o que me interessa – a imagem de realidade em Caravaggio. Por que um filme de Ken Loach é mais real do que um de Ken Russell? E por que o neorealismo italiano é mais real do que Michael Powell? Para mim, a resposta é que eles não são. Eu realmente vejo as notícias na televisão como ficção. As pessoas dizem “realidade”, mas esquecem que o caminho que fazem vem da imaginação de pessoas, e não são reais neste sentido.

**MO’P: Você quer dizer para não se usar a ciência como base para ação?**

DJ: Sim. E se você não usa, o sombrio realmente invade. Leva você para longe da política centrista.

**MO’P: É sobre isto a minha outra parte da pergunta, sobre sua fascinação com os mundos pré-capitalistas. Existe uma ideia que a política não começou até o capitalismo...**

DJ: Porque é um mundo arcaico. É aí que entra o meu interesse por Jung e a psicologia arquetípica.

**MO’P: O retorno a um mundo pré-capitalista é também um pouco como as utopias socialistas do século XIX.**

DJ: Eu acho William Morris ótimo e gosto de Blake. Blake conduzindo sua utopia privada com sua esposa sentada nua no jardim brincando de Adão e Eva é uma imagem maravilhosa. Eu tenho certeza que Morris era assim também. Tem tudo a ver com envolvimento. Uma audiência impede envolvimento. Eu odeio audiências [risos]. Eu mesmo sou um público terrível.

**MO’P: Parece haver um pessimismo cultural aqui para este mundo que é impossível e talvez isto tenha a ver com sua ideia de apocalipse. Você tem um lado celebratório e otimista e outro mais como uma boate em *Jubilee*.**

DJ: Eu odeio *Jubilee* quando o vejo. Ele me deixa impassível.

**SF: *Jubilee* é “ultramoderno” em comparação com a maioria dos outros trabalhos independentes. Você usou muitos elementos da cultura “jovem”?**

DJ: Sim, tem de tudo - *punk*, o *SCUM Manifesto*<sup>4</sup>, *Fear of Freedom* de [Erich] Fromm, Jung - está cheio de citações enterradas. Você quase poderia produzir listas de leitura. Surgiu do que eu estava lendo naquela época e nos anos anteriores. Todos os empurrões juntamente com a situação que nos rodeava. Eu gosto do desconforto em *Jubilee*, embora sempre tenha me deixado impassível. Parece ser há tanto tempo. É difícil defender coisas que são tão velhas. Seria diferente se eu as fizesse agora. Em *Caravaggio* eu meio que fiz uma espécie de aproximação entre esse filme e *The Angelic Conversation*. Considerando que em *Jubilee* é chop, chop, chop... Desta vez eu vou torná-lo mais coerente.

**SF: Mas também há imagens do apocalipse em *The Angelic Conversation*, o carro queimando, por exemplo.**

DJ: Isto é muito importante. Eu vou te contar como isto foi estruturado. Não havia roteiro quando fizemos o filme. Eu simplesmente filmei pessoas e lugares de que gostei durante o verão. Eu nunca fiz um roteiro. As ideias vieram depois que fiz o filme. Enquanto nós editávamos juntos. As coisas que vieram à minha cabeça depois da imagem. O começo tinha símbolos do industrialismo - o carro queimando. A cruz relacionada ao industrialismo - uma espécie de momento Buñuel. O peso do pensamento recebido. O nevoeiro e a jornada da noite é a ideia de uma viagem que é tão importante em Jung. Essa é a primeira seção. Então eu pensei que as cavernas eram os lugares onde a análise havia começado. A caverna escura como se você estivesse sob o templo, de onde o tirariam caso você estivesse doente. O lugar onde o mundo poderia ser colocado para a direita. Uma espécie de ritual. A descida para as profundezas

---

4. [N.T.] SCUM (Society for Cutting Up Men).  
O *SCUM Manifesto* é um livro de Valerie Solanas.

- isto é como Rimbaud -, a descida no outro lado, se necessário. Então eu vi as seções de natação como ablução, o ritual de lavagem do mundo... e a luz do sol aparece e se está fora no ar fresco. Eu vi a seção com o imperador como servindo às outras. É baseada nos primeiros elementos poéticos de nossa cultura - o andarilho, o doador de sonhos. Ao provocar os outros, também se provoca. O combate psicótico é consigo mesmo. Uma luta incrível continua e a música é vigorosa e tem uma espécie de reparação, uma espécie de cena homoerótica. Eu queria mostrar isto de uma maneira que não havia sido mostrada antes. Em todos os filmes gays esta luta é sempre mais diretamente presente. Há sempre um elemento sadomasoquista em *Jubilee* e *Sebastiane*. O sinal - a coisa do radar - que a princípio é tão ameaçador no filme é erradicado pelas flores. Isso é quase a volta ao início e desta vez a luz do sol está lá.

**MO'P: Nós queríamos perguntar sobre o processo tecnicamente envolvido na execução de *The Angelic Conversation* usando Super-8, vídeo e 35 mm.**

DJ: O filme foi gerado em Super-8 e em uma câmera de vídeo VHS ligada a uma plataforma U-matic. A filmagem em Super-8 foi transferida através dessa câmera por projeção na parede de uns três quadros por segundo. O U-matic resultante foi para o *time-code* feito pela Research Recordings em videocassetes VHS. Nós fizemos uma edição preliminar, aqui no meu apartamento, em VHS, com uma câmera simples, um editor de *home video* com dois *decks* e uma televisão. Nós cortamos juntos. Então, usando o *time-code* do VHS nós editamos o U-matic e colocamos em uma fita de 1'. Esta fita se tornou a fita master. Era todo silencioso neste estágio. E então uma porção de coisas foram transferidas para o filme de 35 mm. Estes foram os passos para a imagem. O som foi feito na Videasonics e levou três dias. Nós também coletamos uma porção de sons quando estávamos perto do mar. Judi Dench gravou todos os sonetos e então tínhamos uma opção de sonetos para se adaptarem à imagem. A trilha sonora foi estruturada de um jeito que a imagem não foi. A imagem era improvisada, enquanto o som foi cuidadosamente estruturado.

Era realmente um filme silencioso. Todas as coisas que aconteceram no filme foram coisas que aconteceram nos *home movies*, como nadar na praia, andar pelas paisagens, ir para a *stately home*<sup>5</sup>. A maioria das coisas no filme foram o que qualquer um poderia fazer, exceto os locais, que foram cuidadosamente escolhidos. Vem de uma resposta visual ao lugar e assim por diante, e é não dramático nesse sentido. O drama é restaurado pelo soneto.

**MO'P: O efeito desacelerado que você usa em *The Angelic Conversation* e que você já tinha usado durante anos nos filmes Super-8 - de onde vem?**

DJ: Era apenas um botão na câmera Nizo. Simplesmente ocorreu, como

---

5. [N.T.] Uma grande mansão britânica, geralmente aberta ao público.

acontece com as coisas. Eu só percebi, quando adquiri aquele determinado projetor (um Bolex), que havia uma maneira de gravar bastante com muito pouco filme. Tinha uma base econômica. Você pode levar um cassete de três minutos e fazê-lo rodar durante 20 minutos. É uma maneira muito barata de documentar as coisas. Ele também tem um efeito ligeiramente hipnótico.

**MO'P: Francis Bacon disse recentemente que ele via algumas de suas pinturas como momentos congelados. Esta erotização do momento parece ser um elemento forte em seus filmes.**

DJ: Suponho que seja uma técnica de pintura. Embora possa ser uma técnica de cinema. Só que o cinema tradicional veio da palavra escrita.

**MO'P: Tem um aspecto muito distinto porque se você desacelerar assim em 16 mm, não consegue essa mesma textura.**

DJ: Isto tem muito mais a ver com aquela câmera e o projetor.

**SF: Em *The Angelic Conversation*, o processo realmente parece apoiar o filme como uma celebração voyeurista de uma atenção quase erótica para uma pessoa em particular. Eu estava imaginando qual efeito a técnica teve no tempo – é muito mais um filme sobre o tempo.**

DJ: Eu nunca realmente analisei isto. Eu pensei sobre isto, mas surgiu uma ideia de que seja como uma batida de coração. Acho que nesse filme o tempo é realmente suspenso, é por isso que é tão bem-sucedido. Eu estava pensando no banho hoje sobre o que eu gostaria de te dizer... Parece-me que um pouco após Caravaggio – para voltar para outra preocupação, e esta é uma resposta absolutamente oblíqua a esta pergunta – que você tem, em [Nicolas] Poussin, o primeiro ideólogo na história da arte ocidental. Alguém que realmente tenta reconstruir o passado com o olhar do passado. Isso atinge um crescendo no século XIX com artistas como os pré-rafaelitas que fazem cenas bíblicas e medievais. Em seguida, no século XX, ele desaparece dentro do cinema e esta tradição é dominante lá. Então, *Brideshead Revisited*<sup>6</sup> ou *O contrato de amor (The Draughtsman's Contract)* são o campo arqueológico dependendo da maneira como forem vistos. Parece-me que a outra tradição é aquela em que o passado é sempre contemporâneo. No sentido de que o passado está sempre presente. Então quando Caravaggio pintou cenas bíblicas, eram sempre pessoas do seu período, e todas as pinturas medievais são assim. Apenas uma tradição recente se arrasta no caminho de alguém como Poussin, que faz isso com propriedade e faz com que se pareça com Roma. É por isso que vou tentar e fazer *Caravaggio*. Parece-me muito antiquado e irracional a mais recente forma de ver os filmes. A coisa estranha sobre *The Angelic Conversation* é que as pessoas estão vestidas de maneira moderna, e ainda têm uma intemporalidade.

6. [N.T.] Seriado baseado no romance do escritor inglês Evelyn Waugh.

**SF:** Aqui você está conectando tempo com a história. O que parece acontecer é que da maneira como você estrutura o tempo no filme (parte porque é um tema erotizado), este é quase eterno em contraste com *Jubilee*, no qual você tem um senso de história e um emaranhado de períodos ou tempos cronológicos.

DJ: É verdade. O filme está fora das convenções dos contadores de história, considerando que *Jubilee* está na estrutura do que um filme deveria ser - um estruturado autêntico. *The Angelic Conversation* não é realmente a exceção em sua duração, que tinha que ter cerca de 78 minutos, na verdade este é o único elemento daquele mundo que está lá - o tamanho da tela. Dizem-lhe que tem que ser uma pintura a óleo, que não lhe é permitido fazer em acrílico. Nesse sentido, *Jubilee* é uma encomenda pública e *The Angelic Conversation* é um filme privado.

**SF:** Uma coisa que as pessoas podem achar perturbadora e provavelmente objeto em *The Angelic Conversation* é sua privacidade, que parece estar fora de qualquer responsabilidade política. Você vê um filme como este tendo um tipo de política?

DJ: Me parece que a criatividade tem que ser restaurada para o pessoal - por isso eu disse aquilo sobre audiências. Eu quero que façam seu próprio filme porque esta é a coisa mais preciosa que me aconteceu. Tem a ver com os mundos públicos e privados, e isso é arte - um atrito entre os dois, que os fazem interessantes. Quanto do seu mundo privado você sacrificou pela imagem pública? Quanto David Lean sacrificou para fazer *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*)? Parece incredivelmente importante que aquela área seja aceita em todas as formas de arte exceto o cinema. Meu antagonismo ao outro cinema é baseado no fato que eu vejo pessoas tomando decisões sobre o que vão apresentar para o público que não são decisões genuínas.

**MO'P:** Você é um problema porque o mundo comercial não gosta da invasão no seu trabalho de elementos externos às suas convenções, como o trabalho em Super-8 e os temas de seus filmes, enquanto por outro lado a *avant-garde* experimental não confia em seu trabalho de filmes, vendo-o como bastante orientado comercialmente.

DJ: Eu posso entender que eles não gostem deste mundo porque eu não gosto - deste mundo comercial -, também, mas por outro lado, sinto que é necessário entrar neste mundo. Caravaggio é interessante porque ele fez isso. Trazer o mundo privado para o público é todo baseado em minha educação como pintor. Reproduzo as atitudes dentro do filme.

**MO'P:** Uma objeção pode ser que você está fazendo uma distinção que não pode ser feita - entre público e privado.

DJ: Mas temos um mundo particular que as pessoas não entram. Retorna para a sexualidade, e é por isso que é tão importante para os filmes. E é por isso que há uma tentativa para recuperar Shakespeare a uma tradição homoerótica. Essa é a minha postura política. É um grupo minoritário. Ele atravessa todas as formações políticas.

**MO’P: A cultura do cinema *avant-garde* tem sido amplamente heterossexual e as duas principais perturbações causadas por isto neste país foram o movimento feminista dos anos 1970 e a recente influência gay de jovens cineastas. Eles estão reivindicando áreas da mesma forma, e as coisas públicas/privadas entram em colapso então em algo mais político, em ambos os casos.**

DJ: É por isso que há uma politização estranha dos filmes, o que é desconfortável porque não é através de estruturas autênticas. Isso é chamado pela imprensa de direita - *Time Out* e *City Limits* - de “decadência”, que é um eufemismo para gay. Sempre que vejo “decadência”, eu acho que estou ganhando.

**SF: Mas não parece ser um problema real em termos do que está implícito no termo “decadência”. Existe a possibilidade tanto para o material de filmes progressivos quanto para os regressivos homoeróticos? Alguns deles parecem ser um imaginário de nostalgia.**

DJ: Mas tudo volta a isto - arquétipos como o Jardim do Éden estão sempre nas vidas das pessoas. O que eu tentei fazer em *The Angelic Conversation* foi bastante simples. A produção de filmes gays apresenta a si mesma como problemática, o que a torna segura no mundo heterossexual - “pobres coitados, eles têm vidas tão terríveis”. A maioria dos primeiros filmes gays tinha a ver com situações completamente frustradas, por exemplo, *Un chant d’amour* de Jean Genet - uma imagem perfeita daquele período: os anos 1950. Filmes como *Sebastiane*, *Nighthawks* de Ron Peck e *Taxi Zum Klo* eram todos tão sofridos. Eu queria fazer um filme no qual não houvesse esta violência. No sentido que a narrativa dos filmes tivesse absorvido a violência. A câmera Super-8 permite que você se afaste disso. Eu penso na área da magia como uma metáfora para a situação homossexual. Você sabe, magia que é proibida e perigosa, difícil e misteriosa. Eu posso ver este uso da magia nos filmes de Cocteau, nos de Kenneth Anger e muito em Eisenstein. Talvez seja uma área desconfortável, proibida, que é destrutiva, e talvez seja uma metáfora para a situação gay.

**SF: Ver essa tradição de filmes homoeróticos - Genet, Anger e assim por diante -, particularmente na *avant-garde*, leva a uma pergunta sobre a agressão - agressão nas imagens mas também agressão à plateia. A leitura de *Dancing Ledge* que obviamente lhe fascina, o caso de Lynn Seymour, o trabalho de Genesis P-Orridge. Parece haver certos momentos exemplares quando**

**alguém está preparado para *épater le bourgeois* de forma tradicional – você pode ver seus próprios filmes como funcionando dessa forma?**

DJ: Eu sinto isto, e isto é meu lado pior. Eu transbordo de raiva e tento me impedir de fazê-lo. Nos filmes mais do que nos Super-8. Nos primeiros filmes, em *Sebastiane* e *Jubilee*, o público é atingido porque eles não eram exatamente o que esperavam. Eu acho que *Caravaggio* talvez, porque é uma área onde a arte é sagrada. Eles esperam sombras escuras e uma extraordinária seriedade, mas eu vou tentar e trazer de volta para as incertezas. Como ele pinta pessoas, isso é o que me interessa. O que estão fazendo os rapazes na rua ao serem pintados por este pintor que os pinta para a aristocracia? Como é que ele vê as coisas e as torna aceitáveis?

**SF: Olhando para sua carreira, parece que *Caravaggio* pode ser um sinal de convite ao *establishment*.**

DJ: Sim, é. Estou usando o sistema em meu proveito. Estou no processo de fazer isto. Vai ser muito interessante ver no que dá. A menos que você enfrente esse mundo, você tem que fazer uma aproximação, caso contrário, estará sempre à margem. E isso não me interessa. Há algumas coisas que eu realmente valorizo que quero levar a cabo. É por isso que fiz *The Angelic Conversation* e *Dancing Ledge*; tinha que resolver onde estava. Houve algum tipo de análise acontecendo lá. Alguém me perguntou outro dia como minha vida era e eu disse que completamente maravilhosa em um determinado nível e completamente desesperada em outras áreas. Mas acabei entendendo o desespero e o aceitando.

Tradução: Rachel Ades



Derek Jarman

LEITURAS DE DEREK JARMAN



## *Glitterbug*: corpos e espaços como fragmentos da memória

Alexandre Figueirôa

Com o filme *Glitterbug* (1994), o cineasta britânico Derek Jarman (1942-1994) nos deixou uma autobiografia centrada nos anos de sua juventude, construída a partir de trechos dos filmes em Super-8 rodados por ele entre 1971 e 1986, paralela à sua atividade como diretor de filmes, entre os quais *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1978) e *Caravaggio* (1986). O filme, em formato de diário íntimo e com música de Brian Eno, propõe uma crônica dos amigos de Jarman e das comunidades de artistas da cena *underground* por onde ele circulava.

A obra gravita em torno de reminiscências visuais registradas pelo cineasta, e vão revelar não só aspectos de sua vida cotidiana como o ambiente cultural londrino dos anos setenta e a cena *punk* e gay do período. *Glitterbug* é composto de centenas de fragmentos de filmes em preto e branco e em cores. A reunião desse material teve como objetivo integrar o projeto *Arena*, programa exibido pela BBC. Jarman participou parcialmente de sua elaboração, mas quando o resultado foi ao ar ele já estava à beira da morte por complicações provocadas pela AIDS. Os finalizadores do filme foram o seu assistente David Lewis e o seu editor Andy Crabb.

Jarman, como sabemos, tinha uma profunda admiração com o formato Super-8. É instigante imaginar que foi, exatamente, com o material de pequenos filmes domésticos que ele estruturou esse testemunho poético audiovisual, flagrando a si mesmo e outros corpos masculinos e femininos para transmitir sua visão pessoal e o sentimento em torno de uma época. O cineasta, nesse mergulho no passado composto de fragmentos marcados pelo efêmero, interage com as imagens desse outro tempo e revê o percurso de sua própria existência para articular um discurso no presente, um discurso de despedida, cujo objetivo é perpetuar as suas convicções em torno dos laços de amizade e do amor. Amor e amizade evidenciados sobretudo pelas relações afetivas homoeróticas, um traço que reflete um dos aspectos centrais dos empreendimentos de sua vida artística e está presente em toda sua filmografia.

Ver *Glitterbug* é portanto uma experiência sensitiva marcada pelo lirismo. Jarman nos seduz pela delicada articulação que ele desenvolve a partir de imagens aparentemente dispersas. Uma janela de um grande galpão que se abre para uma vista do rio Tâmis, a fachada de uma casa de chá por

ele frequentada, o interior de um apartamento/estúdio em Sloane Square, viagens pelo campo, viagens a Barcelona e Florença, bastidores de filmagens e um desfile de drag queens mesclam-se com imagens de rapazes dançando abraçados descontraidamente num terraço em um dia de sol, os rostos de amigos, a atriz Tilda Swinton correndo por um parque, o escritor beat William Burroughs autografando livros e cenas do próprio Jarman em seu cotidiano: tomando café da manhã, fazendo a barba ou empunhando uma câmera Super-8 diante do espelho. A experiência proporcionada pelo filme *Glitterbug* nos remete assim a aspectos interessantes de apropriação e ressignificação de um material audiovisual.

Filmes domésticos, assim como fotografias, em geral são imagens congeladas e mortas (lembrando Barthes) de um momento que não existe mais a não ser pelas impressões gravadas em algum dispositivo. Do ponto de vista estético elas carecem de elaboração e sofisticação. Em geral são tomadas espontâneas que não seguem um rigor formal a não ser o desejo de quem filma em apontar o seu olhar/lente da câmera para o objeto/objetos de seu desejo. Enquadramento, angulação, foco seguem o fluxo dos acontecimentos e o ponto de vista de quem filma. As imagens de Jarman, nos filmes em Super-8 que compõem *Glitterbug*, apesar de sua experiência como realizador cinematográfico - o que faria imaginar um rigor estético no momento de sua captura -, seguem nessa direção. Desde os trechos mais antigos, quando o cineasta ainda estava dando os primeiros passos como realizador, até os que ele já era um nome conhecido têm o frescor do momento e não estão aprisionados num modelo formal como vemos por exemplo nos documentários em primeira pessoa.

Todavia, é visível, nesses trechos selecionados para compor o filme, a presença de uma poesia intrínseca marcada pelo afeto. Os lugares, pessoas e eventos filmados carregam em si uma carinhosa relação vivenciada pelo cineasta. O loft que o abrigou por um tempo não é um simples um espaço de moradia, o apartamento que se tornou um estúdio não é apenas um lugar de trabalho. O mesmo é válido para as ruas tortuosas de Londres com prédios antigos abandonados ou a paisagem de Avebury e as locações do filme *Sebastiane*. Todos os espaços são locais de encontro, de experiências afetivas e de liberdade criativa. Espaços simbólicos e oficinas da imaginação.

Em cada plano captado pela sua câmera Super-8, Jarman investe num convite à alegria e ao prazer. O concurso de Miss Universo, uma brincadeira realizada no apartamento de seu amigo Andrew, mostra os preparativos para o desfile em que seus amigos e amigas se divertem. As imagens granuladas, e por vezes trêmulas, flagram as expressões irreverentes e debochadas dos presentes, mostrando que era ali naquele espaço privado onde a vida pulsava e as transformações comportamentais estavam ocorrendo. Os trechos dos bastidores das filmagens de *Sebastiane*, feitas em 1974, acentuam essa entrega ao fazer artístico como um prazer compartilhado. Os gestos prosaicos captados nos intervalos de gravações das cenas são o contraponto ao extenuante

trabalho de realização de um filme.

Quando se aproxima dos companheiros com quem integrava sua vida artística e sentimental essa poesia ainda se torna mais concreta e sensível. Jarman filmou beijos, abraços, olhares, poses, gestos furtivos como se sua câmera fosse uma extensão não apenas de seus olhos, mas de suas mãos. A imagem resultante toca na pele das figuras filmadas, alisa seus cabelos, explora e enaltece a beleza e a jovialidade dos rostos e corpos de modo a eternizar a graça e a vitalidade desses encontros. Mesmo quando os trechos mostrados são do período em que o cineasta já tinha uma vida profissional consolidada e integrava a vida cultural londrina de forma menos marginal, no início dos anos 80, seu olhar permanece aberto e arejado a esses sentimentos.

E se nos filmes arquivados ao longo de quinze anos esta poética latente nos toca, ao conjugar os fragmentos dessas reminiscências do passado, Jarman e seus colaboradores redimensionam e reintegram essa poesia no presente de modo que ela também nos comova. Um presente, porém, marcado pela angústia da proximidade da morte inevitável. *Glitterbug* é portanto um filme que se desdobra em dois tempos. O tempo dos pequenos filmes dispersos, retratando a alegria e o prazer em estado puro e o tempo da nostalgia do filme recomposto, rearticulado a partir da memória, da melancolia pelas perdas – mortes precoces dos amigos, pessoas queridas que partiram para outros lugares e de quem não se teve mais notícias – e dos amores que murcharam.

Obviamente que a recomposição dessa memória audiovisual, diferente da espontaneidade das tomadas feitas no passado, implicou num trabalho de ordenação discursiva que levou em consideração entre outros elementos a preocupação de uma dimensão estética no trabalho resultante. Essa sofisticação narrativa e a necessidade de articular imagens díspares, porém, não sufocou a essência do conteúdo poético dos filmes em Super-8. Muito pelo contrário, ao trazer de volta uma geração que parecia ter desaparecido com o tempo, Jarman renova a sua crença nos afetos e dá a eles um sentido não apenas no campo da sua intimidade. Ele mostra sua fascinação pelas memórias vividas, cultua aquilo que lhe parece mais caro: as amizades que perpassaram sua existência e, ao mesmo tempo, abraça o legado deixado pelo seu tempo e o projeta para o presente. *Glitterbug* é uma bela história de amor e de sorrisos.

### **Bibliografia**

FILHO, José Moura Gonçalves. Olhar e memória, in *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GARCIA, Wilton. *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: Pulsar, 2000.

ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Alexandre Figueirôa é jornalista e crítico de cinema, doutor em Estudos Cinematográficos pela Universidade Paris 3, professor adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco e líder do grupo de pesquisa Mídia e Cultura Contemporânea. Autor, entre outros, de *Cinema pernambucano: uma história em ciclos* (FCCR, 2000); *Cinema Novo, a onda do jovem cinema e sua recepção na França* (Papirus, 2004); *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro* (CEPE, 2008).



# Nostalgia e vanguarda nos vídeos musicais de Derek Jarman

Angela Prysthon

“Et je tremble délicieusement au souvenir  
charmant du premier jour d’amour!”  
(*Depuis le jour*, Louise, Gustave Charpentier)

Em 1987, no auge do videoclipe e da estética MTV, dez diretores de cinema foram convidados pelo produtor Don Boyd a participar de um filme *omnibus* com suas versões para árias célebres de óperas do repertório clássico canônico (algumas bem mais canônicas e célebres que outras, é bem verdade). Como costuma acontecer com essas antologias, os episódios de *Aria* eram desiguais, irregulares. Oscilavam entre o delírio *kitsch* de Ken Russell e sua interpretação de *Nessun dorma* (*Aida*), a *mise en scène* absurda de Godard para *Armide*, o esteticismo quase piegas da *Liebestod* (*Tristan und Isolde*) de Franc Roddam, a simplicidade *pop* de Julien Temple para *Rigoletto*, a abordagem *Grand Guignol* de Robert Altman para *Les Boréades*, a pretensão de Charles Sturridge com sua versão de *La Vergine degli angeli* (*La forza del destino*) e resultados bem mais medíocres ou desinteressantes como os de Nicholas Roeg, Bill Bryden e Bruce Beresford. O exercício de estilo mais interessante, contudo, parece-me ser o de Derek Jarman com *Depuis le jour*, o penúltimo episódio do filme, com cerca de sete minutos de duração, sobre a ária da ópera *Louise* de Gustave Charpentier.

Jarman havia se tornado internacionalmente conhecido um ano antes com o longa *Caravaggio*, mas de certo modo frustrado com o formato 35 mm (pelos custos, pelas demoras, pelas dificuldades do processo), voltara-se mais uma vez para suas experiências com o Super-8 (formato que, aliás, nunca havia abandonado de fato, desde o início da carreira) e com 16 mm. Sua participação em *Aria* reflete de modo exemplar esse período. É sua obra imediatamente anterior a *The Last of England* (1989), filme no qual abraça mais radicalmente a mistura de texturas filmicas para lançar sua versão alternativa e crítica da história recente do Reino Unido, com uma inclinação especial para os planos filmados em Super-8 e pela subsequente visualidade nostálgica, obsoleta e arcaica resultante desse formato, a justaposição de imagens, as figuras nas paisagens de decadência urbana e violência pós-punk. *Depuis le jour* é uma figuração talvez menos extrema dessa abordagem, mas seguramente faz parte de um mesmo horizonte estilístico que tem como principal método a pouco

usual mistura entre certo lirismo nostálgico e um ímpeto vanguardista.

A quase paradoxal combinação entre nostalgia e vanguarda aponta para os parâmetros estéticos normalmente associados ao pós-modernismo. Sendo inevitável, nesse sentido, acederemos ao clássico texto de Jameson (1991, pp. 279-296) no qual ele fala sobre o processo pós-modernista de reificação do passado através da recuperação de certos artefatos culturais, através de uma recriação metonímica, a nostalgia pelo estilo, pelo modo em que certas épocas foram eternizadas, mais do que pelo passado em si. Jameson, tanto nesse texto como em trabalhos posteriores nos quais tratou sobre a utopia, ataca o pós-modernismo justamente no que ele considera uma espécie de “nostalgia regressiva”, talvez no sentido em que a nostalgia geralmente se refere a um anseio por “dias melhores” que em certa medida vai paralisando o presente.

Jameson vê a insistência na nostalgia como uma maneira de demonstrar uma falha do presente - ou uma historicidade esquizofrênica. Ele vai definir o pastiche como uma espécie de sintoma da incapacidade do nosso tempo de se pensar historicamente. Assim, o retorno quiçá ingênuo ou historicamente deformado do pós-moderno ao passado, a nostalgia como sintoma são sinais evidentes, para Jameson, de regressão, de esvaziamento histórico. Mas é interessante ressaltar que as operações da nostalgia vão além das suas encarnações já exaustivamente descritas e discutidas a partir dos conceitos de paródia e pastiche pós-modernos. Linda Hutcheon (1998), por sua vez, aponta certa contradição entre o protesto que Jameson faz pela “nostalgia regressiva” do cinema (e da cultura pós-modernista como um todo) e seu próprio gosto nostálgico e idealizador pelo mundo do pré-capitalismo tardio e pelo modernismo estético. O que, em todo caso, é bastante revelador dos paradoxos que constituem a cultura contemporânea. Aliás, em vários dos seus trabalhos e fundamentalmente no ensaio citado aqui, a própria Hutcheon vai tentar dar conta da tensão entre a tendência nostálgica do pós-modernismo e a ironia, que ela considera o aspecto mais seminal do contemporâneo, através de sua causticidade e autorreflexividade.

O argumento demonstra que grande parte da cultura pós-1968, ou que chamamos de pós-modernidade, de fato está marcada por uma íntima associação com a nostalgia, mas que as expressões mais instigantes e complexas dessa cultura teriam plena consciência dos riscos, armadilhas e atração da nostalgia, e que buscam expô-los precisamente através da ironia, do paradoxo ou do estranhamento. O que me parece instrumental para não apenas compreender a proeminência da nostalgia no cinema de Derek Jarman, mas para também vislumbrar as formas a partir das quais ela opera, sobretudo nesse estranho elo com o cinema de vanguarda.

Jarman, que mesmo desde seus primeiros trabalhos na Escola de Belas Artes do King's College ou como diretor de arte do filme *Os demônios* (*The Devils*, 1971) de Ken Russell, e de seus primeiros filmes e clipes, já articulava certas

operações temporais que tensionavam o presente a partir de uma deformação deliberadamente afetada do passado (e vice-versa). Basta pensar na encenação da antiguidade clássica que ele vai elaborar em *Sebastiane* (1976) (todo falado em latim e com figurinos que denunciam a psicodelia em purpurina dos anos 1970) ou nas entonações *punk* da viagem no tempo de Elizabeth I em *Jubilee* (1978). Sem esquecer os anacronismos de *Caravaggio* ou *Edward II* (1991), e das ênfases irônicas de *Wittgenstein* (1993), dos modos de traduzir visualmente os textos shakespearianos em *The Tempest* (1979) ou *The Angelic Conversation* (1987). Tal visão “deformada” da história ou da literatura talvez tenha raízes na perspectiva do pintor que valoriza detalhes visuais em detrimento do fluxo narrativo. Ou ainda, como aponta Peter Wollen, tenha uma relação com uma sorte de neorromantismo que aparece na cultura inglesa a partir dos anos 1970, definida por “uma imersão numa visão pessoal da paisagem inglesa, incansavelmente revisitando e rejeitando as tentações do vitorianismo e do antiquarianismo, voltando-se com muito mais sucesso para as memórias de infância, mediadas por filmes caseiros e retratos de família” (WOLLEN, 2006, p. 38).

Justamente a partir dessa mediação que me parece relevante considerar os filmes musicais realizados por Jarman, sobretudo os clipes que ele dirigiu para a banda The Smiths - que antes da colaboração com Jarman resistia enormemente ao videoclipe - e o objeto mais específico deste texto, o segmento de *Aria*. Jarman, que dirigiu vídeos para, entre outros, o Sex Pistols, Marianne Faithfull, Throbbing Gristle, Bob Geldof, Patti Smith, Annie Lennox e Pet Shop Boys - estes últimos mais notadamente divulgados e comentados -, recorreu muitas vezes ao *found footage* e à montagem e sobreposição de imagens de Super-8 ou 16 mm, editadas com U-matic. Neles, o passado aparece ora como a matéria que dá sentido à cultura de fragmentos do presente, ora como espectro que deve ser combatido, contestado, afastado. Como, por exemplo, no clipe *Broken English* (1979) para a canção de Marianne Faithfull, no qual aparecem cenas das marchas fascistas na Itália ou Hitler discursando furiosamente. O passado aparece também como pastiche, como paródia pomposa e quase ridícula, como afetação - talvez confirmando a desconfiança jamesoniana com relação às formas pós-modernas, como os romanos orgiásticos de *It's a Sin* (1987), dos Pet Shop Boys, estátuas vivas da antiguidade clássica em *Tenderness is a Weakness* (1984), de Marc Almond, ou os dervixes rodopiantes e inautênticos de *Windswept* (1985), de Bryan Ferry.

As mais intrigantes aparições do passado nos vídeos de Jarman, contudo, são aquelas que revisitam a intimidade, que trazem à tona as memórias pessoais e seus afetos e acabam por mesclá-los a uma brava insurgência histórica, a uma insubordinação política enraivecida, a uma franca irritação ou pelo menos ambivalência com os símbolos da identidade nacional britânica. Talvez o exemplo mais contundente dessa combinação seja o vídeo *The Queen Is Dead* (1986) para The Smiths. O clipe começa com planos do Albert Memorial,

monumento em homenagem ao marido da rainha Vitória em Londres, seguidos da sequência de um adolescente pichando a frase-título (a rainha está morta) num muro de uma construção moderna em ruínas, das fusões de imagens da Union Jack enrolada no corpo de uma jovem, sendo amassada e rasgada, cenários de decadência urbana, uma coroa real, flores, anjos, figuras andróginas e atemporais, guitarras, notas de libras sendo queimadas. A colagem resulta num movimento claramente antinarrativo, mas pleno de narratividade, como aponta Jameson no seu comentário sobre as ligações de Jarman com a estética da MTV: “pois parece-me que se trata aqui da fragmentação de narrativas mais antigas em fragmentos puros de narratividade, agora visualmente autônomos e narrativamente significativos em si mesmos” (JAMESON, 1994, pp. 130-131).

As demais canções de The Smiths transpostas para o filme de Jarman seguem esse padrão de fragmentação e de reforço de um imaginário cultural *punk*, embora nem todas tenham um caráter tão explicitamente político como “The Queen Is Dead”. “There Is a Light that Never Goes Out”, por exemplo, traz uma dimensão mais lírica (até pelas características da própria música), com mais ênfase nas texturas imagéticas decorrentes da sobreposição de duas ou mais imagens. Todo o vídeo está composto por dois ou mais planos em Super-8 fundidos em um único bloco de imagens em movimento: o corpo de um rapaz, o reflexo de um lago ou rio ao pôr do sol, cenas de um carro em movimento, nuvens no céu, Piccadilly, automóveis em chamas, tudo ao mesmo tempo. Os fragmentos estão como que em busca de unidade, mas em ameaça constante de explosão.

*Panic*, o terceiro filme dessa coletânea, retoma mais diretamente a política (também pela própria natureza da canção, que tem um claro valor de protesto, uma nítida preocupação com os contrastes sociais), a história e os atributos formais aplicados em *The Queen Is Dead*. A canção alude a várias cidades do Reino Unido, mas as imagens são de Londres: novamente aparece o contraste entre o que há de monumental na capital do reino e as ruínas dos subúrbios e dos desolados conjuntos habitacionais, de certo modo símbolos do fracasso da arquitetura modernista no país. *Ask*, último clipe de Jarman para The Smiths e que foi lançado isoladamente, tem um tom menos agressivo ou diretamente contestatório, o que é obviamente precipitado pela leveza da canção, uma espécie de hino de liberação dos tímidos. A jocosidade é replicada no vídeo, que conta como protagonista com um adolescente espinhento de óculos fundo de garrafa que tenta desajeitadamente se aproximar de uma garota. Além dos dois personagens, há outros jovens celebrando e dançando na rua (também marcada pela desolação urbana thatcherista dos anos 80), entrecortadas por imagens dos membros da banda, sobretudo Morrissey, performando a canção (é, aliás, o único dos vídeos de Jarman para The Smiths onde eles aparecem).

As texturas obtidas pelo cruzamento desses fragmentos imagéticos, tanto nos filmes como nos videoclipes musicais, apontam para a tensão expressionista entre a nostalgia de um passado povoado por figuras míticas (anjos andróginos,

*punks* elisabetanos, reis e pintores gays) e o presente distópico das ruínas urbanas, do brutalismo arquitetônico decadente e da juventude em revolta (herdeiros diretos das figuras míticas do passado). Num certo sentido, elas criam uma temporalidade distinta, singular, uma sorte de futuro do pretérito povoado de anacronismos e palimpsestos visuais. John Orr observa que: “Jarman é amplamente fascinado pelo quadro-dentro-do-quadro temporal da narrativa fílmica, pelo salto de épocas que age como choque disruptivo não apenas para as sensibilidades do espectador, mas para seu sentido de história linear” (2000, p. 332).

Mas a nostalgia também pode retornar de um modo mais direto, mais convencional, mas não menos comovente ou perturbador. É o que acontece em *Depuis le jour*. Comparado inclusive com outros segmentos de *Aria*, o filme de Jarman apresenta uma narrativa quase linear: nas primeiras sequências temos num palco uma velha senhora (interpretada por Aimée Delamain) – em todos os *releases* de divulgação do filme ela é mencionada como uma cantora de ópera no seu último espetáculo – com um rico vestido de época segurando um buquê de flores, fazendo medidas e agradecendo a uma plateia (nunca vista, o que pode sugerir que ela seja imaginária) enquanto uma chuva de folhas (aparentemente uma fusão de imagens bem ao estilo jarmaniano) cai sobre ela; em seguida temos o que seriam as lembranças dessa mulher através de imagens em Super-8 de um jovem casal (Tilda Swinton e Spencer Leigh) em diversas situações. O filme incorpora a sua experiência anterior com os vídeos de música popular e seus modos particulares de traduzir determinadas ambiências musicais para a música erudita, algo que evidentemente já estava presente nos seus filmes anteriores e suas trilhas sonoras e que vai ser aprofundado no longa *War Requiem* (1989), baseado na peça musical de Benjamin Britten.

No caso de *Depuis le jour*, o libreto alude diretamente aos tremores deliciosos da memória. Os devaneios da velha cantora são encarnados por Swinton e Leigh vagando pelas topiarias de um típico jardim inglês, passeando por pequenas vilas da costa inglesa, tomando banho de mar. Em Super-8 as imagens do casal em cores se fundem ao preto e branco predominante e se mesclam às cenas da cantora no palco em 35 mm. A memória dessa mulher, as lembranças de um amor de juventude e uma relativa linearidade na sua apresentação podem até sugerir uma inspiração nostálgica de ordem regressiva, um retorno ao passado para fugir de um presente estagnado; contudo, a maneira como são concatenadas as duas temporalidades do filme perturbam as nossas expectativas. O presente (a velha, seu vestido, seu buquê, o banco e as folhas que caem) parece estar inscrito num imaginário arcaico, num tempo perdido, enquanto as memórias se livram do passado através de um fluxo constante de imagens, de fragmentos efêmeros do visível, criando um futuro do pretérito vivo e subversivo.

## Bibliografia

HUTCHEON, Linda. *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. In: University of Toronto English Library, 1998. Disponível em: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> (acessado em 15 de março de 2008)

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991.

\_\_\_\_\_. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

ORR, John. National identity: Greenaway and Jarman. In: ASHBY, Justine; HIGSON, Andrew (orgs.). *British Cinema, Past and Present*. Londres/Nova York: Routledge, 2000. pp. 327-338.

WOLLEN, Peter. The Last New Wave: Modernism in the British Films of The Thatcher Era. In: FRIEDMAN, Lester D. (org.). *Fires Were Started*. Londres/Nova York: Wallflower Press, 2006. pp. 30-44.

Angela Prysthon possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1989), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (1993) e doutorado em Critical Theory And Hispanic Studies pela Universidade de Nottingham (1999). Professora do Programa de pós-graduação em Comunicação e do bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco. Autora de *Cosmopolitismos periféricos: Ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina* (2002) e organizadora, dentre outros, de *Comunicação e Sociedade - Transformações midiáticas no contemporâneo* (2013).

## Os ensaios em Super-8 de Derek Jarman

**Cecília Mello**

Derek Jarman atuou no cinema inglês nos anos 1970, 1980 e início dos anos 1990, e foi talvez o mais radical dos cineastas de seu tempo. Seu cinema altamente idiossincrático, marcado por elementos reflexivos e intertextuais, possui características que permitem relacioná-lo à ideia fluida de “filme-ensaio”. O emprego consistente de uma forma aberta ao novo, dotada de coragem para enfrentar o risco; o desejo de abordar temas que estão postos na cultura, principalmente a questão homossexual e a conjuntura social e política de seu país; a quebra de fronteiras entre o cinema, o vídeo e as artes visuais; a intensa heterogeneidade de sua mistura de gêneros e estilos; todos os elementos que pautaram as escolhas estéticas de Jarman desde o início de sua carreira corroboram sua afinidade com a ideia mais livre e independente da produção ensaística.

Derek Jarman entra para o universo cinematográfico por duas vias quase opostas no início dos anos 1970. Por um lado, passa a trabalhar, a convite do diretor Ken Russell, como production designer em seu filme *Os demônios* (*The Devils*), de 1971. Por outro, na mesma época, adquire uma câmera Super-8 Nizo e passa a realizar pequenos filmes com amigos e outros artistas de seu círculo pessoal. Jarman passa assim pela experiência de uma grande produção comercial ao mesmo tempo em que se sente atraído pelo Super-8 e seu caráter doméstico. Creio que um dos principais veículos para o aparecimento das marcas ensaísticas na obra de Derek Jarman tenha sido justamente o uso desse formato.

Derivado da bitola mais antiga 8 mm, o Super-8 foi lançado em 1965 pela Kodak como um formato para vídeos caseiros, com qualidade inferior ao 16 mm. A câmera Super-8 foi projetada para ser usada por amadores, e oferecia uma série de facilidades se comparada às bitolas 35 mm e 16 mm. Se antes se exigia do cineasta amador uma certa cultura técnica para a filmagem, a Super-8 facilitava operações tais como o foco, vinha equipada com uma lente zoom, além de ser de fácil manuseio devido a seu formato e ao fato de poder ser facilmente carregada com o uso dos cartuchos de filmes, que eliminavam a difícil operação de carregamento do chassi das câmeras maiores.

Nos anos 1970, o Super-8, inicialmente reservado ao estilo doméstico, ganha força e aparece como formato ligado à experimentação e à resistência a um

tipo de cinema mais convencional em 35 mm. Sendo uma bitola amadora e de qualidade inferior, o Super-8 já vinha revestido de uma marginalidade que parecia dar ensejo a um tipo de cinema aberto ao risco e ao novo, e que incorporava a precariedade técnica das imagens por vezes tremidas e desfocadas, transformadas em arma estética. Além disso, o Super-8, pela intensa granulação de suas imagens, parecia já conter em si próprio um certo distanciamento ou, em outros termos, uma certa dose de reflexividade.

Se por um lado o uso do Super-8 aproxima a obra de Jarman da noção de filme-ensaio pela via da reflexividade, do risco e do improvisado, por outro lado a bitola amadora também parece propiciar o aparecimento de outra característica essencial ao universo ensaístico: a presença da subjetividade. Jarman era muitas vezes o principal assunto de seus filmes, o Jarman contraditório, ativista e dialógico. Por vezes isso aflora de modo explícito, com a presença literal do diretor em filmes tais como *The Last of England* (1989) e *The Garden* (1990).

A filmagem em Super-8, a rigor, não requer equipe e propicia um tipo de experiência íntima e solitária muito diferente da produção de um longa-metragem convencional. Jarman filmava sozinho ou com poucos amigos, que se alternavam na câmera para capturar cenas de modo improvisado. A atmosfera mantinha-se familiar, propiciando um espírito de coletivismo e informalidade. Há aqui uma óbvia relação com o universo da pintura, que Jarman conheceu antes de fazer suas primeiras incursões no mundo do cinema. De certo modo, Jarman parece estar pintando de modo íntimo com sua Super-8: ele usa texturas, sobrepõe imagens, aplica filtros de diferentes tipos, além de manipular a película durante a revelação através do uso de tinturas. De modo ainda mais marcante, Jarman desenvolve a técnica de filmar em três a seis quadros por segundo, projetar em uma velocidade também baixa e aí refilmar em vídeo na velocidade padrão. Ou então o contrário, filmar em velocidade mais rápida que o normal e telecinar na velocidade padrão. O resultado era algo como um slide show rápido ou vagaroso, acarretando uma certa degradação da imagem e produzindo uma outra textura e uma qualidade onírica que bem se adaptavam ao mundo que ele criava em seus filmes.

Ao contrário do 16 mm, o Super-8 nunca esteve associado às novas definições de realismo e a uma certa utopia que parecia conceder ao primeiro uma aparência de instrumento da verdade, de uma câmera que poderia captar o real sem ser mediada pela ideologia. Se o 16 mm libertava o cinema do 35 mm, tornando-se a base de um cinema *underground* e dos movimentos documentaristas dos anos 1960, o Super-8, desprovido desta aura de “verdade”, parecia abrir um outro espaço mais voltado para a emergência de uma subjetividade, algo que cultivava uma relação tensa com o teor de verdade almejado pelo cinema.

Jarman realizou mais de 30 curtas em Super-8 em sua carreira, formalmente e tematicamente diversos, mas que demonstram a afinidade do diretor com a intimidade proporcionada pelo formato caseiro. *Studio Bankside*, de 1970, foi

filmado em preto e branco, e colorido nos estúdios nos quais ele trabalhava na época, e traz imagens de amigos e colaboradores próximos que frequentavam o local. A *Journey to Avebury* (1971) demonstra por sua vez a fascinação de Jarman pelo passado místico do Reino Unido. Em *Ashden's Walk on Møn* (1973), ele parece ter experimentado pela primeira vez com a superimposição de imagens através do uso de dois projetores funcionando simultaneamente e, em *Fire Island* (1974), Jarman coloca um prisma em frente da lente da câmera para criar imagens distorcidas e coloridas.

Mas talvez suas experiências com o formato tenham atingido o ponto alto com *The Angelic Conversation*, realizado em 1985 em Super-8, editado em vídeo e ampliado posteriormente para 35 mm. Creio que Jarman tenha realizado através deste filme um ensaio em versos, ecoando o poeta inglês Alexander Pope (1688-1744), que escreve na passagem do século XVII para o XVIII dois belos ensaios em forma de poemas, a saber “An Essay on Criticism” e “An Essay on Man”, e que, assim como Jarman, era pintor e dado a cultivar jardins em torno de sua casa.

Em *The Angelic Conversation*, Jarman é, assim como Pope, ensaístico e poético, não pela intensa subjetividade com que aborda questões que estão postas na cultura, mas sim por fazê-lo através de recursos visuais que aproximam seu filme tanto da ideia de uma linguagem poética como também do universo da pintura. *The Angelic Conversation* era o projeto preferido de Jarman, que comentou: “Este é meu trabalho mais austero, mas também o mais próximo do meu coração”. O filme é estruturado em torno de 14 sonetos de Shakespeare, declamados pela atriz inglesa Judi Dench em off, e explora o amor e o desejo entre dois homens, Paul e Philip. Jarman escolhe uma voz feminina para a leitura dos poemas de modo a evitar que qualquer um dos dois homens pudesse ter uma voz dominante no filme.

O projeto na realidade se inicia como uma série de improvisos em Super-8, filmados por Jarman principalmente durante o verão de 1984 em diversas locações na Inglaterra, tais como as regiões costeiras dos condados de Dorset, Somerset e Kent, todas caras ao diretor. Jarman experimenta com a filmagem em velocidade mais alta que o padrão e com a projeção em velocidade também mais alta. Aí realiza uma telecinagem caseira em velocidade padrão, adicionando efeitos visuais e finalmente ampliando, com as 35 mil libras de ajuda do British Film Institute, para 35 mm, e acrescentando a trilha sonora. Através do efeito produzido pela técnica de câmera lenta, Jarman parece desejar estender o tempo, ao modo de Joyce em *Ulysses* ou Woolf em *To the Lighthouse*, até quase suspendê-lo, aprisioná-lo, mas finalmente o deixando escapar. Além disso, a câmera lenta parece aumentar a sensação de controle sobre as imagens, e os dois rapazes parecem mais do que nunca aprisionados pelo nosso olhar, a tensão entre a sua presença e sua ausência exacerbada pela técnica em Super-8.

Jarman também limita deliberadamente sua paleta de cores em *The Angelic Conversation*, experimentando com os controles de *white balance* em

sua câmera de vídeo e com filtros de lente na Super-8. O que ocorre parece ser uma degradação da imagem, atingida através deste processo que embaça os contornos e torna as cores instáveis, e com isso Jarman se aproxima da tonalidade de certos quadros de William Blake, poeta e pintor romântico inglês e um de seus artistas preferidos.

*The Angelic Conversation* é, nas palavras do próprio diretor, uma viagem espiritual em direção à sua psique, e aqui é possível evocar a noção, formulada por Murielle Gagnebin em seu livro *L'essai et le cinéma*, do filme-ensaio como um local no qual o inconsciente da obra e o inconsciente do diretor se confundem. As imagens lentas e com contornos fluidos, além do uso da neblina, fumaça e de filmagens em cavernas também parecem sugerir uma viagem interna, mental, uma descida à escuridão. A trilha sonora ficou a cargo do grupo experimental/gótico Coil, cujo líder Peter Christopherson Jarman conhecia de noites em outra caverna, o clube londrino Heaven.

O filme aborda a questão homossexual a partir não apenas das imagens mas também dos 14 sonetos de Shakespeare. Estes, que são os poemas mais célebres sobre o amor em língua inglesa, tratam abertamente do amor de um homem por um outro homem. Jarman comenta: “Our greatest love poetry is queer”, e *The Angelic Conversation* explicita esta faceta por vezes ignorada ou esquecida pelo público e pelas escolas. O filme, coproduzido pelo British Film Institute e o Channel Four, foi exibido não apenas em salas de cinema como também na televisão, atingindo assim um público mais amplo, o que representava uma vantagem para o Jarman ativista e defensor dos direitos homossexuais. Ademais, este era um filme que não apresentava as imagens com tons sadomasoquistas geralmente ligadas à homossexualidade masculina, até mesmo em outros filmes do diretor. Aqui ele desejava explorar uma paisagem que ele nunca havia visto no cinema, áreas da psique que não haviam sido projetadas, e que pintavam o amor entre dois homens como algo gentil, sem o subtexto violento.

O filme então segue uma viagem que confunde sonho e realidade, passado e presente. Poderíamos supor que há um contraste entre os belos sonetos de Shakespeare e um presente estranho e deprimente. A leitura dos primeiros sonetos vem acompanhada de imagens de um grande radar rodando, sugerindo controle, espionagem. Mas o narrador do soneto 57, o primeiro soneto lido, fala do quanto se sente aprisionado e escravo do seu amado, utilizando palavras tais como *slave, tend, services, bitterness, absence, sour, servant, jealous* e *sad*, logo as relações entre as imagens e os poemas são mais complexas do que podem parecer à primeira vista.

Derek Jarman foi um artista singular, ao mesmo tempo de vanguarda e conservador, moderno e novo romântico, obcecado por uma certa ideia de Englishness que para ele significava a primeira Era Elisabetana: esta seria sua Arcádia cultural, a fonte de um “sonho de Inglaterra” contra o qual ele

contrastava os horrores de uma modernidade globalizante e americanizada. Sua obra mostra como nos anos 1980 foi possível fazer um cinema sem concessões, pessoal e altamente inovador, e ao mesmo tempo ter distribuição nacional e internacional e difusão na televisão. E que, mesmo que sua audiência tenha sido limitada na época, seus filmes são o que ele mesmo chamou de *slow burners*: queimam aos poucos, lentamente, e por isso mesmo continuamos e continuaremos a falar deles por muito tempo.

### **Bibliografia**

GAGNEBIN, Murielle; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallons, 2004.

JARMAN, Derek; O'PREY, Michael. *Up in the Air: Collected Film Scripts*. London: Vintage, 1996.

LIPPARD, Chris (org.). *By Angels Driven: The Films of Derek Jarman*. Trowbridge: Flicks Books, 1996.

O'PRAY, Michael. *Derek Jarman: Dreams of England*. London: British Film Institute, 1996.

PEAKE, Tony. *Derek Jarman*. London: Little, Brown & Co, 2000.

WOLLEN, Peter. The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era. In FRIEDMAN, Lester (org.). *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Cecília Mello é professora de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP e pesquisadora FAPESP na Unifesp Campus Guarulhos. Foi bolsista FAPESP de pós-doutorado (2008-2011, ECA-USP), é doutora em cinema pela Universidade de Londres, autora de diversos ensaios no Brasil e no Reino Unido, e organizou com Lúcia Nagib o livro *Realism and the Audiovisual Media* (Palgrave Macmillan, 2009/2013).



## A trilha sonora de um filme imaginário: Uma análise do filme *Blue*

**Fabiana Quintana Dias**

O som é um constituinte do filme e estamos acostumados com a relação de complementação entre o som e a imagem. Como afirma Chion (2003, p. 436):

Durante a fruição de um filme, existe uma mistura dos elementos visuais e sonoros que resultam no filme, num conjunto, sendo muito difícil assistir e discernir, simultaneamente, qual parte é qual, principalmente quando se está tendo um primeiro contato com a obra, de tal forma que, raríssimas vezes, levamos em conta o sonoro especificamente.

O trabalho sonoro de uma obra consiste de composições de atmosferas que gerem determinadas reações no espectador e sentidos diversos através de uma representação de um sentido possível. Pode ser afirmado que a trilha sonora é essencial para a compreensão e desenvolvimento do filme.

No cinema experimental, alguns trabalhos audiovisuais exploraram uma relação diferente entre o som e a imagem. *Blue* (1993), de Derek Jarman, é um filme que apresenta uma singular proposta audiovisual cujo resultado final é muito instigante. Nele, Jarman propôs um filme tendo como única imagem uma tela completamente azul, desenvolvendo a narrativa apenas por meio da trilha sonora. Assim, o som é dado como único elemento narrativo do filme, e é o espectador, em sua subjetividade, que projeta as imagens em sua mente a partir da narrativa sonora. Como isso é possível? Qual é a reação das pessoas diante de apenas uma tela azul com sons, ruídos e narração? Afinal, trata-se realmente de um filme?

O filme *Blue* foi produzido no ano de 1993 e é um de seus trabalhos mais marcantes. Trata-se de uma espécie de relato das suas experiências e reflexões como homossexual e HIV positivo em fase terminal.

Sobre uma única imagem (tela azul), o cineasta orchestra os ruídos do quarto onde esteve internado até a morte. Ele acrescenta à marcha fúnebre hospitalar, diálogos de amigos sobre a vida e a visão (MARTÍ, 2008).

Ativista da causa gay, os filmes de Jarman giram em torno de assuntos relacionados a esta temática e tem um estilo próprio e um tanto inusitado

de trabalhar com sons. Em *Blue*, por exemplo, se utiliza de três diferentes elementos para narrar a história além da tela azul: vozes, efeitos sonoros e trilha musical. No filme *The Angelic Conversation* (1987), Jarman já antecipa o que faria em *Blue*. Todo filme é pautado por uma narração, acompanhado de efeitos sonoros ocasionais e trilha musical, que guiam o espectador e ilustram a narrativa, assim como no filme de 1993, criando significados e gerando respostas emocionais no espectador. Sem diálogos, a atriz declama sonetos de William Shakespeare junto aos efeitos sonoros. Já em *Caravaggio* (1986), Jarman se utiliza de efeitos sonoros extracampo diversos e muitas vezes sem sentido, como carros, sinos, mar, chuva, galo, máquina de escrever, gritos, etc., que não fazem parte da diegese, causando total estranheza. Mas Jarman consegue construir a ambientação de sua narrativa através desse ambiente sonoro.

O som desempenha um grande papel na cena; ora entre um som emitido “dentro do campo” e um som emitido “fora de campo”, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro. Por outro lado, o desenvolvimento temporal da história contada, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para fora de campo, portanto, sua comunicação imediata (AUMONT:1995, p. 25).

As cenas de *Caravaggio* são todas em locais fechados em que nunca vemos o seu exterior, e essa relação é realizada através do som, onde conseguimos localizar o ambiente e temos a percepção do tempo. Já em *The Garden* (1990), Jarman faz um filme com muita trilha musical, efeitos e quase sem palavras.

Em *Blue*, Jarman teve a coragem de explorar de uma maneira diferente a capacidade das pessoas de sentir sensações. A proposição singular desse filme se dá no aspecto visual, entretanto, tem-se por resultado uma trilha sonora embuída de funções atípicas em relação às produções audiovisuais. Ao longo dos 79 minutos, a única perspectiva visual é uma tela monocromática azul. Tal estaticidade visual confere à trilha sonora toda função narrativa (seja pelos “diálogos” ou pela ruidagem). Jarman discursa em música, ruídos, silêncio e falas. Diferentes sons se configuram, formando as imagens do filme.

Acerca do projeto do filme, Senra (2009) afirma que Jarman tinha como ideia inicial fazer um filme sobre o pintor Yves Klein, entretanto, por problemas orçamentários, adaptou a ideia para um relato autobiográfico. Apesar de não citar fontes, Senra (2009) faz menção de dados importantes acerca do filme:

O filme teve o financiamento da Arts Council, Channel Four e BBC Radio 3. Foi simultaneamente transmitido na televisão e no rádio. Os ouvintes que não tivessem acesso à televisão

foram aconselhados a olhar para um postal azul durante a audição do filme.

Senra (2009) também comenta alguns referenciais sobre a reação do público e da crítica:

As 252 primeiras ligações para a Channel Four depois da transmissão do filme foram de indignação e desapontamento com o filme, dentre as quais quatro telespectadores declararam preferência pelo vermelho e alguns acharam que havia ocorrido um erro na transmissão da emissora. Mas os críticos foram positivos e concordaram que o filme tem questões interessantes para se discutir e é uma experiência visual profundamente prazerosa e contagiosa.

Outra relação que Senra (2009) expõe, tangenciando a hermenêutica fílmica, diz respeito às pinturas monocromáticas de Klein, tentativa de “expressar e evocar um sentimento sublime”. *Blue*, então, pode assim ser relacionado ao azul do céu, azul do mar, assim como à tristeza.

O diretor faz uma crítica ao mundo imagético do pós-modernismo criado pelo capitalismo: “From the bottom of your heart, pray to be released from image”. Desprendendo-se da dependência das imagens, desenvolveu sua ideia de fazer um filme sobre sua própria luta contra a AIDS em seu estado terminal e já cego, representado apenas através de sons e de uma trilha musical que transpõe o seu estado interior.

O cinema como experiência audiovisual é até certo ponto negado por Jarman dentro da concepção do filme, ao projetar o espectador como criador de suas próprias imagens. Como o único elemento visual no decorrer do filme é a tela completamente azul, são os elementos sonoros que dão dinâmica ao filme. Mesmo com essa aparente rejeição dos recursos visuais, não se deve subestimar esse aspecto, pois, dentro da proposta de Jarman, seu filme não é para ser escutado e sim para ser visto (caso contrário poderia ser considerado uma espécie de narrativa radialística, o que realmente não é).

Segundo Machado (2005, p.156), *Blue* pode ser considerado como um filme virtual cuja tela vazia funcionava como um convite para o espectador projetar suas próprias imagens.

Na verdade, a tela azul acaba sendo fonte de significados diversos e prende o ouvinte a uma escuta diversificada, constantemente ressignificada a partir dos elementos sonoros. Há uma intensa relação entre a narração, a tela e os outros sons. Logo, nesse filme, a escuta resulta em uma proposta singular, pois é o desdobramento de cada objeto auditivo e de suas variantes que determina a estrutura, os ambientes e o desenvolvimento do roteiro do filme.

A tela azul remete à cegueira experienciada do personagem e denota a ideia de “cegueira” do mundo em relação à condição da personagem, homossexual, soropositivo, que está morrendo por complicações da AIDS. Além disso, a não exposição ao visual, ou melhor, a exposição visual a uma tela azul (de um só tom de azul) leva o espectador a um tipo de escuta diferenciado.

Analisando os diálogos, a música e o *sound design*, foram observados elementos que determinam, em sua totalidade, os ambientes, os estados de espírito e dão sentido à narrativa.

No que diz respeito aos diálogos, o filme não apresenta diálogos propriamente ditos. As narrações em primeira pessoa denotam o discurso mental do protagonista, no caso, o próprio Derek Jarman, enquanto que as outras vozes que aparecem no decorrer do roteiro sinalizam falas de coadjuvantes. Essas falas aparecem algumas vezes como memórias e em outros momentos como elementos que sinalizam o ambiente real que a personagem se encontra, do mesmo modo, também situam elucubrações inconscientes da própria personagem ou comentários dramáticos da trama.

A entonação da voz dos atores, um papel fundamental para a dramaticidade em um filme, funciona, neste filme, como fator contribuinte à ambiência e à sinalização das cenas. Vê-se aqui a percepção de Barthes, que acaba tendo mais propriedade, pois, para ele, a entonação é uma espécie de mediação, através da voz e da gama dos timbres, do ritmo, do investimento pulsional, entre o corpo e o ato de compreensão e interpretação implicado:

A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro, a voz, que nos faz reconhecer os outros, dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda a psicologia (fala-se de voz fria, voz quente, voz neutra). Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz (BARTHES, 1982, p. 224).

Quanto à música, além de pontuar cenas e sequências, é colocada em determinados momentos a fim de caracterizar uma reverberação do subconsciente da personagem. Isso pode ser verificado quando a personagem cita uma suposta instrução feita por Buda (em 16’27”) e logo após o término da fala da personagem tem-se a entrada da música “Walk Away from Illness”, que dramatiza e comunica a relação subconsciente da “instrução” de Buda com sua mente. 16’47” música “Walk Away from Illness”, sino (17’57”) e Theremin.

Em parâmetros técnicos, recursos eletroacústicos são empregados e há

preponderância de economia de meios, ou seja, reduzida paleta de materiais composicionais, texturas pouco densas e instrumentação reduzida. O compositor não se restringe a um estilo musical apenas, embora, dentro da perspectiva intimista, não explore um ecletismo tão abrangente.

Em termos de ambiência, pode-se distinguir entre o real e o psicológico, apesar do roteiro estar em primeira pessoa e ser um monólogo interior, dado a nível consciente da personagem. Por real, entende-se os momentos nos quais a ambiência (essa como o som permanente em uma sequência que localiza e dimensiona o ambiente) situa a personagem no momento presente e no local que de fato essa se encontra (geralmente no hospital). Por psicológico, situam-se as sequências que estão dimensionadas na psiquê da personagem e que a distanciam do real, do presente vivido. Os ambientes psicológicos são preponderantes no roteiro.

A narrativa da personagem juntamente com os ruídos do ambiente onde ela se encontra nos submete a uma decifração de signos. Estes signos, segundo Barthes (1982), são captados pelo ouvido, gerando uma escuta chamada decifração. Nos 16'04": ambiência durante toda a sequência (passos e ruídos da presença de uma enfermeira fazendo os preparativos para uma injeção).

A escuta desses signos traz ao receptor o entendimento e a decifração da cena, pois trabalha o inconsciente e o imaginário de maneira que ele possa reconstruir e entender através da escuta, uma vez que não há exposição visual a não ser a tela azul, a narrativa contada. Aos 18'54", pegadas na areia se intensificam (com se alguém passasse por você).

A ruidagem está relacionada, e ao mesmo tempo determina, os ambientes dimensionados na subjetividade da narrativa. Subjetividade essa entendida como a tentativa de por meios técnicos translocar o espectador para a mente da personagem. Ao longo da narrativa, alguns índices sonoros são estabelecidos a fim de pontuar determinadas situações e cada um deles carrega em si determinada importância e significado.

Uma amostragem de tais índices encontra-se em uma cena (19'51") na qual o canto de pássaros indica que o personagem ainda se encontra no quarto, em ambiente real, mesmo em meio às ambiências mentais ou psicológicas (pássaros pontuam a realidade). Outro fator observável se tem no som de sino que permeia todo o filme. Várias sequências são demarcadas pelo toque do sino, em outros momentos o sino é usado como elemento dramático, incrementando tensão à cena. Relógios, sinos, gongo marcam a passagem do tempo e pontuam a narrativa. Sussurros de pessoas, tornando o ambiente diabólico, são ouvidos quando ele está no hospital e diz que o inferno na Terra é a sala de espera.

Através da trilha sonora foi explorado o som como significador do imagético em um audiovisual. Dentro dessa perspectiva, *Blue* surgiu como oportuno

objeto, devido à idiossincrática proposta do autor em delimitar a ação do filme à trilha sonora. Vislumbrou-se nisso a não necessidade, na verdade, a não possibilidade de ater-se ao visual.

Como vemos em Deleuze e Guattari (1992, p. 216), é preciso que o artista fixe os “perceptos e os afectos”:

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. [...] a composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição.

O som da imagem ou a imagem do som? Como podemos afinal definir a intenção de *Blue*? Uma obra monocromática que apresenta tudo para os nossos ouvidos e quase nada para os olhos. Um filme sonoro que mostra a despedida de um artista visual limitado pela cegueira e representado apenas por uma banda sonora. Um testamento narrado em diferentes andamentos de acordo com a progressão da doença.

Excluir o conteúdo visual e trocar por uma imagem estática não parece ser uma evolução nem uma extensão no campo cinematográfico. Expor as pessoas a ficar diante de uma tela azul durante praticamente 80 minutos pode ser considerado uma forma atraente de se fazer cinema?

Enfim, em uma breve explanação sobre o filme, concluímos que ele pode ser um pouco difícil de ser entendido, muitas vezes cansativo e pesado por não conter imagens e nenhum tipo de ação, mas Jarman conseguiu ao mesmo tempo realizar uma experiência sonora (e visual) diferente e inovadora. Sons e palavras conseguem retratar a agonia de um doente em fase terminal e que só lhe resta tentar achar um sentido para a sua morte. Uma trilha sonora que acaba prendendo a atenção do telespectador e os levando a campos do imaginário nunca antes conseguidos.

### **Bibliografia**

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BIOGRAFIA do diretor Derek Jarman. In: Rio de Janeiro Int'l Film Festival.

Disponível em: <[http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2008/web/filme.asp?id\\_filme=193](http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2008/web/filme.asp?id_filme=193)>. Acesso em: 8 dez. 2009.

CHION, Michel. *Une art sonore, le cinèma*. Paris: Cahiers du Cinèma, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4ª Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARTÍ, Silas. DVDs e Mix Brasil lembram Derek Jarman, pioneiro do cinema indie britânico. Folha Online, São Paulo, 16 set. 2008. Disponível em: <<http://ww1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u422846.shtml>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

SENRA, Luiza. Análise de Blue. *La Salle Noir*. Porto, 28 abril 2009. Disponível em: <<http://www.virose.pt/blog/noir/?p=142>>. Acesso em: 8 dez. 2009.

SANTOS, Ricky. Dessencializando queerness à procura de um corpo (textual) queer exclusivo. In: SANTOS,R; GARCIA, W. *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: NCC/SUNY, 2002.

Fabiana Quintana Dias é bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, e mestre em Mídias pelo Instituto de Artes-Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é doutoranda na UNICAMP na área de som no cinema. Tem experiência na área de Comunicação: rádio, cinema, televisão e docente na área de áudio e rádio. Faz parte como pesquisadora do grupo de pesquisa do Prof. Dr. Ney Carrasco - Música e Sound Design Aplicados à Dramaturgia e ao Audiovisual. Linha de pesquisa: som e trilha musical no cinema.



## The Last of England e os home movies: ensaio sobre um filme-ensaio

**Luiz Andreghetto**

*The Last of England* é um filme seminal para se conhecer o trabalho poético-experimental do diretor britânico Derek Jarman. Conhecido do grande público devido ao sucesso de crítica do filme *Caravaggio*, de 1986 (Urso de Prata no Festival de Berlim), Jarman traça com *The Last of England* um percurso quase autobiográfico, sempre de forma reflexiva, transformando o filme em uma miríade de temas e imagens inseridas numa ousada experiência estética, profundamente pessoal e ferozmente política.

A produção do filme fez-se durante dois eventos extremamente importantes e traumáticos na vida de Jarman: o diagnóstico de HIV positivo em dezembro de 1986 (doença da qual viria a falecer em fevereiro de 1994) e a morte de seu pai em 1987, com quem mantinha uma relação conturbada. Com isso, Jarman lança-se em um frenesi produtivo, realizando, em oito anos, sete longas-metragens, vários videoclipes e a publicação de alguns livros.

Com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente, teatro e pintura, artes performáticas e abstrações visuais, sexo e política -, realizou um cinema com fortes marcas autorais e características experimentais, frequentemente calcado na polêmica e na provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margaret Thatcher). Segundo Monika Keska (2007), “[...] seu estilo pode ser caracterizado amplamente como uma combinação de experimentação formal e rejeição do sistema de narrativa clássica, e as referências à tradição cultural britânica”. Jarman iniciou suas experimentações audiovisuais com uma câmera Super-8, realizando pequenos curtas-metragens experimentais muito próximos à videoarte, como, por exemplo, *A Journey to Avebury* (1971), *Art of Mirrors* (1973), entre outros. Posteriormente continuou filmando em Super-8, transferindo essas imagens para o 35 mm, deixando-as mais lentas, meio “borradas”, mais próximas ao pictórico do que propriamente ao audiovisual, construindo obras filmicas como *The Angelic Conversation* (1987), *The Last of England* (1989) e *The Garden* (1990).

### **Proposta de um cinema ensaístico**

Nesse amálgama lírico e sentimental realizado por Jarman em *The Last of England*, podemos propor algumas aproximações com o que, comumente, vem sendo chamado de filme-ensaio. Na introdução do livro *La forma que piensa* -

*tentativas em torno del cine-ensayo*, Antonio Weinrichter afirma que “não existe um acordo geral sobre o que possa ser um ensaio cinematográfico” (2007, p. 12). Por se tratar de obras repletas de experimentações, autorreflexivas e formalmente livres, torna-se difícil uma demarcação muito rígida dessas produções audiovisuais, portanto, o que faremos nesse momento é levantar algumas especificidades e autores que possam trazer, de alguma forma, pequenas elucidções em torno do tema. Mesmo que afirme a dificuldade do que possa ser um filme-ensaio, Weinrichter elenca algumas condições para que uma obra audiovisual seja chamada de ensaística: propor uma reflexão sobre o mundo histórico, privilegiar a subjetividade e utilizar uma mistura de imagens (imagens de arquivo, intervenções do autor, comentários, etc.) em uma forma própria.

O filósofo Theodor W. Adorno, egresso da Escola de Frankfurt, em seu texto “O ensaio como forma”, nos propõe pensar algumas aproximações entre o ensaio literário e o ensaio audiovisual, ou filme-ensaio. Para Adorno, o ensaio literário é descontínuo, “seu assunto é sempre um conflito em suspenso”, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ela encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (2003, p. 35). Essa relação se caracteriza também, segundo Adorno, pela impureza, que é parte de um processo de pensamento inacabado, que se encontra entrelaçando-se constantemente. Cada texto se apresenta com um estilo próprio e o ensaio institui-se como uma forma que mostra a consolidação desses processos de escritura.

Na França, em torno dos anos 50, duas proposições são alocadas para pensarmos essa questão do ensaio. Alexandre Astruc, em “Nascimento de uma vanguarda: câmera-stylo”, afirma: “A encenação não é mais um meio para ilustrar ou apresentar uma cena, mas uma escrita autêntica. O autor escreve com a sua câmera da mesma forma que o escritor escreve com uma caneta”.

Mas foi André Bazin o primeiro teórico a utilizar um filme (*Cartas da Sibéria* do cineasta francês Cris Marker, de 1957, em um artigo publicado na *France-Observateur* em 1958) e compará-lo, em sua crítica, a um ensaio literário, tecendo relações entre o texto e a imagem.

No Brasil, para ficarmos em apenas dois exemplos que comumente tratam desse assunto, podemos citar Consuelo Lins e Arlindo Machado. Para Consuelo Lins, no artigo “A voz, o ensaio, o outro” (2006) esses ensaios cinematográficos são uma forma “híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si. Trata-se de um ‘gênero’ que só existe em casos particulares, com temas, formas e durações variadas”. Arlindo Machado ressalta que:

Curiosamente, nos últimos anos tem havido um interesse crescente em pensar o cinema ou o audiovisual em geral sobre esse prisma. Jacques

Aumont, por exemplo, escreveu um livro notável a esse respeito, chamado *À quoi pensent les films* (1996), onde defende a ideia de que o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito das ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão densos quanto o discurso das palavras (2003, p. 2).

Segundo Laura Rascaroli em seu artigo “The essay film: problems, definitions, textual commitments” (2008), citando Louis D. Giannetti, um ensaio não é nem ficção nem fato, mas uma investigação pessoal, envolvendo tanto a paixão quanto o intelecto do autor.

### ***The Last of England* ou prenúncio de um caos**

Logo após *Caravaggio*, Jarman embarca em um projeto ambicioso: *The Last of England*, um dos seus filmes artisticamente mais brilhante, porém um completo desastre comercial e financeiro. *The Last of England* é o primeiro de três filmes que a presença física do diretor é vista ou ouvida, representando ele mesmo (os outros dois seriam *The Garden* e *Blue*). O título do filme se refere ao nome de um quadro do pintor pré-rafaelita Ford Madox Brown (1821-1893), no qual um homem e uma mulher olham tristemente ao se afastar da Inglaterra, representada pelas falésias brancas de Dover, no canto superior direito da pintura. Ao contrário das filmagens de *Caravaggio* (todas feitas em estúdio com uma atmosfera de claustrofobia e sombras), *The Last* é feito todo em exteriores, na Royal Victoria Docks, no Millennium Wharf e em Liverpool, em uma profusão de imagens caóticas com personagens nus, sujos, violentos e violentados, com homens encapuzados e armas em punho, todos descontrolados à procura de um lugar que possa ser mais “seguro”.

*The Last of England* é quase um filme “improvisado”, sua “quase-narrativa” é construída em torno de alguns personagens que perambulam por uma Inglaterra militarizada e repressora, sem rumo pelas docas de Londres, no qual impera uma excessiva teatralidade e uma atmosfera de histeria. O pouco roteiro que existe é construído com referências a Allen Ginsberg, T. S. Eliot, William Shakespeare, Wilfred Owen, entre outros, sendo todo falado através de voz *over*, suprimindo os diálogos ou qualquer outra forma que possa dar voz a esses personagens. Dessa maneira, entre sons e imagens de intensa força poética, de uma potência quase visceral, o olhar provocativo de Jarman não deixa distinguir os aspectos de uma Inglaterra de hoje ou do futuro, da ficção ou do documentário. Na definição de Jarman *The Last* é:

[...] a documentary. I've come back with a document from somewhere far away. Everything I pointed the camera at ... had meaning, it didn't matter what we filmed. The film is our fiction, we are in the story. After all, all film is fiction, including the news, or, if you want to reverse it, all film is fact. My film is as factual as the News (1987, p. 54)<sup>1</sup>.

---

1. (...) um documentário. Voltei com um documento de algum lugar distante. Tudo o que eu apontava a

O que Jarman está propondo com esse filme e a colcha de retalhos de imagens proporcionada por sua *mise en scène* é o que podemos alocar nas discussões que giram em torno do filme-ensaio. Temos nessa narrativa: as imagens filmadas por Jarman, algumas imagens de arquivo, a utilização de um discurso de Hitler em voz *over* e cenas dos filmes caseiros feitos pelo pai e pelo avô de Jarman. Essas imagens de filmes caseiros familiares ou *home movies* (as gravações em preto e branco são feitas pelo avô e as em cores são feitas pelo pai) mostram o cotidiano de uma família burguesa, inserida em momentos de brincadeiras com as crianças e cenas banais do dia a dia, mostrando os pais e a irmã de Jarman, assim como ele quando criança.

Antonio Weinrichter argumenta que essas imagens privadas situam-se em um lugar pouco respeitável dentro de um cinema de compilação e/ou material de arquivo (*found footage*), sendo que não são consideradas, na maioria das vezes, nem como documento, nem como arte.

Son estas imágenes íntimas, domésticas, sin intención discursiva que, frente a la historia oficial de la imagen factual tradicional, configuran, como mucho, una historia testimonial de la vida privada. Se trata de un pequeño teatro de la memoria, menos atravesado por las tensiones y las atrocidades de la Historia (2009, p. 96)<sup>2</sup>.

Jarman permeia o turbilhão de imagens de sua narrativa com essas imagens privadas, repletas de nostalgia por uma época passada e por uma Inglaterra menos assolada pela mão de ferro do governo thatcheriano. Nessa visão pessimista e apocalíptica do mundo moderno, envolto em beleza e brutalidade, sensualidade e escuridão, que emergem em uma construção fragmentada à beira da histeria, Jarman utiliza a si mesmo como “protagonista” de sua obra. O filme inicia-se com Jarman em meio a livros em uma espécie de ateliê (resquícios de *The Tempest* de Shakespeare e do personagem Próspero?), escrevendo com sua caneta-câmera (ecos de Astruc?) o texto que começa a ser narrado em voz *over* (feita pelo ator Nigel Terry). Jarman se coloca na tela, utiliza imagens com as quais possui afetividades, pois além de estar nelas, são imagens feitas pelos patriarcas de sua família, e servem como lembranças de um momento em que a relação com seu pai ainda era amena. O pai de Jarman era piloto da RAF, o que fazia com que se ausentasse por longos períodos de casa e fosse muito rígido na disciplina aplicada ao filho, o que acabou produzindo sequelas inevitáveis no relacionamento dos dois. Talvez essas elucubrações tão pessimistas retratem um pouco do momento ao qual Jarman estava exposto: a descoberta de ser portador do vírus da Aids e da morte de seu pai.

---

câmera... tinha um significado, não importava o que nós filmávamos. O filme é a nossa ficção, estamos na história. Afinal, todo filme é ficção, incluindo a notícia, ou, se você quiser inverter isso, todo filme é fato. Meu filme é tão factual quanto a notícia. (Tradução do autor.)

2. São estas imagens íntimas, domésticas, sem intenção discursiva que, frente à história oficial da imagem factual tradicional, configuram, na melhor das hipóteses, uma história documental da vida privada. Trata-se de um pequeno teatro da memória, menos atravessado por tensões e atrocidades históricas. (Tradução do autor.)

(...) el cine de material casero encontrado exhibe una cualidad reflexiva (no necesariamente autorreflexiva) más misteriosa e inefable: el hecho de que sean imágenes reales y privadas, no puestas en escena, acentúa la tenebrosa relación del cine con el tiempo, esa capacidad de embalsamamiento que hablara Bazin (...) (WEINRICHTER, 2009, p. 97)<sup>3</sup>.

Weinrichter cita uma entrevista do cineasta José Luís Guerín para explicitar esse trabalho entre o tempo e a morte, prosseguindo com a ideia de que o cinema embalsama o tempo com essa presença/ausência das pessoas.

El cine de la industria trabaja para ocultar esa idea: le resulta revulsiva la idea de lo efímero. Sin embargo en las viejas escenas de una película familiar, íntima, por torpe que sea, la idea de que son personas desaparecidas está muy presente. Nace espontáneamente esa idea de que son personas que no están y que los muertos en cine se mueven con la misma naturalidad que los vivos, en una suerte de indiferencia extrañísima (Idem, 2009, p. 98)<sup>4</sup>.

Essas imagens familiares reverberam como um contraponto ao caos instalado em *The Last*, são imagens domésticas “que el paso del tiempo há dotado de una belleza fantasmal y una inusitada carga melancólica”<sup>5</sup> (WEINRICHTER) frente à raiva que emana da edição ríspida e lisérgica de Jarman. Ao encarar a finitude da vida com a perda de seu pai e principalmente em relação à sua própria existência, o cineasta é levado a uma reflexão intensa de sua condição humana, a qual encara na realização de um ensaio em forma de ficção audiovisual. Sua crítica mordaz ao thatcherismo, que empurra a sociedade inglesa à perda de seus valores de liberdade e tolerância, está repleta de uma carga dramática de quem se desnuda frente uma sociedade repressora e preconceituosa. Jarman expõe suas mazelas de artista homossexual, HIV positivo, em uma ferrenha luta política pelos direitos das minorias sexuais na Inglaterra dos anos 80/90, fazendo com que seu cinema não passe incólume a esse discurso ativista, através de construções artísticas engajadas e poéticas.

---

3. (...) o filme de material “caseiro” encontrado exhibe uma qualidade reflexiva (não necessariamente autorreflexiva) misteriosa e inefável: o fato de que são imagens reais e privadas, não encenadas, acentua a tenebrosa relação do filme com o tempo, nessa capacidade de embalsamar o tempo de que Bazin falara. (Tradução do autor.)

4. A indústria cinematográfica trabalha para ocultar essa ideia: parece-lhe repulsiva a ideia do efêmero. No entanto, nas antigas cenas de um filme familiar, íntimo, por mais torpe que seja, a ideia de que são pessoas desaparecidas está muito presente. Espontaneamente nasce a ideia de que são pessoas que não estão vivas e que os mortos se movem no filme com a mesma naturalidade que os vivos, em uma espécie de indiferença estranhíssima. (Tradução do autor.)

5. Que a passagem do tempo dotou de uma beleza fantasmagórica e uma inusitada carga melancólica. (Tradução do autor.)

## Bibliografia

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ASTRUC, Alexandre. The birth of a new avant-garde: La camera-stylo. In *Film and Literature: an introduction and reader*. New York: Prentice-Hall, 1999.

JARMAN, Derek. *The Last of England*. Londres: Constable, 1987.

KESKA, Monika. *Nueva mirada en la cultura británica: El Cine de Derek Jarman*. Disponível em: <<http://www.metakinema.es/metakineman0s5a1.html>>, 2007.

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In *Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda*. São Paulo, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In *Concinnitas*, ano 4, n<sup>o</sup> 5. Rio de Janeiro, 2003.

O'PRAY, Michael. *Derek Jarman - Dreams of England*. Londres: British Film Institute, 1996.

RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In *Frameworks*, 49. Michigan: Wayne University Press, 2008.

WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa*. Tentativas en torno al cine-ensayo. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

\_\_\_\_\_. *Metraje encontrado*. La apropiación en el cine documental y experimental. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2009.

Luiz Andreghetto é professor e artista visual, é doutorando no programa de pós-graduação em Multimeios da Unicamp (Universidade de Campinas) e mestre pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da mesma instituição.

## *Blue*:

a necrospectiva do cinema autoral do século XX.

### Marcelo Augusto

*Blue*, derradeira produção ficcional de Derek Jarman em 1993, desvela-se como conflituado encontro de visagens do ideário romântico e de seu gêmeo arruinado, o Decadentismo. Outrora, o mundo tinha o caráter representativo ditado pela ferida e singularidade do artista; neste filme contemporâneo, o *dissolving view* moderno crema a imagem do mundo e transforma a camada azul fixa na tela - homenagem ao pintor utopista de Nice, Yves Klein - em expiação do olhar. Não só a fruição visual viverá um espaço de redentora provação, mas o próprio circuito diferencial de considerações subjetivas e de identidade sexual, presente na produção do realizador. Como Martin Heidegger intui em seu longo ensaio, “A origem da obra de arte”, a salvaguarda da obra só poderá ser organizada pela própria obra. Neste filme, a proteção e a leitura cabível da plateia encontram-se ancoradas em uma longa e dolorosa escuta: a gaguejante voz da morte enterrando-se na experiência do sujeito estético. Esta particular escuta abraça o conflito bailado entre desvelamento e ocultação - marcante no sumo de vozes e ruídos de *Blue*. No regime quase operístico de paisagens sonoras do filme, a própria voz de Jarman, lembrando a agonia maneirista de alguns dos sonetos de Shakespeare, conclui: “...somos como sombras, em um dia de sol, ...ninguém se lembrará de nosso trabalho, de nosso nome...”. Ao término desse amargo tema de efemeridade criativa, possivelmente um dos mais corrosivos enunciados sobre a noção idealizada do trabalho estético do cinema atual, a presença física da morte começa a se constituir no horizonte da audição do espectador. A película finda-se em um agudo movimento acústico, que insiste em permanecer sensorialmente em nossa recepção após o seu final.

Ocorre-nos, neste momento, a lembrança de um relato sobre Gilles Deleuze, em que este motivava uma estudante a pesquisar gritos femininos de morte em óperas do moderno Alban Berg<sup>1</sup>. O interesse da pesquisa recairia sobre a condição do sujeito aceitar ou não o próprio fenecimento. *Blue*, inexoravelmente, em suas baladas narrativas, coloca-se como grito contrário à morte. Todavia, o último depoimento presente no filme cria um dissonante movimento de ficção na aceitação desolada do circuito mortal. Em realidade, a forma do filme assemelha-se à vingança urdida, originalmente em 1913, no universo da pintura, pela plástica pura de Malevich. O artista russo libertava a arte do peso de morte do objeto. O iconoclasmo e abstração em *Blue* poderiam

---

1. ROLNIK, Suely. *Deleuze, esquizoanalista*. In ROLNIK, Suely; PAL, Peter. *Cadernos de subjetividade*, p. 82. Rio de Janeiro: PUC, [s.d.].

ser apaziguados e explicados pela teoria em que a arte figurativa floresce sempre que o homem sente-se docemente abrigado no mundo, enquanto que a abstração assumiria a qualidade de um termo de fuga de um mundo alarmante e devorador.<sup>2</sup>

Durante 74 minutos, experimentamos o contraste entre uma formulação abstrata visual e uma colagem sonora – que introduz um formato de representação ao apresentar o painel de respostas e testemunhos do artista diante de sua eminente morte. Somos enredados por uma sucessão de crônicas hospitalares, relatos breves, confissões de diário, lembranças amorosas, movimentos de fala alternados entre a primeira pessoa e uma remota disposição narrativa impessoal. Por vezes, essas vozes surgem em ansiedade de interlocução e alteridade, disciplinam-se para o absoluto azul, para a audiência, em uma tentativa semelhante à da poesia expressionista alemã<sup>3</sup> para figuras ausentes, provavelmente mortas. O azul, ora bênção, ora cova, ora amante, ora medo, oceano, passa a sofrer anamorfoses na tela, liquefazendo-se e oferecendo ao olhar do espectador uma condição semelhante à de quem retorna da escuridão ou à da experiência de uma retina irreversivelmente adoecida como a do enfermo realizador. Tais impressões remontam à possibilidade de construção sensível de uma noção de sujeito abalada pelo desconforto e descontrole da transitoriedade estética e vital: o homem, carne feita para fenecer, os efeitos da arte, sombras nascidas para a obliteração.

Gray Watson, ensaísta e coordenador da Wimbledon School of Art, em seu testemunho “An Archeology of Soul”<sup>4</sup>, concede-nos um depoimento afetivo e próximo à cena de processos e projetos do falecido realizador. O artigo empenha-se em constituir uma imagem ativa e bem-sucedida das atitudes formais do cineasta, ressaltando o caráter exuberante e obsessivo do trabalho – acirrado nos últimos sete anos de vida do cineasta. A noção intertextual e o hibridismo da arte contemporânea, reverenciados nos longas de ficção, apresentam-se como provas de uma poesia particular nesse vulto da contracultura inglesa. A “fantasmática” de enunciados íntimos de uma obra comprometida com a escrita da diferença, tanto em termos estéticos como sexuais, também se faz marcante na consideração da dificuldade jarmaniana na criação de roteiros de filmes de narrativa linear: calcada na progressão dos diálogos e em uma estruturação lógica redundante de significados conscientes. Na rápida tentativa de Gray Watson, surge a dimensão da franca pressão subjetiva e experiencial – já comentada nesse trabalho – transformada em dispositivo deflagrador da vasta produção associada ao cineasta. A reincidência do comentário nos faz lembrar da admiração jarmaniana pela complexa obra do decano norte-americano do cinema de vanguarda, Stan Brakhage, que haveria influenciado os primeiros trabalhos em bitola Super-8.

---

2. WORRINGER, Wilhelm apud WYLIE, Sypher. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 228.

3. CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 94.

4. WOLLEN, Roger (Org.). *Derek Jarman: a portrait*. Londres: Thames & Hudson, 1996. p. 33.

O peso formal de *Blue*, no contexto da obra do autor, permite a eclosão de um testamento artístico no formato de uma peça elegíaca destoante. Esse singular poema de luto nasce como súplica radical e conflitante da experimentação estética fundada na subjetividade do artista. Os estilhaços sonoros, o sentido de aparição e fenecimento das vozes são declarados e vívidos posicionamentos de sentido e de desejo. Tais enunciados – tal como em um ritual mortuário – são espargidos, como flores, sobre o corpo e identidade ameaçados do criador e sobre o tradicional papel passivo do espectador, também em desassossego, graças à complexa junção de representação e abstração, na forma sensível do filme. *Blue* constrói uma relação com o público fora do espaço da narração vigente, descrito em uma história linear conectada a uma impressão de realidade. Esta alternativa alcança uma distinta fruição psíquica por parte da plateia, que mesmo o teórico francês Christian Metz não chegaria a perscrutar largamente, dado o seu caráter marginal na *praxis* cinematográfica<sup>5</sup>. O árido lirismo dessa obra desabrocha através da modulação da velha prática moderna de choque perceptivo – tão cara ao alemão Walter Benjamin e reificada demais em termos de emprego artístico contemporâneo na visão de Fredric Jameson. O choque em *Blue* surpreende a narrativa ao relacionar as fantasias de perenidade (ligadas ao desejo de autopreservação) a um concreto declínio da integridade física do corpo decretado pela voragem da morte. A lembrança do poeta Rainer Maria Rilke à procura de uma morte autêntica, em meio ao assustador anonimato da metrópole moderna, faz-se recordar no percurso da teia de vozes do filme. No entanto, como em outras obras pós-modernas, somos paradoxalmente visitados por um relato no qual o sujeito moderno coerente e unificado manifesta-se como caráter referencial. Contudo, a clivagem estrutural do filme enterra o mesmo sujeito centrado em um estado de multiplicidade contraditório e dispersivo. Essa intermitência do regime do sujeito da narrativa e o esquecimento do caráter francamente espetacular da pintura – caracterizador de realizações anteriores do diretor inglês – alojam um terremoto direcionado a abalar o inquebrantável ciclo de unidade da obra, fundamental para a tradicional política de autoria. Jarman, como o chileno Raúl Ruiz, passa a experimentar, em *Blue*, um exercício de autoria em que cada movimento da obra tangencia e põe em risco, em seu caráter de mutação, a simples construção exterior de uma matriz estética. O desigual e liberto movimento demiúrgico – de quase todos os títulos de Ruiz e da derradeira produção jarmaniana – estabelece um ligeiro campo de cisão em torno da insistência do reconhecimento do autor em cenas conceituais, fixas há quatro décadas. Novas obras, novos contornos de fixação e conflitos subjetivos clamam pelo frescor e realinhamento dos padrões de análise da fantasia autoral.

No palco da leitura da dissolução das narrativas mestras operada pelo pós-modernismo, o realizador de contracultura inglesa Derek Jarman tece uma instigante inserção artística, ao dedicar-se a dois gêneros fundamentais de

5. METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. p. 147.

realização. Em um segmento, a extensão da desregrada pesquisa formal e acidentalização da estética dos primevos *home movies* de natureza experimental; em outro horizonte, cinebiografias, um pouco mais próximas do gosto médio narrativo de um público jovem e urbano, aptas a oferecer uma visão de uma indagação subjetiva sobre ansiedades de identidade dominando a forma fílmica. Tal preocupação política e poética já era encontrada no angustiado curta-metragem *Imagining October* – parodiador da estética do realismo socialista – e estendeu-se até a estratégia de sedução pictórica do longa-metragem *Caravaggio*. O filme sobre o artista italiano, promotor de um espaço de crise na representação do divino, tornar-se-ia a primeira obra de amplo alarde crítico do realizador chegando a ser comentada pelo teórico Fredric Jameson como: obra sinalizadora da particular possibilidade de poesia do cinema pós-moderno vivida na primazia do visual, no resgate da fruição estética e no esgarçamento temporal da narrativa vivo em anacronismos mágicos.

*Blue*, último longa de ficção, refina as propostas de recodificação das distintas linhagens fílmicas realizadas até então pelo artista. Em um intrincado cruzamento do ideário romântico, moderno e pós-moderno, o filme adota uma tirania imaginativa e emocional que destrona a imagem do mundo em favor de um depoimento visual abstrato. Tal depoimento semanticamente dividido encontra-se alicerçado no utopismo da criação do francês Yves Klein, na vingança formal do russo Malevich contra a tradição do objeto na pintura e na ancestral lembrança da revolução mediterrânea na arte renascentista primitiva de Giotto. Em seu universo sonoro, a película surge como um franco desabrochar de possibilidades e conflitos autorais atuais. Inserido em um contexto de cultura de lamentação, o filme dolorosamente destila o circuito mortal – traduzido pelo estado terminal associado ao vírus HIV – que traga o artista. A voragem deste olho cego e mortal expande-se pelo processo de redução/ampliação sensorial do filme, no qual a experiência visual do público deixa-se abalar pela transitoriedade estética e humana. A dimensão diarística de exploração de fluxos de consciência e de devaneio transforma-se em testamento artístico e depoimento referencial sobre o conjunto de práticas estéticas do cineasta. Embora a pintura mantenha-se como campo de diálogo intertextual – em sua condição abstrata de especulação sobre a morte da pintura durante o modernismo –, o filme, juntamente ao anterior longa-metragem sobre a vida do filósofo Wittgenstein, esquadrinha e mortifica as imagens sensuais e exuberantes de regime pictórico observadas, até então, na produção audiovisual jarmaniana. Este caráter de mortificação da estratégia pictórica, presente no tratamento frio e abstratizante da imagem, associado às baladas narrativas do campo de palavras e sons em torno do tema de fencimento, coloca Jarman próximo do ímpar e nada sossegado exercício autoral do cineasta chileno Raúl Ruiz. A aproximação dá-se na esfera de riscos que o realizador inglês concebe para os antigos móveis de caracterização de sua existência autoral e estilística, a cada movimento narrativo do último filme. Tais riscos permearam e ofereceram dimensão à *persona* autoral de Ruiz, que vislumbra um cinema em

que o absurdo do exercício do contista/narrador opera desregrados acúmulos narrativos e tratamentos de fabulação conflitante.

Marcelo Augusto faz parte do grupo de Pesquisas Estéticas de Fim de Século do CNPQ. O professor, doutor, já dirigiu o curso de Cinema e a pós-graduação de Roteiro da Unesa (2007-2011). Cineasta premiado, artista plástico e diretor teatral, atualmente leciona nos departamentos de Radialismo / Audiovisual e Comunicação Social da Facha no Rio de Janeiro.



## O Super-8 é liberdade: uma revisão do cinema do gesto pequeno

**Yann Beauvais**

Recife, junho 2014

Foi no final dos anos 1970, ou talvez no início dos 1980, em Paris, em uma época em que era possível encontrar um programa de cinema experimental cotidianamente no Centro Georges Pompidou.

Foi a primeira vez que travei conhecimento com Derek Jarman, e foi uma experiência bastante poderosa. O cineasta estava exibindo seus filmes em Super-8, não da cabine de projeção, mas dentro da sala, entre nós, e ele estava coordenando o diálogo entre o som nos filmes e o som na fita que ele estava carregando nos filmes que estava projetando. Notei que o artista estava fazendo em público algo que com frequência é privado, a projeção de diários. Sua projeção é geralmente uma experiência compartilhada com a família, em um círculo de amigos ou de relações estreitas, mas isso não foi antes de Jonas Mekas e alguns outros terem feito disto uma experiência pública. Jonas Mekas transformou a experiência na família estendida dos cineastas de vanguarda. Aqui, Derek Jarman estava mostrando, obviamente, um outro tipo de filme-diário, que combinava diferentes categorias, como retratos, paisagens de viagem, um evento à noite...

Podia-se ver que o conjunto de filmes tinha sido submetido tanto à vontade do cineasta quanto ao que ele estava sentindo do público. Isto ilustrou de uma maneira diferente que uma interação era possível nas exibições dos filmes, que fazia não ser a mesma uma repetição com suas cópias, mas um evento próximo a um acontecimento ou a uma performance ao vivo.

A segunda coisa que me surpreendeu foi que ele estava adicionando música de acordo com seu estado de espírito, um pouco como Jack Smith costumava fazer quando apresentava *Flaming Creatures* (o que eu descobri mais tarde quando o convidei para exibir os seus filmes no Scratch [exibições semanais de filmes marginais] em meados dos anos 1980). A experiência foi diferente porque em um caso teve o uso do vinil, a busca de um LP específico, enquanto no outro foi usado um gravador buscando trilhas. A fisicalidade da ação foi dominante com Jack Smith. Mas ambos exploraram o *camp* em seus filmes, isto nunca foi posto de lado nos filmes de Derek Jarman, fossem em Super-8 ou longas-metragens.

O uso da música era parte deste clímax e estava sujeito a dar cor às sequências de diferentes maneiras, surfando, por exemplo, em romantismo no segundo movimento do Concerto para a mão esquerda de piano de Ravel enquanto mostrava um retrato de um amante em uma suave câmera lenta. Uma característica de alguns filmes foi a utilização da câmera lenta, em uma velocidade mais lenta do que os habituais 18 quadros por segundo. A velocidade da projeção parecia estar ecoando a música, ou talvez fosse a música que estivesse no ritmo da edição, criando uma forte sincronização que será vista / explorada em seus últimos cliques. Isso não era incomum para Derek, pelo menos desde o final dos anos 1970, quando ele apresentou filmes com seus próprios projetores Bolex Super-8<sup>1</sup>. Nos anos 1980, Jarman fará videoclipes para diferentes músicos (Genesis P-Orridge e sua banda Throbbing Gristle, ou cantores *mainstream*, como Marianne Faithfull, ou grupos como The Smiths<sup>2</sup>, Pet Shop Boys ...).

Quando Derek Jarman começou a fazer seus filmes de gestos pequenos, o filme materialista estrutural estava dominando a produção de filmes experimentais na Inglaterra. Seus filmes foram um ataque direto à semente desta tendência, no sentido de ele estar afirmando uma subjetividade, uma sexualidade, enquanto os outros estavam abordando questões referentes ao que o filme era e como funcionava ideologicamente. Como o artista escreveu, ele começou a fazer filmes em Super-8 como uma resposta direta à sua exposição ao cinema comercial. Ele era o cenógrafo do filme *Os demônios (The Devils)* de Ken Russell e inicia uma produção de filmes “pessoais”. Descobriu naquela época que o filme era um meio contemporâneo, como reconheceu em uma entrevista falando sobre *Imagining October*: “Quão extraordinário é o filme. A pintura é obsoleta em um sentido; não lida mais com o mundo exterior. O que eu descobri no filme foi uma comunidade. Eu descobri o meu mundo no filme”. A aventura de *Os demônios* levou pouco mais de um ano na preparação, e a partir do outono daquele ano foi que “meus próprios filmes decolaram com a ajuda de Malcolm Leigh; sendo seguidos por toda uma série de Super-8 que gradualmente, sem me dar conta, reposicionou o meu trabalho”<sup>3</sup>. Mas, como reconheceu, não será antes de ele completar *Art of Mirrors*, que é “o primeiro filme que fizemos em Super-8 e para o qual não há parâmetro de comparação. Os outros Super-8 dos últimos meses ainda são muito assemelhados ao trabalho de 16 mm, considerando que isso é algo que só poderia ser feito com uma câmera de Super-8, com a *built-in-meters* e com efeitos. Finalmente, temos algo completamente novo”<sup>4</sup>.

---

1. MACKAY, James. *The Jarman Award, James MacKay on Derek Jarman*.

A exibição a que James MacKay se refere foi em 1979.

Disponível em: <<http://www.apengine.org/wp-content/plugins/as-pdf/generate.php?post=1553>>

2. Ver videoclipe da música “The Queen is Dead”, feito para o Jubileu de Diamante da rainha da Inglaterra por Derek Jarman, com música do The Smiths.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YS3UMjNUqFM>>

3. JARMAN, Derek. *Dancing Ledge*. London: Quartet Book, 1984. p. 105.

4. JARMAN, Derek. Op. cit., p. 124.

O Super-8 tornou-se um instrumento para atacar a arte do retrato, para investigar a paisagem e para registrar eventos, fossem públicos ou privados. O uso da sobreposição deu aos filmes uma qualidade pictórica, reforçada pela granulação (especialmente quando filmado em preto e branco) e pela projeção em velocidade mais lenta. Como Tony Rains disse: “Foi durante as longas e enervantes noites em seu apartamento da Sloane Square, no início dos anos 1970, que Jarman começou a experimentar a projeção com uma velocidade ultrabaixa, descobrindo que sua filmagem desorganizada e impulsiva adquiriu conotações ‘pictóricas’ quando examinada quadro a quadro. Foi um pequeno passo da sua descoberta para novas experiências com o processo de reprofotografia da tela e sobreposição múltipla. Novamente, no entanto, não houve qualquer tentativa de exercer controle artístico nesses processos: os filmes resultantes foram, essencialmente, alegremente arbitrários”<sup>5</sup>. Pequenas viagens, noites no estúdio de Derek, retratos de amigos e amantes tornaram-se a essência de seus filmes em Super-8 e um recurso para os longas. Uma série de filmes dá a ideia da Londres gay dos anos 1970, com o retrato de amantes ou eventos como homens travestidos para a Alternative Miss World Party (1972). Se, num primeiro momento, o entorno imediato do artista era seu principal foco, as coisas vão mudar com *Jubilee* (1978), que irá incorporar provocações políticas sobre a condição do cinema da Inglaterra e britânico. Filmar é de tal forma viciante que no início Derek Jarman começou a colagem de alguns de seus rolos de Super-8 para fazer obras maiores, em que *In the Shadow of the Sun* (1984), *The Angelic Conversation* (1987) e *Glitterbug* (1994) são os melhores exemplos. Esses filmes são bons exemplos do “cinema dos gestos pequenos” que Jarman estava interessado em fazer. Por um lado, este cinema é autobiográfico, pessoal, espontâneo e leve, por outro lado, amigável, um cinema envolvido com a mitologia e o simbolismo, como se pode ver com *A Journey to Avebury* (1971), *Art of Mirrors* (1973), *The Angelic Conversation*, *The Dream Machine* (1984)...

O Super-8 era um espaço possível para produzir e mostrar imagens de si mesmo, de seu próprio mundo, fora das normas repressivas hetero, que excluía e apagavam violentamente qualquer diferença, especialmente se isso tivesse a ver com masculinidade, de uma forma tal que não havia outra alternativa a não ser resistir contra esta violência com uma afirmação provocativa, imagens a fim de quebrar esses valores morais alçados como estéticos. Estas representações que afirmam uma paisagem íntima do desejo vão se tornar mais abertamente militante em meados dos anos 1980 e dos anos 1990. Essa mudança só foi possível com a sua proximidade com a Frente de Libertação Gay<sup>6</sup> e a dinâmica do Partido Revolucionário dos Trabalhadores e seu jornal *NewLine*<sup>7</sup>. Para Derek Jarman, fossem os filmes Super-8, 16 mm

---

5. RAINS, Tony. Submitting to Sodomy Propositions and Rhetorical Questions about an English Film-maker. In *Afterimage*, n<sup>o</sup> 12, London, 1985.

6. A Frente de Libertação Gay foi fundada em 1970

7. O Partido Revolucionário dos Trabalhadores foi um partido trotskista que nos anos 1980 implodiu em

ou 35 mm, deveriam desafiar nossa visão e dar acesso à representação de homens homossexuais e sua sexualidade. Por isso foi tão importante para ele ter uma cena de amor em *Sebastiane* (1976). Pela primeira vez em uma sala de cinema, não em um teatro pornô ou em um lugar dedicado ao vanguardismo, foi possível ver uma transa. A homossexualidade não era mais um problema como já fora, por exemplo, nos filmes dos anos 1960 e 1970 *Domingo maldito*<sup>8</sup> (1971), *O criado*<sup>9</sup> (1963) e, em menor escala, *Nighthawks* de Ron Peck, que foi feito dois anos após *Sebastiane*. Um aspecto muito importante em *Sebastiane*, e que se encontra em alguns dos Super-8, é a dimensão homoerótica do filme. Como o cineasta disse: “O filme foi historicamente importante; nenhum filme tinha se aventurado por aqui. Houve filmes *underground*, *Un chant d’amour* e *Fireworks*, mas *Sebastiane* estava em um espaço público”<sup>10</sup>. *Sebastiane* se tornou companheiro de outro icônico filme gay, *Pink Narcissus*<sup>11</sup> (1971). Se a dimensão homoerótica é afirmada, não é tão explícita quanto ele gostaria: “Eu teria amado se tivesse tido uma verdadeira transa nos meus filmes, eu teria tido um orgasmo. Imagine todos esses adolescentes se masturbando na cama por causa de sua televisão portátil... / ...eu teria como ser mais explícito, verdadeiros filmes sobre nossas vidas no aqui e agora”<sup>12</sup>. Este sentimento inevitavelmente será reforçado pelas políticas conservadoras promovidas por Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos. A luta contra o moralismo dessas políticas se tornará mais exacerbada quando o ataque à crise da Aids (a partir de 1983), acompanhado por uma negação extraordinária e um grande retrocesso social, promover políticas de saúde pelos conservadores e fanáticos de todos os lugares. Quando Derek Jarman foi diagnosticado com o HIV, sua militância aumentou e seria mais proeminente em suas obras, fossem pinturas, filmes ou livros.

Londres, Soho 1983 ou 1984, na abertura de uma exposição de Derek Jarman, a multidão de jovens e novos românticos está em seu melhor, diferentes gamas de *socialites* foram misturadas na exposição e ofereceram um bom exemplo da estrondosa classe da sociedade britânica. A música dava o tom dos tempos contra a perspectiva sombria da crise da Aids. Neste período, e devido às dificuldades na produção de seu filme *The Angelic Conversation*, que estava em processo, Derek Jarman fez um curta-metragem, *Imagining October* (1984), que se dedicou a questões mais amplas que seu entorno imediato e que continuava a desenvolver a postura de usar filmes caseiros a fim de fazer um longa, como no caso de *The Angelic Conversation*, ou um filme-ensaio, como em *Imagining October*. É nesta ocasião, enquanto preparava um *show* no ICA

---

diferentes grupos. Vanessa Redgrave era um símbolo quando Lee Drysdale era um membro do partido. Ele estava no *set* de *Jubilee* e trabalha há três anos no projeto de Neutron com Derek Jarman.

8. *Sunday Bloody Sunday*, de John Schlesinger.

9. *The Servant*, de Joseph Losey

10. JARMAN, Derek. *At Your Own Risk: A Saint's Testament*. London: Hutchinson, 1992. p. 73.

11. De James Bidgood.

12. JARMAN, Derek. *At Your Own Risk: A Saint's Testament*. London: Hutchinson, 1992. p. 74.

[Institute of Contemporary Arts], que Derek Jarman, com James Mackay, ao transferir o Super-8 para uma fita (VHS), descobriu novas maneiras de ter resultados a partir de filmes caseiros, misturando-os com outras sequências que vieram da observação e trabalho com os antigos<sup>13</sup>. A refilmagem das imagens em velocidades diferentes (principalmente a três quadros por segundo, depois editadas em U-matic, antes de entrar em uma fita de 1' e, em seguida, 35 mm - para só então o trabalho do som começar e ser bastante estruturado se comparado com a imagem improvisada<sup>14</sup>), a edição e codificação em um equipamento de vídeo e a mistura de sons oferecem alternativas na execução do que seria aplicado em seus videoclipes, bem como em seus filmes. Fazer um filme não estava mais funcionando com alguém aferindo e alguém apoiando, isso tinha acabado, tinha-se que tirar proveito das possibilidades da edição de vídeo e da transformação que poderia ser produzida com a múltipla gama de efeitos que foram criados na época. Promiscuidade e hibridismo se tornaram as regras, não era apenas uma questão de sexo! Esta mistura geral era para contaminar todas as tendências de seu cinema, e se tornaria um fator-chave na estética de *The Last of England* (1989) e *The Garden* (1990). O sonhador, a qualidade onírica de seus filmes participam de uma tradição de vanguarda de cineastas subjetivos como Jean Cocteau, Jean Genet, Kenneth Anger.

Quando *Imagining October* estava sendo feito, uma greve de mineiros estava acontecendo, a violência usada pela polícia contra os mineiros, tanto quanto a atitude intransigente de Margaret Thatcher ecoa o regime soviético, e a arquitetura monumental são uma evocação do poder do Império. “A coisa mais surpreendente para mim do Ocidente foi a arquitetura de Moscou. Eu senti que era muito difícil filmar pessoas em Moscou.” Isto evoca a Revolução de Outubro, sendo filmada em outubro. Se a primeira parte trata de monumentos, a segunda introduz pessoas e um pintor fazendo uma tela de jovens soldados, enquanto os textos são exibidos ao longo de todo o filme criticando a Inglaterra, tais como:

*Censura da Capital.  
Os próprios manipuladores  
manipulados, e na sua loucura  
procuram revogar todo valor.  
Tudo.*

*Isto é uma merda, mas nós achamos que você vai gostar.*<sup>15</sup>

O caráter sombrio do filme antecipa o tom de *The Last of England*, no qual Derek Jarman medita sobre o que se tornou a Londres e a Inglaterra nos anos 1980. Nesse filme, a colagem das fontes são muito diferentes, de filmes caseiros feitos por seu avô e seu pai em preto e branco, ou em cores de sua

13. Ver MACKAY, James. Op. cit.

14. Sobre *The Angelic Conversation*, ver JARMAN, Derek. *The Last of England*. London: Constable, 1987. pp. 145-8.

15. Textos de *Imagining October* em *The Last of England*. Op. cit., p. 102.

família ou de filmagem de guerra, para Super-8 transferidos para vídeo antes de passar para 35 mm, como ele fazia antes com seus videoclipes. O uso do Super-8 foi uma necessidade, “A câmera de Super-8 é liberdade, a de 35 mm é acorrentada pelo dinheiro às instituições”<sup>16</sup>. O filme não tem uma narrativa real, mas momentos em que estamos testemunhando o declínio da Inglaterra. A reminiscência do tempo anterior é enfatizada pelas sequências de abertura em que vemos Derek Jarman em sua escrivania escrevendo em um ambiente onírico, rodeado por objetos de arte, naturezas mortas. À beira do despertar de uma realidade terrível: a Inglaterra vista e moldada por Thatcher. Enquanto fazia este filme, Jarman descobriu ser soropositivo, o que contou em seu livro-diário *The Last of England*. O filme tem algumas cenas provocantes, como a transa entre um jovem nu e um terrorista, cenas assustadoras de pessoas esperando em um cais, nas docas, filmado por quatro câmeras de Super-8<sup>17</sup>. Ele deu uma qualidade coreográfica distinta para essas cenas, tanto quanto nas cenas de dança e de casamento. A improvisação é exemplificada no filme e iria encontrar a sua perfeita realização na cena do casamento e na cena em que Tilda Swinton rasga seu vestido com uma tesoura.

O filme é uma ode: “*The Last of England* trabalha com imagem e som, uma linguagem que está mais próxima da prosa do que da poesia. Conta sua história um tanto feliz em imagens silenciosas, em contraste com o cinema no limite da palavra”<sup>18</sup>. *The Last of England* é um um filme *avant-garde* amplamente distribuído pelos principais cinemas, e como *The Garden* e *Blue* (1993), chega a uma audiência mais vasta do que se poderia esperar de tal produção cinematográfica. A natureza do trabalho de Jarman foi misturar e colidir gêneros “opostos” de cinema em seus próprios filmes, misturando a tradição do filme de arte no de *avant-garde*, unindo fragmentos, tornando público o que é privado, mostrando a relevância do íntimo nas questões sociais. A questão da identidade, a irrupção da política sexual no núcleo de seu filme não é ímpar, é parte de sua vida, ele era um membro do grupo ativista Outrage. A homossexualidade tinha de ser afirmar na arte e no cinema do *establishment* britânico, tanto quanto a campanha de ódio contra pessoas com Aids. Vamos ver, por exemplo, membros do Outrage apoiando o rei em *Edward II* (1991). Em *The Garden*, temos a evocação de ativismo em diferentes cenas do filme celebrando a homossexualidade, tanto quanto atacando a ideologia católica. Isto será mais uma vez destacado em *Edward II*, enquanto a separação de Galveston e Edward é acompanhada por Annie Lennox cantando “Everytime We Said Goodbye”, do Projeto Red Hot & Blue<sup>19</sup>. Como Mark Nash escreveu: “A política sexual de Jarman é intransigente. A subcultura e a sexualidade que participam de seus filmes não são simplesmente

---

16. JARMAN, Derek. *The Last of England*. London: Constable, 1987. p. 169.

17. Câmeras operadas por Derek Jarman, Chris Hugues, Richard Heslop e Cerith Wyn Evans.

18. JARMAN, Derek. *The Last of England*. London: Constable, 1987. pp. 185-87.

19. The Red Hot era um projeto para conscientizar e levantar fundos para lutar contra o HIV/AIDS através de cultura *pop* e CD.

‘gay’ ou ‘camp’. Os filmes assumem questões marginais da política sexual, especialmente as noções de masculinidade, prevendo, antecipando uma mudança na ordem e costumes sociais que seus filmes tão apaixonadamente exigem. No entanto, esta apresentação e celebração, esta construção de uma estética subcultural, também aspira a uma condição mais geral – falar para a Inglaterra e para o cinema britânico. Traça uma direção criativa alternativa: longe do imperialismo estético de Hollywood (seu conservadorismo moral, sua lógica narrativa simplista); longe também do chauvinismo, ainda que com o espírito ‘britânico’ de cinema americano do *British Film Year*”<sup>20</sup>.

Com seu cinema, Derek Jarman descortinou novas maneiras de olhar para figuras históricas, dando-lhes um corpo, uma sexualidade, um contexto que tem muitas vezes, para não dizer sempre, sido excluído, invalidado, negado pela sociedade. Seus filmes resistem contra a tentativa da sociedade normativa de interpretar e produzir uma história de acordo com a sua visão hetero. O cineasta não estava preocupado em produzir uma visão clínica de gays e, nesse sentido, ele pode ser considerado como um dos pais do New Queer Cinema. Ao mesmo tempo, ele é uma figura do Romantismo inglês do século XX.

Amsterdan 1991, Festival of Lesbian and Gay Film, uma homenagem a Derek Jarman e Ulrike Ottiger. Derek apresentou seus filmes e lançou *The Garden*; ele reconciliou com seu discurso as diferentes tendências e forças de oposição em jogo durante o festival.

Com *Blue* (1993), Derek Jarman ofereceu uma nova maneira de falar sobre a Aids. Como Douglas Crimp disse em 1991: “A Aids não existe para além das práticas que a conceituam, a representam e lhe correspondem. Conhecemos a Aids somente através dessas práticas”<sup>21</sup>. *Blue* representa uma conquista nesta conceituação. O filme propõe uma peculiar experiência imersiva em cor e som, em que a cor azul é a única imagem visual concedida ao olhar. Ao mesmo tempo, a riqueza das trilhas sonoras de várias camadas, misturando as vozes dos cineastas ou de suas personificações, o som ambiente, ruídos... ecoa uma sinestesia virtual em que não teriam qualquer mudança no campo visual, enquanto o som causa nossa perambulação nas profundezas da cor. *Blue*<sup>22</sup> lida com biografia, Aids, amor, sexualidade, morte. Justapõe todos os elementos da vida e os filmes de Derek Jarman em uma espécie de peça de rádio, tornando possível imaginar o trabalho como uma instalação. É um trabalho de meditação, uma assembleia, uma memória.

*Blue* transcende a geografia solene dos limites humanos<sup>23</sup>.

---

20. NASH, Mark. Innocence and Experience. In *Afterimage*, nº 12, London, 1985.

21. CRIMP, Douglas. Aids: A cultural Analysis Cultural Activism. In *October*, v. 43. Cambridge: Mit Press, 1987.

22. O texto do filme está publicado em *Chroma, A Book of Colour* (Jun. 93). London: Century, 1994.

23. Idem, p. 109

A caridade tem permitido ao indiferente parecer se importar e é terrível para aqueles que dependem dele. Tornou-se um grande negócio, pois o governo foge de suas responsabilidades nestes tempos de indiferença. Nós cooperamos com isto, então os ricos e poderosos que nos ferraram uma vez, vão nos ferrar outra vez e conseguir de ambas as maneiras. Temos sido sempre maltratados, então, se alguém nos dedica uma simpatia mínima, nós exageramos em nossos agradecimentos<sup>24</sup>.

Yann Beauvais é cineasta, curador e crítico independente. Vive no Recife desde 2011, onde fundou com Edson Barros o espaço cultural B<sup>3</sup> (Bê Cúbico). Fundador da Light Cone em Paris, em 1982, cooperativa de filmes experimentais e videoarte na França. Últimos filmes: *Artificial Poetic* (2013) e *Schismes* (2014). Última publicação: *Ryan Trecartin - Internet comme mode vie. Gruppen, n° 9*, Paris, 2014. Últimas curadorias para B3: Erwin Wurm: video works, Um dia sem artes; Keith Sanborn: duas Instalações.

Tradução: Rachel Ades

---

24. Idem, p. 118.

DE FILME A FILME



## Documentando novos espaços: os vídeos caseiros de Derek Jarman

**Adriana Pinto Azevedo**

“Make your desires reality”, uma garota *punk* diz diretamente para o espectador. “I started to dance. I wanted to find... gravity”. O longa *Jubilee* (1978), de Derek Jarman, é então atravessado por uma cena com outra textura, como em um devaneio. Nela, uma bailarina rodopia diante de uma fogueira, alimentada por páginas de livros. A câmera ágil acompanha as cinzas que voam com o vento, e revela outros personagens saídos do mesmo universo onírico: um rapaz com o rosto coberto por uma máscara feita com saco de papel, e outro, nu, que veste uma máscara do filósofo grego Sócrates. A interferência é o curta *Jordan’s Dance*, filmado por Jarman em Super-8 um ano antes de decidir incluí-lo na composição do longa.

Menos conhecida do público, a produção de curtas-metragens de Derek Jarman é bastante expressiva. Eles começaram a ser criados em 1972, quando estudante norte-americano Marc Balet o apresentou à Super-8 portátil da Kodak. Jarman se referia a eles como *home movies*, referência direta aos filmes caseiros que povoaram sua infância, obras de seu pai e de seu avô, ambos cineastas amadores. Inspirado pela estética da colagem *punk*, o diretor incorporou algum desses filmes no seu longa *The Last of England* (1989).

“Eu tento deixar tudo muito próximo do conceito de casa, o que talvez seja algo difícil já que eu sou gay. É difícil construir um lar sendo um homem gay. Meus filmes caseiros, portanto, retrataram um mundo muito diferente daquele apresentado pelo meu avô e pelo meu pai”, declararia Jarman. Na análise de Jim Ellis, “A função ideológica dos filmes caseiros não é documentar mas de trazer o que é ser uma família e um lar para a tela, e os Super-8 de Jarman não são diferentes, constituindo o mundo das festas de *Bankside* como uma nova versão do lar”.

A ressignificação do “familiar” e do “lar” é uma pista do que Derek Jarman viria a fazer nos filmes do *New Queer Cinema* nos anos 90. Vinte anos antes, em seus primeiros *home movies* e filmes experimentais, já podemos notar elementos da nova vanguarda estético-política em formação, como a experimentação radical da forma e o interesse na criação de novos imaginários geográficos e desejantes.

Os seus curtas em Super-8 são divididos em três grupos. O primeiro é composto de filmes com temáticas que envolvem pessoas, lugares e eventos,

tais como *A Journey to Avebury* (1971), *Ashden's Walk on Møn* (1973) e *Stolen Apples for Karen Blixen* (1973). Derek, que também era pintor, fez nesses filmes o que não podia alcançar em seus quadros: “O mundo da pintura era estéril, um mundo vazio”. Filmando em locações ao ar livre, com planos estáticos de paisagens e cores acentuadas – como a imagem alaranjada das paisagens de *A Journey to Avebury* – o jovem cineasta tinha a oportunidade de levar pequenos grupos de amigos, em vez de uma equipe de 32 assistentes, para realizar as filmagens: “O que eu achei foi comunidade. Eu descobri o meu mundo nos filmes”.

No segundo grupo é marcado por atmosferas simbólicas e mágicas – alguns dos quais influenciados pelos filmes caseiros de Kenneth Anger. Em *Art of Mirrors* (1973), curta de apenas 6 minutos, Jarman borra as fronteiras entre espectador e filme. Três figuras estão na imagem, filmada em tons de verde intenso: um homem de terno, que usa uma máscara de pano com um rosto monstruoso; uma mulher de vestido de gala negro, e um outro homem vestindo um fraque. O homem de máscara segura um espelho circular através do qual emite uma forte luz direto para a câmera.

Um terceiro grupo de curtas é composto pelos vídeos produzidos para a MTV, criada em 1981. Nessa época, Jarman atentou para o potencial comercial de seus Super-8 e produziu clipes de bandas como Pet Shop Boys, Orange Juice e The Smiths. Algumas técnicas desenvolvidas para o clipe *The Queen is Dead* (1986), do The Smiths, o inspiraram mais tarde para algumas das colagens de *The Last of England*.

É possível considerar o conjunto de curtas de Derek Jarman como um projeto mais amplo, mas também como peças de arte individuais. Neste projeto tão interessante quanto seus longas-metragens mais conhecidos, Jarman conseguiu produzir o que não alcançava em suas pinturas: a possibilidade de descoberta, de criação e de vivência de novos territórios.

Adriana Pinto Azevedo é doutoranda pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, e desenvolve parte da sua pesquisa na Université Lille 3, na França. Atualmente investiga as novas formas de criação do corpo no pornoativismo contemporâneo transnacional e as relações entre arte e ativismo queer, tema que atravessa também sua produção artística.

# As imagens-sonho

## Bernardo Bäcker

Numa passagem acerca da transformação dos seus métodos de análise dos sonhos, em seu artigo “Chegando ao Inconsciente”, Jung diz que “uma história narrada pelo nosso espírito consciente tem início, meio e fim; o mesmo não acontece com o sonho, suas dimensões de espaço e tempo são diferentes. Para entendê-lo é necessário examiná-lo sob todos os aspectos – exatamente como quando tomamos um objeto desconhecido nas mãos e o viramos e reviramos até nos familiarizarmos com cada detalhe<sup>1</sup>”. Tal trecho nos proporciona uma leitura interessante sobre *In the Shadow of the Sun*, como também deixa em aberto a possibilidade de que as imagens-sonho que nos são apresentadas no filme possam ser exatamente esse objeto descrito por Jung.

Neste filme de Derek Jarman, as imagens se dispõem em fragmentos de sonhos sobrepostos, em que não se destacam princípio nem fim. As paisagens do interior da Inglaterra, que são apresentadas no limiar do abstrato, juntam-se a elementos místicos, caros ao diretor, não somente para criar novos significados, mas também para que essas imagens formem uma unidade pictórica, trazendo características bastante parecidas com os trabalhos em pintura realizados por ele. Formado pela Slade School of Fine Art, Jarman teve uma carreira bastante prolífica como pintor, e, por isso, a interseção entre pintura e cinema – duas áreas de atuação desse artista que se dedicou a diversas formas de expressão de suas obsessões, da poesia à jardinagem – pode ser, se não resumida, notada claramente em *In the Shadow of the Sun*.

O filme se estrutura na sobreposição de imagens distintas no mesmo plano cinematográfico, e, em momento algum, essas diferentes camadas de imagens, apesar de bastante díspares, entram em conflito umas com as outras. Por terem sido filmadas separadamente e mescladas na mesa de edição, a potência das questões levantadas pelo filme é elevada ao mostrar que essas imagens só podem ser vistas de maneira conjugada. Assim, paisagens bucólicas, beirando à abstração, graças ao tom monocromático e a alteração da velocidade do filme, se juntam a outras imagens que evocam uma espiritualidade bastante particular, onde figuras humanas misteriosas, como que arquétipos de um baralho de tarô, praticam rituais místicos. Por toda a extensão do filme, esses dois elementos se confundem, invadindo o espaço do quadro do outro, sem que o espectador consiga identificar onde uma imagem tem seu começo ou fim.

1. JUNG, CARL G. Chegando ao inconsciente [1964]. In JUNG, CARL G. (org.) *O homem e seus símbolos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 29.

As composições finais, oriundas da aglutinação de diferentes cores, texturas e elementos, atribuem um caráter pictórico a cada imagem, como se fossem, segundo a segundo, traçadas por um pincel, reinagurando-as e progressivamente trazendo uma nova experiência sensorial, que em alguns momentos ultrapassa ilusoriamente a barreira da bidimensionalidade. Em uma passagem o fogo reproduzido pela imagem se faz tão real que parece estar danificando o filme, fazendo com que o espectador tenha a impressão de que a película está realmente em chamas. Neste instante, mesmo que virtualmente, a força da imagem se torna mais forte do que o próprio material que a exhibe. Os sonhos, por um momento, são mais fortes do que quem os sonha.

A potência imagética que Jarman consegue alcançar é reiterada ao longo de todo o filme através da repetição de certas imagens: uma figura humana encapuçada gira em círculos um bastão sobre a areia; cartas de tarô são mostradas para a câmera; a poesia misteriosa das pedras do monumento neolítico de Averbury; a frontalidade de uma máquina de escrever em uso; o fogo sendo usado para formar símbolos no chão. Tais imagens se entrelaçam de uma maneira em que não nos é possível precisar sua duração e seus limites de começo e fim, e é essa aparente fluidez inconsciente conjugada à repetição dessas imagens que atribuem ao filme seu caráter onírico. Adjetivo comumente usado em poéticas mais puras, fantasiosas ou de um maneirismo complexo, mas presente aqui num filme no qual a literalidade de cada imagem é mais importante do que as inúmeras associações de ideias que se possa fazer a partir delas.

Para Jung os sonhos são expressões específicas do inconsciente e sobre eles não se devem fazer suposições prévias. Em um de seus livros autobiográficos, *Dancing Ledge*, Jarman cita que a leitura de Carl Gustav Jung foi essencial para a realização deste filme, que, por sua vez, serviu como inspiração-base para alguns outros filmes que se seguiram em sua carreira. O diretor ressalta a importância do contato com o psiquiatra suíço dizendo que nele encontrou a confiança para permitir que suas “imagens-sonho pudessem correr e se colidir ao acaso”. *In the Shadow of the Sun* é como um mergulho de um pouco menos de uma hora no inconsciente de Derek Jarman onde cabe a nós, então, virarmos e revirarmos a obra para, a cada retorno, descobrirmos novas familiaridades

Bernardo Bäcker (1986) é bacharel em Cinema pela Universidade Estácio de Sá e atualmente cursa a especialização em Arte e Filosofia na PUC-RJ. Trabalhou na produção de arte da TV Globo entre 2009 e 2011. Participou dos núcleos de pesquisa “A imagem do Corpo e o corpo como imagem: A obra de Matthew Barney” e “O cinema expandido e o corpo feminino”. Trabalhou como diretor de arte nos curtas-metragens *Toque* (2006), dirigido por Renata Doné; *Dora* (2007), de Rodrigo Schulz; e *Ondas* (2013), de Pedro Modesto. Atualmente trabalha como roteirista independente e realiza trabalhos autorais na produção de vídeo.

## Somos Sebastião: o porco e a dança do sol na água

**Bernardo Mosqueira e Joaquim Leães de Castro**

(ao nosso amor)

*Sebastiane* é um filme construído a partir do imaginário de São Sebastião, mas está longe de ser uma obra com pretensão biográfica. Esse primeiro longa-metragem de Derek Jarman ignora acontecimentos importantes da vida do santo católico para iluminar apenas aspectos que lhe interessaram como substrato para uma nova narrativa. São Sebastião, por exemplo, diferente do que se pode imaginar, não morreu flechado. Incrivelmente, sobreviveu às flechas e foi salvo por uma mulher: Santa Irene. Foi martirizado por uma segunda vez, e esse é um dos motivos que o fizeram o terceiro santo da história da Igreja, tão adorado desde o século IV. No segundo martírio, seu corpo foi dilacerado, e as partes foram jogadas na Cloaca Máxima, o esgoto de Roma. Os pedaços foram reunidos por Santa Luciana e enterrados nas famosas catacumbas da cidade, que, por isso, se tornaram local de devoção e peregrinação. Irene e Luciana são, então, importantes responsáveis pelo culto a Sebastião. Porém, nenhuma das duas aparece no filme. Na verdade, depois dos 10 primeiros minutos, nenhuma mulher é vista em cena.

O filme se inicia com uma colorida, exuberante e musical introdução em que atores se apresentam para o imperador Dioclesiano simulando uma orgia com enormes pênis alegóricos. Durante a festa, o soberano ordena a morte de um de seus catamitas apenas por diversão, e Sebastião é condenado ao deserto por tentar salvar o menino do estrangulamento. A partir de então, o filme acontece quase sem cores e música e foi filmado em ruínas que um dia não serviram para nada. O deserto de Jarman é paisagem-pele e exhibe o mesmo tom da pele dos atores.

Nesse local, isolado, sem qualquer contato com a sociedade, um pequeno grupo de homens era treinado para lutar por Roma. Sebastião se recusou a praticar o treinamento militar (“Cristão não luta”) e sofreu castigos físicos e humilhação pela desobediência. Os outros soldados riam, se embebedavam, trocavam carícias e falavam sobre como seria voltar para as prostitutas de Roma. O capitão da guarda se apaixonou por Sebastião, mas, mesmo que o sexo homossexual acontecesse frequentemente entre os soldados, o santo recusou as investidas de seu superior, Severus. Depois de muito rejeitar, foi condenado à morte a flechadas. É interessante fazer o paralelo entre as renúncias de

Sebastião à luta de espadas e ao sexo homossexual.

Durante o filme, que é todo falado em latim, Sebastião é constantemente humilhado e excluído por ser judeu ou por ser cristão. No momento em que demonstra para seu amigo Justino com prazer e orgulho sua maior potência (“a dança do sol na água” que costumava apresentar para o imperador), foi chamado de puta cristã, cristão veado e questionado “por que não põe um vestido?”. O jeito que Sebastião tinha de amar o fazia solitário e incompreendido. Em outro momento, disseram “algumas pessoas gostam de punição”, “por que não matar ele? Seria menos um”. Todos esses discursos, ironicamente apontados a alguém que se recusava a transar com um homem, são análogos, hoje em dia, a discursos homofóbicos.

O filme é pontuado por sete performances especiais: o espetáculo que simula uma orgia na introdução, o banho de Sebastião sob o sol, o monólogo do protagonista sobre o espelho d’água, o banho dos soldados enamorados Antônio e Adriano, a perseguição do porco, a elevação da concha encontrada por Justino e a própria cena do martírio de Sebastião.

A orgia que inicia o filme se encerra com jatos de creme branco no rosto e no corpo de um dos atores. Momentos depois, Sebastião, com as costas em carne viva, receberia um prato de leite no rosto como humilhação. O leite era ração para porcos.

Tanto na cena do banho de Sebastião como na do casal de soldados enamorados, Jarman produz um olho que tem corpo e não tem peso: aponta a lente para o objeto de desejo, criando planos de detalhes (desejo-fragmento) com uma câmera que se movimenta como se nossos olhos dançassem em volta dos rapazes – talvez, sem poder tocar.

Em outro momento, Sebastião encara seu próprio reflexo em um pequeno lago. A composição do plano e o posicionamento do corpo do ator fazem referência direta à imagem de Narciso. Nessa posição, o protagonista inicia uma conversa com seu Deus-Sol-Apolo que acaba por se endereçar a si mesmo.

No momento em que Sebastião levanta a concha que ganhara de Justino, que supostamente teria lhe proporcionado uma experiência de escuta mágica, o tempo alongado e o desenho de som nos permitem perceber a transformação do banal em sagrado. Jarman, então, aponta para a Fé: assinala que a coragem de acreditar é um dado importante para essa narrativa. “Ele pode fazer o que quiser: A Verdade é bela”.

Um apito soa alto, e todos correm com suas lanças atrás de um porco. O suíno tenta escapar como pode do grupo que o caça ensandecido. De repente, Jarman escolhe um plano subjetivo do porco correndo: e, agora, somos nós que fugimos desse grupo. Somos todos o porco – somos Sebastião.

Por fim, o martírio. A cena se dá inteira em câmera lenta, e escutamos apenas o som do vento. Nessa passagem, Jarman respeita a iconografia sebastiana. Ele é conhecido como padroeiro dos soldados e dos moribundos. Talvez seja importante dizer que a imagem de São Sebastião como esse belo homem flechado que é ferido mas não morre se tornou popular na Europa durante a peste negra no século XIV. Era a ele que as famílias católicas recorriam com esperança. Alguns séculos depois, o mundo sofreria outra epidemia - e Jarman seria alcançado e morto por ela. Dessa vez, São Sebastião seria novamente objeto de devoção, alvo de oração. Mas, agora, não mais como padroeiro dos soldados, mas, sim, como padroeiro das bichas.

São Sebastião não se tornou um ícone gay apenas por ser um santo jovem, bonito, aparentemente solteiro e perseguido pelos caretas. Também não foi pelas flechas-falcos que lhe penetram eternamente em cada estátua. São Sebastião tem seu delicioso corpo amarrado a uma árvore: disponível ao nosso desejo do qual ele não pode fugir. Sebastião é o rapaz musculoso cuja beleza não encontra a dor, cujo rosto exhibe gozo espiritual e cujo corpo musculoso inevitavelmente masculino encarna uma passividade entendida de forma feminina. O Sebastião de Jarman é o único personagem do filme que se recusa a fazer sexo homossexual, mas seu comportamento subversivo o faz análogo ao homossexual em 1976 - um pouco (mas nem tanto) diferente da bicha de 2014.

Bernardo Mosqueira (Rio de Janeiro, 1988) é curador, professor e escritor. É um dos curadores da Galeria de Arte IBEU desde 2011; é idealizador e diretor do Prêmio Foco Bradesco ArtRio desde 2012; foi premiado no 1º Laboratório Curatorial da SP-Arte; realiza anualmente o festival de performance Vênus Terra desde 2010; foi curador de diversas exposições, entre elas: *Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome* (RJ, 2010); *Quase casais* (Porto, Portugal, 2010); *Sem título # 1: experiências do pós-morte* (SP, 2011); *E os amigos sinceros também* (RJ, 2012); *Trepa-trepa no campo expandido* (SP, 2012); *Conexiones* (BsAs, Argentina, 2013); *Tronco* (Casa França-Brasil, RJ, 2013); e *Primeiro estudo: sobre amor* (Galeria Luciana Caravello, RJ, 2014).

Joaquim Leães de Castro (São Paulo, 1982) é diretor de cinema formado pela Escola Darcy Ribeiro (RJ), psicólogo graduado pela PUC-RJ e pós-graduado em Sexualidade Humana pela Faculdade de Medicina da USP. Dirigiu os filmes *Status quo* (documentário que aborda o tema sexualidade na adolescência e a influência das novas mídias sociais), *Cuidado ao atravessar a rua* (concorrendo ao prêmio de melhor filme de ficção em Gramado e no Festival Pan Amazônico) e *Desmitificando soteropolitano* (sobre a cultura da cidade de Salvador). Desde 2012, é diretor criativo da produtora Na Laje Filmes. Em 2014, lança seu primeiro documentário longa-metragem, *Bom dia, Ipanema*, se debruçando sobre a vida de 11 vendedores da Praia de Ipanema.



## O canto da memória

### Breno Marques Ribeiro de Faria

O filme *Aria* (1987) é uma obra composta por dez diferentes curtas-metragens de diferentes diretores, cada um independente do outro; é a visão de cada diretor acerca de uma ária ou trechos de algumas árias de uma ópera. O primeiro, *Un ballo in maschera*, com trechos da ópera composta por Giuseppe Verdi, é dirigido por Nicolas Roeg. O segundo, *La Vergine degli angeli*, da ópera *La forza del destino*, também de Giuseppe Verdi, é dirigido por Charles Sturridge. O terceiro, *Armide*, com trechos da ópera de Jean-Baptiste Lully, é dirigido por Jean-Luc Godard. O quarto, *Rigoletto*, novamente com músicas de Giuseppe Verdi, é dirigido por Julien Temple. O quinto, *Glück, das mir verblieb*, da ópera *Die tote Stadt* composta por Erich Wolfgang Korngold, é dirigido por Bruce Beresford. O sexto, *Abaris ou les Boréades*, de Jean-Philippe Rameau, é dirigido por Robert Altman. O sétimo, *Liebtestod*, da ópera *Tristan und Isolde* composta por Richard Wagner, é dirigido por Franc Roddam. O oitavo, *Nessun dorma*, da ópera *Turandot* composta por Giacomo Puccini, é dirigido por Ken Russell. O nono e penúltimo é *Depuis le jour*, da ópera *Louise* composta por Gustave Charpentier, é a sequência dirigida por Derek Jarman. E o décimo, que permeia todo o filme entre uma sequência e a seguinte, *Vesti la giubba* da ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo é dirigido por Bill Bryden.

O filme, na união de suas partes, dá a impressão de um sonho composto por flashes de cenas e principalmente fragmentos de lembranças. Os episódios de cada um dos diretores têm em comum a ambientação operística e o uso mínimo ou nulo de diálogos. E apesar de muito diferentes entre si estilisticamente, a sensação que perpassa por todos é de serem frutos da memória – em estado de vigília, como se entre acordado e dormindo, viessem à tona através das músicas reminiscências de outros tempos, outros lugares e outras vidas.

Na sequência dirigida por Jarman a música e a imagem servem como metáforas uma da outra. A famosa ária *Depuis le jour* é a mais conhecida da ópera *Louise*, que trata de um amor coibido, mas é o momento quando essa paixão poderá ser vivida plenamente. É quando a heroína concretiza seu desejo de viver junto ao seu amado e relembra o momento do primeiro beijo, de quando essa paixão começou.

O segmento de Jarmam começa com uma chuva de pétalas e uma senhora de cabelos brancos e vestido de gala fazendo reverência, como se recebendo

essa chuva estivesse sendo ovacionada. Após a introdução da imagem de uma jovem caminhando, o semblante da senhora muda, ela passa do contentamento para a contemplação, como quem começa a se lembrar de algo. O filme é sobre memorar, do mesmo modo que a música, uma mulher feliz de pensar no amor vivido. Essa jovem está acompanhada de um rapaz, as imagens parecem cenas amadoras, um teria filmado o outro, ou são as visões um do outro e daquele momento.

O mar, a praia e uma cidade portuária. São férias, ou uma fuga, o momento de viver intensamente o prazer do sol, do calor e da paixão. A lembrança é o caloroso acalento da saudade. Entre o frio da noite e da luz branca, e o calor dourado do sol, há a memória, o pôr do sol.

Breno Marques Ribeiro de Faria é graduado em História pela UFMG e tem mestrado na mesma área pela UNICAMP.

Aria (Depuis le jour) - 1987 Hollywood Classics Ltd.



## *War Requiem*: como representar a guerra?

**Bruno Carmelo**

*War Requiem* (1989) desenvolve-se ao longo de 92 minutos - duração prevista para acomodar a composição musical de mesmo nome, de autoria de Benjamin Britten, apresentada pela primeira vez em versão integral em 1962. Como diz o título (“Réquiem para a guerra”, em tradução literal), trata-se de uma evocação lírica e operística da Segunda Guerra Mundial, pelos olhos de um poeta que se recorda dos horrores do confronto, e pela enfermeira que o acompanha. Não há efeitos sonoros ou diálogos - ou melhor, o som das falas é suprimido -, deixando espaço apenas para a execução integral da peça de Britten. Alternam-se imagens teatrais de enterros, simulações de trincheiras em locais fechados e corais com projeções reais de guerras ao fundo. Multiplicam-se os ritmos, as formas, os suportes.

Este parece ser o conflito principal de *War Requiem*, e também de diversos filmes recentes tendo como foco as atrocidades da guerra: como representar a dor dos outros? Como ser justo à memória das pessoas envolvidas, sem glorificar nem acusar, sem idealizar nem exagerar? Seria melhor escolher o espetáculo, capaz de dar conta da grandiosidade da vida humana, ou talvez o registro documental, aparentemente menos propenso a manipulações discursivas da *mise en scène*? Muitas obras têm encontrado no hibridismo de registros a melhor maneira de expor essa dificuldade, fazendo do próprio questionamento sobre a representação o tema do filme. *A imagem que falta* (2013), docudrama de Rithy Pahn sobre o massacre no Camboja, associa material de arquivo a ilustrações voluntariamente amadoras, utilizando bonecos de argila na representação das vítimas. A ideia, no caso, é sugerir que a verdadeira imagem da violência precisa ser construída, porque jamais poderia ser apreendida naturalmente, em toda a complexidade de seu contexto. No cínico documentário *O ato de matar* (2012), Joshua Oppenheimer convida os próprios responsáveis pelo genocídio na Indonésia para recriarem os seus crimes, dirigindo as cenas do filme-dentro-do-filme. Desta vez, as imagens grotescas destes diretores amadores conferem o recuo necessário para recriar o sentido de absurdo, de irreabilidade da matança. *Valsa com Bashir* (2008), de Ari Folman, capta depoimentos de pessoas ligadas à primeira Guerra do Líbano para recriá-los posteriormente com o lirismo do cinema de animação.

Em todos esses casos, as imagens e memórias reais foram associadas a elementos claramente artificiais e fictícios, destinados a eliminar a ingênua

pretensão de “mostrar a verdade”. Acima de tudo, estes cineastas percebem que a forma não pode ficar refém do conteúdo, e que a linguagem cinematográfica deve constituir em si mesma um pensamento sobre o tema da guerra. Derek Jarman, filho de pai militar e mãe judia, recorre ao hibridismo de formas em sua representação sobre a Segunda Guerra, décadas antes dos exemplos citados acima, recorrendo às ferramentas do cinema experimental. O pathos da música-tema impregna as atuações, carregadas nos gestos e na solenidade, enquanto a maquiagem torna os rostos excessivamente brancos, e a câmera enquadra os personagens com distanciamento, sem se envolver. *War Requiem* pretende ser um filme cerebral sobre um conteúdo emotivo, uma reflexão distante a respeito de um tema ainda vivo na memória de diversas vítimas dos crimes bélicos. Jarman assume a contradição inerente à sua proposta, multiplicando as plataformas, os cortes, os cenários e os saltos temporais.

A coerência deste filme fragmentado e heterogêneo encontra-se portanto no questionamento metalinguístico sobre a posição do cinema e das artes visuais diante da História. Quando Tilda Swinton, no papel da enfermeira, grita aos céus (sem emitir sons) e cobre os olhos com os dedos, cuidadosamente colocados de modo a cobrir as pálpebras, o gesto que remete à emoção (o grito, o desespero) contrapõe-se à coreografia pouco naturalista do rosto e dos dedos. Logo após cuidar de crianças em um hospital de guerra, esta mesma personagem vira-se e descobre um teatro montado subitamente na sala de repouso, ao lado das vítimas. *War Requiem* nunca é dotado de um senso de absurdo ou paródia, mantendo a sua gravidade do início ao fim. No entanto, ele autoriza-se a explorar a fronteira entre o real e o imaginário, o sonho e o erotismo. O cineasta humaniza o confronto pelas lágrimas, pelo romance homoerótico entre dois soldados, pelos planos próximos de rostos que parecem completar as faces invisíveis das imagens de arquivo, sempre granuladas, desfocadas e com enquadramentos muito distantes dos indivíduos. Jarman retira do cinema político seu caráter justiceiro ou documental, assim como seu teor espetacular, restituindo à guerra a sua artificialidade, sua confusão de imagens e sentidos.

Bruno Carmelo é mestre em Teoria do Cinema pela universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, tendo produzido duas dissertações de mestrado sobre a relação entre a crítica de cinema, o mercado audiovisual e o pensamento autoral. Atualmente, trabalha como jornalista cultural e crítico de cinema para o site AdoroCinema.

## *Glitterbug*

**Carolina Alfradique Leite**

Ao longo da década de 1970, Derek Jarman teria a companhia constante de uma câmera de 8 mm com a qual filmava tudo o que podia, seu cotidiano, seus amigos, o estúdio em que trabalhava, produzindo um material que, mais tarde, daria origem ao filme *Glitterbug* (1994) e que funcionaria como uma espécie de experimentação individual antes de sua entrada no universo do cinema de longa metragem. *Glitterbug* inclui, desse modo, dois momentos distintos de produção, separados por um significativo hiato temporal: o primeiro marcado pela prática de constituição de registros fílmicos do presente, seguido pela organização do material fílmico prévio e da composição de um texto reflexivo sobre aquilo que se viveu a partir daquilo que se registrou.

Se em parte o filme se configura como uma autobiografia do diretor, essa escrita de si se dá, aí, de forma bastante particular. Pois se há, nesse caso, a retomada de um passado vivido e de sua exposição via registros feitos desse passado, em *Glitterbug*, são as imagens que precipitam o sujeito autobiográfico num ato mnemônico e, ao mesmo tempo, são essas mesmas imagens que servirão como escrita de si, como meio de expor aquilo que se viveu. Isso se dá por meio delas e pelos comentários que elas suscitam quando o cineasta as revê quase 20 anos depois que as concebeu. Entre a voz grafada e a imagem se abre não só um abismo temporal, mas, sobretudo, de sentido - essas imagens que se apresentam como registros de um passado vivido por Jarman não condizem inteiramente com as lembranças do diretor.

O sujeito autobiográfico se caracteriza, nesse filme, não por uma identidade fixa à qual corresponderia certo número de ações ou escolhas, mas por uma dobra da imagem, como um sujeito móvel que não cessa de se diferenciar ao tentar pensar sobre si. Esse pensar sobre si, esse escrever-se, não deve ser compreendido, porém, como um movimento de autoconhecimento, quer dizer, como forma de se aprender um discurso sobre si mesmo que expressaria essa subjetividade. Ao contrário, a escrita autobiográfica me parece ser, no caso do filme do Jarman, um exercício de construção de si que se sustenta pela correspondência entre pensamento e ato, experiência e reflexão, sujeito e vida.

O filme de Jarman me parece ser atravessado por uma inquietação próxima a que ocuparia Michel Foucault nos estudos que fez das práticas de si na Antiguidade clássica e romana. Tomar a subjetividade não como um objeto

de conhecimento, mas como o produto de certo número de práticas é um dos aspectos do pensamento grego ao qual Foucault dá grande ênfase, mostrando que houve no Ocidente outras “práticas de si”, outros modos de “pensar a si mesmo” diferentes dos nossos. Destaco aqui particularmente as práticas que Foucault chamaria de meditação sobre a morte. Enquanto componente das práticas de si helenísticas e romanas, a meditação sobre a morte poderia ser entendida, diz ele, como um exercício que permite “ao indivíduo que se perceba a si mesmo, e se perceba de duas maneiras”<sup>1</sup>.

Em primeiro lugar, ainda segundo a reflexão foucaultiana, esse exercício permite “adotar uma espécie de visão do alto, e instantânea, sobre o presente, operar um corte na duração da vida, no fluxo das atividades, na corrente das representações”<sup>2</sup>. Pensar que a morte pode nos alcançar a qualquer momento é também se ater à realidade, ao valor daquilo que estamos vivendo, é avaliar se aquilo com o que nos ocupamos é de fato a melhor ocupação. A segunda forma de olhar e da observação sobre si que a meditação sobre a morte permite se acha marcada pela retrospecção. Ou, em suas palavras: “Quando nos experimentamos como se estivéssemos no momento de morrer, podemos então lançar um rápido olhar sobre o conjunto do que foi nossa própria vida. E a verdade, ou melhor, o valor desta vida poderá aparecer”<sup>3</sup>.

O filme de Jarman em parte atua também como um exercício meditativo sobre aquilo que se estava vivendo e sobre aquilo que se viveu tendo por base uma forte consciência da finitude. Uma meditação que se dá, aí, via imagem, seja por meio da prática de um registro continuado daquilo que se está vivendo (nos anos 1970), seja por uma autorreflexão operada (duas décadas depois) via registros fílmicos de momentos vividos. O corte temporal se realiza por meio do registro diário do cotidiano, sendo o ato de registrar o presente uma forma de se ater e de avaliar aquilo que se está vivendo. O delineamento do próprio percurso se dá em *Glitterbug* tanto como tema quanto como forma. A reflexão sobre a vida relacionando-se aí a uma reflexão sobre os modos de escrever uma vida.

Tal como podemos ver na retomada de Foucault da filosofia antiga uma tentativa de pensar práticas de subjetivação para além das dominantes na nossa contemporaneidade, podemos encontrar, no filme do diretor inglês, uma retomada, ainda que não explícita, de aspectos das “práticas de si” para se conceber uma escrita de si que não tenha como alicerce a fixidez identitária, a ênfase no nome próprio, e pela qual, ao contrário, o sujeito possa efetivamente se transformar. Uma escrita que é assim muito menos um modo de se assegurar de uma identidade do que um meio de se modificar, de se metamorfosear, de se diferenciar. É nesse sentido que podemos dizer que o filme de Jarman se constitui ao mesmo tempo como exercício ético e estético, como tentativa de, ao

---

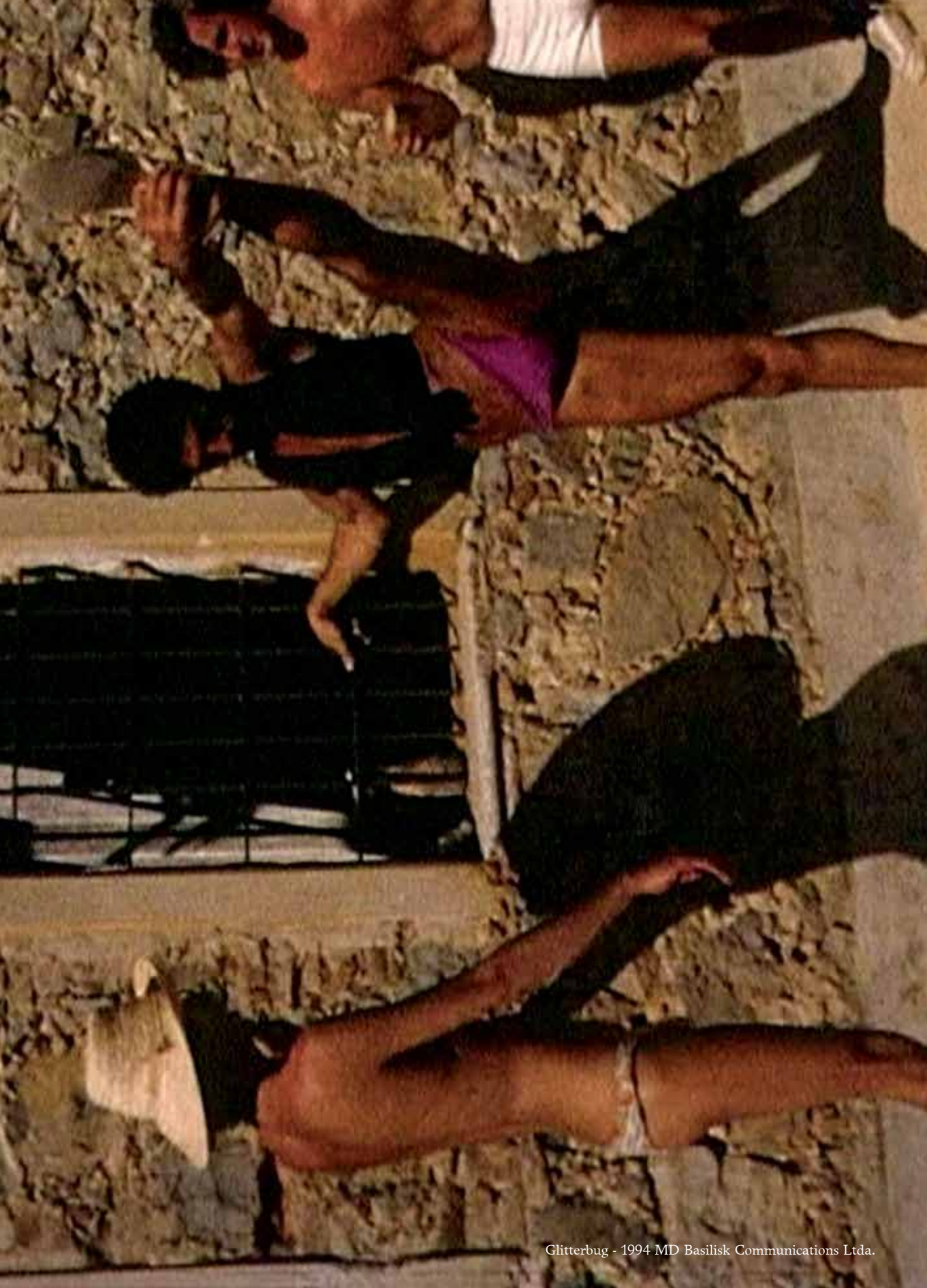
1. FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004. p. 581.

2. Idem.

3. Idem.

mesmo tempo, valorar e dar forma a um percurso a partir da avaliação daquilo que se viveu.

Carolina Alfradique Leite é graduada em Teoria do Teatro pela UNIRIO e mestra em Filosofia pela UERJ e em Cinema pela Université Paris Diderot. Atualmente está cursando o segundo ano do doutorado em Filosofia na Université Vincennes Saint-Dennis.



## *The Last of England*, ou errar o desejo

**Cezar Bartholomeu**

Se *The Last of England* (1989) parece referir-se continuamente ao olhar de Stan Brakhage, talvez seja necessário notar que em vez da experimentação formal que relaciona o cinema ao problema da abstração, de fato propõe-se, de modo bastante atual, o cinema como uma experiência concreta de errância do olhar. O título, nesse sentido, nos fala de olhar para aquilo que se abandona, ou para aquilo que está por acabar, remetendo-nos a um duplo: testemunhar a destruição da Inglaterra (de fora) e, ao mesmo tempo, sua decadência (de dentro). Não se trata, assim, de errar simplesmente, mas também de deter-se em situações simbólicas, e essa dialética constrói a forma do filme.

Logo no início, Jarman nos apresenta dois personagens que terminam por se complementar: um artista em seu gabinete, narrador poético de quem se ouve a pomposa voz, e um jovem *punk*, alegoria homo(erótica) de quem o filme guarda a visada. Essa complementaridade está na base de todo o trabalho de Jarman. Entre o *angst* adolescente erotizado e a cegueira dos pensadores, podemos apenas lidar com o mundo como um prazer tão convulsivo quanto decadente. Nesse sentido, o trabalho de Jarman situa-nos diretamente no problema da geração dos new romantics, *punks* caracterizados pela ironia, cuja atitude agressiva e desiludida é mascarada por um hedonismo estetizante que aprecia o passado como imagem.

Antes que uma narrativa linear ou uma progressão de imagens, *The Last of England* apresenta-nos um cinema multifocal, experiência na qual sons e temas reincidem e reverberam uns em relação aos outros. Ainda que condicionada a um único quadro, percebe-se no filme claramente a necessidade de multiplicar temporalidades, acelerando e desacelerando imagem e som, criando assim sucessivamente momentos líricos e hiatos extremamente violentos – o que explica não apenas o cuidado com o som, mas também a multiplicação de técnicas de produção e conversão das imagens às quais o filme foi submetido para chegar-se ao produto final. Nesses momentos, imagens breves de um passado idealizado (normalmente imagens de uma família clássica) são contrapostas ao presente destruído e desiludido, no qual os sujeitos não se encontram nos papéis sociais tradicionais (já que não há nos anos 80 alternativa a uma visão vitoriana de família que os possa incorporar), e confrontam-se com o poder, revelando a impossibilidade de futuro.

A falta de uma utopia não é apenas um problema psicanalítico, ainda que possamos interpretar o filme e suas diversas alegorias a partir de tal visada, incorrendo finalmente na questão da sexualidade de Jarman e aproximando o filme de sua biografia. É também um problema concreto, identificado política e economicamente com o detestável pragmatismo de direita de Margaret Thatcher, com o qual hoje convivemos na versão cínica e globalizada. Nesse sentido, a cena dos homens fazendo sexo sobre a bandeira da Inglaterra, um despido e o outro anônimo, completamente coberto em roupas militares, talvez seja a mais importante do filme, por evidenciar radicalmente a filiação pasoliniana que finalmente o constitui; seu problema é a contradição persistente entre erotismo e poder.

Cezar Bartholomeu é artista plástico; professor da Escola de Belas Artes da UFRJ na área de História da Fotografia, Teoria da Imagem e Teoria da Arte; editor da revista *Arte & Ensaios*, revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

The Last of England - 1989 Hollywood Classics Ltd.



## O lugar do trono

### Francisco Camacho

O calor nova-iorquino já se fazia sentir, em junho de 1992, na rodagem do filme *O rei no exílio*, a partir do solo por mim coreografado e interpretado, um ano antes. Era o retrato de uma figura que resultava da justaposição de mim e de Dom Manuel II, último rei de Portugal, que ascendeu ao poder após o atentado que vitimou o seu pai e o seu irmão mais velho, em 1908. O reinado inesperado seria breve, exilando-se em Inglaterra em 1910, após a revolução que instauraria a república. Nos anos seguintes, a sua posição seria titubeante, oscilando entre a vontade do poder e o medo das consequências de se envolver nas campanhas de reinstauração da monarquia em Portugal.

Nos encontros de revisão do roteiro e do plano de filmagens, o diretor de fotografia Paolo Bassi sugeriu que assistíssemos *Edward II* de Derek Jarman, apresentado no Festival de Veneza, em setembro de 1992. A proposta não era isenta de propósito, havia um fim específico em mente. Na cena em que Gaveston, o amado de Eduardo II, regressa à corte e os dois se encontram, Paolo Bassi interpela-nos: “Veem? Veem? O trono está ao centro no fundo!”. Segundo ele, estava onde deveria estar também o meu, e não perto da boca de cena, do lado direito e, ainda por cima em diagonal, sendo que, quando me sentava direito, o meu olhar se orientava para o exterior, não se cruzando com os espectadores. O realizador Bruno de Almeida não foi sensível à sugestão de mudança do trono. Ele queria fazer um filme, rodando em película mesmo e não em vídeo. No entanto, a sua visão pretendia respeitar as características de um espectáculo. O ponto de vista da câmara seria como o de um espectador na plateia, observando a ação no palco, separado deste pela *quarta parede*. Não convencido, as interpelações de Paolo Bassi repetiam-se em cada cena onde aparecia a cadeira real, salientado que Derek Jarman respeitava a espacialidade tradicional, mesmo quando dessacralizava o lugar por excelência do poder - como quando Gaveston estáoali de cócoras e exhibe uma gestualidade grotesca ou quando a rainha Isabella e Mortimer ali se sentam lascivamente após destituírem Eduardo II. Também o meu rei se entregava a rituais de ordem privada quando estava no trono, consumindo compulsivamente café, uísque e cigarros. Mas as hesitações entre agir ou não agir eram vividas fora da cadeira. Uma das linhas de força da composição coreográfica era a tensão criada entre a aproximação ao trono e o afastamento deste. Repetidamente, o rei desequilibrava-se e caía por terra quando se afastava do seu canto dourado. Também em Jarman, a manipulação se exerce nos corredores anônimos e frios,

e principalmente nas mesas: a de reunião, a de refeição, aquela onde Eduardo II assina a expulsão de Gaveston cedendo às pressões palacianas. A geografia dos lugares de poder escapa àquele que seria o seu suposto lugar natural: o trono.

Havia diferenças entre o nosso filme e o de Jarman. Mas eu maravilhava-me com os pontos de coincidência. Ambos apostavam no anacronismo, recorrendo a figurinos e objetos que não respeitam a época das figuras respectivas - a coincidência mais evidente era o uso de auscultadores por mim e por Eduardo III quando está por cima da jaula que encerra a mãe e Mortimer. Os traços de pós-modernidade incluíam ainda o recurso a elementos *kitsch*, seja nas figurações corporais, seja nas luzes e nas cores - com os casos mais óbvios da árvore de Natal em Jarman e a luz rosa que me banha quando adoto a figura de Cristo crucificado antes do final. Menciono ainda a estilização: a dos figurinos, malas e joias de Tilda Swinton no papel de rainha, e o arranjo de objetos prateados e em vidro na mesa ao lado do meu trono. Por fim, a presença de Annie Lennox em *Edward II* e de Nick Cave na minha banda sonora são uma mesma estratégia de aproximar os nossos mundos dos imaginários individuais e de, simultaneamente, perspectivar uma sua maior inscrição pública, através do diálogo com universos mais divulgados. A música da esfera mais *pop* (ainda que subclassificada de *alternativa* no caso de Cave) potencia a ligação do espectador à obra, considerando o capital emotivo da música na história particular de cada espectador.

Os longos dias de rodagem iniciavam-se ingerindo copiosas cafeteiras de café, aproveitando depois as pausas entre os *takes* para fumar um cigarro e terminavam com um uísque após uma reparadora massagem final. Sim, *eu* estava no espectáculo, mas diferido, através de um *outro*, e acompanhado por Derek Jarman, um autor que me fazia acreditar que não estava sozinho nas minhas crenças de jovem artista. Mais ainda do que os recursos estilísticos, o traço comum mais marcante era, para mim, essa opção de fazer autorretratos, não o fazendo. Recorrendo a figuras históricas, apropriando-nos delas quase como uma ideia de mito, evitávamos dizer *eu*, não arriscando assim perder a fluidez e a plasticidade da figura-eu que se pretendia apreender - como postulado por Károly Kerényi. No entanto, acredito que estávamos lá, inteiros, nas obras em questão. E é por aqui que penso que afinal a geografia dos lugares de poder numa e noutra obra está certa, equivalendo-se. Nos dois casos, o trono existe soberanamente no espaço, sem a competição de outros elementos, assombrando a existência das figuras. Em *O rei no exílio*, um trono colocado no lugar para onde foge normalmente o olhar do público e que desequilibra o espaço (revejam-se as teorias da Gestalt), acentuando a fuga da figura. Se queremos aceder com ela, temos de adotar um outro olhar, de nos desviar (e ocorre-me a paralaxe de Slavoj Žižek). Em *Edward II*, o lugar elevado, hierático e distante de nós, assim como distante dos protagonistas e que condena todos os que ali exibem as marcas da sua humanidade. A rampa conduz ao trono,

eleva-o e acentua a marca divina, que não admite a falha, devendo lembrar que estávamos já em plena crise de eclosão da AIDS, que ditou a falência do corpo que na década anterior se queria invencível. O trono é esse lugar da distância irreduzível entre o indivíduo e o seu destino. E, não, o meu não podia mudar a posição.

Francisco Camacho estudou dança, teatro e voz em Portugal e Nova York. Dançou com Meg Stuart, Alain Platel, Paula Massano e Carlota Lagido. Desde 1988, apresenta os seus espectáculos na Europa, América e África. Foi o programador de cinema do Festival Citemor e Teatro Esther de Carvalho (Montemor-o-Velho). Membro fundador e diretor artístico da EIRA.



## “The rose has teeth in the mouth of a beast” - Wittgenstein no rizoma Jarman

João Manuel de Oliveira

Escrever nervosamente. Como se o écran branco e desesperante nos fosse trair no momento seguinte. Não é fácil tocar em territórios profanados nas nossas experiências. Profanado aqui como antítese de sagrado, destruição de deus pelo extremo exercício da beleza, como diz o título da peça de Vera Mantero. Não quero sagrados no meu texto, na luminosidade que me trouxe o escuro de Jarman e nas horas que me envolvi com a escrita de Wittgenstein. Não é da ordem do sagrado, noção que laboriosamente se puseram ambos a destruir. Mais tarde, escutava os Matmos e o seu álbum homônimo do meu texto. Intertexto. A música dedicada a *Wittgenstein* feita com sons de rosas secas esfregadas, mais dentes do siso e sons de gansos. Estamos em rizoma, em tal emaranhado de redes, em que um já não é só outro. Somos multidude queer, avançando nas ruas, com os Jarmans e os Wittgensteins dentro de nós mais as outras que também somos. “Uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida.” Uma, um milhão. Como fizemos com a epidemia que nos levou tantos companheiros, como Jarman. Mas que gerou a contestação queer do mundo e para a qual as imagens, muitas vezes barrocas, de Derek Jarman, tanto fizeram.

Mas o tema afinal não era o *Wittgenstein* de Jarman? E por que falas destas lutas? *Wittgenstein* é relato de uma luta que continua cá, da potência da visão do filósofo e da sua releitura pelo artista. “Na arte é difícil dizer algo melhor do que ficar calado”. Aqui devia acabar o meu texto. Atrevo-me a mais. O mesmo Wittgenstein criança que diz esta frase continua a sua história, voando com asas e balões, escutando as mil vozes que o levaram a necessitar de se libertar da sua educação. Como é que um queer, uma criança queer, chega à filosofia? Este filme trata de processos de reeducação, repensando as ficções das identidades, fazendo a reparação de um processo de treino. Um treino que necessita ser reprogramado, refigurado e ressignificado. Tal qual o treino que é dado a *queers* e para o qual necessitamos de curas de desintoxicação da heterossexualidade hegemônica, da qual sobram ainda restos, lixo, como o *straight acting* ou a misoginia de alguns gays. Este filme encerra uma visão *punk* sobre Wittgenstein, esse *queer* que nos trouxe um novo mundo de linguagem, cujos limites são os limites do nosso mundo. Jarman, na sua visão, traz-nos novas gramáticas políticas, chaves de leitura *queer* para pensar a estranheza deste desertor de si mesmo, que passa da lógica do *Tractatus Logico-Philosophicus* para a potência dos jogos de linguagem que propõe em *Investigações filosóficas*.

Jarman traz-nos uma viagem, um fluxo que desconfia das grandes narrativas de coerência dos grandes homens. Aqui só há questionamento, um rizoma, milhares de conexões. *Queer*, pois. Óculos 3D, dos antigos verdes e vermelhos, que nos façam ver para lá destas imposições da política do senso comum e do possível. É sempre a proposta de Jarman, ver para lá do que é luminosamente anunciado como o visível.

Keynes em traje *mauve*, Russell em vermelhos, Cambridge como uma casa. Um tempo em que as universidades não eram o templo neoliberal que se tornaram nos dias de hoje, com o culto das gestões e dos pendões a clamar por empreendedorismo e produtivismo. Reclamo este espaço de crítica e de acolhimento à crítica. Bloomsbury Group, encarnado todo na excentricidade das plumas de Lady Ottoline Morrell, introduzido como uma visão da vanguarda sobre Wittgenstein e o desconcerto da sua existência. Em constante mutação e dúvida, nossa única possibilidade e condição pós-Wittgenstein, no retrato profundamente multifacetado que Jarman nos oferece dele. *Queer* a ler outro *queer*, a serem visto por mais queers, em rede. Uma abordagem que não oculta nem a sexualidade nem a profunda inquietação do questionamento que fazem de Wittgenstein um filósofo extremamente amargurado e intranquilo. Dessa torturada existência, saiu uma viragem na filosofia, voltando o olhar para a linguagem, que passa de ser imagem para ser mundo e é nestes jogos de linguagem que o vamos habitando.

Como o *Wittgenstein* de Jarman, acho que todos devíamos ter uma bandeira, “o mundo é tudo, a questão é essa” e não aceitarmos menos do que isso. O texto acabou, mas afinal não. O filme continua e os livros também. Abraço-os aos dois e finalmente dormimos, numa cama apertada, a três, envolvidos nos fantasmas e corpos uns dos outros, rizomas e desejos, sem saber onde começa um e acaba o outro. Como bem explicaste, as rosas quando na boca das feras podem afinal ter dentes, Ludwig.

João Manuel de Oliveira é investigador em estudos de gênero e estudos críticos da sexualidade, com ênfase na teoria feminista e *queer*. Coordenador da linha temática Gênero, Sexualidades e Interseccionalidade do CIS - Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Consultor dramaturgico em dança contemporânea.

## Caravaggio

### Jorge Soledar

No 65º Festival internacional de cinema de Berlim, *Caravaggio* (1986), do britânico Derek Jarman, recebeu o Urso de Prata de melhor filme na categoria “outstanding single achievement”. Razoável entender o porquê. *Flashbacks* são usados pelo cineasta, que assinou o roteiro juntamente com Suso Cecchi D’Amico e Nicholas Ward-Jackson (responsável também pelo argumento), para nos apresentar um imaginário obscuro e não linear do célebre pintor, atingindo assim uma cinebiografia particular. Contudo, se por um lado a singularidade contida no filme reside no modo pelo qual seu roteiro e sua direção contrastam com clássicos do gênero biográfico nas telas, a condução de *Caravaggio* corresponde ao que se esperaria de uma leitura de Derek Jarman sobre Michelangelo Merisi da Caravaggio, a dizer em linhas gerais, o conflito existencial diante do erotismo.

Desse modo, as passagens sobre o pintor italiano são reveladas ao longo de memórias que se confundem entre ilusão e realidade, sonho e pesadelo -- dado interessante se levado em conta o realismo formal e obscuro de sua própria iconografia. Nela, destaca-se em primeiro plano, a preferência de Caravaggio pelo conflito humano em vez do retrato de alguma purificação ou redenção em nome do sagrado. O *underground* lhe interessa. E poucos cineastas confundiram tanto obra e vida à guisa do pintor italiano, cujo trabalho foi imerso às sombras de seus retratos. Jarman fez assim, ao longo de sua própria trajetória, como aquilo que artista barroco o fez em tela, exteriorizando alegorias de seus próprios dramas e desejos em torno da vida e da morte. E então, em 1994, oito anos após estas filmagens, Derek Jarman morria em decorrência da AIDS.

Neste sentido, não é à toa que a morte seja elegida como elemento central a desencadear a curva dramática do filme. Pois o leito de morte do pintor é o lugar escolhido simbolicamente por Jarman como metáfora de sua própria fonte de vida. Simbolicamente, o que torna a história tão sensível quanto confessional. Percorre-se, então, da entrega do jovem Michelangelo da Caravaggio aos padres até seu amor por Ranuccio (interpretado por Sean Bean), modelo vivo e envolvido com Lena (Tilda Swinton), passagens de uma vida conduzida pelo risco. E, como se à revelia do protagonista, parece que Derek Jarman o obriga a matar seu próprio amor na trama (seria o amor de Jarman ou de Caravaggio?), expondo o erotismo e, em particular, o desejo homoafetivo como conflito próximo da tragédia. Mas não será mais dado ao amor romântico se perder às sombras da paixão?

Jorge Soledar (1979, nascido em Porto Alegre, vive e trabalha no Rio de Janeiro) é artista e doutorando em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA/UFRJ), e bacharel em História, Teoria e Crítica pelo IA-UFRGS. Atualmente é professor substituto das disciplinas de Teoria da Arte Contemporânea e Performance no bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da UFRJ. Realizou diversas exposições, destacando-se as individuais “Como me tornei insensível” (Galeria Ibeu, Rio de Janeiro, 2013) e “Retratos” (MAC/PR, Curitiba, 2005), bem como coletivas, destacando-se a I Bienal do Barro do Brasil em Caruaru/PE, o panorama Rumos das Artes Visuais no Itaú Cultural intitulado "Trilhas do Desejo" (2009) e a mostra "Vias da Dúvida" no Centro de Artes Hélio Oiticica (2010). Tem ainda textos publicados sobre teoria da arte em periódicos independentes e acadêmicos, destacando-se artigo sobre a teoria do não-objeto na historiografia do neoconcretismo.



## A história da arte como invenção

Leo Felipe

*History stills fascinates me, it's so intangible,  
you can weave facts anyway you like.*  
Jordan, no papel de Amyl Nitrate

Na noite de 7 de junho de 1977, como parte da estratégia de divulgação do novo *single* do grupo que produzia, o empresário Malcolm McLaren tentou tumultuar as comemorações do Jubileu de Prata de Elizabeth II. A bordo de um barco que navegava pelo Tâmesa, os Sex Pistols executavam seu repertório amplificado pelos alto-falantes enquanto fogos de artifício iluminavam o céu de Westminster. Mas Johnny Rotten não pôde cantar os versos sobre o regime fascista da rainha: a polícia chegou antes de “God Save the Queen” ser tocada, acabando com a festa. Não havia futuro no sonho da Inglaterra. A comemoração do 25º aniversário do reinado de Elizabeth II acontecia em meio à recessão econômica, desemprego, ameaças do terrorismo separatista e a onda de pânico moral causada pelo fenômeno do *punk*, que, naquele momento, começava a ganhar repercussão (e dinheiro), exportado da Inglaterra para o mundo através da indústria fonográfica e da imprensa sensacionalista. Em 1977, Sex Pistols e The Clash lançaram seus álbuns de estreia e dezenas de outras bandas da cena assinaram seus primeiros contratos. “O *punk* morreu no dia que o Clash assinou com a CBS”, afirmou o jovem Mark Perry, editor do fanzine *Sniffin’ Glue*. A versão britânica do *punk* somava política à estética de simplicidade e ruído criada no submundo artístico dos EUA, sintetizando toda uma tradição de subculturas juvenis proletárias que se sucederam no país desde o final da Segunda Guerra.

Se por muito tempo foi função de pintores criarem representações de fatos históricos - e levando em consideração que o cinema de Derek Jarman sempre esteve em diálogo com a pintura - é possível chamar *Jubilee* (1978) de uma pintura histórica. O filme iniciou como um projeto em Super-8 em que o artista pretendia apenas registrar a atriz Jordan realizando atividades ordinárias. Ele havia conhecido a garota que se tornaria um ícone do *punk* em Victoria Station e ficara apaixonado pelo seu estilo ultrajante. Ela trabalhava na loja que Malcolm McLaren e Vivienne Westwood mantinham em King’s Road, o lugar onde Johnny Rotten havia feito o teste para entrar nos Pistols, cantando Alice Cooper por cima da gravação que tocava no *jukebox*. Jarman

já havia colaborado com a banda no clipe *Number 1*, gravado no Valentine's Day do ano anterior. Tendo estudado pintura e produzido uma série de curtas experimentais em Super-8, ele tinha experiência como cenógrafo e já havia realizado seu primeiro longa-metragem, *Sebastiane* (1976). Naquele fervilhante 1977, aos 36 anos, era mais velho do que a maioria dos *punks*.

Em *Jubilee*, uma entediada rainha Elizabeth I pede a seu conselheiro, o ocultista John Dee, que evoque “essas belas distrações a que chamamos anjos” para acalantar sua longa noite. Dee chama o anjo Ariel, que realiza sua aparição (tema favorito de antigos pintores) viajando com Elizabeth, quatrocentos anos adiante no tempo, para lhe revelar o triste destino do império. A pintura dos eventos históricos necessita de um cenário onde eles ocorram e Jarman escolhe a paisagem urbana distópica da modernidade, com o planejamento controlador dos arranha-céus cinzentos e a sujeira de terrenos baldios. As externas foram gravadas no South Bank, em Shad Thames e Butler's Wharf, antes que a área fosse gentrificada. O mesmo tipo de ambiente explorado por J. G. Ballard na novela *High Rise* (1975) - que originaria o termo *ballardiana* para classificar tal tipo de arquitetura. Como diz um dos personagens: a visão é o concreto, o som é o da televisão e o toque e o gosto são de plástico.

Na Londres *punk* de 77, uma gangue de garotas aterroriza a cidade comandada pelo magnata da mídia Borgia Ginz, que está à procura de um novo grupo de sucesso. Além de Jordan, outras figuras da cena estão no elenco: a anã Helen Wellington-Lloyd, ex-amante de McLaren; Siouxsie Sioux e os Banshees; integrantes das Slits; o criador de *The Rocky Horror Picture Show*, Richard O'Brien; a roqueira trans da cena nova-iorquina Jayne (na época Wayne) County; além do jovem Adam Ant, cuja banda, The Ants, tinha pouco mais de dois meses quando teve a performance da canção “Plastic Surgery” registrada no filme. Adam era amigo de Jordan, que havia escrito nas costas do belo rapaz - com uma navalha - a palavra FUCK. Fascinado, Jarman decidiu fazer de seu projeto em Super-8 algo mais ambicioso e realizar um filme sobre o *punk*.

Um estudioso sobre a obra do artista poderia identificar em *Jubilee* elementos que iriam aparecer de forma recorrente em seus trabalhos. Arrisco. Há o corpo masculino - ainda que a discussão sobre gênero surja mais indiretamente - presente na representação da gangue de mulheres que mata e vandaliza ou na punição ao casal gay, que morre pelos tiros da polícia. Há um jardim, mas suas flores são, ironicamente, de plástico. Há a sobreposição temporal - o anacronismo - que revela o interesse de Jarman pelos processos de escrita da história. “Art history as makeup”, escreveu o cineasta em seu diário, referindo-se à inspiração para *Jubilee*: o rosto maquiado de Jordan, reproduzido milhares de vezes nas capas dos tabloides, competindo com imagens criadas durante séculos de História da Arte. Com o fim da década, uma nova face apareceria nas telas. A dama de ferro Margaret Thatcher seria eleita primeira-ministra,

alinhando o Reino Unido a políticas liberais extremas. O regime fascista denunciado por Johnny Rotten seria, enfim, consumado.

Lançado em fevereiro de 1978, o filme, contudo, não foi bem recebido pela nobreza do *punk*. Siouxsie classificou-o de *hippie* e Vivienne Westwood escreveu uma carta aberta a Jarman, lançada na forma de uma camiseta por sua loja Seditonaries. Nela, acusava o cineasta de fazer uma interpretação equivocada do *punk*. *Jubilee* era o filme mais *boring* e *disgusting* que a estilista já assistira. Miss Westwood sequer percebeu que tédio e nojo são elementos presentes no ideário e na estética do *punk*. A camiseta, com seu texto pomposo e homofóbico, pertence hoje ao acervo do V&A - já que o *punk*, passados todos estes anos, também foi institucionalizado.

“They all sign up in the end one way or another”, provoca o cínico Borgia Ginz, ao lado de Amyl Nitrate e sua gangue, em uma mansão em Dorset, de onde negros, homossexuais e judeus foram banidos. Adolf Hitler também está na mansão e usa um terno azul que parece ter sido pintado por Jackson Pollock. Todos assinaram: The Clash, os Pistols (com uma escandalosa série de contratos firmados e rompidos entre 1976 e 1977) e o próprio Adam Ant, que se transformaria em ídolo *new romantic* com a chegada da nova onda. O historiador do *punk* John Savage escreveu: “With its persistent air of disillusion and warning, *Jubilee* captured the mood of Punk England better than anyone could have predicted”.

Leo Felipe é jornalista e escritor. Mestre em Teoria, História e Crítica em Artes Visuais, desde a década de 1990, tem se envolvido em projetos de música, artes visuais e literatura na cidade de Porto Alegre. É gerente artístico e curador da Galeria Ecarta.



## Fértil melancolia

**Juliano Gomes**

O jardim de Jarman é sua própria casa de praia em Dungeness, é o jardim do Éden, é um jardim de lembranças, de prazer, de morte, de beleza e de vazio. É o lugar que ele escolhe para fazer essa mistura de filme caseiro, autobiográfico, épico, ritualístico, *pop* e medieval. Um lugar de encontros, afinal: “Matthew fodeu o Mark, que fodeu o Luke, que fodeu o John, que deita-se na cama em que eu me deito”, um lugar de passagem e de afeto, de criação, cultivo, prazer e caos. O jardim parece a figura ideal para fazer essa elegia impura, que carrega a perspectiva de um fim iminente (“Frio, frio, frio, eu morri tão silenciosamente”), sobre o que passa e sobre as dificuldades de passar.

Jarman evoca imagens conhecidas, populares, *pop* (cristo, coca-cola, Papai Noel...), para justamente exercer sua notável força em fazer as ligações entre elas. Para fazer ver justamente as relações, os processos, que aproximam, afastam, transformam, uma imagem em outra. Há a mulher, que parece evocar Maria, a proteger seus filhos das intempéries (inclusive de paparazzi), um casal de homens, que tem mais tempo de tela, e que no decorrer do filme vê sua rotina de deleites interrompida por sucessivas perseguições, além da figura do criador, que retorna, com canetas na mão, pincel e câmera. Essa é a tríade desse jardim. Cada um deles com seu prazer e seu martírio. Figuras que precisam lutar e sofrer, “morrer silenciosamente”, para cumprir seu caminho e alcançar sua graça. Graça no sentido mesmo de otimismo, de prazer, humor e também de milagre. De alguma maneira, o que toma forma parece ser a jornada de figuras, cada uma à sua maneira, indo contra a corrente.

A tarefa de Jarman é identificar as possibilidades de conexão e continuidade entre esses elementos tão díspares: a desilusão e melancolia do final dos anos 90, materializada pela emergência da AIDS como questão (este é o primeiro filme que Jarman realiza sabendo-se soropositivo), o martírio de Cristo, também o de São Sebastião, a Virgem Maria, a década perdida, a emergência do capitalismo de mercado (na Inglaterra é onde essa transição se opera com a violência mais visível nessa época), seus dramas pessoais e criativos, sua casa de praia. É notável a força com que o filme tece as conexões, para dentro e para fora das cenas. Alterna cenas com grande decupagem interna, com unidade de espaço e tempo, com falsos *racords* escandalosos que justamente têm o efeito de aproximar as duas operações: o grande é o pequeno, as mínimas diferenças podem ser enormes. O martírio parece inevitável, mas o verdadeiro

problema não é morrer, mas o “silenciosamente”. Portanto, o que fazer para não “preencher o vazio com notas falsas”: criar imagens verdadeiras. Uma imagem que não siga, por exemplo, a lógica da publicidade, como evocada na antológica cena do martírio do Judas-punk para o um engravatado publicitário. Não se trata de endear a figura punk ou os desviantes *per se*, mas tornar visível esse retorno dos processos de exploração e destruição que não cessam de se repetir mudando somente os elementos da equação. Para afirmar esse caminho, o tempo de Jarman só pode ser essa espécie de tempo messiânico, sintético, de todas as épocas ao mesmo tempo, o tempo da criação e o tempo dos perdedores.

A história dos vencedores é teleológica, linear, e se inscreve num vazio que parece esperar em sua insuspeitável homogeneidade. Jarman, pega o evento central de nosso calendário (“antes e depois de Cristo”) e utiliza-se dele como o mito que de fato é, revelando sua contradição como figura que marca um tempo não mítico. A crueldade dos papais Noel é justamente a presença dessa contradição de uma imagem que se afasta completamente de sua continuidade primeira (celebrar o nascimento de Cristo) para tornar-se um simulacro cruel, um ícone de consumo e de exploração, uma espécie de polícia travestida de afetividade. Assim como o a ambiguidade do número musical “Think Pink”, ao mesmo tempo afirmando uma alternativa ao mundo do consumo, da moda, mas com uma superfície *kitsch*, que parece afinal mais melancólica que resistente. O ponto principal aqui é a ambiguidade da fronteira entre resistência e resignação. O quanto aceitar, suportar, jogar o jogo, das continuidades, da grande história, do grande capital, das normatividades, e o quanto lutar contra ou simplesmente formar guetos, ficar ao lado, recolher-se. O jardim é uma fuga para o litoral, mas também um retorno ao início de tudo. Esse filme-testamento é uma tentativa de começar tudo de novo.

À maneira de *Árvore da vida* de Terrence Mallick ou da primeira fase, mítica, da obra de Philippe Garrel, Jarman quer criar sua própria cosmogonia. Sua “viagem sem destino” parece nos oferecer como possibilidade de graça justamente essas luzes, essas estrelas, esses neons, que passam, que necessariamente se esvanecem sob uma escuridão que persiste. A Paixão de Cristo é também uma figura da gratuidade da beleza diante do horror, uma celebração da gratuidade da vida como fenômeno único, evanescente e mutante e mutante. Um jardim é um lugar nosso, criado planejado, para que o caos, a vida e a morte possam passar. O cinema é o jardim de Derek Jarman, pois ambos têm como natureza o movimento constante e a natureza de justamente não ter natureza nenhuma. Essa é sua esperança e o milagre que o filme como forma e matéria opera, diante de nossos olhos.

Juliano Gomes é Crítico de cinema, diretor, programador e professor. Doutorando em Comunicação na UFRJ. Mestre em Tecnologias da Comunicação e Estética pela ECO-UFRJ, onde pesquisou sobre os filmes-diário do artista Jonas Mekas. É redator da *Revista Cinética*. Já teve textos publicados em revistas como a *Filme Cultura* e em livros e catálogos de mostras e festivais pelo Brasil, além de ter participado de comitês de seleção de festivais como o Curta Cinema e Mostra do Filme Livre, entre outros. Fez a concepção audiovisual de diversos espetáculos de teatro e dança desde 2010 . Dirigiu o curta “...” em 2007, exibido e premiado em alguns festivais no Brasil. Programou a Sessão Cinética no Instituto Moreira Salles-Rio entre 2010 e 2011. Em maio de 2005, cofundou o CinePUC - cineclube da PUC-Rio onde trabalhou na organização e na curadoria até o final de 2008.



## *The Angelic Conversation*

Marcio Harum

*“Love is too young to know what conscience is yet,  
who knows not conscience is born of love.”*  
Sonnet 151, Shakespeare, 1609

Como a imaginação que delineou a vida cultural do período *post-punk* na região do East End de Londres em meados dos anos 1980 pode ter sido tão bem representada pelo conjunto de filmes de um único artista?

Com produção do The British Film Institute, *The Angelic Conversation* (1987) é permeado pela leitura de sonetos de William Shakespeare em *voice over* pela atriz Judi Dench e trilha original do projeto de música industrial Coil. Derek Jarman, que fez a câmera desta obra, conseguiu reunir em um só trabalho o que havia por excelência de mais inglês e de mais *cool* àquela época, nesta que foi uma reduzidíssima equipe de trabalho, formada por amigos e amantes colaboradores. Um dos editores do filme é simplesmente ninguém menos que o artista Cerith Wyn Evans. Os dois atores, Paul Reynolds e Philip Williamson foram convocados para as filmagens no meio da pista de dança do Heaven, o clube gay número 1 da Londres de então.

A primorosa experimentação com os recursos de *stop motion*, e a mescla de granulações a partir de fusões e transferências de imagem de Super-8 para vídeo e conseqüentemente para película 35 mm, dá um tratamento esmaecido, trêmulo mas estático, mesmo amarelecido, como se houvesse sido desorganizado incondicionalmente os processos filmicos de correção de cor.

Imagens quase idênticas vão surgindo com intensidades distintas e repetidamente, e são acentuadas pelos ruídos incidentais da trilha, produzida sob forte inspiração das condições variáveis reais: meteorológicas, tecnológicas e espirituais ao alcance da mão, no momento e no entorno de sua concepção.

*What's your substance?*

*Be your slave.*

Amar as paisagens das antenas, reflexos no espelho d'água, as pedreiras. Viver com a respiração ofegante, ouvir os apitos dos navios que zarpam, o vento, os barulhos das fábricas. Ver os anjos na neblina.

Jovem figura masculina que caminha solitária e lentamente sobre rochas soltas, flutuando na poeira.

A dor de se carregar o desejo reprimido e o *coming out*, a vida dura nas cidades pequenas. O peso, o fardo, a pedra.

Imagens em movimento, solarizadas pelo esquecimento, abandono e separação. A falta de alegria da carne. Tochas de fogo e fumaça, gongos e tambores.

O isolamento numa caverna, o sacerdócio em uma missa de magia.

O cheiro das flores no jardim em meio a uma luta contra a sua própria sombra no apocalipse.

As moscas que voam as flores mortas no jardim dos Ofélios afogados.

A ressurreição com um banho de água e sabão entre rapazes, em que beijos de paixão erótica eletrizam todo o seu corpo santificado.

Marchas militares e cavalos relinchando que ecoam no silêncio da floresta profunda, dois corpos que dançam no escuro da noite uma luta contra a morte.

Axilas, lábios, orelhas, mamilos, mãos, línguas, toques, carícias, em trajés negros de peles eriçadas brancas.

Rituais de acumulação e troca de energia sexual entre homens.

Gaivotas sobrevoam praias de rocas.

Como destruir anjos.

*Sweet love forever.*

Marcio Harum é curador de artes visuais do Centro Cultural São Paulo. Integra a comissão nacional da 5ª edição do Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes 2014-15 e o grupo de crítica da Temporada de Projetos do Paço das Artes. Vive em São Paulo.

## Anacronia e desejo em *The Tempest* de Derek Jarman

Tales Frey

Normalmente vemos, no gênero artístico do cinema, desde a sua origem, o poder falocêntrico e o vigor de uma sociedade amparada pela lógica patriarcal e heteronormativa, na qual tão somente há lugar para os papéis dicotômicos rigidamente rotulados. Sim, há exceções, mas não em âmbito do modelar enredo hollywoodiano que reforça tal ideia ao expor, de um lado, homens viris, destemidos, valentes, musculosos, guerreiros e, do outro, as mulheres sonhadoras, frágeis, sensíveis, românticas.

Desobedecer essa “regra”, quebrar esses preceitos, é propor alternativas para desestabilizar um mundo ainda situado em torno de códigos já manjados, preestabelecidos. Com humor, Derek Jarman sacode esses princípios engessados através de uma releitura do clássico texto *A tempestade* de Shakespeare, expondo sexualidades mais variáveis na sua versão cinematográfica, autorizando as diferenças e não as diversidades, criando, assim, uma narrativa ideológica que suprime a norma, rejeita o instituído, satiriza uma ordem fundada e debocha do senso comum em representações que aludem à política/cultura *queer*.

A partir de um “comentário” do clássico, há uma construção anacrônica na releitura de Jarman que, apesar de fazer alusão ao século XVII, expõe contornos *punks*, *post-punks* e *new waves* em construções teatralizadas que só podem ser concretizadas por meio do cinema. Talvez não houvesse solução em um palco italiano ou alternativo tal roteiro visual, o qual transforma a Grã-Bretanha contemporânea num espaço atemporal onírico e distópico, onde os tempos se sobrepõem, onde, por exemplo, a celebridade Toyah Willcox do universo *pop-rock* assume a personagem shakespeariana Miranda sob uma nova roupagem, aludindo à melancolia gótica dos anos de 1970 e 1980.

Sob uma conjuntura cênica de cores vibrantes, há uma transgressão com relação ao enredo de Shakespeare, conectando uma alegoria de outrora à contracultura britânica dos anos 70 e 80. Derek Jarman institui uma fissura no que muitos encenadores e cineastas veem como um rigorismo que não pode ser dissuadido.

Nesta variante pós-moderna da peça, vemos a fixação de uma visão *queer* oferecida a quem aprecia a obra, desconstruindo e achincalhando o olhar heteronormativo para a poética construída. O casamento de Miranda e Ferdinand conclui a obra com extraordinário escárnio sobre a noção de

fidelidade e de amor de matriz judaico-cristã, expondo marinheiros do sexo masculino que dançam livres, mas também colados, ao mesmo tempo que exhibe a promessa de fidelidade heterossexual nos votos matrimoniais, o que representa propositalmente uma enorme contradição com o contexto carnal que envolve grande parte do filme repleto de personagens *crossdressers*, subjetividades imprecisas dentro de uma construção social normativa, ambíguas com relação aos categóricos letrados “masculinos” e “femininos”.

Ao contrário de grande parte dos filmes e vídeos realizados no ano de 1979 e seus arredores, Jarman ousa por não se utilizar dos efeitos especiais mais sofisticados disponíveis na sua época, dando ênfase à teatralidade de *The Tempest*, abusando do “claro e escuro” da pintura barroca. Parafraseando Giorgio Agamben, é nesse jogo entre claro e escuro que Derek Jarman assegura a sua contemporaneidade, fixando o seu olhar no seu próprio tempo, percebendo não as luzes existentes, mas justamente a escuridão.

Tales Frey é artista e pesquisador com formação em Artes Cênicas e Visuais. Membro fundador da revista *Performatus* e da Cia. Excessos.

The Tempest - 1979 Hollywood Classics Ltd.



## *Into the wide blue yonder*

**Tatiana Monassa**

*Chegaria até ao ponto de dizer, levando a coisa a um ponto caricatural, que se um dia me mostrassem um filme no qual não houvesse imagens, ou, mais exatamente, no qual as imagens fossem apenas choques de luz sucessivos, mas acompanhados de um texto ritmado em função deles, que isso é cinema.<sup>1</sup>*

**Alain Resnais**

O que é o cinema? Talvez essa pergunta, feita e refeita ao longo do século XX, tenha tantas respostas quanto filmes existentes. No entanto, algumas obras, por terem como base uma proposição reflexiva, nos confrontam imediatamente com questões sobre a natureza do meio. *Blue* (1993) é uma delas. Ao esvaziar a tela de formas sem no entanto abolir a narração – a exemplo de João César Monteiro em *Branca de Neve* (2000) –, Derek Jarman distancia-se resolutamente da conformação habitual do filme, reposicionando assim também o seu espectador.

Ocupada pela projeção de uma banda de filme invariável – cuja integralidade dos fotogramas é preenchida pelo IKB (International Klein Blue), o famoso azul intenso criado e patenteado por Yves Klein –, a tela em *Blue* não oferece pontos de fixação para o olhar, que se depara com a monotonia de um vasto espaço plano e uniforme. O texto que compõe a trilha sonora, situado entre monólogo teatral e recital e ritmado com ruídos e música, instaura uma progressão que funciona como contraponto à imagem monocromática. Sem estarem explicitamente articuladas, estas duas instâncias encontram-se, no entanto, diretamente conectadas, fornecendo estímulos simultâneos à visão e à audição durante um tempo determinado – o que basta para qualificar *Blue* de cinema.

Vemos, portanto, que, de saída, o problema da “natureza” do filme em *Blue* não responde aos critérios ligados ao caráter indicial da imagem ou aos sistemas de organização espaço-temporal, mas a parâmetros vinculados sobretudo à experiência do espectador: a configuração técnica da projeção, de um lado, e a narração organizada temporalmente, de outro. Por outro lado, ao solicitar a imaginação de forma fundamentalmente diferente do filme

---

1. Alain Resnais em entrevista a Guy Gauthier sobre Chris Marker, *Image et Son*, n° 161-162, abril de 1963, p. 52. [Tradução da autora.]

narrativo figurativo, esse objeto estranho termina por se aproximar da fruição do livro ou do rádio, em que o signo linguístico é o meio privilegiado para a constituição de uma experiência estética, as imagens sendo geradas unicamente pela mente.

Essa recusa da imagem gráfica, além de participar de uma proposta reflexiva em relação à representação cinematográfica, integra de forma essencial o projeto expressivo do filme, que se propõe a dar conta da experiência sofrida dos últimos anos de vida de Jarman. Conforme seu corpo ia se debilitando sob os sintomas da AIDS, o artista perdia progressivamente a visão. A imagem monocromática, então, não apenas é uma metáfora para a deterioração desse sentido que funda sob diversos aspectos nossa relação com o mundo, mas reflete também uma impossibilidade de figurar o corpo doente. Nesse sentido, é como se todo o processo de enfraquecimento físico decorrente da doença colocasse em perigo a representação do humano. Nenhuma imagem do corpo parece mais possível. Este torna-se intangível, um amontoado de palavras, reduzido apenas à voz que narra o que lhe acontece.

O desaparecimento da forma tem, assim, como contrapartida uma visibilidade cromática pura que é simultaneamente uma resposta a uma impossibilidade de figuração - o que coloca em xeque o processo de identificação corriqueiro proporcionado pelo cinema - e um convite a mergulhar nesse vasto espaço de azul profundo ao qual Yves Klein atribuía propriedades transcendentais. Nesse estrangeiramento provocado pela experiência, o espectador se vê projetado no vazio ao mesmo tempo em que vive intimamente tudo o que é narrado na trilha sonora - que parece, aliás, ganhar uma intensidade ainda maior. O esforço de Jarman para interpretar esteticamente o sofrimento físico resulta assim numa autêntica elegia cinematográfica, em que o andamento musical é o do lento esmaecimento da vida e a visão é plenamente solicitada por sua negação.

Tatiana Monassa é crítica de cinema e pesquisadora. Editou a revista eletrônica *Contracampo* de 2007 a 2011 e integrou o comitê de Seleção Internacional do Festival Curta Cinema de 2007 a 2010. Contribuiu regularmente para mostras de cinema, tendo programado em 2013 o ciclo "Cineastas Iranianos - Mohammad Rasoulof e Jafar Panahi" na Caixa Cultural.

## O rapaz do casaco vermelho

### Tiago Cadete

Foi aos 18 anos que mudei repentinamente de cidade, perdendo todos os meus amigos, e foi na nova cidade que timidamente comecei a sair à noite, na esperança de conhecer pessoas novas. Durante muito tempo essas viagens noturnas eram acompanhadas por dois amigos: o álcool e o meu maço de cigarros Lucky Strike, comprado religiosamente antes de cada saída e que funcionava como um amuleto da sorte. Nesses lugares escuros e úmidos a música que tocava nem sempre era a melhor para conversar e fazer novos amigos, mas era sempre a melhor para dançar. Com o passar dos anos descobri que a principal razão que me levava a sair era poder dançar livremente já que ninguém me conhecia e que o meu objetivo de ultrapassar uma suposta timidez tinha sido superado. Mas as noites acabavam sempre da mesma forma depois do meu último cigarro. Sozinho.

*Will You Dance With Me?* é uma viagem num clube onde Jarman nos transporta para um ambiente quase documental do estilo de vida noturno dos anos 80. Nele podemos extrair padrões sociais, tornando-se quase um documentário, quase um ensaio sobre a dança, quase uma *playlist* e quase um plano-sequência. Talvez por ser somente um material bruto é que se torna tão precioso e singular na sua obra, já que ele nos habituou a grandes narrativas ou a objetos abstratos.

É curioso pensar como era fascinado pelo movimento dos corpos e como eles se transformavam quando observados através da sua lente. Mais que um fazedor de imagens, neste filme Jarman assume a figura do coreógrafo com uma VHS na mão, onde conduz toda a ação do filme transformando e editando em “tempo real”.

Ao mesmo tempo, o filme parece um grande *casting* para a escolha de um protagonista desse protofilmes que nunca chegou a existir. O rapaz tímido de casaco vermelho é seduzido pela câmera e ao mesmo tempo seduz-nos com o seu hedonismo.

O filme fez-me lembrar a letra de uma música do espectáculo *Peça do Coração* da coreógrafa Mariana Tengner Barros.

*“I’m so alone, so alone, I have no friends*

*I'm in the end, I feel so sad, I feel so lonely.”*

O rapaz do casaco vermelho acaba por dançar. Sozinho.

Tiago Cadete é artista associado à EIRA. O seu trabalho situa-se na fronteira entre o teatro, a dança e as artes visuais. É licenciado em Teatro - Ramo Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema (2009); frequenta a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff- FAV/ Laban (BR); frequenta o Programa Aprofundamento\_Criação Artística Escola de Artes Visuais Parque Lage (BR); tendo realizado ainda *workshops* com Alfredo Martins, Gustavo Ciriaco e João Mota, entre outros. Como intérprete trabalhou com os coreógrafos Francisco Camacho, Carlota Lagido, Sílvia Real, Mariana Tengner Barros, Gustavo Ciriaco, Tino Sehgal e com os encenadores Jorge Silva Melo / Artistas Unidos, João Brites / Teatro O Bando e Alfredo Martins / Teatro Meia Volta. Até hoje o seu trabalho tem sido apresentado em diversos teatros e festivais em Portugal, República Checa, Espanha, França, Brasil, México, China, Estados Unidos, Argentina e Uruguai.

Will You Dance With Me? - 1981 RLP Projects Limited



# CRÉDITOS

patrocínio / sponsored by  
CAIXA CULTURAL

realização e produção / development and production  
JURUBEBA PRODUÇÕES

idealização e curadoria / idealizing and curatorship  
RAPHAEL FONSECA

coordenação geral / general coordinator  
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coordenação executiva / executive coordinator  
ALESSANDRA CASTAÑEDA

assistente de curadoria e pesquisa / assistant curator and researcher  
VICTOR DIAS

produção / production  
BEATRIZ KNIPFER

assistente de produção / production assistant  
NATÁLIA MENDONÇA

assistente de produção de base / office production assistant  
DANIEL SÁ

produção - Recife / production - Recife  
VINÍCIUS GOUVEIA

coordenação editorial / editorial coordinator  
VICTOR DIAS

projeto gráfico / graphic design  
RICARDO PREMA

programação site / website developer  
LUCAS MARTINS

projeto gráfico e artístico / graphic and art design  
RICARDO PREMA

revisão de textos / revision of texts  
RACHEL ADES

tradução de textos / translation of texts  
RACHEL ADES

produção de textos / text production  
ADRIANA AZEVEDO  
ALEXANDRE FIGUEIRÔA  
ANGELA PRYSTHON  
BERNARDO BÄCKER  
BERNARDO MOSQUEIRA  
BRENO DE FARIA  
BRUNO CARMELO  
CAROLINA ALFRADIQUE  
CECILIA MELLO  
CEZAR BARTHOLOMEU  
FABIANA DIAS  
FRANCISCO CAMACHO  
JOÃO MANUEL DE OLIVEIRA  
JOAQUIM CASTRO  
JORGE SOLEDAR  
JULIANO GOMES  
LEO FELIPE  
LUIZ CARLOS ANDREGHETTO  
MARCELO AUGUSTO TEIXEIRA  
MARCIO HARUM  
RAPHAEL FONSECA  
TALES FREY  
TATIANA MONASSA  
TIAGO CADETE  
YANN BEAUVAIS

vinheta / promotional video  
TIAGO CADETE

assessoria de imprensa / press agent  
MÁRCIO BASTOS

fotógrafo / photographer  
BRUNA MONTEIRO

tradução e legendagem eletrônica / translation and electronic subtitling  
4 ESTAÇÕES

impressão gráfica / printing  
GRÁFICA EDITORA STAMPPA

agradecimentos / acknowledgements  
CAROL FERREIRA  
FLAVIA CANDIDA  
GLEYCE HEITOR  
GIOVANI BARROS  
MARCIO LIMA  
SUELI DO SACRAMENTO

*Cinema é liberdade*  
**DEREK JARMAN**

**5 a 24 AGO 2014**

*August 5 th through 24 th, 2014*

**Caixa Cultural Recife**

*Avenida Alfredo Lisboa, 505 – Bairro do Recife.*

*Informações: (81) 3425 1915*

*CAIXA Cultural Recife - Alfredo Lisboa Ave. 505  
Neighborhood Bairro do Recife*

*Informations: (81) 3425 1915*

**[www.mostraderekjarman.com.br](http://www.mostraderekjarman.com.br)**

*Verificar classificação indicativa na programação.  
Please check the programming rating.*