3

“Na sombra da luz do sol”: os vídeos caseiros de Derek Jarman

I heard telephones, opera house, favorite melodies
I saw boys, toys electric irons and T.V.'s
My brain hurt like a warehouse
it had no room to spare
I had to cram so many things
to store everything in there
And all the fat-skinny people, and all the tall-short people
And all the nobody people, and all the somebody people
I never thought I'd need so many people

(David Bowie)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Figura 4: Frame do curta *Studio Bankside* (1971), de Derek Jarman

A emissora inglesa de televisão BBC exibiu, em 1994, o último filme de Derek Jarman, *Glitterbug*, meses depois de sua morte em decorrência de complicações causadas pelo vírus da AIDS. Jarman soube que era portador do vírus em 1986, durante as gravações de seu longa-metragem *The Last Of England* (1987). Jarman dirigiu *Glitterbug* até a sua saúde permitir, ao lado codiretor associado David Lewis e do editor Andy Crabb, a partir de quinze horas de materiais que havia filmado em sua pequena câmera Super-8 entre 1970 e 1985. *Glitterbug*, que possui uma hora de duração, foi exibido no programa Arena, uma série de documentários que faz parte da programação da BBC desde 1975.

Derek Jarman nasceu em 31 de janeiro de 1944 em Northwood, Middlesex, no Reino Unido e faleceu em Londres, em 1994. Na época da sua morte, era conhecido como um dos mais controversos cineastas britânicos. A fama se dava por conta de seus polêmicos longas como, por exemplo, o primeiro deles, *Sebastiane* (1976). Falado inteiramente em latim, rodado na Sardenha (Itália) e financiado por um rico e anônimo empresário italiano, o filme conta a vida de São Sebastião a partir do olhar *queer* do diretor. Com cenas de rapazes nus, seminus, tendo ereções, *Sebastiane* traz uma versão inegavelmente sadomasoquista do santo, como afirma B. Ruby Rich no capítulo "The King of Queer: Derek Jarman", presente no seu livro *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Rich, 2013, p. 50) [1].

Figura 5: Frame de *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman

[1] Há também um capítulo inteiro dedicado a essa temática do sadomasoquismo em *Sebastiane*, presente no livro *The Queer Cinema of Derek Jarman* (2009), de Niall Richardson. No momento não me dedicarei à temática, já que me aterei aos curtas do diretor, no presente capítulo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Jarman se dedicou também à pintura, à cenografia, aos seus *sketch books* e à jardinagem. Formou-se no King's College de Londres, onde desenvolveu conhecimento acadêmico da língua inglesa, história e história da arte. Foi na universidade que Jarman desenvolveu uma forte paixão pela história da Renascença, encantamento que atravessa seus longas como *Caravaggio* (1986), baseado na vida do pintor italiano, e *Edward II* (1987), uma adaptação da peça de Christopher Marlowe. Logo após se formar no King's College, Jarman foi admitido na Slade School of Fine Arts, estudando pintura e cenografia. Nas aulas da Slade, Jarman teve, pela primeira vez, um contato mais intenso com obras de cineastas da vanguarda europeia e estadunidense, como Sergei Eisenstein, Jean Cocteau, Federico Fellini, Pasolini, Maya Deren, Kenneth Anger e Andy Warhol, outros intercessores de seus trabalhos, junto com a Renascença. [2]

Glitterbug começa com imagens de Dungeness na costa Kent, na Inglaterra, onde fica *Prospect Cottage*, a casa de veraneio onde Jarman cultivou seu jardim –atualmente aberta para visitação. Jarman aparece em uma das cenas trabalhando em uma escrivaninha, de frente para a janela que dá vista para o exterior da casa. A voz do narrador fala, ao fundo, que a força criativa de Jarman foram seus *home movies*, tradição herdada do pai e do avô. Logo em seguida entram cenas de alguns *home movies* de seu pai. Depois Jarman aparece no programa *Face to Face*, da BBC, exibido em março de 1993, no qual é entrevistado por conta do lançamento de *The Last of England*. No excerto incluído em *Glitterbug*, o repórter que entrevista Jarman pede que fale um pouco sobre ter começado a filmar com câmeras Super-8. Jarman conta que seu primeiro contato com a câmera foi quando era um jovem estudante de pintura em Slate. Alguém levara uma Super-8 para o estúdio e lhe ofereceu emprestada. Jarman aceitou a oferta e fez um filme de três minutos do estúdio, que seria o seu primeiro de uma longa série. Nas festas que dava com os amigos, sempre projetava os filmes. O diretor diz que a câmera portátil lhe dava a possibilidade de criar efeitos de imagem na própria câmera durante as filmagens, o que não era possível de ser

[2] HOYLE, Brian. *Derek Jarman: Radical Traditionalist*. Senses of Cinema, Issue 43, Maio de 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

executado com a 16mm. Jarman declara que esses filmes têm um papel central na sua cinematografia, e que ele os considerava, talvez, mais interessantes que seus longas-metragens, porque eles falavam mais diretamente da a sua experiência, de certo modo, "apesar de ser difícil de convencer às pessoas disso". Ele diz que se orgulha de fazer esses filmes, e que, na época dessa entrevista, um ano antes de sua morte, ainda os fazia.

O interesse acadêmico e arquivista pelos vídeos caseiros tem apresentado um considerável aumento nas últimas décadas. Eles foram redescobertos com valor de uma fonte histórica e social. Consuelo Lins e Taís Blank, no artigo "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo" (2012), demonstram como esse interesse, que vem de pesquisadores, cineastas e de arquivos públicos, tem, no Brasil, como exemplo emblemático a Cinemateca Brasileira de São Paulo, que "tem constituído um grande acervo de imagens amadoras e familiares – constantemente consultado e utilizado por artistas brasileiros." (Lins e Blank, 2012, p. 57)

Elizabeth Czach, em sua dissertação apresentada na Concordia University (Canadá), intitulada *Home movies then and now* (2000), elabora um texto em torno da questão do *home movie* como uma das primeiras aplicações da tecnologia cinematográfica amadora e em quais tipos de representação essa forma fílmica estava interessada.

Em 1923 a Kodak iniciou a comercialização da câmera de 16mm voltada para o uso doméstico, mas, por conta do seu custo, somente grupos mais privilegiados podiam ter acesso aos primeiros equipamentos. A partir da década de 1950 esse tipo de tecnologia começou a ser comercializado a custos menores e tornou-se mais acessível aos seguimentos menos privilegiados, já que os equipamentos passaram a ser menores e os filmes passaram a requerer menos luz. A câmera doméstica (*home movie camera*) emergiu como uma mercadoria massiva que deu à família a responsabilidade de registrar seu *everyday life* e essa atividade se tornou o modo ideal dessas famílias gastarem o seu tempo de lazer. (Czach, 2000, p.p. 17-18)

> A emergência do equipamento fílmico no mercado de massas criou usuários que não tinham muito conhecimento de como gravar imagens em movimento. De fato, em sua maior parte, usuários tendiam a replicar as imagens recodificadas com as câmeras

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

> fotográficas. Isso explica a esmagadora percepção dos filmes caseiros como imagens banais de pessoas rígidas, sorrindo desajeitadamente para as câmeras. (Idem, 2000, p. 24) [3]

Em 1950, nos Estados Unidos, a família nuclear era a unidade de consumo dominante. Por conta disso, os manuais da Kodak ensinando o manuseio e sugerindo os possíveis usos da câmera eram voltados para o registro dos seus momentos de diversão. Czach aponta que no guia de filmagem portátil *Filming Family* (1962), uma das diversas publicações comercializadas na época, ensinava-se aos usuários como fazer documentação desses contextos domésticos. Os capítulos se dividiam em "Filming Baby's First Year", "Films Featuring Toddlers", "Children of School Age", "Birthday and Chrismas Parties", "Holidays Films", "Hobbies", e "Films a Wedding", o que nos demonstra que esses guias estavam comprometidos com a ideologia da família nuclear branca, de classe média urbana, sugerindo cenários que giravam em torno de pais e crianças. (Czach, 2000, 25)

Lins e Blank mostram, através de Susan Aasman em seu artigo "Le film de famille comme document historique" (2012), que os filmes de família remontam a uma tradição que vem de antes do surgimento da câmera de filmar: "a dos retratos de família pintados como um gênero, que aparecem na Renascença com a ascensão da burguesia" (Lins e Blank, 2012, p. 57).

Czach relativiza o impacto doutrinador das propagandas e dos guias, ressaltando que apesar da escassez de representações de famílias não-brancas e não-normativas nos manuais da Kodak, essa ausência não corresponde exatamente com o que foi feito e produzido pelos usuários domésticos das primeiras tecnologias cinematográficas portáteis:

> O que emergiu desses manuais foi um conjunto de normas e de rituais domésticos que criaram um ideal mítico do dia-a-dia a ser aspirado. A ideia de um "dia-a-dia normal" inscreveu papéis de gênero assim como apagou as diferenças sexuais e raciais. Uma ruptura emerge, no entanto, quando as práticas dos filmes caseiros são colocadas em cena por aqueles que são excluídos pelo discurso dos manuais, assim como foi o uso das câmeras de filmes caseiros nos campos de prisionais Japoneses. Se o dia-a-dia é para

[3] "The emergence of film equipment into the mass-market created users who had little idea about how to record moving images. Indeed, for the most part, users tended to replicate the images recoded with still cameras. This accounts for the overwhelming perception of home movies as banal images of stiff limbed people smiling awkwardly into the cameras ."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

> existir como um conceito culturalmente viável, ele deve emergir em uma complexidade heterogênea. (Idem, 2000, p. 35) [4]

No artigo *Extended Family Films: Home movies in the State-Sponsored* (2009), [5] Julia J. Noodergraaf e Elvira Pouw tratam de como os filmes de família podem trazer essas múltiplas representações, e não só o da família branca tradicional. O ponto de vista do seu objeto é uma família aristocrática holandesa, dona de minas de ouro na Ilha de Sumatra, na Indonésia, mas o interesse das autoras é justamente como essa vida na colônia os obriga a expandir o modo como a família é representada.

Noodergraaf e Pouw partem do programa de exibições e palestras que aconteceram em 2002 no *Nederlands Filmmuseum*, em torno da coleção de filmes da *Dutch East Indies*, onde foram projetados filmes do período da colonização dos Países Baixos na Indonésia. O artigo faz um recorte, utilizando os filmes domésticos da família Sanders, cujo patriarca, Mr. H. J. A. Sanders, fazia registros em vídeo da Ilha de Sumatra, onde possuía minas. O que chama a atenção das autoras é que esse material se estende através do domínio da casa da família. "Nesse sentido, as gravações dos Sanders, assim como outros filmes amadores nesse cenário histórico particular, onde pessoas criavam novas "casas longe de casa", ilustravam a permeabilidade entre a vida privada e pública que era uma característica da vida em qualquer colônia." (Noodergraaf e Pouw, 2009, p. 86) [6] Alguns frames de filmes domésticos dos Sanders são expostos no artigo. Um deles mostra o casal Sanders sentado, posando para a câmera, na frente da casa da colônia, na frente de todos os empregados de origem étnica desconhecida. Em outra fotografia, H. J. A. Sanders está ao lado do cozinheiro da casa e sua esposa, durante o casamento dos dois. Noodergraaf e Pouw defendem que, por estarem longe da família, os colonizadores criam outro tipo de familiaridade com os

[4] "What emerged from these manuals was a set of norms and domestic rituals that created a mythic ideal of the everyday-one to aspire to. The idea of the 'normal everyday' inscribed gender roles as well erasing sexual or racial difference. A rupture emerges, however, when home movie practices are put into play by those excluded by the discourse of the manuals, such as the use of home movie cameras in Japanese internment camps. If the everyday is to exist as a culturally viable concept it must emerge in the heterogeneous complexity." (Tradução livre)

[5] The Moving Image, Volume 9, Number 1, Spring 2009, pp. 83-103.

[6] "In that sense, the Sanders recordings, as the other amateur films from this particular and historical setting where people created new 'homes away from home', illustrated the permeability between private and public life that was characteristic for life in any colony."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

empregados, o que envolve relações senhoriais, mas também a função de suprir a ausência de primos, sobrinhos e irmãos, nesses momentos típicos da vida familiar moderna. A vida na colônia asiática acaba por rasurar a tradicional organização familiar que existia para os Sanders na Europa.

O que Derek Jarman fazia em seus *home movies* era justamente isso: uma redefinição do lar através do imenso universo que produziu com eles. Jarman fazia questão de chamar seus filmes amadores de filmes caseiros (*home movies*). Jim Ellis, em seu livro *Derek Jarman's Angelic Conversation* (2009), diz que Jarman "reivindica uma tradição familiar e a reconfigura" (Ellis, 2009, p. 18), e que Jarman reivindica também a propriedade desses termos, "casa" e "família". Em uma entrevista concedida à revista Marxism Today, em outubro de 1987, na época do lançamento de seu filme *The Last Of England* , Jarman diz:

> Eu tento deixar tudo muito perto do conceito de casa, que é, talvez, algo que é difícil pra mim, porque eu sou gay. É duro de estabelecer 'casa' sendo um homem gay. Meus filmes caseiros, portanto, relatam um mundo muito diferente desse representado pelo meu avô e pelo meu pai. Eles apresentaram um caminho através das cerimônias da vida heterossexual: casamentos e luas-de-mel. [7]

Com essas outras versões do lar, os filmes de família de Jarman mapeiam novos territórios do desejo e da subjetividade. Ellis alega que o que diferenciaria Jarman de suas influências fílmicas e o faz se aliar mais a um cinema underground [8] seria o modo como a história e a política estão implicadas em seu olhar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

3.1
O íntimo é político

Yan Beauvais em seu ensaio sobre os *home movies* de Jarman intitulado "Super-8 é liberdade: uma revisão do cinema do pequeno gesto" (2014), narra

[7] "I try to keep everything very close to the concept of home, which is perhaps something which is difficult because I am gay. It is hard to establish 'home' being a gay man. My home movies therefore reported a very different world to that presented by my grandfather and my father. They presented a way through the ceremonies of heterosexual life: marriages and honeymoons."

[8] Eu chamaria aqui também de "cinema menor", fazendo referência ao conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari no livro *Kafka: Por uma literatura menor.*

que, em uma data imprecisa, entre as décadas de 1970 e 1980, estava em Paris durante um período no qual os eventos de cinema experimental faziam parte do cotidiano do Centre Georges Pompidou. Em uma dessas ocasiões, teve o primeiro contato com os vídeos em super-8 de Jarman, com o próprio diretor projetando não de dentro da cabine, mas na própria sala de exibição, entre os espectadores. Beauvais se espantou com o acontecimento: "Notei que o artista estava fazendo em público algo que com frequência é privado, a projeção de diários. Sua projeção é geralmente uma experiência compartilhada com a família, em um círculo de amigos ou de relações estreitas, mas isso não foi antes de Jonas Mekas [9] e alguns outros terem feito disto uma experiência pública." (Beauvais, 2014, p. 120) Como Ana Kiffer afirmou em seu curso intitulado "Cadernos do Corpo" (2015), sobre os cadernos experimentais e de notas que geralmente os artistas guardam nas suas gavetas, ou seja, no contexto íntimo, mas que têm passado a ser matéria de suas práticas artísticas:[10] "o íntimo não encena a si mesmo, mas passa a fazer parte de um comum, da política do mundo". Derek Jarman reverte o modo de utilização desses vídeos caseiros, normalmente exibidos, assim como os cadernos preparatórios de artistas se reservam aos arquivos íntimos, entre familiares e amigos, mas dentro de um contexto íntimo, doméstico. Jarman, como observamos a partir da narração de Beauvais, os exibe para um público mais amplo, não se restringindo ao contexto privado, e como parte de sua produção artística. Talvez pelo fato de essa experiência íntima fazer parte de um comum, como afirma Kiffer, de um comum que é político.

Na entrevista que concedeu à revista Marxism Today em 1987 e já citada, intitulada "Home movie man", o repórter pergunta a Derek Jarman se depois do lançamento do filme *Sebastiane* passou a se sentir parte do cinema independente inglês. A resposta de Jarman é uma crítica aos próprios preceitos que faziam parte da vanguarda estética, ou o "cinema de arte" inglês:

> Devo admitir que nessa época eu conhecia muito pouco sobre outros cineastas independentes. A moda da época para cineastas independentes eram os filmes

[9] Jonas Mekas, a quem Beauvais se refere, é um poeta e artista lituano-americano conhecido como um dos expoentes do cinema de vanguarda dos Estados Unidos.

[10] Curso ministrado dentro do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2015. Faço referência a um comentário feito por Ana Kiffer durante um dos dias do seminário.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

> estruturalistas. Eles acharam *Sebastiane* muito autoindulgente. Mas eu acredito que nós precisamos de um cinema que inclua mais disso que é chamado de autoindulgência e menos teoria. Nós poderíamos fazer um cinema muito mais vibrante se as pessoas explorassem quem eles são em sua grande variedade e se usassem isso como ponto de referência para fazerem seus filmes. [11]

Jarman faz uma espécie de afirmação da "autoindulgência" como uma característica potente do seu filme. A autoindulgência seria uma forma de permitir ao filme pulsar vida, ao contrário dos cineastas estruturalistas, que se preocupam mais com o rigor formal. O cerne da preocupação de Jarman não é o ângulo da cena, o quadro, a iluminação, a montagem, a edição (apesar de produzir uma outra forma, que por vezes são as imagens borradas de seus super-8, com seus efeitos de cor, e outras com uma talvez outra forma de realismo, como em *Sebastiane*), mas com uma forma de afirmar a vida do santo, no caso de *Sabastiane*, através de uma narrativa erótica sadomasoquista, com uma preocupação política. Narra-se, além disso, uma versão não-rigorosa da biografia de São Sebastião, com detalhes inventados, com o intuito de produzir uma rasura política na história bíblica, de se apropriar do popular fetiche pelo qual a comunidade *queer* goza pela imagem contorcida de Sebastiane, a exemplo do livro de Mishima, *A máscara*, no qual o personagem nutre uma obsessiva atração pela imagem de sua execução.

Os filmes de Jarman proporcionaram a possibilidade de desenvolver uma estética com preocupações políticas, principalmente seus filmes em super-8, que abriam campos para que trabalhasse com novos espaços, com universos mágicos, com o mundo no qual vivia – o mundo *queer* londrino – e a sexualidade, ou pela articulação entre a autoindulgência e a contundência política.

Jacques Rancière inicia a primeira entrevista que compõe o livro *A Partilha do Sensível: Estética e Política* (2009) com uma exploração da ideia-título, a partilha do sensível, que seria "o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas", essa partilha fixaria então, ao mesmo

[11] I have to admit that at this time I knew very little about other independent film makers. The fashion at the time for independent film makers was structuralist films. They found *Sebastiane* very self-indulgent. But I believe we do need a cinema that includes more of what is called self-indulgence and less of theory. We would have a much more vibrant cinema if people actually explored who they were in all their great variety and used that as a yardstick from which to make their films.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

tempo, “um comum partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2009, p. 15). Partilham desse comum apenas os indivíduos que estão autorizados, pelo papel que exercem na sociedade, a fazerem parte dela. Rancière retoma um sentido kantiano de “estética”, “o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Idem, 2009, p. 16). Haveria, portanto, um jogo de visibilidade e invisibilidade que faz parte dos afetos da estética, e isso seria o seu caráter político: quem pode dizer e se expressar, quem tem a possibilidade de ter voz através da arte. No comum, na experiência estética partilhada, há um regime de poder, em um sentido foucaultiano, que se manifesta nas vozes que fazem parte dela, mas também do próprio *comum* produzido pelo evento estético, ou seja, a relação de espectadores, leitores, e a potência de vida que ali se expõe.

Jarman, que também era pintor, declarou certa vez que não pôde encontrar nos quadros o que encontrou nos filmes, porque “[o] mundo da pintura era estéril, um mundo vazio” (Jarman *apud* Wymer, 2005, p. 34). Talvez pelo fato de a tradição modernista da pintura, tal como afirma Rancière, ter apresentado a “revolução abstrata como a descoberta pela pintura de seu ‘medium’ próprio: a superfície bidimensional” (Rancière, 2009, p. 22). Rancière discorda do preceito modernista, argumentando que a superfície do quadro não poderia ser apenas “uma composição geométrica de linhas”, sendo, na verdade, “uma forma de partilha do sensível.” (Idem, 2009, p. 22). Rancière mostra ainda que Platão considerava a superfície da pintura como um “signo mudo, ao contrário da palavra vida. Não seria, portanto, algo do caráter do plano versus o tridimensional, mas algo como o plano versus o “vivo”. O Renascimento, que talvez por isso tenha fascinado tanto a Jarman, inseriu a terceira dimensão na pintura para captar o “vivo” que escapava ao plano, no esforço de dar ao quadro a possibilidade de manifestar a ação da potência do vivo (Idem, 2009, p. 23).

Os filmes de Jarman, muitos com referências ao Renascimento artístico, reapropriando-se de obras do período, deram ao diretor a possibilidade de partilhar a vida *queer* que pulsava nos anos 1970 e 1980 na Inglaterra. Através da terceira dimensão cinematográfica, nas exibições em meio ao público (como descrito por Yan Beauvais), e também nos períodos de produção dos filmes nos sets de filmagem (ao contrário do labor solitário da pintura, o cineasta sempre levava consigo uma equipe composta de amigos). “O que achei foi comunidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Eu descobri o meu mundo nos filmes", declarara (Jarman *apud* Wymer, 2005, p. 35). O comum é político em Jarman na medida em que a partilha do sensível *queer* que pulsa nos seus filmes nos coloca diante de outros modos de vivência e de estar junto.

Os curtas de Derek Jarman em super-8 podem ser divididos em três grupos. O primeiro é composto de filmes com temáticas que envolvem pessoas, lugares e eventos, tais como *Studio Bankside* (1972), *Andrew Logan Kisses the Glitterati* (1973), *Miss World* (1973), *Sloane Square* (1974-1976), *Ula's Fete* (1976), *Journey to Avebury* (1973), *Ashden's Walk on Mon* (1973) e *Stolen Apples For Karen Blixen* (1973). O segundo grupo é marcado por atmosferas simbólicas e mágicas – alguns dos quais influenciados pelos filmes caseiros Kenneth Anger, como *The Art of Mirrors* (1973), *In the Shadow of the Sun* (1981), e *T.G. Psychic Rally in Heaven* (1981). Um terceiro grupo de curtas é composto pelos vídeos produzidos para a MTV, criada em 1981. Nessa época, Jarman atentou para o potencial comercial de seus super-8 e produziu clipes de bandas como Pet Shop Boys, Orange Juice e The Smiths. Algumas técnicas desenvolvidas para o clipe de *The Queen is Dead* (1986), de The Smiths, o inspiraram mais tarde para algumas das colagens de *The Last of England*.

Segundo Ellis, no livro *Derek Jarman's The Angelic Conversation*, para Jarman, a coisa mais importante não era o trabalho artístico em si, ou a semântica do filme mas, ao contrário, "[o] que diferencia Jarman de suas influências iniciais, e o que o localiza no campo dos cineastas underground mais do que na cena dos artistas experimentais ou estruturalistas do LFMC, é o modo como história e política inevitavelmente infletem sua visão" (ELLIS, 2009, p. 21).

Por vezes alguns dos filmes experimentais de Jarman têm um tom aparentemente abstrato ou *nonsense*, ou de uma simples experimentação com a linguagem, como no segundo grupo dos seus curtas. Ele domina os efeitos que as câmeras super-8 podem ajudá-lo a produzir nos curtas: tanto nas cores, na textura do filme ou na velocidade de gravação.[12] Logo no meu primeiro contato com seus

[12] "The Nizo super-8 camera which Jarman began using in 1972 had a button which enabled the film maker to shoot at different speeds. Jarman developed a favourite technique os shooting at only three or six frames per second, something which result in manically jerky movements if

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

filmes caseiros tive a impressão que estava diante do contrário, de algo mais próximo do que Kiffer afirma sobre a obra de Antonin Artaud, em seu artigo "Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?". Segundo Kiffer, nos trabalhos de Artaud, o que é um rompimento com o figurativo não é necessariamente uma rendição à forma abstrata, então, "o não figurativo em Artaud encontra ressonância na busca de crivar os corpos com as forças que os atravessam (…) esses corpos não figurativos da plástica artaudiana são corpos-força, o crivo é a eficácia em fisgar, atravessar, perfurar com as forças os corpos. Seria possível dizer que as forças seriam a base de toda e qualquer matéria." (Kiffer, 2008, p. 2008).

Uma montanha de cinzas pega fogo e alguns pedaços voam com o vento. O vento está agitando o fogo. Esse é o primeiro plano de *The Art of Mirrors* (1972). Após cerca de trinta segundos a cena muda. Uma figura está parada no lado direito do plano e segura um pequeno espelho arredondado que reflete uma luz contra a câmera, atravessando o olhar do espectador. A luz vai e volta, fazendo com que a cena escureça e se ilumine, conforme a lente da câmera Super-8 recebe menos e mais luminosidade. Logo em seguida podemos vislumbrar a silhueta de outra figura de perfil, elegante, com um vestido de costas nuas e um chapéu com um lenço amarrado em seu topo, pendente por detrás das costas. A imagem permanece assim por alguns segundos, a luz oscilando, mais e menos ofuscante, em nossos olhos. Em seguida o plano se abre e podemos ver que a figura que segura o espelho usa um terno preto e uma máscara que se assemelha a um saco de pano com olhos e boca, fazendo-a ter um aspecto monstruoso. Um homem de cabelos no ombro, com porte *dandy*, também de terno preto, passa na frente da câmera segurando uma comprida vela branca. As figuras trocam de lugar, espelho passa de mão em mão, sempre refletindo luz nos nossos olhos. A última figura a pegar o espelho é a mulher de vestido. O curta termina com ela se aproximando da

screened at a normal speed, but when projected at the same slowed down rate created a more languorous, dreamlike effect ." (Wymer, 2005, p. 26)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

câmera, olhando com firmeza na direção da lente, refletindo a luz do espelho em sua direção.

O que temos em *The Art of Mirrors*, que faz parte do segundo grupo de curtas, os mais oníricos, não é uma simples construção imaginativa ou uma fabulação. O espelho reflete a luz nos nossos olhos, ofusca a nossa vista, nos incomoda. As figuras são soturnas, monstruosas, andróginas. Os corpos projetados na tela nos tocam com a luz. Aqui temos uma experimentação fílmica em um campo intensivo, afetado. Jarman nos leva a um lugar de borda, entre o sonho e a realidade. O corpo de luz invade nossa retina com violência, nos fazendo lembrar que estamos diante do encontro com outros corpos – que nos atravessam, que nos alteram. Parece que Jarman enxerga que há a possibilidade de um outro modo de existência, de uma utopia ou de uma heterotopia, nessa afetação com espaços outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Figura 6: ***Frame do curta em Super-8*** **The Art of Morros** ***(1972), de Derek Jarman***

Figura 7: Frame do curta em Super-8 The Art of Morros (1972), de Derek Jarman

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Logo nos primeiros capítulos do livro *A Lógica do Sentido* (1974), Deleuze, ao partir da análise de *Alice*, de Lewis Carrol, aponta que Platão faz uma distinção de duas dimensões: uma que seria a das coisas estáticas, limitadas e fixas; e outra onde o que há é um devir-louco, ou o que ele chama de "puro devir", que se furta ao presente e nos faz confundir passado e futuro. Deleuze coloca então em tensão com a perspectiva platônica o modo estóico de distinguir as coisas: primeiro os corpos e suas relações, suas paixões, suas misturas, onde o único tempo seria o presente (o presente cósmico); depois os acontecimentos incorporais na superfície, que resultam dessa mistura dos corpos da profundeza. A profundeza estóica, ao contrário da platônica – reino sujo, do simulacro, que nada tem a ver com a superfície fixa e estática – se manifesta na superfície, como o filósofo ilustra através de uma citação de Émile Bréhier: "A árvore verdeja...". A árvore verdeja porque há a mistura de corpos que resultam nesse acontecimento: "um corpo penetra outro corpo, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota do vinho no mar ou o fogo no ferro". (Deleuze, 1974, p.p. 1-6)

Kiffer, ao ler os desenhos de Artaud, segue, de certa forma essa mesma qualidade que Deleuze extrai dos Estóicos, lendo Carrol. Os desenhos de Artaud seriam uma plástica-poética. Kiffer diz que eles são uma força que atravessa os corpos: "Eles serviriam menos à ideia e mais à própria possibilidade de materializar as forças que perpassam corpos (sempre escritos ou desenhados). Dito de outra maneira: a fixação se manifestaria como força de impressão (tomada aqui enquanto "contato de um corpo com o outro") e a duração, como manifestação de presença da força." (Kiffer, 2008, pp. 218-219)

The Art of Mirrors nos leva ao "domínio da ação e da paixão dos corpos" como Deleuze descreve as profundezas de *Alice* no capítulo intitulado "Lewis Carrol", presente em *Crítica e Clínica* (2011, p. 34). O espelho de Jarman nos leva a essas profundezas, para um submundo *queer*. "Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso" (Idem, 2011, p. 34).

O curta compõe a série de *home movies* de Jarman, de forma provocadora. São figuras oníricas e monstruosas que parecem saídas da bagunça do porão: o espelho, o saco, a velha, as roupas de época que compõem o figurino. É um vídeo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

feito de resíduos. O próprio vídeo é um resíduo. É um ato preparatório, algo inacabado. Faz parte de um lar em construção. Heidegger começa sua conferência intitulada "Construir, Habitar, Pensar" (1951), afirmando que "[p]arece que só é possível habitar o que se constrói", mas "Construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já em si mesmo habitar."[13]

O espelho de Jarman não é o espelho narcísico – ele não nos reflete, tampouco reflete as figuras de *The Art of Mirrors*. Como diz Sefen Dilon, em seu livro *Derek Jarman and Lyric Films: The Mirror and the Sea* (2004), o espelho brilha como estrelas na escuridão (Dilon, 2004, p. 52). São estrelas do presente cósmico estóico. São os vagalumes, sobre os quais fala Georges Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos Vagalumes* (2011).

Didi-Huberman inicia seu ensaio com as duas luzes de Dante, cujo valor e potência irá reverter: a grande luz (*luce*) do paraíso e a "pequena luz" (*lucciola*), do inferno. No inferno, "o espaço todo é salpicado – constelado, infestado – de pequenas chamas que parecem vagalumes, exatamente como aquelas que as pessoas do campo, nas belas noites de verão, veem esvoaçar, aqui e ali, ao acaso de deu esplendor discreto, passante, tremeluzente" (Didi-Huberman, 2011, p. 11). A luz do paraíso seria a da dilatação gloriosa, a grande claridade das alegrias celestiais. O fraco lampejo do inferno é o "dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim", destino de "conselheiros pérfidos" e políticos desonestos. (Idem, 2001, p. 13). A grande *luce* seria a das entidades celestes de Dante, e a multidão de *lucioles*, as coisas terrestres e paixões humanas. (Idem, 2011, p. 13)

Segundo o filósofo, em 1941 o jovem Pier Paolo Pasolini teve seu primeiro contato com a Comédia, em um momento de fascismo triunfante. Logo em seguida irrompera a violenta guerra. Didi-Huberman sugere, para lermos esse momento, uma inversão das relações entre a grande e a pequena luz de Dante:

[13] [Bauen, Wohnen, Denken] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de darmastad", publicada em Vortäge und Auʃsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Shuback

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

> É um tempo em que os "conselheiros pérfidos" estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou "passivos", se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *lucciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência. (Didi-Huberman, 2011, p. 17)

Diante da escuridão do fascismo, da guerra, dos tempos sombrios, Pasolini troca cartas com amigos, onde há "... pequenas histórias na grande história. Histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século" (Idem, 2011, p. 17). Em uma dessas cartas, que falam de amor, de amizade, de paixões, o jovem Pasolini narra uma noite que, entre amigos, vai até Pievo del Pino, em Paderno, e avista uma imensidão de vagalumes:

> ...e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes, enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial (...) Pensei então em como era bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupavam com o mundo à sua volta... (Pasolini apud Didi-Huberman, 2011, p. 19)

Para Didi-Huberman, esses corpos joviais, líricos, que irradiam seus desejos, suas risadas seus "lampejos de inocência", nos dão um contraste violento entre a exceção da alegria inocente e a regra do fascismo e da guerra, que assolam a realidade. São pequenos vagalumes que brilham suas luzes intermitentes através de sua potência de vida e de sua vitalidade. Além disso, afirma que toda a obra literária, cinematográfica e política de Pasolini foi atravessada por esses momentos de exceção "em que seres humanos se tornam vagalumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes". (Didi-Huberman, 2011, p. 23). Porém, em 1975, trinta e quatro anos após escrever a carta sobre o encontro com a constelação de vagalumes, Pasolini publicou um texto sobre sua morte. Didi-Huberman alega que esse é o "... artigo da morte dos vagalumes. Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vagalumes desapareceram..." (Idem, 2011, p. 25). Esse seria o resultado de um Pasolini desesperado, apavorado, que só vislumbraria, agora, o apocalipse.

Didi-Huberman, no entanto, ainda guarda a inocência (talvez) necessária para vislumbrar a potência dos pequenos lampejos e da intermitência das pequenas luzes. Que, apesar do avanço das luzes ofuscantes da iluminação dos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

grandes centros urbanos, e da poluição das águas dos rios, os vagalumes encontram, longe da nossa visão, lugares para sobreviverem: "É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vagalumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*, quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros)" (Idem, 2011, p. 50). Didi-Huberman faz a relação entre precariedade da luz do vagalume com o conceito de "literatura menor" de Deleuze e Guattari – haveria, então, uma "luz menor", que possuiria os mesmos aspectos filosóficos. (Idem, 2011, p. 52)

Essa dança viva dos vagalumes no meio das trevas, esses pequenos lampejos, nada mais são, segundo o filósofo, do que "uma dança do desejo formando comunidade". A pequena luz do vagalume, a sua *luce*, é uma pequena força de atração, uma exibição sexual, a fim de atrair outros corpos-vagalumes até eles, ou, em algumas espécies do bicho, uma forma de um vagalume atrair outro a fim de devorá-lo. (Idem, 2011, p. 55). Pasolini e Jarman, com seus lampejos, formaram suas comunidades afetivas e sexuais, mas também foram devorados: o primeiro pelo garoto de programa que o matou na praia de Óstia; e o segundo pelo vírus da AIDS. O encontro e a mistura dos corpos pode ser vital ou fatal.

Figura 8: Frame de *Óstia* (1988), de Julian Cole. Derek Jarman à direita da imagem.

Tanto nos filmes de Pasolini quanto nos de Jarman, o lampejo pode vir do encontro do outrora com o agora. Ambos são fascinados pela história, e veem nela uma possibilidade de ressignificação mútua do passado e do presente. Jarman era um grande admirador de Pasolini, e o interpretou no curta *Óstia* (1988, foto), dirigido por Julian Cole, inspirado nos eventos que culminaram em sua morte.

No longa *Jubilee* (1978), Jarman coloca em choque o passado magistral inglês e um presente devastado e distópico, onde as sobrevivências aparecem na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

pele de jovens niilistas punks. A rainha da Inglaterra solicita ao anjo Ariel que a leve para o futuro, porque quer obter conhecimentos que outras pessoas não podem ter. O anjo desce dos céus e reflete uma pequena luz, através de um espelho redondo, que segura na altura da cintura – gesto que já observamos no filme caseiro *The Art of Mirros*. A Rainha diz para seu conselheiro, "Essa visão excede todas as expectativas. Jamais presenciei tamanha sublimação", e o conselheiro responde: "Um anjo, majestade, é o sol da verdadeira escuridão". Mas ao responder a solicitação da rainha, Ariel diz: "Eu lhe revelarei a sombra desta época."

Ariel a leva para esse contexto apocalíptico inglês. A cidade está destruída, esfumaçada, fogo por toda a parte, barulho de metralhadoras, ruínas. Garotos punks roubam os pertences diretamente de cadáveres estirados nas ruas. A cidade parece ter sido devastada por uma guerra. Em seguida, em uma ambientação interna, uma menina ruiva apresenta Amyl Nitrate a uma plateia: "O mundo não está interessados em heróis. Tão triste (rindo, debochadamente). Agora nós sabemos demais sobre eles, não sabemos? Vocês conhecem algum herói de verdade? Eu não. Que seja, deixe-me apresenta-los a Amyl Nitrate. Ela é a nossa heroína."

Amyl é uma garota com aparência glam punk, um estilo de se vestir e maquiar semelhante ao do cantor do glam rock inglês David Bowie[14]. Amyl coloca um pouco de perfume no pescoço e exclama: "Ah, Carnation de Floris. Nem todas as coisas boas desapareceram". Então começa seu discurso:

[14] Segundo Philip Auslander, em seu livro *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006), a primeira manifestação do Glam Rock foi na Inglaterra, década de 1970, com a banda T-Rex. O glam se insere no contexto das subculturas jovens do pós-guerra na Europa, e seu auge é no lançamento do álbum *Ziggy Stardust* de David Bowie, ainda no início dos anos 1970, que encarna o estilo do glitter rock, como também era conhecido o glam: uma estética *camp*, de maquiagens e cabelos ousados e coloridos, roupas andróginas, na criação de um visual "de outro mundo" – Ziggy Stardust era a persona de Bowie "vinda do planeta Marte".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

> O lema de nossa escola é "Faites vos désirs réalité". Façam de seus desejos uma realidade. Particularmente, prefiro a música "Não Sonhem, Sejam". "Naquela época, os desejos não podiam se tornar realidade. Por isso, a fantasia era substituída por eles: filmes, livros, fotos... Eram chamados de "arte". Mas quando seus desejos se tornam realidade... não precisam mais de fantasia, ou de arte. Sempre me lembrei do lema da escola. Quando criança, minha heroína era Myra Hindley. Lembram-se dela? Diziam que os crimes de Myra estavam além das crenças. Mas isso porque na época ninguém tinha imaginação. Não sabiam como tornar seus desejos realidade. Não eram artistas como Myra. Hoje, alguém pode sorrir com inocência. Quando, no meu aniversário de 15 anos a Lei e a ordem foram finalmente abolidas todas aquelas estatísticas, substitutas para a realidade... desapareçam. A criminalidade caiu para zero. Quem acreditava em estatísticas naquela época? Apenas os seres vitais. Em todo caso, comecei a dançar. Eu queria desafiar... a gravidade. [15]

Figura 9: Amyl Nitrate em *Jubilee* (1978), de Derek Jarman

Quando o discurso de Amyl termina, há um corte para a cena *Jordan's Dance* (1977), um curta de Jarman incorporado ao filme no momento da montagem. Nele, uma bailarina (a própria Jordan, atriz punk que interpreta Amyl) dança ao redor de uma fogueira alimentada por páginas de livros, lançadas por um rapaz, enquanto é assistida por outros homens (um nu e outro com calça jeans e jaqueta de couro), ambos com máscaras. A trilha da cena é um "pas de deux" composto em 1884 por Minkus para "Giselle", e conduzido pela orquestra do teatro russo Bolshoi.[16] A dança sempre entra como uma imagem-lampejo nos

[15] Jarman, 1978, 00:08:22,453

[16] O pas de deux foi composto especialmente para a bailarina Maria Gorshenkova e, por questões de direitos autorais que existiam na época, somente ela poderia interpretar esse trecho. Por conta disso, essa cena foi raramente interpretada no teatro de São Petersburgo, e a única versão conhecida da música é uma gravação do Bolshoi Theatre Orchestra, conduzida por Algis Zhuraitis e lançada em LP em 1967. Durante muito tempo a origem da música de Jordan's Dance ficou

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

longas de Derek Jarman, e quase sempre vêm na forma de um pequeno filme caseiro em super-8.

Figura 10: Frame do curta *Jordan's Dance* (1977), de Derek Jarman, que foi inserido como uma cena do longa *Jubilee*.

Em seu pequeno artigo intitulado "At Home With Derek Jarman" (2014), Matt Cook trata da casa de veraneio de Jarman, conhecida com Prospect Cottage, que fica em Dungeness. Essa casa, a mesma onde ele cultivou seu famoso jardim, foi uma importante ferramenta na sua produção cinematográfica, no seu ativismo e também no seu estilo de vida *queer*. Além disso, Cook vê em Prospect Cottage a evidência de que não é possível construir um lar sem essa relação entre passado e presente que atravessa seus longas-metragens, como *Jubilee*, por exemplo, supracitado e, claramente, os curtas – pela herança da tradição dos *home movies* e por retratar esses espaços híbridos que ele ocupou e viveu:

> Lar nunca é somente o presente. Um senso de solidez pessoal e às vezes resistência política pode emergir através de um vai e vem entre lares do passado e do presente – especialmente para aqueles que se sentiam e se sentem socialmente ou culturalmente marginalizados. Nós vemos isso vividamente no modo como Prospect se tornou um local

desconhecida e a descoberta foi feita através de debates no site fórum Talk Classical – Classical Music Forums.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

de resiliência para Jarman em tempos turbulentos e um memorial ressonante a propósito dele depois da sua morte. (Cook, 2014) [17]

Figura 11: Derek Jarman em Prospect Gottage

O passado é uma ferramenta de extrema importância no modo como Jarman vai construir seus lares e seus modos de viver junto. Por ser homossexual e ter de ressignificar a sua relação com essas ideias de "casa" e "lar", Jarman tinha a consciência que essa experiência só seria possível se fosse nesse entre-lugar temporal e espacial. Cook cita uma fala de Jarman na qual ele diz: "Eu percebi (...) que todos esses anos que eu vivi devem ter me conduzido a Prospect Cottage – talvez seja a telha de zinco que me lembram os telhados da Força Aérea Real, da minha infância nos anos quarenta". (Cook, 2014, p. 245)[18] Além desse passado distante, da infância e da família heterossexual que o criou, Jarman também possuía, nas alcovas de Prospect Cottage, álbuns de fotografia que misturavam o estilo tradicional dos álbuns de família com um memorial *queer* de amigos e

[17] "Home is never only the present. A sense of personal robustness and sometimes political resistance can emerge through a tacking back and forth between homes past and present -- especially for those who felt and feel socially or culturally marginalized. We see this vividly in the way Prospect became a place of resilience for Jarman in troubled times and a resonant memorial to him after his death."

[18] "I find myself (...) that all the years that have passed should lead to Prospect Cottage – perhaps it is the tin roof which reminds me of the Nissen huts of na RAF childhood in the forties".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

amantes que passaram pelo seu flat na Charing Cross Road em Londres. Muitos desses amigos já haviam morrido antes de Jarman falecer em 1994.

Para além de seus espaços imaginados, então, há também outro grupo de curtas de Jarman que retratam o seu dia-a-dia e a sua experiência doméstica e íntima. Ele transformou os apartamentos nos quais morou quando jovem em algo mais do que uma simples moradia ou lugar de trabalho – tal como fez, na vida adulta, com Prospect Cottage. Tratava-se de lugares de encontros, de comunidades orgânicas, de idas e vindas, de experiências afetivas e homoeróticas. Podemos ter uma noção do que era esse ambiente em *Sloane Square: A Room of One's Own* (1976).

Como relata Paul Gallagher na pequena resenha que escreveu sobre o filme para o site Dangerous Minds, intitulada "Derek Jarman: Early Super 8 movie 'Sloane Square: A room of one's own'" (2014), Jarman vivia uma vida bastante precária no início da década de 1970, dependendo da generosidade de amigos para ter onde morar. Um desses amigos, o escritor Anthony Harwood, o convidou, então, para morar em sua casa alugada, mas repleta de dívidas. Quando Harwood morreu, a Corte se recusou a reconhecer Jarman como inquilino e, aos trinta e quatro anos, o jovem diretor se viu novamente sem teto. Como despedida do apartamento, combinou um "bota-fora" entre amigos, retratado na segunda parte do curta *Sloane Square*, que tem esse debochado subtítulo *A Room of One's One* (Um teto todo seu), em alusão ao ensaio de Virgínia Woolf no qual tece uma reflexão sobre a necessidade de mulheres terem o seu próprio espaço e dinheiro para que possam desenvolver sua literatura sem serem constantemente interrompidas pelos homens. O ensaio de Woolf, de tom feminista, é reapropriado por Jarman, cineasta *queer* sem casa, que reclama a necessidade de ter "um teto todo seu", sem ser expulso do apartamento pelo poder heteropatriarcal da Corte, para que pudesse desenvolver seus filmes e os demais fazeres artísticos.

Com exibição acelerada, Sloane Square mostra, inicialmente, o estúdio da praça Sloane de forma alternada: ora cheio de amigos, ora vazio, apenas com seus móveis e porta retratos, ora somente com Jarman ocupando um dos sofás. Com a gravação acelerada, a impressão que temos é de que a imagem está "piscando". Jarman estava gravando *Sebatiane* na época da festa do despejo, que aparece

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

retratada depois dessas cenas iniciais, então grande parte dos amigos presentes são parte do elenco do longa.

> O apartamento de Sloane Square foi onde estava o elenco para Sebastiane, onde ele pixou as paredes, antecipando o set design do seu segundo longa-metragem Jubilee. Foi também onde ele filmou e documentou sua vida e amigos, antes de o apartamento ser vandalizado e abandonado. Sloane Square foi co-dirigido por Jarman e Guy Ford, e (...) [é] um excerto de um fazer cinematográfico pessoal, político e artístico... (Gallagher, 2014) [19]

Figura 12: Frame de *Sloane Square: A Room of One's One* (1976), de Derek Jarman

Figura 13: Frame de *Sloane Square: A Room of One's One* (1976), de Derek Jarman

[19] "The apartment at Sloane Square was where Jarman cast for Sebastiane, where he spray–painted the walls, anticipating the set designs of his second feature Jubilee. It was also where he filmed and documented his life and friends, before the apartment was vandalized and abandoned. Sloane Square was co-directed by Jarman and Guy Ford, and has been described as "the most situationist of [Jarman's] early films, in terms of both content and structure. It's a peace of personal, political and artistic filmmaking." Disponível em: http://dangerousminds.net/comments/derek_jarman_early_super_8_movie_sloane_square_a_room_of_ones_own. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

Jarman retrata um outro estúdio onde morou na década de 1970, em *Studio Bankside* (1971)[20] (curta também presente em *Glitterbug*). Nesse estúdio, ele instalou um banheiro sem divisórias (transgredindo a organização da arquitetura da casa da classe média – mas não da classe trabalhadora)[21] e dormia numa rede no meio da sala:

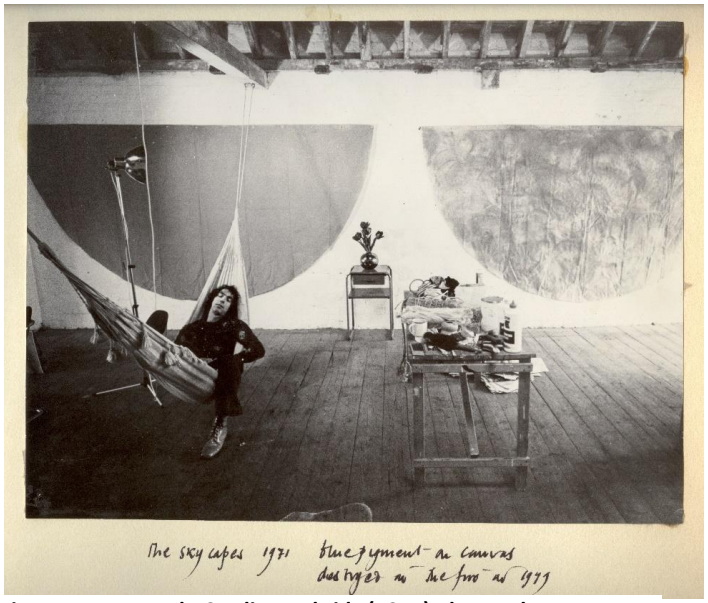

Figura 14: Frame de *Studio Bankside* (1971), de Derek Jarman

Cook compara esse estilo de casa sem paredes de Jarman à "Casa de Vidro" que o arquiteto *queer* Philip Johnson projetou e criou para ele mesmo morar em Connecticut, nos Estados Unidos, em 1949 – e que Jarman visitou com Harwood em 1969. O estúdio de Bankside, assim como a "Casa de Vidro", seria um "antídoto para o armário", ou ainda "um tributo à visibilidade e à abertura" (Cook, 2014, p. 230). Jarman viveu ali como nas suas outras casas: em meio a festas, socializações, produção de filmes caseiros, em um modo menos convencional e ainda mais misturado com o modo de vida que experimentou com a sua família (Idem, 2014, p. 230). O curta, *Studio Bankside* (1971), funciona como um diário desse dia-a-dia, com imagens que retratam o estúdio e as ruas que o rodeavam. Na análise de Jim Ellis, "A função ideológica dos filmes caseiros [de Jarman] não é documentar mas de trazer o que é ser uma família e um lar para a tela, e os super-8 de Jarman não são diferentes, constituindo o mundo das festas

[20] Ver Figura 1.

[21] Ver em Cook, 2009, p. 230.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

de Bankside como uma nova versão do lar".[22] Jarman diz em uma entrevista presente no catálogo da mostra que ocorreu na Caixa Cultural de Recife em 2014, intitulada Derek Jarman: Cinema é Liberdade:

> Eu filmava o meu mundo, as pessoas que eu conhecia e as mostrava em situações privadas. Tem uma porção de filmagem que eu realmente não mostrei que era um tipo de base. Isto também estabilizou a situação toda porque eu estava saindo dos trilhos com *Os demônios.* [23] O artista não tem poder politicamente. Caravaggio teve que fazer uma aproximação com os poderes para pintar suas últimas peças. Ele teve que se tornar o pintor mais famoso do mundo, que ele era. Então ele começa pintando crianças com frutas e flores – seus "filmes caseiros" – e terminou pintando peças de altar e por fim o próprio Papa – o verdadeiro símbolo do poder naquele período. (Jarman *apud* Castañeda; Fonseca; Dias, 2014, p.)

Figura 15: Frame de *Studio Bankside* (1971), de Derek Jarman

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA

[22] Ellis, "Angelic Conversations", 18.

[23] Jarman trabalhou na cenografia do filme The Devils, de Ken Russel, e foi nesse período que teve uma grande crise com a indústria cinematográfica e decidiu produzir filmes independentemente ou com financiamentos particulares.

Os filmes em Super-8 de Jarman aqui citados, muitos dos quais presentes na edição final de *Glitterbug*, são, nas palavras de Alexandre Figuerôa, no ensaio "Glitterbug: corpos e espaços como fragmentos da memória" (2014), "uma poesia intrínseca marcada pelo afeto" (Figuerôa, 2014, p. 85). Os curtas são produtos de laços de amizade e de amor, de uma carinhosa relação entre seus personagens, seus produtores e seu diretor. O lar retratado em seus filmes – seja ele nos bastidores, nos apartamentos, na casa de Prospect Cottage, ou no mundo imaginário criado por Jarman – são "locais de encontro, de experiências afetivas e de liberdade criativa." São um convide à "alegria e ao prazer" (Idem, 2014, p. 85). Os encontros produzidos entre Jarman e seus convives são lampejos em meio à escuridão de um tempo marcado pelas mortes causadas pelo vírus da AIDS, pela Guerra Fria e pela "Era Tatcher" com todo o seu conservadorismo. São vidas que mostram que é possível a construção de outro modo de existência mesmo diante da precariedade e da clandestinidade da vida gay londrina, mesmo após a liberação da homossexualidade (proibida na Inglaterra, mesmo em sua esfera privada, até 1967).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211739/CA