

LUIZ CARLOS ANDREGHETTO

DAVI E GOLIAS NO LABIRINTO:

ELEMENTOS NEOBARROCOS NA POÉTICA DE DEREK JARMAN

DAVID AND GOLIATH IN THE MAZE:

NEO-BAROQUE ELEMENTS IN POETICS OF DEREK JARMAN

**CAMPINAS
2012**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LUIZ CARLOS ANDREGHETTO

**DAVI E GOLIAS NO LABIRINTO:
ELEMENTOS NEOBARROCOS NA POÉTICA DE DEREK JARMAN**

Orientador: Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

***DAVID AND GOLIATH IN THE MAZE:
NEO-BAROQUE ELEMENTS IN POETICS OF DEREK JARMAN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO LUIZ CARLOS ANDREGHETTO
E ORIENTADO PELO PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA

Assinatura do Orientador

**CAMPINAS
2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

An25d Andreghetto, Luiz Carlos.
Davi e Golias no Labirinto: Elementos Neobarrocos na Poética de Derek Jarman / Luiz Carlos Andreghetto. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Mauricius Martins Farina.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Jarman, Derek, 1942-1994. 2. Caravaggio (Itália)
3. Arte barroca. 4. Cinema. 5. História na arte. I. Farina, Mauricius Martins. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: David and Goliath in the Maze: Neo-Baroque elements in poetics of Derek Jarman

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Jarman, Derek, 1942-1994

Caravaggio (Itália)

Art, Baroque

Cinema

History in art

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Mauricius Martins Farina [Orientador]

Francisco Elinaldo Teixeira

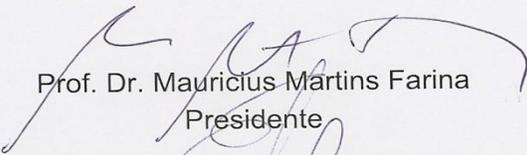
José Afonso Medeiros de Souza

Data da Defesa: 28-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Luiz Carlos Andreghetto - RA 88131 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Presidente


Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular


Prof. Dr. José Afonso Medeiros de Souza
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais, José e Sirley Andreghetto, pela presença constante e apoio infinito.

Dedico também a todos os amigos que sempre acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Mauricius Farina, por ter acreditado na minha proposta inicial e por ter dado os subsídios necessários à realização dessa dissertação.

Aos professores Francisco Elinaldo Teixeira e Geraldo Carlos do Nascimento pela participação na banca de qualificação, contribuindo com sugestões valiosas que ampliaram minha visão em relação ao objeto de pesquisa.

Aos amigos e professores que contribuíram academicamente ou emocionalmente durante todo esse percurso, especialmente Paula Cabral, Fernando de Tacca e Marta Strambi.

RESUMO

O texto a seguir propõe uma aproximação maior entre as teorias Neobarrocas, proferidas por Omar Calabrese e Severo Sarduy, com a imagem audiovisual e suas especificidades. Os elementos e as figuras Neobarrocas servem de estrutura para analisarmos a poética do cineasta inglês Derek Jarman, mais especificamente cenas do filme *Caravaggio*, de 1986. Jarman trafega em suas obras pelo universo Neobarroco, sendo uma constante dentro de sua filmografia o apreço pelas artes plásticas, pelo experimentalismo, pela polêmica e pela construção poética amparada nesses elementos barrocos: o excesso, o caos, a multiplicidade, a dramaticidade, a sexualidade, a intertextualidade, etc.

Ao juntar esses dois sistemas de cognição, o cinema e a história da arte, o Neobarroco adentra-se pela pós-modernidade como uma das formas que mais caracteriza esse momento histórico. Sua confluência com as especificidades proporcionadas pela imagem audiovisual (o enquadramento, a fotografia, o som, a iluminação, etc), multiplica seu entendimento e sua ressonância.

Palavras chave: Neobarroco, Cinema, História da Arte, *Caravaggio*, Derek Jarman.

ABSTRACT

The following text proposes a forthcoming between the Neo-baroque theories, given by Omar Calabrese and Severo Sarduy, with the audio-visual image and its specificities. The Neo-baroque elements and figures serve as a framework for analyzing the poetic of a British filmmaker Derek Jarman, specifically scenes from the film *Caravaggio*, 1986. Jarman travels his works through the universe of Neo-baroque, being a constant in his filmography appreciation of the arts, for experimentation, controversy and the poetic construction supported by these baroque elements: the excess, chaos, multiplicity, drama, sexuality , intertextuality, etc..

By combining these two systems of cognition, cinema and art history, the Neo-baroque enters by the post-modernity as one of the ways that best describes this historical moment. Its confluence with the specifics provided by the audiovisual image (framing, photography, sound, lighting, etc.), multiply their understanding and their resonance.

Key Words: Neo-Baroque, Film, Art History, *Caravaggio*, Derek Jarman.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	50
Figura 2	A Vocação de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 322x340cm).....	52
Figura 3	Triangulação, O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343cm).....	54
Figura 4	Mateus caído ao chão (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	55
Figura 5	Carrasco (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	55
Figura 6	Carrasco - Still do filme Caravaggio (1986).....	55
Figura 7	Menino (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	56
Figura 8	Autorretrato (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	56
Figura 9	Anjo (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).....	56
Figura 10	Still do filme Caravaggio (1986).....	57
Figura 11	Still do filme Caravaggio (1986).....	58
Figura 12	Still do filme Caravaggio (1986).....	58
Figura 13	Still do filme Caravaggio (1986).....	59
Figura 14	Still do filme Caravaggio (1986).....	59
Figura 15	Still do filme Caravaggio (1986).....	60
Figura 16	Still do filme Caravaggio (1986).....	60
Figura 17	Still do filme Caravaggio (1986).....	61
Figura 18	Still do filme Caravaggio (1986).....	62
Figura 19	Still do filme Caravaggio (1986).....	62
Figura 20	Still do filme Caravaggio (1986).....	63

Figura 21	Still do filme Caravaggio (1986).....	63
Figura 22	Still do filme Caravaggio (1986).....	65
Figura 23	Still do filme Caravaggio (1986).....	65
Figura 24	Still do filme Caravaggio (1986).....	66
Figura 25	Still do filme Caravaggio (1986).....	66
Figura 26	São João Batista (1604, óleo sobre tela, 322x340cm).....	82
Figura 27	Still do filme Caravaggio (1986)/São João Batista.....	83
Figura 28	Still do filme Caravaggio (1986).....	85
Figura 29	Still do filme Caravaggio (1986).....	85
Figura 30	Still do filme Caravaggio (1986).....	86
Figura 31	Still do filme Caravaggio (1986).....	87
Figura 32	Still do filme Caravaggio (1986).....	87
Figura 33	Still do filme Caravaggio (1986).....	88
Figura 34	Still do filme Caravaggio (1986).....	88
Figura 35	Still do filme Caravaggio (1986).....	89
Figura 36	Still do filme Caravaggio (1986).....	89
Figura 37	Still do filme Caravaggio (1986).....	90
Figura 38	Still do filme Caravaggio (1986).....	90
Figura 39	Still do filme Caravaggio (1986).....	91
Figura 40	Still do filme Caravaggio (1986).....	91
Figura 41	Still do filme Caravaggio (1986).....	92
Figura 42	Still do filme Caravaggio (1986) – Jerusaleme/São João Batista.....	94
Figura 43	Still do filme Caravaggio (1986) – Jerusaleme/São João Batista.....	94
Figura 44	Davi com a cabeça de Golias (1609, óleo sobre tela, 125x101cm).....	101

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ESPELHO ‘REFLETIDO.’.....	5
2.1. DEREK JARMAN: “ <i>ENFANT TERRIBLE</i> ” INGLÊS.....	5
2.2. À MARGEM DO CINEMA INGLÊS.....	25
2.3. NEW QUEER CINEMA.....	29
3. NEOBARROCO: “UM AR DO TEMPO”.....	33
3.1. VISUALIDADES PICTÓRICAS: AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E PINTURA.....	40
4. CARAVAGGIO – O FILME.....	49
4.1. O MARTÍRIO DE SÃO MATEUS.....	49
4.2. SÃO JOÃO BATISTA.....	81
4.3. DAVI COM A CABEÇA DE GOLIAS.....	100
5. CONCLUSÃO.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
BIBLIOGRAFIA.....	112
FILMES CINEMATOGRAFICOS.....	114

1. INTRODUÇÃO

No intuito de compreender o “gosto” e os fenômenos culturais da atualidade, em todos os campos do saber, Omar Calabrese, em sua obra “A idade Neobarroca”, afirma que a pós-modernidade respira sob o ar das influências Neobarrocas, mas adverte que isso não significa um retorno ao barroco do século XVII. Existe uma “reinvenção” desse barroco, em um diálogo fecundo com a produção cultural, que consiste na busca de formas e sua valorização, em meio “à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1987).

Ao olhar o passado e propor que ele seja “reinventado” para uma melhor compreensão do presente, Calabrese instaura um modo de ver que será um dos pontos norteadores da produção audiovisual do cineasta britânico Derek Jarman.

Jarman utiliza obras literárias, musicais e pictóricas de outrora, para falar de seu tempo e de sua “persona”, como cineasta, ativista político e cidadão inglês.

Essa mescla de tempo e espaço, ruptura com a narrativa clássica linear e embaralhamento de ideias, encontra terreno fértil na imagem audiovisual por excelência, como havia percebido Hugo Munsterberg, já em 1916, “o cinema obedece às leis da mente, não às do mundo externo” (XAVIER, 1983), da mesma forma que, dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.

É na ruptura e unificação desses fragmentos Neobarrocos, nessa relação do passado que insiste em coexistir no/com o presente, que adentraremos pela poética “jarmaniana”, verificando o quanto essas teorias Neobarrocas estão presentes na produção do cineasta inglês. Para isso utilizaremos como suporte de nossas indagações e análise cenas específicas do filme *Caravaggio*, produção de 1986, que, em sua “superfície”, parece ser mais uma biografia de um pintor famoso, nesse caso o mestre do barroco italiano Michelangelo Merisi da

Caravaggio, como tantas produzidas hoje em dia, mas que se distingue devido às várias camadas de relação e interpretação propostas por Jarman.

No segundo capítulo abordaremos um pouco do contexto histórico no qual o cineasta Derek Jarman está inserido e, através de sua produção audiovisual, traçaremos uma reflexão pelas marcas autorais que Jarman vai deixando em seu percurso. Com uma produção bem atípica dentro do cinema inglês, Jarman se utiliza de pequenos orçamentos para a realização dos seus filmes, o que faz com que consiga se expressar mesmo sendo um ferrenho crítico do governo da então primeira ministra Margareth Thatcher. Um panorama da história do cinema inglês também será dado para que possamos vislumbrar o ambiente da produção artística ao qual circunda o cineasta.

Ainda no capítulo dois, no terceiro item, iremos adentrar pelo universo da teoria *queer* que, a partir dos anos 90, aponta alguns cineastas e preceitos estéticos em uma filmografia que aborda as questões de gênero e militância pelos direitos das minorias sexuais, ao qual Jarman acaba sendo incluído.

No terceiro capítulo faremos um percurso histórico desde o barroco do século XVII, sua ruptura com o classicismo e proposta de uma nova estética nas artes, até a sua retomada sob o aval do pós-moderno, traduzido nas teorias Neobarrocas que afirma ser parcial e incompleto qualquer debate que não inclua o Neobarroco no moderno (CALABRESE, 1987).

As relações entre a imagem pictórica e a imagem audiovisual, ganham uma visibilidade maior no segundo item, do capítulo três. Formado em Artes Plásticas, Jarman ampara sua poética em construções pictóricas, portanto serão estabelecidos os aspectos de como a pintura está presente no cinema, suas manifestações e eventuais equivalências ou divergências.

No quarto capítulo iniciaremos a análise das aproximações e permanência do universo Neobarroco na *mise en scène*¹ de Jarman, utilizando

¹ Direção (*mise en scène*) – locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1874) seria chamado de diretor (“metteur” en scène). (...) Um diretor, para os críticos da Cahiers Du Cinema (...), era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento do mundo, por intermédio das figuras de corpos de atores

para isso duas cenas específicas do filme Caravaggio, cenas na qual o ato da feitura de um quadro está presente, sendo dramatizada pelo ator/personagem.

Na primeira cena temos a realização do quadro O Martírio de São Mateus, pintado em 1599-1600, que nos mostra o momento em que São Mateus é interpelado por seu carrasco, violentamente. Na segunda cena temos a realização do quadro São João Batista, feito em 1604, que nos mostra um jovem João Batista aguardando as provações no deserto. A análise realizada sobre essas duas cenas/quadros podem ser encontradas no item um e dois, do capítulo quatro, respectivamente.

No terceiro item do quarto capítulo indicamos uma leitura das relações empreendidas com o quadro Davi com a cabeça de Golias, de 1609, que não possui um equivalente em representação cênica no filme Caravaggio, com os artifícios da enunciação “jarmaniana”.

Não é aleatório que Jarman procure Caravaggio e retire dele os emaranhados de uma construção visual amparada no pictórico, e nem que Caravaggio sirva tão facilmente aos propósitos “jarmanianos”. Do mesmo modo que Caravaggio rompe com a arte produzida em sua época, o Renascimento, propondo uma nova utilização de luz e sombra e na maneira de retratar passagens bíblicas, Jarman inicia também uma ruptura com o cinema produzido até então na Grã Bretanha, propondo um “[...] esforço incessante para produzir imagens, para escapar ao domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para a esfera do visual, da visualidade” (AUMONT, 2004, p. 219), ao mesmo tempo em que se opõe ao *establishment* e o *status quo de sua época*.

Através do ousado percurso proporcionado por esses dois artistas, Derek Jarman e Caravaggio, suas rupturas e conexões, cada um com suas especificidades, que encontramos um terreno fértil para iniciar um debate que, em nenhum momento pretende ser totalizador, para nos adentrar nessa amálgama labiríntica da produção artística e da poética que nela está embutida.

fotografados em seus movimentos e em seu meio. (AUMONT e MARIE, Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, 2006, p. 79).

2. ESPELHO “REFLETIDO”

2.1 – Derek Jarman: “*enfant terrible*” inglês.

Pouco conhecido do grande público frequentador das salas de cinema ao redor do mundo, sejam elas comerciais ou “alternativas”, mas de grande sucesso e relevância dentro do cinema britânico, Derek Jarman (1942-1994), o “*enfant terrible*” do cinema inglês dos anos 70, 80 e 90, carece de uma maior visibilidade e estudos de sua obra, principalmente no universo dos estudos audiovisuais no Brasil.

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 de fortes marcas autorias, frequentemente calcado na polêmica e na provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margareth Thatcher), com características experimentais. 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”.

A “poética jarmaniana” é, através de suas representações e significações, arquitetada dentro de um universo fortemente habitado pelos elementos das teorias neobarrocas de Omar Calabrese e Severo Sarduy. Em seus filmes encontramos como força motriz o carnal e a sexualidade, principalmente o homoerotismo, com personagens que estão sempre a beira das perversões sexuais, geralmente de caráter dúbio e dissimulado, nos quais essa sexualidade exacerbada acaba, muitas vezes, em uma explosão de violência.

No erotismo (*tratando-se do Barroco*) a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem – neste caso, a dos elementos reprodutores – mas seu desperdício em função do prazer. Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático -, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura. (SARDUY, 1979, p. 177).

Da mesma forma que a lascívia e a luxúria ganham construções de forte apelo carnavalesco, conforme é explicitado pela teoria do linguista russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975)², o som que atravessa as imagens, o fora de quadro, o sugerido, são criações essenciais nesse emaranhado metalinguístico, intertextual, artificialmente exacerbado, híbrido e anacrônico proposto por essa estética. Os sons disformes e dissonantes utilizados no decorrer de seus filmes, nos mostra, a todo o momento, que Jarman quer que não mais olhemos para a tela, pois existem outras “manifestações” acontecendo fora dela. As situações colocadas no desenrolar das cenas são como sonhos alucinógenos que contaminam o discurso do diretor.

Exercícios sobre um tema, variações de estilo: é este o primeiro dos princípios da estética neobarroca, modelado precisamente sobre um geral princípio barroco do virtuosismo, que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações. (CALABRESE, 1987, p. 54).

O reflexo, o duplo, o labirinto que não se apresenta e se desenrola pelos aposentos e lugares fazem com que nunca saibamos onde estamos, pois as personagens não transitam entre eles, ficam presas a determinados lugares ou

² Bakhtin descreve a carnavalização como um “(...) espetáculo simbólico e sincrético em que reina o “anormal”, em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrição” (Sarduy, 1979, p. 169).

situações, muitas vezes em épocas indefinidas, em uma constante mistura entre passado, presente e futuro. Esses deslocamentos temporais nos permitem atribuir um significado a partir do presente a algo que foi revelado no passado ou vice-versa, sendo que um conhecimento contemporâneo convive com todos os outros (CALABRESE, 1987).

A criação e a proliferação de imagens advindas da “poética jarmaniana” são realizadas através da recusa de uma narrativa clássica tradicional, com o uso de atores amadores, geralmente amigos, em papéis principais, da mistura de gêneros fílmicos e gêneros sexuais, utilizando a música, a dança, a pintura e a poesia como formas de sustentação desse discurso fílmico.

Esses elementos, muito provavelmente, são elaborados devido a sua educação em pintura - Jarman estudou História e Arte no *King's College*, em Londres e pintura na *Slade School of Art* -, com isso seus filmes são imbuídos de uma visualidade pictórica, com diversas referências ao mundo das artes plásticas e da história da arte como um todo. Essa facilidade com a criação visual fez com que Jarman trabalhasse como desenhista de costumes (figurino) e cenários para o *The Royal Ballet*. Participou regularmente de exposições no final dos anos 60, estreando no cinema em 1970, como desenhista de produção de outro “*enfant terrible*” da cinematografia inglesa, o cineasta Ken Russell, no filme “Os Possessos” (*The Devils*).

His strong sense of artifice and emphasis on set design or *mise en scène*, together with a frontality and system of textural and colour effects which are painterly, find no real equivalent in British cinema. Equally there is a crudity, a brittle edge which some have identified as amateurishness (or incompetence) that gives his films a fresh quality. (O'PRAY, 1996, p. 10)³.

³ Seu forte senso de artifício e ênfase em cenografia ou *mise en scène*, juntamente com uma frontalidade e sistema de efeitos de textura e cor que são pictóricas, não encontram equivalentes reais no cinema britânico. Igualmente há uma crueza, uma vantagem frágil que alguns identificaram como amadorismo (ou incompetência) que dá a seus filmes uma qualidade de frescor. (Tradução do autor)

Nesse mesmo período de contribuição artística com Russell, Jarman adquire uma câmera Super-8⁴ e começa a sua fase de curtas-metragens, conhecida como “*home movies*”⁵.

These were vital years of learning his craft, experimenting with visual ideas and developing a personal style and sensibility. Interestingly, the range of approaches and scale that were to characterize his later films are already apparent in his first Works. (O’PRAY, 1996, p. 52)⁶.

“*Home-movie*” foi uma forte corrente do cinema de vanguarda (*avant-garde*)⁷, iniciada no começo dos anos 20, com nomes como Jean Cocteau, Man Ray, Luís Buñuel, e nos Estados Unidos dos anos 40, Maya Deren e Kenneth Anger, que se valiam da utilização de amigos como atores, de suas casas como locações e o emprego de imagens de cunho pessoal e privado na realização dos curtas-metragens.

O cinema underground ou cinema experimental emerge no final dos anos 50 e começo dos anos 60, “[...] motivado basicamente pela frustração com a falta de oportunidades e com um sistema de produção que preconizava uniformidade de conteúdo e estilo” (SUPPIA; PIEDADE; FERRARAZ, 2008, p.

⁴ A câmera Super-8 foi lançada pela Kodak em maio de 1965, como uma câmera caseira para documentar eventos pessoais e cotidianos.

⁵ “Filmes caseiros”.

⁶ Foram anos de aprendizado vital para a sua arte, experimentando idéias visuais e desenvolvendo um estilo pessoal muito sensível. Curiosamente, a gama de abordagens e de escala que foram caracterizando seus filmes posteriores já são evidentes em seus primeiros trabalhos. (Tradução do autor)

⁷ Para o crítico e professor canadense Bart Testa: “O cinema avant-garde/experimental constitui uma prática distinta e teórica, ou pelo menos uma “poética” do cinema independente, separada das práticas e teorias do cinema narrativo. O cinema experimental teve seu primeiro impulso através de esforços isolados (na Itália, por exemplo) durante a década de 1920, inicialmente na Alemanha e depois na França. Desde então, tem havido grandes fases do cinema avant-garde, bem como períodos de atenuação severa. Ao longo das décadas, o filme experimental estabeleceu tradições e clássicos, e gêneros próprio. Alguns destes são amplamente reconhecidas pelo público, como *Um Cão Andaluz* e *Scorpion Rising* e *Chelsea Girls*. No entanto, o relacionamento do avant-garde com o cinema popular tem sido geralmente caracterizado por um separatismo mútuo. Interações com os documentaristas têm acontecido, em contraste, por vezes de forma intensa, positiva e produtiva. Interações com o cinema comercial narrativo consiste em longos períodos de antagonismo pontuado por arroubos ocasionais (*Metropolis* de Fritz Lang, *Fantasia* da Disney, *Staney Kubrick*, *Roger Corman* e outros)”.

237). A difusão de aparelhos tecnológicos mais simples e práticos (8mm, 16mm, Super-8, etc.) facilitavam ainda mais essas experimentações e ruptura com o cinema que até então estava sendo feito. Eram fortemente influenciados pelas pesquisas formais e narrativas dos cineastas *avant-garde* dos anos 30 e com as novas propostas idealizadas pela política dos autores da *nouvelle vague* francesa.

Seguindo o exemplo da geração *beatnick*, os filmes *undergrounds*, na sua maioria, são sobre estilos alternativos de vida, drogas, comportamentos sexuais “excêntricos” (O’PRAY, 1996, p. 62), que são o principal impulso nas obras de Jack Smith, Ron Rice, Andy Warhol e Kenneth Anger, grandes influências para Jarman, principalmente os dois últimos.

Underground film was the space in which gay cinema could emerge, at the time...Gay film could be made in that space, partly because of the overlaps of avant-garde and gay milieux and the importance of homosexual imagery in what informed the underground (Freudianism, the novel of alienation, camp and pop art) but above all because of underground cinema’s definition of cinema as ‘personal’. (DYER, 1990, p. 172)⁸.

É esse sentido de cinema pessoal que Derek Jarman deseja explorar. Seus curtas iniciais em Super-8 podem ser divididos em imagens imediatas que documentam seu cotidiano e as coisas que o cercam ou tentativas imaginárias de experimentações formais. Um modo não exclui o outro, Jarman realizava experimentações autobiográficas, com situações improvisadas e fluídas, espontâneas e as sensações de descobertas que isso implicava (O’PRAY, 1996, p. 78).

⁸ Cinema underground foi o espaço em que o cinema gay poderia surgir, naquele momento ... Filme gay poderia ser feito naquele espaço, em parte devido a sobreposições da *avant-garde* e dos ambientes gays e da importância do imaginário homossexual que se formou no *underground* (Freud, o romance de alienação, arte camp e da arte pop), mas acima de tudo por causa da definição de cinema underground como um cinema “pessoal”. (Tradução do autor)

This cumulative method of working is more akin to the artistic process for a painter or sculptor than a film-maker – a continual shaping, rejecting and reshaping of past and present work. It is a process Jarman never jettisoned, even when using scripts, and to this extent he is a film-maker who constructs much of his imagery post-filming – on the edit bench. (idem, 1996, p. 74)⁹.

São desse período os curtas: 1970/73 - *Studio Bankside*, 1971 - *A Journey to Avebury*, 1972 - *Miss Gaby*, *Garden of Luxor*, *Andrew Logan Kisses the Glitterati*, 1973 - *A Walk on the Moon*, *Tarot*, *Miss World 1973*, *The Art of Mirrors*, *Sulphur*, *Stolen Apples for Karen Blixen*, 1974 – *The Devils at the Elgin*, *Ula's Fete*, *Fire Island*, *Duggie Fields*, 1975 – *Sebastiane Wrap*, *Picnic at Rae's*, 1976 – *Art and the Pose*, *Sea of Storms*, *Gerald's Film*, *Sloane Square*.

Paralelo às experimentações em Super-8, Jarman continuava exibindo regularmente suas pinturas e desenhos, com exposições no Museu de Arte Moderna de Oxford (em 1972), na *American Biennial Exhibition* no Texas (em 1976) e na *Sarah Bradley's Gallery* em Londres (em 1978).

Sua estreia no cinema, em 1976, se dá com uma obra controversa e autoral, *Sebastiane*. Jarman filma a vida de São Sebastião, santo do cristianismo, de uma perspectiva homoerótica, com diálogos em latim. Para o crítico de cinema Peter Wollen, o latim falado em *Sebastiane* é a língua das ruas, agressiva, lascívia, bem adaptada a luxúria e a raiva, não tendo nenhum paralelo com os tons solenes de uma missa em latim. Jarman não tinha nenhum receio em ser politicamente incorreto, ele apenas queria alcançar a imagem que desejava, sendo sua obra um reflexo de suas idiossincrasias e desejos.

Em Roma, 303 D.C., *Sebastiane* é um soldado do exército romano, recém-convertido ao catolicismo, rebaixado pelo imperador Dioclesiano, por interceder em favor de um cristão condenado à morte, para servir em uma remota região do litoral. Visto com suspeita por seus colegas, *Sebastiane* desperta os

⁹ Este método cumulativo de trabalho é mais parecido com o processo artístico de um pintor ou escultor do que um cineasta - uma formação contínua, rejeitando e reformulando os trabalhos passados e presentes. É um processo que Jarman nunca descartava, mesmo quando usava o roteiro, e, nesta medida, ele é um cineasta que constrói grande parte de seu imaginário na pós-produção – na edição. (Tradução do autor)

desejos de Severus, comandante da tropa, que se apaixona obsessivamente pelo novo soldado, recém-chegado.

Percebe-se em *Sebastiane* a importância de temas que seriam uma constante na filmografia posterior de Jarman: a idealização do amor homossexual; sadismo; o *establishment* como poder de repressão, seja sexual, social ou artístico; a celebração do corpo masculino; e a força cultural histórica.

Sebastiane foi um sucesso retumbante na Inglaterra, Espanha, Itália e classificado como filme pornográfico nos Estados Unidos. Rejeitado no Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França, foi apresentado no Festival de Locarno, na Suíça, em 1976, onde o público chocado, exigiu a demissão do diretor do festival.

Alguns outros filmes dos anos 70, ligados ao *mainstream*, já estavam abordando a temática gay - Luchino Visconti e a melancolia decadente de Morte em Veneza (1971), as implicações sociais e afetivas em Domingo Maldito (1971), de John Schlesinger – mas nenhum deles mostrava o corpo masculino (e a nudez) de uma perspectiva tão homoerótica que, até então, não tinha sido vista em nenhum outro filme, comercial ou de arte.

Sebastian didn't present homosexuality as a problem and this was what made it different from all the British films that preceded it. It was also homoerotic. The film was historically important; no feature film had ventured here. There had been underground films, *Un chant d'amour* and *Fireworks*, but *Sebastiane* was in a public space. (JARMAN, 1992, p. 73)¹⁰.

Após os escândalos suscitados com *Sebastiane*, Jarman volta aos sets de filmagens com outra obra polêmica: *Jubileu* ou *Magnicídio* (*Jubilee*, 1978),

¹⁰ *Sebastiane* não apresentou a homossexualidade como um problema e isso foi o que o tornou diferente de todos os filmes britânicos, que o precederam. Foi também homoerótico. O filme foi historicamente importante, nenhum filme tinha se aventurado até aqui. Houve filmes underground, *Canção de Amor* (*Un chant d'amour*) e *Fireworks*, mas *Sebastiane* estava em um espaço público. (Tradução do autor)

fortemente influenciado pela cultura do movimento punk¹¹, que perdurava até então na Inglaterra. Nesse universo do faça-você-mesmo (*do-it-yourself*), estética que ecoa desde as primeiras experiências em Super-8 de Jarman, ele encontra seu lugar, “sentindo-se em casa” entre essa geração pós-punk.

Punk transformed a decadent apolitical music scene into one rooted in the contemporary English experience of high unemployment and inflation and the collapse of 60s liberalism and affluence. The lyrics were in the English working-class vernacular, not the pseudo-Americanisms of much British pop music. There was also an eclecticism of styles which appealed to Jarman enormously, as well as the fact that costume and styles were represented in a way that was neither naturalistic nor reliant on conventional associations. In both *Jubilee* and *The Tempest* Jarman used this eclecticism to great advantage. Importantly, through punk he found a device by which the present, past and future could be mingled. (O'PRAY, 1996, p. 94)¹².

Jubileu é sobre a Inglaterra em declínio, no passado a rainha Elizabeth I pede a seu astrólogo que evoque um anjo que possa lhe mostrar os desdobramentos de seu reinado, transportando-a a Inglaterra do futuro. Em uma Inglaterra sem lei, corrompida entre a desordem e o caos, a Rainha observa uma gangue dominada por mulheres, na qual a violência e a sexualidade são absolvidas de qualquer contexto moral ou ético. “[...] uma cultura punk de recusa

¹¹ Denomina-se cultura punk os estilos dentro da produção cultural que possuem certas características comuns àquelas ditas punk, como por exemplo, o princípio da autonomia do faça-você-mesmo, o interesse pela aparência agressiva, a simplicidade, o sarcasmo nihilista e a subversão da cultura. Entre os elementos culturais punks estão: o estilo musical, a moda, o design, as artes plásticas, o cinema, a poesia, e também o comportamento (podendo incluir ou não princípios éticos e políticos definidos), expressões linguísticas, símbolos e outros códigos de comunicação. Surge dentro do contexto da contracultura, como reação a não violência dos hippies e a um certo otimismo daqueles. (www.pt.wikipedia.org, acessada em 25/05/2011)

¹² Punk transformou uma cena musical decadente e apolítica em uma experiência contemporânea inglesa enraizada no alto desemprego, na inflação e no colapso do liberalismo dos influentes anos 60. As letras eram na língua da classe trabalhadora inglesa, e não no pseudo-americanismos da música pop britânica. Houve também um ecletismo de estilos que atraiu completamente Jarman, bem como o fato de que roupas e estilos foram representados de uma maneira que não era nem naturalista, nem dependente de associações convencionais. Em ambos os filmes *Jubileu* e *The Tempest* Jarman usou este ecletismo a seu favor. Através do punk ele encontrou um importante dispositivo pelo qual o presente, o passado e o futuro poderiam ser misturado. (Tradução do autor)

da ordem social por meio da representação (não exaltação) da violência”. (CALABRESE, 1987, p. 75).

Ao contrário de *Sebastiane*, *Jubileu* é um filme dominado pela presença feminina, são elas que comandam a ação e o ritmo do filme. Em termos cinematográficos percebe-se em *Jubileu* a forte influência do trabalho que Jarman havia realizado com Ken Russell: um anti-psicologismo dos personagens, cuja vida interior é dada através de formas visuais e cenográficas. Assim como *Sebastiane*, não existe em *Jubileu* um centro dramático, Jarman opta por uma estrutura quase episódica, sendo a motivação das personagens responsável pelo andamento da história. Lançado no ano de comemoração ao Jubileu da rainha, o filme não foi o sucesso que esperavam.

Com a mesma “estética punk” expressa em *Jubileu*, Jarman faz uma adaptação/interpretação da peça *A tempestade*, de William Shakespeare. Feita no ano da morte da mãe de Jarman, *The Tempest* (1979)¹³ é sobre mortalidade, reconciliação, magia, poder e amor (paternal, maternal, sexual e humanista), encenados por Jarman com figurinos ecléticos (geralmente modernos em relação à ambientação da peça que se passa no século XVII) e atmosfera ameaçadora, toda construída nas sombras, sem distinção de “fronteiras” ou contornos.

Próspero, Duque de Milão, traído por seu irmão, tem seu trono roubado e, simultaneamente, é exilado em uma ilha quase deserta junto com sua filha Miranda e alguns livros de sua biblioteca. Através da magia, Próspero transforma em seus escravos o espírito do ar Ariel e a criatura disforme, habitante primitiva da ilha, Calibã. Ainda através de sua magia cria uma tempestade fazendo com o que navio de seu irmão naufrague na ilha onde habita e na qual possa consolidar sua vingança. A peça de Shakespeare começa justamente com essa tempestade e o naufrágio desses marinheiros adentrando em território do poderio de Próspero, pois ele é o senhor supremo de sua ilha, controlador de todos os seres e dos elementos naturais que lá se encontravam. Próspero é o autor e criador, seu

¹³ Apesar do título da peça em inglês ser literal na sua tradução em português, utilizaremos o original *The Tempest* para nos referir à adaptação cinematográfica, pois o filme nunca foi lançado comercialmente no Brasil, nem em VHS ou DVD.

poder se sobrepõe a todos os seres que estão sob o seu julgo. A vingança é o mote das realizações pessoais de Próspero. Seu conhecimento de magia torna-se cada vez mais completo, pois é dele que emana sua vingança. Os símbolos presentes na peça já começam a adentrar esse mundo Neobarroco de hibridismos (magia/mundo real), violência e passionalidade.

A dualidade entre o clássico e o barroco, também pode ser norteadada ao usarmos como exemplo duas das personagens da peça *A Tempestade*. O espírito Ariel e o escravo deformado e bestial Calibã servem como arquétipos desse jogo maniqueísta entre o ar e o fogo, a luz e a sombra.

Apesar do final otimista do filme, havia na indústria cinematográfica britânica um misto de incerteza e pessimismo. Jarman só iria realizar outro longa-metragem seis anos depois.

Nesse intervalo da produção de longa-metragem, Jarman dedica-se a pintura, continua com as experimentações em Super-8 e dirige videocliques para as bandas *The Smiths* e *Pet Shop Boys*. Antes da realização desses videocliques, Jarman já havia feito uma experiência na realização do curta-metragem *Broken English* (1979), filmado em Super-8 e 16 mm, como veículo para três músicas da cantora Marianne Faithfull.

São dessa época os curtas: 1981 – *In the shadows of the Sun*, *TG Psychic rally in heaven*, *Jordan's Wedding*, 1982 – *Pirate Tape/Film*, *Pantorno and punks at Santa Croce*, *Ken's First Film*, *Diese Machine ist meine antihumanistisches Kunstwerk*, 1983 – *Waiting for waiting Godot*, *B2 Tape/Film*, 1984 – *The dream machine*, *Catalan*, *Imagining October*.

Em 1985, baseado nos sonetos de William Shakespeare, Jarman realiza seu novo longa-metragem, *The Angelic Conversation*¹⁴. Narrado pela atriz Judi Dench, filmado em Super-8 e vídeo e depois transferido para 35mm, no qual Jarman “manipulou o brilho para obter cores incomuns, utilizou papel vermelho na lente para obter um tom esverdeado e papel verde para obter um tom avermelhado” (O'PRAY, 1996, p. 135), *The Angelic* é uma construção imagética

¹⁴ Também inédito no Brasil, nunca lançado em dvd ou vhs.

fortemente poética. Para Jarman é “um filme mudo” e todas as coisas que acontecem no filme, já haviam acontecido em seus “*home movies*”.

A narrativa central de *The Angelic Conversation* é sobre a jornada de dois rapazes que estão apaixonados. Através dessas imagens Jarman cria uma comparação entre o passado e o presente, a brutalidade dos dias atuais em relação aos sentimentos de amor, carinho e afeição relacionados ao passado, tão em desuso na atualidade. Mas, como sempre na poética de Jarman, nunca fica muito claro em qual passado ou em qual presente essa dupla de amantes está se movimentando.

The Angelic Conversation also falls within the English pastoral tradition, found in some of the work of Michael Powell and Humphrey Jennings. Jarman shares their idealization of an English rural past, contrasted in *The Angelic Conversation* with an other-world of urban blight and institutional repression associated with the social decline of England and its attendant brutality. (O'PRAY, 1996, p. 136)¹⁵.

The Angelic Conversation dá início a uma “segunda onda” cinematográfica na carreira de Jarman. Com um sentido de urgência, agravado em dezembro de 1986, quando Jarman descobre ser portador do vírus HIV, ele produz praticamente um filme por ano, construindo uma carreira prolífica, que resulta em uma série de filmes com os quais ganha uma consolidada carreira internacional, especialmente após aquele que se tornaria seu filme mais visto: *Caravaggio* (1986), mesmo que para isso não tenha feito nenhuma concessão em sua poética e *mise en scène*. Sendo esse o filme objeto de pesquisa da dissertação, me alongarei um pouco mais nos comentários, sendo que uma análise mais detalhada pode ser lida a partir do capítulo quatro.

¹⁵ *The Angelic Conversation* também cai dentro da tradição pastoral inglesa, encontrados em alguns dos trabalhos de Michael Powell e Humphrey Jennings. Jarman usa partes de idealização de um passado rural Inglês, contrastadas em *The Angelic Conversation* com um mundo de deterioração urbana e da repressão institucional associado ao declínio social da Inglaterra e sua brutalidade contínua (Tradução do autor).

Caravaggio é a primeira produção de Jarman filmada inteiramente em 35mm. Baseado na complexa vida do pintor barroco do século XVII, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), em suas pinturas polêmicas e sua relação com o “submundo” italiano, Jarman constrói uma poética amparada nas relações entre cinema e pintura, usando como temas o poder, a violência, a homossexualidade, a história da arte e as pinturas de Caravaggio. Caravaggio, o filme, incorpora técnicas do pintor no estilo e na estética cinematográfica (principalmente o *chiaroscuro*¹⁶) para, através das pinturas, refletir sobre a obra e a relevância de Caravaggio no século XX. O resultado dessa estética e desse olhar pictórico que Jarman lança ao filme (mostrando todo o seu aprendizado anterior em artes plásticas) é um das mais profunda e surpreendente reflexão sobre arte, sexualidade e identidade. É nesse filme que Jarman trabalha pela primeira vez com um elenco de atores com longa experiência no teatro, enriquecendo o filme com fortes interpretações, sendo aqui também o primeiro encontro com a atriz Tilda Swinton, “musa” e posterior influência artística e pessoal na carreira e na vida de Jarman.

Caravaggio é o filme no qual mais claramente pode ser visto a “persona” de Jarman. Ao retratar o pintor barroco do século XVII, polêmico, bissexual, violento e envolvido com a marginalidade da época (bêbados, drogados, prostitutas e ladrões), Jarman, na verdade, está falando de si mesmo: diretor, artista plástico, homossexual, contestador, participante ativo do *underground* londrino, cuja estética cinematográfica muito se compara aos resquícios da imagética barroca, em uma obra muito mais influenciada pela história da arte, pelas tintas e pelos pincéis, do que pelas teorias cinematográficas.

Caravaggio is a film about painting as a mode of representation that is both personal and historically placed. It is uninterested in the painter's biography – what we learn about his early life, for

¹⁶ Palavra italiana que significa claro-escuro. Na pintura é definido pelo contraste entre luz e sombra na composição da imagem pictórica.

instance, serves only to establish his sexuality and its relationship to his art and to power. Indeed, it is the interconnections between art, power and sexuality that the film explores, in particular the mutual attractions between Caravaggio, Lena and Ranuccio sieved through money and sex and the structure of power and corruption within which they are located. Jarman's film connects the personal with the political, using the making of art as a focal point. (O'PRAY, 1996, p. 149)¹⁷.

Através de Caravaggio, Jarman faz uma releitura do seu tempo e das obsessões artísticas, tanto as dele próprio quanto às do pintor. A predileção pela polêmica e ousadia em suas obras, faz com que ambos os artistas transformem a vivência errante em material para se tentar entender um pouco o sentimento de marginalidade que perpassa ambas as criações.

Caravaggio, na concepção de vários críticos, é o primeiro pintor moderno que surgiu. Suas obras, feitas para serem exibidas em igrejas, mostravam passagens bíblicas e usava, como modelos na realização desses quadros, pessoas simples do cotidiano do qual fazia parte. Mas não eram simplesmente pessoas comuns escolhidas a esmo. Caravaggio usava prostitutas, ladrões, cafetões, marinheiros e toda combinação de desregrados que encontrava em suas andanças. Assim como Pier Paolo Pasolini e Jean Genet, dois outros artistas “malditos” que davam grande ênfase na sexualidade e na permissividade humana, Caravaggio fazia parte de um universo marginal e marginalizado. Seus rompantes de cólera, sua sexualidade ambígua, seus porres homéricos, e todo sortilégio de promiscuidade, fizeram do pintor uma figura conturbada e polêmica. Envolvido em uma acusação de assassinato, Caravaggio fugiu de Roma, vindo a falecer com apenas 39 anos de idade, em Porto Ercole, na Toscana. Seu legado artístico ultrapassou fronteiras, fazendo com que a modernidade reconhecesse

¹⁷ Caravaggio é um filme sobre a pintura como um modo de representação que é pessoal e historicamente colocado. É desinteressado na biografia do pintor - o que aprendemos sobre a sua infância, por exemplo, serve apenas para estabelecer a sua sexualidade e sua relação com a sua arte e o poder. Na verdade, são as interconexões entre arte, poder e sexualidade que o filme explora, em particular as atrações mútuas entre Caravaggio, Lena e Ranuccio enrolados em dinheiro e sexo e da estrutura de poder e corrupção dentro da qual estão localizados. O filme de Jarman conecta o pessoal com o político, usando o fazer artístico como foco. (Tradução do autor)

sua genialidade. Caravaggio fugia dos padrões impostos pela arte da época, não queria retratar santos e figuras religiosas de acordo com a beleza “clássica” que predominava, figuras idealizadas e virginais, queria retratá-las como pessoas do povo, sujas, feias, mais perto do humano e do real, do que do santificado. Com o uso de modelos nada ortodoxos para os padrões da época, chamou a atenção da Igreja Católica que, na maioria das vezes, era quem bancava suas produções, recusando e proibindo algumas de suas obras, acusadas de sacrilégio.

Caravaggio [...] dejó de lado la iconografía tradicional para situar los hechos sagrados em el contexto del mundo cotidiano. Al mismo tiempo, creó una profunda poesia a partir del tratamiento simbólico que dio a la luz y a la oscuridad. [...] sus figuras presentan una agresividad plebeya: los pies sucios que los verdugos de san Pedro muestran al espectador y el caballo de san Pablo, que vuelve su inmensa grupa a La Assunción de la Virgen, como si se tratara de una protesta contra el arte idealista de Carraci. (LANGDON, 2010, p. 225)¹⁸.

As pinturas de Caravaggio se opunham ao sistema de representação da figura humana do Renascimento que tinha seu expoente máximo nas obras do pintor Annibale Carracci (1560-1609), herdeiro da grande tradição de Michelangelo e Rafael e contemporâneo de Caravaggio. Ambos eram muito comparados, sendo que na maioria das vezes essa comparação se realizava em detrimento a Caravaggio, com a exaltação de Carracci.

Nos quadros de Caravaggio as pinceladas são densas, escuras, predominando os ambientes internos, Jarman opta por construir a cenografia de seu filme amparada nessa imagem pictórica, recriada a partir das obras do pintor: os interiores são (des) construídos a partir das sombras, com incidência de uma

¹⁸ Caravaggio (...) deixou de lado a iconografia tradicional para colocar os fatos sagrados no contexto do mundo cotidiano. Ao mesmo tempo, criou uma profunda poesia a partir do tratamento simbólico que deu a luz e a escuridão. (...) suas figuras mostram uma agressividade plebeia: os pés sujos que os executores de São Pedro mostram ao espectador e o cavalo de São Paulo, que volta sua imensa garupa A Assunção da Virgem, como se tratasse de um protesto contra a arte idealista de Carraci. (Tradução do autor)

iluminação que ressalta o *chiaroscuro* da imagem, com sons que mostram que existe um mundo externo, mas que nunca é visto, criando assim, ao mesmo tempo, uma atmosfera claustrofóbica e sedutora.

Caravaggio, o filme, “[...] confirma e reforça as qualidades de simulacro da própria imagem fílmica, através da reposição de um ‘mundo real’ do qual esse não é mais que a encenação visionária em uma imagem aleatória”. (JAMENSON, 1995, p. 127).

Sem abrir mão de seu estilo e *mise en scène* repleta de experimentações, Jarman não faz nenhum tipo de concessão em relação a sua poética ou visão artística na realização de Caravaggio que, mesmo sendo uma obra fortemente autoral, tornou-se um dos maiores sucessos de crítica e de público na carreira de Jarman.

Logo após Caravaggio, Jarman embarca em um projeto ambicioso: *The Last of England*¹⁹, 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, 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.

The couple in Jarman’s film are perhaps his own version of this despondent pair and the film itself is what we might imagine a modern-day couple “seeing” as they leave the country – a series of images as visionary, nightmarish and fragmented as we might expect from anyone with memories of the 20th century. (O’PRAY, 1996, p. 156)²⁰.

¹⁹ No Brasil o filme, quando lançado em DVD, recebeu o título de “Crepúsculo do Caos”. Utilizaremos aqui o título original em inglês, por parecer mais apropriado ao desenvolvimento do texto.

²⁰ O casal no filme de Jarman são, talvez, sua própria versão deste par desanimado e o filme em si é o que poderíamos imaginar de um casal moderno “vendo”, como eles deixam o país - uma série de imagens

Ao contrário das filmagens de Caravaggio, todas 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.

The Last of England é quase um filme “improvisado”, sua “quase-narrativa” é construída em torno de uma jovem mulher e seu amante, com uma estética carnavalesca que, guardando as devidas proporções, parece emprestada de Jubileu, com uma excessiva teatralidade e uma atmosfera de histeria, paranoia e pessimismo.

[...] at this point in his career Jarman was dealing with the very public matter of the state of England in the last years of the present century in a personal and experimental work, while the more “private” drama of an individual’s sexuality was played out in the more mainstream Caravaggio. There is no emphasis on homosexuality in *The Last of England*: the “heroes”, who serve as symbols for contemporary Britain, are heterosexual. Perhaps, as Kuhn (*Annette Kuhn, crítica inglesa*) suggests, *The Last of England* is a “less personal film...than it might seem”. (O’PRAY, 1996, p. 158)²¹.

Beleza e brutalidade, sensualidade e escuridão, e uma visão pessimista e apocalíptica do mundo moderno, *The Last of England* emerge de uma construção do caos, um embate entre sons e imagens, de intensa força poética, de uma potencia quase visceral, onde 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:

visionárias, de pesadelo e fragmentada, como poderíamos esperar de alguém com as memórias do século 20. (Tradução do autor)

²¹ (...) neste momento em sua carreira Jarman estava lidando publicamente com questão relacionadas a situação da Inglaterra nos últimos anos do século presente em uma obra pessoal e experimental, enquanto os dramas mais “privados” da sexualidade de um indivíduo foram colocados de lado no seu filme mais comercial: Caravaggio. Não há ênfase sobre a homossexualidade em *The Last of England*: os “heróis”, que servem como símbolos para a Grã-Bretanha contemporânea, são heterossexuais. Talvez, como Kuhn (*Annette Kuhn, crítica Inglesa*) sugere, *The Last of England* é um “filme menos pessoal ... do que parece”. (Tradução do autor)

[...] 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. (JARMAN, 1987, p. 54)²².

Em dezembro de 1987, Jarman recebeu de “encomenda” a feitura de uma obra baseada na música do compositor Benjamin Britten, *War Requiem* (1989). Britten já era um velho conhecido de Jarman, suas músicas já tinham sido usadas em *The Angelic Conversation* e *Imagining October*. Jarman confessa que as músicas de Britten sempre soaram perfeitas para sua maneira intuitiva de filmar. *War Requiem* se torna um projeto não narrativo, mais próximo da estética e da poesia de *The Angelic Conversation* e *The Last of England*, no qual diversas histórias episódicas dá o tom da narrativa, podendo descrevê-lo como um filme de colagens, um *cut-up*²³.

War Requiem é a história de um soldado, utilizando as músicas de Britten e uma narração em off com poemas de Wilfrid Owen, que mostra os horrores da guerra e os efeitos que ela pode causar nos indivíduos que dela participa. O filme todo é construído à sombra, de certo modo, da visualidade das experiências em Super-8 de Jarman, usado, principalmente, nas lembranças/memórias e para descrever o passado de alguns personagens.

No final dos anos 80, frequentemente doente e exausto devido ao excesso de trabalho, Jarman voltou-se cada vez mais para seu “retiro” em Dungeness, na província de Kent. Pela primeira vez, em 1990, Jarman ficou seriamente doente, começando seu processo de declínio físico ocasionado por ser

²² (...) um documentário. Voltei com um documento de algum lugar distante. Tudo o que eu apontava a câmera ... tinha um significado, não importa o que nós filmamos. O filme é a nossa ficção, estamos na história. Afinal, todo o filme é ficção, incluindo a notícia, ou, se você quiser reverter isso, todos os filmes são fatos. Meu filme é uma notícia factual. (Tradução do autor)

²³ “A técnica de cut-up uma técnica literária não-linear na qual um texto ou conjunto de textos são cortados literalmente em pequenas porções que depois são rearranjadas de modo a criar um texto novo. Esta técnica foi usada intensivamente pelo escritor americano William S. Burroughs derivado do seu contato com artista inglês Brion Gysin” (<http://www.diale.org/cut-up.html>, acessado em 03/06/2010).

portador do HIV. Nessa mesma época envolve-se cada vez mais com o ativismo político, sendo militante do grupo *OutRage*, cuja campanha em defesa das minorias sexuais é literalmente usada em *Eduardo II* (filme que Jarman viria a fazer em 1991).

Antes de *Eduardo II*, Jarman envolveu-se no projeto de *The Garden* (1990), inspirado em sua paixão pelo jardim²⁴ que cultivava em sua propriedade em Dungeness, repleto de alegorias e anacronismos, melancolicamente filmado em super-8, vídeo e projeções, misturando diversos estilos.

[...] was inspired by Jarman's Love of his own garden, his ambivalence towards the almost surreal environs of Dungeness with its windswept shoreline and menacing nearby nuclear Power station and a delving his own emotions, given form by the external world and the issue of Aids. A recounting of Christ's Passion, the film is not as unremittingly bleak as one might expect, but what violence and sadism there is surpasses anything in his prior work, including Jubilee. Like many of this films, *The Garden* is framed by a "vision"[...]. (O'PRAY, 1996, p. 178)²⁵.

Totalmente focado em seu ativismo político e na falta de interesse do governo nos investimentos em fundos para pesquisa ou ajuda as vítimas da Aids, Jarman transforma sua ira na realização de *Eduardo II*, baseado na peça de Christopher Marlowe.

Eduardo II é a história do rei da Inglaterra, no século XVI, que negligencia seu governo e sua esposa pela paixão pelo cortesão francês

²⁴ O jardim de Jarman, as flores e a natureza servem de tema para seu livro *Modern Nature*, publicado em 1991, no qual mistura entre os conselhos e cuidados com o jardim, preocupações, observações e experiências pessoais, sem deixar a polêmica de lado.

²⁵ (...) foi inspirado pelo amor de Jarman por seu próprio jardim, a sua ambivalência em relação aos arredores quase surreais de Dungeness, com sua costa varrida pelo vento e a ameaçadora estação de energia nuclear nas proximidades e um aprofundar em suas próprias emoções formadas pelo mundo externo e a questão da Aids. Como um relato da Paixão de Cristo, o filme não é tão incessantemente desolador como se poderia esperar, mas a violência e o sadismo não supera nada que já tenha sido mostrado em trabalhos anteriores, incluindo Jubilee. Como muitos deste filmes, *The Garden* é emoldurada por uma "visão" (...). (Tradução do autor)

Gaveston, enfatizando a visão política e sexual do caso, com o qual Jarman investiga as ramificações da homofobia e sua conexão com o presente.

Eduardo é um personagem perfeito para Jarman, sua falta de interesse pelos assuntos do estado e sua escolha pela realização dos desejos antes de suas responsabilidades reais, faz com que o personagem sofra as consequências concretas e políticas de seu ato. O público e o privado é o centro da discussão, seja na vida ou no cinema de Jarman.

Jarman's *Edward II*, like Marlowe's original, is a piece about a homosexual relationship which takes place in a real world that wreaks its bloody revenge. There is no reconciliation or forgiveness here, no visionary idealism, even though Jarman unhappily gave his film a "happy ending". The years of Thatcher, the tragedy of the AIDS epidemic, the rise in anti-homosexual legislation and Jarman's own HIV positive condition surely influenced his decision to turn to Marlowe's relentless bleakness and violence as his source. (O'PRAY, 1996, p. 192)²⁶.

Wittgenstein (1992) chegou até Jarman através dos interesses do produtor Tariq Ali. Ali e sua produtora Bandung, empenhava-se em realizar uma série de filmes baseados na vida de alguns filósofos. Ali e demais investidores queria alguém com uma visão única, repleta de imaginação e que pudesse mostrar a vida desses filósofos de uma maneira não usual, enfatizando suas ideias e suas conquistas. Jarman gostou do roteiro e iniciou as filmagens, que durou apenas 10 dias, em um estúdio próximo a estação Waterloo em Londres, usando apenas um fundo preto, onde o elenco e o pouco cenário existente se movimentavam.

²⁶ O filme *Eduardo II* de Jarman, como o original de Christopher Marlowe, é uma peça sobre uma relação homossexual que tem lugar em um mundo real que satisfaz a sua vingança sangrenta. Não há reconciliação ou perdão aqui, sem idealismo visionário, embora Jarman infelizmente tenha dado um "final feliz" ao seu filme. Os anos Thatcher, a tragédia da epidemia de AIDS, o aumento da legislação contra os homossexuais e a condição de HIV positivo de Jarman certamente influenciou sua decisão de transformar a desolação e violência implacável de Marlowe em sua fonte de inspiração. (Tradução do autor)

Ludwig Wittgenstein, filósofo inglês, nascido em Viena em 1889, em uma família abastada, estudou em Cambridge, onde foi apadrinhado por Bertrand Russell e sua amante. O filme mostra o desenvolvimento intelectual do jovem filósofo, pensador brilhante que não consegue conter seus impulsos sexuais, sendo maltratado pelo operário que ama. *Wittgenstein* é o filme mais “cômico” da filmografia de Jarman, obra irreverente que trata com ironia a figura de um dos maiores pensadores do século XX. O esquema da “celebração” de cores visto em *Wittgenstein* assinala o início de um processo que culminaria com a escolha por um único tom pictórico em seu filme posterior: o azul.

Blue (1993) é o filme mais autobiográfico de Jarman, escrito através de passagens de seu diário, recontando as visitas ao hospital e o progresso de sua doença, compartilhando com seus trabalhos anteriores uma boa dose de realismo e fantasia. Para Jarman a figura central de *Blue* - na verdade, ele mesmo - “é um homem cego por amor e condenado a morrer”. Em uma tela ininterruptamente azul, Jarman narra sua vida, amores, medos e decepções. Inspirado nos “azuis” de Yves Klein, *Blue* é poético, apaixonadamente violento, repleto de ironias e um humor triste, com um apurado senso de humanismo e militância sexual, temas que há muito tempo já vinham sendo desenvolvidos na estética “jarmaniana”. Com *Blue*, Jarman faz sua poesia abstrata, usando o azul como metáfora para sua auto-reflexão e declaração sobre o “suporte” cinema, onde a imagem refletida torna-se uma tela, não mais apenas vista ou admirada, mas uma tela na qual possamos ouvir os pensamentos e as idiossincrasias de seu realizador. Jarman subverte a lógica da arte/pintura que não deve ser explicada, apenas admirada, pois, “vemos” nessa “tela” o que se passa pela mente e pela alma de seu protagonista/realizador/pintor. Refletimo-nos na tela, enquanto Jarman reflete em nós e em seu próprio artifício de desnudamento artístico.

Mesmo gravemente debilitado pela doença (Aids) que o haveria de acometer em 1994, Derek Jarman sempre manteve acesa a controvérsia em sua obra, pelos tabus que paulatinamente ia desconstruindo frente a uma sociedade inglesa repressora e preconceituosa.

2.2. À Margem do Cinema inglês

Em 1975 a indústria cinematográfica britânica estava entrando rapidamente em colapso. A venda de ingressos para os filmes vinha caindo progressivamente desde os anos 50 (em 1959 totalizaram 601 milhões, em 1970 ficaram abaixo de 193 milhões e em 1975 foram 116 milhões), em uma indústria que estava amplamente dominada pelos americanos.

O cinema britânico foi considerado durante décadas um dos cinemas nacionais europeus menos interessantes. Algumas referências obrigatórias de uma história do cinema tradicional são: o cinema soviético dos anos 1920, o cinema alemão dos anos 1920 e 1970, o cinema italiano dos anos 1940 até os anos 1970, o cinema francês do início do século, dos anos 1930 e 1960, o cinema clássico americano dos anos 1940 e 1950, o cinema japonês das mesmas décadas e o cinema novo, para citar alguns dos principais movimentos e ciclos. (BAPTISTA, 2008, pág. 71).

Poucas são as referências a cineastas britânicos até meados dos anos 50. Charlie Chaplin era inglês, mas desenvolveu sua carreira nos Estados Unidos. Alfred Hitchcock já era um diretor consagrado na Grã-Bretanha quando foi para Hollywood e lá se instalou para continuar criando os grandes clássicos de sua carreira, todos idiossincraticamente americanos, mas com aquele toque de humor negro tão peculiar aos ingleses. Vale ressaltar a presença de dois diretores ingleses que continuaram na Inglaterra, se tornando exceções dentro desse panorama de escassez: David Lean (*Desencanto*, 1945; *Grandes Esperanças*, 1946; *Oliver Twist*, 1948; *Quando o coração floresce*, 1955; *A ponte do rio Kwai*, 1957; e Laurence Olivier (*Henrique V*, 1944; *Hamlet*, 1948; *Ricardo III*, 1955).

No final da década de 50 e início da de 60, essa situação começou a mudar, com a nova onda do cinema britânico (1958-1963) e com a entrada de jovens diretores como Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz. Essa

nova onda, proclamada de *Free Cinema* em um manifesto de Lindsay Anderson, foi breve, com diversas dificuldades enfrentadas pelos cineastas na realização de seus filmes, como é o caso do próprio Anderson que demorava anos de um filme para o outro. Para Mauro Baptista (2008, pág. 73), a falta de políticas cinematográficas em longo prazo e a concorrência dos filmes *made in Hollywood* fez com que esse cinema perdesse público dentro e fora do Reino Unido. Em um âmbito geral, já no final dos anos 70 e início dos anos 80, Derek Jarman estava confrontando essas decisões políticas governamentais, opondo-se ferozmente ao conservadorismo britânico.

Alguns diretores que fizeram seus primeiros filmes nos anos 70, não conseguiram financiar seus projetos posteriores, com exceção de Nicolas Roeg. Apenas diretores, que fizeram reputação nos anos 60, mantiveram a constância na produção, como é o caso de Ken Russell. Outros diretores tiveram que se contentar com uma longa carreira televisiva até estrear na direção nos idos dos anos 80, enquanto alguns se mudaram para Hollywood, como John Schlesinger e Tony Richardson.

Com o lançamento, em 1982, do canal televisivo público Channel Four, esse panorama iria mudar.

A inovação mais notável foi que o Channel Four não operava como uma casa produtora, mas comprava ou encomendava trabalhos a produtoras independentes, nacionais ou estrangeiras. Sua relação com o setor independente foi de particular importância e, no final da década, cerca de 50% do que exibia era fornecido por companhias independentes, com um padrão estabelecido de produção que seria exigido de outros canais. De fato, foi esse desenvolvimento o principal responsável pela sobrevivência do canal durante os anos Thatcher. (BAPTISTA, 2008, p. 79).

A explosão do novíssimo cinema britânico tem três elementos: o êxito do produtor David Puttman; o comercial de TV como escola privilegiada de uma nova geração de diretores; e o engajamento da TV britânica, especialmente do Channel Four, fundada em 1982, na produção cinematográfica. (ESCOBAR e MENDES, 1988, p. 46).

É nesse contexto que surgem os diretores Stephen Frears, Mike Leigh e Ken Loach, que se tornavam “jovens” estreantes no cinema, muitas vezes com uma carreira de quase 20 anos na televisão.

Um dos fatos mais surpreendentes da face mais visível dessa irrupção do cinema britânico nos anos 1980 e 1990 é não ter sido protagonizada por jovens estreantes, mas por diretores de extensa experiência de cinema na televisão (Stephen Frears, Mike Leigh, Ken Loach), com filmes que atingiram milhões de espectadores durante os anos de 1960 e 1970. Para entender esse cinema, seu estilo e seu sócio-realismo, seu projeto de estudar a Inglaterra pós-imperial enfocando as classes trabalhadoras, devemos destacar o papel singular da televisão pública, que produziu filmes e minisséries imensamente populares durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, com baixo orçamento e frequentemente em 16mm. (BAPTISTA, 2008, p. 78).

O sucesso de *Minha adorável lavanderia* (*My beautiful laundrette*, 1985), de Stephen Frears, que foi produzido pelo Channel Four, filmado em 16mm e posteriormente ampliado para 35mm para exposições no cinema, marca o início dessa retomada do cinema britânico. Fortemente influenciado pelo neorealismo italiano dos anos 40, esse novo cinema é politicamente engajado, crítico, feroz e realista, no qual os conflitos de classes sociais e as relações entre trabalho e capital são o cerne de suas provocações.

Filmes como *Sammy e Rosie* (*Sammy and Rosie get laid*, Frears, 1988), *A nação do medo* (*Fatherland*, Loach, 1986), *High Hopes* (Leigh, 1988), *A vida é doce* (*Life is sweet*, Leigh, 1991), são lançados na Europa e posteriormente no restante do mundo, trazendo visibilidade e aceitação a esse novo cinema inglês.

Jarman vê essas oportunidades oferecidas pelo Channel Four de uma maneira mais cínica:

Channel Four, in spite of a much-vaunted alternative image (...) it wasn't our alternative: independent cinema was to remain independent, disenfranchised by a channel for the slightly adventurous commuter. (JARMAN, 1984, p. 207)²⁷.

Com o apogeu dessas produções do Channel Four, vemos nos anos 80 e 90, uma nova configuração nesse panorama cinematográfico: o cinema de arte inglês, liderados por Jarman e Peter Greenaway.

Os anos 1980 e 1990 marcam também o apogeu e a divulgação no circuito mundial do “cinema de arte pós-moderno britânico”, com dois diretores: Derek Jarman e Peter Greenaway. No Brasil, a obra barroca de Greenaway foi extremamente difundida e bem recebida pela intelligentsia, ao passo que o estilo de Jarman, minimalista, tem tido recepção e divulgação menos positivas. Em contrapartida, no Reino Unido, Jarman tem a mesma reputação que Greenaway, ou até melhor. (BAPTISTA, 2008, p. 77).

Membro da geração do pós-guerra britânico, Jarman atingiu a maioria nos libertários anos 60, tornando-se uma testemunha do posterior processo do colapso inglês – o liberalismo falido como conjunto de valores e a instabilidade econômica – o que vem a permear seus filmes de um agudo senso de nostalgia e da perda de um sentido maior de vida, mas, paradoxalmente, com um urgente desejo de inovar e chocar. “Jarman criou uma visão poética que expressa essa crise de identidade”²⁸ (O'PRAY, 1996, p. 8).

Crítico feroz da política cultural e social do governo Thatcher, que mergulhou o país em uma das maiores recessões desde os anos 30, colocou em suas obras esse senso político e ativista, sendo um dos primeiros diretores europeu a proclamar pelos direitos das minorias sexuais, mais especificamente

²⁷ Channel Four, apesar de uma imagem alternativa muito alardeada (...) não foi a nossa alternativa: o cinema independente foi mantendo-se independente, marginalizado por um canal habitualmente perigoso e superficial.

²⁸ Tradução do autor do original inglês.

dos homossexuais masculinos ingleses, no cinema e fora dele. Seus filmes são sobre personalidades históricas ou adaptações de textos de personalidades britânicas (Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ludwig Wittgenstein, Benjamin Britten, Caravaggio). Seus temas preferidos são morte, política, sexo e arte, imbuídos de uma visão pessoal e íntima da homossexualidade, espécie de uma sensibilidade gay²⁹, que posteriormente seria chamada de estética *queer*³⁰.

In the world of film, it was an interest in American underground cinema that inspired young art radicals such as David Curtis. For Jarman, American film-makers Maya Deren and Kenneth Anger were especially influential – when he saw the latter’s gay films from the 40’s at Camberwell Art School, ‘we expected a police raid’. This counter-culture informed the radical student movement, especially important in British art colleges and provide some of the intellectual background for the Gay Liberation Movement, founded in 1971. For Jarman, the underground was inseparable from his sexuality [...] “We joined the underground”. (O’PRAY, 1996, p.48)³¹.

2.3. New Queer Cinema

²⁹ “In 1967, as part of the liberal impulse of times, Leo Abse’s Bill to legalise homosexual practices between consenting adults in private was passed. In a climate of what seemed a national sexual awakening, art, fashion, design and photography were filtered through sex, while aspects of pop music showed the influence of a gay sensibility”. idem, pág. 40. (Em 1967, como parte do impulso liberal dos tempos, Bill Leo Abse aprovou legalizar as práticas homossexuais consentidas entre adultos, em privado. Em um clima de que parecia um despertar nacional sexual, arte, moda, design e fotografia foram filtrados através das relações sexuais, enquanto os aspectos da música pop mostrou a influência de uma sensibilidade gay ”). (Tradução do autor)

³⁰ Queer: gíria inglesa que significa “estranho”, começou a ser usada pelos homossexuais ingleses em uma sobreposição com a palavra “queen (rainha)”, para designar homossexuais masculinos bem afeminados.

³¹ No mundo do cinema, havia um grande interesse em cinema underground americano que inspirou artistas jovens radicais como David Curtis. Para Jarman, os diretores americanos Maya Deren e Kenneth Anger foram especialmente influentes - quando viu filmes gay dos últimos anos 40 em Camberwell Art School, "esperávamos uma batida policial".

Esta contra-cultura informou o movimento estudantil radical, especialmente importante nas faculdades de arte britânica e forneceu alguns dos antecedentes intelectuais para o Movimento de Libertação Gay, fundada em 1971. Para Jarman, o underground era inseparável da sua sexualidade (...) “Aderimos ao underground”. (Tradução do autor)

*New Queer Cinema*³² é um termo criado pela crítica de cinema e feminista norte-americana B. Ruby Rich, em um artigo publicado em 1992 na revista britânica *Sight & Sound*, no qual propunha um “mapeamento” de uma temática gay em produções cinematográficas que surgiu no cinema independente a partir dos anos 90. Alguns dos filmes que marcaram presença nesta nova configuração foram *Young Soul Rebels* (1991, Isaac Julien – que posteriormente seria o diretor do documentário *Derek*, uma biografia sobre a “persona” pública e privada de Jarman), *Veneno* (1990, Todd Haynes), *Eduardo II* (1992, Derek Jarman) e *Swoon* – *Colapso do Desejo* (1992, Tom Kalin). Esses filmes tratavam abertamente e, algumas vezes, agressivamente a questão da identidade sexual, problematizando a relação entre corpo e gênero. Filmes e diretores inseridos nesse *NQC* apresentavam sexualidades que não eram fixas e nem convencionais, desafiando o *status quo* da heteronormativa³³ e promovendo imagens positivas dos gays e lésbicas, que vinham sendo defendidas pelo movimento de liberação gay desde os anos 70. Isso foi possível pois, ao final dos anos 70 e inícios dos anos 80, “o

³² Teoria *queer* é uma teoria que analisa as diferenças de gênero (masculino x feminino), aprofundando os estudos em relação às minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros), especificamente em relação à orientação e identidade sexual. “*No longer an issue of sexual orientation, object-choices, lacking desires and gender combinations, one dares to think body and (homo)sexuality essentially: that is, by defining their being through their capacity for becoming, in terms of a productive desire (...)*” (CHRYSANTHI, STORR (Ed) in *Deleuze and queer theory*, 2009, p. 6). De acordo com Deleuze, *queer* é sempre uma resposta a uma matriz heterossexual dominante: uma força reativa de re-significações, “desrespeitando” o poder das normas “*a force (that) denies all that it is not and makes this negation its own essence and the principle of its existence*”. Para Deleuze não existe uma identidade homossexual. Como é o caso de outras minorias, essa “identidade gay” é estabelecida em conexão com a maioria, tentando estabilizar o que tem que ser radicalmente desestabilizado. “*Queer then is conceived of as solely a transformation from within, as the parody of the two genders without which, however, we fail to be/do queer*” (idem, p. 9).

³³ O termo heteronormatividade é usado em situações quando o não “ser” heterossexual é sinônimo de marginalização, discriminação e perseguição. O termo foi criado em 1991 por Michel Warner, em uma das primeiras grandes obras sobre a teoria *queer*. Para Samuel A. Chambers é “um conceito que revela as expectativas, demandas e restrições produzidas quando a heterossexualidade é tomada como normativa dentro de uma sociedade”. “Heteronormatividade (do grego hetero, “diferente”, e norma, “esquadro” em latim) é um termo usado para descrever situações nas quais variações da orientação heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas. Isto inclui a ideia de que os seres humanos recaem em duas categorias distintas e complementares: macho e fêmea; que relações sexuais e maritais são normais somente entre pessoas de sexos diferentes; e que cada sexo têm certos papéis naturais na vida. Assim, sexo físico, identidade de gênero e papel social de gênero deveriam enquadrar qualquer pessoa dentro de normas integralmente masculinas ou femininas, e a heteronormatividade é considerada como sendo a única orientação sexual normal. As normas que este termo descreve ou critica podem ser abertas, encobertas ou implícitas. Aqueles que identificam e criticam a heteronormatividade dizem que ela distorce o discurso ao estigmatizar conceitos desviantes tanto de sexualidade quanto de gênero e tornam certos tipos de auto-expressão mais difíceis.” (www.wikipedia.pt.org, acessada em 02/06/2011).

campo dos estudos de gênero (*gender studies*), surgido juntamente com os estudos feministas (*women's studies*), também abriu caminho para os estudos gay e lésbicos (posteriormente, “estudos *queer*”)³⁴.

First of all, from the beginning the New Queer Cinema was a more successful term for a moment than a movement. It was meant to catch the beat of a new kind of film- and video-making that was fresh, edgy, low-budget, inventive, unapologetic, sexy and stylistically daring. The godfather of the movement was the late great Derek Jarman, who pronounced himself finally able to connect with an audience thanks to the critical mass of the new films and videos [...] attracted attention from the media as well as audiences. The era was defined by two other major but utterly unrelated events: the survival of the Aids virus (but few of its victims) past the original crisis into a second decade and the proliferation of small-format video as a medium for both production and distribution. To these should be added the new alliances forged between lesbians and gay men in the wake of Aids organising, along with an exponential growth in gay and lesbian film festivals [...]. A new generation was growing up and old genres were wearing out. Clearly there was now fertile ground in which something new and powerful could take root. (RICH, 2000)³⁵.

Mais do que uma estética *queer* ou estratégias comuns de narrativa, Rich propõe que o que esses filmes tem a compartilhar é uma “atitude”, seja ela irreverente, enérgica ou assertiva.

Ao mesmo tempo em que esses diretores estavam fazendo seus filmes, a comunidade gay e o mundo encaravam mais um desafio: a crise da Aids dos

³⁴ Robert Stam in Introdução à teoria do cinema, 2000, Editora Papyrus, São Paulo, p. 289.

³⁵ Em primeiro lugar, desde o início do New Queer Cinema o termo era mais bem sucedido como um momento do que um movimento. Era para pegar o ritmo de um novo tipo de filme e vídeo que foi tomada de um frescor, nervoso, de baixo orçamento, inventivo, sem remorso, sexy e estilisticamente ousado. O grande padrinho do movimento foi o falecido Derek Jarman, que se declarou finalmente capaz de se conectar com uma audiência graças à massa crítica dos novos filmes e vídeos (...) atraindo a atenção da mídia, assim como das audiências. A época foi definida por dois outros grandes eventos, mas totalmente independentes: à sobrevivência ao vírus da Aids (mas apenas de algumas vítimas) passado a crise original em uma segunda década e a proliferação do formato de vídeo como um meio para a produção e distribuição. A estes devem ser adicionados a novas alianças forjadas entre lésbicas e gays na esteira da Aids, juntamente com um crescimento exponencial de festivais de cinema gay e lésbico (...). Uma nova geração estava crescendo e gêneros antigos estavam sendo jogados fora. Claramente agora havia um terreno fértil em que algo novo e poderoso poderia criar raízes. (Tradução do autor)

anos 80 e as políticas conservadoras do presidente Ronald Reagan nos Estados Unidos e da primeira ministra Margareth Thatcher na Inglaterra.

Queer não é somente sobre gênero e sexualidade, mas a restrição a leis governamentais e suas intersecções com outros aspectos da identidade. Para realmente entender o que *queer* significa é necessário aprender sobre a complexidade que atualmente existe entre os espaços contingentes, onde cada variável (raça, classe, gênero) se cruza com outra variável (AARON, 2004, p. 7). Espaços esses que podem ser entendidos como uma das figuras do caos (o labirinto), cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta (CALABRESE, 1987, p. 145), representações de uma ambiguidade, sejam eles sexuais ou políticas, principalmente quando associados ao consumo de uma indústria (nesse caso a cinematográfica, mas poderia ser qualquer uma) ávida por reconhecer novos nichos de mercado. “Gay desire – like that of many other groups – has been recuperated by capitalism. It has become a cottage or even a consumer industry. (ibid, p 34)³⁶.

Universo *queer* à parte, buscamos no próximo capítulo um entendimento maior das características Neobarrocas as quais podem ser associadas à poética de Jarman. Iniciaremos com as relações entre o classicismo e o barroco até a retomada pela modernidade desses elementos, convertendo-os em um novo (neo) barroco.

³⁶ Desejo gay - como a de muitos outros grupos - foi recuperado pelo capitalismo. Tornou-se uma casa de campo ou até mesmo uma indústria de consumo. (Tradução do autor)

3. NEOBARROCO: “um ar do tempo”

O cinema tem se constituído no decorrer do século XX como uma forte influência na proliferação da cultura audiovisual. O produto oriundo do cinema, os filmes, tem obtido cada vez mais espaço na mídia especializada e em outras ora menos especializadas, tais quais como blogs, sites pessoais, revistas eletrônicas, etc. O filme e as imagens produzidas e apresentadas por ele são disseminados com larga abrangência de significados e significantes. Sua representação serve como suporte a diversos paradigmas da reprodução imagética ao qual está propenso. Nas palavras de Arlindo Machado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*:

Devemos, portanto, considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade. Como tal, ele vive hoje um dos momentos de maior vitalidade de sua história, momento esse que podemos caracterizar como o de sua radical reinvenção. A transformação por que passa hoje o cinema afeta todos os aspectos de sua manifestação, da elaboração da imagem aos modos de produção e distribuição, da semiose à economia. (MACHADO, 1997, p. 212).

No decorrer do seu desenvolvimento como linguagem, o cinema tem atravessado épocas, em diversos gêneros que se mesclam e se moldam de acordo com as idiosincrasias sociais e políticas do seu tempo. Alguns “movimentos estilísticos” cunharam filmografias que são associados a um determinado período e tempo dentro da história do cinema. Como exemplos, podemos citar os movimentos surgidos a partir dos anos 40 como o neorealismo italiano (1945), a *nouvelle vague* francesa (1950) e o cinema novo brasileiro (1960). Em comum essas cinematografias possuíam o apreço pela realização

independente e baixa orçamentária, locações externas, urbanas e reais, ao invés de dentro dos estúdios (maneira na qual se ancorava o *modus operandi* do cinema clássico), atores sem profissionalização e diversas outras similaridades.

Inseridas, no que costumeiramente, pode-se denominar como cinema moderno, pós anos 50 e pós “Cidadão Kane”, essas filmografias injetaram um novo ânimo no cinema que, até então, dava sinais de cansaço. Pouco se criou de novo após “Cidadão Kane” e as vanguardas europeias, apenas algumas poucas exceções que foram espalhadas pelos anos que se seguiram: o cinema urbano de Martin Scorsese e Woody Allen, a máfia de Francis Ford Coppola, o Dogma 95, etc.

[...] junto ao desenvolvimento das mais ousadas e generosas hipóteses do cinema moderno que encontram um terreno fértil nas convulsões político-culturais dos anos 60, com significativos prolongamentos na primeira metade dos 70, intervém um fato novo, mas que tem raízes no tempo: a crise do cinema como instituição, a sua decadência e reconversão. (COSTA, 1985, p. 132).

Ao adentrar-se na pós-modernidade, uma nova forma de olhar para esse cinema foi se configurando. Não se fala mais em movimentos estilísticos que possam ser demarcados para exemplificar algumas filmografias (talvez o último caso dessa demarcação seja a filmografia iraniana, em meados dos anos 90), mas em uma nova configuração de um conjunto de teorias e estilos.

Uma das características dessa manifestação pós-moderna do cinema seria o “visual barroco” presente em diversas obras cinematográficas a partir dos anos 70, nas obras de Stanley Kubrick e Ken Russell, culminando com as obras cinematográficas de Peter Greenaway e Derek Jarman, a partir da segunda metade dos anos 80. Foi Omar Calabrese quem primeiro relacionou as principais características dessa nova unidade de pensamento, co-relacionando-a com alguns

filmes e obras que estivessem dentro desses fatores que as apontavam como Neobarrocas.

Segundo Omar Calabrese, o Neobarroco é a característica principal da cultura atual, mas adverte que não se trata de uma volta ao barroco em seu sentido histórico, nem que se refere a totalidade das manifestações estéticas contemporâneas:

O neobarroco é simplesmente um “ar do tempo” que alastra muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que; ao mesmo tempo, os faz digerir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente. (CALABRESE, 1987, p. 10).

Para o autor essa identificação da imagem barroca se dá através do emprego da montagem que fragmenta a ação em planos de curta duração, com predomínio de movimento, uso de enquadramentos rebuscados, manipulação da imagem mediante o uso de ângulos forçados, filtros e efeitos cromáticos/especiais e o uso de trilha sonora natural/ambiental. Calabrese também especifica uma série de princípios que definem o Neobarroco: o policentrismo; a irregularidade; o gosto pelo pastiche; o uso de citações de diferentes fontes e sua distorção, explorando os limites dos gêneros, sejam eles cinematográficos ou literários; o excesso; a presença da sexualidade e da violência no cinema contemporâneo (KESKA, 2004)

La formas neobarrocas se caracterizan por el predominio de la estética de fragmento y su significación en la totalidad de la composición, el caos y el desorden — resultado de la pérdida de un orden global característica de nuestra época, la complejidad estructural, definida por las figuras del laberinto y del nudo, la representación imprecisa, la destrucción de las conexiones

sintáticas y semánticas que produce el sentido del verdadero enigma. (KESKA, 2004)³⁷.

Tendo como contraponto ao barroco o clássico, podemos analisar as diferenças que são proporcionadas por esses dois sistemas simbólico-representacionais. No clássico a simetria, a perfeição, o racional se contrapõe na construção de uma imagem unificada e mais próxima possível da realidade, enquanto no barroco o emotivo, o carnal, o visceral e o caos se contrapõem para a construção de imagens fragmentadas, hipertextuais, alegóricas e quase “carnavalescas”. Sendo aqui carnavalesco, usado no sentido do excesso, da ostentação de figurinos e acessórios e na construção de um sentido de hibridização, o que seria oposto ao clássico.

Por “clásico” entenderemos, sustancialmente, las “categorizaciones” de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas.

Por “barroco” entenderemos, en cambio, las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de valores. (KESKA, 2004)³⁸.

Quem descreve melhor essa dualidade entre o Barroco e o Clássico é o crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin, em *Renascença e Barroco* (2000):

³⁷ As formas neobarrocas são caracterizadas pelo predomínio da estética do fragmento e seu significado na totalidade da composição, o caos e a desordem - resultado da perda de uma ordem global característica do nosso tempo, da complexidade estrutural, definida pelas figuras do labirinto e da nudez, a representação imprecisa, a destruição de conexões sintáticas e semânticas que produzem o sentido do verdadeiro enigma. (Tradução do autor)

³⁸ Por “clássico” entenderemos, essencialmente, a “categorização” dos julgamentos fortemente orientados as aprovações estabelecidas.

Por “barroco” entenderemos, no entanto, a “categorização” que “excita” fortemente a ordem do sistema e o desestabiliza em alguma parte, tornando-o sujeito a flutuações e turbulência e o suspende na capacidade de decisão de valores. (Tradução do autor)

Sabemos que o Barroco enriqueceu as formas. As figuras tornam-se mais intrincadas, os motivos mesclam-se uns aos outros, a ordem das partes é mais difícil de ser percebida. [...] O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis; cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível; nada existe ali que não possa ser apreendido como um corpo. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente de um ângulo de observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todos os cantos. (WOLFFLIN, 2000, p. 87).

O barroco não deve ser entendido aqui como uma melhora ou a decadência do clássico, Wolfflin argumenta que:

O adjetivo clássico não encerra aqui nenhum juízo de valor, pois o Barroco também possui seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um auge, a um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes. Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos. (WOLFFLIN, 2000, p. 17).

O barroco é dotado de diversas contradições e até hoje causa controvérsias. As reentrâncias e as dobras, que dobram e de onde surgem novas dobras, propostas por Gilles Deleuze, em “A dobra, Leibniz e o barroco”, elevam essa discussão, fazendo com que seja cada vez mais frequente no decorrer da modernidade.

Podemos definir esses elementos Neobarrocos em algumas categorias que resultam em diversas apropriações desses temas que remontam ao Barroco.

Essas assimilações possuem seu próprio contexto e utilização dentro das ideias e do sentido Neobarroco pós-moderno e serão aprofundadas no decorrer do texto.

- a) Repetição: Exercícios sobre um tema, variações de estilo (CALABRESE), conceito formal que difere de imitação (conceito temático).
- b) Excesso: manifesta-se em ultrapassar um limite que se considera a saída de um sistema fechado. É uma ação desestabilizadora que rompe uma ordem qualquer, para destruí-la ou construir uma nova ordem.
- c) Fragmento: Parte, porção, fração. Oposto ao todo, mas que não se explica sozinho.
- d) Instabilidade e monstruosidade: O “anormal”, o que difere da ordem apresentada. Causa o horror, diante da proximidade de que não se sabe o que vai acontecer, o inesperado. A figura do “monstro” pode ser boa ou má, bela ou feia.
- e) Desordem e caos: a irregularidade, a imperfeição, sistema complexo que destoa de uma sequência lógica e prevista.
- f) Labirinto: o jogo, perder-se, ausência de um “mapa”, de um guia que mostre o caminho, obstáculos e aventuras a vencer.
- g) Obscuridade: a não ligação de frases e imagens em um fio lógico linear (CALABRESE)
- h) Perversão e erotismo: sexualidade exacerbada, o sexo como condutor das ações e reações.
- i) Dramaticidade (formal e de conteúdo): No conteúdo: o trágico, arroubos violentos de ordem passional. Na forma: o uso de cores escuras e fortes que expressam o desejo pela tragédia e pela eloquência gestual.
- j) Condensação: “permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonético, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma

cadeia de significante, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros (SARDUY)”.

- k) Paródia: Para Bakhtin, esse “gênero deriva do sério-cômico antigo, que se relaciona com o folclore carnavalesco – daí sua mescla de alegria e de tradição – e utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons, isto é, fala da fala”.
- l) Intertextualidade: collage, superposição, citação, confluência entre suportes de diferentes tipos.
- m) Proliferação: “(...) obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, (...) mas por uma cadeia de significantes que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele (SARDUY)”.
- n) Espelho: reflexo que pretende ser ao “mesmo tempo totalizante e minucioso (SARDUY)”, múltiplas maneiras de ver e ser visto.

Para Sarduy, o barroco se apresenta como:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, [...] uma rede de conexões, de sucessivas filigramas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. (SARDUY, 1979, p. 171).

O fazer barroco “se torna o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica” (CHIAMPI).

Até o final do século XIX o barroco era visto como algo depreciativo, usado tendencialmente de uma forma genérica, podendo muitas vezes significar aquilo que era absurdo, disforme, degenerado ou grotesco.

A distinção entre barroco e bizarro não nos é familiar; talvez sintamos antes a segunda expressão como a mais forte. Entretanto, em termos de história da arte, a palavra perdeu seu matiz de ridículo; em compensação, a linguagem comum ainda se serve dela para designar algo absurdo e monstruoso. (WOLFFLIN, 2000, p. 34).

Na própria raiz da palavra barroco esse encontro com o disforme, com o bizarro e o monstruoso, ou “aquele” e “aquilo” que fosse diferente da norma vigente, já se apresentava, mesmo que a etimologia lhe seja incerta. Dentre alguns de seus significados que variam de época e país podemos encontrar o absurdo como definição ou um tipo de pérola sinuosa e “defeituosa”, em arquitetura é o excesso e o extravagante, o abuso dele, o superlativo (WOLFFLIN, 2000).

A seguir, veremos como essa influência do fazer Barroco ou mais precisamente Neobarroco, encontra uma leitura dinâmica nas relações entre cinema e pintura, relação essa da imagem plástica, estática, com a imagem audiovisual, em movimento.

3.1. Visualidades pictóricas: as relações entre cinema e pintura.

[...] o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca. (MALRAUX, apud BAZIN, p. 20).

Logo de início já nos deparamos com um paradoxo na relação entre esses dois suportes: cinema e pintura. Não é possível ao cinema, imagem audiovisual em movimento, ser pictórico ou que a pintura, pertencente ao terreno das aparências plásticas (AUMONT, 2004, p. 242) seja uma imagem

cinematográfica. Para o cinema, se existe uma aproximação mais pertinente às suas idiossincrasias, seria com a imagem fotográfica. Não há tradução possível que faça a câmera equivaler ao pincel, o filme ao quadro: “[...] só há equivalências eventuais na parte mais implícita da arte, que a relação entre cinema e pintura não é nem a ‘correspondência’ nem a filiação caras às estéticas clássicas” (AUMONT, 2004, p. 243).

O que se tenta é estabelecer os aspectos de como a pintura está presente no cinema, para que possamos “[...] ver de que modo se parece ou se diferencia seu tratamento na pintura e no cinema: o dispositivo, a moldura e o quadro, a representação e a cena, a luz e a cor” (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 39). Para Aumont o cinema não contém a pintura, mas ele a cinde, a explode e a radicaliza.

A princípio, o que mais chama atenção nessas relações entre o cinema e a pintura é a questão do quadro/moldura na pintura e do quadro/enquadramento/plano na imagem cinematográfica. Esse espaço da representação visual delimita um marco, uma porção da imagem que percebemos (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 34), seja ela pictórica ou audiovisual. Esse quadro fílmico é a primeira instância de trabalho de um cineasta, no qual o equilíbrio e a expressividade da composição (AUMONT, 1995, p. 20) remetem à pintura, muitas vezes não devendo nada a ela.

Mesmo fazendo uma análise minuciosa, e supondo, sensatamente, que “quadro” substitui “plano”, ao menos em parte, resta uma ideia, indefinida mas sugestiva, do quadro como quadro temporal, que exclui todo pensamento do quadro como janela, como limite ou como composição, em prol de uma concepção do enquadramento como gesto, como gesto unitário, atribuído ao mestre, cuja arte ele revelaria. (AUMONT, 2004, p. 223).

O “quadro” cinematográfico ou plano não é uma imagem fixa (como uma fotografia ou uma tela pintada), dentro de cada plano/fotograma que se

sucedem um após o outro através do movimento da montagem, também possui seu movimento interno de composição (da câmera, dos personagens) criando espaços com profundidade de campo e perspectiva, sendo a nitidez da imagem um forte componente na ilusão dessa profundidade.

Em pintura, o problema é relativamente simples: embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem; sobretudo na pintura, o *fou*, em particular tem um valor expressivo que se pode usar à vontade. (AUMONT, 1995, p. 33).

No cinema, isso não acontece. A câmera trabalha com a nitidez de uma forma mais mecânica: o objeto regula a nitidez de acordo com a quantidade de luz e a distância do objeto, sendo que isso pode variar dependendo da câmera e como ela é colocada em relação ao objeto.

Essa profundidade de campo contradiz a percepção do real,

[...] é evidente que não percebemos com a mesma nitidez os objetos a distância e que nosso olho realiza um exercício contínuo e inevitável de focalização (da qual a escala de planos é uma transposição). (ORTIZ; PIQUERAS, 1995, p. 35).

Com isso percebe-se uma função que mais se diferencia o cinema da pintura: o fora de quadro.

El fuera de campo en la pintura es siempre imaginário, el espectador nunca podrá verlo, aunque la representación lo construya: el resto del espacio y las figuras que violentamente corta Degas, lo que miran los personajes del Paseo Matinal (1785), de Gainsborough, o los de El Balcón (1868), de Manet, el barco

que divisan los supervivientes del Naufragio de La Medusa (1819), de Géricault, etc. (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 35)³⁹.

Ao contrário, no cinema, o fora de campo existe, ele é concreto e pode ser visto, vivido ou sentido com apenas um simples deslizar da câmera. O crítico francês André Bazin argumenta que a imagem pictórica é centrípeta, suas representações permanecem dentro do limite do quadro/moldura, enquanto a imagem cinematográfica é centrífuga, os seus fragmentos possuem uma relação extrínseca com o espaço exterior, se prolongam além da borda da imagem. Bazin, em sua teoria realista da montagem, teoria essa que rivaliza com a teoria dos “sentidos”, frequentemente ideológica de Eisenstein, propõe como fonte de “inspiração” do cinema as influências da literatura, não como fonte apenas de ordem temática, mas uma influência de ordem estrutural. Essa aproximação é dada pelo caráter da representação contínua do acontecimento, que seria a duração “verdadeira” dessa descrição do “real”, tão evidenciada nos filmes do neorealismo italiano dos anos 40/50. Para Bazin a pintura sempre se esforçou, em vão, nos iludir com suas representações e essa ilusão por si só se bastava, enquanto o cinema e a fotografia “são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo”.

Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material [...] mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. (BAZIN, 1985, p. 21).

³⁹ O fora de campo na pintura é sempre imaginário, o espectador nunca pode vê-lo, embora a representação o construa: o resto do espaço e as figuras que Degas corta violentamente, o que olha os personagens de Caminhada Matinal (1785), de Gainsborough, ou os de O Balcão (1868), de Manet, o barco no qual se avista os sobreviventes do Naufrágio da Medusa (1819), de Géricault, etc. (Tradução do Autor).

Bazin foca a sua crítica na forma do filme, como a imagem cinematográfica, especialmente os planos, são colocados um após o outro e como se dá a cena fílmica dentro de cada um desses planos. Para ele a grande contradição, o grande “defeito” ou problema da pintura era o seu caráter de não objetividade. Não importava o quanto mais próximo de uma reprodução do real fosse a pintura, sempre faltaria credibilidade à obra, pois ela não provinha diretamente da realidade. Essa relação era mediada por um artista que através de suas mãos criava uma representação, acabando assim se tornando um discurso, uma visão do artista, e não mais um dado, um acontecimento, um fragmento do real. A maior potencialidade do cinema, para Bazin, era “o próprio real como representação do real”. Sabemos que nem tudo é tão “romântico” como nessas ideias propostas por Bazin, algumas teorias posteriores refutam essa ideia do quanto é real essa captação da imagem pela câmera fotográfica ou cinematográfica, pois é um real manipulado, escolhido pelo artista que controla o dispositivo, principalmente em relação ao cinema que é uma arte coletiva; nele, esse processo, acaba sendo expandido em uma multiplicidade de sentidos. Mas essas não são questões pertinentes ao texto, o que podemos ver através dessa teoria realista proposta por Bazin, é o modo que ele utiliza a pintura para mostrar o quanto a fotografia e o cinema são as artes do novo século, preconizando a não influência desse suporte, o pictórico, na construção da imagem visual (fotográfica ou audiovisual). A teoria de Bazin, mais preocupada com a montagem e em contrapô-la à escola soviética, insiste na conclusão que “para utilizar a pintura, o cinema a trai, e isso em todos os planos” (1985, p. 172).

Em contrapartida, o cineasta francês Eric Rohmer, adepto de um cinema com “influências” pictóricas estabelece a existência de três espaços diferentes na imagem cinematográfica: o pictórico, o arquitetônico e o fílmico. Para ele o espaço pictórico é a imagem projetada na tela, analisando através da iluminação, do desenho e das formas. “Os dois primeiros confirmam a “maneira” e o último a “matéria” (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 36)”. O espaço arquitetônico é aquele que já existe antes das filmagens, seja ele natural ou construído. O espaço

fílmico “é o espaço virtual construído na mente do espectador a partir dos elementos que o filme lhe proporciona” (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 37).

[...] a relação entre pintura e cinema deveria aparecer pelo que ela é: menos uma semelhança entre quadros e filmes do que um parentesco, às vezes longínquo e que quer se esquecer, às vezes, ao contrário, que se procura revelar. A história do cinema, ao menos quando ele se tornou apto a se pensar como arte, não tem todo o seu sentido se a separarmos da história da pintura; ao mesmo tempo, cinema e pintura não representam, não visam representar o espaço, o tempo, a ficção da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios. (AUMONT, 2004, p. 167).

O jogo de representações realizado por essas imagens audiovisuais com a pintura inicia-se com uma contradição entre a imagem fixa que é a pintura e a imagem em movimento que é característica ao cinema. Nos filmes que fazem suas construções poéticas e visuais próximos do que seria na maioria das vezes questões pictóricas, trata-se de “colocar em evidencia o artifício, a construção, propondo um jogo metalinguístico entre o cinema e a pintura” (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 188), na verdade um jogo e uma reflexão sobre a representação, seja ela audiovisual ou pictórica.

No cinema, essa “representação” leva-nos a pensar a “impressão de realidade” relacionada ao cinema, desde seus primórdios. Como o aparelho cinematográfico reproduz a aparência do movimento, logo ele reproduz a sua realidade: “um movimento reproduzido é um movimento ‘verdadeiro’, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos” (AUMONT, 1995, p. 149). Muito dos fatores ligados a essa impressão vem da força do material fílmico, especificamente do quanto o universo diegético construído na ficção se torna crível ao espectador. Jean-Pierre Oudart (apud AUMONT, 1995, p. 151), define essa impressão de duas formas: o efeito de realidade e o efeito de real:

[...] o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço (id.).

Em contrapartida a pintura associa a imitação (mimeses) e a imaginação (fantasia) para o seu constructo pictórico. Ao propormos uma interpretação dos quadros, nos colocamos frente à obra e dela tentamos extrair história, motivo e sensações além de uma percepção inicial. Martine Joly, citando o filósofo Filóstrato (165-249 d. C.), nos coloca nos caminhos dessas informações que devemos apreender:

[...] primeiramente, reconhecer do que se trata (...) e passar de um texto (a pintura) a um outro texto (a palavra), procurando produzir efeitos equivalentes aos da pintura; em segundo lugar, transcender a pintura, quer dizer, as percepções visuais, para evocar outras: cheiro, ruídos, palavras; em terceiro lugar, mergulhar no jogo da ilusão e perder-se aí pelo jogo do logos estético da admiração e da surpresa sofisticada para desembocar num juízo. (JOLY, 2000, p. 61).

Para Aumont é na luz, em seu tratamento, seus contrastes e a falta desses (as sombras), que reside as principais diferenças entre o cinema e a pintura. A pintura utiliza a luz para fazer dela um material plástico, portanto trabalha com uma luz que não é real, é uma impressão, no cinema essa luz é muito fácil de ser conseguida, mas ao mesmo tempo é muito difícil de ser adquirida e colocada de forma realista na película, sem atrapalhar o enquadramento e a movimentação da câmera. A pintura, ainda citando Aumont, possui meios mais rápidos de chegar à emoção através de seus elementos pictóricos: a cor, os valores, os contrastes e as nuances, o campo da plasticidade

(2004, p. 167). Com isso o cinema, apesar de sua natureza fotográfica tenta igualar-se a pintura:

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário – sempre a ser forjado – do “material” fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico. (AUMONT, 2004, p. 168).

Essa absorção também se completa no momento em que o cinema se torna em cores, ele a utiliza como uma forma simbólica da apreensão de sensações e emoções, conferindo-lhe “um valor ‘de idioleto’, próprio à obra, criando um sistema desses dois tipos de valores” (o simbólico e o cultural) (AUMONT, 2004, p. 224).

O primeiro momento que essas relações entre cinema e pintura se entrelaçaram com maior afinco e afinidade foi nas vanguardas artísticas do início do século XX. Dentro dos movimentos das artes plásticas, como o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo e outros, alguns pintores se aventuraram além do cavalete fazendo experimentações fotográficas com uma arte com pouco tempo de existência: o cinema.

Estas manifestaciones se produjeron de diferentes maneras: mediante una afirmación del color y sus valores subjetivos, el fauvismo; descomponiendo en espacio de carácter renacentista mediante la introducción del factor tiempo, el cubismo; negando el estatuto artístico tradicional de la obra de arte, el dadaísmo; en una exploración de la mente y el comportamiento humano, el expresionismo; o resaltando la velocidad y la importancia de los condicionantes de la vida moderna, el futurismo [...] sin olvidar tampoco el movimiento surrealista, um poco más tardío (período de entreguerras), heredero del dadísmo con un fuerte componente

subjetivo en la idea artística de partida. (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 92)⁴⁰.

Todas essas manifestações nasceram da necessidade de ruptura, não só estéticas, mas de diversos valores sócio-culturais que afligiam aos artistas. A busca por experimentalismo se converteu na busca por novos atos artísticos, sendo que a maioria desses artistas passou a empregar em suas produções todos os suportes que até então havia disponível. A busca por novos materiais e novas maneiras de se trabalhar o pictórico fizeram com que esses artistas, que viveram esse fenômeno cinematográfico do início do século, buscassem o campo do experimental para trabalhar com as possibilidades de uma nova linguagem.

Em geral, todos eles chegaram ao cinema a partir de um processo de desmaterialização e decomposição do objeto artístico, provavelmente atraídos pelas infinitas possibilidades que diante deles mostrava o cinematógrafo. (ORTIZ e PIQUERAS, 1995, p. 95).

A partir dessas relações acima explicitadas, nos adentraremos mais especificamente na obra audiovisual de Derek Jarman, *Caravaggio* (1986), para construir a análise, na qual essas relações entre o pictórico e o cinematográfico, juntamente com o neobarroco, são os *constructors* da poética “jarmaniana”.

⁴⁰ Estas manifestações ocorrem de diferentes maneiras: mediante uma afirmação da cor e seus valores subjetivos, o fauvismo; decompondo-se em um espaço de caráter renascentista mediante a introdução do fator tempo, o cubismo; negando o estatuto artístico tradicional da obra de arte, o dadaísmo; em uma exploração da mente e do comportamento humano, o expressionismo; ou ressaltando a velocidade e a importância dos condicionantes da vida moderna, o futurismo (...) sem esquecer o movimento surrealista, um pouco mais tardio (período de entre guerras), herdeiro do dadaísmo com um forte componente subjetivo na ideia artística de partida. (Tradução do Autor)

4. CARAVAGGIO: O FILME

Como já dissemos anteriormente, o filme *Caravaggio* é a obra de Derek Jarman em que podemos encontrar com maior ressonância e acabamento estético as construções formais e poéticas que ele vinha trabalhando no decorrer de sua carreira. Jarman não está preocupado em ser fiel a biografia do pintor, a vida errante de Caravaggio, suas obras e o modo como elas foram pintadas, tudo isso serve como ponto de apoio e pretexto para Jarman analisar a sua relação com o fazer artístico, fortemente arraigado dentro de uma ótica de poder e sexualidade. O poder ao qual Jarman se opõe publicamente é representado pelo governo Thatcher e sua política de não aceitação das práticas homossexuais.

Utilizaremos nessa análise duas cenas do filme: a primeira cena refere-se a pintura do quadro *O Martírio de São Mateus* (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm, Fig. 1) e a segunda refere-se a pintura do quadro *São João Batista* (1604, óleo sobre tela, 322x340 cm, Fig. 29), sendo que ambas as cenas contém uma rica gama de matizes pelas quais podemos adentrar e explicitar com maior segurança alguns subterfúgios da poética “jarmaniana” e seu encontro com o Neobarroco.

4.1. O Martírio de São Mateus

São Mateus foi um dos doze apóstolos de Cristo e escreveu um dos evangelhos que fazem parte do novo testamento da Bíblia Sagrada. Provavelmente nasceu na Galiléia e trabalhou como coletor de impostos antes de Cristo chamá-lo para segui-lo. Mateus tinha fama de pecador e sua vocação para com Cristo o redimiou de seus pecados. “Mateus [...] era uma pessoa que levava uma vida de constante rapina. Mas [...] se livrou de sua malícia, e saciou sua sede, e buscou um benefício espiritual” (LANGDON, 2010, p. 213). Acredita-se que

tenha morrido de morte natural, porém tanto a Igreja Católica, quanto a Ortodoxa, sustenta que sua morte tenha sido de forma trágica, por causa de sua fé religiosa, e que tenha morrido como um mártir.



Figura 1 – O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).
Fonte: Web Gallery of Art

Antes de pintar O Martírio (obra encomendada para ser colocada na Capela Contarelli, em Roma), Caravaggio realiza A Vocação de São Mateus (1599-1600, Fig. 2, Capela Contarelli, Roma), que mostra o exato momento em

que Mateus recebe o chamado de Cristo. Como era de se esperar de Caravaggio essa cena ocorre dentro de um ambiente contemporâneo: uma taberna, na qual encontramos Mateus todo iluminado com uma luz “divina” enquanto as outras figuras emergem da escuridão, em uma mesa que, aparentemente, servia para jogos de cartas.

En una época caracterizada por la preocupación por la salvación personal y por La llamada de Dios, esta pintura, que muestra una realidad tan contemporánea, tenía un gran poder sobre los creyentes. [...] Simboliza el fin de la juventude del próprio Caravaggio, y el pequeño grupo de figuras vulgares, vestidas com unos colores que brillan vanamente en la oscuridad, corresponde a los muchachos llenos de lirismo de sus primeras obras, que transmitían com melancolia la fugacidad del amor y la belleza. Sin embargo, en esta nueva etapa representan una advertência contra las trampas del placer terrenal y hacen reflexionar sobre la salvación y la redención. (LANGDON, 2010, p. 215)⁴¹.

Ao terminar A Vocação de São Mateus e iniciar O Martírio, Caravaggio se deu conta que as figuras do primeiro quadro eram muito pequenas, desproporcionais com o tamanho da obra e resolveu fazer uma composição completamente nova para O Martírio.

Rejeitou a ideia de um fundo arquitetônico, colocando as personagens saindo da escuridão, sendo que o foco de luz está novamente voltado para São Mateus, criando ao redor deste uma atmosfera ameaçadora. São Mateus está no centro do quadro, com cenas que acontecem em seu entorno, de uma forma cíclica. O quadro tem sua composição uma imagem triangular centralizada,

⁴¹ Em uma época caracterizada pela preocupação com a salvação pessoal e pelo chamado de Deus, essa pintura, que mostra uma realidade tão contemporânea, tinha um grande poder sobre os crentes. (...) Simboliza o fim da juventude do próprio Caravaggio, e o pequeno grupo de figuras vulgares, vestidas com cores que brilham em vão na escuridão, corresponde aos meninos cheios de lirismo de suas primeiras obras, que transmitem com melancolia a fugacidade do amor e da beleza. No entanto, e essa nova etapa representa uma advertência contra as armadilhas da alegria terrena e nos faz refletir sobre a salvação e a redenção. (Tradução do Autor)

iniciando na figura do carrasco e usando como outros dois vértices desse triângulo a imagem dos três homens desnudos, um a esquerda e dois a direita (Fig. 3).



Figura 2 – A Vocação de São Mateus (1599-1600,  leo sobre tela, 322x340cm). Fonte Web Gallery of Art

Ao centro dessa triangula o temos São Mateus caído ao chão (Fig. 4), sendo que todas as outras figuras olham ou apontam para essa cena, na qual nosso olhar se det m em primeiro plano.

O local que a cena acontece lembra uma igreja, com partes de um altar e uma cruz que pode ser vista na nuvem det rs do anjo, o que leva a suspeitar que os homens desnudos aguardavam o momento de serem batizados.

O carrasco (Fig. 5 no quadro e Fig. 6 no filme) que também se encontra desnudo, poderia estar entre esses homens antes de revelar seu verdadeiro

propósito. Chama atenção também a forte carga dramática da figura do menino à direita (Fig. 7) e seu grito desesperador. Seu rosto é o único que assume a frontalidade na composição do quadro. Vemos à direita algumas pessoas bem vestidas que se preparam para fugir ante o horror da cena apresentada, deixando São Mateus nas mãos de seu carrasco. Bem ao fundo, quase saindo, olhando por cima dos ombros, vemos um autorretrato de Caravaggio (Fig. 8), que se coloca na obra como testemunha desse ato vil e desumano, ao qual não pretende fazer nada para mudá-lo, pois sua atitude também é de covardia.

O quadro é caracterizado pelo dinamismo de sua composição, mostrando várias atitudes em relação à morte: a ajuda divina, representada pelo anjo (Fig. 9); a passividade e covardia mostradas pelo grupo que se prepara para fugir e o horror demonstrado na fisionomia do menino.

No decorrer do filme, Derek Jarman, em todos os momentos, dialoga com a obra pictórica de Caravaggio, seja na realização de questões visuais/formais e/ou cenográficas ou (re)montando essas pinturas em cena. Utilizadas em forma de *tableau vivant*⁴², com modelos estáticos aguardando a ordem do pintor para saírem da pose, esse subterfúgio de dar “vida” aos quadros de Caravaggio é frequentemente utilizado.

⁴² *Tableau Vivant* – termo francês para “living pictures”. Descreve um grupo de atores ou modelos, cuidadosamente colocados e teatralmente iluminados. Durante toda a duração da exibição, eles não se mexem ou falam. Muitas vezes utilizado para enfatizar momentos dramáticos. No cinema, esse recurso já foi explorado pelos diretores Peter Greenaway, Gus Van Sant, Jean-Luc Godard, Michael Haneke, entre outros.



Figura 3 – Triangulação, O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343cm). Fonte: Web Gallery of Art

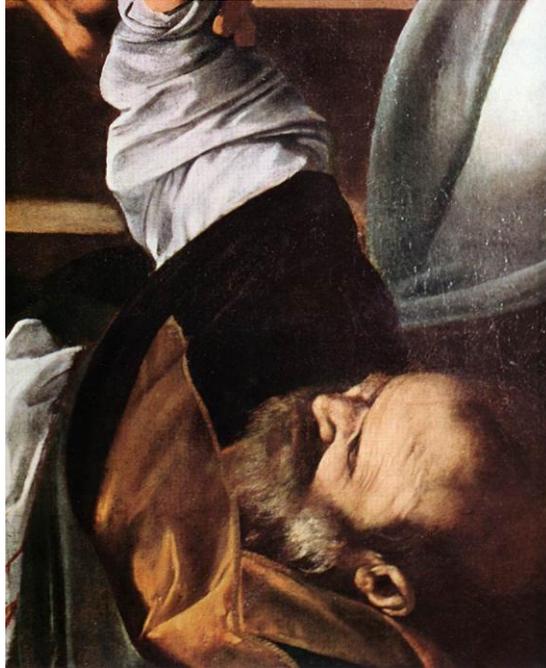


Figura 4 – Mateus caído ao chão (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm). Fonte: Web Gallery of Art



Figura 5 – Carrasco (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm). Fonte: Web Gallery of Art



Figura 6 - Carrasco - Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 7 – Menino (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm). Fonte: Web Gallery of Art



Figura 8 – Autorretrato (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm). Fonte: Web Gallery of Art

Figura 9 – Anjo (detalhe), O Martírio de São Mateus (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm). Fonte: Web Gallery of Art



O momento preciso dessa análise é a realização audiovisual da cena em que Caravaggio pinta o quadro O Martírio de São Mateus, com Ranuccio servindo como modelo na figura do carrasco (Fig. 10).



Figura 10 – Still do filme Caravaggio, 1986.

Temos em cena quatro pessoas: Caravaggio, seu “auxiliar” Jerusaleme que segura uma espécie de placa metálica direcionando a iluminação da cena, Ranuccio, que está em posição ereta e sendo movido de acordo com a necessidade que o pintor tem da pose de seu modelo (Fig. 11 e Fig. 12) e Lena, a companheira de Ranuccio. Anteriormente, no filme, Caravaggio se encanta por Ranuccio, personagem que vive nas ruas e ganha dinheiro participando de campeonatos de luta, pagando para que ele seja seu modelo. Temos também em cena a tela que vai, aos poucos, se transformando no quadro que conhecemos, mesmo que ao término da cena ele ainda não esteja finalizado (Fig. 13 e Fig. 14).



Figura 11 – Still do filme Caravaggio,1986.



Figura 12 – Still do filme Caravaggio,1986.

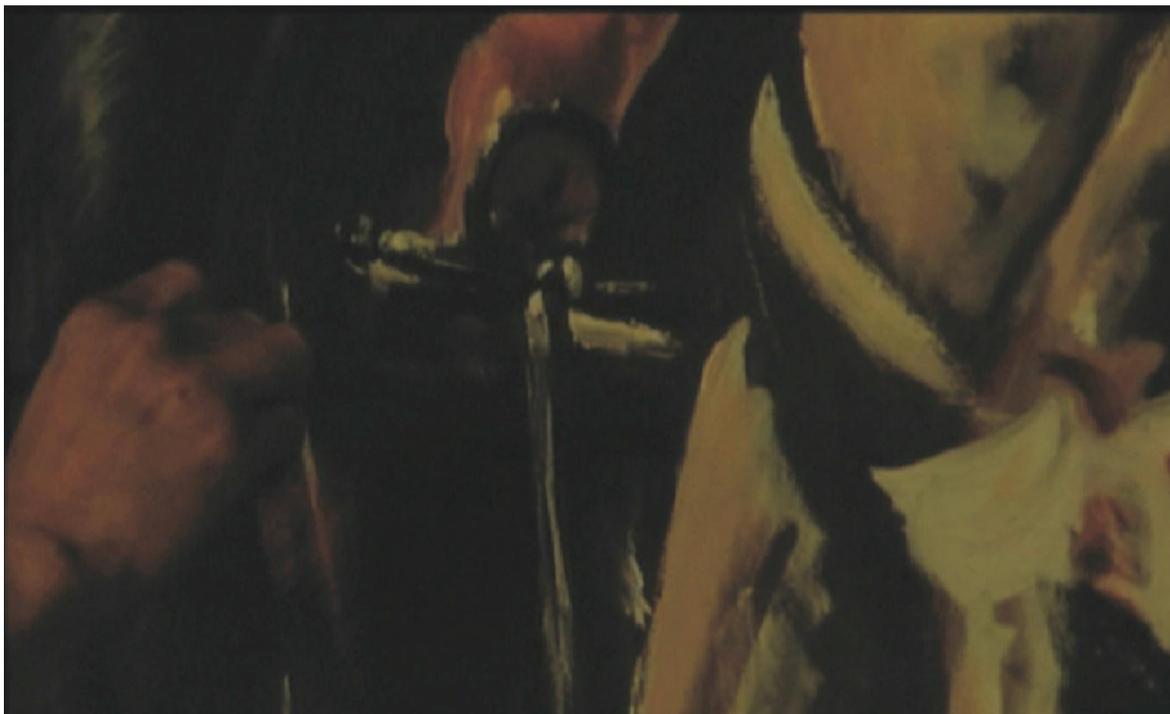


Figura 13 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 14 – Still do filme Caravaggio, 1986.

O momento é de silêncio e concentração, Caravaggio volta-se para Ranuccio (Fig. 15) e para a tela (Fig. 16) ou vice-versa.



Figura 15 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 16 – Still do filme Caravaggio, 1986.

Percebe-se claramente no pintor, um forte desejo por Ranuccio, que vai sendo permeado, através da montagem, com os olhares e a intensidade das pinceladas que vão sendo depositadas na tela. Nesse ínterim de olhares e pinceladas, Caravaggio joga para Ranuccio algumas moedas de ouro (Fig. 17 e Fig. 18), fazendo com que ele, sem ter onde guardá-las, coloque-as na boca (Fig. 19, Fig. 20 e Fig. 21).



Figura 17 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 18 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 19 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 20 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 21 – Still do filme Caravaggio, 1986.

Impossibilitado de conter o desejo que sente (Fig. 22) e mostrando para Ranuccio que pode comprar o seu desejo, Caravaggio deixa de lado o pincel e as tintas, vai até Ranuccio, se coloca de frente com ele e coloca uma moeda na boca (Fig. 23) para que Ranuccio a pegue, ato que é realizado a contento (Fig. 24 e Fig. 25). Com um corte abrupto na cena, vamos para um acontecimento posterior que mostra um momento idílico do casal Ranuccio e Lena, deitados em uma rede, contando as moedas que ganharam.

Existe nessa cena uma relação tríade na imagem: temos um diretor filmando a pintura de um quadro, temos os “bastidores” da realização dessa pintura (com o modelo em pose) e temos o quadro em cena. Essa encenação triangular permite um trabalho de interpretação: primeiro reconhecemos o assunto (pintura de um quadro), passa-se da imagem do suporte pictórico para o suporte audiovisual, procurando reproduzir os mesmos efeitos da pintura, transcendendo as percepções visuais suscitadas pela pintura e as transformando em outras (através dos ruídos, das palavras, da fotografia, da montagem), evocando o jogo da ilusão e do “reflexo”.

Esse “reflexo” que pretende ser ao “mesmo tempo totalizante e minucioso” (*SARDUY*), possui múltiplas maneiras de ver e ser visto. Esses duplos reflexos que se instauram nos levam a perceber o quão limítrofe são as fronteiras construídas por Jarman, que é ao mesmo tempo diretor do filme, o realizador dos enquadramentos, e reflete-se na figura do pintor real, Caravaggio, que no filme é representado por um ator que “finge” ser Caravaggio pintando uma de suas obras.

Jarman também não tem certeza de como essa pintura realmente foi realizada, do mesmo modo que muitos fatos e a ordem desses acontecimentos na vida do biografado não lhe interessam. “A pintura é um ato e, em consequência, o artista tem tendência a ver o que pinta, mais do que pintar o que se vê” (*GOMBRICH, 2007*), portanto Jarman re(cria) a vida do pintor de acordo com os pressupostos que lhe são convenientes, os quais ele enxerga como relevantes para a criação de um discurso próprio dentro da vida de Caravaggio.



Figura 22 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 23 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 24 – Still do filme Caravaggio,1986.



Figura 25 – Still do filme Caravaggio, 1986.

Nesse emaranhado de superfícies existe um constante diálogo entre as obras pictóricas de Caravaggio e a obra cinematográfica de Jarman, os artistas mesclam-se e completam-se. Jarman utiliza Caravaggio como alter ego de sua poética visual. A representação da vida do pintor e de sua obra sugere uma desarmonia, uma ruptura da homogeneidade.

Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência. O olhar já não é somente infinito: como vimos, como objeto parcial converteu-se em objeto perdido. O trajeto – real ou verbal – já não salta somente sobre divisões inumeráveis, sabemos que pretende um fim que constantemente lhe escapa, ou melhor, que este trajeto está dividido por essa mesma ausência ao redor da qual se desdobra. (SARDUY, 1979, p. 178).

Jarman transpõe o universo inicial da representação do objeto – o quadro de Caravaggio – e o transporta para “uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto” (FERRARA, 1981, p. 34). Tira essa pintura do seu habitat natural, do contexto ao qual fora produzido (ser colocado no altar de uma capela) e extrai dela uma outra composição e percepção: a feitura do quadro serve para que o Caravaggio da obra ficcional demonstre a Ranuccio seu desejo e o quanto ele está disposto a pagar pela realização desse desejo.

A realização de uma pintura com um tema religioso, baseada em uma história bíblica, serve para Jarman instalar uma encenação carregada de desejos homoeróticos e carnis, propondo, por outro lado, também uma transcrição dessas obras, que utilizava todo o sortilégio de degredados como modelos desses personagens bíblicos, invertendo assim a ordem do sagrado. Caravaggio mostrava o quanto de humano existia no divino, o quanto do sagrado poderia

existir em cada um de nós, por isso que seus santos possuem fisionomias “retiradas” de pessoas comuns.

É sintomático também que Jarman utilize nessa figura do carrasco de São Mateus o personagem de Ranuccio para ser o modelo da pintura (em sua grande maioria, não se sabe quem eram as pessoas que Caravaggio utilizava como modelos em seus quadros).

Caravaggio já havia se colocado na pintura como um dos personagens ao fundo que está em posição de fuga. Jarman também se coloca no filme, partilha dos desejos do “personagem” Caravaggio, usa Ranuccio como o algoz que vai desencadear a violência posterior do filme. As moedas que são pagas a Ranuccio fazem uma referência direta ao quadro pintado: Mateus era coletor de impostos e muitas vezes sua figura é representada com uma espada e um saco de moedas.

Numa leitura dupla, Mateus, no quadro, está sendo vítima daquilo que fazia antes de seguir Cristo, cobrava desonestamente impostos, possivelmente através do medo. No filme é Ranuccio que tem a função de receber por seus serviços prestados, sejam eles posando de modelo ou sexuais, demonstrando o caráter de dubiedade que permeia esse personagem, sendo ele a razão do infortúnio do pintor.

Podemos afirmar que essa polifonia de significados enredados por Jarman ganha respaldo na teoria que Bakhtin formula do texto sobre o texto, o dialogismo:

[...] por se dirigir a um diálogo onde se cruzam, polifonicamente, as vozes do enunciador, do enunciado, mesclados à voz do receptor na sua adequação contextual e operados pelo texto que se transforma em cena onde o significado se monta e desmonta, para, enfim, transgredir-se, perder-se. (FERRARA, 1981, p. 74).

É através dessa noção de dialogismo e ambivalência bakhtinianos que leva Julia Kristeva (1941) “à conclusão de que a linguagem poética, seja no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço entre os textos, é um “duplo”” (NASCIMENTO, 2006, p. 57), se detendo para estabelecer a noção de intertextualidade.

Tal noção de intertextualidade pressupõe uma relação dialógica entre o texto que emerge da colocação em discurso (texto intertextualizante) e um outro texto convocado (texto intertextualizado). Da relação desses dois textos resulta um metatexto que se constitui a partir de coerções que as relações de comunicação impõem ao enunciador e enunciatário. (NASCIMENTO, 2006, p. 93).

Severo Sarduy, em seu texto *O barroco e o neobarroco* (1979), demonstra essa qualidade da intertextualidade de duas formas distintas: a citação e a reminiscência. A citação é a incorporação de um texto externo ao texto (*collage*, superposição), sem que com isso não haja mudança nos seus elementos. Na cena e no filme em questão, a linguagem e a visualidade pictórica de Caravaggio se mescla ao texto cinematográfico de Jarman, possibilitando que ambos sejam vistos através de seus elementos de composição, esse diálogo, essa mescla, não faz com que uma das partes seja anulada em prol da outra.

Os contrastes entre luz e sombra, o vermelho pulsante, a disposição das figuras remete durante todo o filme as concepções pictóricas de Caravaggio. Jarman utiliza-as, dramatizando-as, sem que com isso elas percam o seu referente inicial, na verdade, muito pelo contrário: os quadros de Caravaggio são os referentes primeiros em toda a concepção dessa poética. Jarman também cita a Bíblia ao colocar em cena as moedas e o pagamento ao modelo, a estrutura física “apolínea” (portanto do terreno do clássico) de Ranuccio se opõe a sua ambiguidade moral (pertencente ao terreno do barroco).

[...] o texto do outro é que é escolhido não só para dialogar, polemizar, refrutar, mas também, et pour cause, se sustentar. Daí – essa é a nossa hipótese – a importância fundamental que têm os recursos que facultam a intertextualidade para os textos poéticos ou artísticos, e o valor que têm esses objetos para o chamado patrimônio cultural .(NASCIMENTO, 2006, p. 65).

A reminiscência seria uma forma de incorporação mais intrínseca do texto externo

[...] que se funde com o primeiro, indistinguível, sem implantar suas marcas, sua autoridade de corpo estranho na superfície, mas constituindo os extratos mais profundos do texto receptor, tingindo suas redes, modificando com suas texturas sua geologia. (SARDUY, 1979, p. 171).

Nesse caso pode-se apontar a própria biografia do pintor que mesmo não sendo utilizada fielmente por Jarman, constitui o âmago da realização cinematográfica, pois ao falar de Caravaggio, Jarman está falando de si mesmo, está “levando” uma figura controversa do século XVII aos anos 80 para fazer um “duplo” à sua figura polêmica e marginal.

Para Omar Calabrese, outra importante dimensão dessa citação, seria a reescrita do passado.

No entanto, há muitos modos de a nós fazer volver o passado: o histórico que reconstrói, o crítico que interpreta, o divulgador que explica, e todas as coisas ao mesmo tempo. Mas o artista faz mais alguma coisa: renova o passado. O que significa que não o reproduz, mas antes, tirando dele como de um depósito formas e conteúdos esparsos, o torna novamente ambíguo, denso, opaco, relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade. (CALABRESE, 1987, p. 193).

Calabrese dá a essa estratégia o nome de “deslocamento”, que consiste em aplicar algo que foi realizado no passado um significado a partir do presente, ou proporcionar ao presente um significado a partir do que foi realizado no passado, sendo que a citação vai desempenhar um papel importante em ambas as interpretações.

A realização dos bastidores, mesmo que “falseado”, ou, melhor dizendo, ficcionalizado, da realização da pintura desse quadro, esconde atrás de si uma paródia. Essa leitura paródica da pintura de Caravaggio e da “história” por detrás dela, pode ser colocada em uma estratégia de carnavalização da imagem, colocando a sua divindade, pois o tema da pintura é baseado na Bíblia e na vida de um santo, pelo avesso. Explica-se: Jarman faz uma leitura profana e indiscutível do sagrado, colocando elementos da vida de São Mateus na figura do carrasco, que é feita por Ranuccio, ao servir de modelo para o quadro. Nesse momento a figura do pintor Caravaggio se perde em uma fronteira que não mais conseguimos distinguir: onde começa Caravaggio e onde termina Derek Jarman ou vice-versa.

Para Bakhtin, carnavalização implica paródia e interação de discursos distintos, implica intertextualidade que dá origem a um volume de textos especial e dinâmico onde se somam figura-texto e texto figurado. A visão carnavalesca do mundo implica o encontro do presente com elementos do passado não para deparar com identidades, mas para enfrentar diferenças que possibilitam o diálogo. A paródia é a alternativa dialógica, isto é, uma leitura que o presente faz do passado. (FERRARA, 1981, p. 77).

Pede-se como prática dialógica a inter-relação de três elementos: o emissor (Jarman/o filme), o receptor (o espectador) e o contexto (vida do pintor Caravaggio). Para Julia Kristeva essa relação tríade se produz em dois eixos, um horizontal e outro vertical. No eixo horizontal temos relacionado, através do texto, o emissor e o receptor. No eixo vertical, por sua vez, temos relacionado pelo texto-

contexto, o passado e o presente artísticos. Lucrecia D'Aléssio Ferrara aponta que mesmo concordando com os três elementos, acredita-se que não há possibilidade de estender um eixo horizontal e outro vertical, na interação dos três:

[...] porque o contexto é uma realidade de linguagem que não apenas coincide com as outras duas, mas envolve-as, dimensionando-as e figurando-as. Logo, o contexto não cruza o espaço horizontal – (emissor-receptor), mas envolve-o; emissor-receptor-contexto criam um volume de mútuas interinfluências circulares, de tal sorte que apenas uma prática igualmente de linguagem é capaz de fazer explodir as significações subjacentes a essa circularidade e que não são outra coisa, senão, o repertório dos três elementos envolvidos. (1981, p. 78).

Esse repertório quase apaga a distância entre passado e presente, sendo que o “presente, não é, senão, uma reposição do passado, uma reorganização que ocorre a partir das luzes que o repertório presente projeta sobre o repertório passado” (FERRARA, 1981). Jarman “interfere” no passado recriando-o através de uma leitura do presente: Caravaggio é “traduzido” para a imagem audiovisual através da lente de seu realizador, mediado pela distância de tempo que separa os dois artistas, mas tão próximos nas idiossincrasias proferidas.

Ainda no âmbito dessas relações tríades perpetuada pela cena/quadro escolhida, pode-se dizer, utilizando como ferramenta dessa análise, as teorias de Charles Sanders Peirce (1839-1914), localizando os signos existentes nesse fragmento (que por si só já é uma característica neobarroca). Para Peirce: “um signo é qualquer coisa que substitui algo, sob qualquer relação ou qualquer título”. Para Martine Joly, “essa definição, sem falar no fato de integrar toda espécie de materialidades do signo (“qualquer coisa” pode ser um objeto, um som ou um odor), inclui dinâmica (“algo”) e a relatividade da interpretação (“sob qualquer relação e a qualquer título)”. O quadro que está sendo pintado em cena é um

quadro que existe e já conhecemos, portando pode-se apontar aqui uma qualidade dupla de iconicidade.

O quadro “retoma” certo número de qualidades do seu referente, aquilo que representa (uma passagem bíblica), da mesma maneira que o filme “retoma” o quadro em sua concepção visual, colocando literalmente a obra em cena (posada e pintada).

[...] a imagem pintada é considerada um signo, ou seja, ocupa o lugar de uma outra coisa com a qual tem relações miméticas, analógicas: a imagem pintada, tal como se apresenta nestes textos, é considerada um signo icônico, segundo a terminologia peirciana, com todas as implicações que isso supõe de medo do logro, do simulacro, do desvio ou da ilusão. (JOLY, 2000, p. 62).

A cena em questão se “relaciona” com o quadro ao “dramatizar” sua pintura, criando uma imagem índice, própria da imagem cinematográfica, que é uma imagem-vestígio, portanto indiciária, como todas as imagens que são obtidas por gravação luminosa, óptica, sonora, calorífica, infravermelhos, etc, “diretamente colhidas no real ou que se apresentam como tal” (JOLY, 2002, p. 123). Tem-se em cena diversos vestígios que leva a realização do quadro: as tintas, o pincel, as pinceladas, a tela na qual essas tintas e pinceladas são aplicadas para a construção da “imagem” que está na frente do pintor, pois temos um modelo posando para a pintura.

Não se vê o quadro completado, vemos partes, índices, vestígios da realização desse quadro.

Com efeito, a força do índice não está tanto ligada ao fato de designar o real como referência, mas ao fato de ser uma antecipação sua, uma parte, uma representação, é certo, mas substancial e ontologicamente metonímica. (JOLY, 2002, p. 124).

Por mais real que pareça ser a encenação dessa pintura, nem toda imagem gravada/filmada é verdadeira. Mesmo apresentando uma expectativa de verdade, não existem fatos que comprove que a realização da pintura deu-se de acordo como ela é apresentada no filme. Existe uma verossimilhança com o imaginário pictórico de Caravaggio, jogando assim com o “regime da crença” (JOLY, 2002).

É o caso do filme de ficção, que remete para um universo imaginário mais do que para a realidade da rodagem que, a maior parte das vezes, se empenha em ocultar por todos os meios. Sabemos que a ficção, efetivamente, tem a ver com o verossímil, que não é o verdadeiro, como já observava Platão, ao passo que o documentário e os seus derivados têm a ver com o verdadeiro como correspondência com a realidade dos fatos. (JOLY, 2002, p. 123).

Jarman em nenhum momento documenta a vida de Caravaggio, muito pelo contrário, ficcionaliza sob alguns fatos da vida do biografado, criando um amalgama de relações que acabam por mostrar-se eficaz no desnudamento do artista que realiza a obra, no caso ele próprio.

Nunca vemos o quadro terminado (ao contrário de outras pinturas mostradas no filme), sendo que, guardando as devidas proporções, podemos colocar esse quadro “inacabado” e seu reflexo imediato (o quadro real) na categoria do símbolo, pois mantém uma relação arbitrária, convencional com aquilo que representa.

Essas questões relacionadas ao quadro, que a priori está sendo tratada, também suscita questões relacionadas ao “limite” do quadro, ou do enquadramento, do extra-quadro, do fora-de-quadro. Além de ser um elemento plástico da imagem, o quadro também é um elemento específico nessa composição, porque é o que “a isola, a circunscreve, que a designa como imagem” (JOLY, 2000).

O quadro que, na maioria das vezes, é retangular, herança particular do Renascimento italiano e da representação em perspectiva (JOLY, 2000), sendo que, até o século XV, essa “margem” da imagem variava de acordo com a arquitetura do suporte utilizado: fachada ou cúpula de igrejas, retábulos, pináculos, nichos, medalhões, etc. Esse limite ou essa fronteira que se torna uma imposição faz com que vários artistas do século XX procurem se libertar desse expediente.

Na nossa época de reprodução sistemática das obras de arte, em particular pelo dispositivo, conhece-se um aspecto das obras que não só perdem suas proporções, mas também as suas molduras e ignora-se a maior parte das vezes todo o trabalho de inovação de artistas como Degas, Seurat, Puvis de Chavannes, Monet ou ainda Van Gogh. (JOLY, 2000, p. 149).

Esses apontamentos em relação aos “limites” do quadro, uma fronteira física que delimita e, ao mesmo tempo, separa dois espaços (o interior e o exterior), pode-ser pensado através de dois conceitos: contorno e moldura.

Entendem por contorno o traço não material que divide o espaço em duas regiões, para criar, em termos gestálticos, o fundo e a forma. O contorno distingue-se do simples limite; topologicamente apresenta um interior e um exterior, embora pertença perceptivamente à imagem identificada. É, pois, um percepto que intervém na delimitação de unidades e de conjuntos icônicos e/ou plásticos. Pode ser mais ou menos marcado, segundo a imagem se destaque do fundo em maior ou menor número de planos. (cor, textura, etc.) (NASCIMENTO, 2006, p. 123).

A moldura, por sua vez, vai delimitar essa imagem no seu ambiente interno e alargá-la em seu ambiente externo, “designa o artifício que, num espaço dado, determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem icônica ou plástica” (NASCIMENTO, 2006), portanto a moldura é um signo indicial.

Na linguagem cinematográfica, utiliza-se o nome de enquadramento para essa “moldura” da imagem. É no enquadramento que temos a alternância dos planos e os movimentos de câmera, dentro dos limites estabelecidos pela história que se quer contar.

No cinema clássico, a câmera era mais centralizada, sendo esse centro o lugar de todos os acontecimentos, com as personagens (atores) efetivamente dentro desses enquadramentos.

Com o início do cinema moderno (a partir de 1941, com o filme Cidadão Kane, dirigido por Orson Welles), essa composição estética começa a ser alterada. Os personagens (atores) nem sempre estavam dentro do enquadramento, permitiu-se uma maior liberação dos movimentos fazendo com que muitas vezes eles entrassem e saíssem do enquadramento.

O fora-de-campo, o espaço do extra-quadro torna-se tão importante quanto o espaço representado na imagem.

Portanto, qual a moldura, o limite na construção da imagem na cena da pintura do quadro O Martírio de São Mateus? Temos nesse lugar duas molduras: a do quadro que está sendo pintado, no qual, em seu interior vemos as pinceladas e a imagem surgindo aos poucos, temos no seu fora-de-quadro (mas que está no interior do quadro da imagem cinematográfica) o modelo em pose deixando ser visto e “manipulado” para a realização da pintura.

Temos uma segunda moldura, que é a moldura do enquadramento cinematográfico, que delimita suas “margens” em planos fechados nos dois atores, deixando a pintura do quadro no interior do enquadramento da imagem, para retirar deles a tensão necessária às questões extra-quadro, o fora-de-campo: Ranuccio recebendo para posar, Caravaggio seduzindo-o com o seu dinheiro, Lena e Jerusaleme (os dois outros personagens em cena) aparecem em close, como se fossem testemunhas onipresentes daquele instante.

Ambas as molduras alargam suas fronteiras, sendo mais explícito em relação ao quadro pictórico, pois a representação que deveria ser vista na tela também é vista fora dela, causando um simulacro da imagem real. Qual imagem é

a real? A que está sendo pintada no quadro, ou a imagem cinematográfica que mostra a realização dessa pintura? Nesse duplo reflexo da imagem pintada e da imagem filmada que é a imagem da pintura vemos que:

O espelho indica ao homem a inacessibilidade da sua imagem, por conseguinte a ordem da divisão que está na base da relação com o outro, com a alteridade do seu princípio [...]. É a questão do espelho, porque só há imagem se houver espelho, ou qualquer outro equivalente simbólico, se houver um terceiro que nos separe para sempre de nós mesmos. (JOLY, 2002, p. 133).

Ampliando essa questão da imagem dupla, o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), coloca essa imagem através de um conceito que deriva da imagem-tempo, que seria a imagem-cristal. Mas para falarmos dessa imagem-cristal, que se apresenta como imagem real e virtual, vamos nos adentrar um pouco mais nas teorias estabelecidas por ele no conceito de imagem-movimento e imagem-tempo.

Deleuze classifica as imagens cinematográficas em duas teorias distintas: o cinema clássico (desde os primórdios - 1895 - até meados dos anos 40) constrói a sua imagética através da imagem-movimento, enquanto o cinema moderno (pós 1941, tendo como marco inicial o filme Cidadão Kane), constrói sua imagética através da imagem-tempo. A relação com o tempo torna-se fundamental no entendimento de ambas as teorias. O que muda é a relação que cada uma dessas imagens estabelece com o tempo. Na imagem-movimento a relação com o tempo se dá indiretamente, mostra-se o tempo através dos movimentos, “representa o curso empírico do tempo” (DELEUZE, 1983), enquanto que na imagem-tempo, o tempo é diretamente apresentado, o tempo é puro, livre de movimento.

Ao elaborar essa dualidade na construção das imagens cinematográficas, Deleuze as coloca historicamente dentro do mesmo contraponto

que ocorre com o clássico e o barroco. No clássico a simetria, a perfeição, o racional se contrapõe na construção de uma imagem unificada e mais próxima possível da realidade, enquanto no barroco o emotivo, o carnal, o visceral e o caos se contrapõem para a construção de imagens fragmentadas, hipertextuais e alegóricas.

No cinema clássico, na imagem-movimento “cada imagem age sobre outras e reage a outras em ‘todas as suas faces’ e ‘por todas as suas partes elementares’” (BERGSON, 2006, p. 11). A imagem-movimento clássica é contínua, unificada, sequenciada enquanto a imagem-tempo, por sua vez barroca, é fragmentada, “[...] rompe com a representação indireta e com o curso empírico do tempo, porque reúne o antes e o depois em um devir, em vez de separá-los: seu paradoxo é introduzir um intervalo que dura no próprio momento” (DELEUZE, 1997). As imagens da imagem-movimento estão em movimento, identificam-se com as ações e reações, em vez de ser apenas suporte para essas ações e reações. São movimentos que estão em relação uns com os outros, sem eixo, centro, direita e esquerda, alto e baixo. Para Deleuze essa identidade da imagem e do movimento “significa a identidade da imagem-movimento e da matéria”.

O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga “sem resistência e sem perda”. A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz. (DELEUZE, 1983, p. 72).

Se a imagem-movimento ampara-se na matéria e conseqüentemente é luz, podemos dizer que a imagem-tempo permite a escuridão, os tempos mortos, as “naturezas mortas”, são imagens “plenas e puras, diretas do tempo”.

A imagem-tempo substitui as situações sensório-motoras por situações óticas e sonoras puras, o esquema sensório-motor se “quebra por dentro”, os espaços não mais são preenchidos, as percepções e ações não se encadeiam

mais, cria imagens “inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal [...]” (MACHADO, 2009, p. 274), estabelecendo assim sua relevância com o cinema moderno.

Esses preceitos vêm do encontro das teorias Neobarrocas estabelecidas por Omar Calabrese e Severo Sarduy: o Neobarroco é a característica principal da cultura atual, mas adverte que não se trata de uma volta ao barroco em seu sentido histórico, nem que se refere à totalidade das manifestações estéticas contemporâneas. A imagem Neobarroca é irregular, distorce os limites dos gêneros, é feia, grotesca, sexualizada, caracterizando-se pelo predomínio da estética do fragmento. “A pintura barroca é cinema em estado puro” (GONÇALVES FILHO, 2001, p. 272).

Deleuze aprofunda o conceito de imagem-tempo, através da imagem-cristal. A imagem-cristal é uma imagem que possui duas divisões: a imagem atual e a virtual.

A imagem-cristal é a imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo; a imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca. (MACHADO, 2009, p. 276).

Essa imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual que são imagens distintas, mas indiscerníveis.

O reflexo que se dá na cena da pintura do quadro serve como explicação desse princípio da indiscernibilidade: os reflexos (portanto estamos falando de forma figurada do espelho, neobarroco por natureza) que se multiplicam – a pose do modelo que está sendo pintado, a figura que se forma na tela do quadro e o enquadramento cinematográfico que remete ao quadro pronto, que nunca vemos terminado em cena.

Seria a imagem atual a pintura do quadro de São Mateus dentro do “quadro” fílmico? Seria o quadro pronto, que nunca vemos, a imagem virtual, o reflexo? Em Caravaggio, os quadros vivos, pictóricos, estão se fazendo, mas também os personagens são imagens daquilo que, no entanto, também os reflete. “Quando as imagens virtuais proliferam assim, seu conjunto absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem torna-se apenas uma virtualidade entre outras” (DELEUZE, 1997).

Caravaggio, o pintor real que se torna pintor-personagem nas mãos de Jarman faz parte de um passado que não existe mais, porém o passado e o presente são dois elementos do tempo que convivem entre si. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, que ele deixou de ser” (DELEUZE, 1997). O passado não existe depois de ter sido presente, ele coexiste consigo como presente. Mesmo não existindo o passado não deixa de ser. Existe no tempo um desdobramento, uma diferenciação a cada instante: “presente que passa e passado que se conserva”.

Há diferença de natureza entre passado e presente. Enquanto o presente não é, ou é puro devir, isto é, muda, passa, não para de passar, o passado não deixa de ser, não para de ser, conserva-se em si, conserva-se no tempo indefinidamente, como passado não cronológico, passado em geral, diferente do passado particular de determinado presente. [...]. O passado não existe mais, mas não deixa de ser: ele insiste, consiste, é. (MACHADO, 2009, p. 277-78).

A imagem cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal (DELEUZE, 1997). Para Bergson é preciso que o tempo seja a cada instante tanto passado, quanto presente, diferindo um do outro e desdobrando-se em duas direções heterogêneas, uma em direção ao futuro e outra em direção ao passado.

4.2. São João Batista

João Batista foi um profeta que viveu no início do século I, sendo considerado, pelos cristãos ortodoxos, como o precursor de Jesus Cristo, o Messias prometido. Foi ele quem batizou Cristo nas margens do Rio Jordão e sua história é contada no Evangelho de São Lucas. No ano de 26 d. C. João foi preso a mando do Rei Herodes Antipas I, onde foi mantido até o dia de sua morte, a pedido da filha do Rei, Salomé, que solicitou a cabeça deste em uma bandeja de prata como vingança.

Caravaggio pintou vários quadros utilizando João Batista como personagem, geralmente como um garoto ou um jovem sozinho no deserto. Utilizaremos aqui, para dar continuidade a análise empreendida o quadro São João Batista (1604, Museu Nelson-Atkins, Kansas City, EUA, Fig. 26) e a cena do filme ao qual ele está sendo referenciado/pintado (Fig. 27).



Figura 26 – São João Batista (1604, óleo sobre tela, 322x340cm). Fonte Web Gallery of Art.

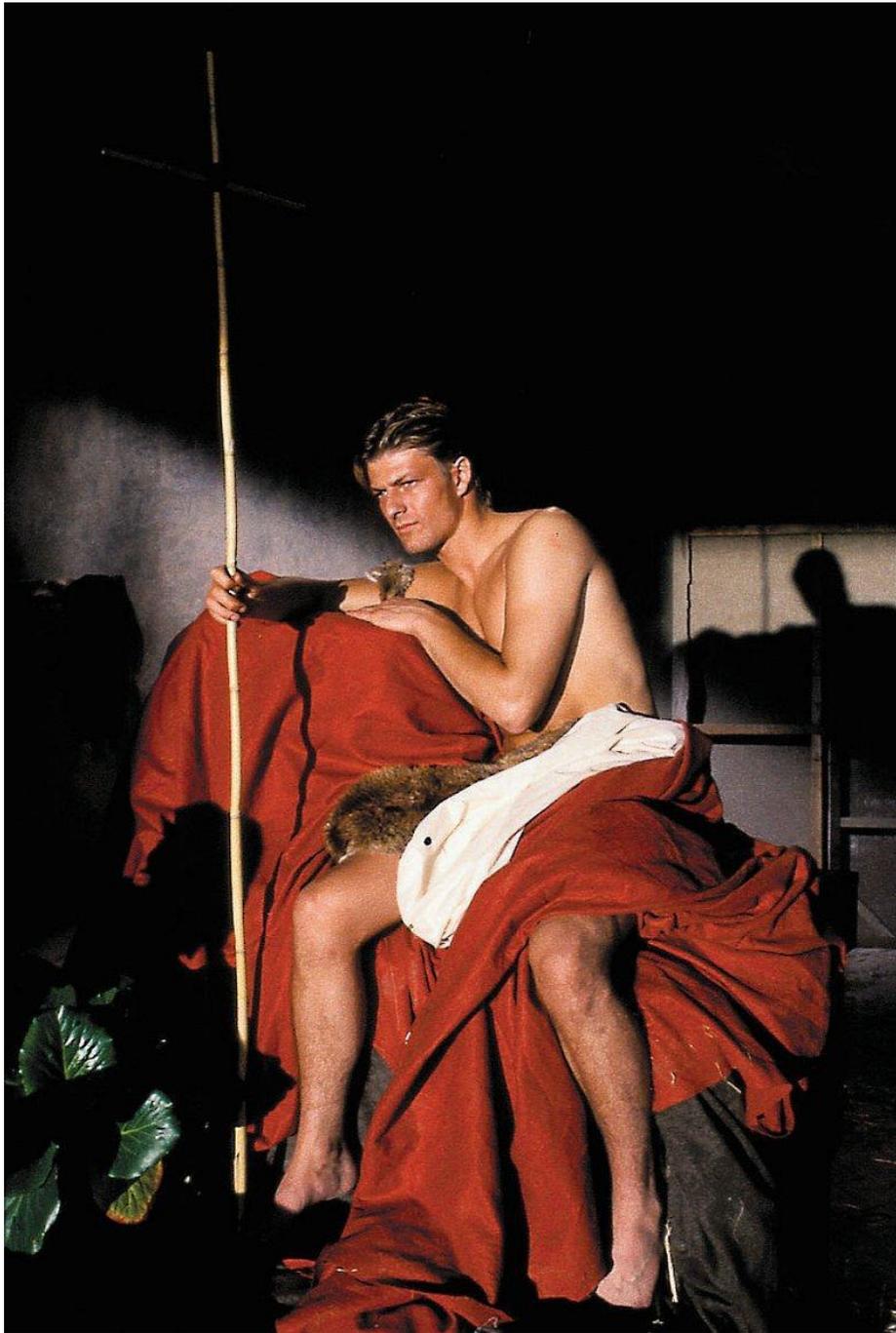


Figura 27 – Still do filme Caravaggio, 1986 – São João Batista

Na pintura feita por Caravaggio, João Batista está envolto por peles de animais e por um manto vermelho que domina o colorido da representação, servindo como ornamento e contraste com a pele pálida de João.

A iluminação serve-se de uma luz que vem de cima para baixo, como se fosse uma espécie de luz lunar ou divina (vem dos céus para a Terra), resalta seu corpo branco e esguio. De aparência juvenil, de cabelos encaracolados e cabisbaixo, a luz acentua a sensação de um mistério profético em torno da figura desse santo.

O pintor cria uma tensão quase psicológica e extremamente melancólica com as sombras que pairam sob o olhar de João Batista.

A pose remete a uma sensação de penitência e espera, na qual a promessa de um salvador para a humanidade está por vir. A passagem ao qual Caravaggio nos remete é a dos sofrimentos de João Batista no deserto.

No filme, a cena em que a pintura desse quadro está sendo realizada, inicia-se com um plano fechado no rosto do personagem de Ranuccio (Fig. 28), que é quem está servindo de modelo, posando como João Batista (Fig. 29).

Ouvimos sons das pinceladas e seus movimentos na tela que está sendo pintada. O silêncio reina no espaço, apenas sons naturais que fazem parte da diegese são ouvidos.

Em outro canto vemos o personagem Jerusaleme amassando pigmento vermelho em cima de uma pedra. A partir desse momento a cena se abre em um grande plano (Fig. 30), no qual podemos, pela primeira vez, vislumbrar a cena completa: Caravaggio, ao centro tem a tela ao seu lado, na qual ele completa com fortes pinceladas, à direita temos Ranuccio posando conforme a imagem anterior (do quadro), vestido com um manto vermelho, à esquerda temos Jerusaleme trabalhando com os pigmentos de cor, servindo como uma espécie de auxiliar do pintor.

Aos pés de Ranuccio/São João Batista, temos Lena sentada, alheia a toda a composição que está se formando.



Figura 28 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 29 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 30 – Still do filme Caravaggio, 1986.

Essa aura de concentração e silêncio é rompida (Fig. 31) com a chegada de um entregador, com um grande embrulho em suas mãos. O conteúdo do embrulho é um vestido de baile para Lena (Fig. 32 e Fig. 33), que emocionada começa a experimentá-lo (Fig. 34).

Caravaggio pega uma pequena caixa (Fig. 35) e retira de dentro dela um par de brincos (Fig. 36) e os coloca nas orelhas de Lena (Fig. 37). Um plano fechado mostra Lena e Caravaggio em primeiro plano e ao fundo Ranuccio contemplando a cena. Lena e Caravaggio se beijam (Fig. 38) sob o olhar de Ranuccio (Fig. 39). Ao término do beijo ambos, Lena e Caravaggio, se viram para olhar Ranuccio, que retribui o olhar mantendo-se em foco no plano (Fig. 40).



Figura 31 – Still do filme Caravaggio,1986.



Figura 32 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 33 – Still do filme Caravaggio, 1986.

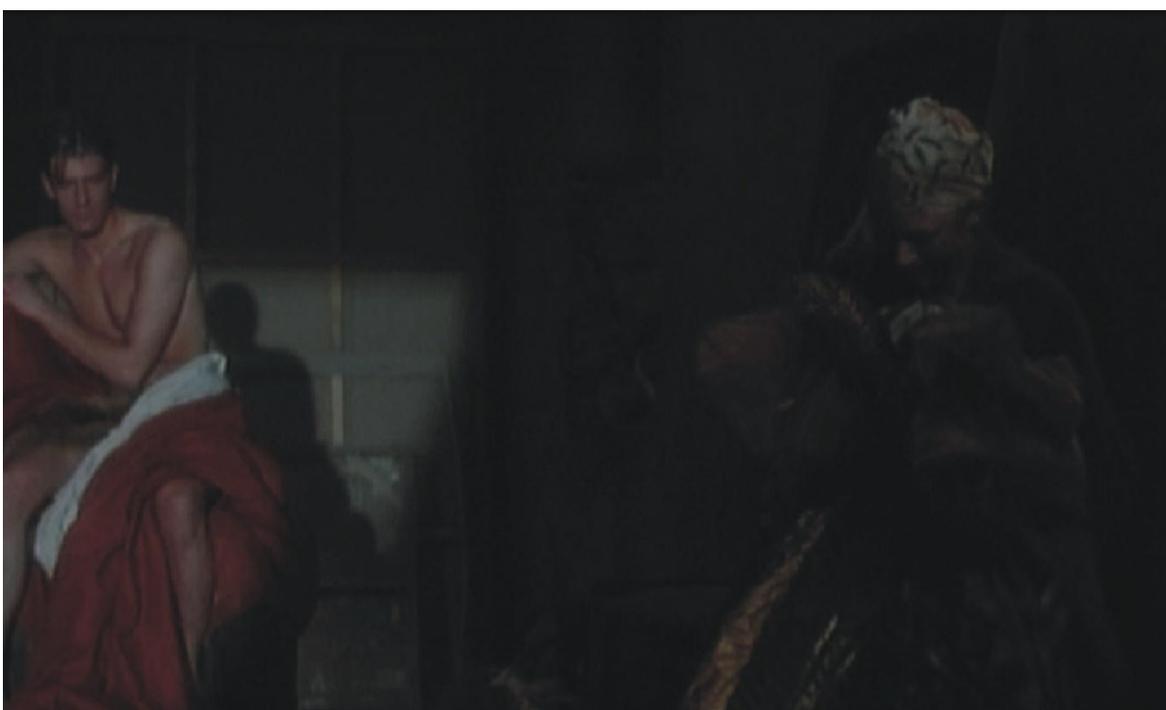


Figura 34 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 35 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 36 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 37 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 38 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 39 – Still do filme Caravaggio, 1986.



Figura 40 – Still do filme Caravaggio, 1986.

A cena é realizada sem diálogos, são os olhares e o movimento frenético no ato de pintar proferido pelo pintor-personagem que dão a dinâmica da encenação. Apenas uma das personagens tem um momento de fala (Fig. 41), que mais parece um monólogo interior em voz over⁴³ do que propriamente um diálogo em si.



Figura 41 – Still do filme Caravaggio (1986)

Ao ver Caravaggio colocando os brincos em Lena ela diz: “Eu fui a uma dessas festas. Fui escolhida por uma “caça-talentos”, uma rainha má chamada Ambrogia. Falou que se eu contasse uma palavra do que tinha visto minha vida

⁴³ “(...) no monólogo interior a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão desse corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a ‘vida interior’ do personagem. A voz aqui é marca privilegiada da interiorização, virando o corpo ‘às avessas’” (XAVIER, 2008, p. 466).

não teria mais valor do que uma tira de espaguete. À meia-noite, chegou o santo padre, vestido de sátiro, usando um tridente”.

A narrativa prepara para a festa que vem a seguir, um misto de bacanal dionisíaco e procissão religiosa.

Novamente Jarman abusa dos *tableaux vivant* para construir sua imagética, Ranuccio posa para o quadro, tornando-se o João Batista de Caravaggio, uma espécie de salvador da alma do pobre pintor. Jarman também coloca Jerusaleme, aquele que acompanha Caravaggio até seu leito de morte, como João Batista em duas cenas diferentes (Fig. 42 e 43).

Jarman/Caravaggio coloca esses dois personagens como representações dialógicas do amor/desejo do pintor/personagem: Ranuccio é o amor carnal e sexualizado, enquanto Jerusaleme é o amor platônico. Ranuccio é a ambiguidade, a violência e a perversão barroca, enquanto Jerusaleme é a limpidez, a segurança, a uniformidade clássica.

Jarman coloca esses dois opostos, essas duas representações de polaridades extremas e dissonantes, na figura de uma mesma personagem, na realidade de um mesmo santo: João Batista.

Para Jarman esse componente de perversão e santidade que é tão caro ao humano, assim como acreditava Caravaggio, está em todos nós.

Ao eleger figuras bíblicas e retratá-las como pessoas do povo, Caravaggio aproximava o humano do sagrado e vice-versa, da mesma maneira que Jarman aproxima essa dubiedade das relações humanas através de Ranuccio e Jerusaleme, ao serem retratados como um santo, sendo que Ranuccio é o responsável pela queda, pelo pecado no Caravaggio personagem, enquanto Jerusaleme é a sua salvação.



Figura 42 – Still do filme Caravaggio (1986) – Jerusaleme/São João Batista



Figura 43 – Still do filme Caravaggio (1986) – Jerusaleme/São João Batista

No texto falado/narrado nessa sequência, percebemos um elemento, ou melhor, uma palavra, que não se ajusta a época na qual o filme se passa. A personagem fala em uma “caça-talento” (talent scout/hunt), termo mais adequado ao século XX do que ao século XVII. Jarman impregna seu filme com esses momentos de anacronismo, principalmente em relação aos objetos que desfilam pelo filme (como moto, carro, máquina de escrever, etc), mas essa construção de estranheza é dada com os diversos sons extra-quadro, que não fazem parte da diegese.

[...] o fato de a cena fílmica não se definir unicamente por traços visuais; em primeiro lugar, o som nela desempenha um grande papel; 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, da narrativa, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para fora de campo, portanto, sua comunicação imediata. (AUMONT, 1995, pág. 25).

Jarman constrói uma cacofonia de sons ao colocar o universo sonoro de *Caravaggio*, o filme, em uma combinação audiovisual extremamente singular, que vem ao encontro das teorias de Michel Chion, em seu livro *La Audiovisión*, “não se vê o mesmo quando se ouve, não se ouve o mesmo quando se vê” (CHION, 1993), uma percepção influencia a outra, transformando-a.

As cenas no filme são construídas dentro de locais fechados, dos quais nunca vemos seu exterior. A relação com o exterior é realizada através do som. É através dele que nos localizamos em relação aos ambientes e a percepção do tempo. Ouvimos sons do mar, de cachorros, de pássaros, de sinos da igreja, de aplausos, de uma torcida, do apito de uma locomotiva, de um circo, de um galo cantando ao amanhecer, de um helicóptero, de chuva, de trovões, etc, sendo que nunca visualizamos essas imagens na diegese. É com esses sons no fora de

quadro que Jarman constrói a ambientação de sua narrativa, colocando-os não apenas em uma função “decorativa”, mas utilizando-os como elementos de representação e diálogo com o pensamento poético de sua *mise en scène*.

[...] assiste-se um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem. (AUMONT, 1995, p. 49).

O som dentro da cadência audiovisual, assim como propõe Chion, possui algumas funções que estabelece as relações com a imagem visual: reunir, pontuar, antecipar e separar.

Reunir é a função que consiste em unificar o fluxo das imagens. Elas podem ser reunidas em relação ao tempo ou em relação ao espaço. No tempo isso é dado através dos desdobramentos dos cortes visuais (ao qual Chion chama de efeito de *encabalgamiento* ou *overlapping*) e no espaço através de sons globais (cantos de pássaros, ruídos de tráfego, etc.).

Pode-se também utilizar uma música orquestrada que escapa dessa noção de tempo e espaço, quando ela desliza sob um mesmo fluxo de imagens, desdobrando os limites dos planos visuais.

Em Caravaggio essa função sonora é realçada através dos sons colocados no extra-quadro da imagem, nunca vemos o exterior dos ambientes, mas o som está ali para nos conectar a esse tempo e espaço, muitas vezes essa conexão é feita com o tempo presente, por causa dos anacronismos sonoros utilizados.

A função de pontuação na cadência audiovisual tem seu sentido de expressão do mesmo modo que o sentido gramatical: colocar ponto, vírgula, ponto e vírgula, sinais de exclamação, de interrogação, etc, que molduram o significado e o ritmo do texto/filme, inclusive, muitas vezes, determinando-o.

Un ladrido de perro en fuera de campo, un reloj de pared que suena en el decorado o un piano vecino son medios discretos para subrayar una palabra, dar cadencia a un diálogo o cerrar una escena. Esta utilización puntuadora del sonido deriva con gran naturalidad de la iniciativa del montador o del encargado de sonido, los cuales, basándose en el ritmo del plano, la labor de los actores y el sentido general de la escena deciden, a partir de los ruidos que se les proporcionan o que ellos eligen, el lugar en el que se colocará la puntuación sonora. (CHION, 1993, pág. 44)⁴⁴.

Os elementos de um conjunto sonoro também podem ser utilizados de uma forma “marcada”, sons de fontes diferentes mais ou menos específicas e de aparição mais ou menos intermitente, contribuem para preencher e criar um espaço fílmico através de pequenos toques distintos e localizados. No filme *Caravaggio*, latidos de um cão, apito de locomotiva, sinos da igreja, som das moedas habitam e definem um espaço, ao contrário de um som permanente, como as ondas do mar, que são o próprio espaço, na representação.

A parte de su papel narrativo (establecer o recordar el marco de la acción y sus dimensiones), el elemento del decorado sonoro puede desempeñar también, por la gracia del montaje, un papel puntuador. La inteligencia de su distribución en el ritmo de la escena puede renovar y transfigurar completamente su empleo. Esta pluralidad de funciones nos recuerda que el análisis sonoro de la película debe tener siempre en cuenta una posible super determinación de los elementos, es decir, que uno de ellos pueda tener sentido en varios niveles a la vez. (CHION, 1993, pág. 49)⁴⁵.

⁴⁴ Um cachorro latindo fora do quadro, um relógio de parede que toca em conjunto ou um piano próximo são meios discretos para destacar uma palavra, dar cadência a um diálogo ou fechar uma cena. Esta utilização marcadora do som deriva com muita naturalidade da iniciativa do montador ou do encarregado do som, os quais, baseado no ritmo do plano, no trabalho dos atores e no sentido geral da cena decidem, a partir dos ruídos que são proporcionados ou que são exigidos, o lugar no qual se colocará a trilha sonora. (Tradução do Autor)

⁴⁵ Para além do seu papel narrativo (estabelecer ou recordar o marco da ação e suas dimensões), o elemento do conjunto sonoro pode desempenhar também, pela graça da montagem, um papel marcador. A inteligência de sua distribuição no ritmo da cena pode renovar e transfigurar completamente seu emprego. Esta pluralidade de funções nos recorda que a análise sonora do filme deve sempre levar em conta uma possível super determinação dos elementos, ou seja, que um deles pode ter sentido em vários níveis de uma só vez. (Tradução do Autor)

A antecipação, também conhecida como convergência/divergência, é a função sonora mais utilizada em relação à trilha do filme, possui a capacidade de levar o espectador a uma linha de previsibilidade em relação a ação, criando uma expectativa que será confirmada ou negada na cena posterior na dinâmica audiovisual.

Na cena citada, da pintura do quadro de São João Batista, no momento que o estranho chega à porta uma música orquestrada inicia-se, ganhando uma ênfase maior com a abertura do embrulho e ao ser tirado de dentro um vestido de festa. A música já antecipa essa relação com o festivo, com a comemoração em seus acordes, pois o que virá após essa cena é o “baile” ao qual eles irão e o vestido foi dado à Lena com esse intuito: que ela possa ir ao baile, e sentir-se pertencente aquele lugar.

A função de separar, geralmente se dá com o silêncio, mas não com o silêncio criado a partir de toda supressão de som da imagem audiovisual, pois isso representaria apenas uma ruptura técnica, mas ao silêncio como uma sensação de ausência de som, pois cada lugar tem seu silêncio específico.

Em Caravaggio temos vários momentos de silêncio quando o pintor está realizando suas obras. Não ouvimos vozes, poucos são os sons que se misturam a cena, praticamente há uma supressão do tempo, como se o ato de pintar o colocasse em uma espécie de transe hipnótico, mas, nessa impressão de absoluto silêncio e concentração ouvimos na cena as pinceladas que vão ao encontro da tela. O silêncio existe, mas não é dado com a total ausência do som, o que Jarman faz é conferir ao local o silêncio proveniente de suas especificidades.

Podemos pensar também o som/música de duas maneiras diferentes: aquele que acompanha a imagem extra-diegese ou fora de campo ou aquele que emana de uma fonte visível na tela.

Em Caravaggio o som/música é praticamente fora da diegese, não está na narrativa, sendo que muitas vezes nem possui relação com a imagem visual que vislumbramos. Esse fora de campo ativo, assim chamado por Chion, é um

som que coloca perguntas que reclamam “respostas”, o som incita o olhar, criando uma atenção e curiosidade que mantém a expectativa.

A dicotomia criada em relação a imagem e ao som por Jarman, ao colocar em cena sons desconexos com a representação visual, como por exemplo sons de moto, helicóptero, calculadora, trem, etc, nos mostra que a história do pintor Caravaggio, ocorrida no século XVII, está sendo contada e vista no momento presente, sendo que o sons extra-quadro ou fora de campo faz com que não nos esqueçamos disso.

Em contrapartida o fora de campo passivo é aquele que cria um ambiente que envolve a imagem e a estabiliza sem que tenhamos a necessidade de perguntas ou respostas, não contribuindo para a dinâmica da montagem, pois se situa, para a audição, como um lugar estável.

A sincronização de sons que diferem da imagem apresentada, podendo ser colocado diversas vezes em um mesmo rosto ou a conexão com elementos que a princípio nada tem a ver um com o outro, dá-se o nome de síncrese (que combina os termos sincronia e síntese), que pode ser definido como a:

[...] irresistível e espontânea soldadura que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual momentâneo quando estes coincidem em um mesmo momento, independente de toda lógica funcional. (CHION, 1993, pág. 52).

Nesse sentido, Jarman confere ao filme Caravaggio, uma ampla variedade de síncrese sonora, pois a não relação entre imagem e som criada por ela, predomina em quase todas as sequencias, nos levando a um emaranhado de situações áudio-visuais anacrônicas tanto em seu interior fílmico, quanto em seu extra-quadro.

A multiplicidade de sentidos que essas relações desencadeiam em nossa percepção nos impele a um fluxo de sensações que extrapolam a mise *em*

scène e a poética “jarmaniana”, conferindo um valor inigualável em toda sua obra fílmica, sendo o ápice dessa construção a figura do pintor Caravaggio/Jarman e sua relação fílmica-pictórica com esse “biografado”.

4.3. Davi com a cabeça de Golias

O quadro Davi com a cabeça de Golias (1609, óleo sobre tela, 125x101 cm, Galleria Borghese, Roma, Fig. 44), não tem um equivalente “cênico” no filme Caravaggio, mas será utilizado em nossa análise pelas relações que se formam entre o pintor Caravaggio e o cineasta Derek Jarman.

Pintado no final da vida de Caravaggio, difere um pouco da tradicional representação dessa história bíblica, que mostra um Davi triunfante com a morte de Golias. Com uma aparência entre o triste e o orgulhoso, Davi segura na mão direita a espada que acabara de desferir o golpe fatal em Golias, cuja cabeça ele sustenta na mão esquerda, olhando-a melancolicamente.

Em um primeiro plano à direita temos a cabeça decepada de Golias, com o sangue escorrendo e os olhos abertos e vidrados como se um último fio de vida estivesse se esvaindo.

David tiene una postura e una belleza propias de una escultura clásica, a la que el pintor ha vuelto a dar vida a través del arte y que está atrapada entre la luz y la obscuridad. Goliat, tan real y a la vez tan macabro, tiene el poder mágico de la Gorgona⁴⁶, que aparece justo ante los ojos del observador, que queda impresionado y petrificado ante la imagen. [...] y recuerda a la antigua Medusa e su poder de atrapar al espectador en un mundo de fantasías tenebrosas y turbulentas. (LANGDON, 2010, p. 446)⁴⁷.

⁴⁶ Górgona é uma criatura da mitologia grega, representada como um monstro feroz, com grandes presas. Fonte: www.pt.wikipédia.org, acessada em 15 de junho de 2012.

⁴⁷ David tem uma postura e uma beleza típicas de uma escultura clássica, a qual o pintor deu a vida através da arte e que está presa entre a luz e a escuridão. Golias, tão real e tão macabro, tem o poder mágico de uma Górgona, que aparece justamente diante dos olhos do observador, que



Figura 44 - Davi com a cabeça de Golias (1609, óleo sobre tela, 125x101cm). Fonte Web Gallery of Art.

fica impressionado e petrificado diante de sua imagem [...] e parece a antiga Medusa e seu poder de aprisionar o espectador em um mundo de fantasias tenebrosas e turbulentas. Tradução do Autor.

Golias é um autorretrato de Caravaggio, que, sintomaticamente, não se coloca no lugar do herói e sim no lugar do vilão da história, que paga por seus atos de orgulho e pecado. Caravaggio havia fugido de Roma após ter matado um homem, exilando-se em Nápoles, Sicília e Malta. Desesperado por conseguir o perdão do cardeal Scipione Borghese para retornar a Roma, Caravaggio lhe envia essa pintura como um misto de arrependimento e pedido de perdão, mas morreu em 1610, em Porto Ercole (região da Toscana, Itália), antes de conseguir realizar seu intento.

A espada que Davi segura tem a inscrição em latim “*humilitas occedit superbiam*” que significa: a humildade conquista o orgulho. Caravaggio faz dessa pintura sua *mea culpa*, sabe de seus pecados e crimes, por isso se coloca na figura de Golias, ao mesmo tempo em que procura ser perdoado. Davi e Golias convivem juntos no artista, do mesmo modo que Derek Jarman, ao se aproximar da figura de Caravaggio, atesta sua predileção pelo submundo, pela polêmica e pela controvérsia.

Jarman, como enunciador, utiliza-se da figura de Caravaggio para produzir as enunciações em seu texto fílmico. De acordo com a semiótica discursiva podemos pensar esse texto na relação de um plano de conteúdo com um plano de expressão. O conteúdo seria as obras de Caravaggio, a sua maneira de pintar, as histórias que cada uma de suas telas descreve, sendo que Jarman utiliza essas mesmas telas em seu texto fílmico, mostrando assim que um plano de conteúdo pode ter diferentes manifestações. No plano de expressão, a imagem cinematográfica e a imagem pictórica se caracterizam cada uma com os recursos que lhe são específicos.

Mesmo em se tratando de formas de expressão “aproximadas”, devido à utilização da cor, da luz, da sombra, etc, elas se distinguem pela relação de mobilidade que as caracteriza: o cinema é uma imagem em movimento, enquanto a pintura é uma imagem estática. Sendo, também, o cinema uma produção intertextual, que se utiliza da soma de vários textos em seu contexto, produzindo assim uma totalidade de significados, que podemos designar como um texto

sincrético, ou seja, o enunciador (Jarman) se vale de diversos significantes e suas relações para expressar uma construção total de significação. O sistema de relação é dado por um sentido total e não pelas partes/fragmentos que são reunidos no texto fílmico. Para Fiorin (1999, p. 42) “a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais”.

Jarman propõe uma enunciação realizada pelo “eu” (pessoa), “aqui” (espaço) e “agora” (tempo) fora do tempo-espaço onde o evento se realizou (BAKHTIN, 1988). Mas, ao adentrar nesse espaço-tempo que não lhe pertence e nem faz parte de sua vivência, Jarman impregna-os do “aqui” e “agora” de sua época e de suas idiossincrasias. “A máscara narrativa sob a qual o autor se esconde apresenta fendas sob as quais ele se mostra” (FIORIN, 1999, p. 68).

Assim, a visão de mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião tem sempre sua expressão textual (verbal ou não). E é isso que constitui o discurso do outro, e esse discurso não pode deixar de repercutir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro sobre este objeto. (NASCIMENTO, 2006, p. 40).

No início do filme, quando Caravaggio está delirando em seu leito de morte, temos uma voz em *off*, do ator/personagem que narra os acontecimentos/pensamentos do protagonista, antes que a narrativa prossiga em um longo flashback, voltando, ao final, para essa cena. Seria essa narração a voz da personagem Caravaggio ou a do próprio Jarman?

No que diz respeito ao autor, ele se encontra no todo da obra – e está no mais alto grau, na visão de Bakhtin – mas nunca poderia tornar-se integrante dela no plano das imagens representadas. A imagem do narrador no relato em primeira pessoa, por exemplo, a imagem do herói autobiográfico, ainda que possam ser medidas e

determinadas em função de sua relação com o seu autor, não deixam de ser imagens representadas (máscaras) que têm o autor. (NASCIMENTO, 2006, p. 42).

Da mesma maneira que Caravaggio, o pintor, se coloca em sua tela, representando a si mesmo como Golias, Jarman também se coloca na obra cinematográfica traduzindo-se ora como o Caravaggio real, ora como o Caravaggio personagem. Jarman deixa que o tempo e o espaço em que habita, manifeste-se no texto fílmico, produzindo um amálgama de relações com o pintor/personagem “biografado”. Ao falar de Caravaggio, Jarman mais fala de si próprio do que do seu objeto de análise. Os fatos narrados da vida do pintor servem apenas como pretexto para que Jarman produza um enunciado que, ao refletir a personagem Caravaggio em si mesmo, consegue chegar o mais próximo possível do Caravaggio real. Essa relação intertextual, que se dá em uma relação de troca de significados, cria uma fusão entre os níveis narrativo e discursivo, fundindo personagem e autor em uma mesma enunciação. Para Fiorin (1999, p. 54) “não é indiferente o narrador projetar-se no enunciado ou alhear-se dele; [...] enunciar um “eu” sob a forma de um “ele” [...]”.

Ainda utilizando a obra Davi com a cabeça de Golias, onde Jarman se colocaria nessa equação? Estaria ele mais próximo de Davi e seu semblante entristecido ou estaria mais próximo de Golias, o vilão da história?

Levando-se em conta que Jarman utiliza a “persona” de Caravaggio para traçar um painel de suas relações com a arte, o sexo e o poder, é bem provável que, assim como Caravaggio, veja-se muito mais próximo de um Golias do que de um Davi. Mas, avesso às proibições da primeira-ministra Margareth Thatcher e sua política de exclusão das minorias sexuais, Jarman poderia ser um pequeno Davi brigando com o gigante poder político da Grã-Bretanha. Ou também um pequeno Davi que se coloca contra as convenções narrativas do cinema comercial, propondo diversas experimentações e ruptura com a linguagem clássica.

Expressar-se a si mesmo significa fazer de si um objeto para o outro e para si mesmo. Por outro lado, ver e compreender o autor de uma obra significa para Bakhtin ir além: ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, ou seja, um outro sujeito, um tu. (NASCIMENTO, 2006, p. 42).

Conjecturas à parte, Caravaggio utiliza Golias para fazer um autorretrato, que justifique a obtenção de perdão para seus atos violentos, que culminou com a morte de uma pessoa. Jarman retrata-se em Caravaggio espelha-se em seu objeto e deixa que esse objeto retribua o seu reflexo.

5. CONCLUSÃO

Podemos dizer que a pós-modernidade respira sob esse “ar” Neobarroco proferido por Calabrese. É um leve toque, um leve aroma que abranda as estruturas do fazer artístico, causando um “frescor” no resultado da criação. Estamos impregnados pelas práticas da fragmentação, da celebração do novo, do afã pela ruptura e pela experimentação (CHIAMPI, 1998) que nos permitimos total liberdade nesse mundo de possibilidades proposto pelo Neobarroco.

Essa liberdade e esse “frescor” nas estruturas artísticas, mais especificamente nas cinematográficas, é o que vemos e sentimos nas criações poéticas/fílmicas de Derek Jarman. Seu universo de realização está todo imbuído dessa relação Neobarroca, sua poética emana uma profusão de significados, criando uma poderosa intertextualidade que mantém viva, até os dias atuais, todo o labirinto de imagens proposta pela estética “jarmaniana”.

Jarman opta por uma aproximação com o diferente, com o estranho, com o outro que não reconhece mais a si mesmo (talvez fosse assim que o próprio Jarman se sentisse), fazendo seu cinema imbuído de uma sinceridade ímpar. A dor, a angústia, a morte e o sexo são as diretrizes básicas da poética “jarmaniana” que nos conduz a um emaranhado de sentimentos e revelações.

A rebeldia, a revolução e a contestação de Jarman, também são características que se inserem nesse universo Neobarroco, contribuindo ainda mais para associá-lo a essas teorias: “[...] barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da revolução” (SARDUY, 1979, p. 178).

Outros diretores poderiam estar aqui para exemplificar essa relação com as teorias Neobarrocas, mas optamos pela escolha de Derek Jarman por três motivos distintos.

O primeiro motivo que levamos em consideração é que a sua produção poética serve à perfeição para que as conjecturas aqui formuladas fossem mais bem visualizadas e assimiladas. Jarman se insere nessas teorias Neobarrocas à perfeição. Sua construção poética e estética é fortemente marcada pelas aproximações com essas questões culturais que, para Sarduy, “é uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem”.

Em segundo lugar a relação que permeia a escolha de Jarman por “biografar” o pintor Caravaggio, utilizando-o como objeto de um filme, torna-se sintomático para discorrermos sobre o quanto podemos apreender de nós mesmos ao nos refletirmos no outro.

Em terceiro lugar, mas não menos importante, escolhemos Jarman, para que possamos contribuir, nem que seja o mínimo possível, para que sua filmografia seja mais conhecida e divulgada entre os estudos audiovisuais no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴⁸

- AARON, Michelle (Org.). **New queer cinema – a critical reader**. Estados Unidos: Rutgers University Press, 2004. p. 7.34.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 167.168.219.223.224.242.243.
- _____. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo. Papyrus, 1995. p. 20.25.33.49.149.151.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008. p. 71.73.77-79.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 20.21.172.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Martins Fontes, 2006. p. 11.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 10.54.75.145.193.
- CHION, Michel. **La audiovision**. Espanha: Paidós, 1993. p. 44.59.52.
- CHRYSANTHI, Nigiani e STORR, Merl (Orgs.). **Deleuze and queer theory**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2009. p. 6.9.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 132.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem – movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 72.
- _____. **A imagem – tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 10.
- DYER, Richard. **Now you see it: studies on lesbian and gay film**. Londres: Routledge, 1990. p. 172.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 34.74.77.78.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1999. p. 42.68.
- GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁴⁸ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- GONÇALVES FILHO, Antonio. **A palavra náufraga**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 276.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 127.
- JARMAN, Derek. **At your own risk: a saint's testament**. Londres: Hutchison, 1992. p. 73.
- _____. **The last of England**. Londres: Constable, 1987. p. 54.
- _____. **Dancing Ledge**. Londres: London Quartet, 1984. p. 207.
- JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 61,62, 149.
- _____. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002. p. 123.124.123.133.
- LANGDON, Helen. **Caravaggio**. Barcelona: Edhasa, 2010. p. 213.215.225.446.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997. p. 212.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. São Paulo: Jorge Zahar, 2009. p. 274.277.278.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo: AnnaBlume, 2006. p. 40.42.65.93.123.
- O'PRAY, Michael. **Derek Jarman – dreams of England**. Londres: British Film Institute, 1996). p. 8.10.48.52.62.74.78.94.135.136.149.156.158.178.192.
- ORTIZ; Áurea; PIQUERAS, María Jesús. **La pintura en el cine – cuestiones de representación visual**. Barcelona, Espanha: Paidós, 1995. p. 34-37.39.92.95.188.
- SARDUY, Severo. **O Barroco e o neobarroco**. In: MORENO, César Fernández (Org.). América Latina em sua literatura. Tradução de João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 171.177.178.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2000. p. 289.
- SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio e FERRARAZ, Rogério. **O cinema independente americano**. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando

(Orgs). Cinema mundial contemporâneo, Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008. p. 237.

WOLFFLIN, Henrich. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 17.34.87.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucite/Edunesp, 1988.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHION, Michel. **The voice in cinema**. Estados Unidos: Columbia University, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio nobel/SESC, 1995.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2002.
- NOTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: AnnaBlume, 1996.
- _____. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. São Paulo, AnnaBlume, 2008.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REES, A. L. **A history of experimental film and video**. Londres: British Film Institute, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

SITES

KESKA, Monika. **El cine en la era neobarroca: Derek Jarman**. Disponível em: ≤ <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83215>>, 2004, Acessado em 21 dez. 2008.

_____. **Nueva mirada en la cultura británica: El Cine de Derek Jarman**. <<http://www.metakinema.es/metakineman0s5a1.html>>, 2007, Acessado em 21 dez. 2008.

RICH, B. Ruby. Disponível em <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80/>>, Sight & Sound, Março de 2000. Acesso em 02 de junho 2011.

THE films of Derek Jarman. Disponível em: <<http://jclarkmedia.com/jarman/>>. Acesso em 20 dez. 2008.

PUBLICAÇÕES SERIADAS

Escobar, Pepe e França, David. O novo cinema inglês. **Set: cinema & vídeo**. n. 8, 46-50, 1988.

FILMES CINEMATOGRAFICOS

Derek Jarman: relação de filmes dirigidos pelo cineasta.

BLUE. 1993. Direção Derek Jarman. Produção Takashi Asai e James Mackay. Roteiro Derek Jarman. Elenco Tilda Swinton, Nigel Terry, Derek Jarman e outros. 79 min, sonoro, colorido.

WITTGENSTEIN. 1993. Direção Derek Jarman. Produção Takashi Asai e Ben Gobson. Roteiro Derek Jarman, Ken Butler e Terry Eagleton. Elenco Clancy Chassay, Jill Balcon, Tilda Swinton e outros. 75 min, sonoro, colorido.

EDUARDO II (Edward II). 1991. Diretor Derek Jarman. Produção Takashi Asai e Antony Root. Roteiro Derek Jarman, Ken Butler e Stephen McBride baseado na peça de Christopher Marlowe. Elenco Steven Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton e outros. 90 min, sonoro, colorido.

THE GARDEN. 1990. Direção Derek Jarman. Produção James Mackay. Roteiro Derek Jarman. Elenco Tilda Swinton. Johnny Mills, Philip MacDonald e outros. 92 min, sonoro, colorido.

WAR Requiem. 1989. Direção Derek Jarman. Produção Dan Boyd. Roteiro poemas de Wilfred Owens. Elenco Laurence Olivier, Tilda Swinton, Nathaniel Parker e outros. 92 min, sonoro, colorido.

THE LAST of England. 1988. Direção Derek Jarman. Produção Dan Boyd e James Mackay. Roteiro Derek Jarman. Elenco 'Spring' Rupert Audley, Nigel Terry, Tilda Swinton e outros. 87 min, sonoro, colorido.

ÁRIA (segmento "*Depuis le jour*"). 1987. Direção Derek Jarman. Produção James Mackay. Roteiro Derek Jarman. Elenco Amy Johnson, Tilda Swinton, Spencer Leigh e outros. 90 min, sonoro, colorido.

CARAVAGGIO. 1986. Direção Derek Jarman. Produção Sarah Radclyffe. Roteiro Derek Jarman baseado em uma história de Nicholas Ward Jackson. Elenco Nigel Terry, Sean Bean, Tilda Swinton e outros. 93 min, sonoro, colorido.

THE ANGELIC Conversation. 1985. Direção Derek Jarman. Produção James Mackay. Roteiro sonetos de William Shakespeare. Elenco Dave Baby, Timothy Burke, Judi Dench (narração) e outros. 81 min, sonoro, colorido.

THE TEMPEST. 1979. Direção Derek Jarman. Produção Guy Ford e Mordecai Shreiber. Roteiro Derek Jarman baseado na peça de William Shakespeare. Elenco Heathcote Williams, Jack Birkett, Toyah Willcox e outros. 95 min, sonoro, colorido.

JUBILEE. 1978. Direção Derek Jarman. Produção Howard Malin e James Whaley. Roteiro Derek Jarman. Elenco Jenny Runacre, Nell Campbell, Toyah Willcox e outros. 100 min, sonoro, colorido.

SEBASTIANE. 1976. Direção Derek Jarman e Paul Humfress (co-direção). Produção Howard Malin e James Whaley. Roteiro Derek Jarman, Paul Humfress e James Whaley. Elenco Leonardo Treviglio, Barney James, Neil Kennedy e outros. 90 min, sonoro, colorido.