



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Carolina Alfradique Leite

A imagem em meditação

- *Glitterbug e as formas de arquivamento no cinema de Derek Jarman* -

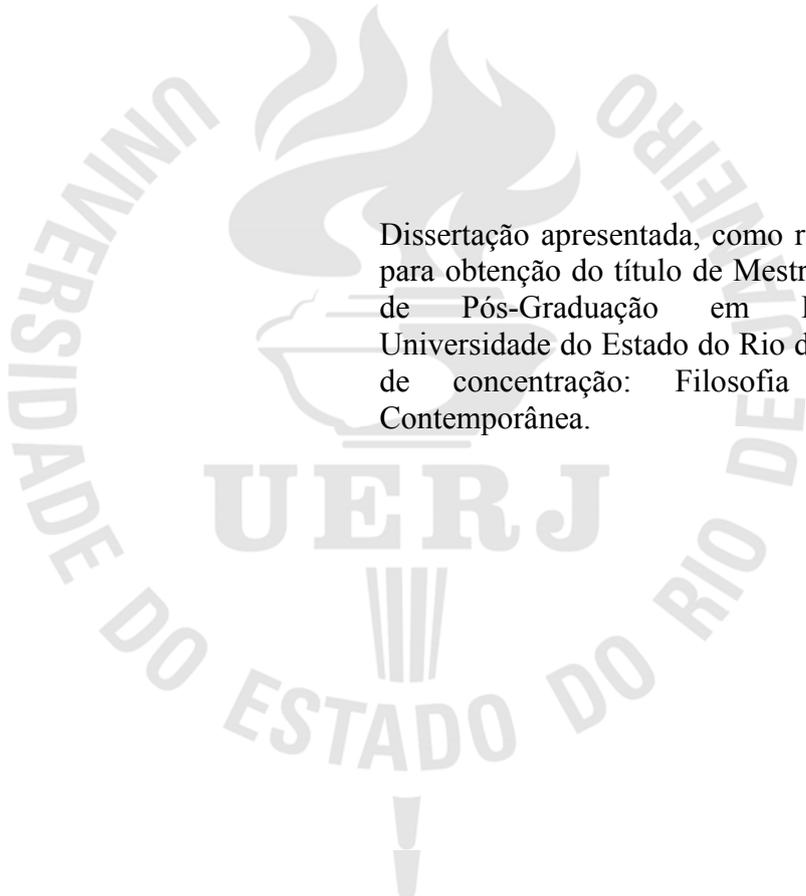
Rio de Janeiro

2011

Carolina Alfradique Leite

A imagem em meditação

- *Glitterbug e as formas de arquivamento no cinema de Derek Jarman* -



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Noeli Ramme

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

L533 Leite, Carolina Alfradique
A imagem em meditação Glutterburg e as formas de arquivamento no cinema de Derek Jarman / Carolina Alfradique Leite – 2011.
108 f.

Orientadora: Noeli Ramme.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1.Tempo(Filosofia) – Teses. 2.Imagem (Filosofia) – Teses.
3. Memória (Filosofia) – Teses. I. Ramme, Noeli. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada à fonte.

Assinatura

Carolina Alfradique Leite

A imagem em meditação

- *Glitterbug e as formas de arquivamento no cinema de Derek Jarman* -

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 15 de julho de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Noeli Ramme (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas- UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Vera Portocarrero

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas- UERJ

Prof. Dr. Danrlei de Freitas Azevedo

Centro de Letras e Artes - UNIRIO

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

Aos professores da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Vera Portocarrero e Prof. Dr. Danrlei de Freitas Azevedo, por aceitarem gentilmente o convite para participarem da banca, pela atenção e tempo investidos na leitura da dissertação e por todas as críticas e sugestões.

Aos funcionários da UERJ; sem dúvida, incentivadores e colaboradores.

Aos professores Rosa Maria Dias, James áreas e Marco Casa Nova, meu destacado agradecimento, por tratarem a filosofia, e seus alunos, com tanta delicadeza e simplicidade. Através de suas aulas, fui contagiada e estimulada.

Aos meus pais, a Flora Sussekind, fontes de inspiração e ensinamentos. A eles, por tudo que cabe na palavra amor.

Agradeço, com profunda admiração e orgulho, a professora Noéli Ramme, minha orientadora, pelo “sim”, desde o início. Seu acolhimento, sabedoria, respeito e, sobretudo, o desejo de compartilhar seu rico conhecimento, possibilitaram e encorajaram a realização deste estudo.

"Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible"

Jacques Rancière

RÉSUMÉ

LEITE, Carolina Alfradique. *L'image dans la méditation – Glitterbug et las formes de depôt dans le cinema de Derek Jarman*. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Ce travail se définit comme une étude sur l'image, particulièrement dans sa relation avec la mémoire et l'expérience du temps. L'objet central est le film *Glitterburg* du réalisateur anglais Derek Jarman, et le mémoire se propose de réfléchir sur la constitution de l'image à partir de trois processus d'archivage, à savoir l'archivage de la lumière, celui du temps et celui de soi-même. La pratique de l'archive sera considérée non seulement comme un ensemble de procédures (couper, fixer, organiser, monter, etc), mais aussi comme une opération liée à toute une réflexion sur la mémoire, l'image, le temps, l'écrit de soi et la mort. Cette étude se développe en une tentative double de penser autant la dimension de processus que réflexive de la pratique de l'archive impliquée dans ce film. Il s'agit d'un travail d'analyse d'une oeuvre cinématographique particulière et d'un travail de conceptualisation de la notion d'image-archive basé sur le cinema de Jarman.

Mots clés: Image. Archive. Mémoire. Temps. Écrit de soi .

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	SEMPRE, EM TODO CASO, UM ACONTECIMENTO ÚNICO, QUE É AQUELE DA IMAGEM.....	16
2	A IMAGEM SE CONTEMPLA NO TEMPO.....	45
3	O ARQUIVAMENTO DE SI.....	76
4	CONCLUSÕES.....	105
	REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

Tomando por objeto o filme *Glitterbug* (1993), do diretor inglês Derek Jarman (1942-1994), esta é uma dissertação voltada para o estudo da imagem cinematográfica, sobretudo em sua relação com a experiência do tempo e com a memória. O objetivo essencial do meu estudo, ao debruçar-me sobre este filme, em particular, será o de tentar pensar a constituição da imagem a partir de três processos distintos de arquivamento: o arquivamento da luz, o do tempo e o de si. Partindo do princípio de que o filme se constitui a partir de dois momentos arquivais distintos (o de constituição das imagens e o de montagem dessas imagens), vou procurar pensar as questões que a prática de arquivamento implica, tentando, assim, levar em conta, nesse processo, o caráter reflexivo dessa prática. Pois, a meu ver, arquivar, nesse filme, não se define somente por um conjunto de procedimentos (cortar, separar, fixar, organizar, montar, etc.), mas é uma operação que está ligada a toda uma reflexão em torno da memória, da imagem, do tempo, da escrita de si e da morte. É, portanto, num esforço simultâneo de pensar tanto a dimensão processual quanto reflexiva da prática de arquivamento implicada nesse filme que o meu estudo se desenvolverá.

Nascido Michael Derek Elworthy Jarman, em 31 de janeiro de 1942, em Northwood, Middlesex, Grã Bretanha, e morto em 19 de fevereiro de 1994, em Londres, cineasta independente e ativista gay na era de Margaret Thatcher, Derek Jarman, enquanto artista plástico e diretor de cinema foi fundamental na afirmação de um cinema alternativo na cena artística britânica dos anos 1980, e, unindo artes visuais e cinematográficas – contribuiria igualmente na disseminação de uma ‘estética queer’ e na constituição de um modo de produção autônomo que influenciaria decisivamente a geração que se seguiria à sua, e na qual se incluem nomes como os de Damien Hirst, Tracey Emin e Sarah Kane .

Filho de um piloto neozelandês, engajado na Royal Air Force inglesa, a infância de Jarman foi marcada por uma sucessão de deslocamentos espaciais, tendo vivido em diversas bases militares, de Somerset, na Inglaterra, à Itália, incluindo um período na Índia, iniciado dois anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Formado em História, Inglês e Arte no King's College da Universidade de Londres, o cineasta estudaria ainda pintura na Slade School nos anos 1960. Depois de uma exposição na Tate Gallery em 1967, Jarman ganharia o Prêmio Peter Stuyvesant e, em 1968, teria a sua primeira exposição individual na Lisson Gallery. Pouco tempo depois, se dedicaria a produzir figurinos e cenários para o Royal Ballet.

E, em seguida, começaria os anos 1970 já em trânsito para a área cinematográfica, elaborando o projeto cenográfico para um filme de Ken Russell, *The Devils* (1970).

Ao longo da década de 1970, Jarman teria a companhia constante de uma câmera de 8 mm com a qual filmava tudo o que podia, seu cotidiano, seus amigos, o estúdio em que trabalhava, produzindo um material que, mais tarde, daria origem ao filme *Glitterbug* e que funcionaria como uma espécie de experimentação individual antes de sua entrada no universo do cinema de longa metragem. O que aconteceria de fato apenas em 1976, com *Sebastiane*, fita co-dirigida e co-roteirizada por ele e por Paul Humfress, com a colaboração, ainda, de James Whaley. A este filme se seguiriam *Jubilee*, em 1977, e *The Tempest*, que seria premiado no festival de Berlim dois anos depois.

Durante os anos 1980, ao lado de forte ativismo em prol de causas homossexuais, o diretor retomaria o trabalho com os curtas, como “Imagining October”, sobre as transformações políticas na União Soviética, trabalho experimental agora acrescido da realização de videoclipes musicais, como os de Marianne Faithful, dos Pet Shop Boys, dos Smiths, dos Sex Pistols e de Marc Almond. Em 1984, seu trabalho como pintor seria objeto de uma grande retrospectiva na Inglaterra e Jarman publicaria ainda o seu primeiro livro autobiográfico, *Dancing Ledge*. O filme *The Angelic Conversation*, uma apropriação cinematográfica dos sonetos shakespearianos realizada, por ele, em colaboração com o coletivo artístico *The Grey Organisation*, é de 1985. Em 1986, lançaria *Caravaggio* e, no final do mesmo ano, seria diagnosticado HIV positivo, condição que tornaria pública e que tematizaria abertamente ao longo dos anos seguintes, durante os quais se manteria extremamente ativo, como escritor e cineasta. E produziria os filmes *The Last of England* (1987), reinvenção fílmica das pinturas de Ford Madox Brown que tematizavam populações migrantes, *War Requiem* (1988), *The Garden* (1990), *Edward II* (1991), *Wittgenstein*, que seria exibido em 1993. *Blue* e *Glitterbug* seriam, ambos, finalizados neste mesmo ano. Mas este último, uma compilação dos curtas em 8mm do diretor, só seria exibido no ano seguinte, depois da morte de Jarman, como já assinalei, em 19 de fevereiro de 1994.

Dentre as inúmeras experiências desse artista e diretor podemos encontrar, então, de coletâneas de poemas, como *A Finger in the Fishes Mouth* (1991-94), a escritos autobiográficos, como o já referido *Dancing Ledge* e os diários *Modern Nature* (1989-90)) e *Smiling In Slow Motion* (1991-94); de compilações de escritos sobre arte, como *Kicking the Pricks* (1987) e *Chroma: a book of colour* (1993), a clipes musicais, de mais de trinta curtas-metragens, como *Tarot* (1972) e *In the Shadow of the Sun* (1974), a cenários não só para balés, como apontei acima, mas também para peças (como *Esperando Godot*, de Beckett, em

1991), óperas, como *Jazz Calendar* (1968), *Don Giovanni* (1968), montagem a cargo de John Gielgud e da English National Opera, ou *The Rake's Progress* (1982).

Se mais conhecido hoje por suas experiências audiovisuais no campo do cinema, dos curtas-metragens, dos filmes publicitários, dos clipes musicais, e dos trabalhos em super-8 e vídeo, é importante lembrar que a formação de Jarman foi toda ligada à pintura, tendo estudado ao longo da década de 1960 na *Slade School of Fine Arts*. Lastro pictórico que se evidenciaria, com intensidade, nos seus últimos anos de vida, em 1993, quando o artista escreve *Chrome: a book of color*.

Dividido em capítulos dedicados, cada um deles, a uma cor em particular, *Chroma* é uma meditação sobre as cores, e, para cada uma delas, Derek Jarman estabelece um universo particular. O texto é composto de citações a obras diversas (literárias ou filosóficas), e compreende também alguns registros de vivências, pessoais ou artísticas, do diretor. As cores parecem evocar ora referências comuns, ora memórias particulares, criando, assim, um cruzamento complexo de tempos e de formas de escritas diversas. *Blue*, concebido em 1993, retomaria este livro, é quase um desdobramento fílmico das reflexões contidas em *Chroma*. Nele, o diretor transforma em texto, imagem sonora do filme, o capítulo *Into the Blue* do livro.

Em 1993, Jarman conceberia também o seu último filme, *Glitterbug*. Na primeira vez em que eu vi as imagens de *Glitterbug*, elas me despertaram de imediato a atenção, pois pareciam dialogar diretamente com a minha então recém-concluída monografia de final de curso, voltada para as possibilidades de registro do presente, tendo como foco primordial obras, como as de On Kawara e Sophie Calle, que se constituíam como diários. O filme *Glitterbug* é, de certo modo, um diário visual de Derek Jarman, pois se trata de obra composta por registros fílmicos de momentos variados da vida do diretor. Ele pode ser pensado, portanto, quase como uma forma fílmica de álbum, já que nos apresenta imagens diversas que não mantêm entre si uma relação de causalidade. Ao mesmo tempo, há um eixo comum a esses registros e, à primeira vista, ele pode verdadeiramente ser compreendido como biográfico.

Seja como aquele que filma (e que é também filmado), seja por meio dos comentários veiculados por ele (no próprio filme) enquanto observa esse álbum de registros em super 8, a presença de Jarman pode ser pensada como aquilo que sustenta a passagem de uma imagem a outra, como o ponto de fuga dessas imagens. Estamos diante de registros caseiros do seu cotidiano, de aspectos particulares do seu percurso. É com essas imagens extraídas de seu dia-dia que Jarman constrói *Glitterbug*, a sua experiência é, assim, a matéria mesma de

construção dessa obra. Para além do eixo autobiográfico, porém, ou, de certo modo, a partir desse eixo, já que estamos falando de um diretor de cinema que também concebeu inúmeras obras plásticas, as imagens de *Glitterbug* parecem ser uma espécie de ‘monumento’ à imagem, uma espécie de homenagem que, ao mesmo tempo em que a exalta, põe em xeque o que costuma sustentar-lhe o valor.

Se *Glitterbug*, num primeiro momento, me interessou porque pareceu rerepresentar plasticamente questões que me ocupavam desde a feitura da minha monografia de fim de curso em Teoria do Teatro, o que me levou a tomá-lo como objeto de estudo no âmbito do Mestrado em Filosofia da UERJ foi o fato de, além do foco no presente e da forma-diário, ele ter me imposto uma série de novas questões e uma mudança na perspectiva de análise. Pois se o filme é de fato um diário visual de Jarman, se ele realiza um registro do ‘presente’ vivido pelo diretor, ele se apresenta também como uma retomada de aspectos do passado, como um exercício mnemônico.

Ele incorpora, ao mesmo tempo em que recria, os movimentos próprios ao ato mnemônico, tendo em sua estrutura desvios, voltas, espaçamentos, falhas, saltos. E esse exercício, esse movimento de retomada de aspectos do passado é desencadeado em *Glitterbug* exatamente pelos registros fílmicos. Podemos dizer, talvez, que essas imagens funcionam aí como imagens de arquivos, pois se compõem de um conjunto de aspectos de momentos vividos por Jarman, e, ao serem revistas pelo diretor, anos mais tarde, dão a ver coisas desse passado de que ele não se lembrava mais inteiramente.

Foi a partir dessas duas observações que eu pensei esta dissertação. Optei por desenvolver um estudo sobre o filme *Glitterbug* tendo em vista esses dois aspectos. Por um lado, eu queria pensar as questões implicadas na construção de imagens cinematográficas enquanto arquivos. Por outro lado, eu queria me deter nos aspectos formais dessa obra, no que, nessa experiência cinematográfica em especial, nos leva a pensar e problematizar a construção da imagem e da memória.

Ao longo do primeiro ano de mestrado, ao ter contato com os estudos de Michel Foucault e Pierre Hadot, sobre escritos, pensamentos e práticas da Antiguidade clássica e tardia, e ao ler mais atentamente *A hermenêutica do sujeito* e me deter especialmente numa passagem dessa obra de Foucault na qual ele aborda, brevemente, uma das ‘práticas de si’ greco-romanas, quer dizer, a meditação sobre a morte, foi que pude compreender que o filme de Jarman também atuava como um exercício meditativo sobre aquilo que se estava vivendo e sobre aquilo que se viveu tendo por base uma forte consciência da finitude da vida. Uma meditação que se dá, aí, via imagem, seja por meio da prática de um registro continuado

daquilo que se está vivendo, seja por uma autorreflexão, operada via registros fílmicos de momentos vividos.

Num primeiro momento, seguindo o projeto inicial dessa dissertação, eu parti do princípio de que seria por meio, ao mesmo tempo, de uma constituição de imagens de arquivo e por uma montagem dessas imagens que o filme operaria tanto uma reflexão sobre a memória, quanto, também, uma reflexão sobre um percurso de vida. Mas, ao dar início à escrita dessa dissertação, percebi que essas duas dimensões, que esses dois movimentos reflexivos do filme se constituíam como que enquanto dobras de outra reflexão, de uma reflexão sobre a imagem.

Como já foi dito, *Glitterbug* é um filme composto por imagens diversas do cotidiano do diretor registradas por ele nas décadas de 1970-1980, e foi finalizado, enquanto obra única, somente em 1993, um ano antes da morte de Jarman. O filme inclui, desse modo, dois momentos distintos de produção que equivalem, a meu ver, a dois processos distintos de arquivamento. Por um lado, há um arquivamento, via imagem fílmica, daquilo que se está vivendo, há uma prática de constituição de registros fílmicos do presente. Por outro lado, há um processo de arquivamento que se dá via montagem de imagens, via organização do material fílmico prévio, e de composição de um texto reflexivo sobre aquilo que se viveu, a partir daquilo que se registrou.

Uma primeira definição geral da noção de arquivo que esse filme parece comportar se apresenta, então, da seguinte forma: arquivar podendo se definir, por um lado, como registrar, quer dizer, como cortar, separar, fixar, produzir representações, imagens daquilo que se vive, e ao, mesmo tempo, arquivar, por outro lado, se definindo, igualmente, como forma de organizar essa massa fílmica, de comentá-la. Se, no primeiro momento de arquivamento, aquilo que é arquivado é aquilo que se está vivendo, no segundo momento, o que se arquivava não é mais aquilo que se vive, mas, sim, as imagens daquilo que se viveu.

A meu ver, o processo de arquivamento que esse filme comporta não parece ser uma espécie de procedimento externo à imagem, ou de operação singular empregada nessa obra cinematográfica em particular, mas algo que concerne a toda e qualquer imagem. Acredito que o que é particular a esse filme é o fato de ele tomar o processo de arquivamento próprio a toda e qualquer imagem, como seu objeto central, operando assim uma reflexão bastante complexa sobre esse processo. Desse modo, ao lado de uma análise mais detida sobre alguns aspectos particulares a esse filme, eu pretendo operar também uma reflexão mais ampla sobre a imagem.

Dizer que a imagem se constitui por um processo de arquivamento não significa dizer que aquilo que se arquiva nesse processo formal seja uma realidade qualquer. Quero dizer, não se trata aí de afirmar que toda e qualquer imagem pode ser pensada como um arquivo, pelo simples fato de que ela seria uma espécie de registro de uma realidade, ou de que ela necessariamente figurasse, em sentido mimético literal, essa realidade. O que chamo, aqui, de processo de arquivamento, nesse primeiro momento da minha reflexão, é, na verdade, coisa bem diversa, o processo de filtragem de luz pela matéria, processo, a meu ver, constituinte da imagem.

Creio ser desse processo formal de constituição da imagem que Jarman parte em seu filme, mas desdobrando-o em dois outros processos de arquivamento: um arquivamento temporal e o arquivamento de si. Pois, se, em *Glitterbug*, a imagem é certa inscrição de luz, ela é também certa montagem de tempo, um meio que conjuga temporalidades heterogêneas. São os registros fragmentários do passado do diretor que precipitam, no filme, um ato de memória. E será por eles também que Jarman operará uma avaliação do que foi o seu próprio percurso. Feitos esses comentários mais gerais sobre a problemática central da minha dissertação, passo agora a uma breve apresentação dos capítulos que constituirão o meu estudo sobre o filme *Glitterbug*.

Num primeiro momento, eu não vou me deter propriamente em aspectos particulares ao filme de Jarman, mas, sim, tentar levantar uma discussão sobre a imagem e o seu processo arquivístico de constituição, que será desdobrado nos demais capítulos. Vale ressaltar aqui que, nesse primeiro capítulo, eu partirei da seguinte questão: como podemos pensar o processo de arquivamento próprio à imagem, sem tomá-la apenas como representação de uma realidade? Nesse sentido, faz-se necessário retomar uma série de escritos e reflexões sobre a imagem que se atenham seja à sua realidade material, seja à realidade que ela pode figurar, para tentar, em meio a essa revisão bibliográfica, consolidar a minha hipótese sobre o processo de constituição da imagem.

Como eu disse acima, os capítulos que sucedem o primeiro, se marcados por indagações específicas, podem ser tomados como desdobramentos dele. Nesse sentido, no segundo capítulo, eu tentarei mostrar como a filtragem de luz pela matéria, processo constituinte da imagem, pode ser pensado também como um processo de interrupção do fluxo temporal. A imagem seria, desse modo, constituída por um processo de interrupção do tempo e de arquivamento de diversas temporalidades. Essa questão parece ser central ao filme de Jarman, já que esse filme se constitui não só por imagens fragmentárias de um passado, mas também porque ele possui, como falei acima, dois momentos de produção distintos. Nesse

capítulo, eu farei uma primeira abordagem da dimensão mnemônica do filme de Jarman. Dimensão que será analisada com mais atenção no terceiro capítulo. Para aprofundar essa discussão, eu vou abordar, aí, a concepção de tempo e a de memória propostas nas teses de Henri Bergson e retomadas por Gilles Deleuze em seus dois livros sobre o cinema.

Essa análise das relações entre imagem e tempo, e entre imagem e memória conduzirá aos dois últimos filmes de Derek Jarman, *Blue e Glitterbug*, que vou tomar como um díptico cinematográfico. O tempo é tanto tema quanto parte constituinte desses dois longas-metragens. Ele é trabalhado plasticamente, e é apresentado sob diferentes aspectos nas duas obras. E, particularmente em *Glitterbug*, ele é evocado pelo choque entre os registros fílmicos de momentos vividos e o presente dos comentários de Jarman. Digamos então que as imagens são apresentadas aí como algo que dá durabilidade a coisas fugazes e que, ao mesmo tempo, dá a ver o desaparecimento gradual de tudo aquilo que constitui a nossa vida, nele incluído também o nosso próprio desaparecimento.

Na última parte do meu estudo, eu vou tentar pensar, ainda, um terceiro momento arquivístico da imagem, ou seja, o arquivamento de si. O arquivamento de si sendo pensado, aqui, como estando constituído por duas práticas distintas: a da escrita de si e a da meditação sobre a morte. É por uma reflexão, ao mesmo tempo, sobre si mesmo e sobre outros e pela tentativa de dar forma a um percurso a partir da avaliação de um modo de vida, reflexão e formalização sempre relacionadas a uma consciência da brevidade da vida, que se dá o processo de arquivamento de si pela imagem.

Eu gostaria de me deter, assim, nas possíveis relações entre *Glitterbug* e a meditação sobre a morte, componente das práticas de si helenísticas e romanas, estudadas por Pierre Hadot e Michel Foucault. O ponto de partida será o comentário, presente em *A hermenêutica do sujeito*, sobre a importância da meditação sobre a morte na filosofia antiga. E sobre a função desse exercício na auto-observação individual. De um lado, reforçando a atenção ao presente, pois, ao pensar que a morte pode nos alcançar a qualquer momento, somos levados a avaliar o que estamos vivendo, e a ajuizar se aquilo com o que nos ocupamos de fato seria a melhor forma de ocupação. E, de outro lado, operando a construção do olhar retrospectivo que lançamos sobre a vida que vivemos, e que se acentua quando nos sabemos próximos da morte. Meditar sobre a morte seria, então, tanto avaliar o presente que se vive, quanto conhecer o valor daquilo que se viveu. E empreender, dessa forma, um conhecimento de si a partir do modo de vida adotado por cada um.

Glitterbug se constituiria, pois, como uma meditação sobre a morte, já que, na estruturação do filme, se pode observar um duplo movimento semelhante ao desse exercício

meditativo: de um lado, o corte temporal, a interrupção do curso das coisas, assim como, também, a tentativa de lançar um olhar de conjunto sobre a vida vivida até então. O corte temporal se realiza por meio do registro diário do cotidiano, sendo o ato de registrar o presente uma forma de se ater e de avaliar aquilo que se está vivendo. O delineamento do próprio percurso se dá em *Glitterbug* tanto como tema quanto como forma. A reflexão sobre a vida relacionando-se aí a uma reflexão sobre os modos de escrever uma vida.

1 SEMPRE, EM TODO CASO, UM ACONTECIMENTO ÚNICO, QUE É AQUELE DA IMAGEM

Talvez se possa dizer que a imagem nasce da separação entre o olhar e a luz, lá onde a matéria impõe um obstáculo à visão, ao mesmo tempo em que se mantém aberta a luminosidade. Desse modo, a imagem seria engendrada por dois movimentos aparentemente contraditórios, por uma abertura e por um fechamento, que, conjugados, delimitariam a imagem como uma espécie de intervalo, um entre os extremos - a obscuridade total e a transparência.

A imagem, poderíamos talvez acrescentar, é, antes de tudo uma inscrição de luz. Ela se engendra por um processo de filtragem de luz pela matéria. A luz, sendo então, o princípio formal da imagem, capaz de criar espaço e movimento. E a matéria, por sua vez, operando como uma espécie de filtro, de modulador de luz, e sua presença sendo formalizada na imagem somente pelo grau de opacidade e transparência que ela possui.

Nesse sentido, podemos dizer talvez que aquilo que vemos na imagem não são nem objetos, nem formas reveladas pelo contato da luz com a matéria, mas formas luminosas que se engendram por um processo de filtragem, e que se mantêm entre os extremos claro obscuro, opaco e transparência. E por aí podemos acrescentar que não vemos através da imagem, como se a atravessássemos de lado a lado, como se ela fosse uma transparência, mas pela imagem. Em primeiro lugar, porque a visão pode ser pensada como uma função derivada da própria imagem (eu voltarei a essa questão no terceiro capítulo). E, em segundo lugar, porque, diante de uma imagem, nós tocamos um mundo particular, “quer dizer, uma totalidade indefinida de sentido”¹ (NANCY, 2003, p.18). E esse ‘mundo particular’ pode ser entendido, antes de tudo, como certa distribuição de luz, uma distribuição quantitativa e qualitativa de luz, ou seja, espacial e de intensidade.

A imagem é, antes de tudo, inscrição de luz. É assim, por exemplo, que o artista húngaro Lászlo Moholy-Nagy compreende a imagem. Moholy-Nagy toma, em suas obras, sejam elas fotografias, fotogramas, filmes, projetos de arquitetura ou esculturas, a luz como fator primordial da imagem.

Isso fica evidente, por exemplo, nos fotogramas do artista, produzidos de 1922 a 1946, e definidos por ele como “composições luminosas”, nos quais a luz é inscrita diretamente na

¹ “*c’est-à-dire une totalité indéfinie de sens*”. Jean-Luc Nancy. *Au fond des images*. GALILÉE, 2003, p.18

superfície do papel fotossensível, sem o uso do aparelho fotográfico. O contato da luz sobre o papel fotossensível deixa nessa superfície o que o artista chamava de “uma fatura luminosa”, o que, para ele, equivaleria ao “trace du pinceu sur la toile”. Hebert Moldering assinala, em estudo sobre Nagy, que ele utilizava em seus fotogramas “todo um material bruto, vindo do atelier de métal² - grade, rede metálica, fio de ferro”³ que se tornavam, no trabalho do artista, moduladores de luz.

O mesmo processo de filtragem e captação de luz se encontra presente na escultura *Modulador espaço-luz*, trabalhada por Moholy-Nagy entre 1922 e 1929, finalizada somente em 1930, uma escultura em movimento, composta por elementos retangulares e discos metálicos, além de uma pequena espiral de vidro. Dentro da escultura se encontram algumas lâmpadas. Essa obra escultórica conjuga uma multiplicidade de movimentos e ritmos, ao mesmo tempo em que, em seu conjunto, parece estar animada por um movimento rotativo. Esses ritmos e movimentos diferenciados permitem que vejamos, ao mesmo tempo, estratos e componentes distintos da escultura.

O processo de captação e inscrição da luz, encontrado nos fotogramas de Nagy, também participa dessa escultura. A estrutura metálica funciona aí como moduladora da luz que é projetada pelas inúmeras lâmpadas fixadas no seu interior. Talvez por aí possamos entender quando o artista diz que “todos os fotogramas estão contidos nessa escultura de uma forma sublimada”⁴. Ou, ainda, que essa escultura funcione como um mecanismo de fabricação incessante de fotogramas.

O seu filme *Jogo de luz preto-branco-cinza*, concebido em 1930, parece complexificar e intensificar o procedimento de filtragem, captação e inscrição da luz presentes no *Modulador*. Esse filme é constituído por inúmeras imagens dessa escultura, filmada em movimento e a partir de diversos ângulos. Moholy-Nagy trabalha com a justaposição de imagens, o que faz com que os múltiplos movimentos produzidos no interior da escultura se encontrem conjugados numa única imagem. Ele sobrepõe também as próprias zonas de luz projetadas pela escultura a imagens da própria estrutura metálica da escultura. Se o *Modulador* já desestabilizava o olhar, ao conjugar ritmos e movimentos diversos, no filme,

² Aqui o autor se refere ao atelier de metal da Bauhaus ministrado por Moholy-Nagy em 1923.

³ “tout un matériel brut, issu de l’atelier du métal grillage, réseau métallique, fil de fer”. Hebert Moldering. *Annés-lumière d’une vie*. in : *László Moholy-Nagy : Compositions lumineuses – 1922/43*. Centre Pompidou, 1995

⁴ « tous ses photogrammes sont contenus dans cette sculpture dans une forme sublimé ». László Moholy-Nagy. *Peinture, Photographie, film : et autres écrits sur la photographie*. Nîmes, 1995, p.78

esse fator se acentua, já que aí os múltiplos movimentos da escultura estão sobrepostos numa mesma imagem.

Jogo de luz preto-branco-cinza produz como que uma dupla inscrição da luz. A inscrição feita pela escultura é novamente inscrita numa imagem cinematográfica, ou seja, por meio de uma imagem visivelmente engendrada num processo de filtragem e projeção de luz. É como se, de algum modo, aquilo que Moholy-Nagy mostrasse em seu filme fosse a própria engrenagem que produz a imagem que vemos.

Eu me detive, nos parágrafos precedentes, em obras de Moholy-Nagy, porque, por um lado, o artista parece tematizar explicitamente, em suas obras, o que estou tomando aqui como processo de constituição da imagem, ou seja, um processo de filtragem, captação e inscrição de luz. Por outro lado, porque Nagy, ao mesmo tempo em que toma esse processo como constituinte de qualquer imagem, o emprega também na produção de imagens cinematográficas, e o tematiza internamente, na imagem fílmica, esse processo. Os comentários sobre Moholy-Nagy operam, assim, nesse estudo, uma passagem, entre comentários mais gerais sobre a imagem e a análise de um suporte imagético específico, ou seja, o suporte cinematográfico. E, desse modo, nos encaminham para uma discussão sobre a imagem cinematográfica, sobre a compreensão imagética a que Jarman recorre para compor o seu filme *Glitterbug*.

Num primeiro momento, gostaria de chamar a atenção, então, para algumas obras que, como as de Nagy, de algum modo, tematizam o processo mesmo de formação da imagem, a partir de uma reflexão sobre o próprio dispositivo cinematográfico, e sobre formas diversas de exposição do seu funcionamento.

Tomemos, nesse sentido, a título de exemplo, uma videoinstalação como *Zen for film*, de Nam June Paik. Trata-se de um trabalho de 1964, no qual o que vemos é, sobretudo, a luz do projetor refletida na tela branca. Pois, como assinala Heike Helfert:

num loop infinito, um rolo de filme virgem atravessa o projetor. A imagem resultante, que é projetada na tela, mostra uma superfície iluminada por uma luz brilhante, alterada ocasionalmente pelo aparecimento de arranhões e partículas de poeira presentes na superfície fílmica danificada. Em analogia ao trabalho de John Cage, que incluiu o silêncio como um não-som em sua música, Paik utiliza o vazio da imagem em sua arte. Este filme, que retrata apenas a si mesmo e às propriedades materiais que o constituem, como um "anti-filme," pretende encorajar os espectadores a se oporem à avalanche de imagens que lhes são lançadas do exterior com suas próprias imagens interiores.⁵

⁵ Cf. <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film/>

Podemos recordar também, na mesma linha, as cenas iniciais de *Persona*, de Ingmar Bergman, de 1966, onde temos, primeiro, uma luz projetada sobre fundo negro, que se transforma na luz do projetor, e, logo em seguida, na entrada da película em movimento. Ou podemos pensar, ainda, nos inúmeros experimentos que Stan Brakhage fez sobre a película, como riscá-la, queimá-la, colar coisas sobre ela, chegando mesmo a tingi-la, em algumas obras, como em *Study in Color and Black and White*, onde “o branco, e diferentemente a cor, são produzidos aí [...] como acidentes de uma superfície negra e homogênea”⁶.

Se Paik e Bergman parecem pensar plasticamente a imagem cinematográfica como um reflexo de luz projetada, Brakhage parece propor algo inverso, onde a imagem seria antes de tudo negra, noite, resistência à luz. O que essas obras bastante distintas (uma instalação, um filme experimental de curta duração e um longa-metragem narrativo-ficcional) parecem ter em comum, todavia, é uma espécie de proposição reflexiva sobre a matéria da imagem cinematográfica. Seja como luz projetada na tela branca ou como projeção da filtragem dos fluxos luminosos, feita pela película negra, sendo ela a noite ou um truque de luz, a imagem fílmica aparece, em ambos os casos, como um excesso, seja de luz, seja de negritude, que impediria, ou, ao menos, dificultaria a passagem do próprio olhar.

Podemos pensar, nesse sentido também, no projeto histórico-cinematográfico de Jean-Luc Godard, ou seja, em *História (s) do cinema*. Nessa obra, por meio de imagens cinematográficas (sejam elas partes de narrativas ficcionais, de registros fílmicos de acontecimentos ou de propagandas televisivas) e de outras espécies de imagens (fotografias e pinturas), Godard tenta criar uma reflexão retrospectiva sobre o que constituiria a história do cinema. E pensar essa história significa, aí, pensar também sobre o próprio suporte material da imagem cinematográfica. Pois não se trata, nesse caso, de escrever uma história sobre o cinema, mas escrever por meio de imagens cinematográficas a história do cinema. É por esta via, igualmente, que podemos entender o paralelo feito, em muitos momentos, entre máquina de escrever, bobina que enrola e desenrola a película e flashes de luz. É como se a escrita do cinema operasse pelo próprio material cinematográfico, quero dizer, por película e luz.

E é interessante perceber como aí também a imagem fílmica aparece como um excesso, que impediria, ou, ao menos, dificultaria a passagem do próprio olhar. Podemos pensar, por exemplo, naquilo que é dito no final do primeiro filme: “História do cinema,

⁶ “le blanc, et différemment la couleur, y sont produits [...] comme des accidents d’une surface ombreuse et homogène”. Jacques Aumont. *Matière d’images*. Images Modernes, 2005, p. 101

história sem fala, história da noite”⁷. A história do cinema é a história da noite, talvez também porque tenha sido por meio das imagens cinematográficas que nós conhecemos mais de perto os horrores da guerra. O cinema imprime sua forma em imagens, constitui uma memória fílmica de sua violência. As imagens cinematográficas funcionam aí como testemunhas mudas do extermínio de milhares de vidas, são elas que nos fazem ver e rever, e por isso rememorar e reviver os horrores da guerra.

Podemos pensar também, na referência feita, em determinado momento, nessa obra, ao mito de Orfeu e Eurídice. E a referência a esse mito talvez possa ser entendida aí em, pelo menos, dois sentidos. Como Orfeu que a perde, ao romper com a proibição de voltar o olhar para Eurídice, assistindo assim à morte de sua amada, nós também, ao vermos as imagens bélicas, ao vermos aquilo que não poderíamos ver, em sua violência e em sua fugacidade (pois estamos aí diante de acontecimentos já passados), assistimos tanto a uma morte (e duplamente, pois o que vemos é o extermínio de milhares de vidas e, ao mesmo tempo, o desaparecimento do acontecimento), quanto à nossa impotência diante dela. E, num outro sentido, talvez complementar, podemos pensar que, ao voltarmos o nosso olhar para uma imagem, assim como Orfeu volta o seu para Eurídice, o que nós vemos, na verdade, é um fantasma, um espectro, no qual, como Orfeu, não podemos de fato tocar, mas apenas ver e perder.

É interessante perceber como, nessa obra de Godard, há uma reflexão paralela entre história e material fílmico. Quero dizer, se nela há, por um lado, uma tentativa de repensar um passado por meio de seus registros e de suas representações cinematográficas, contemporâneas ou posteriores a ele, essa reflexão sobre o passado por meio de imagens, parece ser todo tempo objeto de problematização. Pois se, em parte, nessa obra, o diretor toma as imagens como testemunhas mudas de um passado, ou seja, se ele dá ênfase ao caráter documentário dessas imagens, ele parece também, em muitos momentos, afirmar que se trata antes de tudo de imagens fílmicas.

Isso fica evidente numa passagem na qual Godard reduz a velocidade de um registro fílmico da segunda guerra mundial, no qual se figura a queda de algumas bombas. Com a redução da velocidade, a imagem vai perdendo gradativamente seus contornos, até se transformar em um conjunto de borrões brancos e pretos. É como se, em certa medida, Godard afirmasse ali a forma não como princípio da imagem, mas como um acidente, como

⁷ “*Histoire du cinéma, histoire sans parole, histoire de la nuit*”.

algo que emerge do encontro entre certa distribuição de luz e certa velocidade de exposição da imagem.

A reflexão imagética que, a meu ver, Godard propõe nessa passagem de sua obra cinematográfica me leva a pensar a seguinte questão: quando tomamos uma imagem fílmica como um registro de um acontecimento qualquer, quando ela se apresenta para nós como um documento imagético, qual seria o ponto de contato entre aquilo que a imagem nos mostra e aquilo que ela registrou?

A primeira afirmação que faríamos diante de uma questão como essa, é de que no interior dessa imagem se figuram, de forma mimética, alguns aspectos desse acontecimento, de modo que, ao olharmos para essa imagem, podemos reconhecer nela um agenciamento de coisas e de combinações de qualidades que tomamos como próprios ao evento registrado. Mas, se em dado momentos nos atemos ao fato de aquilo que nos é exposto ser, antes de tudo, uma imagem cinematográfica, uma projeção de luz sobre uma tela branca, caberia pensar de outra forma essa semelhança entre aquilo que vemos por meio dessas imagens e aquilo que foi registrado por elas. Poderíamos talvez afirmar então que, ao invés de a imagem fílmica ser um registro objetivo de um evento qualquer, ao invés de afirmarmos que ela representa, em seu interior, e de forma mimética, certo agenciamento de coisas e combinações de qualidades, o que ela faz é reproduzir uma distribuição de luz, ela capta certa visibilidade, e a inscreve.

A diferença fundamental entre tomar a imagem fílmica como uma representação mimética de certa realidade ou pensá-la como a captação de certa distribuição de luz é que, nessa segunda hipótese, levaríamos em conta o processo formal de constituição da imagem, ou seja, a captação e inscrição de luz que ela opera.

Estou me detendo nessa questão, porque ela se encontra diretamente relacionada com a hipótese central dessa dissertação. Esse estudo tem como objeto central o filme *Glitterbug*, de Derek Jarman, e como já anunciei brevemente na introdução, eu pretendo pensá-lo como um filme que opera por arquivamento. Esse filme possui um aspecto arquivístico bastante explícito, já que ele se compõe de imagens do arquivo pessoal de seu diretor, de registros fílmicos da vida de Jarman. Mas eu gostaria de tentar pensar esse processo de arquivamento não só como a prática de um registro da vida e de uma reflexão sobre o passado vivido, mas como um processo de arquivamento que pode ser tomado como o processo formal da imagem.

O que estou chamando de arquivamento, nesse sentido, é uma inscrição de luz, inscrição operada por toda e qualquer imagem. E, a meu ver, é esse processo próprio da imagem que Jarman toma como tema de seu filme, tal como eu tentei mostrar ao falar de Moholy-Nagy. Mas, diferente do artista húngaro, Jarman desdobra esse processo de

arquivamento da imagem, de inscrição de luz, e produz uma reflexão bastante complexa sobre esse processo. Além disso, nesse seu filme, o processo de arquivamento é também um processo de constituição de imagens de arquivo, ou seja, de registro fílmico de momentos vividos. Mas, a meu ver, o processo de arquivamento que opera por imagens de arquivo, por registros de momento vividos, é, em certa medida, uma derivação desse outro processo, próprio a qualquer imagem, ou seja, o processo de inscrição de luz.

A minha hipótese é então de que o caráter documentário das imagens do filme talvez não seja aquilo que essencialmente o define enquanto filme que opera por arquivamento. O fato de Jarman operar nesse filme por meio de registros fílmicos, por meio de imagens de seu arquivo pessoal, é sim algo que deve ser levado em conta, mas que essa operação de arquivamento via imagens de arquivo seja entendida, também, como um desdobramento desse primeiro arquivamento, próprio do processo de constituição formal da imagem.

Voltemos um momento ao filme de Jarman. Se, por um lado, esse filme parece se constituir como uma espécie de reflexão retrospectiva a respeito daquilo que se viveu, não podemos esquecer, também, que essa reflexão se dá via imagem. Além disso, se, no primeiro momento de constituição desse filme, aquilo que se arquiva, aquilo que se registra, é aquilo que se está vivendo, num segundo momento, o que se arquiva não é aquilo que se vive, mas são, agora, as imagens fílmicas daquilo que se viveu. E, nesse segundo momento, a imagem não é empregada a título ilustrativo. Quer dizer, as imagens não servem para expor visualmente aquilo que é narrado. Além disso, os comentários de Jarman sobre essas imagens, que são inseridos no filme em forma de legenda, foram de fato feitos quando o diretor estava diante dessas imagens. Essas imagens são, dessa forma, uma espécie de ponto de contato entre o presente de Jarman e o seu passado. Mas elas não são simples meios de acesso a esse passado.

Jarman dá grande relevância nesse filme a essas imagens feitas dez anos antes da composição de *Glitterbug*. Ele não só as emprega de forma ‘bruta’, ou seja, sem tentar criar entre elas uma continuidade ou necessidade, como também não dá maiores explicações sobre aquilo que elas nos mostram. Ele faz, assim, com que vejamos essas imagens sem que a recepção que podemos ter delas seja dirigida. É como se ele dissesse: aqui estão alguns registros que fiz de coisas que vi e vivi, aqui estão alguns dos aspectos daquilo que foi o meu passado. E, ao mesmo tempo, é como se afirmasse: vejam essas imagens, são elas que eu estou expondo e é só por meio delas que eu de algum modo figuro aquilo que vivi.

O filme de Jarman, a meu ver, não se define somente como a reflexão de um sujeito sobre aquilo que ele viveu. É claro que o filme tem um caráter autorreflexivo, e é uma espécie

de reflexão que o diretor opera sobre si mesmo e sobre seu passado, mas, para entendê-lo, temos que entender o caráter particular dessa autorreflexão, que se dá, a meu ver, por meio de uma reflexão sobre a imagem. Foi por isso que optei, nesse primeiro capítulo, por fazer uma análise mais detida dos aspectos formais da imagem, além de, como pretendo mais adiante, levar em conta discussões e obras que tentam pensar a relação entre imagem cinematográfica e registro de acontecimentos vividos.

A meu ver, a expressão ‘imagem de arquivo’, não é aquela que melhor define esse filme. Quando falamos de imagens de arquivo, pensamos imediatamente em registros imagéticos de eventos precisos, registros guardados, eventualmente, por uma instituição que os conserva e os classifica. Como disse acima, o filme de Jarman opera sim por imagens de arquivos, por registros fílmicos do ‘acervo pessoal’ do diretor. Mas como também tentei salientar nos parágrafos precedentes, esse processo de arquivamento daquilo que se está vivendo, ou o arquivamento dos registros daquilo que se viveu, já são dois processos derivados de um primeiro arquivamento, quer dizer, da captação e da inscrição de luz. São derivados, mas não posteriores, cronologicamente. O que estou chamando de derivado é o fato de que, a meu ver, a reflexão sobre o registro, sobre a imagem de arquivo, já é, no próprio filme, uma primeira dobra de outra reflexão sobre a imagem e sobre o seu processo de formação.

Desse modo, gostaria de empregar o seguinte termo para pensar o filme: *imagem-arquivo*. Esse termo servirá, em primeiro lugar, para não limitarmos essa discussão à imagem de arquivo (ainda que eu vá tentar pensar sobre esse termo), ainda que ele abarque questões concernentes à imagem de arquivo. Mas pretendo, com essa expressão, abarcar também a idéia de que a imagem é, antes de tudo, um arquivo, ou seja, certa inscrição de luz. Além disso, ele vai abarcar também outros dois processos de arquivamento, sendo eles: o arquivamento do tempo e o arquivamento de si. Mas, nesse primeiro capítulo, eu gostaria de me deter somente no processo formal da imagem, no processo de arquivamento de luz, e na noção de imagem de arquivo, ou seja, de arquivamento de eventos quaisquer.

Pensemos, então, agora o que a seria a imagem de arquivo. E para pensá-la, faz-se necessário voltar aqui a algumas discussões e a obras que se propõem a pensar a relação entre a imagem e o registro de um evento real.

Num primeiro momento, eu gostaria de analisar um conjunto de obras que opera por imagem de arquivo, pelo registro de acontecimentos variados, por uma apropriação que tem em vista objetivos diversos. Dentre as inúmeras obras de Chris Marker, por exemplo, nós podemos encontrar algumas que se servem dos registros fílmicos para pensar um

acontecimento histórico, tal como ocorre em *La sixième face du pentagone*, quando ele reconta, por meio de imagens, o surgimento de uma resistência política face às forças bélicas do estado (isto é, quando tematiza a manifestação de 21 de outubro de 1967, ocorrida em Washington, contra a guerra do Vietnã). Junto aos registros dessa manifestação, temos, também, a narrativa de Marker do acontecimento. O cineasta parece se servir dessas imagens, feitas por ele em 1967, para pensar e mostrar a força política do movimento popular.

Pensando, todavia, nas obras cinematográficas de Jonas Mekas, como, por exemplo, *Scenes from the life of Andy Warhol*, na qual, por meio de imagens cotidianas do artista, Mekas constrói uma espécie de retrato, o que se verifica é que, nos dois exemplos referidos, tanto em Mekas quanto em Marker, os registros fílmicos aparecem, de certo modo, como meios de delimitação ou de um acontecimento histórico, no segundo caso, ou de uma personagem pública, no primeiro. Apresentando-se, em ambos os exemplos, como aquilo mesmo que se mostra capaz de garantir veracidade aos fatos retratados.

Em sentido inverso, temos o *Zelig* de Woody Allen, onde os registros de Nova York dos anos 1920-30 servem à ficção. Allen produz o seu filme a partir do uso de registros datados e de outros falsos registros que criam uma espécie de documentário ficcional sobre a vida de Leonard Zelig, homem misterioso que teria a capacidade de adquirir aspectos semelhantes aos das pessoas que o cercam, e das situações em que se insere, sendo assim, uma espécie de ‘homem-camaleão’. Assim como o filme de Allen se afirma como um documentário-camaleão, que rouba a forma do documentário para ficcionalizar, para produzir ficção, podemos encontrar algo semelhante, mas com resultado diverso, em *O homem de mármore*, de Andrzej Wajda, onde, misturados aos registros da Polônia dos anos 1950, temos uma série de outros registros ficcionais criados pelo cineasta.

Se, em *O homem de mármore*, Wajda parece lançar mão dos registros fílmicos para dar maior veracidade à história narrada, em *Zelig*, Allen parece estar mais interessado em confrontar duas formas cinematográficas, a documentária e a narrativo-ficcional, criando uma comédia fantástica que, em momento algum, parece querer alcançar o estatuto de realidade. De todo modo, por mais que os projetos dos dois cineastas pareçam divergentes, ao mesclarem registros de época com ‘falsos registros’, eles parecem colocar em questão o próprio estatuto da imagem-arquivo enquanto registro ou prova de existência de um acontecimento passado, já que ela aparece, nos dois casos, como uma espécie de imagem vulnerável à falsificação.

Para além das questões relacionadas ao estatuto de verdade dos registros fílmicos, quero dizer, para além das discussões sobre se esse seria ou não um meio seguro e direto de

reaver um acontecimento passado, a imagem cinematográfica pode ser pensada não só como registro fílmico de fatos ou acontecimentos, mas como um meio de captar “a voz das coisas, a língua íntima da natureza”, tudo aquilo que estaria “fora do diálogo humano”⁸. A imagem cinematográfica seria produzida assim pelo olhar passivo e mecânico da filmadora, que captaria aspectos ínfimos da realidade, sendo muito mais um meio de registro das coisas ordinárias, sem significação, do que uma imagem de arquivo de fatos plenos de sentido, como são os acontecimentos extraordinários.

A “língua íntima da natureza”, captada pela filmadora, seria constituída por uma linguagem dada a ver, e não necessariamente a entender, sendo assim uma linguagem estritamente visual. O olho mecânico da filmadora seria, de certo modo, um olho não seletivo, sem critério, e que, por isso mesmo, seria capaz de captar aspectos do mundo que poderiam passar despercebidos ao olhar humano.

Em *História(s) do cinema*, Godard, ao apresentar as imagens de guerra, comenta que “aquilo que há de cinema na atualidade da guerra não diz nada, ele não julga”⁹. Talvez possamos entender esse comentário de Godard da seguinte forma: o cinema não pode dizer nada sobre a atualidade da guerra, porque a sua linguagem é estritamente visual, ele não diz nada sobre a guerra, ele mostra a sua violência. Diferentemente da fala, da linguagem humana, que talvez possa ser pensada, em parte, como expressão de um juízo, a imagem cinematográfica mostraria aquilo que o olho mecânico, quer dizer, inumano, da filmadora capta sem restrições, sem avaliações prévias, sem um objetivo preciso. Por outro lado, se ele não julga, e se ele não avalia, ele também não intervém, não modificando diretamente, portanto, o estado das coisas. Devido a essa suposta impotência talvez ele também não possa dizer nada da atualidade da guerra.

Se a filmadora é capaz de captar os aspectos ínfimos do mundo, as coisas a princípio sem importância, mesmo quando ela capta acontecimentos históricos, momentos extraordinários, a sua força em apresentar esses acontecimentos se deve, talvez, menos à sua possibilidade documental, de comprovação de fatos ocorridos, e mais aos detalhes a princípio sem importância que ela registra. Quero dizer com isso que, diante das imagens de guerra, por exemplo, o que talvez nos perturbe não seja tanto a questão de estarmos diante de documentos que comprovam a realização verídica desse acontecimento histórico, mas sim a observação dos detalhes mórbidos, da crueza mesma desse acontecimento. E mais do que detalhes que

⁸ Béla Balázs. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Circé, 2010, p.21

⁹ Cf. Jean-Luc Godard, *Histoire (s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006.

podem ser listados, as imagens de guerra mostram, em seu conjunto, uma violência sobre a qual nós não podemos falar, e muito menos apreender, elas produzem, então, assim, uma espécie de mudez naquele que as vê. Nada do que possamos dizer se equivale àquilo que elas nos mostram.

Nesse sentido, se voltarmos ao filme de Chris Marker, podemos pensar que, nele também, os registros fílmicos servem muito menos como documentos verídicos sobre a manifestação popular, ocorrida em 1967 em Washington, e muito mais para apresentar a atmosfera mesma desse acontecimento, os detalhes heterogêneos que o compuseram. E a fala de Marker sobre o acontecimento, muito mais que explicar o ocorrido, se engendra naquilo que as imagens mostram, e é isso que torna esse documentário interessante. Se, por exemplo, o cineasta começa dizendo que a manifestação surgiu a partir do apelo feito por alguns mais ‘politicamente engajados’, e que foi formada por muitos que talvez não tivessem dimensão do posicionamento político que estavam tomando, e da força e da importância desse posicionamento, no final, depois de termos acompanhado, por meio das imagens, tanto a persistência dos manifestantes, quanto a ousadia de não ceder diante da resposta do governo ou dos confrontos diretos com a polícia, Marker diz que, após terem participado dessa manifestação, todos aqueles que estavam presentes, até mesmo os que se opunham a ela, puderam ter plena consciência da importância e da força que uma manifestação de resistência dessa espécie teve, e que, assim, todos passaram a estar, de fato, engajados na questão. E se as imagens mostradas por Marker podem ser acompanhadas por uma fala do diretor é porque, nelas também vemos o surgimento de uma fala. Enquanto as imagens de guerra impossibilitam qualquer fala, devido ao lugar de impotência em que elas nos colocam, isto é, o de meros espectadores de sua violência, as imagens da manifestação anti-bélica de 1967, ao contrário, nos impelem à fala, já que elas nos mostram a potência dos nossos atos.

E, voltando também ao filme de Mekas, podemos pensar que, ali, mais do que a construção de um retrato de Warhol a partir de imagens significativas da vida do artista, o cineasta, ao lançar mão de imagens do ordinário, de coisas sem relevância, que dão inúmeras facetas ao seu retratado, acaba dissolvendo, em meio às banalidades do seu cotidiano, aquilo que poderia delimitar mais precisamente o retrato. Talvez por aí possamos entender a frase, recorrente no filme, que avisa: “isso não é um documentário”. “Isso não é um documentário”, pois não se trata aí de documentar a vida de Andy Warhol, muito menos de interpretá-la, mas de apresentá-la a partir de seu caráter dispersivo.

Podemos pensar também que talvez existam obras cinematográficas que de algum modo tentam compor imagens que equivalham aos registros fílmicos, não no sentido

encontrado nos dois exemplos comentados acima, o de *Zelig* e o de *O homem de mármore*, nos quais as imagens ficcionais tentam se assemelhar às imagens de arquivo para servir a uma obra narrativo-ficcional. Essa tentativa outra de construir imagens ficcionais tais como as imagens de arquivos, para a qual tento apontar aqui, não almejaria o estatuto documental do registro fílmico, e a sua potencial veracidade, sua possível recepção como verdade. Ela almejaria alcançar, isso sim, talvez, uma aproximação do ‘real’, mas a partir de outro aspecto da imagem de arquivo, quero dizer, a partir do caráter dispersivo, não seletivo, que ela tem. Isto é, o que está em jogo aí é menos a possibilidade narrativa do registro fílmico e muito mais o seu caráter cumulativo (a acumulação de aspectos ínfimos do real).

Nesse sentido, podemos lembrar os comentários de Gilles Deleuze, presentes no primeiro capítulo de *Imagem-tempo*. Citando André Bazin, Deleuze define, tal como o crítico, os critérios formais do neorrealismo italiano como sendo uma nova forma “de realidade, que se supõe dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes”¹⁰. Desse modo, o real não seria aí representado, mas ‘visado’. Essa ‘nova forma’ poderia ser encontrada, por exemplo, em *Obsessão*, de Visconti, onde “os objetos e os meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por si mesmos”. Poderia ser encontrada, também, nos filmes de Antonioni, nos quais haveria “uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana”, sendo essas fitas compostas pelas “imagens objetivas de uma *constatação*”¹¹.

Essa “espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade” pode ser encontrada também nas obras cinematográficas de Chantal Akerman. Temos, por exemplo, o curta-metragem *La chambre*, no qual detalhes de um quarto, como uma chaleira, frutas, uma mesa, uma cadeira, e uma mulher que está deitada e que faz movimentos mínimos, são mostrados a partir do movimento mecânico e circular da câmera filmadora. Aí, diferentemente dos filmes neorrealistas comentados por Deleuze, não há, nem ao menos, o encadeamento de planos diversos, mas um só plano, como não há também qualquer elemento narrativo. Além disso, “os tempos mortos da banalidade” transpassam os limites da imagem e estão presentes no movimento mecânico e repetitivo da câmera filmadora. A imagem fílmica parece ser engendrada aí, como também no neorrealismo, tal como Deleuze e Bazin o definem, a partir de uma constatação (para usar a palavra empregada por Deleuze), e não de uma representação

¹⁰ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 2007, p.9

¹¹ Ibid, p.14

das coisas. E talvez se trate, nesses dois exemplos, de uma estética cinematográfica muito mais apta a descrever o estado das coisas do que a narrar um acontecimento.

Nesse sentido, podemos pensar aqui em alguns dos comentários de Svetlana Alpers, em *A arte de descrever*, sobre as pinturas holandesas do século XVII. Por mais que o objeto de análise da autora não seja a imagem cinematográfica, acredito que algumas de suas observações sobre a pintura holandesa seiscentista talvez possam nos ajudar a pensar sobre o aspecto descritivo presente em certas imagens fílmicas.

Em seu livro, Alpers comenta que, diferente da concepção de pintura inspirada em Alberti¹², e que principia “com um observador que está ativamente olhando para os objetos - de preferência figuras humanas – no espaço”, “o olho de Kepler¹³ e a imagem de Vermeer são ambos evocados [numa] imagem não-emoldurada do mundo comprimido num pedaço de papel sem nenhum observador prévio para estabelecer uma posição ou escala humana que se possa introduzir na obra”¹⁴.

Sobre o quadro *As bodas de Arnolfini*, de Jan Van Eyck, onde podemos ver, ao fundo, em um pequeno espelho, o reflexo do pintor, Alpers comenta que essa imagem especular “duplica a presença do artista como uma testemunha interna”¹⁵. Como uma espécie de auto-representação do pintor, essa imagem “não nos revela algo sobre a natureza do autor humano”, pois “a presença do artista como testemunha do mundo descrito é mais importante para a pintura do que a sua própria natureza”¹⁶. O mundo se apresentaria, nessa representação, como anterior à representação feita pelo pintor, que serve de testemunha e o documenta, e não reivindica para si a criação, no plano da representação, de um novo mundo, de um segundo mundo.

Na pintura italiana inspirada em Alberti temos, por meio da perspectiva, “a construção de proporções harmoniosas no interior da representação em função da distância”, sendo aquilo que a pintura expõe “mensurável em relação àquele que a olha, o espectador”¹⁷. Nessas obras

¹² Leon-Battista Alberti (1404-1472) teórico e arquiteto italiano escreveu em 1934 o livro *Della pintura* no qual expõe os princípios da construção perspectiva.

¹³ Johannes Kepler (1571-1630) astrônomo, matemático e astrólogo alemão.

¹⁴ Svetlana Alpers. *A arte de descrever*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.92

¹⁵ Ibid, p. 109

¹⁶ Ibid, p. 113

¹⁷ “*La construction de proportions harmonieuses à l’intérieur de la représentation em fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde, le spectateur*”. Daniel Arasse. *Histoires de Peinture*. Folio, 2004, p. 67

“o mundo torna-se então comensurável ao homem”, de tal modo que “o homem possa construir uma representação verdadeira de seu ponto de vista ”¹⁸. O mundo que a pintura mostra se acha organizado, assim, em função da posição do espectador.

De modo distinto, e influenciados diretamente pelos estudos do modelo do olho (como produtor mecânico de pinturas) realizados pelo matemático e astrônomo Johannes Kepler e pelo uso da câmara escura, pintores como Vermeer, Gerard Dou, Jan van der Heyden, dentre outros, não parecem principiari suas obras supondo um observador prévio que organize a cena mostrada. E se, como assinala Alpers, no século XVII holandês, “a pintura toma o lugar do olho”, isso significa que o observador não está, na verdade, “em parte alguma”¹⁹. Nesses quadros seiscentistas holandeses, ao contrário do que se dá na produção pictórica do Renascimento italiano, é possível registrar, então, certo “caráter fragmentário”, assim como a constituição de certos “enquadramentos arbitrários”, o que parece fazer com que essa pintura se mostre capaz de oferecer “à Natureza o poder de reproduzir a si mesma diretamente, sem a ajuda do homem”²⁰.

Podemos encontrar no projeto estético de alguns cineastas um princípio bastante próximo a esse, encontrado, segundo Svetlana Alpers, nas pinturas holandesas do século XVII. Na entrevista “*Le cinema révéle*”, publicado no *Cahiers du cinéma*, Rossellini lança a seguinte questão: “As coisas estão lá, por que as manipular?”²¹. Se as coisas estão lá é porque, para o cineasta, o mundo não é um conjunto amorfo de elementos que dependa da interpretação de um observador para existir, sendo o seu papel muito mais o de documentar ou testemunhar do que interpretar e atribuir sentido àquilo que ele vê. Desse modo, a imagem cinematográfica seria uma espécie de expressão imediata da realidade e o cineasta seria aquele que filma essa realidade sem a manipular nem criar uma interpretação para ela. E o olho mecânico da filmadora seria assim um correspondente direto do olho do cineasta. Esse olho, como nos estudos de Kepler, configurando-se como um produtor mecânico não de pinturas, desta vez, mas de imagens técnicas.

¹⁸ “*Le monde devient donc commensurable à l’homme*” [...] “*et donc l’homme puisse construire une représentation vraie de son point de vue*”. Ibid, p.67

¹⁹ Svetlana Alpers. *A arte de descrever*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.97

²⁰ Ibid, p.113

²¹ “*Les choses sont là, pourquoi les manipuler?*”

Nesse sentido, podemos pensar no texto “*Ontologie de l’image photographique*”, publicado em *Qu’est-ce le cinéma*, no qual André Bazin compreende alguns dos aspectos cinematográficos como já presentes na imagem fotográfica. Alguns de seus comentários se dirigem, portanto, às duas técnicas. Como, por exemplo, quando ele diz que, tal como na imagem fílmica, “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside em sua objetividade essencial”²². Sendo engendradas por técnicas que “prescindem”, em parte, da participação humana, já que a imagem é produzida aí por meios mecânicos, automáticos, dos quais, de certo modo, “o homem está excluído”, tanto a imagem fotográfica quanto a imagem fílmica fazem com que, pela primeira vez, “entre o objeto inicial e sua representação, haja somente a intercepção de outro objeto”²³. Desse modo, a objetividade das imagens geradas, seja pelo emprego do aparelho fotográfico, seja pelo uso da filmadora, se daria, também, por essa não intervenção mais direta de uma mão humana. Dessa maneira, esse processo mecânico se definiria como algo que exclui, em parte, os dados subjetivos que talvez ainda formatassem, em certa medida, a imagem pictórica.

Se, por um lado, o emprego de aparelhos mecânicos para a produção de imagens pode, em parte, atenuar a participação da ação, da mão humana, estando os aparelhos mais aptos a criar imagens do mundo que não dependam de uma concepção prévia daquele que as engendrou, o que faria deles, nesse sentido, mais objetivos que as técnicas pictóricas, isso não significa, no entanto, que esses aparelhos não formatem e, por isso, modifiquem aquilo que eles mesmos captam. Desse modo, se pensamos, por exemplo, na imagem cinematográfica como sendo uma expressão imediata da realidade, não levamos em conta o meio técnico de produção dessa imagem, que impõe necessariamente certas características e propriedades materiais a ela.

Para Vilém Flusser, que, como Bazin, no texto comentado acima, pensa alguns dos aspectos constituintes de todas as imagens técnicas²⁴ a partir de uma análise das imagens fotográficas, o caráter “aparentemente objetivo da imagem técnica faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens”²⁵. Pois ele costuma confiar “nas

²² “*L’originalité de la photographie par rapport à la peinture reside donc dans son objectivité essentielle*”. André Bazin. *Qu’est-ce le cinéma*. CERF, 1985, p.13

²³ “*Pour la première fois, entre l’objet initial et sa représentation, rien ne s’interpose qu’un autre objet*”. Ibid.

²⁴ Leiam-se, sobre o dispositivo cinematográfico, visto em sua especificidade, dentre outros, os estudos hoje “clássicos” de Thierry Kuntzel, como “*Le travail du film*”, divulgado na revista *Communications* n° 19 (PARIS; SEUIL, 1972), pp. 25-39, e de Jean-Louis Baudry, como “*Le dispositif : approches métapsychologiques de l’impression de réalité*”, publicado, em 1975, no n°23, da mesma revista (p.70 e ss).

²⁵ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. HUCITEC, 1985, p.13

imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”²⁶. De acordo com Flusser, porém, essa aparente transparência das imagens técnicas é apenas um de seus aspectos ilusórios, já que “longe de serem janelas”, essas imagens “são superfícies que transcodificam processos em cena”²⁷.

Flusser afirma, em *Filosofia da caixa preta*, que as imagens técnicas são “realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho”²⁸. Por maior que seja o número de potencialidades do aparelho, ele é, no entanto, limitado. Desse modo, “a cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades”²⁹. E, aumentando o número de realizações, “o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando”³⁰. O universo fotográfico seria então estabelecido por esse esgotamento do programa inscrito no próprio aparelho e o fotógrafo agiria “em prol desse esgotamento” e em “prol da realização do universo fotográfico”³¹.

O fotógrafo, enquanto aquele que domina o aparelho para esgotá-lo é, todavia, no sentido inverso, dominado pelo aparelho que ele leva consigo, já que, na verdade, ignora os processos que se dão no interior da caixa. Diferente do instrumento, pensado no sentido tradicional, que serve a fins previamente estabelecidos por aquele que o manipula, o aparelho fotográfico, devido a nosso desconhecimento de seu funcionamento, não obedece inteiramente aos nossos comandos, sendo sua utilização, e os fins aos quais ele pode nos conduzir, mesclados ao acaso. Nesse sentido, Flusser diz que o aparelho é um brinquedo, e o homem que o manipula não é um trabalhador, como ocorre no uso de um instrumento, mas um jogador. Jogador, pois seu domínio é limitado, e sua ação dependente de processos aos quais ele não tem acesso.

A mescla de acaso e objetividade presente nas imagens técnicas seria também comentada por Walter Benjamin, no texto *Pequena história da fotografia*. Nesse texto ele diz que:

²⁶ Ibid, p.10

²⁷ Ibid, p.14

²⁸ Ibid, p.15

²⁹ Ibid

³⁰ Ibid

³¹ Ibid

a mais exata técnica pode dar a suas produções um valor mágico que nenhuma imagem pintada não saberia mais dar aos nossos olhos. Apesar do domínio do fotógrafo, apesar da atitude composta de seu modelo, o expectador se sente forçado, apesar dele, de procurar numa fotografia a pequena cintilada de acaso, daqui e de agora, garças a qual o real marcou por assim dizer uma brecha na imagem³²

Tal como Flusser, Benjamin também parece levar em conta a participação do acaso na produção das imagens fotográficas. Para ele, como para o filósofo tcheco (naturalizado brasileiro), há algo no processo de produção das imagens técnicas que escapa do domínio do fotógrafo. Como para Flusser, todavia, o que está em jogo na análise da imagem técnica é muito menos aquilo que ela pode captar do mundo, do que o modo como ela o capta, algo que, para o filósofo, está diretamente relacionado às potencialidades inscritas previamente nos aparelhos. O acaso é, para ele, de fato atuante somente no processo de feitura da imagem, e se daria entre os recursos possíveis que este aparelho tem e a tentativa do fotógrafo (que ignora a extensão desses recursos) em esgotá-los. Ao que parece, para Benjamin, no entanto, o acaso não participa apenas do processo de produção da imagem, mas também se faz presente naquilo que a imagem capta. Benjamin parece ressaltar que o fato de o aparelho não estar sob o total domínio do fotógrafo o faria capaz de captar aspectos ínfimos do real, aspectos que escapam ao olho do fotógrafo, e que só serão mesmo revelados por meio da imagem técnica.

Nesse sentido, se voltarmos à questão lançada por Rossellini, “as coisas estão lá, por que as manipular?”, podemos compreendê-la talvez não só no primeiro sentido já comentado e problematizado a partir dos comentários de Flusser sobre a imagem técnica, mas num outro sentido, talvez mais próximo das observações de Benjamin. Se, de fato, a filmadora pode apreender certos aspectos do real, que não resultam de uma concepção prévia daquele que manipula o aparelho, se, assim, ela capta “cintilada de acaso, daqui e de agora” o momento registrado, ela, ao mesmo tempo em que modifica, nos limites de suas potencialidades (no sentido em que Flusser fala), o que ela registra, ela também revela algo do registrado. Talvez seja nesse sentido que Rossellini questiona o valor de uma manipulação mais direta do diretor sobre aquilo que ele quer filmar. Já que a câmera é capaz, em parte, de revelar algo do real, por que se antecipar e manipular esse real? E podemos pensar ainda, também, que a pergunta lançada pelo cineasta não tome como já instituído um modo específico de produção das imagens cinematográficas. Talvez o que esteja implicado nessa pergunta sejam ainda outras perguntas: já que as coisas estão lá, já que o mundo não necessita de um observador prévio

³² “*La plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique que qu'aucune image peite ne saurait plus avoir à nos yeux. Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composé de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image*”. Walter Benjamin. *Oeuvres : tome II*. Gallimard, 2000, p.299

para existir, como criar uma imagem desse mundo, sem impor a ele uma interpretação, sem forçar um sentido? Como captar essa coisa mesma que vemos?

Claro é que as formas de captar ‘a coisa mesmo que vemos’ são muito diversas. E, em parte, se comparamos, por exemplo, a participação de Rossellini, em seus filmes, com as mínimas intervenções de Chantal Akerman, em *La chambre*, dentre suas muitas obras cinematográficas, perceberemos que, nas obras rossellinianas, há, de certo modo, um trabalho de direção muito mais atuante do que no filme de Akerman. Mas não se trata, aqui, de comparar de forma tão crua obras tão diversas, até mesmo se nos pautarmos apenas pela distância temporal que as separa. O que me interessa pensar aqui, no entanto, são as possíveis propostas estéticas que se deram a partir de um critério talvez comum, quero dizer, o da captação de aspectos de certa realidade³³ por meio da câmera filmadora.

No caso dos filmes de Rossellini, como também do neorealismo de modo geral, podemos pensar em alguns comentários de Bazin, presentes em seu ensaio “*Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*”. Ele nos diz aí que podemos encontrar, em alguns filmes italianos, “um valor documentário excepcional, sendo impossível arrancar o cenário aí sem arrastar com ele todo o terreno social no qual ele mergulha suas raízes”³⁴. Para Bazin, essa relação primordial que alguns filmes italianos (em particular os neorealistas) mantiveram com os acontecimentos sociais (ele destaca, é claro, que essa relação nasce num ambiente específico, bastante árido, no auge no fascismo) fez com eles, de algum modo, chegassem a captar algo da realidade social para a qual estavam voltados. Desse modo, Bazin define o sentido de realismo, nesse texto, a partir dos seguintes critérios: “Nós chamaremos então de realismo todo sistema de expressão, todo procedimento narrativo que tenta fazer aparecer a realidade sobre a tela”.³⁵

Essa definição está longe de ser precisa. E ganha sentido, no texto de Bazin, a partir da análise que ele realiza, aí, de alguns filmes, como os de Rossellini, por exemplo. Mas eu

³³ * sobre a discussão entre cinema e realidade, vejam-se, ainda, de Jean-Pierre Oudart os artigos: “L’effet de réel”, in: *Cahiers du cinéma*, No. 228 (Março-Abril 1971), pp. 19-26; “Notes pour une théorie de la représentation”, in: *Cahiers du cinéma*, No. 229 (Maio 1971), pp. 43-45; e “Notes pour une théorie de la représentation (suite)” in: *Cahiers du cinéma*, No. 230 (Julho 1971), pp. 43-45. E de Pascal Bonitzer: “Réalité de la dénotation” in: *Cahiers du cinéma*, No. 229 (Maio 1971), pp. 39-41; “Réalité de la dénotation (2): Le Gros Orteil”, in: *Cahiers du cinéma*, No. 232 (Outubro 1971), pp. 14-23; “Fétichisme de la technique: la notion de plan”, in: *Cahiers du cinéma* No. 233 (Novembro 1971), pp. 4-10; and “Hors champ (un espace en défaut)”, in: *Cahiers du cinéma* No. 234-235 (Dezembro 1971-Janeiro/Febrero 1972).

³⁴ “*Il s’ensuit que les films italiens présentent une valeur documentaire exceptionnelles, qu’il est impossible d’en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines*”. André Bazin. *Qu’est-ce le cinéma ?* Cerf, 1985, 263

³⁵ “*Nous appellerons donc réalisme tout système d’expression, tout procédé de récit tendant à faire apparaître plus de réalité sur l’écran*”.. Ibid, p.272

gostaria de utilizá-la para pensar outras obras, e gostaria de fazê-lo estabelecendo alguns sentidos, não empregados por Bazin, para a palavra “realidade”. Se, para Bazin, a realidade é, nesse texto, definida como realidade social, eu gostaria de utilizá-la em dois outros sentidos, a partir das observações de Flusser e Benjamin.

Quero dizer com isso que vou empregar aqui a palavra ‘realidade’ nos seguintes termos: para pensar filmes que procedem por uma proposta reflexiva sobre a realidade material do filme (nesse sentido, vou me aproximar da concepção de imagem técnica de Flusser) e para abordar filmes que se engendram a partir da apropriação dos recursos cinematográficos, que são também técnicos, mas onde essa experimentação parecer criar uma estética própria, que inclui o acaso em seu procedimento (estou pensando, em parte, no comentário de Benjamin). Nos dois sentidos, a realidade vai ser pensada como realidade material do filme, mas se, na primeira aceção, o que estará em jogo será a imagem enquanto artifício produzido por um aparelho com possibilidades limitadas, na segunda aceção o que vou tentar analisar é o emprego da câmera enquanto meio de captar aspectos da realidade externa, sendo o caráter, em parte, não seletivo da imagem fílmica algo que se mostra determinante em certos casos.

No primeiro sentido, podemos pensar em alguns filmes que partem das possibilidades materiais da técnica cinematográfica. Temos, por exemplo, o filme *L'ange* de Patrick Bokanowski, composto por algumas imagens que se delimitam como pequenos feixes de luz que parecem irromper da negritude homogênea da película. Como nos filmes experimentais de Brakhage, comentados em parágrafos anteriores, Bokanowski parece delimitar aí a imagem fílmica não pela intensidade luminosa do projetor, mas pelo preto da película. Ele não faz uso de uma luz difusa, recurso muitas vezes empregado na produção de imagens fílmicas, mas sim de focos restritos e intensos de luz. Ele faz uso também, para compor algumas das seqüências de seus filmes, da sobreposição de imagens como, por exemplo, quando vemos simultaneamente três a cinco movimentos distintos de um homem que luta com uma espada contra uma boneca. Temos também, aí, em alguns instantes do filme a suspensão de alguns movimentos, onde a ação parece ser mostrada não como fluxo, mas como choque entre imagens díspares.

Podemos pensar também nos filmes de Havry Evert, que igualmente se aproximam bastante das obras de Brakhage, no sentido de ele também fazer alterações diretas na película, chegando até mesmo a tingi-la. Em seu curta *1-5 7 & 10*, por exemplo, as imagens se compõem como fluidos de cor, que, por vezes, chegam a delimitar algumas formas, mas sempre a partir de intensidades, ou pela acumulação quantitativa de cor.

Temos ainda uma obra como *Rhythmus*, de Hans Richter, na qual o artista compõe imagens a partir da substituição do branco pelo preto, o que imprime um ritmo bem específico ao filme. Aí, o branco cede ao preto e vice-versa, e essa substituição se dá por todos os lados e em todos os sentidos (de cima para baixo e no sentido inverso; da esquerda para a direita e, ao contrário, da direita para esquerda; do centro para as margens, e dessas margens de novo para o centro, etc). Richter parte das duas cores, que no período de composição de sua obra, eram aquelas que delimitavam a imagem cinematográfica, não as empregando como cores ‘complementares’, mas como elementos excludentes. A forma nasce, em seu filme, então, não na mescla entre preto e branco, mas na diferença entre essas cores.

Nos filmes de Bokanowski, de Evert, de Brakhage e de Richter o que parece ser testado é o limite plástico da técnica cinematográfica, tendo as imagens neles produzidas um grande apelo visual. A imagem cinematográfica parece perder, nesses casos, qualquer aspecto de objetividade. O que parece estar em jogo aí é menos a produção de imagens como meio de captação de aspectos do real, do que a fabricação de imagens que se engendram a partir da manipulação dos recursos técnicos próprios ao cinematográfico. São a película e a montagem que servem como base para essa fabricação. E elas são, ao mesmo tempo, o ‘tema’ desses filmes. As imagens desses filmes não nos reenviam, pode-se dizer, a qualquer aspecto da realidade externa, mas à própria matéria que serviu para compô-las. É a partir de extrema atenção à própria materialidade do meio empregado e de um emprego não usual do material cinematográfico que esses filmes parecem explorar novas possibilidades estéticas dessa técnica. Desse modo, experimentações fílmicas como essas parecem agir, em parte, no sentido empregado por Flusser para a ação do fotógrafo: em prol do esgotamento do programa inscrito no próprio aparelho cinematográfico e em prol do estabelecimento de um universo fílmico.

Por outro lado, podemos pensar, igualmente, em filmes que dialogam com outros meios para alargar as possibilidades da imagem cinematográfica. Temos, por exemplo, *La jétée* de Chris Marker, onde o movimento, no filme, se dá por meio da substituição gradual de imagens estáticas. Nesse filme, Marker cria suspensões no fluxo contínuo (que é o mais habitual à imagem fílmica) pelo encadeamento de imagens fixas. Ao mesmo tempo, ao colocar essas imagens em seqüência, ele também problematiza a fixidez das imagens fotográficas, já que, numa substituição contínua e gradual, elas acabam por ceder a certo movimento, diluindo-se, assim, em parte, nas imagens que as seguem ou nas que as precedem.

Se seu filme nos reenvia às imagens fotográficas, ele o faz, pelo menos, de duas formas. A primeira delas se dá pela aproximação entre fotografia e fotograma, na qual a impressão de movimento própria ao cinema (gerada pela aceleração da película) é mostrada em sua estrutura. Isso se dá por meio da suspensão desse movimento, quando o que vemos não é um fluxo contínuo da imagem fílmica, mas a base desse movimento, que se engendra por diversos fotogramas. A segunda forma de referência à fotografia se realiza na composição do ato mnemônico, que se dá, no trabalho de Marker, não como fluxo contínuo de imagens, mas como choque entre imagens díspares e estáticas, que mantêm, entre elas, lacunas e que, em seu conjunto, se referem a um todo que não pode ser reconstituído.

Outros exemplos de possíveis diálogos entre cinema e outros meios de expressão ocorre, por exemplo, no filme *Science fiction* de Stan Vanderbeek. Temos aí uma seqüência de imagens criadas a partir de foto-colagens. Vanderbeek faz uso de fotografias midiáticas e as ‘anima’, dando a elas um movimento. Ele utiliza imagens publicitárias e de imprensa para criar uma espécie de ‘crônica’ das descobertas científicas. E, desse modo, ele dá a ver as implicações entre os dois campos, o científico e o publicitário, que, a princípio, pareceriam totalmente opostos. Já que o que está em jogo, no primeiro campo, o da pesquisa científica, é a precisão objetiva e não a estimulação do consumo, ou a comunicação de valores, como no campo da publicidade. Pois este, por outro lado, não tendo maiores compromissos com ‘verdades’ comprováveis, pode se realizar apenas via estímulos sensoriais. Vanderbeek mostra, também, desse modo, como a difusão de informações científicas e a difusão de campanhas publicitárias fazem uso de um meio semelhante, a imagem, e que, por isso, as fronteiras entre as duas áreas acabam não sendo tão precisas.

Se Vanderbeek parte de imagens jornalísticas e publicitárias, Barbara Hammer, em *Sanctus*, faz uso de radiografias. Esse filme foi concebido 1990 pelo uso (e por alterações das cores) de radiografias filmadas pelo médico Dr. James Sibley Watson Jr em 1950. O olho da câmera ganha aí uma visão de raios-X, e o que vemos não é, como habitualmente, a superfícies dos corpos humanos, mas sua estrutura interna. O corpo humano é mostrado em sua fragilidade, enquanto estrutura permeada por vazios.

Além das questões específicas colocadas por cada um desses filmes, ligadas ao uso que eles fazem de imagens produzidas por outros meios que não o cinema, pode-se pensar que essa espécie de ‘reciclagem’ de imagens, que esse emprego de imagens ‘pré-fabricadas’ faz com que esses filmes nos remetam ao próprio mundo das imagens. Quero dizer, o mundo ao qual essas imagens nos enviam, que não é propriamente a nossa realidade bruta, mas um mundo virtual, que freqüentamos não diretamente, mas por meio exatamente de imagens.

Nesse sentido, podemos pensar em alguns comentários de Foucault sobre o Pop e o hiper-realismo, presentes no ensaio breve *“La peinture photogenique”*. Ele diz aí que o uso de imagens fotográficas como matrizes da composição de pinturas³⁶ seria um modo de pintar não um “star, uma motocicleta, uma revista ou um modelo de pneu”, mas uma maneira de “pintar sua imagem e a fazer valer, no quadro, como imagem”³⁷. Nessas pinturas, os artistas não “vão procurar antes da imagem o que ela representa, e que eles não puderam jamais ver”. O que fazem é captar “as imagens e nada de outro”³⁸. O uso de fotografias para a composição de quadros não teria se dado, nesses casos, como meio de alcançar uma maior precisão objetiva, servindo, assim, como material de pesquisa para o pintor, mas se dá como forma de substituir o modelo, a paisagem, enfim, os aspectos do mundo real, por imagens previamente fabricadas. Entre a imagem pintada e mundo figurado por ela se interpõe outra imagem, e fatalmente para vermos o mundo que ela figurou teremos que ver, também, outra imagem desse mundo.

Acredito que esses comentários de Foucault possam abarcar também alguns dos aspectos dos filmes comentados por mim neste capítulo. Seja pelo uso de fotografias (como no filme de Marker), de imagens de imprensa (como no filme de Vanderbeek) ou de radiografias (como no filme de Hammer), essa ‘reciclagem’ de imagens geradas por outros meios que não o cinema, faz com que as imagens desses filmes tenham pelo menos duas camadas: a da imagem fílmica e a da outra imagem que serviu como base para a composição do filme. E tal como nos quadros comentados por Foucault, essas imagens fílmicas captam outras imagens e nos remetem a elas quando as vemos. Desse modo, acredito que esses filmes problematizam, em parte, aquele aspecto comentado por Flusser como sendo habitual à recepção das imagens técnicas, quero dizer, o fato de acreditamos que vemos alguma coisa através delas, como se elas fossem janelas, e não imagens, quer dizer, “superfícies que transcodificam processos em cena”. Esses filmes reforçam assim, por meio do emprego de outras imagens, a opacidade própria a qualquer imagem, o fato de ela ser sempre um modo específico de captação e de informação das coisas do mundo.

³⁶ Cf. Sobre pintura e fotografia : *Les techniques perdues des maîtres anciens* -- David Hockney – Seuil

³⁷ “*Le usage retrouvé de la photographie est une manière de ne pas peindre une star, une motocyclette, une magasin ou le modèle de un pneu; c’est une manière de peindre leur image et de la faire valoir, dans un tableau, comme image*”. Michel Foucault. *Dites et écrits I, 1954-1975*. Gallimard, 1994

³⁸ “*Ils ne vont pas chercher derrière l’image ce qu’elle représente et qu’ils n’ont peut-être jamais vu, ils captent des images et rien d’autre*”. Ibid

Há ainda, nesse texto, outra observação de Foucault que eu gostaria de comentar de forma mais detida. Entre as experiências pictóricas do pop e do hiper-realismo, Foucault destaca, em particular, aquelas que foram realizadas por Gérard Fromanger.

Sobre esse artista, extremamente ativo nos anos 1960 e 1970, ligado ao movimento francês Nouvelle Figuration (e parceiro de Godard no curta "*Film-tract 1968*"), comenta o filósofo:

seu método de trabalho é significativo. Primeiramente, não tirar uma foto que <<faça>> quadro. Mas uma foto <<qualquer>>; depois de ter utilizado durante muito tempo os clichês de imprensa, Fromanger agora faz fotos na rua, fotos ao acaso, tiradas um pouco às cegas, fotos que não se prendem a nada, que não tem centros nem objetos privilegiados. E que não são, então, comandadas por nada de exterior [...] Não se encontra então nas obras de Fromanger essa composição em quadro ou essa presença virtual do quadro organizando a fotografia [...] O que ele procura? Não isso que tinha podido se passar no momento no qual a foto foi tirada, mas o acontecimento que tem lugar, e que continua sem cessar a ter lugar sobre a imagem [...] Sempre, em todo caso, um acontecimento único, que é aquele da imagem e que a torna (...) absolutamente única: reproduzível, insubstituível e aleatória³⁹.

O modo como Foucault define a imagem, isto é, como reproduzível, insubstituível e aleatória, pode nos servir para pensar obras que se dão a partir da segunda definição que eu gostaria de dar à palavra realidade nessa reflexão sobre o estatuto imagético. Proponho-me a pensar então, nos parágrafos que se seguem, como o acaso presente nas imagens técnicas pode aparecer tanto no sentido de captação de um aspecto do momento registrado (o “aqui e agora” de Benjamin), como também como participante, ou melhor, como aquilo mesmo que define e institui essas imagens nos três termos definidos por Foucault.

Começamos pelos filmes de Chantal Akerman. Embora os comentários que se seguem talvez sirvam para muitos de seus filmes, eu vou restringir a minha análise, nesse momento, a apenas três de seus trabalhos, a *D'Est, ao Hôtel Monterey* e a *News from home*.

Em *D'Est*, Akerman cria uma espécie de retrato da União Soviética a partir de imagens do cotidiano da região. Em seu filme não vemos ‘cartões postais’ ou quaisquer componentes que delimitem claramente aspectos típicos ou recorrentes da região. Ao contrário, temos, por exemplo, uma multidão, um pouco dispersa, que olha alguma coisa que nós não podemos ver. Vemos apenas homens e mulheres parados, sem qualquer

³⁹ “*Sa méthode de travail est significative. D’abord, ne pas prendre une photo qui <<fasse>> tableau. Mais une photo <<quelconque>>; après avoir longtemps utilisé des clichés de presse, Fromanger maintenant fait prendre des photos dans la rue, photos de hasard, effectuée un peu à l’aveugle, photos qui ne s’accrochent à rien, qui n’ont pas des centres ni d’objets privilégiés. Et qui ne sont donc commandées par rien d’extérieur [...] Ce qu’il cherche? Non pas tellement ce qui avait pu se passer au moment où la photo a été prise, mais l’événement qui a lieu, et qui continue sans cesse d’avoir lieu sur l’image, du fait même de l’image [...] Toujours, en tout cas, un événement unique, que est celui de l’image et qui la rend, plus que chez Salt et Goings, absolument unique: reproductible, irremplaçable et aléatoire*”. Ibid

expressividade que revele o que eles olham. Eles podem estar simplesmente esperando alguma coisa ou de fato vendo algo específico. Na seqüência seguinte pessoas se acumulam diante da saída de um prédio. Mais uma vez não sabemos o que eles fazem ali, o que aguardam (se é que aguardam alguma coisa), nem a natureza do prédio (se é um local de trabalho, de moradia, de vendas, etc). Mais adiante, vemos crianças que brincam de escorregar na neve e, em seguida, há um travelling de pelo menos 7 minutos no qual se mostram uma calçada coberta de neve e alguns poucos passantes, assim como as luzes de prédios ao fundo. Como disse, não há, em nenhuma dessas imagens, algo que possamos perceber como próprio e único à Rússia. O que vemos são apenas imagens do cotidiano dessa cidade.

Em *Hôtel Monterey* temos algo muito próximo ao que ocorre em *D'Est*. Aí, não há diferentes imagens de uma cidade, mas vistas internas do hotel. Além de alguns poucos personagens, dos quais não sabemos nada, e que parecem ter a mesma relevância de qualquer outro elemento constituinte do local. Penetramos pelos quartos, passamos pelos corredores, vemos, em uma seqüência bastante longa, o fechar e abri da porta de um elevador. Não temos aí, como em *D'Est*, qualquer acontecimento extraordinário, nós apenas contemplamos ou os cômodos do hotel ou pequenas ações dos hóspedes, e tudo parece se diluir num tempo cotidiano.

Por esses aspectos, esses dois filmes de Akerman parecem, em parte, dialogar com o comentário de Foucault sobre a imagem. Neles, o acontecimento parece se dar muito menos naquilo que as imagens mostram, do que nas próprias imagens. Aí, Akerman parece também capturar, como Gérard Fromanger, segundo Foucault, o acontecimento único da imagem, o que a faz “reprodutível, insubstituível e aleatória”. Reprodutíveis, porque não há nada nessas imagens que nos remeta a acontecimentos únicos, extraordinários, e tudo nelas é superfície, nada se dá em outros planos (narrativo, ficcional) que não no próprio plano da imagem. Insubstituíveis, porque, mesmo não mostrando nada de extraordinário, elas ainda assim (e talvez até por sua cotidianidade) são únicas, em seu próprio evento, no acontecimento enquanto imagem. E aleatórias, pois não se determinam por um ponto de vista prévio, que organize a cena, que pareça formatar a imagem, ou caracterizar seja o hotel, seja a cidade a partir de critérios específicos.

O caráter aleatório que as imagens dos filmes de Akerman parecem ter, em parte, parece estar associado a certo ‘apagamento’, ou pelo menos, a uma falta de delimitação mais clara sobre o ponto de vista que constituí essas imagens. A câmera parece ser assim muito menos aquilo que capta aspectos específicos do que uma vista não seletiva sobre o que as

imagens mostram. Isso ocorre, de modo bastante interessante, em *News From Home*. Essa obra talvez possa ser pensada como uma espécie de filme epistolar. A imagem sonora do filme se compõe por uma série de cartas de uma mãe para uma filha. Por elas nós somos informados sobre alguns eventos cotidianos de sua vida. As cartas sempre terminam com um apelo por notícias da filha. As imagens visuais funcionam assim como uma espécie de resposta a essas cartas. Mas por elas nós não vemos a filha a quem as cartas se acham endereçadas, nem mesmo vemos qualquer indício de sua presença ou aspectos de seu dia-a-dia. O que essas imagens nos mostram são apenas vistas de ruas quase desertas de Nova York. O filme parece assim se constituir sem um ponto de vista delimitável. O ponto de vista aí coincide com o das imagens-epistolares dessa filha ausente, sendo a sua não presença o próprio ponto de fuga das imagens visuais e sonoras.

Essa quase ausência de ‘perspectiva’, e esse aspecto em parte arbitrário dos três filmes de Akerman parecem colocar em cheque aquilo que Benjamin delimitou como sendo algo próprio às imagens técnicas. Quero dizer que, por meio de um aparente acaso, de uma atenuação da intervenção da diretora, as imagens de seus filmes parecem captar o “aqui e agora” do momento filmado. Essa sensação de que o momento imprimiu na imagem o seu próprio presente, a sua fugaz aparição, não ocorre porque o momento registrado seja extraordinário, inesquecível, mas, pelo contrário, devido a seu caráter banal, inexpressivo e arbitrário. Suas imagens parecem assim ser muito menos comentários sobre as coisas filmadas do que uma espécie de constatação do estado das coisas.

Nesse sentido podemos pensar também num filme como *Five dedicated to Ozu*, de Abbas Kiarostami. Nele temos cinco planos seqüências: 1. Um pedaço de madeira, na beira do mar, que se mexe conforme as ondas que o alcançam; 2. Pessoas indo e vindo num estrato de madeira que beira a praia; 3. Cães na beira do mar; 4. Um grupo de patos que atravessam a imagem, de um canto a outro; 5. Uma lagoa com sapos, uma tempestade e em seguida o nascer do sol. Esse filme-homenagem a Ozu parece retrabalhar algo bastante recorrente nos filmes desse cineasta, isto é, certa captação de aspectos que concernem ao ordinário.

Segundo Deleuze, a importância desses aspectos banais nos filme de Ozu, não fazem do cineasta um “guardião dos valores tradicionais” ou um “reacionário”, mas, pelo contrário, “o maior crítico da vida cotidiana”, já que “do próprio cotidiano ele extrai o intolerável”⁴⁰.

Acredito que essa crítica ao cotidiano pela revelação do que nele é intolerável também se dá tanto nos três filmes aqui mencionados de Akerman, quanto no filme de Kiarostami

⁴⁰ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 2007, p.29

dedicado a Ozu. A constatação da banalidade do cotidiano ganha certo peso e complexidade nesses filmes em, pelo menos, dois sentidos. Primeiro, pelo caráter, em parte, aleatório dessas imagens, pela falta de um ponto de vista preciso. O caráter aleatório não parece estar somente presente na forma como essas imagens são captadas, mas naquilo mesmo que elas mostram, parecendo assim emanar do próprio cotidiano. O cotidiano seria intolerável porque não mensurável, por não estar de acordo com o ponto de vista de um observador, escapando assim de qualquer apreensão. Não é que tudo, no ordinário, se equivalha, mas, pelo contrário, é por não haverem equivalências possíveis que não pode haver também hierarquias, algo que o organize. Já que seus aspectos não têm um valor delimitável, não podemos selecionar o que, no cotidiano, deve ou não deve ser mostrado, o que nele é fundamental, pois sua fundamentação nos escapa.

Nesse sentido, é difícil não lembrar, de certo modo, de um livro como *Cosmos*, de Gombrowicz, em particular de trecho no qual um dos personagens comenta: “Os anos se dissolvem em meses, os meses em dias, os dias em horas, em minutos e em segundos, e os segundos escapam. Não se pode apanhá-los. O que sou eu? Eu sou certa quantidade de segundos – que já foram. Resultado: nada. Nada”.⁴¹

A seu modo, algo semelhante é o que registram, em filmes bem diversos entre si, Ozu, Kiarostami e Akerman. Do plano vertical das hierarquias, passamos assim, nesses casos, ao plano horizontal da acumulação, da descrição minuciosa.

Passo, então, ao segundo motivo, que me parece fazer com que essas imagens portem certo peso do cotidiano. E que está relacionado, é claro, ao primeiro motivo. O caráter não seletivo dessas imagens parece estar ligado a uma impossibilidade daquele que as capta em escolher aquilo que deve ser mostrado. E isso ocorre também para aquele que as vê. Quero dizer com isso que, como Akerman parece estar impossibilitada de escolher entre esse ou aquele aspecto do cotidiano, como sua direção parecer se diluir em meio ao tempo dispersivo das banalidades, nós mesmos enquanto espectadores dessas imagens, também nos achamos como que desorientados em meio a uma quantidade inapreensível de elementos não hierarquizados do cotidiano, e o nosso olhar acaba não se dirigindo a nada preciso, e fica somente vagando em meio a tudo aquilo que é mostrado pelo filme. O cotidiano é assim intolerável por sua des-razão, por sua imensurabilidade e por sua dispersão.

⁴¹ “– *Les années se dissolvent en mois, les mois en jours, les jours en heures, en minutes et en secondes, et les secondes fuient. On ne peut pas les attraper. Ça fuit. Que suis-je? Je suis une certaine quantité de secondes – qui ont fui. Résultat: rien. Rien*”. Witold Gombrowicz. *Cosmos*. Denoël, 1966, p. 155

Talvez possamos pensar que essa não seletividade das imagens, em Akerman e Kiarostami, também problematiza uma perspectiva funcional, uma visão que se dirige a certos aspectos da imagem para fins específicos. Essas imagens como que bloqueiam uma visada ‘intencional’ da visão. Desse modo, elas nos levam a uma situação-limite na qual os esquemas “sensório-motores” não podem mais dar conta daquilo que se impõe à nossa visão.

Para Deleuze, essa inibição do esquema sensório-motor, faria com que saíssemos do clichê e chegássemos a ver algo na imagem que, pelo clichê, pode passar despercebido aos nossos olhos. No capítulo *Para além da imagem-movimento* de *A imagem-tempo*, há o seguinte comentário a esse respeito:

um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bérson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótica-sonora pura, a imagem 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 ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal⁴².

Acredito que, pelo uso de um tempo estendido, pela não hierarquização dos elementos das imagens, os filmes de Akerman e Kiarostami conseguem, de algum modo, fazer com que vejamos aquilo que na imagem não se tornaria visível caso ela estivesse previamente organizada em função do olhar do espectador. É como se saíssemos de uma percepção regulada pela cultura e fôssemos em direção a uma percepção ‘bruta’, a um mundo perceptivo ‘amorfo’ que produziria seus próprios recursos perceptuais.

Esse outro modo de percepção constituiria assim outro modo de relação entre a imagem e a visão. O intolerável na imagem seria, portanto, aquilo que, nela, coloca a visão para fora de si mesma, exigindo dela uma resposta que, no entanto, não pode dar se tentar fazê-lo por meio apenas dos esquemas previamente engendrados. Ele cria assim uma relação entre o automatismo da imagem, o ‘invisível’ e a visão, entendendo-se ‘invisível’ não como uma forma de transparência, mas como uma opacidade na qual não podemos penetrar. E a opacidade da imagem não está naquilo que ela esconde, não está atrás dela, mas na sua própria superfície, na sua evidência. É exatamente sua evidência aquilo que nós não podemos ver. E é o automatismo da imagem que faz surgir, de fora, a visão que ele impõe. A perturbação da imagem se dirige, desse modo, àquilo que não se deixa ver na própria visão, dirige-se ao seu ponto cego.

⁴² Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 1997, p. 31

Aqui vale voltar, mais uma vez, à frase de André Bazin que deu origem ao comentário sobre os filmes de Bokanowski, Evert, Brakhage, Richter, Marker, Vaderbeek, Hammer, Akerman e Kiarostami. E eu me permito repeti-la, e destacá-la, depois dessa longa digressão reflexiva: “Nós chamaremos então de realismo todo sistema de expressão, todo procedimento narrativo que tenta fazer aparecer a realidade sobre a tela”.

O que tentei fazer, por meio de todos esses exemplos cinematográficos, foi operar, a partir do comentário de Bazin, com dois sentidos distintos para a palavra ‘realidade’. O primeiro deles é o de realidade material. E nele o que está em questão são as possibilidades técnicas de produção de imagem pela filmadora. O segundo deles aponta para uma realidade externa pensada, todavia, a partir do caráter dispersivo das imagens produzidas por esse aparelho. Nos dois casos, é a imagem cinematográfica que impõe essa realidade, seja em sua materialidade ou em seus limites de produção, seja no modo como capta o mundo. Nos dois casos, porém, a imagem fílmica é tratada como meio específico de produção de uma experiência estética, estando ela voltada ou para a ressignificação dos limites da própria imagem, ou para a subversão do modo de apreensão das coisas do mundo externo.

Mais do que uma extensão ou um complemento do olho, a câmera é pensada, nesses filmes que problematizam a noção de realidade, como um aparelho que alarga e questiona a nossa visão. Se a câmera aparece como uma espécie de programa com possibilidades limitadas, o seu automatismo faz com que nos deparemos inevitavelmente com o automatismo da nossa própria visão. E lembrando, mais uma vez, de Akerman e Kiarostami, se ela se mostra, ao contrário, como um modo outro de captar as coisas do mundo, como um modo não seletivo, ela impõe, assim, uma nova maneira de ver, que extrapola os esquemas habituais da nossa visão. Pois a nossa impossibilidade de dominar o aparelho cinematográfico resulta, necessariamente, numa impossibilidade de plena apreensão automática das imagens produzidas por ele. Cabendo à imagem, expor, ao mesmo tempo, nossa própria vulnerabilidade, nossa instabilidade. E nossa divisão entre o que nos constitui, nesse momento agora, (e que, no entanto, terá necessariamente que desaparecer), e o que virtualmente somos, isto é, enquanto promessas potenciais de algum passado.

A minha intenção nesse primeiro capítulo foi, em primeiro lugar, mostrar que a imagem nasce de um processo de arquivamento, por uma filtragem, captação e inscrição de luz. E mostrar assim que, a possibilidade de a imagem ser pensada como registro de uma realidade dada, que esse processo de arquivamento de eventos é derivado do primeiro processo de arquivamento de luz. Eu dediquei grande parte desse capítulo a pensar tanto o uso de imagens de arquivo para a produção de obras cinematográficas, como também a examinar

obras e discussões que tentaram pensar a relação entre a imagem fílmica e o registro de uma realidade, primeiro porque essa discussão também concerne ao filme de Jarman, e, em segundo lugar, para tentar ‘abrir’ essa noção de imagem de arquivo, para problematizá-la, e mostrar que em torno dela se encontram discussões que levam em conta o aspecto material e formal da imagem, que não a tomam simplesmente como reflexo simplificado de uma realidade.

O processo de arquivamento de momentos vividos, que se opera no filme, é como disse, um processo derivado de outro processo de arquivamento, a inscrição de luz. E a imagem de arquivo, no filme, se define de forma aproximada, por exemplo, daquilo que encontramos nos filme de Akerman, quer dizer, elas são como que registros ‘cumulativos’ de aspectos ínfimos do real. Por outro lado, quando levamos em conta o segundo momento de produção do filme, aquele que se dá em 1993, e se define pela montagem das imagens do arquivo pessoal do diretor, podemos dizer que, como aí aquilo que se arquiva não é mais aquilo que se vive, mas as imagens daquilo que se viveu, o filme de Jarman se aproxima um pouco da discussão de Foucault sobre Fromanger e sobre o fato dele produzir imagens de imagens. Pois é isso, em parte, que Jarman faz nesse segundo momento de produção do filme, ao criar como que uma obra cinematográfica sobre imagens que ele fez dez anos antes.

Se até esse momento discutimos já dois processos distintos de arquivamento presentes no filme, ou seja, a inscrição de luz e o registro daquilo que se vive, falta ainda pensarmos outras dois modos de arquivamento presentes no filme, e que como o arquivamento daquilo que se vive, derivam do processo de arquivamento próprio à imagem, o de filtragem, captação e inscrição de luz, sendo eles: o arquivamento do tempo e o arquivamento de si.

O segundo capítulo será então inteiramente dedicado ao processo de arquivamento do tempo. E quando falamos aqui de arquivamento do tempo pela imagem, nos aproximamos inevitavelmente de discussões pautadas pela relação entre imagem e memória.

2 A IMAGEM SE CONTEMPLA NO TEMPO

A imagem nasce da descontinuidade do fluxo luminoso, sucessivo, constante e a rigor irrestrito, quando se vê ‘barrado’ por um corpo estático, em parte opaco, aparentemente impenetrável, a matéria. Nesse sentido, a imagem é uma interrupção, um intervalo.

Se a imagem é uma interrupção, ela o é, no entanto, em pelo menos dois sentidos: enquanto suspensão do movimento contínuo da energia luminosa e enquanto descontinuidade do curso do tempo. A imagem interrompe o curso do tempo, pois insere, no presente, aspectos do passado. Ela faz do atual um tempo impuro, engendrado por idas e vindas entre um passado rememorado e um presente vivo. Ela não restabelece, não põe de novo em vigor, entretanto, o passado ao qual nos reporta, apenas faz com que ele penetre e se mescle ao presente como possibilidade. Lembre-se o que diz Roland Barthes em *Câmara clara*, isto é, que o efeito que a fotografia produz sobre quem a vê “não é de restituir o que foi abolido (pelo tempo, pela distância)”, e sim o de atestar que o se vê, aconteceu⁴³.

A imagem torna o passado novamente possível, rememorável, e, no sentido inverso, ela transforma o real em possibilidade. Ao inserir, no presente, aspectos do passado, a imagem cria uma zona de ‘indiferenciação’, de migração entre tempos diversos. Isso porque ela faz com se perceba como presente qualquer coisa que foi e, ao mesmo tempo, alguma coisa do presente como já tendo sido (numa espécie de *déjà-vu*).

Diante de uma imagem, estamos sempre diante do tempo, é o que nos diz Didi-Huberman:

diante de uma imagem- tão antiga que ele seja – o presente não cessa jamais de se reconfigurar [...] Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que ela seja – o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, porque essa imagem somente torna-se pensável numa construção da memória⁴⁴

Nessa passagem de seu estudo sobre a imagem, Didi-Huberman enfatiza a complexidade temporal da imagem. Por um lado, ver uma imagem é ser perturbado por ela, já que, diante dela, nós nos deparamos com a sobrevivência de certos aspectos de um passado,

⁴³ Cf. Barthes “foi/esteve [*a bien été*]” Roland Barthes. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Seuil, 1980, p.129

⁴⁴ *Devant une image – si ancienne soit-elle- le présent ne cesse jamais de se reconfigurer [...] Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle - , le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire* ». Georges Didi-Huberman. *Devant le temps : histoire de l’art et l’anachronisme des images*. Minuit, 2000, p.10

que penetram no presente e o reconfiguram. E essa sobrevivência se dá numa relação estreita entre o passado e o presente daquele que vê a imagem. Pois, de certo modo, a imagem só se torna visível ou pensável a partir de um trabalho de rememoração.

Em *Histoires de peintures*, Daniel Arasse diz que ver uma mesma imagem em momentos distintos não é somente vê-la de forma diferente, é também ver outra coisa. Mas essa outra coisa que podemos ver, quando vemos a imagem de outra maneira, é parte constituinte da própria imagem, “está lá”⁴⁵. Arasse está interessado em mostrar, a partir desse comentário, como as condições materiais de apresentação de uma obra mudam, e como essa mudança altera diretamente aquilo mesmo que vemos. O transporte de obras originalmente feitas para catedrais, e hoje expostas em museus, ou o contato que temos via fotografia com alguns quadros, enfim, todas essas modificações de acesso ou de exposição da obra alterariam profundamente o nosso modo de vê-la, assim como alteram, também, os seus possíveis sentidos.

O que eu gostaria de pensar, a partir desse comentário de Arasse, diz respeito menos às relações entre a visibilidade de uma imagem e as condições materiais de sua apresentação, e mais aos vínculos entre passado e presente, conexões que me parecem ser determinantes ao vermos uma imagem. Se o que vemos, então, numa imagem é determinado por esses vínculos, isso não significa, no entanto, que a imagem seja um reflexo do nosso presente, ou que seja construída por nós, já que o que vemos é parte dela, está lá, antes mesmo que nós a vejamos. Desse modo, podemos dizer que aquilo que sobrevive na imagem é menos um passado, algo findo, e mais um futuro que a própria imagem anuncia, isto é, o nosso presente. E o anúncio de um futuro (que a imagem faz) talvez possa ser pensado tal como Blanchot o faz ao definir a fala profética em *O livro por vir*.

Observemos este trecho em particular:

a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia e porque ela o anuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência. Quando a palavra é profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável. A fala profética é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso⁴⁶

O que a imagem antecipa, o futuro que ela anuncia não é o presente tal como ele se apresenta para nós, mas a própria vulnerabilidade de tudo aquilo que nos constitui, a sua

⁴⁵ “Je dirais aussi qu'on voit autremont, et donc qu'on voit autre chose [...] mais attentont, cette autre chose, elle est là”. Daniel Arasse. *Histoires de peinture*. Denoël, 2004, p.260

⁴⁶ Maurice Blanchot. *O livro por vir*. Martins Fontes, 2005, p. 114

instabilidade. Diante de uma imagem, nós estamos diante de algo que sobrevive a nós, e a sua duração, ao se contrapor à nossa, antecipa o nosso futuro desaparecimento. Além disso, o futuro profetizado por ela talvez possa ser entendido também como o horizonte de expectativas futuras do passado em que a imagem se engendrou. Ela como que duplica, desse modo, o nosso presente em dois, naquilo que nos constitui, e que fatalmente desaparecerá, e naquilo que virtualmente somos, isto é, as promessas de um passado.

A imagem talvez possa ser pensada, desse ponto de vista, como um arquivo temporal, e o seu processo de produção como um arquivamento do tempo. “A imagem se contempla no tempo”⁴⁷, podemos afirmar com Karim Ressouni-Demigneux. Mas arquivar o tempo não significaria, aí, reter uma imagem idêntica àquilo que foi e que um dia poderá ser restituído. Arquivar seria, assim, interromper, parar o tempo que escoar para torná-lo propenso a uma repetição. E é a repetição desse tempo agora ‘imobilizado’ que o fará escoar mais uma vez, não, todavia, pelo fluxo contínuo no qual ele foi capturado. A repetição, no presente, do passado interrompido o mobiliza no momento em que o diferencia, em que o ressignifica (e talvez a imagem só se torne visível, no presente, por meio dessa mobilização, sendo essa ressignificação aquilo que delimita a sua visualidade).

Arquivar o tempo é, então, inserir um intervalo no curso a rigor contínuo, em fluxo, do tempo. Mas, no sentido inverso, é possível dizer que o arquivo temporal será aquele que abolirá o intervalo entre o passado e o presente. Pois, ao fazer penetrarem, no presente, aspectos do passado, ele acaba por ativar entre essas duas temporalidades, entre essas dimensões aparentemente heterogêneas, uma proximidade que quase as indiferencia e que produz, por sobreposição, “uma rememoração cruzada”⁴⁸.

As questões relativas ao arquivamento do tempo parecem ser centrais na experiência histórica e na prática artística contemporânea. Para tomar, momentaneamente, um único exemplo, pensemos na obra de Christian Boltanski. No emprego de materiais diversos, como fotografias, objetos usados, papéis, vestimentas, sapatos, Boltanski cria obras que se constituem no limite entre o inventário e a ficção, tendo sempre como eixo comum um exercício meditativo sobre a passagem do tempo e a morte. Suas obras são como vestígios de um passado, pessoal ou de anônimos, e sempre reportam ou expõem alguma forma de ausência.

⁴⁷ Ressouni-Demigneux, Karim. “Le montage comme pensée de l’image”. IN: Coëllier, Sylvie (org.). Le Montage dans les Arts. Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2008, p. 100.

⁴⁸ Cf. Jean Arnaud, “Les vêtements de l’Histoire” (IN: Coëllier, Sylvie (org.), op. cit., p. 158).

Na instalação *Réserve*, por exemplo, o artista cobre por completo as paredes de uma sala com roupas usadas. Em *Disappearance*, ele dispõe diversas fotografias de anônimos sobre uma parede, do chão ao teto. Para *Les archives de C. B.*, Boltanski constrói um muro de três metros com 646 pequenas caixas de ferro, contendo mais de 1200 fotografias e 800 documentos diversos do artista. Pensando exclusivamente nessas três obras, elas parecem se constituir como monumentos, mas monumentos improvisados, feitos às pressas, e que, por isso mesmo, reportam à fragilidade de um passado do qual eles tentam conservar alguns vestígios. Digo improvisados, pois em *Réserve*, por exemplo, as roupas estão em desordem e repletas de poeira. Quer dizer, o material empregado por Boltanski em suas obras não parece receber nenhum tipo de tratamento, sendo tudo exposto meio em bruto. Além disso, as suas obras são iluminadas por fracos focos de luz, o que as deixa quase na penumbra, e o que acaba por exibir uma espécie de teatro de sombras no qual, no entanto, toda a fiação fica exposta.

Sobre o passado ao qual essas obras nos remetem, nós não temos igualmente maiores informações. Não sabemos de quem são aquelas roupas, ou as fotografias e, mesmo em *Les archives de C. B.*, nós não temos acesso aos documentos e fotografias que as 646 caixas guardam. Algo parece assim sempre nos escapar, não nos ser de fato revelado. É por essa indeterminação que o passado se torna presente nas obras de Boltanski, pois se mostra como um tempo que não pode ser reconstituído, mas apenas intuído por meio de seus vestígios. Assim também aquilo que vemos, aquilo que se impõe à nossa visão nos reporta imediatamente àquilo que nós não podemos ver, àquilo ao qual nós não temos acesso.

Mais do que a reconstituição de um percurso pessoal ou de um acontecimento histórico determinado, as obras de Boltanski parecem ser uma espécie de memento de um passado geral e anônimo. Elas parecem criar dessa forma uma memória coletiva de um passado em vias de desaparecer. E fazer, igualmente, do presente um tempo repleto, saturado de passado, por suas ruínas, por seus vestígios.

De modo diverso, no entanto, mas partindo também de vestígios de um passado, Chris Marker concebe obras cinematográficas que também parecem se reportar ao passado. E fazem do presente, como em Boltanski, um tempo repleto de temporalidades diversas. Suas obras se constituem, desse modo, numa meditação sobre o tempo, criando, como as obras boltanskianas, uma espécie de memória coletiva sobre eventos passados. Mas difere, nesse exercício mnemônico, de Boltanski, pois Marker se refere, em seus filmes, a acontecimentos históricos precisos, e os atualiza, problematizando-os, e reconfigurando possíveis sentidos e versões.

A obra cinematográfica de Chris Marker, a que recorremos mais uma vez aqui, parece se engendrar a partir de uma aposta do cineasta no cinema como meio de constituição e discussão de uma memória comum. Muitos de seus documentários, como já vimos no caso do protesto contra a guerra do Vietnam, se constituem como atos rememorativos de acontecimentos históricos que foram momentos-chave do século XX. Nos filmes de Marker, todavia, o ato rememorativo não é apenas uma forma de reconstituição de momentos passados. Trata-se, ao contrário, de um esforço de reelaboração dos possíveis significados, por vezes contraditórios, desses acontecimentos. E essa ressignificação se dá numa relação direta entre o passado, o presente e o futuro que se apresentam como um campo de tensões imagéticas, enunciativas e documentais. Isso porque o passado é, em seus filmes, pensado numa confrontação entre os registros fílmicos (feitos pelo diretor e por outros) e os comentários do cineasta sobre essas imagens. Seus comentários levam em conta, assim, não só o acontecimento que se acha retratado pelas imagens, mas, ao mesmo tempo, os seus possíveis ecos no presente. É a partir do presente que o momento passado é valorado, e essa avaliação ética e política (que se dá no plano dos comentários e da montagem) de um passado revisado retrospectivamente pelas imagens-arquivos serve tanto como via para se pensar o presente, como também para se avaliarem projetos e condições de ações futuras.

Chris Marker parece, em parte, compor um catálogo de imagens que conservam uma memória militante. Seus filmes parecem ser, desse ponto de vista, modos de reaver e reavaliar os limites da força revolucionária presente em certos movimentos e ações. Um exemplo disso pode ser encontrado no uso que Marker fez dos registros da manifestação antibélica ocorrida em Washington em 1967. Duas de suas obras empregam esses registros, e o fazem de maneiras distintas. *La sixième face du pentagone* (já comentado no capítulo anterior), concebido em 1968, retrata a manifestação contra a guerra do Vietnam sob perspectiva bastante otimista, como uma força político-revolucionário que marcaria profundamente todos aqueles que estiveram presentes na manifestação. Já na última versão de *Le fond de l'air est rouge* (1997) essa manifestação é visualizada “em relação”, em diálogo com outros acontecimentos, como a revolução cubana, a morte de Che Guevara, as manifestações de maio de 68 ocorridas na França, os golpes de estado no Brasil e no Chile, a expansão das ditaduras na América Latina, etc. E nesse entrecruzamento histórico, nessa aproximação entre acontecimentos diversos, Marker mostra a complexa relação entre o autoritarismo militar que passa a dominar os países sul-americanos, as ações revolucionárias que irrompem, ao longo dos anos 1960 e 1970 em países de terceiro mundo (muitas delas como respostas diretas a

essas ditaduras) e as manifestações anti-bélicas e anti-imperialistas que se deram em países como a França, os Estados Unidos e Alemanha.

Podemos perceber que, para Marker, o cinema tem uma função política e histórica, sendo um meio de apropriação do passado e de reelaboração de seus possíveis significados, assim como, também, de diferenciação dos momentos registrados. É no deslocamento das imagens, nas relações que se criam entre elas, que Marker dá a essas imagens novos sentidos. E o cinema aparece aí como uma espécie de meio de conservação e acumulação do passado no presente.

Se nas obras de Marker o que parece estar em questão é a ‘revisão’ de um passado histórico como modo de se compreender o presente e avaliar as ações futuras, nas obras de Boltanski o passado é um tempo geral e anônimo que só pode ser intuído por meio de seus vestígios materiais. Mas, mesmo que as obras dos dois artistas sejam bastante diversas, como assinalei, elas partilham de um princípio comum, a tentativa de restituir, em parte, no presente, aspectos do passado, criando assim uma espécie de memória coletiva (de um passado, de certo modo, não determinável, nas obras de Boltanski, e de um passado histórico em vias de ser compreendido, nas obras de Marker).

Em seu texto *Arquivos da arte moderna*⁴⁹, estudo publicado juntamente com outros escritos do autor em *Design and Crime*, o crítico norte-americano Hal Foster tenta pensar o passado recente e a atualidade de um modo específico de arquivística na crítica e na história da arte. Ele retoma aí a definição de arquivo proposta por Michel Foucault em *A arqueologia do saber*, ou seja, a de pensá-lo não como um depósito de documentos, nem como a soma de todos os documentos guardados por uma instituição para fins rememorativos, mas como “o sistema que governa a aparição de enunciados”⁵⁰. Foster se propõe a pensar, nesse texto, a partir de uma retomada crítica dos principais discursos sobre a arte, os limites que separam a atualidade histórica e a crítica da arte de seu passado recente.

Na sua revisão desse passado, Foster estabelece, na modernidade, quatro momentos arquivais paradigmáticos. O primeiro deles emerge, a seu ver, no século XIX, e tem como principais expoentes Baudelaire e Manet. Foster observa que, para Baudelaire, “a pintura é uma arte da memória e o museu a sua arquitetura”. Ele retoma aí os escritos de Baudelaire sobre o salão de 1846, a respeito do qual, o poeta escreve: “A memória é o grande critério da

⁴⁹ Hal Foster. *Archives of Modern Art*. In : *Design and Crime : and another diatribes*. Verso, 2002

⁵⁰ Estou utilizando aqui a tradução feita pela revista on-line da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ e disponível no seguinte endereço:
http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:hal_foster.pdf

arte; a arte é a mnemotécnica do belo”. A partir desse fragmento, Foster destaca que, para Baudelaire, a evocação da memória de realizações precedentes deve operar como base ou apoio de toda grande obra. Mas, nessa operação, a obra “não pode ser ofuscada por esses precedentes: deve ativar subliminarmente a memória de imagens tão importantes – atraí-las, disfarçá-las, transformá-las”.

Como Baudelaire, Manet também propõe, diz Foster, uma “estrutura-memória” da pintura europeia desde o renascimento. Mas, para o pintor, a citação a uma tradição pictórica não deve ser ofuscada pela nova obra, mas, ao contrário, explicitada sobre a tela. Nesse sentido, se os dois destacam a importância da memória na criação de obras modernas, Foster destaca a diferença presente entre esses dois usos do arquivo: “Manet de certa forma perturba o modelo de Baudelaire, pois sua prática empurra a subtextualidade das ilusões de ótica mnemônicas em direção a um pastiche de citações explícitas”.

A presença de outras obras nos quadros de Manet se dá, no entanto, não só por meio de certas referências temáticas, ou de citações explícitas, mas pela retomada de gêneros tradicionais da pintura, como o nu, a natureza-morta, o retrato ou a pintura de paisagem, transformados, no entanto, em sua obra, em “pintura da vida moderna”

Apesar da diferença existente entre o modo de os dois artistas pensarem em que termos a citação à tradição artística se deve dar, sua concepção da arte moderna se apóia nas mesmas bases. Tanto Baudelaire quanto Manet concebem a arte moderna em termos de história da arte e essa concepção depende de uma “configuração museológica”. E esse museu é, sobretudo, “imaginário, um Louvre estendido, baseado em traços mnemônicos, imitações de workshop, reproduções gráficas e por aí vai”.

O segundo momento arquivado destacado por Foster teria como figuras centrais Valéry e Proust, e emergiria na virada do século XX. A concepção de arte moderna dos dois artistas também se encontra, diz ele, fundada numa ‘configuração museológica’. No entanto, ela se apresenta de modos distintos dos expostos nas obras de Baudelaire e de Manet. Seguindo os comentários de Adorno, Foster destaca que, para Valéry, “o museu é o lugar em que matamos a arte do passado”. O museu aparece, assim, para Valéry, como uma espécie de mausoléu, como um conjunto de “túmulos familiares das obras de arte”, que “testemunham a neutralização da cultura”. Seguindo ainda os comentários de Adorno, Foster diz que “Proust começa onde Valéry termina”. Para Proust, “o museu é uma espécie de perfeição fantasmagórica do ateliê, um lugar espiritual em que a bagunça material da produção artística

é destilada”. O museu aparece, desse modo, não como um lugar de reificação⁵¹, mas como “um lugar de fantástica reanimação, na verdade de idealização espiritual”.

A segunda dupla destacada por Foster parece, assim, fazer eco à primeira. Se tanto Manet, quanto Valéry, no entanto, dão destaque à “reificação museológica”, Baudelaire e Proust colocam em primeiro plano a “reanimação mnemônica do belo”. No entanto, essa antinomia, que se acha presente nos dois momentos arquivais destacados até aqui, permearia, ainda, segundo Foster, toda “a história da arte como disciplina humanística”. E ele prossegue, explicando esse caráter antinômico da disciplina:

a história da arte nasce de uma crise – sempre implicitamente suposta, às vezes dramaticamente pronunciada –, de uma fragmentação e reificação da tradição, que a disciplina é obrigada a remediar através de um projeto resgatador de reconstrução e reanimação.

Foster destaca, então, dois historiadores da arte, Erwin Panofsky e Walter Benjamin, para configurar o terceiro momento arquivai, produzido às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Panofsky, de seu lado, queria ver o passado reanimado na história da arte, com seus fragmentos ali redimidos, tal como Proust, compara Foster, desejava “o ateliê reanimado no museu, seus materiais sublimados ali”. A reanimação do passado na história da arte se daria, desse modo, pela articulação entre pesquisa arqueológica e recriação estética que produziriam, segundo Panofsky uma espécie de “sinopse histórica”.

Como contraponto à posição idealista do historiador, temos as “Teses sobre a filosofia da história”, de Benjamin, que operariam uma espécie de inversão da teoria de Panofsky. Pois, como Benjamin observa nesse texto, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como de fato foi, mas compreender uma memória quando ela aparece em momento de perigo”. Em vez de reanimação e recordação da tradição, “Benjamin insiste que seus fragmentos mnemônicos sejam emancipados ‘de sua dependência parasítica ritual’ e sejam levados aos propósitos presentes da política”. Para Benjamin, esses fragmentos mnemônicos da tradição não devem ser reduzidos a simples documentos, nem idealizados como puro monumento absoluto.

O trabalho histórico não se limitaria assim à reconstituição de um passado, mas a uma compreensão sempre parcial desse passado visto pelos olhos do presente. Benjamin diz, por exemplo, em *Paris capitale du XIX siècle*, que “a marca da histórica das imagens não indica

⁵¹ Termo empregado por Theodor W. Adorno em *Prisms*, mas definido, anteriormente, por Lukács, “Reificação e consciência de classe” (1922). Aí, explica Foster, diz: “Lukács sugere que a reanimação espiritual do tipo mencionado insistentemente por Baudelaire e Proust seja uma compensação idealista da reificação capitalista; na verdade, reificação e reanimação formam uma das ‘antinomias do pensamento burguês’ detalhadas por ele”.

somente que elas pertencem a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas só se tornam legíveis numa época determinada”⁵². Tornar-se visível não significa aí que o passado se mostre ao presente, pela imagem, tal como ele foi. Mas que há algo nele que só se torna visível por esse presente, algo que, ao mesmo tempo em que pertence a esse passado, concerne também a esse presente.

Como disse acima, esse terceiro momento arquivado, definido por Foster, parece se apoiar, como os momentos anteriores, na antinomia entre “reanimação” e “reificação” da arte. Foster destaca ainda um quarto momento, no qual, entretanto, não se detém nesse texto. Ele apenas observa que esse quarto momento arquivado teria emergido com a sociedade do consumo, depois da segunda guerra mundial, e que teria como principais expoentes o *Independent Group*, na Inglaterra, os *Situacionistas*, na França, Rauschenberg e Andy Warhol, nos EUA, e Gerard Richter e Sigmar Polke, na Alemanha.

A partir dessa revisão crítica dos aspectos que condicionaram os principais discursos sobre a arte moderna, Foster apresenta, ainda, a seguinte questão: seria possível pensar no presente da crítica e da história da arte como constituindo um quinto momento arquivado, promovido pelas mídias eletrônicas?

Tal como os quatro momentos anteriores, esse quinto momento também estaria fundado na “dialética da reificação e da reanimação”. Por um lado, a ordem digital transformaria artefatos artísticos em informação, fragmentando o objeto e dissolvendo a sua aura. Por outro lado, a dissolução da aura, produzida pela transformação do artefato em informação, só faria aumentar o valor dessa mesma aura. Um exemplo que Foster nos dá desse movimento compensatório é o dos arquivos eletrônicos do museu, que, ao invés de nos desviar do objeto, ou de, até mesmo, suplantá-lo, nos leva de volta à obra de arte, aumentando-lhe a dimensão aurática. Além disso, hoje, o que o museu exhibe, acima de tudo, seria o seu próprio valor de espetáculo – este seria o seu principal ponto de atração e seu maior objeto de referência.

Ao atribuir ao arquivo digital a função mnemônica, o museu tenderia a se estruturar de forma distinta do velho museu, tal como imaginado por Baudelaire e Proust. Ao invés de ser o espaço de uma reanimação da memória por meio de obras visuais, ele separaria a experiência mnemônica da visual, já que a primeira ficaria a cargo dos arquivos eletrônicos, enquanto a segunda se encontraria centrada na forma de exposição da arte, no próprio prédio do museu,

⁵² « la marque historique des images n`indique pas seulement qu`elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu`elles ne parviennent à lisibilité qu`à une époque déterminée »
Walter Benjamin. *Paris capitale du XIX siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Le Cerf, 1989, P. 479-480

que passaria a ser, ele próprio, uma espécie de “espetáculo”, isto é, uma “imagem a circular pela mídia a serviço da igualdade de marcas e do capital cultural”.

O processo de arquivamento analisado por Foster não se dá, como nos casos de Marker e Boltanski, pelo uso de ‘documento’ de arquivo, mas pela retomada de certa tradição pictórica. Arquivar aí seria constituir uma espécie de ‘estrutura-memória’ da imagem, a imagem sendo, desse modo, aquilo que precipitaria um ato mnemônico, e operaria um retorno a certa tradição cultural, fosse pelos seus fragmentos, fosse pela tentativa de constituir certa unidade. Mas, tanto nas obras dos dois artistas comentados por mim acima, quanto nas obras e escritos comentados por Foster, podemos perceber que o processo de arquivamento (seja de registros, ou de documentos de um passado, seja de obras pictóricas) parece atravessar, de formas bastante distintas, toda uma produção artística e histórico-reflexiva da nossa modernidade recente e da nossa atualidade. E esse processo de arquivamento parece estar sempre diretamente relacionado à constituição da memória. Para dar continuidade a essa discussão sobre a imagem, o arquivo e a memória, gostaria agora de me deter em alguns aspectos da filosofia de Henri Bergson que podem contribuir para o adensamento dessa reflexão.

Nos escritos de Henri Bergson podemos encontrar uma crítica constante, por parte do filósofo, aos seus contemporâneos tendo em vista o modo como esses costumavam conceber e conceituar o tempo. Para Bergson, a compreensão do tempo como sucessão de imagens fixas⁵³, quer dizer, a subordinação do tempo ao deslocamento de corpos no espaço deixaria escapar, a seu ver, nessa representação, a própria dimensão temporal. Isso porque a percepção de que o tempo se constituiria pela sucessão de presentes só poderia se dar se pensamos em termos sensório-motores, isto é, quando estamos prontos para agir. Pois o presente só é percebido como instante quando se acha relacionado ao esquema sensório motor⁵⁴. Ou seja: quando o presente é uma percepção e o futuro uma ação, ou o inverso, quando o passado é uma percepção que se prolonga numa ação no presente-futuro. Assim, aquilo que definimos, dessa maneira, como presente não é “o que é”, mas “o que se faz”⁵⁵. Ou seja, “nada é menos

⁵³ Para Bergson, essa concepção do tempo remonta à revolução científica moderna, tendo como expoentes: Galileu, na física (que vincula o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo), Descartes, na geometria (ao destacar a posição de um ponto numa reta móvel), e o cardeal John Henry Newman.

⁵⁴ O esquema sensório motor talvez possa ser definido como uma espécie de ‘repertório físico’ que possibilita ao corpo agir a um estímulo externo em termos quase ‘automático’, no menor intervalo possível de tempo. Ele se encadeia assim por percepções e ações.

⁵⁵ Henri Bergson. *Matéria e Memória*. Martins Fontes, 2006, p175

que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro”⁵⁶.

Em *Matéria e Memória*, Bergson distingue, ainda, três termos, fundamentais na definição de sua compreensão da memória. São eles: a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção.

A percepção presente é o que mede a nossa ação possível sobre as coisas, e também a ação possível das coisas sobre nós.

no que diz respeito à percepção, nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos sobre os quais teríamos ações: a percepção, que mede justamente nossa ação virtual sobre as coisas, limita-se assim aos objetos que influenciam atualmente nossos órgãos e preparam os nossos movimentos⁵⁷

A nossa percepção do presente não é, no entanto, pura. Ela está sempre impregnada de lembranças, de detalhes de nossa experiência passada. Quanto mais próximos estamos do esquema sensório-motor, menos imagens-lembranças se misturam aos nossos sentidos. Pois, quando subordinada ao esquema sensório-motor, a nossa percepção nos inclina para a ação, nos lança para o futuro. Para remontar o curso do passado é necessário um esforço, por meio do qual nos liberamos da ação. Como explica Bergson:

em geral é a percepção presente que determina a orientação do nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que nosso espírito adota, conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens⁵⁸

Para ele, o presente consiste em um sistema combinado de sensações e movimentos, ele é, por essência, sensório-motor. O presente se opõe à particularidade, já que ele se restringe a uma percepção espacial daquilo sobre o qual eu posso agir e daquilo que pode agir sobre o meu corpo. É como se, nesses termos, o presente fosse reduzido ao tempo e ao espaço de uma ação. Ele é aquilo que me interessa, o que me impele à ação. O presente “é tão somente o grau mais contraído do passado”. E a matéria, por outro lado, “o grau mais distendido do presente”⁵⁹.

Tanto as imagens-lembranças, quanto a lembrança pura são, por seu turno, virtuais. Mas a imagem-lembrança está em vias de se atualizar em estados psicológicos ou em

⁵⁶ Ibid, p.209

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ Ibid, 120

⁵⁹ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. Ed.34, 1999, p.59

consciência. Ela já tem, de certo modo, data. Quer dizer, ela já está de certo relacionada ao meu presente em termos cronológicos, como um passado, como algo localizável no tempo e distinto do meu presente. Ela é, assim, um modo ou um grau de atualização da lembrança pura. Pois a lembrança “só pode ser dita atualizada quando se torna imagem”⁶⁰.

Quanto à lembrança pura, no entanto, esta seria estritamente virtual, ela seria o passado que se conservou em si, um passado geral, um passado não cronológico. A lembrança pura se definiria “em relação à percepção da qual ela é contemporânea, e ao mesmo tempo, em relação ao momento seguinte no qual ela se prolonga”⁶¹.

O passado, segundo Bergson, se conservaria em diversos níveis de contração e distensão, em círculos mais ou menos dilatados⁶², “cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo”, sendo o presente o limite extremo “(o menor circuito que contém o passado)”⁶³. O passado, nesse sentido, coexiste com o presente. Não é anterior a ele. E nem o presente, desse ponto de vista, sucede ao passado.

Talvez possamos dizer, então, que a imagem temporal, a imagem-arquivo, ao tornar presente um passado, ao misturar essas duas temporalidades, age como a memória, quer dizer, restitui ao tempo uma dimensão impura, não sucessiva, nem cronológica. Ela faz assim com que deixemos de perceber o tempo como uma sucessão de instantes. E, de certo modo, ela opera uma ‘quebra’ no esquema sensório-motor, já que inclui, na nossa percepção, aspectos que transbordam aquilo que consideramos útil para a nossa ação.

Podemos pensar, portanto, que haveria uma semelhança entre o processo de produção da imagem e a interrupção do curso do tempo que a imagem opera. A energia luminosa, agora transfigurada em imagem, por meio de uma descontinuidade no fluxo de luz operada pela matéria, se exprime ou se determina não mais quantitativamente, mas qualitativamente. Digo qualitativamente, pois uma imagem não é somente uma porção de energia, um puro fluxo homogêneo, mas uma conjunção de elementos díspares, que podem se articular entre si de modos diversos. A dimensão qualitativa surge aí do fato de a imagem ser, em sua natureza, algo necessariamente “impuro”, entre o fluxo luminoso e a fixidez da matéria. O mesmo ocorre na interrupção que a imagem opera no tempo contínuo, já que ela mescla ao presente aspectos de um passado, já que ela condensa tempos diversos, fazendo do atual uma

⁶⁰ Ibid, p;52

⁶¹ Ibid, p.116

⁶² Cf. capítulo 3 de *Matéria e Memória*.

⁶³ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 2007, p.122

conjunção de temporalidades heterogêneas, um ‘lugar visual’ entre o passado e o presente. É na suspensão do fluxo contínuo, que tanto a luz, quanto o tempo, podem se diferenciar, podem adquirir gradações, nuances, isto é, dimensões qualitativas.

A imagem, ao tornar o tempo propenso à repetição, cria a possibilidade de o tempo se diferenciar. Repetir, nesse sentido, significa mobilizar um passado para ressignificá-lo. Trata-se de uma repetição diferencial. E a diferenciação desse passado é também uma diferenciação do presente, já que é ao retomarmos esse passado, ao repensá-lo, que nós escapamos de uma repetição literal, indiferenciada, do mesmo. Pois somente “um ser capaz de memória é capaz de desviar-se do seu passado, desligar-se dele, não repeti-lo, fazer o novo”⁶⁴.

Em *A imagem-movimento* e *A imagem-memória*, Deleuze retoma algumas das teses de Bergson para pensar a imagem cinematográfica. Apesar de Bergson ter compreendido a técnica cinematográfica como um meio que reconstituiria o tempo, de modo bastante semelhante ao de seus contemporâneos, quer dizer, como imagens estáticas (fotogramas) quaisquer, que dariam uma impressão de movimento ao serem mostradas em certa velocidade. Para Deleuze, porém, essa técnica não retomaria o tempo dessa forma, já que operaria o que ele chama de “movimento aberrante”. Em *imagem-tempo*, Deleuze diz que “o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente meça o tempo, se preencher condições de normalidade”. E o que ele chama de normalidade diz respeito à “existência de centros”, de “centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade dos móveis, e de observações para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento”⁶⁵.

Segundo Deleuze, a imagem-movimento, a imagem cinematográfica, não opera, no entanto, por normalidade, mas por um movimento “fundamentalmente aberrante” já que produz, ao contrário, a perda de centros por meios de acelerações, desacelerações, inversões, não distanciamento do móvel (como, por exemplo, no plano-sequência que dá início ao filme *A marca da maldade*, no qual um carro se movimenta sem, não entanto, deixar de estar diante de nós) de constantes mudanças de escala e proporção, etc. Desse modo, “a imagem cinematográfica libera o tempo de qualquer encadeamento, opera uma apresentação direta dele, revertendo a relação de subordinação que ele mantém com o movimento normal”⁶⁶.

⁶⁴ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. Ed.34, 1999, p.114

⁶⁵ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 2007, p.50

⁶⁶ *Ibid*, p.50

Se as aberrações do movimento da imagem foram observadas bem cedo, como, por exemplo, por Epstein que dizia que as mudanças de escalas e proporções no cinema eram “sem denominador comum possível”, segundo Deleuze, elas foram, no entanto, “compensadas, normalizadas”⁶⁷. Isso ocorre no cinema que Deleuze chama de “clássico”⁶⁸, o da imagem-movimento, como, por exemplo, o de Griffith, no qual, de certo modo, o encadeamento das imagens se dá em função da ação. As imagens se desdobram assim em “imagem-percepção (movimento recebido)” e “imagem-ação (movimento executado)”⁶⁹. Aí, a situação ótica ou sonora se prolonga em ação. É como se o meio agisse, por estímulos, sobre o personagem, e este respondesse a esse estímulo, com uma ação.

Esse cinema “clássico”, esse cinema da ação se diferenciaria do cinema “moderno”, o da imagem-tempo, e que teria como precursores Roberto Rossellini e Orson Welles. Para Deleuze, obras como as de Resnais, Visconti, Welles, Rossellini, Antonioni e Godard dentre outros, operam uma quebra no esquema sensório-motor, já que aí as percepções não se encadeiam mais em função das ações. No cinema de Antonioni, por exemplo, isso ocorre pela “exploração de tempos mortos da banalidade cotidiana”, assim como, também, pelo tratamento de “situações limites”, com o aparecimento de “paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido as personagens e as ações, para deles só conservar a descrição geofísica, o inventário abstrato”⁷⁰. Já em *Stromboli*, Rossellini põe em cena “uma estrangeira que [...] não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê”⁷¹. Em Visconti, “os objetos e os meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por isso mesmo”, para além de uma realidade funcional, estritamente determinada pela ação que podemos exercer sobre ela⁷².

As imagens perdem, assim, uma relação de necessidade, elas se sucedem quase ao ‘acaso’, e os personagens não são mais aqueles que agem, mas “puros videntes”, aqueles que apenas constataam certo estado de coisas. Nesse caso, “uma situação ótica não se prolonga em

⁶⁷ Ibid, p.54

⁶⁸ Acredito que “clássico” não designe somente um conjunto de obras concebidas no começo do cinema, já que podemos encontrar, ainda hoje, filmes que procedem pelo encadeamento de imagens em função da ação. A meu ver, *Guerra ao terror* (2010) de Kathryn Bigelow é um exemplo disso.

⁶⁹ Ibid

⁷⁰ Ibid, p.14

⁷¹ Ibid, p.29

⁷² Ibid, p.13

ação”, já que a situação que se impõe “excede” nossas capacidades sensório-motoras⁷³. Podemos pensar, nesse sentido, por exemplo, nos filmes de Akerman comentados no capítulo anterior. Como tentei mostrar, a partir da análise que fiz de *D’Est, News from home* e *Hôtel Monterey*, nesses filmes é o cotidiano que “excede” nossas capacidades sensório-motoras, é ele que se mostra intolerável, não mensurável, como algo que, por não estar de acordo com o ponto de vista de um observador, escapa a qualquer apreensão.

Em *Deleuze: Cinéma et philosophie*, Paola Marrati diz que o filósofo questionou, a partir de sua análise da imagem cinematográfica, a idéia do pensamento como natureza. Deleuze teria proposto outro modelo, que não pressupõe que pensamos por natureza, mas por arrombamento (*effraction*). Desse modo, pensamos “quando qualquer coisa do mundo nos violenta, e violência significa nesse contexto a força disso que nós não conhecemos, ainda menos, reconhecemos”⁷⁴. É exatamente essa violência potencial da imagem cinematográfica, que parece estar em jogo nas análises deleuzianas do cinema. Pois é quando a imagem cinematográfica se mostra intolerável, quando ela exerce uma violência sobre nós, que ela coloca tanto a visão, quanto o pensamento para fora de si mesmos, exigindo deles uma resposta que, no entanto, não podem dar se tentarem fazê-lo por meio apenas dos esquemas previamente engendrados. Desse modo, é por uma violência que a imagem cinematográfica opera uma quebra no esquema sensório-motor.

Podemos pensar também que essa violência potencial da imagem, essa perturbação que ela pode exercer naquele que a vê, se dá em meio à interrupção do curso do tempo que ela opera. Talvez seja aí o próprio tempo que exerça essa violência sobre nós, quando ele se apresenta como algo que escapa à nossa compreensão, como algo que nos ultrapassa e sobre o qual nós não temos domínio. Se ver uma imagem é se deparar com a sobrevivência de um passado, diante de uma imagem nós tocamos uma duração que excede a nossa própria duração, a nossa própria existência.

Em seus dois últimos filmes, *Glitterbug* e *Blue*, ambos de 1993, Derek Jarman atua nitidamente como um arquivista do tempo. O primeiro desses trabalhos, como se sabe, opera, anos depois, a montagem de uma série de imagens filmadas por ele, com uma câmera Super-8, entre 1971 e 1986, exercício a que se dedicava paralelamente à realização de seus filmes de longa-metragem. São imagens ora mais narrativas, ora experimentais, ora breves retratos fílmicos, ora quase instantâneos-em-movimento, que transitam por Londres e pelo interior do

⁷³ Ibid, p55

⁷⁴ Paola Marrati. *Deleuze: Cinéma et philosophie*. Presses universitaires de France, 2003, p.321

Reino Unido, por Nova York, pela Espanha, pela Itália, por cenas bastante caseiras, detendo-se em amigos, amantes, parceiros de trabalho, objetos particulares, em desfiles de moda e cenas de bastidores de filmes (como *Sebastiane* e *Jubilee*). Quanto a *Blue*, finalizado poucos meses antes da morte do cineasta, apresenta, durante uma hora e dezessete minutos, a mesma imagem, intensamente azul (de um azul que cita explicitamente o de Yves Klein), visão imutável, registrada em 35 milímetros, a cuja homogeneidade se contrapõe, no entanto, uma trilha sonora intensamente variada, marcada pela colagem de vozes, por registros casuais, trechos de música e texto meditativo de Jarman sobre sua cegueira progressiva (relacionada a complicações ligadas à AIDS), sobre a arte, o corpo e a morte.

Nesse díptico cinematográfico final, o cineasta faz, assim, uma espécie de operação desdobrada, quase espelhada, de arquivamento. Faz da imagem cinematográfica tanto uma espécie de testemunha visual de um passado vivido, datado, o registro explícito, documentado, de experiências pessoais, como no caso de *Glitterbug*, quanto um meio de apresentação direta de um tempo inumano, como no caso de *Blue*.

Podemos mesmo dizer, talvez, que esses dois filmes seguem um movimento semelhante, mas em sentidos inversos. Em *Glitterbug*, Jarman parte de registros fílmicos de seu cotidiano e, ao problematizar o valor dessas imagens enquanto meio seguro de reaver um passado, ele dá ao tempo uma dimensão que ultrapassa os limites dos percursos pessoais. *Glitterbug* apresenta o tempo como passagem não cronológica, passagem no sentido de desfazimento do tempo dos momentos vividos, de apagamento das imagens-lembranças e dos registros. Ele é, de algum modo, um filme que se caracteriza como um luto. Um luto daquele que não pode mais, como almeja, nem reaver o seu passado, nem dar à sua vida uma forma coesa, homogênea. *Glitterbug* é, assim, uma experiência radical da memória, na qual, no ato mnemônico, o sujeito que rememora corre o risco de ver desaparecer não apenas o próprio passado, e, junto com ele, as suas mais caras lembranças, mas de, simultaneamente, ao longo desse processo, assistir a outra desapareição – a sua própria.

Já em *Blue*, Jarman parte não apenas de um “não apresentável”⁷⁵ (para empregar uma expressão cara a Lyotard), de uma espécie de negação em azul, que é a percepção presente com a qual se defronta diretamente o espectador ao longo de todo o período de duração da projeção, mas, também, de um tempo inumano, isto é, de uma temporalidade para além dos limites dos percursos pessoais, para além dos limites espaços-temporais da imagem cinematográfica, um tempo óptico, que se dá a ver como imagem por impregnação, uma

⁷⁵ Cf. Lyotard, *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa, 1989, p.129.

imensidão azul. Mas, ao saturá-lo de história, por meio de comentários diversos sobre o azul, ele o transforma em algo que se vê impregnado por um sentimento de diferença, de complexidade e de contingência. O texto do filme, porém, não é composto somente por extratos de textos que fazem alusões ao azul, mas também, pelo relato da perda gradual da visão sofrida por Jarman e das suas idas constantes ao hospital, além de incluir, igualmente, algumas referências à guerra na Bósnia noticiada nos jornais. O texto⁷⁶ se inicia com a alusão ao nascimento, à abertura dos olhos à luz, e com a descrição da impregnação do azul na imagem. Cito, a seguir, essas palavras iniciais:

“Você diz ao menino que abra os olhos

Quando ele abre os olhos e vê a luz

Você faz ele gritar. Dizendo

O Azul vem à vista

O Azul ascende

O Azul entra”⁷⁷

O azul às vezes aparece associado à luz, como no fragmento acima, mas, às vezes, ao contrário, se vê associado à escuridão: “O azul é a escuridão tornada visível”⁷⁸

O azul parece se manter, então, no limite entre a visão e a impossibilidade de ver. É o que abre os olhos no início do filme, assim como é também a cor da *delphinium*, a flor que é depositada sobre o túmulo no final no filme. É, portanto, a cor da vida e a cor da morte.

Blue também se acha circunscrito, em parte, desse modo, à esfera do luto. A morte de pessoas próximas a Jarman, a sua perda progressiva da visão, a iminência de sua própria morte também estão presentes nesse filme. Mas ele não se restringe a isso. Ele é também, no seu caráter de “apresentação negativa”, uma homenagem ao tempo, o da lembrança pura, dessa lembrança que é puramente virtual.

Glitterbug foi composto, como observei anteriormente, por registros fílmicos do cotidiano jarmaniano, feitos pelo diretor em décadas anteriores. Sobrepostas a essas imagens, temos, sob a forma de legenda textual, comentários de Jarman sobre essas imagens, observações feitas depois de um intervalo de muitos anos, apenas em 1993. A apresentação das imagens é também acompanhada por algumas composições de Brian Eno. Esses registros foram empregados, igualmente, em alguns curtas-metragens anteriores de Jarman, como, por

⁷⁶ O texto integral de *Blue* pode ser encontrado nesse endereço: <http://www.evanizer.com/articles/blue.html>

⁷⁷ “You say to the boy open your eyes / When he opens his eyes and sees the light / You make him cry out. Saying / O Blue come forth / O Blue arise / O Blue ascend / O Blue come in”.

⁷⁸ “ *Blue is darkness made visible*”

exemplo, *A Journey to Avebury* (1971), *Studio Bankside* (1971), *Miss World* (1973), *In the Shadow of the Sun* (1974), *Pirate Tape* (1982). Ao reutilizá-los, em 1993, na criação de *Glitterbug*, Jarman não os organizou em ordem cronológica, ou por temas, nem criou uma narrativa que sustentasse a passagem de uma imagem a outra. Ele, de certo modo, não tentou suprimir as diferenças entre as imagens, ele sequer deu a elas uma seqüência lógica. Ele parece, antes, ter trabalhado, e até mesmo acentuado, o caráter fragmentário desses registros, apresentando-os como restos, ruínas, imagens dispersas do que um dia foi o seu cotidiano.

As imagens variam de cor, sendo algumas em preto e branco, outras coloridas ou monocromáticas (como uma seqüência em tons de rosa), algumas foram aceleradas, outras ralentadas, algumas apresentam procedimentos de filmagem mais elaborados (como, por exemplo, uma seqüência de detalhes do estúdio de Jarman), outras se aproximam mais de registros caseiros, com a câmera quase imóvel. Em *Glitterbug*, temos, além de imagens dos bastidores de *Sebastiane*, *Crepúsculo do caos* e *Jubilee*, imagens do estúdio de Jarman, de lugares por onde ele passou, como, por exemplo, de Avebury, do *My tea shop* (um café freqüentado por ele), imagens de eventos dos quais participou, imagens de William Burroughs, de atores que participaram de filmes dele, imagens de amigos seus (muitos dos quais ele comenta já terem falecido), etc.

Jarman retoma essas imagens, em *Glitterbug*, e cria com elas uma espécie peculiar de diário visual. Pois esse filme pode ser pensado, também, como já assinala, como uma forma fílmica de álbum, já que nos apresenta imagens diversas que não mantêm entre si uma relação de causalidade. Ao mesmo tempo, há um eixo comum a esses registros e, à primeira vista, ele pode ser compreendido como biográfico. Seja pela perspectiva daquele que filma (e que, eventualmente, é filmado), seja por meio de seus comentários sobre esses registros (que se acham inseridos na obra sob a forma de legenda), a presença de Jarman pode ser pensada como aquilo que sustenta a passagem de uma imagem a outra, sendo também, de algum modo, o ponto de fuga de todas as imagens. Estamos diante de registros caseiros do cotidiano de Jarman. Estamos diante de aspectos particulares do percurso do diretor. É de imagens extraídas de seu dia-dia que o cineasta parte para conceber *Glitterbug*. O seu percurso pessoal é, assim, a matéria mesma de construção dessa obra.

Nesse filme, ele também parece dialogar com alguns de seus longas-metragens anteriores como, por exemplo, *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986) e *Wittgenstein* (1993), dado o caráter biográfico desses filmes e o aspecto autobiográfico de *Glitterbug*. O ensaio de modos de escrita da vida parece assim estar presente desde bem cedo nas obras de Jarman. Mas, o que parece decisivo em *Glitterbug*, o que faz desse filme uma obra sem equivalentes

anteriores, é o fato de que nele Jarman cria uma escrita da vida que não depende nem de uma narrativa, nem da criação de um campo ficcional. De modo distinto aos seus filmes que têm como tema a vida de uma personagem pública, *Glitterbug* não reconstitui um percurso, nesse caso o do próprio diretor, por seus momentos-chave, extraordinários, que, no conjunto, revelariam um sentido mais profundo daquilo que se viveu. Pelo contrário, nesse filme, Jarman lança um olhar retrospectivo sobre o conjunto de sua vida a partir de registros quaisquer de seu cotidiano. Essas imagens não foram elaboradas em estúdio e não se constituem com focos explícitos que organizem a cena. Elas são como que uma visada geral, sem um enquadramento claro sobre o dia-a-dia de Jarman.

Se *Glitterbug* é de fato um diário visual de Jarman, se ele realiza um registro do 'presente' vivido pelo diretor, ele se apresenta também como uma retomada de aspectos do passado, como um exercício mnemônico. Ele incorpora, ao mesmo tempo em que os recria, os movimentos próprios ao ato mnemônico, tendo em sua estrutura desvios, voltas, espaçamentos, falhas, saltos. E esse exercício, esse movimento de retomada de aspectos do passado é desencadeado em *Glitterbug* exatamente pelos registros fílmicos. Desse modo, as imagens do filme podem ser pensadas como arquivos temporais. E ao tempo dessas imagens se sobrepõe outro tempo, o presente de Jarman quando ele vê e comenta as imagens gravadas em 8mm, e rememora também o passado vivido a partir daquilo que essas imagens mostram. A percepção e a intervenção sobre as imagens das décadas de 1970 e 1980 desdobram-se, igualmente, numa série de lembranças-comentários que se sobrepõem aos registros fílmicos.

As observações do diretor sobre esses registros nos falam em muitos momentos da morte ou do afastamento daqueles que nelas aparecem, como pessoas que participaram de seu cotidiano. Há também comentários sobre o desaparecimento de objetos, ou de lugares que já não são mais frequentados por Jarman, como é o caso do estúdio que ele abandonou. Além disso, há momentos em que o diretor nem ao menos sabe onde e quando aquilo que os registros mostram se passou. *Glitterbug* parece ser assim uma obra que tem como ponto central a perda, a perda daquilo que um dia se viveu, daquilo ou daqueles que um dia constituíram o cotidiano de Jarman, e a perda ou apagamento das lembranças, já que, ao se deparar com os registros de sua experiência passada, o diretor não reconhece inteiramente o seu passado neles. Impossível não acrescentar, então, a essa série de perdas, também outra, que é quase o ponto cego de onde se arma *Glitterbug*, isto é, a perda ou destituição do sujeito que rememora, a partir de um lugar fixo e soberano, o seu passado.

Em *A imagem-tempo*, Deleuze diz que “o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo”⁷⁹. Desse modo, “o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado”, ele se cinde “em dois jatos dessimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando o passado”⁸⁰. É essa cisão que, para ele, constitui a imagem-cristal. Não me parece ser o caso de discutir aqui se as imagens de *Glitterbug* seriam ou não imagens-cristalinas, tal como Deleuze as define⁸¹. Gostaria antes de pensar o que esse filme de Jarman nos apresenta a partir da idéia da cisão do tempo, a partir desse aspecto que caracteriza a imagem-cristal.

Se há cisão do tempo em *Glitterbug*, essa cisão não ocorre nas imagens, mas no hiato entre as imagens, exposto pelos comentários, no choque entre as duas instâncias. Se já sabemos de antemão que as imagens que constituem *Glitterbug* são registros do passado de Jarman, poderíamos pensá-las, talvez, como imagens-lembranças. Elas são atualizações do passado de Jarman, elas atualizam no presente aspectos desse passado, elas o recortam, elas dão a ele certa forma. Mas talvez seja possível pensarmos essas imagens sem associá-las apenas à idéia de lembrança, a um passado-que-passou. Se, portanto, não as inserirmos em um tempo cronológico, se, de algum modo, as percebermos como presentes, talvez nós possamos pensá-las como cindidas, pelos comentários de Jarman, em passado e presente. Os comentários de Jarman, sobrepostos às imagens, fazem com que nós as percebamos ao mesmo tempo como registros de um passado que já passou, e como registros de um passado que ainda se conserva. Passado que se conserva, em alguns de seus aspectos, por meio dessas imagens, e, por outros aspectos, por meio das lembranças de Jarman.

O uso da câmera filmadora ou fotográfica para registrar momentos do presente incorpora, nesse mesmo presente, a sua possível passagem e, ao mesmo tempo, indica a conservação de alguns de seus aspectos. Uma fotografia ou uma imagem fílmica do momento vivido expõe, ao mesmo tempo, de um lado, a dissolução do tempo desse mesmo passado nela registrado, e, de outro, a conservação de alguns de seus aspectos em imagens. O próprio ato de filmar nos revela a consciência que temos da passagem, da transitoriedade, dos momentos que queremos registrar, assim como indica também, a tentativa que fazemos para conservar esses momentos. Tentativa que pode ser pensada, em *Glitterbug*, como resultando num

⁷⁹ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. Brasiliense, 2007, p.102

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Cf. Sobre a imagem cristalina: Marrati, Paola. *Gilles Deleuze : cinéma et philosophie*. Presses universitaires France. 2003. , Montebello, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Vrin, 2008, Hême de Lacotte, Suzanne. *Deleuze : philosophie et cinéma : le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*. L'Harmattan, 2001.

malogro. Isso porque, nesse filme, os registros do passado não se apresentam como meios de Jarman reaver o passado. Eles são, na verdade, enquanto imagens de seu passado, tanto testemunhas dos momentos vividos, quanto uma apresentação ‘arbitrária’ desse mesmo passado. Digo arbitrária, pois o que as imagens mostram, e o modo como elas cortaram, enquadraram, o passado de Jarman, não coincide inteiramente com o modo como ele se lembra dele, com as imagens-lembranças que invoca desse tempo, invocação que ocorre no momento em que ele está diante dos registros fílmicos de décadas passadas. Enquanto reflexos, essas imagens não são reproduções exatas daquilo que o diretor se propôs a filmar. Elas não são imagens especulares de momentos vividos, adequadas a eles, não são impressões exatas de partes da vida de Jarman, mas uma apresentação diferenciada desse passado, um enquadramento desse passado, uma formatação dele.

Não há reciprocidade entre os registros e os comentários de Jarman, e esses comentários não complementam o que as imagens mostram. Essa não coincidência entre registros e lembranças de Jarman pode ser pensada como o próprio apagamento gradual, e simultâneo, tanto das lembranças de Jarman quanto dos registros fílmicos do seu passado. O filme não torna o passado do diretor ‘presente’, esse passado não é lembrado, não é descrito, mas sim exposto. Ele se mostra visível onde mesmo sua visibilidade é quase impossível, uma visibilidade débil, sem forma clara, sem ‘rostos’, lá onde ocorre a cisão entre registro e lembrança, entre passado vivido e passado rememorado, entre imagem cinematográfica e escrita. Seu passado não se manifesta nem nas imagens nem nos comentários, que estão sobrepostos a elas, mas, sim, entre os dois, no hiato, no exterior.

Talvez possamos pensar num diálogo possível entre *Glitterbug* e os três filmes que compõem *História(s) do cinema* de Godard. Como Godard, que parte de imagens diversas para criar uma reflexão retrospectiva sobre o que constituiria a história do cinema, Jarman também parte de imagens produzidas por ele, e empregadas em alguns de seus filmes anteriores, para compor uma espécie de autobiografia fílmica, quer dizer, para apresentar a sua história pessoal vista retrospectivamente. E assim como o projeto histórico-cinematográfico de Godard é o de uma história polifônica, “poli-imagética”, constituída por histórias simultâneas e heterogêneas, o projeto mnemônico de Jarman também possui esse caráter plural. Como bem define Godard⁸², compor uma história (história do cinema, no caso de Godard, história pessoal, no caso de Jarman) com o emprego de imagens fílmicas diversas,

⁸² Estou me referindo à seguinte passagem de *História(s) do cinema*: “*História do cinema, com S. Todas as histórias que ele teria, que ele terá e que ele teve*”.

produzidas em momentos díspares, é contar muitas histórias, e contar as histórias que essas imagens quiseram contar, que elas contarão e que contaram. Compor história(s) a partir de imagens é incluir nesse processo um passado (ao qual a imagem nos reenvia e do qual ela nasceu), um futuro (que talvez possa ser entendido como o tempo daquele que a vê), e outro futuro, ainda, um futuro virtual, ligado às expectativas desse passado.

Outra aproximação possível entre *História(s) do cinema* e *Glitterbug* se dá, igualmente, pelo fato de esses filmes se desencadarem não por “associação ou atração”, mas por meio de interstícios entre as imagens, por “um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia”⁸³. Quer dizer, nas duas obras, “é o interstício que vem antes que associação, ou é a diferença irreduzível que permite escalonar as semelhanças”⁸⁴. E esse processo é definido por Deleuze em *A imagem tempo*, como o método do ENTRE:

entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira [...] O todo se confunde então com o que Blanchot chama de força de ‘dispersão do Fora’ ou ‘a vertigem do espaçamento’: esse vazio que não é mais uma parte motora da imagem, e que ela transporia para continuar, mas é o questionamento radical da imagem.

Por se balizarem por esse ‘método do entre’, *História(s) do cinema* e *Glitterbug* liberam o tempo de qualquer encadeamento, não o subordinam ao movimento. As duas obras fazem uma apresentação direta do tempo, de seu caráter dispersivo, desigual, diferencial. E isso ocorre porque, nessas duas obras, tanto Godard quanto Jarman não tentam compensar as diferenças entre as imagens, eles as mostram em suas diferenças, deixando entre elas um vazio irreduzível.

Jarman parte, em *Glitterbug*, de registros do seu cotidiano. Ele compõe um filme a partir desses registros e tendo como matéria o seu próprio percurso. Mas, ao problematizar a imagem, ao expor as diferenças entre as imagens, ao deixar entre elas uma espécie de espaçamento, e, por outro lado, ao confrontá-las com os seus comentários, com as suas lembranças do vivido, Jarman, faz com que essas imagens recaiam no vazio de onde foram tiradas, dispersando assim o seu próprio passado. O tempo não se mostra assim como o tempo de um percurso, como o tempo vivido por um sujeito, mas como desfazimento das lembranças, como apagamento desse próprio passado, desse vivido. Expõe-se, assim, portanto, um tempo inumano, sem fronteiras nem dimensões. O cineasta dá ao tempo uma dimensão que transpassa, dessa maneira, os limites subjetivos. E ele dá a ver, desse modo, que

⁸³ Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*, Brasiliense, 2007, p216

⁸⁴ *Ibid*, p.217

“a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação”. E que nós é que “somos interiores ao tempo, e não o inverso”⁸⁵.

É um tempo sem fronteiras e sem dimensões que *Blue*, o outro filme jarmaniano de 1993, expõe, num primeiro momento. Ele é o “que mantém a luz ao nosso alcance”⁸⁶, o que nos fundamenta e que, ao mesmo tempo, nos ultrapassa. Ele não é, portanto, retomado pelas imagens de um passado pessoal, vivido, mas por uma única cor, o azul, que para Yves Klein é aquela que se associa a elementos mais abstratos da natureza visível, que não pressupõe ou alude ao que ele chama de espaços psicológicos. O azul é assim a mais impessoal, a mais inumana, inorgânica talvez, das cores, a menos determinável e associável a formas tangíveis⁸⁷. E é ela que Jarman elege para aludir ao tempo, para apresentá-lo, ainda que de forma negativa por meio da imagem cinematográfica.

Nesse filme não temos, como em *Glitterbug*, imagens diversas, mas uma única imagem, apenas uma, a da tela azul. Domínio do azul que aponta não apenas para as diversas reflexões sobre a cor, e sobre a monocromia, realizadas pelo artista, mas, de modo direto, para uma experiência em particular, na qual a fita de 1993 parece ter sido teatralmente ensaiada. Pois, na verdade, o projeto do filme, do ponto de vista da trajetória jarmaniana, parece de fato estar diretamente relacionado a uma performance - *Sinfonia monótona*⁸⁸ - criada pelo diretor em 1991. E apresentada, originalmente, antes da primeira projeção do seu filme *The garden* no Cinema Lumière, em St Martin`s Lane. Tendo em vista o caráter de proto-imagem de *Blue* presente nessa performance três anos anterior a ele, cabe, a meu ver, uma descrição um pouco mais detida dessa primeira versão.

Sinfonia monótona, cujo título alude a Yves Klein, a outra sinfonia monótona, portanto, consistia na projeção de uma das telas azuis de Yves Klein, filmada por Jarman na Tate Gallery, enquanto Jarman e a atriz Tilda Swinton, sentados atrás de uma mesa, liam extratos de textos sobre o azul e obtinham sons variados com o uso de taças de vidro. Entre a

⁸⁵ Ibid, p.103

⁸⁶ “*Time is what keeps the light from reaching us*”

⁸⁷ Peter Greenaway escreveu em seu texto *Blue*: “Eu desconfiava da ubiquidade do azul[...] o azul não existe enquanto cor, o azul do céu é uma ilusão. Isso, porque o céu não é algo concreto, mas um vazio que – como todos sabemos pelos fenômenos da noite e das odisséias espaciais – é negro. Se o mar é um reflexo do céu, seu azulado também é uma ilusão – ou pior – uma ilusão de uma ilusão”. O texto encontra-se traduzido no seguinte endereço:

http://www.revistazunai.com/materias_especiais/peter_greenaway/azul.htm

⁸⁸ Cf. o relato de Peter Wollen presente em *Théâtres au cinéma. 19, Derek Jarman, Jean Cocteau : alchimie*.

cena e o público presente, havia ainda um grupo de músicos, que tocava composições de Simon Fisher Turner.

Veja-se a descrição da performance realizada por Jarman nas palavras de Monica Keska, em artigo recente sobre o cineasta:

no dia 6 de janeiro de 1991, numa sessão especial de *The Garden*, Jarman e Tilda Swinton fizeram uma performance - *Symphonie monotone*, aludindo à famosa composição de Klein. Sentados em uma mesa, como na cena da Última Ceia de *The Garden*, recitaram passagens de poemas e obras literárias que faziam referência à cor azul. Numa tela, no fundo do cenário, se projetava uma das pinturas monocromáticas de Klein que está exposta na Tate Gallery. Simon Fischer Turner, que já tinha colaborado com Jarman em inúmeros projetos, regia a orquestra que acompanhava a performance e um menino distribuía entre os presentes pequenas pedras pintadas de azul e dourado, cores preferidas de Klein.⁸⁹

Como em *Sinfonia monótona*, em *Blue* temos somente uma tela azul, um texto lido a três vozes (por Tilda Swinton, John Quentin e Nigel Terry) e as composições de Turner. A performance não é, no entanto, como já assinali, a única versão prévia de *Blue*. É preciso não esquecer de outra sinfonia, a de uma nota só, de Yves Klein, pensada por ele nos anos 1940, mas executada, sob sua condução, apenas em 1960. Transcrevo, nesse sentido, alguns comentários do artista-compositor sobre a obra:

durante esse período de condensação, eu criei, em torno de 1947-1948, uma sinfonia 'monótona', cujo tema expressa o que eu desejava que fosse a minha vida. Esta sinfonia, de quarenta minutos de duração (embora isso não tenha importância, como se verá) consiste em um único 'som' contínuo, prolongado, privado de começo e fim, o que cria uma sensação de vertigem, de aspiração da sensibilidade fora do tempo. Essa sinfonia não existe completamente, então, estando lá, saindo da fenomenologia do tempo, porque jamais nasceu nem morreu, depois de existir, no entanto, no mundo de nossas possibilidades de percepção conscientes: ela é do silêncio – presença audível.⁹⁰

Klein comentaria, ainda, sobre a sinfonia de 1949, regida por ele em 9 de março de 1960, que se tratava, para ele, de criar um “pós-silêncio” depois de todos os sons terem

⁸⁹ Keska, M. 2010: *Blue de Derek Jarman: Crónica de una muerte anunciada*. Arte, Individuo y Sociedad, 22 (1), 27-34. “El 6 de enero de 1991 en una proyección especial de *The Garden*, Jarman y Tilda Swinton hicieron una performance - *Symphonie monotone*, aludiendo a la famosa composición de Klein. Sentados en una mesa, como en la escena de la Última Cena de *The Garden*, recitaron pasajes de poemas y obras literarias que hacían referencia al color azul. En una pantalla, en el fondo del escenario, se proyectaba una de las pinturas monocromas de Klein que está expuesta en la Tate Gallery. Simon Fischer Turner, que ya había colaborado con Jarman en numerosos proyectos, dirigía la orquesta que acompañaba a la performance y un niño repartía entre los presentes pequeñas piedras pintadas de azul y dorado, colores preferidos de Klein”.

⁹⁰ “Pendant cette période de condensation, je crée vers 1947-1948 une symphonie « monoton » dont le thème est ce que je voulais que soit ma vie. Cette symphonie d'une durée de quarante minutes (mais cela n'a pas d'importance, on va voir pourquoi) est constituée d'un seul et unique « son » continu, étiré, privé de son attaque et de sa fin, ce qui crée une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps. Cette symphonie n'existe donc pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes : c'est du silence – présence audible” YVES Klein. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Paris, École supérieure des beaux-arts, 2003

desaparecido para todos aqueles presentes à apresentação. Pois o que importava, a seu ver, na composição, era o silêncio, este “pós-silêncio” e não propriamente os sons ouvidos durante a execução da sinfonia pela orquestra:

o silêncio... é isso mesmo a minha sinfonia, e não propriamente o som do antes-durante a execução. É esse silêncio maravilhoso que dá a <<sorte>> e que dá mesmo, às vezes, a possibilidade de se ser realmente feliz, nem que seja por um instante, durante um instante, incomensurável em duração⁹¹.

Se, para Klein, o que parece estar em jogo, em sua *Sinfonia de uma nota só*, é o “pós-silêncios”, o silêncio deixado ao final da execução de uma única nota, nas suas pinturas monocromáticas, ele também almeja que, por meio da apresentação direta de uma só cor, se perceba “o invisível ao qual o visível nos conduz”. É como se a presença intensa de uma só cor, assim como a de uma só nota, aludisse assim a algo que não se pode dar a ver, nem a ouvir, que somente se mostra numa apresentação negativa, como um pós (como pós-silêncio, pós-invisível), um *a posteriori*. É como se, assim, Klein quisesse “fazer ver que há algo que não se pode conceber, que não se pode ver nem fazer ver”. Esse ‘pós’ só se impondo quando se contrapõe a uma espécie de ‘saturação’, a uma impregnação do espaço por uma só nota ou cor.

A cor é apresentada, em seus quadros, “sem mediação, na sua máxima intensidade”, criando, segundo Klein, um “espaço colorido que não se vê, mas no qual se impregna”. O azul é uma constante em suas obras. Ele compõe, junto com o rosa e o ouro, a trilogia de cores do artista. Como disse acima, para Klein, o azul é a cor que se associa a elementos mais abstratos da natureza visível, que não pressupõe ou alude ao que ele chama de “espaços psicológicos”. Para o artista, essa cor “não tem dimensão”, e diferente de outros matizes, que se associam a idéias concretas, materiais, tangíveis, “o azul lembra o mar e o céu”, que seriam “o que existe de mais abstrato na natureza tangível e visível”.

Na sua *Sinfonia de uma nota só* e em *Blue*, Jarman também apresenta uma só cor, e tal como nos quadros de Klein, o azul se dá na imagem cinematográfica por impregnação, quer dizer, numa apresentação “contínua, prolongada, privada de fim e começo, o que cria uma sensação de vertigem”. Ao mesmo tempo, ele parece incorporar, na sua apresentação da imagem, um aspecto que não é possível verificar numa obra pictórica, mas somente numa obra musical. Estou me referindo ao aspecto efêmero da apresentação visual da imagem

⁹¹ “Le silence... C’est cela même ma symphonie, et non le son lui-même, d’avant-pendant l’exécution. C’est ce silence si merveilleux qui donne la « chance » et qui donne même parfois la possibilité d’être vraiment heureux, ne serait-ce qu’un seul instant, pendant un instant incommensurable en durée. ». Yves Klein, **Le vrai devient réalité**.

cinematográfica. Pois ao término do filme ou da performance de Jarman, a imagem, tal como o som após a execução da sinfonia de Klein, desaparece, deixando somente um vazio visual ou musical. É por meio dessa apresentação efêmera e intensa da imagem azul que Jarman constitui essas duas obras.

A caracterização do azul como uma cor ‘indiferente’, inumana, sugerida por Klein em seu texto, também aparece em pelo menos duas passagens do texto de *Blue*, como por exemplo:

“O azul transcende a solene geografia dos limites humanos”.⁹²

Ou ainda:

“para o azul não existem fronteiras ou soluções”⁹³.

Se o azul se define tanto para Jarman quanto para Yves Klein como uma cor sem dimensões espaciais, no texto de Jarman ela parece não possuir também limites temporais. Ela é, aí, de certo modo, o próprio tempo. Em determinado trecho de seu texto, ele diz que “o tempo é o que mantém a luz ao nosso alcance”⁹⁴. Ao que parece, há aí uma equivalência entre luz e tempo. Se o tempo é o que mantém a luz ao nosso alcance, é a luz que nos abre para o próprio tempo, cabe a ela nos inserir nele, é o que o torna ‘visível’ para nós.

Em outro momento, diz-se no filme:

“O sangue da sensibilidade é azul

Eu me consagro

Para encontrar sua expressão mais perfeita”⁹⁵.

No trecho acima há, talvez, mais uma vez, um diálogo com os escritos de Yves Klein. Basta recordarmos o que escreve o artista no seu *Manifesto do Hotel Chelsea*:

não temos nenhum direito de posse sobre a vida. É só pelos meios de nossa posse da sensibilidade que somos capazes de adquirir vida [...] nós humanos devemos possuir o direito de levantar em uma liberdade efetiva e total, física e espiritual.

Podemos pensar talvez que, em *Glitterbug*, pelo uso que Jarman faz de registros do seu passado, há uma tentativa de reter, de ‘possuir’, de certo modo, o passado, de dar uma

⁹² “*Blue transcends the solemn geography of human limits*”

⁹³ “*For Blue there are no boundaries or solutions*”.

⁹⁴ “*Time is what keeps the light from reaching us*”.

⁹⁵ “*The blood of sensibility is blue / I consecrate myself / To find its most perfect expression*”

forma, ainda que problematizada, ainda que fragmentada, à própria vida. Tentativa frustrada, já que o passado, a todo o momento, escapa, resiste a qualquer apreensão, está em constante movimento. Já em *Blue*, não há qualquer tentativa de apreender o passado, e o azul como tempo não-cronológico, como luz, se impõe sem estar atrelado a qualquer passado pessoal. Ele é aí o que constitui a sensibilidade, e, segundo Yves Klein, é somente pela aquisição da sensibilidade que somos capazes de adquirir vida. E é a expressão dessa sensibilidade azul, dessa sensibilidade constituída pelo próprio tempo que Jarman procura apresentar em *Blue*.

A tela azul como única imagem do filme não impõe qualquer direcionamento ao olhar. Em alguns momentos, são repetidas as seguintes frases em *Blue*:

“Olhe para a esquerda

Olhe para baixo

Olhe para cima

Olhe reto”⁹⁶

O fragmento acima pode ser entendido, talvez, de duas maneiras: por um lado, ele pode ser percebido como a voz do médico indicando para Jarman para onde ele deve olhar, para que ele possa examinar os seus olhos enfermos; por outro lado, podemos pensar que essa é a voz do diretor, daquele que cria a cena de determinada forma, e que a enquadra de tal maneira, e que tenta, assim, conduzir o olhar do espectador quando este está diante das imagens criadas por ele.

Essa tentativa de conduzir o olhar do espectador pode assumir formas diversas no roteiro do filme. Como, por exemplo, quando as percepções estão encadeadas em ações, quando as primeiras se inclinam para as segundas. Ou, também, quando se focaliza alguma parte da cena, seja um rosto, seja um objeto. Há outras tentativas de condução do olhar do espectador, sendo os exemplos destacados apenas alguns dos procedimentos empregados pelo cineasta.

Se essas frases se repetem em *Blue*, elas contrastam radicalmente, porém, com a experiência estética provocada por esse filme. Nele não há condução do olhar, a imagem não propõe quaisquer coordenadas espaços-temporais, assim como a câmera também não focaliza partes da imagem. É uma única e mesma imagem que permanece e que se impõe, e podemos percorrê-la em todas as direções. Ela não tem princípio nem fim, ela não tem uma ordenação interna, ela é a mesma em toda a parte. E, se ela tem margens, essas margens não são tão evidentes quanto nos enquadramentos habituais no cinema. Como imagem monocromática,

⁹⁶ “Look left/ look down / look up / look right”.

sem divisões ou ordenações internas, a imagem do azul parece se prolongar para além dos limites da tela de projeção. Ela parece ser, assim, sem dimensões espaciais, sem fronteiras. Há outro trecho do texto de *Blue* no qual se diz: “Eu estou acompanhado por uma sombra na qual H.B aparece e desaparece. Eu perdi a visão periférica do meu olho direito.”⁹⁷

Mais uma vez, nós podemos pensar nessas frases de *Blue* sob duas perspectivas: por um lado, elas falam da perda progressiva da visão de Jarman; por outro lado, elas nos falam também dos limites da imagem cinematográfica, do enquadramento que nos dá a ver uma cena. E podem se referir até mesmo a um possível extracampo, sem, no entanto, alcançá-lo, pois ele só seria alcançável com um movimento da câmera que ‘ocultasse’ aquilo que até então víamos, quer dizer, que substituísse uma imagem por outra. Substituições e intervalos que poderiam expandir as possibilidades narrativas. Em *Blue*, no entanto, não há enquadramento de cenas. Há, sim, a intensificação, pela duração, de uma imagem apenas.

Como há somente o azul, o extracampo pode ser pensado como prolongamento idêntico ao que já vemos. O que está ‘fora’ da imagem é, ao mesmo tempo, o que está ‘dentro’ da imagem, o que a constitui. Quer dizer, a imagem que nos é mostrada nos remete a um fora, mas esse fora, para ser percebido, não precisa substituir a percepção atual, ele é um prolongamento dessa percepção atual, sem ser um prolongamento do tipo percepção-ação, mas uma continuidade infinita da mesma imagem, do azul. A forma, em *Blue*, não é “mais um valor linear, mas sim um valor de impregnação”, de impregnação do azul, de impregnação do tempo e da luz (KLEIN, 2006, p. 65).

Observem-se as últimas palavras que se ouvem no filme:

“Nossa vida passará como os traços de uma nuvem

A ser espalhada como

Névoa, que foi perseguida pelos

Raios de sol

O nosso tempo é a passagem de uma sombra

[...]

Coloco uma delphinium, azul, sobre o seu túmulo.”⁹⁸

Há, aí, é claro, uma referência ao *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Ao sonho do protagonista que, depois do encontro com um desconhecido, se vê caminhando num lugar

⁹⁷ “I am accompanied by a shadow into which H.B. appears and disappears. I have lost the sight on the periphery of my right eye”.

⁹⁸ “Our life will pass like the traces of cloud/ and be scattered like / mist that is chased by the / rays of the sun / for our time is the passing of shawdow / [...] I place a delphinium, Blue, upon your grave.”

estranho e, no interior de uma gruta, tem o vislumbre da *blaue Blume*, de uma brilhante flor azul que captura a sua atenção em meio a centenas de flores de cores diversas. Há, igualmente, o eco de Walter Benjamin e sua recusa à tópica floral romântica. “Já não se sonha mais com a flor azul”, diz ele ao tematizar o surrealismo europeu. No filme de Jarman não só se sonha com uma flor azul pós-morte, como se faz esse azul tomar conta de tudo ao longo de toda a projeção.

Mas essas últimas frases de *Blue* parecem dizer muito mais da experiência proposta no próprio filme do que reexibir, ao avesso, a imagem da flor azul. Lembre-se que o filme se inicia com a abertura dos olhos à luz, e é a luz que nos torna interiores ao tempo. E será essa mesma luz que tornará visível também a nossa passagem, a dispersão de nossas vidas como névoa. O tempo é aí o que mantém a luz ao nosso alcance, o que nos tece e nos desfaz, o que permanece em potência para além da nossa passagem.

O azul em *Blue* é uma imagem temporal, uma imagem arquivo, que mescla citações referentes a diferentes contextos artísticos (romantismo, surrealismo, novo realismo, arte contemporânea) e registros materiais (pintura, literatura, música, performance, cinema) e a compreensões do azul bastante diversas. É assim uma imagem que se engendra por inúmeras retomadas, como, por exemplo, a das telas azuis de Klein, como também a de sua *Sinfonia de uma nota só*, e a da performance de 1991 que já citava tanto os quadros quanto a composição musical de Klein. Retoma, ainda, o tema da flor azul dos românticos alemães, o fraque azul do Werther, de Goethe, e a flor azul então impossível na Europa moderna dos surrealistas (segundo Benjamin). Azuis a que se poderiam acrescentar o azul de Giotto, o do manto azul da virgem dos quadros renascentistas, o dos textos de Wittgenstein, de Goethe e William Grass sobre a cor e assim por diante. Há um arquivo exasperante de azuis no filme de Jarman. E, para além dessas referências, o azul em *Blue* é também a cor da morte e a cor da vida, aquela que provoca a abertura dos olhos e a cor da flor que é depositada em cima do túmulo.

A experiência do tempo se faz aí pela imagem, e a imagem é, ela mesma, carregada de tempo. Uma imagem completamente azul, que, para Klein, se estabelece menos num espaço visual do que num espaço de impregnação. É de impregnação que o artista nomeia a experiência desencadeada pelos seus quadros. Ele diz que seus espectadores voltam das suas ‘viagens azuis’ “totalmente impregnados em sensibilidade, como esponjas”. Esse comentário também se refere ao uso que Klein fez, nas suas últimas obras, de esponjas, às vezes sobrepostas a tela, como em *Do-do-do* (1960) ou suspensas, como em *L'arbre, grand sculpture éponge bleu* (1962). E há ainda, para o pintor, uma outra impregnação, aquela que dá origem a seus quadros. Pois, para ele, as suas obras pictóricas nascem de encontros ao

acaso com “uma paisagem real ou imaginária, um objeto, uma pessoa, ou simplesmente uma nuvem de sensibilidade desconhecida”. São esses encontros, essas “conversas mudas” que provocam uma “afinidade impalpável” que o artista tenta fixar nas telas. Ele pinta então “o momento pictórico que nasceu de uma iluminação por impregnação na própria vida”⁹⁹.

É nesse sentido também que nós podemos compreender a escolha de Jarman por compor um filme com uma única imagem, com uma única cor. Ele também parece querer fixar sobre a imagem fílmica essas “conversas mudas”, esses encontros ao acaso, essa “iluminação por impregnação” da própria vida, do próprio tempo. É como se essa imagem de um azul intenso fosse uma espécie de testemunha, uma placa sensível que viu o que se passou. É como se desse modo, a imagem azul fosse uma espécie de impressão do tempo.

Glitterbug, como se observou aqui, também opera por meio de montagens de tempos diversos. Neste filme, sabe-se que Derek Jarman retoma sejam os próprios filmes sejam os momentos vividos por ele. É pela montagem, como também, no entanto, pelo espaçamento entre as imagens, e pelo hiato entre as imagens e os comentários de Jarman, que o tempo se configura como passagem e desfazimento do passado vivido e das lembranças desse passado. Neste caso, porém, é importante sublinhar que o filme tem, para além da dobra temporal, uma segunda dobra, a do arquivamento de si.

No entanto, os dois filmes, *Glitterbug* e *Blue*, fazem, ambos, uma apresentação direta do tempo, de um tempo impuro, de um tempo que, para Bergson, jamais se restringe a uma só temporalidade ou se engendra por uma sucessão de presentes. Eles se produzem, assim, como imagens-tempo, por meio de imagens que não subordinam o tempo ao movimento, que não convergem para uma ação. Os dois filmes operam, cada um a seu modo, uma cisão do tempo presente, fazem dele um duplo, um “entre” o passado e o momento atual ou um presente saturado de passado.

Eles apresentam o tempo em sua violência, um tempo que faz com que a nossa visão, assim como o nosso próprio presente, saiam de ‘si mesmos’. Ao fazerem da imagem cinematográfica um arquivo temporal, *Blue* e *Glitterbug* dão ao cinema um estatuto para além do visível, situado numa experiência radical do tempo, e numa fusão entre arte e vida. Pois é da sua experiência de vida, da sua experiência do tempo, da sua experiência cinematográfica e pictórica, assim como, também, da sua proximidade com a morte, que Jarman parte nesses dois filmes.

⁹⁹ “Je peins donc le moment pictural qui est né d’une illumination par imprégnation dans la vie elle-même”

As imagens, enquanto arquivos temporais, são aquilo que suscita, nesses dois filmes, uma experiência estética do irrepresentável, do excesso, do inumano. Ao mesmo tempo, e mais fortemente talvez em *Glitterbug*, eles operam, nesse caso, por meio de outra dobra, a do arquivamento de si. E é sobre essa segunda dobra que eu gostaria de pensar no próximo capítulo, a partir do diálogo que eu pretendo desenvolver, analiticamente, entre *Glitterbug* e a meditação sobre a morte. Diálogo entre a meditação fílmica jarmaniana e o exercício auto-reflexivo dos estóicos, que pretendo encaminhar tomando por base, sobretudo, as análises empreendidas por Michel Foucault e Pierre Hadot.

3 O ARQUIVAMENTO DE SI

Sobre o nascimento da imagem, poderíamos ainda ponderar talvez sobre outro de seus aspectos. É um aspecto que pode parecer contraditório se contraposto à idéia de que a imagem se faz obstáculo ao olhar, de que ela, de certo modo, o separa da luz. Pois, ao mesmo tempo em que opera um impedimento, uma separação, ela é, em sentido inverso, aquilo mesmo que engendra a visão. Diante de uma imagem, nós nos tornamos videntes. Poderíamos então dizer que, se o aparecimento da imagem é concomitante a uma dupla interrupção, a da luz e do tempo (como tentei mostrar nos capítulos precedentes), ela produz ainda outra interrupção, a do olhar.

A passagem do olhar à visão se dá num movimento reflexivo, numa dobra: é ao interromper o olhar que a imagem empresta, àquele que olha, um corpo. É nessa interrupção que a imagem faz com que aquilo que é visível se volte para o sujeito-que-olha, operando nele uma abertura.

O vidente seria, assim, ao mesmo tempo, interno e externo à imagem. Interno, pois, ao interromper o olhar, a imagem, de certo modo, o aprisiona, ou melhor, o faz habitar o espaço criado por ela. Externo, porque a imagem não é o próprio olhar, mas antes aquilo que se diferencia dele, um obstáculo que se impõe a ele.

E, como eu tentei demonstrar no capítulo anterior, se pela interrupção que ela opera, a imagem pode ser pensada como um arquivo temporal, como uma montagem de tempos heterogêneos, como uma zona de indiferenciação entre um passado e um futuro, pode-se dizer talvez que, assim como nela há outra interrupção, a do olhar, há também outro processo de arquivamento, um arquivamento do sujeito que a vê, procedimento que eu passo a chamar aqui de arquivamento de si.

E eu gostaria de pensar esse auto-arquivamento pelo duplo aspecto comentado acima: pela inserção do sujeito na própria imagem e por sua diferenciação da imagem que é produzida. Mas, antes de prosseguir na argumentação, vou tentar delinear uma conceituação mais clara do que estou querendo chamar aqui de ‘arquivamento de si’.

Tomemos, nesse sentido, num primeiro momento, a expressão ‘arquivamento’, num contexto de uso específico, mas no qual se trata de termo de uso bastante corrente, como no campo jurídico, por exemplo. Se há, então, nesse contexto, de um lado, o sentido de arquivamento enquanto “ação de guardar, preservar, um documento ou processo”, há, ainda, de outro lado, tanto a evocação da “ação de registrar ou autenticar um ato, com o objetivo de

torná-lo juridicamente relevante”, quanto a hipótese de se compreender esse ‘arquivar’ como a ação de interromper o andamento jurídico de um inquérito ou processo”. Arquivar remetendo tanto a “guardar, fixar na memória”, quanto a “interromper” ou a “deixar de lado; esquecer”¹⁰⁰. Um conjunto de ações aparentemente excludentes que, todavia, se acham inscritas no contexto semântico potencial da expressão e em qualquer processo de arquivamento.

Quando falo, porém, em arquivamento, no contexto de uma reflexão sobre o sujeito e a imagem, penso, primeiramente, em escrita, em delimitação, em dar forma. O arquivamento de si seria, portanto, grosso modo, dar forma a ‘si’, ou dar forma a experiências vividas previamente. Se nos ativermos, então, à dimensão escritural desse processo, e substituirmos a expressão ‘arquivamento de si’ por ‘escrita de si’ nos aproximaremos, inevitavelmente, de produções como os diários íntimos e as autobiografias.

Estou tomando, então, como elementos comuns a esse conjunto de produções (diários e biografias), a escrita, a vida (os acontecimentos, as experiências vividas por um sujeito) e o movimento de constituição de um arquivo. Se o diário íntimo se constitui a partir de uma escrita diária, sendo por isso, a princípio, fragmentário, guiado, freqüentemente, por datas, a autobiografia, a rigor, é um olhar retrospectivo, discursivamente mais abrangente, sobre o conjunto de acontecimentos vividos. Se o primeiro parece se alinhar com uma dimensão temporal presente, partir dela, mesmo que isso contribua para precipitar um ato rememorativo, o segundo parece ter como ‘matéria’, como ‘tema’, um passado vivido, mesmo que a escrita desse passado se dê no presente.

Segundo Pierre Bourdieu, um dos principais aspectos da biografia é o de organizar uma vida como uma história, quer dizer, “segundo uma ordem cronológica que é também uma ordem lógica, desde um começo, desde uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de começo, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira até o seu término que é também o seu objetivo”¹⁰¹. A escrita biográfica seria assim uma produção que organizaria os acontecimentos da vida com o objetivo de fazer emergir da relação entre eles um sentido, um fundamento que os legitimaria.

¹⁰⁰ Utilizei-me, nesse comentário sobre o arquivamento em contexto jurídico, de verbetes dos dicionários Houaiss e Caldas Aulete.

¹⁰¹ « *selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première jusqu'à son terme qui est aussi un but* »
Pierre Bourdieu. L'illusion biographique. In : Raison pratiques, Sur la théorie de l'action. Ed du Seuil, 1994 Cf : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html>

A biografia tomaria a vida, desse modo, como “uma história”, como “uma narrativa coerente de uma seqüência de acontecimentos”, identificando essa história narrada a um sujeito específico, ou, ainda segundo Bourdieu, a um nome próprio. Sob o nome próprio “se encontra instituída uma identidade social constante e durável que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, quer dizer, em todas as histórias de vida possíveis”¹⁰². E, enquanto instituição, “o nome próprio é retirado do tempo e do espaço, e das variações segundo os lugares e os momentos: ele garante aos indivíduos designados, para além das mudanças e oscilações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de idêntico a si mesmo”¹⁰³. Como se pode perceber, a biografia toma o conjunto de fatores da vida de um sujeito como um corpus coerente que nos remete à identidade desse mesmo sujeito. É como se cada ato, cada escolha, cada vivência fosse ao mesmo tempo fundante e fundado pelo biografado.

O diário parece se contrapor, a princípio, à biografia, por ser uma escrita fragmentária, paulatina, realizada por um sujeito sobre a sua própria vida. Mas talvez se possa dizer que esse tipo de produção também se pauta, como a biografia, na idéia de identidade. Segundo Maurice Blanchot, o diário íntimo está ligado “à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”¹⁰⁴ (Blanchot, 2005, p.275). A escrita seria assim um meio pelo qual nos explicitamos, organizamos e por meio do qual dizemos o sentido, a verdade constitutiva das nossas experiências. Enunciando em palavras os pormenores, as nuances, as banalidades do dia a dia poder-se-iam vislumbrar a ordem, os fundamentos do que aparentemente, à primeira vista, não passaria de uma série de movimentos inertes, de acasos sem princípios próprios. A escrita do diário é assim entendida como uma investigação gradual, nas ações ordinárias e nos pensamentos casuais, das bases que constituem a subjetividade de cada indivíduo; como a busca de algo anterior, de uma identidade, que ficaria aparente, ainda que de modo débil, nas escolhas realizadas pelo sujeito no seu dia a dia.

Estou tentando pensar, portanto, num primeiro momento, em determinado aspecto do arquivamento de si, ou seja, no seu caráter de uma escrita de si. Desse modo, gostaria de refletir sobre a forma como essa ‘escrita de si’ se realiza em alguns dos trabalhos

¹⁰² « *le nom propre, se trouve instituée une identité sociale constante et durable qui garantit l'identité de l'individu biologique dans tous les champs possibles où il intervient en tant qu'agent, c'est-à-dire dans toutes ses histoires de vie possibles* »

¹⁰³ « *le nom propre est arraché au temps et à l'espace, et aux variations selon les lieux et les moments : par là, il assure aux individus désignés, par-delà tous les changements et toutes les fluctuations biologiques et sociales, la constance nominale, l'identité au sens d'identité à soi-même* »

¹⁰⁴ Maurice Blanchot. *O livro por vir*. Martins Fontes, 2005, p.275

cinematográficos de Derek Jarman. Por meio deles, vou retomar as duas breves definições de produções ligadas à escrita de si que sugeri acima, ou seja, a do diário íntimo e a da autobiografia, para ver até que ponto elas se aproximam da concepção de escrita presente nos filmes do diretor.

Antes de me deter no filme *Glitterbug*, que é o objeto dessa dissertação, gostaria de pensar em algumas produções anteriores de Jarman, em particular em três filmes que têm explicitamente um caráter biográfico e, como veremos, a seguir, talvez autobiográfico também. Passo, então, a uma apresentação breve dos três filmes em pauta, sendo eles: *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986) e *Wittgenstein* (1993).

Sebastiane, o primeiro longa-metragem do diretor, em co-autoria com Paul Humfress, como relatei na introdução desse trabalho, retrata parte da vida do mártir cristão. O filme se passa em 300 d.c., quando Diocleciano dá início à grade perseguição aos cristãos. Sebastião, capitão da guarda pessoal do imperador, a Guarda Pretoriana, por ser protegido de Diocleciano (e de Maximiliano), depois que o tomam por adepto do cristianismo, não teria sido morto, mas apenas exilado em uma ilha junto com outros soldados. Todos os diálogos do filme são em latim, num latim ‘vulgar’, de rua. Ao personagem do santo, evocado aí não por sua ascensão religiosa, ou por ser um destemido defensor de certa religião, mas em seus conflitos e contradições espirituais, se contrapõe o personagem do Capitão Severus, que tenta subordinar Sebastião aos seus caprichos, encontrando-se, ele também, enredado em conflito permanente entre a luxúria e o dever. Há nesse filme uma grande e propositada exposição da nudez dos corpos masculinos, pioneira, em seu despudor, na cinematografia moderna, e a relação amorosa/erótica entre homens é trabalhada sem que esteja pautada pela questão da orientação sexual dos personagens. Esses dois aspectos do filme (a exposição do nu masculino e o tratamento por ele dado às relações homoeróticas) são, de certo modo, algo bastante peculiar a esta obra, já que a nudez masculina não era, até então, exposta de modo tão cru no cinema, assim como a tematização das relações homossexuais dificilmente aparecia como desvinculada de um conflito social, ou sem que se tivesse como guia a preocupação com a idéia de orientação sexual.

Não há qualquer comprovação de que Sebastião tenha sido de fato exilado em uma ilha junto com outros soldados, e mesmo a sua morte a flechadas (imagem recriada inúmeras vezes pelas pinturas renascentistas e na iconografia cristã de modo geral), ou por espancamento, tendo o corpo lançado no esgoto romano, como registram certos relatos, não é ponto pacífico nas narrativas sobre a vida do santo. Como se pode perceber, o filme não busca propriamente uma fidelidade histórica incontestável. Mais do que os relatos e estudos sobre a

vida de Sebastião, o que talvez tenha de fato inspirado o filme seja a iconografia religiosa do santo. São inúmeras as obras artísticas, pictóricas (como as pinturas de Sebastião por Botticelli, Mantegna, Tintoretto, Palmezzano, Giorgione e Francesco Del Cossa), literárias (de que é paradigmática a obra oitocentista de Nicholas Wiseman sobre os martírios católicos, adaptada algumas vezes para o cinema) e musicais (como *Le martyre de Saint Sebastian*, de Debussy), que tematizaram a sua vida.

Como observa, aliás, Michel Braudeau, em *L'usage des Saints*, dentre as representações de martírio de santos, o de São Sebastião é dos mais recorrentes em produções pictóricas. A partir do século XII, o santo foi venerado como protetor contra a peste, e se até o século XIII Sebastião era representado como um homem velho, de barba branca, em costume antigo ou em vestimentas de cavaleiro, próprias de um soldado romano, nos séculos posteriores, ele viria a ser representado preferencialmente como “um jovem homem desnudado, de rosto gracioso, com o torso perfurado por flechas”¹⁰⁵.

O foco do filme de Jarman não parece estar propriamente no martírio e na perseguição sofridos por Sebastião, mas antes nos conflitos vividos por ele ao optar por uma ‘conduta’ que diferia da de seus contemporâneos. Antes de ser um simples adepto de uma religião ou mesmo um defensor de seus princípios, o personagem parece se manter no limiar de uma busca espiritual particular e das dificuldades de colocá-la em prática. O personagem do capitão Severus, por outro lado, introduz a questão do exercício do poder, e de outro limiar – o que se configura entre o governo das ações dos outros e a subordinação dos outros aos seus caprichos.

Outras questões que parecem patentes ao filme são a da relação masoquista entre o santo e o capitão Severus, e a de transformar “a fé religiosa em êxtase sexual”. Essa relação masoquista, ficcionalizada por Jarman, parece dialogar com um aspecto plástico particular – o das representações de martírios. Segundo Braudeau, essas representações se caracterizariam por exhibir essas agonias em suas minudências, com detalhamento quase técnico, mas indisfarçavelmente cruel, mostrando, desse modo,

os suplícios dos santos martirizados e as ferramentas de suas torturas, com uma precisão, uma preocupação sobre os detalhes dolorosos [...] a fim de engrandecer a

¹⁰⁵ « Au VII siècle, sur les mosaïques de saint-Pierre aux-liens, à Rome, il est âgé et barbu, et tien à la main une couronne gémmée. Cette image se maintient jusqu'au XV siècle, en costume antique ou en habit de chevalier, sous le traits d'un soldat romain d'âge mûr, aux chevaux et `la barbe blancs, cuirassé et armé d'une épée » Michel Braudeau. *L'usage des saints*. Gallimard, 2004, p.47

alta bravura das vítimas, sem que se deixe de perceber aí a expressão de um sadismo mais ou menos consciente.¹⁰⁶

Caravaggio, filme concebido dez anos depois de *Sebastiane*, narra, retrospectivamente, isto é, a partir do leito de morte do pintor barroco, alguns acontecimentos da sua vida a partir de suas obras pictóricas. Seus quadros são assim recriados como imagens cinematográficas, sendo, portanto, colocados em movimento, o que faz com que quase se ‘apaguem’ as distinções entre o universo pintado e o percurso pessoal do pintor. A escolha de Jarman de recriar a vida do pintor tomando por base suas obras, parece estar pautada numa atitude bastante peculiar ao próprio pintor, isto é, a sua escolha por introduzir o seu universo pessoal e o seu dia-a-dia turbulento na representação de passagens da bíblia ou de mitos da antiguidade, apresentando gente comum (comerciantes, prostitutas, ciganos, pescadores, etc.) e o cotidiano italiano do seu tempo em seus quadros, em meio aos temas e às figuras exemplares.

Ele utiliza, por exemplo, a cortesã Fillide Melandroni como modelo em três de seus quadros concebidos em 1599, *Santa Catarina de Alexandria*, *Conversão de Maria Madalena* e *Judith e Holoferne*. Em *A morte da virgem* (1606), obra destinada para uma capela funerária, cujo tema, conforme a devoção de uma igreja da ordem das carmelitas, deveria ser o da morte da Virgem Maria, Caravaggio retrata outra prostituta, Catarina Vannini, encontrada morta no mesmo ano.

Por ter rompido com as cláusulas acordadas no contrato com a ordem das carmelitas, ao dar aspectos terrenos à representação da morte da virgem, esse quadro seria recusado pela capela. O uso da prostituta morta serviria de argumento suplementar para justificar a decisão de recusa. Como explica, a esse respeito, Laurente Bolard:

a opinião pública não podia admitir que aquela que tinha por excelência o papel de intercessora na redenção, que tinha morrido virgem e tinha vivido sem pecado, que reinava nos céus e tinha dado à luz ao filho de Deus, pudesse ser tratada como qualquer matrona – ainda mais prostituta – romana sobre seu leito de morte¹⁰⁷.

Outro foco do filme é a relação bastante problemática, presente na época de Caravaggio, entre a produção cultural e a igreja católica, que era tanto a instituição que patrocinava a feitura dos trabalhos artísticos quanto a que regularizava o que podia ou não ser

¹⁰⁶ « se sont appliqués à montrer les supplices des saints martyrisés et les outils de leurs tortures, avec une précision, un souci du détail pénible [...] afin de magnifier la haute bravoure des victimes, certes sans qu'il saint interdire toutefois d'y percevoir l'expression d'un sadisme plus ou moins conscient » Ibid

¹⁰⁷ « L'opinion générale ne pouvait admettre que celle qui tenait par excellence le rôle d'intercesseur dans la rédemption, qui était demeurée vierge et avait vécu sans péché, qui régnait dans les cieux et avait enfanté les fils de Dieu, pût ainsi être traitée comme n'importe quelle matrone – sinon putain – romaine sur son lit de mort » Laurent Bolard. *Caravage – Michelange Merisi dit Le Caravage 1571-1610*. Fayard, 2010, p105

feito. Jarman toca, assim, numa questão que também lhe concerne, a relação entre incentivo financeiro para a produção de obras artísticas e a censura exercida pelos mesmos órgãos que patrocinam as obras.

No histórico de trabalhos do pintor que foram encomendados e, posteriormente, recusados figuram, além do já comentado *Morte da virgem*, os quadros *São Matheus e o anjo*, *Crucificação de São Pierre* e *Madone des Palefreniers*. Dentre os motivos das recusas, se encontram o tratamento não heróico e pouco nobre concedido às passagens sacras neles representadas e o aspecto ‘vulgar’ dos personagens neles figurados. Caravaggio rompe, em muitas de suas obras, com as convenções representativas¹⁰⁸, inserindo no universo sacro das pinturas certos aspectos cruentos da vida terrena, ordinária e vulgar, mesmo ao custo das inúmeras censuras que sofreu por profanar as representações religiosas.

Ao que parece, Jarman retrabalha, via biografia do pintor, algo bastante pertinente a uma Inglaterra governada, desde 1979, pela primeira ministra Margaret Thatcher. Lembre-se que, durante os anos 1980, devido à falência de um grande número de produtoras de filmes independentes, vários cineastas britânicos, que deram início à sua produção em meadas de 1960 (como Nicolas Roeg, Ken Russell, John Schlesinger), tiveram que se expatriar. Jarman continuaria em seu país, mesmo com muita dificuldade para conseguir financiamento para os seus trabalhos. Como se sabe, o diretor se caracterizou por produzir filmes de baixíssimo orçamento (como, por exemplo, *Caravaggio*, que foi subvencionado pela *British Films Institute*). Mas também teve que conviver com a suspensão da apresentação de dois de seus filmes (*Jubilee* e *Sebastian*). Como se pode perceber, a ênfase concedida às relações problemáticas entre financiamento de obras e censura na trajetória de Caravaggio reflete, na verdade, uma questão bastante pertinente à sobrevivência profissional do diretor.

Como em *Sebastiane*, Jarman também não parece se interessar em manter aí uma fidelidade histórica estrita aos fatos da vida do pintor. Em *Derek Jarman's Caravaggio: the complete film script and commentaries*, o diretor diz que “a narrativa do filme foi constituída a partir das pinturas” e que “se é uma ficção, é uma ficção dos quadros”. Como no seu primeiro longa-metragem, Jarman parece partir das próprias imagens (as que figuram o santo, no primeiro, ou as que são produzidas pelo artista, em *Caravaggio*) para representar a trajetória de vida dos dois personagens. É como se as próprias imagens, postas em

¹⁰⁸ Para além das críticas comentadas, podemos acrescentar ainda, como remarca Svetlana Alpers, a reprovação sobre a “escassez de ação de seus quadros” e de eles “matarem a pintura ao se aproximarem em excesso da natureza”. A autora remarca ainda que o artista, daria um tratamento distinto à sua época aos temas históricos, ao representá-los “como uma espécie de natureza morta”. Cf: Svetlana Alpers. *The Vexations of Art: Velazquez and others*. Yale University Press, 2005

movimento, servissem de mediação para uma história fundada pelas e sobre as imagens, como se a imagem fosse, portanto, uma interface entre arte e história, cinema e pintura, passado e presente.

As imagens vão assim em direção a um passado e, ao mesmo tempo, o atualizam, o fazem retornar. A herança cultural parece servir ao diretor como um meio de anacronizar um presente e de constatar uma atualidade do passado. Podemos pensar, por exemplo, que, talvez (se trata de uma hipótese, jamais declarada pelo próprio diretor) a representação do martírio de Sebastião trate, ao mesmo tempo, de outra espécie de martírio, quero dizer, de alguns assassinatos de homossexuais, em particular o do diretor Pasolini, do qual Jarman recebeu forte influência, chegando até mesmo a representá-lo como ator, em 1987, no curta-metragem *Ostia*, dirigido por Julian Cole, trabalho que relata os últimos dias de vida do diretor italiano. A hipótese da relação entre as duas mortes - a de São Sebastião e a de Pasolini - é quase inevitável, mesmo se não confirmada explicitamente, e nos permite pensar que o filme faz de um fato presente algo anacrônico, mas intensificando sua brutalidade nessa anacronização, dando a ver a vigência esclerosada de uma forma de punição da qual nós nos pensamos totalmente distantes.

Wittgenstein, um dos últimos longas-metragens de Jarman, narra a trajetória de vida do filósofo austríaco naturalizado inglês. As imagens do filme foram feitas em estúdio e, nenhuma delas, nem mesmo as que mostram o filósofo no front, foi filmada em qualquer área externa. Para determinar onde se passa a ‘cena’, alguns poucos objetos são utilizados, como, por exemplo, uma cerca móvel de arame farpado para situar o campo de batalha ou um foco horizontal de luz e algumas cadeiras para delimitar uma sala de cinema. A presença quase que massiva do estúdio por meio do fundo negro, ao lado da escassez de elementos cenográficos, e do enquadramento em plano médio das cenas filmadas, parecem dialogar tanto com a estética teatral brechtiana, quanto com um filme como *Le Gai Savoir*, de Godard, rodado em 1968.

Em *Le Gai Savoir*, talvez valha a pena lembrar, há dois personagens, Patrice e Emile Rousseau (nome composto pelo título *Emile*, de uma de suas obras, e pelo nome do seu autor, Jean-Jacques Rousseau) que se interrogam sobre os sons, as imagens, os signos e as palavras e sobre seus usos por meios diversos, como a televisão, o jornal e a política. Como em *Wittgenstein*, temos aí uma presença massiva do estúdio por meio do fundo negro. E essa ‘presença crua’ do estúdio parece se justapor à discussão desencadeada pelos dois personagens, já que expõe a engrenagem, as ferramentas, as bases da composição das imagens cinematográficas.

E se o filme de Jarman parece dialogar com o filme de Godard, podemos acrescentar um terceiro termo a essa analogia e dizer que há, igualmente, nas duas obras uma presença bastante forte da estética teatral e do teatro de Brecht. Podemos, então, pensar brevemente, aqui, em alguns comentários de Roland Barthes sobre a estética brechtiana, como, por exemplo, o de o dramaturgo alemão “ter desprezado toda tradição” ao acreditar que “o público só deve engajar-se pela metade no espetáculo, de modo a ‘conhecer’ o que lhe é mostrado, ao invés de se submeter a ele”. Observa, ainda, a respeito, que “a revolução teatral de Brecht recoloca em questão nossos hábitos, nossos gostos, nossos reflexos, as próprias ‘leis’ do teatro no qual vivemos que ele nos faz renunciar ao silêncio”. Pois, segundo assinala Barthes,

toda a dramaturgia de Brecht está submetida a uma necessidade de *distância*, e sobre a realização dessa distância se aposta o essencial do teatro: não é o êxito de um estilo dramático qualquer que está em jogo, é a própria consciência do espectador, e, por conseguinte, seu poder de fazer a história.

Os comentários de Barthes, sobre o método teatral de Brecht, nos fazem perceber que o recurso empregado nos dois filmes referidos acima, o de Godard e o de Jarman, aquele de expor a presença do estúdio, nos leva a colocar em questão as possibilidades políticas e históricas das imagens, que não se constituem aí como uma representação ilusória do mundo, mas como um meio pelo qual nos apropriamos e valoramos aquilo que comunicamos e o modo como o comunicamos.

Em contraponto a essa economia da imagem que caracteriza o filme de Jarman, temos, ao longo de sua exposição, por outro lado, uma espécie de saturação cromática e de vestuário que figura uma estrutura internamente dialética, tensa, para a obra. Pois, ao lado, da nudez cenográfica, há um verdadeiro desfile de cores saturadas que vestem tanto os objetos nas cenas, quanto, também, os seus personagens. Durante todo o filme, temos, igualmente, uma dupla presença de Wittgenstein, como criança e como já adulto, o que parece criar uma narrativa polifônica que incluiria, ainda, a própria ‘voz’ do diretor. Temos então o cruzamento de perspectivas diversas no filme: uma infantil-fantástica, uma filosófico-analítica e uma cinematográfico-teatral. Esse cruzamento parece criar uma comicidade, ao mesmo tempo em que um estranhamento constante na cena. Temos, por exemplo, em meio aos fatos verídicos da vida do filósofo, que são retratados no filme, a interferência de uma espécie de extraterrestre que se mantém, todo o tempo, em diálogo com o pequeno Wittgenstein. Além disso, como disse acima, contrapondo-se ao desnudamento da cena, à presença massiva do estúdio (que impõe certa sobriedade à cena mostrada) temos uma invasão de cores carregadas, além do uso de vestimentas um tanto exóticas, como as que cobrem os personagens.

Outro aspecto do filme que também parece ser criado por uma tensão formal, dessa vez entre formas narrativas diversas, é a sua feição em parte cinematográfica, é claro, e, ao mesmo tempo, fortemente teatral. O que chamo de teatral, neste caso, pode ser percebido no enquadramento da cena, na delimitação de um espaço cênico preciso, o que faz com que a entrada e a saída dos personagens pareçam corresponder à entrada e à saída do palco, pela coxia. O enquadramento da cena se mantém restrito assim à ação entre os personagens, ficando todo o resto (seja o ponto para onde, às vezes, os personagens olham, seja a continuidade da cena, como no cinema, quando nós não chegamos a ver a tela) para além das bordas da imagem.

Podemos pensar na fragmentação tanto da cena (já que só vemos uma parte bem precisa dela) quanto da narrativa (composta por uma série de quadros) como forma de dialogar cinematograficamente com alguns aspectos da filosofia de Wittgenstein. Podemos pensar, por exemplo, no prefácio de *Investigações filosóficas*, no qual o filósofo toma os seus escritos como um complexo de observações filosóficas, “um conjunto de esboços de paisagens que surgiram nestas viagens longas e complicadas”¹⁰⁹. Para o filósofo, esse aspecto, preponderante em sua obra, estaria diretamente ligado à natureza de sua investigação, já que é ela que nos “obriga a percorrer uma distante região do pensamento em todos os sentidos e direções”¹¹⁰. Wittgenstein parece compreender assim sua empresa filosófica como uma espécie de série de registros de viagem, como um diário de bordo, uma compilação de observações feitas por alguém que, ao dar prosseguimento a suas investigações, foi obrigado a percorrer de modo quase labiríntico uma distante região do pensamento.

O itinerário de sua investigação é a linguagem usual, a linguagem cotidiana, mas os caminhos percorridos, nessa inquirição, não são, por assim dizer, tão habituais quanto se poderia esperar. Eles são constituídos por inúmeros retornos aos mesmos pontos, mas a partir de direções diferentes e, a cada vez, os caminhos parecem modificados, de tal forma que eles não chegam a “dar ao observador uma imagem de paisagem”¹¹¹, mas apenas de esboços de paisagens. A linguagem usual parece ser aí não um lugar a percorrer com plena confiança, um lugar onde estamos seguros, mas, ao contrário, um lugar de ambigüidades, de certo modo hostil e complexo. Podemos dizer, talvez, que, em *Investigações filosóficas*, a linguagem ordinária é tratada segundo o ponto de vista de um observador que não se sente confortável

¹⁰⁹Ludwing Wittgenstein. *Investigações filosóficas*. Vozes, 2005.

¹¹⁰Ibid

¹¹¹Ibid

com essa linguagem, que mantém em relação ao seu emprego certa desconfiança. É como se, diante desse observador, a linguagem usual por mais “que se apresente detalhadamente seu caráter de habitual”, não perdesse a seus olhos sua excentricidade.

Para Majorie Perloff, ao comentar o trabalho do filósofo, em *A Escada de Wittgenstein*, haveria um estranhamento constante com relação ao ordinário, ressaltando, nesse sentido, que

a experiência de exílio é primordial para a própria linguagem de Wittgenstein, que nunca está suficientemente seguro de si mesmo e que, portanto, se preocupa ainda mais com a impossibilidade de uma revelação total, com uma compreensão muito menos completa¹¹².

Dois aspectos da filosofia de Wittgenstein, brevemente comentados aqui, parecem ser igualmente determinantes para o filme de Jarman. Trata-se tanto de certo caráter excêntrico que ele dá aos acontecimentos retratados da vida do filósofo (por meio das cores das vestimentas e das atitudes dos personagens, além, é claro, da presença constante do extraterrestre), quanto da impossibilidade de se ter uma compreensão total, uma visada contínua e completa do seu percurso, já que os acontecimentos de sua vida nos são mostrados por meio de fragmentos dispare, que parecem sempre ocultar parte da cena.

Além disso, o desnudamento da cena, a presença quase crua do set de filmagem, parece também dar grande ênfase à própria ‘linguagem’ empregada na composição do filme, fazendo dela tanto o ‘instrumento’ de comunicação do universo do filósofo, como também aquilo mesmo que reflete e determina os limites do universo mostrado. Pois, como observa Pierre Hadot, em *Wittgenstein et les limites du langage*, para o filósofo,

as diferentes linguagens constituem sistemas que predeterminam as formas e as categorias pelas quais o indivíduo se comunica com os outros, analisa o mundo, percebendo ou negligenciando tal ou tal aspecto do universo e finalmente constitui a sua própria consciência de si¹¹³.

Podemos perceber que, nesses três filmes tão diversos de Jarman, que acabo de comentar aqui, o caráter biográfico, se presente em todos eles, não recebe, no entanto, idêntico tratamento cinematográfico. Se em *Sebastiane* temos uma recriação ‘quase’ documentária da vida do santo, quer dizer, com enfoque no dia-a-dia da ilha na qual é exilado, em *Caravaggio*, as imagens cinematográficas se assemelham a quadros pictóricos em movimento. Já em *Wittgenstein*, as imagens do filme dialogam diretamente com uma estética

¹¹² Majorie Perloff. *A escada de Wittgenstein : A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. EDUSP, 2008, p. 104

¹¹³ «Les différents langues constituent des systèmes qui prédéterminent les formes et les catégories par lesquelles l'individu communique avec les autres, analyse le monde, en remarquant ou en négligeant tel ou tel aspect de l'univer, et finalement construit sa propre conscience de soi » Pierre Hadot. *Wittgenstein et les limites du langage*. Librairie philosophique J. Vrin, 2006, p.94

intencionalmente teatral. Além disso, os temas tratados nos três filmes – independente do traçado biográfico - parecem também divergir.

Se, no primeiro, o que está em jogo é, de um lado, a escolha espiritual do santo e, de outro, o exercício do poder por parte do capitão Severus, em *Caravaggio*, o que parece estar em pauta são as questões problemáticas em torno das relações entre patronato e controle, do patrocínio de ordens eclesiásticas e das exigências institucionais decorrentes dessa forma de fomento para a produção de obras artísticas, ressaltando-se, igualmente, o diálogo que o pintor manteve entre o universo pintado, o seu cotidiano e o seu contexto de produção. Em *Wittgenstein*, por sua vez, são a linguagem e a experiência de exílio que aparecem em primeiro plano. Por essas diferenças, podemos perceber que, ao tentar dar forma a um percurso, ao tentar apresentar o que foi a vida levada por cada um desses personagens históricos, Jarman não só escolhe, a cada vez, tratar de temas precisos, como também, reelabora o seu próprio modo de filmar.

Como se pode perceber, a vida levada por cada um dos personagens não é só tema dos filmes do diretor, como também é aquilo mesmo que dá forma a eles. Quero dizer com isso que, para além de uma abordagem ‘temática’ e, fortemente, ética (já que há avaliação do valor do modo de vida retratado) desses percursos, há também uma abordagem estética. É como se, ao tentar dizer o que foi a vida de cada um desses personagens, Jarman também colocasse em questão o seu modo de apresentá-las. Além disso, nenhum dos três filmes mantém plena fidelidade histórica, factual, com relação à vida retratada. Isto é, para além dos acontecimentos verídicos que, sem dúvida, são apresentados nos filmes, Jarman estabelece como fonte não só essas ocorrências fundamentadas, ou relatos históricos confiáveis sobre essas vidas, mas, simultaneamente, as obras do pintor e do filósofo ou as diversas representações artísticas e imagens do santo retratado por ele.

Os três filmes de Jarman parecem se constituir como uma espécie de rememoração cruzada, na qual o diretor tenta extrair de uma herança cultural, deixada por ou inspirada nos três biografados, ferramentas para pensar o seu próprio presente. Ele parte de uma multiplicidade de documentos, de registros, de traços de um passado, não para estabelecer entre eles uma necessidade, uma continuidade, nem ao mesmo, uma lógica demasiado estrita. Trata-se, antes, de pensar em seus interstícios, em suas diferenças, em suas contradições, a emergência de um passado não homogêneo, que não estaria ligado ao presente por uma espécie de cronologia ou continuidade. O passado, desse modo, não é algo a ser interpretado ou expresso em seu valor, ou em seu conteúdo de verdade, mas a ser trabalhado, elaborado e

valorado a partir de um presente que, ao mesmo tempo, dele se distancia e é o solo mesmo de onde ele emerge.

Quero dizer com isso que o caráter histórico é aí, simultaneamente, rememorativo, ou seja, é elaborado a partir de um presente. E se é do presente que se parte, nesses filmes, as premissas de fidelidade ou reconstituição histórica perdem o caráter de determinante exclusivo do seu sentido. Pois o que está em jogo não é a reconstituição de um passado, idêntico a si mesmo. Trata-se, antes, de uma retomada crítica, e por isso ética, do valor, dos possíveis sentidos de um passado sempre visto pelo olhar do presente, trata-se, no cinema jarmaniano, de uma espécie de mapeamento das diversas rupturas e continuidade entre tempos, trata-se, portanto, de se pensar até onde o passado e presente se cruzam e se separam, até que ponto o presente se revela vivo ou anacrônico e o passado como atual, síncrono ou em superação.

A escrita da vida de outros, nos três filmes de Jarman, não se restringe, desse modo, a uma escrita biográfica, no sentido empregado por Bourdieu, quer dizer, como uma narrativa coerente sobre o conjunto de acontecimentos da vida de um sujeito. Assim como ela, também, não parece ter como alicerce a idéia de identidade. O nome próprio parece se engendrar aí menos como “uma identidade social constante e durável que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente” ou como uma instância atemporal e a-histórica, do que como um campo de tensões, de acontecimentos variados, de contingências, de temporalidades e registros. Ele é histórico, não porque condensa um conjunto de fatos vividos por um sujeito, nem por ser um efeito desse conjunto de fatos, mas porque ele é uma justaposição de relatos, imagens, interpretações, sentidos divergentes que se chocam e se contradizem.

O nome próprio tem dimensão temporal, aí, não porque seja um produto de certa época, ou passível de ser localizável no tempo, mas porque conjuga inúmeras temporalidades heterogêneas. Digamos então que, o ‘nome próprio’ passa a ser assim algo móvel e contingente, não uma evidência irrefutável. Antes de ‘próprio’ ser empregado no sentido corrente desse termo, ou seja, enquanto idêntico, exato, autêntico, ele é aí uma conjunção de fatores que, em si mesmos, não têm sentido e valor, mas que devem ser manipulados (e porque não corrompidos?) para darem a ver os seus possíveis sentidos e relações sempre precárias. Dentre os comentários do diretor sobre o seu filme Wittgenstein, destaco um que, a meu ver, se estende, igualmente, para os outros dois filmes “biográficos” do diretor comentados aqui. Trata-se de quando ele diz: “*Meu filme não retrata ou trai L. Wittgenstein. É para abri-lo*”.

Sebastião é, ao mesmo tempo, o mártir cristão dos relatos hagiográficos, o tema das pinturas renascentistas, um soldado romano exilado numa ilha, o jovem nu da capa de revista, um homossexual assassinado, uma imagem sacra, publicitária, histórica, atual, um ícone gay, um jovem inglês dos anos 1970. Wittgenstein é o filósofo austríaco, um ator cômico de teatro, um amante de filmes hollywoodianos, um professor fervoroso, um alucinado, uma criança, um conjunto de escritos, de imagens fotográficas e cinematográficas. Caravaggio, por sua vez, é o pintor barroco da Contra Reforma, um diretor de cinema e um personagem de seus próprios quadros.

E, seguindo o comentário do diretor, podemos dizer que, se seus filmes podem ser vistos como ficções, eles são, antes de tudo, ficções das imagens. E podemos acrescentar ainda: são a ficção que toda uma herança cultural projetou e criou sobre esses nomes próprios. E tomemos o termo ‘herança cultural’ pelo que ela significa nos filmes de Jarman, quero dizer, por um conjunto heterogêneo de registros, traços inertes, imagens, escritos, relatos que não são elencados por seus teores de verdade, autenticidade ou ‘valor’ (histórico ou formal, no caso das imagens), como também, não se encontram hierarquizados, separados entre alta e baixa cultura, entre tolerável ou intolerável visualmente. Jarman figura, por exemplo, o santo cristão tendo como fontes tanto a iconografia religiosa, as diversas pinturas renascentistas que o tematizam, quanto propagandas publicitárias, quanto a iconografia popular gay. E essa justaposição torna o biografado numa conjunção de fatores e temporalidades que não convergem para uma identidade. O que ela faz é tornar exótico o familiar, assim como dar mobilidade a uma evidência histórica, a uma identidade, a um percurso, instâncias que nós, correntemente, acreditamos estarem asseguradas pelo simples emprego institucionalizado do nome próprio, da identidade histórica.

Como disse acima, a escrita da vida do outro está em constante relação com uma reflexão sobre o presente vivido por Jarman. Escrever esses três percursos de vida se mostra assim, em certa medida, como um modo de se avaliar o valor de certa tradição cultural e, dessa reflexão, extrair ferramentas para pensar e modificar o presente. Trata-se de ajuizar o que dessa tradição ainda parece vigorar no presente, o que, ao contrário, só pode ser posto em desuso, assim como, também, o que, em sua diferença, essa tradição pode nos ajudar a pensar ao tomarmos consciência de outros modos de vida diferentes do nosso. Nesse sentido, podemos dizer que, para pensar o seu próprio tempo, assim como para refletir sobre o seu modo de vida, Jarman como que desloca essa discussão no tempo, e faz com que ela emergja num contexto histórico, que não é, a rigor, propriamente o seu.

Não se trata, nesse deslocamento, de afirmar que as questões que concernem ao presente de Jarman sejam atemporais, que elas já se apresentassem, meta-historicamente, da mesma maneira, num contexto de vida como, por exemplo, o de um pintor barroco como Caravaggio. Isso porque, como disse acima, se há um movimento de aproximação entre o momento histórico retratado e aquilo que determina o presente do diretor, isso não quer dizer que haja, nesse movimento de aproximação, uma tentativa de afirmar que os dois tempos sejam idênticos. As analogias operadas por Jarman não se convertem em homologias, mantêm-se num campo balizado pela diferenciação. Trata-se, antes, então, de aproximar para diferenciar, de justapor tempos heterogêneos, mas para desnaturalizá-los, não para sugerir repetições indiferenciadas. Talvez se possa dizer, portanto, que esses três filmes constituem, em certa medida, um primeiro momento da escrita de si, do arquivamento de si, presente na obra cinematográfica de Jarman. Um segundo momento desse processo só se fará presente, plenamente, no díptico *Blue/Glitterbug*, mas, sobretudo, no filme *Glitterbug*.

Podemos talvez definir brevemente, a partir da discussão sobre esses três filmes realizada acima, que o primeiro momento de escrita de si, em Jarman, se dá a partir da escrita da vida de outro, a partir de uma avaliação ética e estética tanto do percurso pessoal desses personagens históricos, quanto do ajuizamento de certa tradição cultural, que não foi fundada propriamente por esses personagens, mas que, de algum modo, os atravessa. O segundo momento, então, se daria de modo um pouco distinto. Não há mais a apresentação de uma vida exemplar, nem há a retomada direta de certa tradição (hagiográfica, psicológica, biográfica), mas a tentativa de dar forma ao próprio percurso a partir de registros fílmicos de um passado vivido.

Ainda que esses dois momentos se distingam, há alguns aspectos que lhes são comuns. Em primeiro lugar, nesses dois grupos de filmes, escrever não é simplesmente narrar de forma coerente um percurso de vida, assim como também não é tentar totalizar os inúmeros acontecimentos dispersos de uma vida a partir do emprego do nome próprio como laço identitário inquebrantável. Trata-se de mostrar um percurso de vida a partir de uma constante reflexão sobre ele, buscando assim criar uma ‘escrita’ que, de algum modo, se relacione ao modo de vida retratado. E, em segundo lugar, tal como para escrever o percurso de vida dos três personagens históricos, Jarman parte de ‘fontes’ variadas (imagens, relatos, escritos), ainda que em *Glitterbug* o percurso de vida a ser retratado seja o do próprio diretor, ele parte, também aí, de registros caseiros, feitos sem maior intenção de autopreservação, notas imagéticas inventadas por ele ao longo de décadas, sem a intenção de qualquer organicidade fílmica futura. É como se, em certa medida, para pensar o que foi a sua própria vida Jarman

partisse, exatamente por conta dessa casualidade, dessa não intencionalidade, dos registros fílmicos, quase aleatórios, de momentos vividos por ele.

Como veremos, a retomada dessas imagens não se define como uma maneira de assegurar a narrativa de um vida. Quer dizer, as imagens não são aí meras ilustrações do que se viveu, como também não são provas objetivas de acontecimentos passados. O papel que elas ocupam no filme é muito mais complexo. Antes de me ater nessa questão, porém, eu gostaria de dar continuidade à discussão recém-iniciada sobre escrita da vida.

Nesse sentido, podemos talvez dizer que, se *Glitterbug* se constitui, em parte, como uma autobiografia, dando a esse termo no entanto um sentido bastante particular, o filme, por outro lado, se constitui também como um diário. Se levarmos em conta o modo como as imagens fílmicas foram criadas aí, isto é, não foram feitas no momento em que o filme foi concebido por Jarman, mas, sim, nas décadas anteriores, podemos dizer que esse filme se define, em parte, a partir de uma escrita diária. É a partir desses registros fílmicos do passado que a escrita autobiográfica se constitui.

Mas se, em parte, o filme se constitui como um diário do diretor, devemos ressaltar que ele não se aproxima da definição dada por Blanchot aos diários íntimos. Como já foi mencionado acima, para, Blanchot, o diário íntimo está ligado “à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (Blanchot, 2005, p.275). Escrever diariamente aquilo que se viveu, o que se pensou, o que se sentiu, seria um modo de se conhecer a si mesmo, de revelar para si mesmo aquilo que se é, e que, de algum modo, se encontra dispersos em instâncias ou acontecimentos diversos. Observar para conhecer, extrair daquilo que vemos, pensamos, sentimos, vivemos, de forma geral, um fundo comum, a nossa própria subjetividade. Poderíamos talvez dizer que a discussão sobre as biografias, levantada por Bourdieu, também concerne aos diários íntimos. Pois ainda que aí a escrita se dê não de forma retrospectiva, mas de forma simultânea àquilo que se vive, ainda que ela seja fragmentária e não tome a totalidade da vida como objeto central, ela, em parte, também se sustenta pelo uso do nome próprio. É, de certo modo, uma identidade, uma coerência entre os atos e pensamentos dispersos que se busca pela escrita diária daquilo que se vive.

A meu ver, em *Glitterbug* a escrita diária não se define nos mesmos termos que nos diários íntimos. Não se trata aí de se observar para se conhecer, de fazer emergir dos acontecimentos dispersos, que são vividos, uma constância, uma identidade. Em primeiro lugar, porque essas imagens, ainda que caseiras, ainda que registro do cotidiano do diretor, possuem caráter bastante objetivo. Entendendo objetivo, aí, não como uma representação fiel ao acontecimento representado, mas como uma representação que se dá via filmadora, quer

dizer, por meio de um aparelho que cria uma representação da realidade sem a necessidade de uma intervenção mais direta do sujeito que a manipula. Em segundo lugar, essas imagens parecem registrar o cotidiano em sua dispersão, quer dizer, sem centralizar o olhar do espectador sobre um aspecto da imagem, sem focalizar em algo preciso. E os comentários de Jarman sobre essas imagens poderiam ser, aí, aquilo que acentuasse um ou outro aspecto da imagem, que explicasse um pouco alguns dos sentidos dessas imagens ou que nos informasse um pouco mais sobre aquilo que elas nos mostram. Mas, em sentido inverso, esses comentários só acentuam o caráter fragmentário e dispersivo dessas imagens, e, ao invés de coincidirem com aquilo que as imagens nos mostram, ele se diferencia delas.

Se aquilo que, em parte, rege os diários íntimos é um movimento de identificação, de conhecimento de si, que toma o disperso, os acontecimentos diferentes entre si, como desdobramentos do mesmo, quer dizer, como expressões de uma identidade, no filme de Jarman, por sua vez, a escrita diária serve não para que se encontre, em meio aos movimentos inertes e dispersos da vida a constância de uma identidade, mas como um meio de o sujeito se diferenciar, se pensar em meio a uma dispersão que não lhe é externa, mas que, ao contrário, o constitui.

Estamos falando em escrita de si e da vida, e para isso eu parti dos dois modelos mais recorrentes de escrita da vida, isto é, da biografia e do diário íntimo. Agora gostaria, no entanto, de tentar pensar outra forma de escrita de si que, em certa medida, se distâncie dos dois modelos que foram analisados anteriormente. E para isso, vou recorrer a um pequeno texto escrito por Michel Foucault em 1983.

O texto *L'écriture de soi* faz parte de uma série de estudos do filósofo sobre as 'artes de si', "sobre a estética de existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império"¹¹⁴.. Pretendo tratar mais adiante de outros aspectos do estudo de Foucault, mas, num primeiro momento, vou me deter nesse texto em particular, e nas definições que ele nos oferece sobre a escrita de si na cultura greco-romana.

Segundo Foucault, a escrita exerce um papel fundamental na 'arte de si mesmo':

nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional não pode ser adquirida sem exercício, não se pode aprender a arte de viver, a *technê tout biou*, sem *askêsis* que é necessário compreender como uma ocupação de si com si mesmo [...] a escrita consiste numa etapa essencial no processo da *askêsis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação¹¹⁵.

¹¹⁴ Michel Foucault. *L'écriture de soi*. In : *Dites et écrits II. 1976-1988*. Gallimard. 2001, 1234

¹¹⁵ « *Aucune technique, aucune habilité professionnelle ne peut s'acquérir sans exercice ; on ne peut non plus apprendre l'art de vivre, la technê tou biou, sans une askêsis qu'il faut comprendre comme un entraînement de*

Como nos mostra Foucault, a escrita de si ganha duas formas distintas nos séculos I e II da nossa era, seja como uma espécie de caderneta de notas chamada *Hupomnêmata* e em forma de missiva. Como recorro a esse texto de Foucault, tendo em vista objetivos bem precisos, ou seja, como o intuito de extrair algumas ferramentas para pensar o processo de escrita inscrito no interior do filme *Glitterbug*, de Jarman, eu vou me deter somente nas definições dadas por Foucault aos *hupomnêmata*, não me detendo tanto aqui nas observações do filósofo a respeito das correspondências.

Os *hupomnêmata*, segundo Foucault, “consistiam numa memória das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”, oferecendo-se assim como “um tesouro acumulado”, disponível para releituras e meditações posteriores. Mas o filósofo ressalta que esses livros de registros não consistiam “num simples suporte de memória, que se poderia consultar de tempos em tempos”. Eles eram, antes, um material a ser constantemente “lido, relido, meditado”, de maneira que as sentenças recolhidas fossem incorporadas por aquele que as recolheu, que ele os pudesse ter a mão, como uma espécie de auxílio discursivo para enfrentar as situações mais adversas da vida.

Vejam os como Foucault distingue os *Hupomnêmata* das demais formas de escrita de si:

tão pessoais que eles sejam, os *hupomnêmata* não devem, no entanto, serem entendidos como diários íntimos, ou como narrativas de experiências espirituais (tentações, lutas, quedas e vitórias) que podemos encontrar na literatura cristã ulterior. Eles não constituem uma ‘narrativa de si mesmo’ [...] Não se trata de seguir o indizível, de revelar o escondido, de dizer o não dito, mas de capturar ao contrário o já dito; recolher o que se pôde ouvir ou ler, tendo por objetivo nada menos que a constituição de si¹¹⁶.

Por um lado, o exercício da escrita se mostra como uma espécie de corte no fluxo dos discursos, como um exercício de concentração, uma maneira de reter aquilo que se ouviu e leu, de constituir um tesouro material de coisas lidas e ouvidas de forma que se possa retornar inúmeras vezes a esses fragmentos e, cada vez mais, apropriar-se deles.

a escrita, como forma de recolher a leitura feita e de se recolher sobre ela é um exercício de razão que se opõe ao grande defeito da stultitia que a leitura infinita corre o risco de acentuar. A stultitia se define pela agitação do espírito, a

soi par soi [...] L'écriture constitue une étape essentielle dans le processus auquel tend toute l'askésis : à savoir l'élaboration des discours reçus et reconnus comme vrais en principes rationnels d'action ». Ibid, p. 1236

¹¹⁶“Aussi personnels qu'ils soient, ces *hupomnêmata* ne doivent pas cependant être compris comme des journaux intimes, ou comme ces récits d'expérience spirituelle (tentations, lutes, chutes et victoires) qu'on pourra trouver dans la littérature chrétienne ultérieure. Ils ne constituent pas un 'récit de soi-même' [...] il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour un fin qu n'est rien de moins que la constitution de soi » Ibid, p. 1238

instabilidade da atenção, a mudança de opinião e de vontades, e por consequência a fragilidade diante todos os acontecimentos que podem se produzir¹¹⁷.

Por outro lado, como observa Foucault, o *hupomnêmata* “é também um prática regrada e voluntária do desigual”¹¹⁸. Pois não se trata de conhecer toda uma obra ou todas as obras de um autor, assim como também não se trata de se manter fiel a uma doutrina em particular. Ao invés de ter esses dois aspectos como determinantes na escolha dos fragmentos a serem anotados, o *hupomnêmata* se constitui a partir dos seguintes critérios:

o essencial é que se possa considerar a frase anotada como uma sentença verdadeira naquilo que ela afirma, adequada naquilo que ela prescreve, útil segundo as circunstâncias na qual nos encontramos. A escrita como exercício pessoal feita por si e para si é uma arte da verdade disparata, ou, mais precisamente, uma maneira reflexiva de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que aí se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso¹¹⁹.

A escritura dos *hupomnêmata* serve para a constituição de um corpus pessoal de sentenças tomadas como verdadeiras. E a esse corpus deve-se voltar a todo momento de forma que as sentenças sejam de fato assimiladas, de modo que aquele que transcreve suas leituras se aproprie delas, “e faça delas verdades suas”. A prática dos *hupomnêmata* consiste assim em uma maneira de “constituir-se a si mesmo como sujeito de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação, do já-dito, fragmentário, selecionado”.

Chamo a atenção para esse texto de Foucault, e mais precisamente para os comentários do filósofo sobre a prática dos *hupomnêmata*, pois, a meu ver, aí Foucault nos oferece, assim, outro modelo histórico de escrita de si que se diferencia daqueles que, de certo modo, são os mais recorrentes entre nós, ou seja, a autobiografia e o diário íntimo e, desse modo, nos possibilita pensar outros modos de essas escritas do eu se manifestarem nos filmes de Jarman.

Um primeiro ponto que eu gostaria de pensar, a partir do texto de Foucault, é sobre como a escrita de si pode ser, ao mesmo tempo, uma escrita que se constitui por uma pluralidade vozes. Quer dizer, como a escrita de si pode ser não um conjunto de reflexões e observações de um sujeito sobre as próprias experiências, mas um exercício de recolhimento

¹¹⁷ « L'écriture, comme manière de recueillir la lecture faite et de recueillir sur elle est exercice de raison qui s'oppose au grand défaut de la stultitia que la lecture infinie risque de favoriser. La stultitia se définit par l'agitation de l'esprit, l'instabilité de l'attention, le changement des opinions et des volontés, et par conséquent la fragilité devant tous les événements qui peuvent se produire » Ibid, p. 1239

¹¹⁸ « L'écriture de hupomnêmata est aussi une pratique réglée et volontaire du disparate ». Ibid, p. 1240

¹¹⁹ L'essentiel est qu'il puisse considérer la phrase retenue comme une sentence vraie dans ce qu'elle affirme, convenable dans ce qu'elle prescrit, utile selon les circonstances où on se trouve. Ibid

de discursos alheios que, no entanto, podem ajudar ao sujeito que os recolheu a refletir sobre aspectos que concernem particularmente às experiências destes. A escrita de si deixa de ser, desse modo, um exercício de observação e conhecimento de si, para se transformar num trabalho de constituição de si a partir de uma apropriação de escritos de outros. Ela seria, em certa medida, não um meio de nos identificarmos conosco mesmos, de extrairmos de um conjunto tão diverso de experiências uma constância, um identidade fixa, mas de nos diferenciarmos de nós mesmos, de nos transformarmos, constituindo nossa subjetividade numa abertura ao outro.

Em parte, a escrita de si, em *Glitterbug*, se aproxima das práticas dos *hupomnêmata*. Pois nela encontramos alguns dos movimentos que caracterizam também essa forma particular de apontamento comentada por Foucault. Em primeiro lugar, a escrita de si, no filme, também pode ser pensada como uma prática regrada e voluntária do díspar, do desigual, pois uma escrita de si emerge, de fato, de um conjunto de fragmentos diversos. No caso do filme, de imagens feitas de um passado vivido e relativamente recente. Em segundo lugar, porque a escrita de si, no filme, comporta também duas práticas distintas, a do recolhimento de fragmentos daquilo que se viveu e a do retorno meditativo a esses fragmentos, um exercício reflexivo sobre aquilo que se registrou.

Quer dizer que Jarman volta a essas imagens não para simplesmente, por meio delas, lembrar-se daquilo que viveu. Não se trata disso. Assim como ele não as emprega no filme como meras imagens ilustrativas, como provas objetivas dos momentos vividos. As imagens são, aí, ao mesmo tempo, uma forma de se pensar sobre o próprio percurso, sobre aquilo que foi o seu passado, e de, em certa medida, registrar a proximidade da morte, intensificar essa percepção.

Para tentar pensar essa dimensão reflexiva da escrita de si em sua relação, ao mesmo tempo, com um trabalho de constituição de si e com a meditação sobre a proximidade da morte, detenho-me agora em outro aspecto do estudo de Foucault, mais precisamente, nos seus comentários sobre outro exercício característico das ‘artes de si’, isto é, sobre a *meditação sobre a morte*.

Devemos esclarecer, pois, aqui, em que, segundo Foucault, consistiam os exercícios meditativos na Antiguidade Clássica e tardia, para depois abordarmos mais diretamente esse exercício meditativo em particular. Observemos, então, em primeiro lugar, em *A hermenêutica do sujeito*, a ênfase no fato de a palavra ‘meditação’ não ter, no contexto greco-romano antigo, o mesmo significado que hoje atribuímos a ela. Pois usualmente entendemos meditação como “uma tentativa de pensar com intensidade particular sem aprofundar o seu

sentido; ou então deixar o próprio pensamento desenvolver-se em uma ordem mais ou menos regrada a partir da coisa na qual se pensa.”¹²⁰.

Para os gregos e os latinos, no entanto, ‘meditação’ (*meléte* ou *meditatio*) era outra coisa, e pode ser caracterizada por pelo menos dois aspectos constitutivos. Primeiramente, meditação pode ser entendida como um exercício de apropriação de um pensamento, como um persuadir-se dele, para gravá-lo no espírito “de maneira que nos lembremos (dele) tão logo haja necessidade”. Trata-se de uma maneira de tê-lo à mão, e, por conseguinte, de fazer dele “imediatamente princípio de ação”¹²¹. Em segundo lugar, meditação consiste, na filosofia antiga, em “fazer uma espécie de experiência”, tratando-se “não tanto de pensar na própria coisa, mas de exercitar-se na coisa em que se pensa”¹²².

Sobre esse segundo aspecto da meditação, Foucault, dá o exemplo da meditação sobre a morte, que não seria “convencer-se de que se vai efetivamente morrer”, nem pensar que se vai morrer, mas pôr-se “a si mesmo, pelo pensamento, na situação de alguém que está morrendo, que vai morrer, ou que está vivendo seus últimos dias”¹²³. Quer dizer, meditar, na Antiguidade clássica e romana, seria tanto a apropriação de um pensamento, para tê-lo à mão, quando necessário, e para se fazer dele um princípio de ação, quanto um exercício que consiste em colocar-se a si mesmo, pelo pensamento, em uma determinada situação.

Em outro momento de sua reflexão, se voltamos ao texto escrito por Foucault em resposta às críticas feitas por Derrida à *História da loucura*, podemos observar como ele se preocupa em assinalar alguns significados para a meditação ao tecer considerações acerca das *Meditações* de Descartes. Ele diz aí que, na meditação, “o sujeito falante não cessa de deslocar-se, de modificar-se, de mudar suas convicções, de avançar em suas certezas, de assumir riscos, de fazer tentativas”.

Diferentemente do discurso dedutivo, no qual “o sujeito falante permanece fixo e invariante”, o texto meditativo, diz ele, “suporia um sujeito móbil e expondo-se ele próprio às hipóteses que considera”.

Retornando, em *A hermenêutica do sujeito*, na aula de 24 de março, às suas considerações acerca da meditação, Foucault expõe, brevemente, a hipótese de que se praticaram, e conheceram, no Ocidente, três formas distintas de exercício do pensamento. A

¹²⁰ Michel Foucault. *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes, 2004, p.428

¹²¹ Ibid, p.429

¹²² Ibid

¹²³ Ibid

primeira forma teria sido a da memória, na qual, no ato mnemônico, o sujeito opera um retorno a seu ser próprio, à pátria, tendo acesso aí à verdade “que é conhecida na forma de reconhecimento”¹²⁴. A segunda forma teria sido a da meditação, onde o que “se opera é a prova daquilo que se pensa, prova de si mesmo como sujeito que pensa efetivamente o que pensa e age como pensa, tendo como objetivo, certa transformação do sujeito capaz de constituí-lo, digamos como sujeito ético da verdade”¹²⁵. E, por último, a terceira forma de reflexão, própria ao pensamento sobre si próprio, seria a do método, que é uma forma “capaz de servir de critério a toda verdade possível e que, a partir daí, deste ponto fixo, caminhará de verdade em verdade até a organização e a sistematização de um conhecimento objetivo”¹²⁶. Feitos esses breves esclarecimentos sobre os significados do exercício meditativo, observemos agora em que consistia, segundo Foucault, a meditação sobre a morte.

Na mesma aula, de 24 de março de 1982, de *A hermenêutica do sujeito*, Foucault destaca brevemente, então, a importância da meditação sobre a morte na Antiguidade Clássica e tardia. Enquanto componente das práticas de si helenísticas e romanas, a meditação sobre a morte pode ser entendida, diz ele, como um exercício que permite “ao indivíduo que se percebe a si mesmo, e se percebe de duas maneiras” (Foucault, 2004, p581).

Em primeiro lugar, ainda segundo a reflexão foucaultiana, esse exercício permite “adotar uma espécie de visão do alto, e instantânea, sobre o presente, operar um corte na duração da vida, no fluxo das atividades, na corrente das representações”¹²⁷. Pensar que a morte pode nos alcançar a qualquer momento é também se ater à realidade, ao valor daquilo que estamos vivendo, é avaliar se aquilo com o que nos ocupamos é de fato a melhor ocupação. Quer dizer, pensar o momento que vivemos como o último é se inquietar com relação ao nosso presente, é pôr em dúvida se aquilo que fazemos é de fato o que pode ser avaliado como o melhor a ser feito, e, se não for, se (e como) devemos transformar o nosso presente, se (e como) devemos produzir, para nós, uma situação melhor.

A segunda forma de olhar e de observação sobre si que a meditação sobre a morte permite, ainda de acordo com a apreciação de Foucault, se acha marcada pela retrospectão. Ou, em suas palavras: “Quando nos experimentamos como se estivéssemos no momento de

¹²⁴ Ibid, p. 559

¹²⁵ Ibid, p. 559

¹²⁶ Ibid, p.559

¹²⁷ Ibid, p.581

morrer, podemos então lançar um rápido olhar sobre o conjunto do que foi nossa própria vida. E a verdade, ou melhor, o valor desta vida poderá aparecer”¹²⁸..

Esse olhar retrospectivo que lançamos sobre a vida que vivemos, que se acentua quando nos pensamos próximos da morte, é também o conhecimento do valor da vida que levamos, um conhecimento de si a partir do modo de vida adotado por cada um. Meditar sobre a morte seria, então, tanto avaliar o presente que se vive, quanto conhecer o valor daquilo que se viveu.

Em seu estudo sobre Goethe e a filosofia antiga¹²⁹, Pierre Hadot também destaca a relação entre meditação sobre morte e a concentração sobre o momento presente nas reflexões estoícas e epicuristas. Segundo Hadot, a consciência da morte, de tomar o momento que se está vivendo como o último, seria uma maneira de ao mesmo tempo concentrar-se naquilo que se está vivendo, algo que Goethe iria retomar em suas reflexões.

Hadot destaca, por exemplo, que o “segredo da alegria epicurista, da serenidade epicurista, é de viver cada instante como se ele fosse o último, mas também como se ele fosse o primeiro”¹³⁰. A consciência da morte, ocupando, nessa concentração sobre o presente, um papel fundamental, ou segundo as palavras de Hadot:

dizer cada noite: ‘eu vivi’, quer dizer: minha vida terminou, é praticar o mesmo exercício que consiste a dizer: hoje, será o último dia da minha vida. Mais precisamente é esse exercício de tomada de consciência da finitude da vida que revela o valor infinito do prazer de existir no instante¹³¹.

A concentração sobre o momento presente, nos diz Hadot, é ainda mais central para os estoícos. Ele observa, por exemplo, a partir dos escritos de Marco Aurélio que para os estoícos “o presente é suficiente para a nossa felicidade, porque ele é a única coisa que nos concerne, que depende de nós”¹³². Como é no presente que podemos agir, já que aquilo que se está vivendo é o que nós podemos alterar, é sobre o presente que nós devemos deter a nossa atenção e não sobre o futuro ou o passado, que não dependem de nós.

¹²⁸ Ibid, p.582

¹²⁹ Pierre Hadot. *N'oublie pas de vivre, Goethe et la tradition des exercices spirituales*. Albin Michel, 2008.

¹³⁰ « *Le secret de la joie épicurienne, de la sérénité épicurienne, c'est de vivre chaque instant comme s'il était le dernier, mais aussi comme s'il était le premier* ». Ibid, p.48

¹³¹ « *Dire chaque soir : 'j'ai vécu', c'est-à-dire : ma vie est terminée, c'est pratiquer le même exercice qui consistait à dire : aujourd'hui sera le dernier jour de ma vie. Mais précisément c'est cet exercice de prise de conscience de la finitude de la vie que révèle la valeur infinie du plaisir d'exister dans l'instant* ». Ibid, 49

¹³² « *Le présent suffit à notre bonheur parce qu'il est la seule chose qui soit à nous, qui dépende de nous* » Ibid, 51

E tanto para os epicuristas, quanto para os estóicos, “jamais se será feliz, se não se é imediatamente” e é a “iminência da morte que dá ao instante presente seu valor”¹³³. Hadot observa que “toda a tradição literária, desde Montaigne até a filosofia ‘popular’ do século XVIII, mantiveram guardadas mais ou menos vivas as lições da sabedoria antiga”¹³⁴. E ainda que, em sua reflexão sobre o presente, Goethe não cite diretamente nem Sêneca, nem Epiteto ou Marco Aurélio, Hadot diz que podemos encontrar um eco direto das reflexões sobre a morte e o presente nos escritos goethianos.

Acredito que seja também por meio de ecos e não propriamente por meio de citações diretas que se estabelece uma relação entre certos aspectos da filosofia antiga e o filme de Jarman. Nesse sentido, podemos dizer que o filme *Glitterbug*, de Jarman, talvez seja uma espécie de meditação sobre a morte. Em primeiro lugar, o exercício do pensamento que, a meu ver, se aproxima mais da reflexão proposta nesse filme é de fato a meditação. Um exercício meditativo, tal como Foucault o define, quer dizer, um exercício no qual o sujeito que medita coloca à prova tanto aquilo que pensa, como também, a si mesmo enquanto sujeito que pensa efetivamente o que pensa e age como pensa. Além disso, o sujeito que medita desloca-se, modifica-se, assume riscos.

Se, em parte, esse filme de Jarman parece operar por um exercício de memória, por um ato mnemônico, essa retomada de certo passado vivido não se dá via reconhecimento. A retomada de um passado vivido se dá via registros fílmicos feitos desse passado. São essas imagens que ‘precipitam’ um ato mnemônico. Mas, ao vê-las, Jarman não se reconhece naquelas imagens. Como já foi dito aqui, os comentários do cineasta sobre as imagens, não as afirmam ou complementam, eles se diferenciam delas. Algumas das imagens de *Glitterbug* são em preto e branco, outras coloridas, algumas são expostas em câmera lenta, outras estão nitidamente aceleradas. Os ritmos e modos de aparecimentos de cada uma delas são muito distintos. E entre elas não há uma relação causal, uma linearidade, como não há também uma narrativa que organize a passagem de uma à outra. E é na não reciprocidade entre elas e os comentários de Jarman, é entre essas duas instâncias, entre voz grafada e imagem, que o passado de Jarman se dá a ver, é assim que ele se apresenta, que ele se manifesta.

O filme não torna o passado de Jarman ‘presente’, ele não é lembrado, ele não é descrito, mas exposto. Ele mostra-se visível onde mesmo sua visibilidade é quase impossível, uma visibilidade débil, sem forma clara, sem ‘rostro’, lá onde ocorre a cisão entre registro e

¹³³ « Et, comme pour les épicuriens, pour les stoiciens aussi, on ne sera jamais heureux, si on ne l'est pas immédiatement[...] c'est l'imminence de la mort qui donne à l'instant présent sa valeur »

lembrança, entre passado vivido e passado rememorado, entre imagem cinematográfica e escrita. Seu passado não se manifesta nem nas imagens nem nos comentários que estão sobrepostos a elas, mas entre os dois, no hiato, no exterior.

Em *Glitterbug*, o sujeito que rememora, que lança um olhar retrospectivo sobre a própria vida, não cessa de se deslocar. Jarman está, de certo modo, enquanto sujeito que rememora, ‘presente’ tanto nos registros de seu passado, quanto nos comentários feitos sobre esses registros, ou melhor, ele está entre os dois, ele está no próprio deslocamento que os comentários promovem nos registros, nos choques entre as suas lembranças do passado e os registros de seu cotidiano. Ele expõe a si mesmo, expõe as suas lembranças e as imagens que ele um dia criou de seu cotidiano a essa reflexão mnemônica, correndo o risco de, no hiato entre as imagens e os comentários grafados, desaparecer ele mesmo, ver desaparecer o seu próprio passado, e apagar, assim, as próprias lembranças. *Glitterbug* parece ser constituído, assim, por uma experiência radical, a de uma experiência mnemônica que acarreta, ao mesmo tempo, o desfazimento das lembranças, a reelaboração do passado, mas a partir da confrontação que se faz com as suas ruínas, com os vestígios de um passado que não cessa de desaparecer.

É possível, a meu ver, pensar esse filme não só como um exercício meditativo, mas como uma meditação sobre a morte, tal como Foucault a define na *Hermenêutica do sujeito*. E podemos talvez acrescentar que aos dois aspectos desse exercício talvez possam corresponder os dois momentos de produção desse filme.

Como se sabe, ao longo da década de 1970, Jarman tinha a companhia constante de uma câmera de 8mm com a qual filmava tudo o que podia, o cotidiano, seus amigos, o estúdio onde trabalhava, e foi esse material que deu origem ao filme *Glitterbug*. Podemos talvez dizer que a prática de registrar aquilo que se vive está ligada a uma espécie de consciência da iminência da morte e, conseqüentemente, de valorização do momento presente. Pois filmar aquilo que se vive é, antes de tudo, concentrar-se sobre o presente, observá-lo, escolher dentre os muitos aspectos do presente aqueles que devem ser registrados ou não. A prática de filmar opera, desse modo, um corte no fluxo das representações e na duração da vida, e realiza uma concentração sobre o presente. E ela inclui, é claro, uma percepção da iminência da morte, já que só tentamos registrar aquilo que se viveu porque tomamos aquilo que estamos vivendo como único, insubstituível, e algo do qual se quer arrancar uma imagem.

Como disse acima, os registros fílmicos feitos por Jarman não servem somente como uma espécie de ‘reserva’ de memória, um suporte material que guardaria, que conservaria certas lembranças do passado, protegendo-as assim de eventuais esquecimentos. Elas

constituem um material ao qual Jarman volta não exatamente para lembrar daquilo que viveu, mas para avaliar e ao mesmo tempo tentar escrever aquele que foi o seu percurso. Desse modo, podemos compreender a prática de filmar, tal como é operada no primeiro momento de produção desse filme, como uma prática que não tem por finalidade simplesmente conservar uma imagem do presente, mas sim observá-lo, avaliá-lo e, ao mesmo tempo, constituir um material ao qual Jarman voltará para pensar o seu percurso. E será esse segundo momento, o de volta aos registros feitos anteriormente de um passado vivido, de organização desses registros, que se dará o segundo passo meditativo. Quer dizer, é na montagem do filme e na produção de um texto reflexivo sobre os registros caseiros do diretor, que podemos encontrar uma espécie de meditação retrospectiva daquilo que se viveu, uma avaliação sobre o valor da vida levada. Avaliação dupla, ética e estética, pois, nesse filme, assim como nos três filmes biográficos de Jarman, a escrita da vida ganha forma a partir da avaliação de um modo de vida.

Em *Glitterbug*, Jarman medita sobre a morte, e, ao mesmo tempo, sobre o que foi a sua vida e sobre o que ela é em seu presente atual, a partir da memória material que ele constituiu ao longo de sua vida, pelo tesouro fraseológico, imagético, exemplar que foi acumulado por ele (citações aos escritos e obras pictóricas de outros, inseridas em várias de suas obras; escritas da vida de outros, como em seus filmes biográficos; registros fílmicos ou literários de seu cotidiano; escritos autobiográficos, etc.). Ele não revela, por meio desse trabalho, algo de si ou de seu passado que, até então, permanecesse oculto, mas faz de seu percurso um conjunto heterogêneo de elementos acumulados, de experiências diversas, com os quais ele se defronta e se confronta no momento em que vai conceber *Glitterbug*, no momento que ele tenta ‘costurar’ esses restos, esses fragmentos, esses ‘retalhos’ de seu passado para dar forma, cinematograficamente, ao que foi a sua vida. E essa ‘costura’ não ameniza as diferenças entre esses fragmentos, ela os mantém em choque, de tal forma que a ‘costura’ passa a ser, também, apagamento das lembranças, reinvenção do passado, reinvenção de si e de seu presente.

Como se pode perceber, as duas dimensões meditativas, a partir das quais Foucault define a meditação sobre a morte, se fazem presentes no filme de Jarman. Por um lado, o corte no fluxo da vida e das representações, e a concentração sobre o presente se fazem notar no processo de feitura dessas imagens. Filmar diariamente aquilo que se vive, é, em certa medida, se ater àquilo que se está vivendo. Como já foi dito nesse trabalho, a prática de filmar requer uma prática de observação, de atenção concentrada sobre aquilo que se está vivendo, requer a escolha, dentre muitos aspectos do presente, daqueles que devem ou não ser

filmados, etc. Podemos dizer, pois, que se trata de uma prática de corte e recolhimento, de ruptura temporal para com os acontecimentos e de registro de fragmentos daquilo que se está vivendo.

Por outro lado, há também um olhar do alto, um olhar de conjunto sobre aquilo que se viveu. Esse olhar de conjunto se estabelece a partir dos registros fragmentários do cotidiano. É por essas imagens que Jarman tenta pensar aquilo que foi a sua vida, é no emprego dessas imagens que ele tenta dar forma, para si mesmo, àquilo que viveu.

Como disse acima, acredito que ainda que Jarman não faça referências mais diretas às práticas de si greco-romanas, podemos encontrar em seus filmes uma espécie de eco dessas reflexões. É como se, de algum modo, Jarman retomasse, ainda que indiretamente, nos seus filmes, aspectos do que tanto Foucault quanto Hadot observam como constituintes das práticas de si da antiguidade clássica e tardia.

Eu recorri aos escritos de Foucault e Hadot sobre ‘os exercícios de si’ para tentar dimensionar a auto-reflexividade que existe no filme de Jarman. Como se pode perceber, esta dimensão no cinema jarmanino se constitui, de certa forma, de maneira muito mais próxima das práticas dos *Hupomnemata* ou da meditação sobre a morte, do que das autobiografias ou diários íntimos, tal como Bourdieu e Blanchot os definem. Pois pensar sobre si ou sobre aquilo que se viveu, se constitui, em *Glitterbug* e na filmografia de Jarman, mais como uma prática de modificação e como uma avaliação do vivido e de certa herança cultural, do que propriamente como uma tentativa de descobrir, (em meio aos inúmeros acontecimentos que constituem o percurso de um sujeito, ou em meio aos seus escritos e obras) uma constância, uma identidade fixa.

Em conversa com Werner Schroeter, em 1981, Foucault fez o seguinte comentário:

nós aprendemos desde o século XX que não podemos fazer nada de nós mesmo se não nos conhecemos a nós mesmo. A verdade sobre si mesmo é uma condição de existência, enquanto que existiriam sociedades onde podemos imaginar que não se tentava de forma nenhuma de se colocar a questão daquilo que se é, que isso não tinha sentido, enquanto que o importante era: qual é a arte de colocar em obra para fazer o que se faz, para ser o que se é? uma arte de si mesmo que seria o contrario de si mesmo. Fazer de si mesmo um objeto de arte, é isso que vale a pena¹³⁵.

¹³⁵ « On nous a appris depuis le xx siècle qu'on ne peut rien faire soi-même si on ne connaît rien de soi-même. La vérité sur soi-même est une condition d'existence, alors que vous avez des sociétés où on pourrait parfaitement imaginer qu'on n'essaie aucunement de régler la question de ce que l'on est, qui n'a pas de sens, alors que l'important est : quel est l'art de la mettre en oeuvre pour faire ce qu'on fait, pour être ce qu'on est ? Un art de soi-même qui serait tout à fait le contraire de soi-même. Faire de son être un objet d'art, c'est ça qui vaut la peine » Michel Foucault. *Dites et écrits II. 1976-1988*. Gallimard p.1075

Pensar outras formas de relação conosco mesmos, que não se dêem com base na premissa do conhecer-se a si mesmo, é o que, em parte, justifica a retomada, tardia, das práticas de si greco-romanas, operada por Foucault. A retomada das reflexões produzidas na antiguidade seria assim uma tentativa de buscar outras ‘práticas de si’ que se diferenciasssem das ‘práticas de si’ modernas. Pois, como observa Deleuze, em estudo sobre Foucault “Longe de ignorar a interioridade, a individualidade, a subjetividade, eles [os gregos] inventaram o sujeito, mas como uma derivação, como o produto de uma subjetivação”.¹³⁶

Tomar a subjetividade não como um objeto de conhecimento, mas como o produto de certo número de práticas, é um dos aspectos do pensamento grego ao qual Foucault dá grande ênfase, mostrando assim que houve no Ocidente outras ‘práticas de si’, outros modos de ‘pensar a si mesmo’ diferentes dos nossos. O que não significa, entretanto, uma tentativa de retorno puro e simples aos antigos, mas sim a busca de uma redefinição da subjetividade moderna:

e, portanto, não se trata de um retorno aos gregos, porque não existe retorno. A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência contra as duas formas atuais de assujeitamento, uma que consiste a nos individualizar a partir das exigências de um poder, a outra que consiste a atribuir a cada indivíduo uma identidade sabida e conhecida, bem determinada uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como a diferença, e direito a variação, a metamorfose¹³⁷.

Talvez seja por aí também que possamos entender a relação entre os filmes de Jarman, os escritos de Foucault e as práticas de si greco-latinas. Pois se os cinco filmes do diretor mais comentados aqui (as três biografias e o díptico de 1993) possuem uma dimensão auto-reflexiva, se há neles uma tentativa de pensar o presente ou o próprio percurso, essa reflexividade se define menos por uma tentativa de se conhecer ou de revelar aquilo que se é, do que como um exercício de autotransformação. Além disso, a perspectiva auto-reflexiva se apresenta sempre como uma abertura ao outro, por meio do uso de escritos e de imagens que foram recolhidos e que, ainda que produzidas pelo próprio Jarman, não podem ser entendidos como espelhamentos, como simples ‘expressões’ do diretor, como meros ‘reflexos’ de sua subjetividade.

¹³⁶ « *Loin de d'ignorer l'interiorité, l'individualité, la subjectivité, ils [les Grecs] ont inventé le sujet, mais comme une dérivée, comme le produit d'une 'subjectivation'* ». Gilles Deleuze. *Foucault*. Minuit, 2004, p. 108

¹³⁷ « *Et pourtant ce n'est pas un retour aux Grecs, puisqu'il n'y a pas de retour. La lutte pour une subjectivité moderne passe par une résistance aux deux formes actuelles d'assujettissement, l'une qui consiste à nous individuer d'après les exigences du pouvoir, l'autre qui consiste à attacher chaque individu à une identité sue et connue, bien déterminée une fois pour toutes. La lutte pour la subjectivité se présente alors comme droit à la différence, et droit à la variation, à la métamorphose* » Ibid, p.113

Seguindo o comentário de Deleuze, poderíamos dizer, então, que não se trata absolutamente de dizer aqui que os filmes de Jarman operam um retorno à antiguidade clássica e tardia, mas que a dimensão reflexiva de seus filmes está muito mais distante dos modelos de escrita de si que nos são mais usuais, do que de aspectos das práticas de si greco-romanas, tal como Foucault as compreende. E que, em parte, tal como Deleuze vê na retomada de Foucault da filosofia antiga uma tentativa de pensar práticas de subjetivação para além das dominantes na nossa contemporaneidade, podemos encontrar nos filmes do diretor inglês uma retomada, ainda que não explícita, de aspectos das ‘práticas de si’ para se conceber uma escrita de si que não tenha como alicerce a fixidez identitária, a ênfase no nome próprio, e pela qual, ao contrário, o sujeito possa efetivamente se transformar. Uma escrita que é assim muito menos um modo de se assegurar de uma identidade do que um meio de se modificar, de se metamorfosear, de se diferenciar. É nesse sentido que podemos dizer que os filmes de Jarman se constituem ao mesmo tempo como exercícios éticos e estéticos, como tentativa de, ao mesmo tempo, valorar e dar forma a um percurso a partir da avaliação daquilo que se viveu.

E tanto nos três filmes ‘biográficos’, quanto em *Blue* e *Glitterbug*, a escrita de si e de outros ou a meditação sobre a morte se dá via imagem. É como se nesses filmes Jarman operasse uma espécie de auto-reflexão pela imagem, a imagem sendo assim não só um meio de subjetivação de determinados discursos ou ‘verdades’, mas também um meio pelo qual o sujeito se constitui a si mesmo, a partir de uma avaliação seja de certa herança cultural (no caso dos três filmes biográficos), seja das suas próprias ações.

Se a imagem é, nesses filmes, um meio de constituir-se a si mesmo, de operar uma auto-reflexão, devemos lembrar que a imagem é, antes de tudo, uma inscrição de luz. O arquivamento de si é, de certo modo, um processo derivado do processo de constituição da imagem, uma dobra desse outro processo. Pois é ao interromper o olhar que a imagem faz de nós videntes. É ao fazer com que aquilo que vemos se volte para nós, que ela nos dá um corpo. E se, em parte, podemos dizer que a visão é um lugar, uma função derivada da imagem, isso não significa que haja uma equivalência entre a imagem e o sujeito que a vê. Pois, ao mesmo tempo em que a imagem engendra a visão, ela também se diferencia daquele que a vê, ela o faz vidente, torna-o capaz de se ver no momento mesmo em que se torna visível ao outro. O processo de arquivamento de si é assim uma dobra de um ‘fora’, de algum outro que, ao mesmo tempo, é aquilo que nos engendra enquanto videntes, ou seja, desse modo, é possível compreender o arquivamento de si como, antes de tudo, uma dobra da imagem.

4 CONCLUSÃO

Muitas vezes, diante das imagens de *Glitterbug*, fui levada a pensar nas primeiras imagens cinematográficas. Há algo neste filme de Derek Jarman que parece evocar, a meu ver, essas primeiras experiências cinematográficas, algo diretamente relacionado talvez à invenção da imagem fílmica. De onde viria tal ‘parentesco’, tal proximidade que tantas vezes me pareceu evidente, entre essas produções que têm entre si, separando-as, um abismo temporal e técnico?

Um primeiro ponto de aproximação entre elas talvez seja o fato de não encontrarmos em produções tão diversas algo que, usualmente, tomamos como característico dos trabalhos cinematográficos recentes, mesmo documentais: a criação de um campo ficcional que delimite a própria imagem cinematográfica. Em alguns dos primeiros registros realizados pelo cinematógrafo de Lumière não encontramos uma carga ficcional que delimite aquilo que vemos, ou que justifique a aparição ou a constituição imagética, e que conduza o nosso olhar a reincidir ou a priorizar alguns dos aspectos da imagem. Desses registros, nomeados por vezes de “vistas”, é que aproximo, às vezes, as imagens de *Glitterbug*, e não de experiências cinematográficas ulteriores que já se ocupam de outros aspectos e trabalham com outras formas de registro, que já criam e experimentam ficcionalizações. Nas vistas de Lumière, encontramos ‘cenas’ do cotidiano, como a saída de trabalhadores de uma fábrica ou como os registros das ruas de Paris, com seu trânsito habitual, filmadas num dia qualquer. Como se pode perceber, ao vê-las, essas imagens não nos mostram acontecimentos que possamos tomar por ‘memoráveis’, dignos de serem registrados, mas se mostram como vistas do dia-a-dia, registros de coisas banais. Desse modo, aquilo que temos por ordinário, parece ganhar aí estatuto de algo a ser visto e revisto.

É como se, de certo modo, essas imagens fossem motivadas por uma vontade de incidir sobre a realidade, de transformar em imagem fílmica aquilo que se percebe no ordinário, de registrá-lo tal como ele se mostra, sem lançar mão de recursos que complementem a imagem registrada, sem uma intervenção mais direta (como a construção de um campo narrativo ou coisa que o valha) para produzir efeitos de realidade, pois, de algum modo, em experiências cinematográficas tais como essas, a imagem fílmica parece traduzir ou figurar o próprio trabalho da visão.

Para Jacques Aumont, a fraca carga ficcional dos filmes produzidos pelos irmãos Lumière (e concebidos cinematograficamente por Louis Lumière, em particular), faz com que

as delimitações, comuns no cinema hollywoodiano clássico, entre campo (aquilo que centraliza a representação, aquilo mesmo que vemos na imagem), fora de campo (que habitualmente interage com o campo narrativo, a ‘reserva’ temporal do campo, o seu futuro e o seu passado) e o antecampo (aquele onde se encontra o câmara), permaneçam “porosas”. Isso faria, segundo Aumont, com que o antecampo, tantas vezes dissimulado, tantas vezes quase excluído, ou, ao menos, separado, do campo e do fora de campo, nas vistas Lumière, fosse, de fato, atuante, perceptível, juntamente com aquilo que as imagens mostram. Assim, a co-presença daquele que filma e daquilo que é filmado, seriam perceptíveis simultaneamente, sendo o próprio enquadramento uma “encarnação do ponto de vista” (AUMONT, 2004, p. 42).

As imagens de *Glitterbug* também parecem ter sido produzidas seguindo os mesmos princípios. Também não parecem imbuídas de carga ficcional, e não encontramos aí uma narrativa que sustente a passagem de uma imagem à outra. O que vemos são esses registros fílmicos em Super-8 do cotidiano de Jarman, realizados entre 1972 e 1986. Ao conceber *Glitterbug*, um ano antes de sua morte, como já se sublinhou aqui, o cineasta retomou essas imagens de seu passado, e deu a elas uma sequência, não, no entanto, de caráter cronológico. Ele parece ter optado por mostrá-las tais como foram concebidas, quer dizer, sem torná-las um conjunto coeso que expusesse cronologicamente alguns fatos importantes de sua vida.

São imagens que nos apresentam aspectos de momentos vividos por ele, mas que são momentos quaisquer, ordinários. E se eles são, de certo modo, como que um diário pessoal, um álbum cinematográfico, de Jarman, esse aspecto simplesmente biográfico não é soberano em *Glitterbug*, ou, pelo menos, ele é recriado aí de modo muito particular, e em nada se assemelha ao que habitualmente temos por narrativas pessoais, pois se vê refreado pela dispersão própria às imagens, pelo fato de nelas não encontrarmos aspectos hierarquizados, focos explícitos, ou qualquer coisa que conduza e oriente o nosso olhar.

Desse modo, a obra jarmaniana parece, ao mesmo tempo, instaurar e retomar as primeiras imagens (comentadas acima) cinematográficas. Retoma, de um lado, algo que parece, em parte, ter impulsionado a feitura desses registros fílmicos: certa confiança na visão, naquilo que vemos. E, de outro lado, aspecto ressaltado por Aumont, também nas vistas Lumière, há aí a co-presença do filmado e daquele que filma. Pois não possuindo um campo ficcional ou trama narrativa que dissimule a câmara, que faça com que tenhamos uma percepção separada entre aquilo que seria ‘próprio’ do que a imagem mostra (o campo e o fora de campo) e os movimentos da câmara que enquadra e produz a imagem, em *Glitterbug*, os movimentos da câmara estão aparentes, e não só interferem, como estão conjugados àquilo

que as imagens mostram. Temos aí, portanto, a “encarnação do ponto de vista”, tal como Aumont ressaltou nas imagens do cinematógrafo de Lumière.

A câmera parece atuar assim, de certo modo, como um espelho que, segundo Meleau-Ponty “aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica” (MELEAU-PONTY, 2004, p.22). Ela também pode ser vista como uma “técnica do corpo”, capaz de transformar “as coisas em espetáculo, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (MELEAU-PONTY, 2004, p.23). E, além de duplicar e traduzir essa reflexividade do sensível, ao transformar em imagem fílmica aquilo que vemos ou o nosso próprio exterior, a máquina filmadora dá a esse espetáculo fugaz, que o espelho já nos apresentava, uma duração temporal.

Se, por um lado, essas imagens parecem querer mostrar, então, ‘momentos’ do cotidiano tal como eles se mostram, se há, talvez, aí uma vontade de incidir diretamente na ‘realidade’, se a câmera, de certo modo, é uma espécie de olhar minucioso sobre as coisas do mundo, já que ela captura detalhes a princípio irrelevantes do real, a questão que se faz presente nessas experiências ou nessas investigações não é, somente, a de uma objetividade. Quero dizer com isso que há um engajamento efetivo (porque visível na própria imagem) daquele que filma, não só a posição de seu corpo, mas nas suas ‘escolhas’ em filmar isso ou aquilo que constituem essas imagens pré-filmadas.

Tudo que nos é apresentado em imagem nos reenvia aí, pois, àquele que filma e à sua posição, e isso faz com que o tomemos não como mero espectador das imagens que ele produz, mas como participante, como parte dessas imagens. Assumir uma posição, um ponto de vista, aparece aí como algo inerente à produção da imagem, é como se somente a partir disso as imagens fílmicas pudessem ser produzidas, e é como se fosse essa “inerência a um ponto de vista que [tornasse] possível, ao mesmo tempo, a finitude de [uma] percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção”.

E se há um olhar encarnado, se aquilo que vemos nos remete necessariamente a esse ponto de vista, podemos dizer que aquele que filma é, aí, ao mesmo tempo, vidente e visível, e que o ‘olhar’ está necessariamente conjugado aí a um ‘ser olhado’.

A primeira imagem de *Glitterbug* toma como tema esse jogo especular. O reflexo de Jarman, com a super-8, no espelho exacerba a presença do diretor que já se daria (indiretamente) pelo enquadramento das imagens. Além disso, os vestígios autobiográficos, a presença dos comentários de Jarman sobre as imagens (feitos no ano de concepção de *Glitterbug* e inseridos em forma de legenda), nos remetem sempre à vida do diretor, e nunca perdemos de vista que se trata aí de registros fílmicos de momentos da vida dele. Mas a

inserção desses elementos não torna apenas a presença daquele que filma algo ainda mais evidente. *Glitterbug* propõe um modo específico de escrita da vida, de autobiografia, e esse modo está relacionado ao ato de ver.

Para conceber esse ‘memorial’, essa autobiografia, Jarman retomou, como se sabe, imagens feitas por ele duas décadas antes, imagens que mostram aspectos de seu cotidiano. É como se, para escrever o que foi a própria vida, para lançar um olhar de conjunto sobre ela, Jarman perguntasse aos registros fílmicos feitos por ele o que fora o seu passado, como se dera a sua vida. É interessante pensar que, como alguém que sempre trabalhou com imagens, Jarman as escolheu como melhor fonte para compor um memorial. Mas essa escolha não se deve a uma crença na objetividade desses registros, como se fossem testemunhas fiéis de seu passado, já que dão a ver minuciosamente os momentos capturados pela filmadora.

Eu tentei abordar, ao longo desse texto, algumas práticas de arquivamento pelas quais, a meu ver, o filme *Glitterbug* se constitui. A palavra ‘arquivamento’ foi extraída da observação de que há dois momentos de produção nesse filme, o da feitura dos registros do cotidiano e o da montagem desses mesmos registros para a concepção do filme. Mas o meu objetivo, nessa dissertação, foi o de tentar ‘problematizar’ esse caráter mais explicitamente arquivado do filme. E mostrar que essa obra opera, sim, por arquivamento, mas que, se essa noção é a que melhor define o processo formal de constituição da imagem, da constituição da imagem, se desdobram outros dois processos de arquivamento: o do tempo e o de si.

Se eu parti, então, da observação do processo de produção desse filme e dele extraí a noção de arquivamento, a minha intenção foi de tentar ‘abrir’ essa noção, mostrar que nela se incluem não só práticas como também reflexões sobre a imagem, sobre o tempo e sobre si mesmo. Arquivar se definindo, desse modo, como uma prática de corte, de filtragem e de montagem e produção de imagens e, conseqüentemente, de constituição da memória e da subjetividade. Arquivar sendo, então, tanto uma prática de imagens, quanto uma prática que se dá por meio da imagem.

Pois os registros em 8 mm, sem dúvida, tornam visíveis aspectos do passado do diretor de que, por seus comentários, sabemos que ele já não se recordava. Mais do que testemunhas fiéis de um passado, mais do que provas objetivas de momentos vividos, as imagens em *Glitterbug*, todavia, fazem da ‘autobiografia’ composta por Jarman algo que se baliza antes de tudo pela visão, e é o trabalho da visão que predomina nas imagens, é o ato do ver que é tema do filme. Digo isso, porque *Glitterbug* é, antes de tudo, um trabalho visual, engendrado por imagens fílmicas que tanto apresentam aspectos do passado de Jarman quanto tornam dupla a

presença do diretor, como aquele que vê, e enquadra as imagens, e como aquele que é visível, o ponto do filme para o qual as imagens nos remetem.

Mas o ponto de fuga aí não se limita propriamente à vida de Jarman, aos fatos que a compuseram, sendo a visão apresentada aí simultaneamente como um dobrar-se sobre si e como um modo de abertura para o mundo. É isso que as imagens refletem, é assim que elas são especulares, no momento em que dão a ver, em que refletem o próprio ponto de onde nos situamos para vê-las, no momento em que duplicam a nossa presença enquanto ‘sujeitos’ que veem e são, ao mesmo tempo, visíveis.

É por meio da imagem que Jarman retoma aspectos do seu passado, e são as imagens fílmicas do diretor que precipitam a operação mnemônica, assim como a meditação sobre a morte e sobre o presente. E é como uma reflexão sobre a passagem do tempo, sobre a brevidade da vida, que se dá em meio à sua relação com essas imagens fragmentárias do seu passado, que Jarman tentará escrever aquilo que foi o seu próprio percurso.

O arquivamento meditativo de momentos vividos é, dentre os demais processos, o mais evidente no filme de Jarman, já que este é um filme composto por imagens do arquivo pessoal do diretor, por registros do vivido, por uma consciência nítida do pouco tempo que resta. E se eu tomei essa dobra meditativa como uma espécie de processo derivado do arquivamento próprio à imagem, ou seja, à inscrição de luz, foi porque, a meu ver, para pensar mesmo o registro cotidiano, no filme de Jarman, é necessário levar em conta que tanto a relação com o passado, quanto a constituição de si se dão, nesse filme, via imagem. A imagem não se apresentando como simples registro, mas como um meio pelo qual o sujeito que a vê estabelece certa relação com o passado (particular ou histórico), com aquilo que está vivendo, com o seu percurso de vida. É por meio dela que ele pensa não só o passado, mas que ele se pensa a si mesmo em sua relação com o tempo e a experiência.

Voltemos, então, mais uma vez, à primeira imagem de *Glitterbug*, que é a da figuração do ponto de vista, assim como, também, a da revelação do meio de produção dos registros fílmicos, com a exposição voluntária da máquina filmadora. Nela, como observei, Jarman aparece, no reflexo do espelho, com a Super-8 na altura do rosto. Uma imagem quase espectral, essa, na qual a câmera se volta, ainda, para nós, espectadores, e parece assim nos olhar. Mas com um olhar opaco, intransitivo, já que não somos de fato filmados. E sim imersos nesse jogo entre visível-vidente no qual o filme se apoia. E que, de fato nos insere, não apenas quando a câmera, ao se voltar para nós, sugere que o nosso presente também pode ser capturado por ela, mas pela nossa efetiva captura no movimento meditativo que nos

espelha em seu desdobramento pelos diversos arquivamentos que formam a imagem jarmaniana.

Filmografia

The Devils – Ken Russel (1971)

Savage Messiah – Ken Russel (1972)

Filmes de Derek Jarman:

Studio Backside (1970)

Miss Gaby (1971-1972)

A journey to Avebury (1971-1972)

The art of Mirrors (1973)

Tarot (1973)

Ashden`s walk on mon (1973)

In the shadow of the sun (1973)

Stolen apples for Karen Blixed (1973)

Burning of Pyramids (1973)

The devil at the Elgin (1974)

Fire Island (1974)

Sebastian (1976)

Jubilee (1978)

The tempest (1979)

Pirate tape (1982)

TG: Phychi Rally in heaven (1980-1981)

Angelic Conversation (1985)

Caravaggio (1986)

Aria (1987)

The last of England (1987)

War Requiem (1989)

The Garden (1990)

Edward II (1991)

Wittgenstein (1992)

Blue (1993)

€*Glitterbug* (1993)

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *The Vexations of Art: Velazque and others*. Yale University Press, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire*. Desclee de Brouwer. 2004.
- ARRASSE, Daniel. *Histoires de Peinture*. Folio, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo, Papirus. 1994.
- _____. *Matière d'images*. Images Modernes, 2005.
- _____. *O olho interminável – cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac Naify. 2004.
- BALÁZS, Béla. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Circé, 2010.
- BARTHES, Roland. *La chambre Claire : Note sur la photographie*. Seuil, 1980.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce le cinema*. Cerf, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres: tome II*. Gallimard, 2000.
- _____. *Paris capitale du XIX siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Le Cerf, 1989.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Claudia Berliner. SP, Martins Fontes. 2006.
- _____. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. SP, Martins Fontes. 2005.
- _____. *Matéria e memória*. Trad. Trad. Paulo Neves. Martins Fontes. 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Martins fonts, 2005.
- BOLARD, Laurent. *Carvage – Michelange Merisi dit Les Caravage 1571-1610*. Fayard, 2010.
- BONTEMPS, Jacques. *Le Philosophe et le cinéma*. Paris, *Le Matin*. 1983.
- BORDIEU, Pierre. *Raison pratique: Sur la théorie de l'action*. Ed. du Seuil, 1994
- BRAUDEAU, Michel. *L'usage des saints*. Gallimard, 2004.
- BUTLER, Ken. *Derek Jarman*. Absolute Press. NewYork. 1997.
- CHATEAU, Dominique. *Cinéma et philosophie*. Paris, Nathan. 1996.

- DAMISCH, Humbert. *L'origine de la perspective*. Paris, Champs/Flammarion, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa, Assírio & Alvim. 2004.
- _____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense. 2007.
- _____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 1999.
- _____. *Foucault*. Minuit, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et l'anachronisme des images*. Minuit, 2000.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998.
- _____. *L'image ouverte*. Paris, Gallimard, 2007.
- DILON, Stephen. *Derek Jarman and Lyric Film*. Austin, University of Texas Press, 2004.
- FLEURY, Fleury (Dir.). *Imagination, imaginaire, imaginal*. Paris, Puf, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Hucitec, 1985.
- FOSTER, Hal. *Design and crime : and another diatribes*. Verso, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Dites et écrits I, 1954-1975*. Gallimard, 1994.
- _____. *Dites et écrits II, 1976-1988*. Gallimard, 2001.
- _____. *A Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Baeta Neves. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2004.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. Martins Fontes. São Paulo, 2004.
- GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos*. Denoël, 1966.
- HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris, Albin Michel, 1993.
- _____. *N'oublie pas de vivre: Goethe et la tradition des exercices spirituales*. Paris, Albin Michel, 2008.
- _____. *Wittgenstein et les limites du langage*. Librairie philosophique J. Vrin, 2006
- JARMAN, Derek. *Modern Nature*. Vintage, London, 1992.
- JARMAN, Derek ; Terry Eagleton. *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script/The Derek Jarman Film*. London, BFI Publishing, 1993.
- JARMAN, Derek. *Blue*. Overlook Press. New York. 1994.

- JARMAN, Derek. *Chroma: A Book of Colour*. Vintage. London. 1995.
- _____. *Caravaggio*. Thames and Hudson. London. 1986.
- _____. *The Last of England*. London, Constable and Company Ltd., 1987.
- KLEIN, YVES. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Paris, École Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- LIPPARD, Chris (ed.), *By Angels Driven: The Films of Derek Jarman*. Trowbridge, Flick Books, 1996.
- MARRATI, Paola. *Deleuze: Cinéma et philosophie*. Paris, Puf, 2003.
- MARTINE, Joly. *L'Image et les signes, Cinéma image*. Paris, Nathan, 2000.
- MEREWETHER, Charles (org.). *The archive – Documents of contemporary art.*, Whitechapel, 2006.
- MOLDERING, Hebert. *Années-lumière d'une vie*. In: _____. *Lázló Moholy-Nagy: Compositions lumineuses – 1922/43*. Centre Pompidou, 1995.
- MOHOLY-NAGY, Lázló. *Peinture, photographie, film: et autres écrits sur la photographie*. Nimes, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris, Galilée, 2003.
- PEAKE, Tony. *Derek Jarman*. London, Brown and Company, 1999.
- PENCAK, William. *The Films of Derek Jarman*. Jefferson, MacFarland and Co., 2002.
- PERLOFF, Majorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. EDUSP, 2008.
- RIOUT, Denys. *Yves Klein: L'Aventure monochrome*. Paris, Gallimard, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Vozes, 2005.
- WOLLEN, Roger (Ed.). *Derek Jarman: A portrait*. Thames and Hudson. 1996.