

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RENATO TREVIZANO DOS SANTOS

Os estranhos corpos de Cristo: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir de
Pasolini, Jarman e Rodrigues

São Paulo
2022

RENATO TREVIZANO DOS SANTOS

Os estranhos corpos de Cristo: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir
de Pasolini, Jarman e Rodrigues

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios
e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos, Renato Trevizano dos

Os estranhos corpos de Cristo: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir de Pasolini, Jarman e Rodrigues / Renato Trevizano dos Santos; orientadora, Cecília Antakly de Mello. - São Paulo, 2022.
163 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Cinema. 2. Cinema queer. 3. Cinema moderno. 4. Cinema contemporâneo. 5. Movimento LGBTQIA+. I. Antakly de Mello, Cecília. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: SANTOS, Renato Trevizano dos

Título: Os estranhos corpos de Cristo: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir de Pasolini, Jarman e Rodrigues

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, às ancestrais, sem as quais não seríamos.

Ao meu amor, Allan. E aos meus amores: mãe, vó, Lelé, Kiki, Di, Jãozim, Kainho, Jezinha, Thaís, Prix, Giu, Ori, Yu, Bru, Cida, Ciça.

A Ciça — minha orientadora querida, que sempre me ajudou com o possível e com o impossível.

A todes professores cujos ensinamentos me encorajaram nesse período desafiador: Erylly Vieira Jr., Denilson Lopes, Ramayana Lira, Alessandra Brandão, Cristian Borges, Mariana Baltar, Esther Hamburger, Eliane Robert Moraes, Maria Filomena Gregori, Mateus Araújo, Mariana Souto, Helena Vieira, Amara Moira, Caio Jade, Ana Ester, André Musskopf, Murilo Araújo, João Victor da Fonseca Oliveira, Diego Paleólogo, Fernando Luís de Moraes, Helder Thiago Maia e tantes outres.

À Universidade de São Paulo e à Universidade Virtual do Estado de São Paulo, pelas oportunidades de pesquisa, monitoria e experiência com docência.

RESUMO

SANTOS, R. T. **Os estranhos corpos de Cristo**: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir de Pasolini, Jarman e Rodrigues. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

A pesquisa investiga centralmente três filmes: *O Evangelho segundo São Mateus* (1964, Pier Paolo Pasolini), *O Jardim* (1990, Derek Jarman) e *O ornitólogo* (2016, João Pedro Rodrigues). A partir deles, questões em torno das reinvenções do mito cristão no cinema e na arte queer serão abordadas, expandindo-se o olhar para uma coleção de obras a trabalharem nos interstícios do sensual e do sagrado. Referências teóricas em torno de Pasolini, Jarman e Rodrigues se somam a considerações do campo da filosofia, a respeito de sexualidades, gêneros e religiosidades. Feito um panorama histórico e estético da questão, chegamos à contemporaneidade de que partem nossas inquietações, movidas por algumas experiências artísticas e políticas a ocorrerem em solo brasileiro nos últimos anos, desde performances públicas a videoclipes musicais muito instigantes. Tal momento reforça a importância de se ter em conta a história de resistência da arte queer e do movimento LGBTQIA+ ao longo das décadas, sempre ativando instabilidades na norma, a partir da potência mesma do corpo — e abertos, atirados ao futuro.

Palavras-chave: Cinema queer. Cinema contemporâneo. Pier Paolo Pasolini. Derek Jarman. João Pedro Rodrigues.

ABSTRACT

SANTOS, R. T. **Os estranhos corpos de Cristo**: reflexões sobre mito, cinema e arte queer a partir de Pasolini, Jarman e Rodrigues. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

The research centrally investigates three films: *The Gospel According to St. Matthew* (1964, Pier Paolo Pasolini), *The Garden* (1990, Derek Jarman) and *The Ornithologist* (2016, João Pedro Rodrigues). From them, questions around the reinventions of the Christian myth in cinema and queer art will be addressed, expanding the look to a collection of works in the interstices between the sensual and the sacred. Theoretical references around Pasolini, Jarman and Rodrigues are added to considerations from the field of philosophy regarding sexualities, genders and religiosities. Having made a historical and aesthetic overview of the issue, we arrive at the contemporaneity, from which our restlessness start, driven by some artistic and political experiences that have taken place in Brazil in recent years, from public performances to very thought-provoking music videos. This moment reinforces the importance of taking into account the history of resistance of queer art and the LGBTQIA+ movement over the decades, always activating instabilities in the norm, from the very power of the body — and open, thrown towards the future.

Keywords: Queer cinema. Contemporary cinema. Pier Paolo Pasolini. Derek Jarman. João Pedro Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 — Michael Jackson como ícone pop e religioso (p. 18)
- Figura 2 — Mãos de Cocteau: síntese do cinema tátil e/ou promessa de *autofellatio* (p. 21)
- Figura 3 — São Sebastião de Guido Reni ecoado por Yukio Mishima (p. 23)
- Figura 4 — Divine arrebatada pela Virgem (p. 25)
- Figura 5 — Detalhe d’*A última ceia* de Andy Warhol (p. 26)
- Figura 6 — “Deus me ajude”, detalhe irônico em Gregg Araki (p. 27)
- Figura 7 — Freiras transgressoras de Pedro Almodóvar (p. 28)
- Figura 8 — Virgem Maria envolta por um arco de pedra (p. 34)
- Figura 9 — Jesus ecoa Maria em sua primeira aparição (p. 37)
- Figura 10 — José (acima) ecoado por Jesus (abaixo) (p. 39)
- Figura 11 — O grito silencioso de Maria (Susanna Pasolini) (p. 41)
- Figura 12 — Maria (Tilda Swinton) emerge em rito matricial (p. 46)
- Figura 13 — Maria posa com o Menino Jesus (p. 47)
- Figura 14 — Gritos de Maria (p. 48)
- Figura 15 — Maria Madalena agredida por outras mulheres (p. 50)
- Figura 16 — Divine elevada aos céus (p. 56)
- Figura 17 — A Virgem duplicada no casal Fei (Han Wen) e Lin (Chan Suan) (p. 62)
- Figura 18 — Amazonas de Diana (Juliane Elting, Flora Bulcão e Isabelle Puntel) (p. 64)
- Figura 19 — O corpo de Santo Antônio (Paul Hamy) (p. 69)

- Figura 20 — Dedo na ferida de Cristo (p. 70)
- Figura 21 — Banhos observados por Severus (p. 77)
- Figura 22 — Descida da cruz (p. 93)
- Figura 23 — Pasolini adentra o mundo arcaico (p. 95)
- Figura 24 — Arcaico e moderno se chocam em um corte (p. 95)
- Figura 25 — Marcas da modernização no ambiente “arcaico” da Palestina (p. 97)
- Figura 26 — Inversão de papéis entre Pasolini e Don Andrea (p. 98)
- Figura 27 — Passagem da poesia intimista ao deboche *camp* escancarado (p. 101)
- Figura 28 — O Juízo Final de Pasolini ecoa Giotto (p. 106)
- Figura 29 — Campo-contracampo: a pomba e o santo (p. 127)
- Figura 30 — Da última sessão de fotos de Pasolini (p. 131)
- Figura 31 — Saint Derek com as Sisters of Perpetual Indulgence e amigos em Prospect Cottage, Dungeness (p. 132)
- Figura 32 — João Pedro Rodrigues como o santo na travessia para a morte (p. 133)
- Figura 33 — Ícones queer de Pierre et Gilles (p. 136)
- Figura 34 — Viviany Beleboni “crucificada” na Parada LGBTQIA+ de São Paulo em 2015 (p. 138)
- Figura 35 — Ventura Profana perante o altar (p. 140)
- Figura 36 — Cortejo cuir (p. 143)

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
ABSTRACT	6
LISTA DE FIGURAS	7
SUMÁRIO	9
1. INTRODUÇÃO	10
1.1 <i>Em busca de uma Santíssima Trindade</i>	10
1.2 <i>De sonhos de poetas (e os seus pesadelos)</i>	19
1.3 <i>Santas e monstros do underground</i>	24
1.4 <i>Da crítica à instituição</i>	27
1.5 <i>Do estranho corpo aos estranhos corpos de Cristo</i>	29
2. CAPÍTULO 1: Antes do nascimento; ou Maria, Eva, Lilith	32
3. CAPÍTULO 2: Durante a carne; ou Antônio, Sebastião, Jesus	67
4. CAPÍTULO 3: Depois da morte; ou a comunidade	107
5. CONCLUSÃO	135
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS	145
6.1 <i>Filmes e vídeos citados</i>	156
7. APÊNDICE A — Mapa mental da coleção	163

1. INTRODUÇÃO

1.1 *Em busca de uma Santíssima Trindade*

A pesquisa nasce como a busca por uma trindade: cinema, queerness e cristandades. A partir desse trio disparador, vamos tramando novos trípticos: Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman e João Pedro Rodrigues são os três cineastas escolhidos para o cerne de nossa análise. Há um filme de cada um: *O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Matteo, 1964)*, *O Jardim (The Garden, 1990)* e *O Ornitólogo (2016)*, respectivamente. Refletiremos, então, sobre como o cinema e a arte queer ajudam a reposicionar os mitos, ressignificando-os de modo a devolvê-los à atualidade.

Procedemos, de início, a uma aproximação dos filmes por meio de mais de um visionamento e daí à análise fílmica, a partir da seleção de sequências relevantes, sua decupagem e análise plano a plano, como proposto por Jacques Aumont e Michel Marie (2009), a servir de pano de fundo às elaborações. As análises de sequências e cenas dos três filmes centrais serão cotejadas com referências a outras obras, tanto de Pasolini e Jarman, audiovisuais ou escritas (PASOLINI, 1987; 1990; 2006; 2020; JARMAN, 1997; 2010; 2018), quanto de Rodrigues e também de outros autores, cineastas, escritores, filósofos etc. Revela-se que a trindade como princípio organizador exige expansões, reordenamentos.

Desse modo, buscaremos identificar um panorama mais amplo de obras, ordenadas em torno da ideia de uma *coleção* sobre corpos queer e diversos mitos — adaptados pela literatura e pelo cinema, figurados nas artes plásticas, na performance e na fotografia, manifestando-se até mesmo em músicas e videoclipes. A coleção, como sugere Walter Benjamin, tem em conta o aspecto subjetivo de sua constituição, ou seja, passa necessariamente pelo afeto do colecionador, que estabelece “uma relação muito misteriosa com a propriedade, [...] uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as *ama* como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 2012, p. 228, *italico* nosso). Além disso, a coleção está em

constante expansão, sempre afetada em sua totalidade por cada novo componente que se adiciona: sempre aberta, resignificando-se sempre.

Partindo dessa coleção de obras que dão corpo a mitos a partir de subjetividades queer (com autores LGBTQIA+ e formas estéticas inventivas), chegaremos às análises focadas nos três cineastas (Pasolini, Jarman e Rodrigues), localizando-os dentro de uma “família” estético-política maior e observando, em filmes específicos, transformações históricas na relação entre cinema, queerness e cristandades. Trazemos a noção de família como um cúmulo do afeto presumido na constituição da coleção, envolvendo também os objetos em uma aura amorosa e criando entre eles relações imprevistas.

Como aporte bibliográfico, além de obras focadas nos cineastas em questão e no cinema queer de modo geral (cf. SCHOONOVER; GALT, 2016; RICH, 2013), haverá o recurso a textos filosóficos relacionados à questão queer, à sexualidade e ao erotismo (*História da sexualidade*, de Michel Foucault; *Problemas de gênero e Corpos que importam*, de Judith Butler; *Manifesto contrassexual* e *Um apartamento em Urano*, de Paul B. Preciado; *Manifesto ciborgue*, de Donna Haraway; *Epistemologia do armário*, de Eve K. Sedgwick; *O erotismo*, de Georges Bataille, entre outros).

A respeito de Pasolini, algumas publicações brasileiras são fundamentais à pesquisa, como: *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, de Michel Lahud; *Pier Paolo Pasolini*, de Maria Betânia Amoroso; *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, organizado por Flávio Kactuz, que inclui textos de Michel Foucault, Ismail Xavier, entre outros nomes relevantes; *Todos os corpos de Pasolini*, de Luiz Nazario, ampla abordagem com passagens jornalísticas interessantes. O autor espanhol Antonio Giménez Merino, com *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*, destaca algumas correntes principais nos estudos sobre Pasolini, incluindo aquela que se dedica à questão da sexualidade. Um dos primeiros livros inteiramente dedicados à poética queer em Pasolini, *Archaic modernism: queer poetics in the cinema of Pier Paolo Pasolini*, do pesquisador estadunidense Daniel Humphrey, analisa centralmente outros filmes da fase mítica

(*Édipo rei, Medeia, Notas para uma Oréstia africana*), sobre os quais não nos detemos. Por fim, pontuamos algumas outras publicações brasileiras que inspiraram nossas reflexões, como *Pasolini crítico militante: de Passione e ideologia a Empirismo eretico*, de Gesualdo Maffia, *Pasolini, do neorrealismo ao cinema poesia*, de Davi Kinski, bem como a biografia escrita pelo autor francês René de Ceccatty, *Pasolini*.

Em busca de embasamento a respeito de dados biográficos sobre Jarman, utilizamos *Derek Jarman: A Biography*, de Tony Peake, maior e mais completa biografia dedicada ao artista, bem como análises de outros autores sobre a vida e a obra do cineasta, como *Derek Jarman*, de Rowland Wymer, que pontua o caráter arquetípico contido na produção jarmaniana, em diálogo franco com Carl Gustav Jung (WYMER, 2005, p. 27), por exemplo, além de autores alquimistas e herméticos, conhecimentos marginais ou esquecidos da Renascença (ELLIS, 2009, p. 180), como Giordano Bruno — em *Caravaggio* (1986) — e John Dee, que Jarman cita em seus textos e também traz como personagem em *Jubilee* (1977). Neste que é considerado o primeiro filme punk da história, Jarman também traz figuras míticas e perturbações do tempo e da textura imagética, como é característico de seus experimentos estéticos, havendo a presença de Ariel, um espírito angélico, que transporta a Rainha Elizabeth I à Inglaterra de 1977. O personagem Ariel é inspirado na obra de Shakespeare, adaptada por Jarman pouco depois em *The Tempest* (1979), que conta com o espírito Ariel, o mago Próspero, sua filha Miranda e o híbrido de humano e monstro Caliban, filho da bruxa Sycorax.

Figuras angelicais/ santas/ divinas/ diabólicas/ monstruosas/ mágicas/ sobrenaturais/ fantásticas/ míticas reaparecem em outros momentos da filmografia de Jarman, tais como: o anjo que relampeja em um dos videoclipes dirigidos para os Smiths, *The Queen is Dead* (1986); em *Sebastiane*, com a queerização da narrativa de São Sebastião; na evocação do título de *The Angelic Conversation*, que também queeriza Shakespeare, o grande mito da Renascença britânica; em *O Jardim*, com várias figurações de Cristo e de personagens bíblicas; entre outros casos.

As referências de Jarman a outros autores renascentistas, localizados no despertar da modernidade, ou mesmo pré-modernos, medievais, em especial de herbais — obras destinadas a orientar quanto ao cultivo de jardins domésticos, com informações sobre usos medicinais de plantas, suas histórias e mitos, quando não aspectos diretamente religiosos —, são destacadas na análise de *Modern Nature* que Jim Ellis apresenta em *Derek Jarman's Angelic Conversations*¹. Em *Derek Jarman and Lyric Film*, Steven Dillon traça uma linhagem do filme lírico (queer), situando Jarman próximo a Cocteau, Genet, Anger, Pasolini e Parajanov², entre outros, em uma esquina bastante específica da História do Cinema. Também é interessante a organização de Ed Webb-Ingall e Stephen Farthing, *Derek Jarman's Sketchbooks*, que inclui reproduções dos cadernos do artista, usados como preparação visual/tátil para os filmes, com compilação de materiais, colagens, citações, anotações etc. (cf. INSIDE..., 2013); o livro conta, ainda, com depoimentos de amigos e colaboradores relevantes, como Tilda Swinton (cf. 'YOUR TILDA'..., 2019), além de textos de pesquisadores da obra de Jarman.

Em invocação a Agamben (2007), poderíamos pensar esse movimento de atualização do mito, operado por todos os cineastas da coleção, como uma *profanação*, que é a devolução a um corpo vivo daquilo que foi apartado pelo dogma religioso. O autor recorda que a etimologia da palavra religião, ao contrário do que apregoam muitas pessoas bem-intencionadas, não tem a ver com “*religare*” (religar), mas com “*relegere*” (relegar, separar). Assim, retomar o que foi separado consiste em um importante gesto político. No caso dos filmes de Pasolini, Jarman, Rodrigues e em muitas obras da mencionada coleção de corpos queer míticos, a dimensão de

¹ Cf. *Herball* (1597), de John Gerard; *The Gardener's Labyrinth* (1577), de Thomas Hill; *Herbarium* (século IV), de Apuleius Platonicus; *The Book of Albartus Magnus, of the virtues of Herbes* (c. 1560); *The Country Housewife's Garden* (1617), de William Lawson; *The English Physician* (1652), de Nicholas Culpeper; *The Art of Simpling* (1656) e *Adam in Eden, or The Paradise of Plants* (1657), de William Coles; e *Kalendarium Hortense* (1666), de John Evelyn.

² Cf. Jean Cocteau (*O Sangue de um Poeta*, *Orfeu*, *O Testamento de Orfeu*), Jean Genet (*Um Canto de Amor*, ao que eu acrescentaria livros do autor, como *Nossa Senhora das Flores*, *Diário de um Ladrão*, *Querelle*), Kenneth Anger (*Fireworks*; ao que adicionaria *Eaux d'artifice*; *The Inauguration of the Pleasure Dome*; *Invocation of my Demon Brother*, *Lucifer Rising*; e *Brush of Baphomet*), Pier Paolo Pasolini (*O Evangelho segundo São Mateus*, *Medeia*, *Édipo Rei*, *Salò*; mas também *Locações na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus*; *Teorema*; *Pocilga*; *Notas sobre uma Oréstia Africana*; *Decameron*; *Os contos de Canterbury*; *As Mil e uma Noites*) e Sergei Parajanov (*A Cor da Romã*; e eu também consideraria *A Lenda da Fortaleza Suram* e *O Trovador Kerib*); para nos restringirmos aos casos incontornáveis.

apropriação e ressignificação ganha ainda mais uma camada de reivindicação histórica, por provir de sujeitos em geral invisibilizados pela historiografia geral — ou, mesmo quando retidos, ocultados em seu componente homoerótico³.

Aqui, entenderemos o erotismo (e por extensão os homoerotismos, que escolhemos grafar no plural por não sermos capazes de reduzir todas as suas manifestações, incoerentes e contraditórias entre si, a um singular categórico) como sugere Bataille (2017): nos interstícios do sensual e do sagrado, como uma experiência de borramento de fronteiras, de arregaçamento das substâncias corpóreas e etéreas. O filósofo recorre, por exemplo, ao êxtase de Santa Teresa, com seus poemas de amor sensual destinados a Cristo, e também a poemas de São João da Cruz, como manifestações, no Cristianismo remoto — o que igualmente identificamos em outros momentos da história, até o presente de que falamos —, desse princípio vivo de devoção e desejo.

O êxtase pensado de uma perspectiva queer, como sugere Tamsin Spargo (2017, p. 75), tem a capacidade de complexificar os limites entre o eu e o Outro, implicando o reconhecimento de que não somos sujeitos fechados, mas abertos à alteridade, que a experiência extática explicita. No transe xamânico, por exemplo, a despossessão de si para o compartilhamento do espírito animal é radicalmente expansiva e política. No ensaio que encerra a edição brasileira do livro de Spargo, Richard Miskolci (2017, p. 89) recupera Néstor Perlongher⁴ e Pedro Paulo Gomes Pereira⁵ para pensar referências latino-americanas sobre a experiência queer

³ A esse propósito, recordo uma aula, de 12 de março de 2021, com o professor Mário César Lugarinho, no curso de Literatura LGBTQIA+ realizado virtualmente pela FFLCH-USP, em que ele abordou a surpresa de ter constatado que o cânone literário, em várias partes do mundo, era queer, mas muitas vezes “no armário”. O professor relembra que, quando da fundação da ABEH, as discussões sobre o componente homossexual de autores como William Shakespeare, Oscar Wilde, Walt Whitman e até mesmo, no Brasil, de Guimarães Rosa, eram em geral relegadas às margens do debate. Nesse sentido, fez-se e faz-se importante o procedimento de “tirar do armário” (ou um modo de “queerizar”) também as análises desses textos, que então passam a responder àquela parcela da comunidade que talvez seja a que mais precisa deles — e que a sua precisão possa ser, justamente, a de viabilizar a criação de uma comunidade.

⁴ PERLONGHER, Néstor. “Antropologia do Êxtase”. *Ecopolítica*, n. 4, 2012.

⁵ PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “Queer nos Trópicos”. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 371-394, jul./dez. 2012.

religiosa, em relação, respectivamente, ao êxtase no uso de ayahuasca e à presença de travestis em cultos afro-brasileiros.

Spargo, ao final de seu ensaio, aponta também para a presença de Marcella Althaus-Reid na gênese de uma teologia queer/indecete na América Latina, com a proposição radical de tirar Deus do armário: “É necessário facilitarmos a saída de Deus do armário através de um processo de queerização teológica.” (ALTHAUS-REID, 2019, p. 19). A linguagem de Marcella Althaus-Reid, que aproxima o caráter sensual presente na fala popular dos conteúdos teológicos, é destacada por Ana Ester P. Freire e André S. Musskopf⁶, principais estudiosos e divulgadores da teologia queer/indecete no Brasil, que ressaltam como Marcella convida a uma relação íntima com seu texto que tem a ver com a relação sexual, não com o distanciamento acadêmico. Ana Ester propõe, para além de sair dos armários, que estes sejam queimados (FREIRE, 2019).

Interessa-nos ainda, de Bataille (2016a), a abordagem da experiência interior, uma forma de aproximação radical com os objetos, que pode ser defendida metodologicamente como um salto à incorporação do transe extático ao procedimento racional da pesquisa. Além disso, permite um vislumbre do processo que conduz a outros textos de Bataille (2016b), que radicalmente une o religioso ao econômico, político, social e histórico, distinguindo como sagrado a crença “pré-histórica”, totêmica, de intimidade humano-animal.

Veremos como esse tipo de recurso à “pré-história” aparece tanto em Pasolini (em *Locações na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus*, por exemplo; mas também na forma geral de religiosidade que o autor defende, “pré-cristã”) quanto em Derek Jarman (NOWELL-SMITH⁷ apud ELLIS, 2009, p. 33-34), que sugere temporalidades anteriores ao tempo linear histórico ou moderno, juntamente com a fantasia e a fabulação do mito que abrem à experiência interior. Os percursos tanto luminosos, caso daqueles pelo deserto de Sebastiane, quanto sombrios, como

⁶ O evento “69 de Marcella Althaus-Reid” foi realizado virtualmente em 11 de maio de 2021, com Ana Ester e André Musskopf, em comemoração ao que seria o 69º aniversário de Marcella. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/COwBimTJwIh/?igshid=qttphryx2q8i>>. Acesso em: 15 maio 2021.

⁷ NOWELL-SMITH, Geoffrey. “Pasolini’s Originality”. *Pier Paolo Pasolini*, 1977, p. 14.

nos subterrâneos de *The Angelic Conversation* — e também os percursos alternam luz e sombras, como na imitação de Cristo presente em *O Jardim* —, direcionam para dentro do sujeito, são caminhos de individuação, sacrifício e iluminação. Para Bataille (2016b), somente o sacrifício é capaz de introduzir, nas sociedades capitalistas, um retorno à intimidade animal, à passagem de volta ao sagrado, pois é consumo sem finalidade, não é o utilitarismo destrutivo do consumismo capitalista. Esse mesmo vínculo entre política, religião e corpo (em sua dimensão racional, onírica, sensorial, animal etc.) encontraremos nos filmes aqui abordados, que estão postos em diálogos amorosos com outros momentos da história do cinema e da arte queer, antes e depois.

Nossa coleção nasce de uma curiosidade: por que tantos artistas LGBTQIA+ tratam de mitos em suas obras? Empenhando uma “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2007, p. 245), buscamos a ordem mágica, o poder oracular dos objetos colecionados. Ela começa incidentalmente com a descoberta de *Mal dos trópicos* (*Sud pralaat*, 2004, Apichatpong Weerasethakul⁸) e da mitologia tailandesa, suas mesclas budistas, animistas e de inúmeras crenças regionais, com deuses de corpo presente, fantasmas familiares, homens-macaco e outras figuras sobrenaturais; então encontra um “parente” em Taiwan — Tsai Ming-Liang⁹, com sua série de filmes sobre o personagem *alter ego* Hsiao Kang, corpo queer-fantasmagórico por excelência: *Rebeldes do Deus Neon* (*Qing shao nian nuo zha*, 1992), *Vive l’amour* (*Ai qing wan sui*, 1994), *O rio* (*He liu*, 1997), *O buraco* (*Dong*, 1998), *Que horas são aí?* (*Ni na bian ji dian*, 2001), *O sabor da melancia* (*Tian bian yi duo yun*, 2005), *Cães errantes* (*Jiao you*, 2013), *The Deserted: VR* (2017), *Dias* (*Rizi*, 2020) etc. Assim se vai prefigurando uma seção dentro do agrupamento maior de mitos queer: talvez esta primeira, relacionada a mitologias asiáticas, pudesse incluir ainda o cineasta Thunskā Pansittivorakul (*Reincarnate*, 2010; *Terrorists*, 2011), e

⁸ Poderia incluir nesta “seção asiática” outras obras de Apichatpong, como *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), *Hotel Mekong* (2012), *Cemitério do esplendor* (2015), entre outros. Cf. *Realismo fantasmagórico no cinema asiático contemporâneo: o lado queer*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Audiovisual) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Orientadora: Cecília Antakly de Mello.

⁹Cf. SANTOS, Renato Trevizano dos. “Fantasmas e fantasias do isolamento: The Hole e The Deserted, de Tsai Ming-Liang”. Anais do V Seminário Internacional Desfazendo Gênero. Campina Grande-PB: Realize, 2021. v. 1. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79300>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

fecharíamos outro tríptico; mas há também algumas pérolas da *nuberu bagu* (*Funeral das rosas*, 1969; *Borboleta*, 1974; *Atman*, 1975), sem esquecer a peça fundamental da literatura japonesa na relação entre mito e erotismo, Yukio Mishima — com o romance semi-autobiográfico *Confissões de uma máscara* (1949) e o curta-metragem *Rito e amor e de morte* (*Yûkoku*, 1966), ambos focados na obsessão pela ritualística da morte, tanto na cultura nipônica quanto na ocidental/cristã.

Dessas sugestões, surge um caminho para a pesquisa, que parte de um universo relativamente amplo de obras, iniciando-se no cinema, mas o extrapolando, uma vez identificada a questão norteadora (corpo mítico queer) em outras manifestações artísticas. Foi construído, então, um mapa conceitual, na tentativa de organizar parte das obras em uma lógica temporal, como pode ser visto no Apêndice A (p. 163).

A partir do mapa, é possível ter uma ideia da dimensão da *coleção*, no sentido Benjaminiano, que inclui ainda fotógrafos e pintores, como Francis Bacon e seus retratos informes do Papa, entre o horror e o experimentalismo de fundo religioso; Andy Warhol com suas ilustrações de anjos na fase mais inicial, e com os grandes murais bizantinos sobre a imagem de Cristo, na fase final; Paul Cadmus e suas representações dos pecados, bem como de uma Santa Ceia bastante peculiar; Pierre et Gilles e seus ícones que mesclam moda, pintura e fotografia; David LaChapelle e suas fotografias de moda explosivas de saturação, entre o ícone pop e o religioso, muito emblemáticas para nossa iconografia (Fig. 1); Keith Haring e suas formas simples, que incluem representações da crucificação; Ricardo Cinalli, pintor argentino que ilustra clérigos de formas provocativas, responsável por um grande painel de Cristo envolto por expressões dissidentes; e até mesmo artistas da performance, como Ron Athey, que oferece seu corpo a perfurações em um rito performático do martírio de São Sebastião.

Figura 1 — Michael Jackson como ícone pop e religioso



Fonte: David LaChapelle.

Há, por fim, cantores e seus videoclipes, especialmente da cena brasileira recente, como Ventura Profana¹⁰, Leona Vingativa, Linn da Quebrada, Getúlio Abelha¹¹, Josyara, Urias etc. Devido aos limites da dissertação, muitos desses representantes não poderão ser devidamente abordados, empenho que deve se manifestar em próximas oportunidades, com proposições de expansão, relacionada aos devires contemporâneos. Algo a esse respeito tentaremos pontuar na conclusão, quando retornamos ao presente.

Por ora, observaremos algumas seções que podem ser formadas com os filmes e livros do mapa, e o que as determina. Elas estão reunidas em torno da característica corpórea e dos sujeitos queer que as protagonizam ou as produzem. Devemos destacar, de início, a complexidade da definição de “arte queer” — há

¹⁰ Cf. SANTOS, Renato Trevizano dos. “EU NÃO VOU MORRER’: um hino cuir de resistência à necropolítica”. *Anais do 4º Encontro Redes Digitais e Culturas Ativistas*. 2022. No prelo.

¹¹ Cf. SANTOS, Renato Trevizano dos. “Eu só sei o que eu não quero’, ou a arte como ritual: uma conversa com Getúlio Abelha”. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. 2022. No prelo.

controvérsias se o termo deve dizer respeito aos conteúdos, às formas ou aos artistas, uma discussão profunda que não pretendemos esgotar, preferindo a liberdade de incluir aqui o máximo possível de representantes, que contemplem um ou mais dos critérios convencionais e pensando, antes, o queer como esgarçamento dos limites, e não o seu estabelecimento ferrenho.

O queer será pensado, antes, como um modo de olhar, e não como uma característica presente *nas* coisas. Nada seria estranho por si só, mas sempre "estranhado", a partir de uma perspectiva determinada, e em comparação com outra coisa. A estranheza nasce, pois, da relação entre os objetos, não sendo essencial a eles. É mais uma postura e um gesto de estranhamento.

1.2 *De sonhos de poetas (e os seus pesadelos)*

*Estou dentro do espelho mudo
— um peixe azul comprimido
pelo gelo, seu salto perdido
no esquite de eterno vidro —
o alarme que sibila agudo
nos vagos ventres da palavra
não estala a superfície
do espelho: e mal aflora
os olhos da única imagem
que vive...¹²*

(PASOLINI, 2015, p. 45)

Parecerá justo traçar aproximações entre os objetos centrais da pesquisa (Pasolini, Jarman e Rodrigues) e os demais exemplares desta coleção, de modo que evocamos os versos do poeta Pasolini como um preâmbulo de sonho, poesia e pesadelo. Aqui, a vaguidão do inconsciente (JUNG, 2016) é lugar de potência de criação, fonte onde artistas distintos bebem e se encontram. Atravessar o espelho, como no poema, e encontrar a morte (“o esquite de eterno vidro”) não é justamente

¹² No original em italiano: “Sono dentro lo specchio muto/ — un azzurro pesce stretto/ dal ghiaccio, col guizzo perduto/ nella bara di eterno vetro —/ l’allarme che sibila acuto/ nei grembi vaghi della parola/ non incrina la superficie/ dello specchio: e appena sfiora/ gli occhi dell’immagine sola/ che vive...” (PASOLINI, 2015, p. 44)

o que faz Orfeu nos filmes de Jean Cocteau, por exemplo? Orfeu, o poeta do mito — não é ele, justamente, que inicia a saga desta coleção, em *O sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932)? E, no entanto, ela não começou antes?

Desde seu primeiro média-metragem, Cocteau trabalhou a matéria do sonho, que percorreu ainda nos ditames dos contos de fadas (*A Bela e a Fera* [*La Belle et la Bête*], 1946) e em relação direta com a mitologia grega nas sequências da trilogia do poeta, *Orfeu* (*Orphée*, 1950) e *O Testamento de Orfeu* (*Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960). Neste último, Cocteau se coloca de corpo presente para enfrentar o arquétipo da Morte, renunciando um gesto performático, borrador de fronteiras, que ecoará tanto em Pasolini quanto em Jarman e Rodrigues — os três, afinal, se colocam em quadro em alguns dos filmes analisados na pesquisa, aspecto distintivo de uma corporeidade queer, um desejo latente de presença física, que pretende envolver o público também em experiências corpóreas.

A propósito da precoce fisicalidade de Cocteau, gostaria de destacar um plano: sugestão ousada de autofelação pela materialização miraculosa de uma boca na mão — visão do humor maravilhoso e sensual de Cocteau que poderia ser a imagem-síntese do cinema queer em sua corporeidade vibrátil e inesperada (Fig. 2). A “mão que fala” (que é também a “mão que fela”) sugere o *gesto* do artista. Cocteau era, além de cineasta, pintor, especialmente atento às próprias mãos, energicamente operantes. A capa da edição brasileira de *A dificuldade de ser* (2015), autobiografia de Cocteau (também escritor), traz uma foto que o mostra com várias mãos — à maneira de um deus supremo do hinduísmo. A propósito, a fotografia era também uma de suas atividades. Acúmulo de funções para essas mãos: o artista, o poeta, o pintor, o cineasta, o romancista; papéis sociais e performances diárias, sempre intercambiáveis, sempre interpenetráveis e mais e várias. Cocteau chegou a criar murais de passagens bíblicas na Church of Notre Dame de France, em Londres (cf. JONES, *online*), além de inúmeras ilustrações de anjos e do próprio Orfeu — sua relação com as figuras angelicais, religiosas ou míticas se manifesta em muitos momentos.

Figura 2 — Mãos de Cocteau: síntese do cinema tátil e/ou promessa de *autofellatio*



Fonte: *O sangue de um poeta* (1932) / *A dificuldade de ser* (2015), de Jean Cocteau.

Outras mãos agitadas que participam desta coleção, e que trabalham sensualmente a poesia dos santos, são as de Jean Genet, que, em um entrecruzamento curioso com Cocteau, teve um de seus livros ilustrados pelo artista (*Querelle*, 1947), em uma relação de admiração mútua. Genet chamou atenção de Cocteau com seu romance de estreia, *Nossa Senhora das Flores* (1943), em que o autor tem o mérito de criar Divina, protagonista travesti (ou inclassificável em absoluto), corpo em trânsito físico e sagrado, a Bicha arquetípica, por assim dizer, alternando entre a delicadeza e a sordidez, o masculino e o feminino, a violência e o amor.

O único filme dirigido por Genet foi o curta-metragem *Um canto de amor* (1950), outro exemplar de uma precoce agitação corpórea no cinema *queer*. Situado em uma prisão, como parte da prosa do autor, deixa ver o desejo pulsante entre celas, envolvendo homens como névoa ou fumaça de cigarro — essa imagem, propriamente, é usada como recurso para o sexo impossível, a troca de afeto caçando suas improváveis possibilidades de expressão em um espaço, *a priori*, hostil, que é onde Genet se sente autorizado a exercer sua homossexualidade (como em *Diário de um ladrão*, 1949). A cela é lugar de sonho e pesadelo, e o desejo com ambos se confunde.

Genet declara sua vontade de santidade no *Diário*, e envolve suas figuras marginais em halos místicos, heroicos. Seus criminosos traçam arcos existenciais dignos dos protagonistas das tragédias e das hagiografias. Ele trabalha para derrubar as fronteiras das grandes narrativas nobres, louváveis, retidas pela história ocidental, deslocando para vidas fadadas ao esquecimento o seu cortejo de gestos sagrados e criminais. Ser santo no sofrimento, na mendicância, na fome, na prostituição, no roubo: eis um intento elevado, atrevido. Queria, para si mesmo, uma constituição de lenda particular, afeita à traição, à covardia, ao horror, à sodomia. É um anjo do submundo, esse local que ainda será repisado.

Outras mãos: as de Yukio Mishima, que cometeu haraquiri como em seu único filme (*Rito de amor e de morte*, 1966) e que escreveu obsessivamente sobre as imagens de morte, a atração por heróis assassinados, como expressa em *Confissões de uma máscara* (1949), seu primeiro romance semiautobiográfico, marco de um *coming out*. Nesse livro, ele relata também um episódio erótico da adolescência, envolvendo seu primeiro orgasmo, diante de uma reprodução do quadro de São Sebastião de Guido Reni, e a confusa atração por Joana D'Arc, ícone que ele não sabia se era homem ou mulher — não-binário, por assim dizer. Seu corpo protagoniza a obra, em definitivo — depósito de sonho, pesadelo e desejo. Ele chegou a posar como São Sebastião, incorporando o mito de modo substancial (Fig. 3).

Figura 3 — São Sebastião de Guido Reni ecoado por Yukio Mishima



Fonte: *O Martírio de São Sebastião* (1616, Guido Reni); *Yukio Mishima como São Sebastião* (1968, Kishin Shinoyama).

Tanto Mishima quanto Genet lançaram seus primeiros gritos poéticos nos anos 1940, sob a sombra da II Guerra Mundial, assim como Pasolini ao escrever *Amado meu precedido de Atos impuros* (só publicado nos anos 1980, no entanto). Essa aproximação revela mais um entrecruzamento: três jovens poetas, às voltas com bombas, enfrentaram desejos tumultuosos, culpas, martírios — e transcendências na carne. Como procede Pasolini (1982, p. 89) em *Atos impuros*, é pela via mesma da expressão do desejo que transcendem a culpa, e não por sua negação. Creio que tal seja, *dessaes mestrães* queer, uma primeira grande lição.

E outras, outras mãos: de escritores *beat*, Allen Ginsberg e William Burroughs, que experimentaram, nos anos 1950, extremos de dor e prazer na América pululante de narcóticos e nirvanas. Em *Uivo* (1956), Ginsberg testemunha seus companheiros alucinados, as mortes e as ascensões, as visões místicas, as divindades relampejando; em *A queda da América* (1973), ao lado de orgasmos, versos com mantras. O misto de sensual e sagrado, que é a base do erotismo para Bataille – segundo o qual “é possível buscar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santa ao sensual” (BATAILLE, 1987, p. 7) —, aqui atinge já um

ápice. Amigo íntimo de Ginsberg, Burroughs foi ao centro dos delírios com heroína em livros como *Junkie* (1953) e *Almoço nu* (1959). Neste, figuras sobrenaturais, habitantes do pesadelo narcótico, ganham corpos viscosos; *Queer* (1952, só publicado em 1985), seu romance de *coming out*, a certa altura também dá a ver entes malignos: o *underground* de Burroughs é habitado por demônios e monstros melados.

1.3 **Santas e monstros do underground**

Falando em demônios, tramamos esta ponte para uma nova seção: aqui, o *underground* encontra o *camp* que encontra o pop que encontra o sacro. Começamos por Kenneth Anger, que está aí no limite entre os poetas que sonham e os monstros subterrâneos. Seu primeiro curta-metragem, *Rabbit's Moon* (1950), habita ainda o mundo onírico da seção anterior, até que a obra do diretor vai seguindo um caminho satânico: *Invocation of my demon brother* (1969) envolve um ritual fúnebre para um gato de estimação; *Lucifer rising* (1972) é um experimento estético sobre a ascensão de Satanás; *Brush of Baphomet* (2009) figura apenas quadros de Aleister Crowley, famoso ocultista e satanista admirado por Anger. O erotismo propriamente dito é explorado pelo diretor em *Scorpio rising* (1963) e *Kustom Kar Kommandos* (1965), inseridos na zona de imagens canônicas dos fetiches homoeróticos, com os uniformes de oficiais, as roupas de couro, as motocicletas e seus motociclistas — todos parentes dos homens ilustrados pelos artistas Tom of Finland, Jean Bouillet ou George Quaintance, que, em suas obras, exacerbaram códigos de masculinidade de forma extrema, ilustrando corpos com músculos gigantescos.

Os códigos da masculinidade, exagerados por esses artistas queer em ilustrações que revelam pelos, músculos e dotes descomunais, inserem-se no campo das convenções de gênero, tanto quanto os caracteres femininos sempiternamente repetidos — ou transgredidos. A performatividade de gênero, como apontada por Judith Butler (2019, p. 66), é entendida como o componente de uma artificialidade com o recurso às identidades fluidas, que dão a ver mais

claramente os processos construtivos do gênero e da sexualidade. Nesse sentido, Butler recorre à figura da *drag queen* para exemplificar esse tipo de resignificação dos códigos de gêneros, assumido para o escracho da norma, explicitando-a ao exagerá-la.

Nesta coleção, uma *drag queen* que emerge como o máximo da ambígua integração e crítica à religião é Divine, ícone de John Waters e rainha do *underground*. A começar pelo nome, que nos remete à Divina “original”, de Genet, ela opera de pronto uma desestabilização das noções de sagrado e profano. Em um cartaz famoso de *Pink Flamingos* (1972), Divine aparece pairando nos céus como uma santa (cf. Fig. 16, na p. 56). Em *Mondo Trasho* (1969), ela é arrebatada por visões com a Virgem Maria, esgoelando-se em êxtase religioso (Fig. 4). Veremos mais sobre ela, em relação à figura da Virgem Maria, no capítulo 1.

Figura 4 — Divine arrebatada pela Virgem



Fonte: *Mondo Trasho* (1969), de John Waters.

O tom de deboche marca também as parcerias de Andy Warhol e Paul Morrissey, especialmente nas suas livres e ousadas versões de clássicos góticos, *Flesh for Frankenstein* (1973) e *Blood for Dracula* (1974). Esses filmes lidam com outros tipos de mitos, incorporados ao inconsciente coletivo pelo frêmito da cultura

pop. Para além disso, em sua fase final, Warhol produziu quadros que confundem os limites da *pop-art* e da arte sacra, como grandes telas que figuram inúmeras repetições de Cristo ou intervenções pictóricas sobre a Última Ceia¹³ (Fig. 5), dando vazão à sua verve bizantina (cf. SIMON, 2010).

Figura 5 — Detalhe d'A última ceia de Andy Warhol



Fonte: Andy Warhol, *The Last Supper (Christ's Head 112 Times)*, 1986.

© 2022 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by DACS/Artimage, London.

Herdeiro do *underground*, o cinema independente norte-americano também traz contribuições interessantes nesta seara de monstruosidades. Gregg Araki, por exemplo, é um cineasta que não raro lida com estranhos seres em seus filmes, unindo *trash* e queer em tramas alienígenas filosoficamente provocativas (*Nowhere*, 1997; *Kaboom!*, 2010), incluindo breves inserts irônicos em relação à religiosidade (Fig. 6). Poderíamos citar ainda o exemplo do canadense Bruce LaBruce, que convoca zumbis para protagonizarem cenas de sexo explícito em filmes como *Otto; or up with dead people* (2008) e *L.A. Zombie* (2010), levando ao limite os tensionamentos entre prazer e dor, sexo e sangue.

¹³ Para uma visão da obra

Figura 6 — “Deus me ajude”, detalhe irônico em Gregg Araki



Fonte: *Nowhere* (1997).

1.4 Da crítica à instituição

A crítica irônica à religião, iniciada no *underground*, caminha para o cult, daí ao pop e atinge o *mainstream* com Pedro Almodóvar, em pérolas como *Maus hábitos* (*Entre tinieblas*, 1983), em que freiras testam todos os limites de um convento com um elevado tom de humor negro, e *Má educação* (*La mala educación*, 2004), em que a crítica à instituição se dá de modo mais denso e amargo, tocando em polêmicas como a pedofilia no ambiente da Igreja.

Figura 7 — Freiras transgressoras de Pedro Almodóvar



Fonte: *Maus hábitos* (1983, Pedro Almodóvar).

Esta seção, que fala mais de religião do que de espiritualidade propriamente, fato que a distingue das outras em essência, pode incluir ainda o cineasta espanhol Agustí Villaronga, que dá a ver a severidade institucional em filmes como *O mar* (*El mar*, 2000), resultando em repressões traumáticas e reviravoltas trágicas. O tom de *thriller* novelesco o aproxima da faceta mais sombria de Almodóvar.

Para encerrar esta seção, poderíamos mencionar um exemplar pouco recordado da *nouvelle vague*, *As amizades particulares* (*Les amitiés particulières*, 1964, Jean Dellanoy), sobre um ingênuo romance entre colegas de um internato católico, que têm seu envolvimento interrompido de forma brutal por um clérigo enciumado, interessado no mais jovem dos garotos. Uma vez mais, a questão da pedofilia, espinhosa como tal, penetra a instituição religiosa.

Entre as seções mencionadas acima, a que guarda maior proximidade com as principais obras da pesquisa, focada no estranho corpo de Cristo, é a “De sonhos de poetas (e os seus pesadelos)”, uma vez que identificamos, nos filmes do *corpus* central, um elevado tom poético e uma grave investigação espiritual encarnada no corpo queer, indo além da crítica institucional mais imediata, a qual não está, no entanto, ausente. As obras de Pasolini, Jarman e Rodrigues fazem emergir

complexas questões estéticas, políticas e filosóficas, de modo que elas são os objetos que mais rendem para a discussão aqui proposta.

Perguntando-nos sobre a razão de tantas obras queer a investigarem o campo do mito e do sonho, deparamos com a epistemologia do armário, segundo a qual a convivência das pessoas queer com o segredo do armário, como o grande “segredo aberto” (MILLER¹⁴ apud SEDGWICK, 2007, p. 22), talvez possa abrir, no nosso ponto de vista, a perspectiva à lida com o mistério e uma particular apropriação dos mitos fundadores da contemporaneidade, presentes há muito no inconsciente das gerações. É justamente pela lida com o segredo (sentidos cifrados, hieroglifos, emblematas) e com a clausura que Jarman (1997, p. 60) aproxima sua obra de Pasolini, Cocteau, Genet e Anger (DILLON, 2004, p. 29), por exemplo.

A aproximação dos filmes, para além da esquematização mais racional proposta pela decupagem e análise plano a plano, nutre-se ainda da proposição de experiência interior (BATAILLE, 2016a), entendida como um vínculo visceral com o objeto, em que limites se confundem e o irracional também ganha espaço. Pensando que as obras dessa coleção são todas, ou grande parte delas, um convite ao sonho — ou ao pesadelo, em alguns casos —, entendemos que a ligação com elas não poderia se dar apenas em um plano superficial e distanciado, mas o mais intimamente possível.

1.5 Do estranho corpo aos estranhos corpos de Cristo

A expressão “corpo de Cristo”, proferida antes da comunhão nos ritos católicos, forneceu-nos uma pista para a possível atualização do corpo do mito, sua presentificação sensual em uma pessoa viva — redivivo em carne, pois. Mas, afinal, que mito é esse de que tanto falamos (e de que ainda falaremos outro tanto)? Procuramos compreendê-lo seguindo os passos de Barthes (2019, p. 11): o mito como linguagem, todo um sistema linguístico específico.

¹⁴ MILLER, D.A. “Secret subjects, open secrets”. *The Novel and the Police*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

A principal característica que nos interessa seria a propriedade do mito de estranhar a realidade, sobrecodificando-a. Para Barthes (2019, p. 205-206), o sistema semiológico do mito partiria dos signos da realidade, plenos com significante + significado, e os constituiria de um novo significante vazio, ao qual seria atribuído um novo significado, compondo um signo secundário. Nesse processo, diríamos que o mito essencialmente “estranha” a realidade, deslocando (ou retorcendo) seus sentidos originais. Além disso, é essencialmente político: “É o que se passa com a mitologia: faz parte simultaneamente da semiologia, como ciência formal, e da ideologia, como ciência histórica: ela estuda ideias-em-forma.” (BARTHES, 2019, p. 203)

Em *O prazer do texto*, atenta para a sensualidade contida no prazer literário, sugerindo que a escritura tenha seu próprio *kama-sutra* (BARTHES, 2015a, p. 11), equilibrando-se instavelmente entre a linha da ordem e a linha do caos — que é como ele elabora, aqui, o grande binário estruturalista, de natureza versus cultura, e que na literatura (e nas artes em geral) tem tanto um apelo sensual quanto intelectual. Ele afirma:

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (BARTHES, 2015a, p. 12, itálico do autor)

Pasolini, em seu impulso semiológico, “culturaliza” a natureza, borrando fronteiras tanto quanto Barthes, ambos responsáveis, guardadas as devidas proporções, por alargarem a mentalidade estruturalista em direção ao pós-estruturalismo. A operação pasoliniana de “culturalização” da natureza será discutida mais a fundo no capítulo 2.

Outra aproximação entre Pasolini e Barthes, a despeito de eventuais críticas que o cineasta possa ter sofrido de “verdadeiros” semiólogos em vida, pode ser apontada na concepção da montagem como morte (ideia aprofundada no capítulo 3), enquanto Barthes pensa a morte como essência da fotografia em *A câmara clara* (BARTHES, 2015b, p. 21). Essas noções sobre a morte nos interessam por

lançarem sobre ela uma compreensão invulgar, que não a toma somente por tema de obras de arte, mas como elemento formal de sua constituição. Morte de planos fílmicos, o passado morto registrado em celuloide: são marcas físicas na tanatologia da realidade.

Considerando, pois, o mito como esse estranhamento da realidade, teremos que o corpo de Cristo, corpo mítico, é estranho por excelência. E quantas mais camadas não o estranham quando se trata de um filme? (Um filme queer!?)... E então, quando se trata de um filme modelado como um sonho? Quantos são os desvios, as sobreposições e os intrincamentos de sentidos nesse tipo de figuração? Lembremos que sonho, para Bachelard, também tem materialidade elemental: “é uma matéria que pulula” (BACHELARD, 2018, p. 5). Trata-se novamente, portanto, de um estranhamento fortemente calcado no corpo: queer, precisamente.

Tais reflexões formais nos levarão a ponderar sobre a constituição do próprio cinema como um meio queer:

É crucial afirmar que o cinema não é simplesmente um hospedeiro neutro para representações LGBTs, mas sim, preferencialmente, um meio inclinado ao queer. Para adaptar a terminologia de Jasbir Puar, nós entendemos o cinema como uma colagem queer. (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 6)

Isso acontece em grande parte, segundo Schoonover e Galt, por conta do endereçamento ambíguo dos filmes, que solicitam do público identificações móveis, a depender do ponto de vista compartilhado pela câmera, cambiante entre personagens de gêneros e sexualidades diversas. Assim, a queerness estaria, surpreendentemente, na base do cinema. O estranho corpo se abre, então, à pluralidade, à multiplicidade e à alteridade — tornando-se *estranhos corpos*, a tempo.

2. CAPÍTULO 1: ANTES DO NASCIMENTO; OU MARIA, EVA, LILITH

Antes do nascimento de Jesus, a narrativa mítica cristã se estabelece a partir de Maria, sua mãe, que o concebe sem a intermediação de um homem. Recuando em sua genealogia, o Evangelho de Mateus cita cinco mulheres na ascendência de Jesus: Tamar, Raab, Rute, Betsabeia (a mulher de Urias) e Maria. Isso foge ao comum das genealogias patriarcais, que são baseadas no nome do pai, de tal modo que poderíamos entrever, desde o texto bíblico, fissuras nas tradições, “por meio de situações ‘irregulares’ que fogem dos padrões normais, até mesmo os de moral sexual” (MURAD, 2012, p. 44).

Acaso seria importante nos reportarmos ao Evangelho como uma legitimação para nossas leituras? É certo que não. Operamos, entretanto, com uma curiosidade camp pelo solene ritual, antes relacionada com a constatação da rachadura dentro do que há de mais oficial à instituição, e que muitas vezes é usado unilateralmente como fonte de violência. Cabe, então, disputar leituras não normativas dentro do campo mesmo do *livro sagrado* — essa não sendo uma estratégia exclusiva da postura queer perante a religião, mas uma que pode ser tão proveitosa quanto outras, que também consideraremos. Ela nos possibilitará perscrutar a linhagem feminina na trajetória do mito, e como tal pode se manifestar nos filmes analisados, com expansões para outras obras. Partiremos dessa linhagem feminina para nos abirmos a leituras queer e não-binárias das obras em questão.

Em termos históricos, podemos considerar como a figura de Maria, inicialmente associada à pureza e à castidade em concepções mais conservadoras, sofre transformações significativas com o passar do tempo, e a depender da linha interpretativa. Desde um papel secundário no primeiro milênio do Cristianismo, mais preocupado em estabelecer a centralidade da figura de Jesus, passando por uma maximização do culto mariano na Idade Média e seu arrefecimento no mundo moderno, até chegar aos vários caminhos contemporâneos. No século XX, a Teologia da Libertação primeiro desponta com uma proposta de humanização da figura de Maria, manifesta como uma mulher trabalhadora, obstinada. A Teologia feminista posteriormente vem a localizar as transgressões do percurso de Maria,

chegando ela a ser um modelo não só para mulheres, mas para todas as pessoas, desde a perspectiva da Teologia de gênero (MURAD, 2012, p. 15-16).

Poderíamos pensar, ainda, na Teologia queer/indecente (ALTHAUS-REID, 2000; 2019; MUSSKOPF, 2015; FREIRE, 2019) e o esgarçamento de outros limites relacionados à santidade de Maria. Uma proposta que devolve à prática teológica um corpo desejante tratará de também a Maria permitir tal corporeidade erótica. Não só a ela, mas a outras figuras sacras podemos estender o impulso erotizante. Lembremos mesmo da escultura que mostra o êxtase de Santa Teresa, retomada por Bataille (apud PIRES, 2006, p. 141) como a realização do imaterial no que há de mais concreto, a pedra talhada pelo artista. A partir de poemas de Santa Teresa, Bataille (2017, p. 266) observa como o prazer é vizinho à morte, valendo-se da ambiguidade do termo “pequena morte” (*petite mort*), que designa o período imediatamente pós-orgasmo, em francês¹⁵. Retomaremos o tema das fronteiras entre prazer-amor-morte-dor mais à frente.

Ora nos deteremos sobre a figura da Virgem Maria em *O Evangelho segundo São Mateus*: ela é a primeira personagem a aparecer em quadro, imediatamente após os créditos iniciais, que duram mais de três minutos e já dão pistas da diversidade estilística do filme a partir da trilha musical. Desde o plano inicial, vemos a inscrição do corpo de Maria no espaço pedregoso que a envolve como um halo (Fig. 8), sugerindo de pronto que é na concretude do mundo que Pasolini buscará os contornos para erigir suas santidades.

O *close-up* de Maria abre o filme: primeiríssimo rosto com olhos que gritam em silêncio, depois se abaixam — entremeados pela irritação/decepção silenciosa de José: “afinal, como é que pode uma virgem engravidar?”, ele talvez quisesse saber, com as sobrelhas vincadas. Sequência de olhares, sem nenhuma palavra trocada entre as personagens, de modo que tudo dentro deles, do quanto nos é dado a ver, acontece como no mundo da poesia, *entre os cortes (no vazio)*.

¹⁵ Para mais referências a respeito desse tema em Bataille, cf. LIMAS, Louisy de. *La petite mort*: transgressão e gozo erótico. [Dissertação de Mestrado]. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC, 2014. Disponível em: <repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129337>. Acesso em: 14 set. 2021.

Figura 8 — Virgem Maria envolta por um arco de pedra



Fonte: *O Evangelho segundo São Mateus* (1964).

Sabemos que Pasolini (2006, p. 142-143) defendia, ao pensar o corte como morte do plano, a relevância não apenas das imagens, mas também do que se passava entre elas, no escuro instante dos cortes. Dirá Bachelard: Trata-se de reconhecer que os prolongamentos da imaginação do espectador, envolvida por todo um aparelho sensório que é seu corpo, dão conta de tornar o filme visível apenas uma camada superficial, que se aprofunda em muitas direções possíveis. Esse *insight* pasoliniano é pertinente não apenas para analisarmos a sua obra, mas também as demais abordadas.

Poderíamos traçar um paralelo entre o que há oculto entre os planos e a existência cotidiana do inconsciente nas coisas mais triviais:

[...] mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais e a sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente esses fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza radical nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si. (JUNG, 2020, p. 21-22)

Assim, há sempre camadas subterrâneas na percepção do mundo, que coexistem com o real imediato e cognoscível. Bachelard afirma:

Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante. No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria crescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume. (2020, p. 2)

Em *O Evangelho*, é como se grande parte dos diálogos ocorresse dentro dessa dinâmica de ocultação, *em negativo*, isto é, fora dos planos — com isso, não queremos dizer fora-de-quadro, como voz off, tampouco over: não, os diálogos estão absolutamente ausentes. Parecemos acompanhar as pausas entre as falas, pois estas se dariam em uma outra dimensão, não capturada pela câmera. O gesto de olhar em silêncio é preponderante no filme, estando a fala condensada na figura de Jesus, com extensão a poucos dos demais personagens, como João Batista, o rei Herodes, alguns fariseus etc., em geral, figuras de autoridade. A grande maioria das personagens não verbaliza quase nada, seja a multidão anônima, que apenas grita em alguns momentos (como na sequência do assassinato dos recém-nascidos, em que nem a música intensa de Sergei Prokofiev (1891–1953), composta originalmente para a trilha do filme *Aleksandr Niévski* (1938), de Sergei Eisenstein (1898–1948), é capaz de abafar a gritaria tormentosa, uma passagem quase barroca; ou antes do milagre da cura de endemoniados; ou, ainda, depois do milagre

dos pães e peixes; entre outros momentos), sejam os discípulos, reunidos em torno da verdadeira vontade de ouvir para aprender.

A aparição de Maria depois será ecoada na primeira aparição de Jesus como adulto, em termos de enquadramento, luminosidade, montagem, gestualidade e caracterização da personagem (Fig. 9). Podemos fabular que, saltando tempos e a muitos planos de distância, o filme constrói pela montagem uma troca de olhares entre mãe e filho — até suas posições nos quadros e as direções para as quais olham parecem sustentar esse diálogo imaginário. Trata-se de uma montagem sensível e poética que retoma uma imagem do princípio para talvez sugerir que, no corpo do filho, a mãe subsiste em alguma medida. Retomando Jung, poderíamos pensar em termos de *anima*:

Na Idade Média, muito antes de os filósofos terem demonstrado que trazemos em nós, devido a nossa estrutura glandular, ambos os elementos — o masculino e o feminino —, dizia-se que “todo homem traz dentro de si uma mulher”. É esse elemento feminino, que há em todo homem, que chamei “*anima*”. (JUNG, 2020, p. 31, aspas e itálico do autor)

À parte as implicações do que estaria subentendido nas noções de Jung do que seria homem, mulher, masculino e feminino, entendendo seus limites históricos, acreditamos que suas considerações podem ser vistas de modo progressista, e assim expandidas e aprofundadas.

Em relação aos dois pares de quadros d’*O Evangelho*, que analisamos anteriormente, uma diferença básica parece dizer respeito à presença de outras figuras humanas com Jesus, ao passo que Maria aparece sozinha. Isso talvez confirme a solidão da Virgem em face do dilema da recente gravidez súbita, enquanto Jesus já fora anunciado como o Messias, capaz de batizar o profeta João Batista, ou seja, cumprindo de pronto uma função pública junto à comunidade.

Figura 9 — Jesus ecoa Maria em sua primeira aparição



Fonte: *O Evangelho segundo São Mateus*.

Nossa comparação poderia sugerir a identificação entre mãe e filho que a biografia de Pasolini talvez venha a confirmar. Sua relação com o pai, por outro lado, era distante, e essa figura aparece em representações “negativas” em sua obra — com isso, não queremos ser reducionistas em relação ao biografismo, condicionando a força criadora do artista a conflitos edípicos (devidamente encarados e transcendidos na produção pasoliniana, se pensarmos em *Édipo Rei*, *Pocilga*, *Teorema*), mas apenas pontuar mais uma aproximação possível entre a vida e a obra, sem que essa linha interpretativa seja exclusiva ou limitadora

(NAZARIO, 2007). Pelo forte componente autobiográfico da produção pasoliniana, por vezes procederemos assim, expresso o *mea culpa* de um reincidente amoroso.

Em paralelo, observemos como a representação da paternidade é mais oblíqua em *O Evangelho*, o que é paradoxal, se considerarmos que o Pai está *no* Filho (é o caso de um permanecer no outro, diz-se: “ele permanece em mim, e eu nele”, no Evangelho de João). A começar pela pessoa de José, temos operante certa desidentificação com a figura paterna, que nasce de uma dúvida — um primeiro ímpeto de recusa. Mas o anjo disse: “Toma tua mulher, pois o que fecunda nela é santo”. E ele o fez, e teve afeto e amor, cuidando do Menino Jesus na infância e lhe oferecendo carinho, como em uma cena em que o pega no colo efusivamente, lembrando o próprio Pasolini com as crianças com quem depara na Palestina, conforme mostram as filmagens documentais de *Locações na Palestina para o Evangelho Segundo São Mateus* (1963), que comentaremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

Apesar da boa relação aparente na infância e, ao que tudo indica, sem problemas registrados tampouco posteriormente, quando o Jesus adulto de Pasolini ecoa José, é de costas que o faz, diante da cidade natal que o rejeitou. Ele chega a expressar sua indignação ante o fato de um profeta só poder ser tão mal recebido lá mesmo onde nasceu. Não se trata, claro está, de um momento feliz na trajetória do personagem. Desse modo, percebemos como o diálogo estabelecido entre esses dois breves planos, dois corpos que caminham em direção à cidade de costas para a câmera, sem dúvida é sensivelmente distinto daquele travado antes, com Maria, cuja face se encontrava frontal e inteiramente disponível.

Figura 10 — José (acima) ecoado por Jesus (abaixo)



Fonte: *O Evangelho segundo São Mateus*.

Um dado interessante, nesse sentido, é o fato de a personagem de Maria idosa ser interpretada pela própria mãe do cineasta, Susanna Pasolini (1891–1981), a quem ele solicita prantear por ele na sequência da crucificação — mas é pelo outro filho, Guido, assassinado por envolver-se com a guerrilha, que ela chora, como revelou posteriormente (NAZARIO, 2007). É curioso perceber como, apesar de seu grito desesperado ao pé da cruz, nada ouvimos dos lábios de Maria nesse momento — o grito é silenciado pela música solene da trilha —, nem durante o filme inteiro. Talvez esse silêncio guarde relação com a fidelidade ao Evangelho de Mateus, que Pasolini defende em sua adaptação. Também nesse Evangelho Maria não tem falas, a despeito de sua importância na narrativa.

Tanto no texto do Evangelho quanto no filme, outra passagem em que Maria aparece de forma significativa se dá quando Jesus vai a Jerusalém com os apóstolos e, ao lhe informarem que sua mãe e seus irmãos ali estão para vê-lo, ele questiona quem seriam sua mãe e seus irmãos, afinal. Essa passagem, por vezes interpretada como um gesto de renegação da família de sangue, pode também ser entendida como uma expansão da noção tradicional de família. A criação de uma comunidade para além dos laços parentais é, afinal, o que Jesus defende em sua pregação — a manifestação de um amor que inclua a alteridade radical, e não apenas os parentes consanguíneos. Vista dessa perspectiva, a proposta cristã guarda, em sua essência, algo de queer. Com isso, não pretendemos ofuscar o anacronismo do termo, mas entendê-lo mais amplamente, para designar relações e práticas não normativas e corpos dissidentes, atrelados ou não a identidades políticas, que também podem ser deslocados ao contexto do primeiro cristianismo.

O fato é que a família expandida de Jesus vai ter com ele ao pé da cruz, onde Maria grita sem ser ouvida e um apóstolo a consola — João, “o discípulo amado” (MURAD, 2012, p. 97), em cujo Evangelho nasce a expressão “permanecer em mim e eu nele” (cf. Jo 6,56; 15,4), carregada de ambivalência. Com Maria, ele é também o Cristo, multiplicado em sua dor. Tal envolvimento corpóreo, que, no filme, ameaça fazer soçobrar a própria câmera, afetada por espasmos e tremores dos nervos, também a nós submerge em vertigem. Esses são alguns dos planos em que mais se sente a materialidade da câmera, por seus movimentos pronunciados, com giros agravados pela música, que se destacam em meio à maior contenção do mais — com exceção da montagem de passagens de magia e milagres, que analisaremos no tempo oportuno. A contaminação da forma fílmica pelo estado de espírito da personagem é, aqui, uma marca do que Pasolini chamou de *cinema de poesia*, conceito que abordaremos mais detidamente no próximo capítulo. Ora, basta-nos saber que o cinema de poesia permite ao cineasta-poeta acessar e dar a ver a subjetividade de suas personagens materializada, aqui abrindo-se à interioridade de Maria, em especial durante a crucificação do filho.

Figura 11 — O grito silencioso de Maria (Susanna Pasolini)



Fonte: *O Evangelho segundo São Mateus*.

Como afirma Murad,

A cena de Maria junto à cruz foi reinterpretada de muitas maneiras no correr da história, com o desenvolvimento do culto, da piedade e do dogma. Maria [...] seria a *Nova Eva*. [...] Na devoção popular, fortaleceu-se a imagem de Maria “Mãe das Dores” (*Mater Dolorosa*), que padece com seu Filho [...]. Na linha da teologia que considerava a morte na cruz como o único gesto salvador, criou-se um discurso sobre Maria *corredentora*, que teria colaborado com Jesus para salvar a humanidade, ao participar de seu sofrimento na cruz. Assim, Nova Eva, Mãe das Dores e *corredentora* são imagens que extrapolam o campo de sentido do texto joanino. (2012, p. 99-100, itálicos do autor)

A identificação entre Maria e Jesus, ademais, não é mera fantasia de Pasolini, mas está presente no próprio texto do Evangelho de Mateus, especialmente nas passagens sobre a infância de Jesus. Segundo Murad, “[n]essa etapa inicial da vida, mãe e filho estão intimamente associados” (2012, p. 46). O autor (itálicos no original) destaca alguns trechos em que tal característica se manifesta:

Quando entraram na casa, viram *o menino com Maria, sua mãe*. [...] (Mt 2,11).

Levanta-te, toma *o menino e sua mãe* e foge para o Egito! [...] José levantou-se, de noite, com *o menino e a mãe*, e retirou-se para o Egito (Mt 2,14).

[...] Levanta-te, toma o *menino e sua mãe*, e volta para a terra de Israel [...] (Mt 2,20).

A essa altura, algumas aproximações podem ser feitas entre Pasolini e Jarman, tanto em relação à intimidade com a mãe e à distância do pai militar — expressa, por exemplo, em imagens ambíguas de soldados e uniformes militares nos filmes —, por quem ambos os cineastas admitiram tardiamente seu amor e respeito (ELLIS, 2009, p. 32-33), quanto em relação ao nosso desejo de atentar nesses dados biográficos. Isso nos permitirá iniciar uma reflexão, ainda, sobre representações femininas e queer nos filmes de Jarman.

Em *O Jardim*, temos, antes de Maria, uma visão de Eva no Jardim do Éden, com Adão e a Serpente, no momento da expulsão. Tal episódio, filmado com a atualidade de um assédio de *paparazzi* (gesto que reaparecerá algumas vezes no filme, como um *motif*), situa o princípio do mito na convulsão do presente de Jarman — o ano de 1990 e o contexto da crise do HIV/AIDS. Nessa primeira sequência, a Serpente é representada como um homem vestido com roupas íntimas e uma boina de couro, que se arrasta provocativamente em direção ao casal original, remetendo às tentações de um submundo fetichista BDSM. Tal figuração da Serpente queer a romper a paz do Paraíso funciona como o fechamento de um prólogo radical para o ensaio de Jarman, que então envereda rumo a águas de sonhos.

O artista é mostrado em trabalho: lê, escreve, pensa; cuida das plantas, as mãos na terra; dorme e sonha. Também o sonho *locus* criativo. A sua cama, sobre mares, rodeada por anjos com tochas. Esse é mais um *motif* do filme, o sono vigiado do poeta: sugestão não apenas de guia, quem sabe, mas também de vigilância. Ele é observado — perscrutado por uma lente invasiva, por vezes; íntima e afetiva, por outras — e observa, com sua câmera em punho. Enquanto trabalha no seu jardim, nos seus textos e no próprio filme, com frequência vemos a usina nuclear ao fundo, na linha do horizonte, despontando como um oceano ameaçador. Isso, além das imagens de verdadeiras ondas do mar, que retornam periodicamente para limpar e passar.

O primeiro e único livro de Jarman todo dedicado a poemas, *A Finger in the Fishes Mouth* (1972), também aborda o tropo das águas geradoras — seu primeiro poema (“Poem II”, por ironia) parte das cavernas subaquáticas de onde parece nascer todo mito, sendo acompanhado, na página seguinte, pela fotografia de dois navios que atravessam a passagem de uma caverna:

Poem II

Now I am sailing on this rocking chair
back
back
to where tomorrow
washes the pavilions of today

(JARMAN¹⁶ apud DILLON, 2004, p. 38)

Como Dillon (2004, p. 38) observa, existe uma tradição na literatura quanto às viagens pelas cavernas subterrâneas, remetendo à *Eneida* (19 a.C.), de Virgílio (70–19 a.C.), e à viagem do poeta ao mundo inferior no *Inferno* (1304–1308), primeira parte d'A *Divina Comédia* (1304–1321), de Dante Alighieri (1265–1321), que nos alerta de pronto: "Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!" (ALIGHIERI, 2020, p. 19), em uma mensagem gravada em letras escuras no alto dos portões do Inferno. Não raro, nessas narrativas, o impulso amoroso, desejanste ou saudoso, conduz às fronteiras do Reino dos Mortos.

O poema de Jarman nos conduzirá a outro, de Pasolini, que traz imagens aquáticas (e de peixes, especificamente, como no título do livro de Jarman) como uma passagem ao autodescobrimento, que leva à consciência da morte:

Estou dentro do espelho mudo
— um peixe azul comprimido
pelo gelo, seu salto perdido
no esquite de eterno vidro [...] ¹⁷
(PASOLINI, 2015, p. 45)

¹⁶ JARMAN, Derek. *A Finger in the Fishes mouth*.

¹⁷ No original em italiano: “Sono dentro lo specchio muto/ — un azzuro pesce stretto/ dal ghiaccio, col guizzo perduto/ nella bara di eterno vetro [...]” (PASOLINI, 2015, p. 44).

A passagem do poeta pelo espelho, com as possibilidades abertas pela metáfora do peixe — que pode tanto fluir livremente quanto ser aprisionado dentro de um cubo de vidro —, conferem ao ímpeto autobiográfico um teor mítico. A ambiguidade da imagem também trabalha oposições (liberdade/aprisionamento; líquido/sólido; sonho/pesadelo; vida/morte; tudo o quanto se reflete), tão caras à pontuação e dissolução dos binários pelos artistas queer – e nas leituras que aqui fazemos deles. Faz-nos recordar também outro representante de nossa coleção, Jean Cocteau (1889–1963), com sua trilogia do poeta, havendo passagens pelo espelho, de fato, em *Orfeu* (1950) e *O Testamento de Orfeu* (1960). O próprio Jarman chega a se referir a Cocteau (e a outros cineastas, como Genet, Pasolini e Anger) em proximidade com sua obra, devido a uma “sensibilidade queer”, relativa a espaços fechados, cifras e segredos. Assim o pontua Dillon:

Why this obsession with the language of closed structures, the ritual of the closet and the sanctuary? The prison cells of Genet’s *Un Chant d’amour*, the desert encampment of *Sebastiane*; [Kenneth] Anger, insulating himself with magick, screening himself off; Cocteau’s *Orphée*, an attempt to steal through the screen into the labyrinth and usurp the privileges only the cabal of the dead may confer; the wall of unreality that girds the house in *Salo*, and its victims, who are told: What is about to take place here will have never happened, you are already dead to the world outside. (2004, p. 28)

O percurso pelo mundo inferior conduz, no mais das vezes, ao mundo interior — os espaços fechados onde Genet, ou ainda Wilde ou Sade, que também são autores caros a este anti-panteão queer, em algum momento se viram encarcerados, produzem estranhas iluminações. Nessas heterotopias da privação, os autores ainda vivem e produzem vida; têm sonhos os pesadelos nas paredes, como sabemos por textos e filmes de todos eles.

A interiorização de Jarman, influenciada por vários dos autores que já comentamos (de Jung a John Dee), conduz a uma meditação profunda sobre a condição do corpo positivo em meio à crise do HIV/AIDS. Jarman é importante nesse contexto como uma das influências do que ficou conhecido como New Queer

Cinema — NQC (RICH, 2013; MURARI; NAGIME, 2015), sendo considerado um precursor europeu dessa tendência norte-americana, em que foi oficialmente incluído com *Edward II* (1991), filme que circulou nos festivais de cinema queer junto a outros marcos naquele ano definidor para o NQC. Jarman aprofunda e intensifica (ao nível sinestésico) a reflexão sobre o vírus, a doença e a aproximação da morte em filmes como *Blue* (1993) e *Glitterbug* (1994), além do próprio *O Jardim*, e em livros como *Modern Nature: the Journals of Derek Jarman, 1989-1990* ([1991] 2018), *At Your Own Risk: A Saint's Testament* ([1993] 2010) e *Chroma: A Book of Colour — June '93* ([1994] 2019), entre outros.

Destacaremos *Modern Nature* pelo fato de ele ter sido escrito em paralelo à realização de *O Jardim*, incluindo um diário das filmagens (JARMAN, 2018, p. 200). Concebido como diário e herbal, documenta ainda o processo de criação e cultivo do jardim em Prospect Cottage, Dungeness. Nessa região desafiadora, pouco habitada e açoitada pelos ventos, o jardim de Jarman emerge como uma prova de sobrevivência, que até hoje permanece acessível aos visitantes, sem cercados que o separem da paisagem. Ele se prolonga e, ao mesmo tempo que se destaca do entorno, funde-se a este em alguma medida. Jarman escolheu as plantas, ervas medicinais, flores etc. naturais da região, de modo que se desenvolvessem bem, em casa. Tanto um exercício estético e terapêutico quanto um efetivo provedor de remédios naturais, tentativa de tratamento alternativo para uma doença até então sem medicamentos eficazes, o jardim é a resistência viva de Jarman florescendo. O filme, ao registrar o lugar concebido pelo cineasta no momento mesmo em que se gesta, faz-nos pensar (pois que vemos) a matriz geradora da vida; regar as plantas e viver com elas. *O Jardim* sempre retorna às flores, filmadas com a familiaridade de uma câmera super-8 ou projetadas em um fundo de cromaqui, estranhadas, artificializadas.

Figura 12 — Maria (Tilda Swinton) emerge em rito matriarcal



Fonte: *O Jardim*

Em uma sequência com o mar em cromaqui, Maria surge à frente das águas (Fig. 12). Ela é interpretada por Tilda Swinton (1960–), e é por pedido da própria atriz que entra em cena em uma sequência ritualística, a brotar das águas em um misterioso rito matriarcal: doze mulheres, entre jovens e anciãs, circulam com seus indicadores as bordas de taças, produzindo sons hipnóticos: “Que espíritos elas estão conjurando?” (JARMAN, 2018, p. 201, tradução nossa). Como é habitual nas trilhas de Jarman, o experimentalismo sonoro conduz à vizinhança do transe, aqui, de forma marcante na trilha musical¹⁸ composta por Simon Fisher Turner (1954–). A ciclicidade da música, presente também nas imagens recorrentes do mar, de plantas ao vento, do céu, de chamas, entre outros elementos, sugere a periodicidade do tempo natural, que é um dos tempos trabalhados pelo filme (ELLIS, 2009, p. 170). Maria, portanto, surgindo com esse caráter pagão, de pronto transgride a expectativa, que será ainda mais radicalizada na próxima aparição.

É próprio do mito, justamente, desenvolver-se a partir de símbolos presentes em mitologias precedentes, o que é o caso do cristianismo em relação às religiões pagãs. Como observa Jung,

¹⁸ TURNER, Simon Fisher. *The Garden (Original Soundtrack)* (1991). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4hmAP5N12w8CS84ypljVcY>>. Acesso em: 20 maio 2021.

A ideia geral de um Cristo Redentor pertence ao tema universal e pré-cristão do herói que, apesar de ter sido devorado por um monstro, reaparece de modo milagroso, seja qual for o animal que o engoliu. Onde e quando essa imagem surgiu, ninguém sabe. [...] A figura do herói é um arquétipo, que existe desde tempos imemoriais. (2020, p. 90)

Figura 13 — Maria posa com o Menino Jesus



Fonte: *O Jardim*.

Além de nos transportar a um passado pré-cristão, a figura de Maria em *O Jardim* também nos reposiciona em relação ao presente. Na sequência a que Jarman se refere como a da “Madonna of the photo opportunity” (JARMAN, 2018, p. 127) (Fig. 13), com o Menino Jesus no colo, Maria, quase como uma modelo fashionista, primeiro posa sorrindo ante os fotógrafos, mas gradualmente vai se irritando devido à forma invasiva e insistente como eles agem, a tal ponto que o pequeno Cristo cai no choro. Então, de modo improvável, mas muito coerente em relação à proposta estilhaçante de Jarman, Maria oferece socos e pontapés aos “paparazzi” que assediam seu filho recém-nascido, correndo e engalfinhando-se com eles, aos berros — mais um transporte paródico do mito à atualidade.

Os gritos de Maria são, no filme, a única vocalização emitida pela personagem. Ela não fala nunca, mas grita em algumas ocasiões — junto aos

paparazzi e também em uma cena de montagem paralela enquanto o casal-Jesus troca carícias à beira-mar (cf. Fig. 14, nessa ordem). Sugerimos ter esses gritos vocalizados como um prolongamento do grito silencioso da Madonna pasoliniana — assim compomos, nessa coleção ou na história específica que estamos inventando, um lastro de continuidade. Continuidade que se dá, em ambos os casos, a partir de rompimentos — vocalizações ou engasgos.

Figura 14 — Gritos de Maria



Fonte: *O Jardim* (1990).

A presença de Tilda Swinton como Maria oferece mais uma camada de complexidade a sua representação, relativa aos gêneros não-binários. Tilda chegou

a afirmar em entrevistas (cf. KREUTZBRUCK¹⁹, 2009; RAVINDRAN²⁰, 2020 apud NONBINARY WIKI) que não se identifica inteira ou exclusivamente como mulher; que o gênero, para ela, é algo que está em constante transformação. De fato, ela é conhecida até mesmo ao nível do *mainstream* por sua androginia e por interpretar personagens por vezes de gênero ambíguo, como a protagonista de *Orlando* (1992, Sally Potter), baseado no romance *Orlando: a Biography* (1928), de Virginia Woolf (1882–1941), ou o Arcanjo Gabriel em *Constantine* (2005, Francis Lawrence), baseado no personagem Hellblazer das HQs de Allan Moore (1953–), a aparecer pela primeira vez em *Monstro do Pântano #37*, em junho de 1985 — todos fenômenos da cultura pop, que vão da literatura feminista moderna ao cinema queer contemporâneo.

Uma das características desse cinema, justamente, a tatilidade, é mencionada por Tilda Swinton como um traço sensível desde os *sketchbooks* de Jarman (SWINTON, 2013, p. 18-19), pequenos cadernos em que o artista reunia colagens, notas, versos, esboços, esquemas etc., tudo o quanto o inspirasse na criação do filme, antes do roteiro (ou mesmo em substituição a ele); eram de uso particular, mostrados apenas para poucas pessoas, como alguns produtores e atores/atrizes (cf. INSIDE DEREK JARMAN'S SKETCHBOOKS..., 2013). Foi um desses que ele apresentou a Tilda em seu convite para que ela interpretasse Maria em *O Jardim*, o que poderia sugerir que o filme em pré-produção, de certo modo, cabia nas mãos e oferecia texturas diversas ao toque — manifesto um desejo de fisicalidade já nos primeiros esboços de sua atualização do corpo do mito.

A postura de Jarman ante a representação de Maria e de outros ícones religiosos pode ser entendida como uma “paródia séria” (AGAMBEN, 2007, p. 39), termo que Agamben estende a Pasolini²¹. Para ele, a paródia é um gesto profanador,

¹⁹ KREUTZBRUCK, Vera von. “Interview with Actress Tilda Swinton: ‘I am probably a woman’”. *The Wip*, 20 mar. 2009. Disponível em: <<http://thewip.net/arts-culture/feature-articles/interview-with-actress-tilda-swinton-i-am-probably-a-woman/>>. Acesso em: 16 set. 2021.

²⁰ RAVINDRAN, Manori. “Tilda Swinton Praises Gender-Neutral Awards: ‘Being Fixed in Any Way Makes Me Claustrophobic’”. *yahoo! news*. 3 set. 2021. Disponível em: <<https://uk.news.yahoo.com/tilda-swinton-praises-gender-neutral-095930466.html>>. Acesso em: 16 set. 2021.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

que devolve a um corpo vivo aquilo que foi apartado pelo dogma religioso, relembrando a atualidade do mito. Segundo o autor,

O conceito de “paródia séria” é, obviamente, contraditório, não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário; às vezes é seríssima), mas porque não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio. Sérios, porém, podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto. (AGAMBEN, 2007, p. 39)

Em *O Jardim*, Maria Madalena é representada como uma *drag queen* (Fig. 15), nos ditames da seriedade paródica, primeiro apedrejada por outras debutantes, todas trajando vestidos metalizados, em uma caracterização bastante colorida e camp, com “seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 2020, p. 346). Posteriormente, ela beija os pés dos Cristos gays, despindo a si mesma da peruca. É a única personagem que lhes oferece, a essa altura do calvário, algum gesto de afeição, ou até mesmo de devoção.

Figura 15 — Maria Madalena agredida por outras mulheres



Fonte: *O Jardim*.

Segundo Rautmann (2018a), Maria de Magdala (ou Magdalena) aparece nominalmente em doze passagens do texto bíblico, divididas em três tipos de ocorrências: como uma das mulheres discípulas de Cristo; durante a Via Crucis, a crucificação e a deposição do corpo de Jesus da cruz; e como testemunha da ressurreição, que ouviu a palavra do Cristo ressuscitado. Entre os Evangelhos Apócrifos (RAUTMANN, 2018b), Maria Madalena aparece em três: no Evangelho de Tomé (em que Jesus afirma que “toda mulher que se tornar macho entrará no Reino dos Céus”, como Madalena), no Evangelho de Filipe (em que se afirma que Jesus a beijava frequentemente nos lábios) e no próprio Evangelho de Maria Madalena (cf. TOMMASO, 2006). Existem outras personagens femininas não nomeadas na Bíblia que tradicionalmente são associadas a ela, como a mulher condenada a apedrejamento por adultério e prostituição, salva por Jesus, e aquela que derrama perfume ou óleo caro sobre a cabeça ou sobre os pés de Jesus, ou que lava seus pés com lágrimas e os seca com os próprios cabelos, a depender da versão da passagem; em uma delas (Jo 12,1-11), essa mulher é outra Maria (de Betânia), irmã de Marta e Lázaro. Essa distorção dos textos originais se deve, em grande parte, a uma interpretação do Papa Gregório Magno, no século VI, com a afirmação:

Aquela que Lucas chama a mulher pecadora, a quem João chama Maria, acreditamos ser a Maria de quem sete demônios foram retirados de acordo com Marcos. E o que esses sete demônios significavam, senão todos os vícios? [...] Está claro, irmãos, que a mulher, anteriormente, usava o unguento para perfumar a sua carne em atos proibidos [...] Portanto, aquilo que ela mostrava de modo mais escandaloso, ela agora oferecia a Deus de um modo mais digno [...] (GREGÓRIO MAGNO, 591 apud HARRIS, 2019).

Isso se estendeu a uma incompreensão geral de Maria Madalena no senso comum nos séculos subsequentes, com a tendência a considerá-la adúltera e prostituta, uma mulher mais próxima de suas pulsões eróticas, o que não seria um problema, claro está, desde que isso não fosse abordado com o moralismo que conhecemos, ofuscando a importância e demais complexidade da personagem. No

cinema e no teatro, elencam-se atrizes jovens e com apelo sensual para interpretá-la, no mais das vezes.²²

Apesar desse reducionismo, Maria Madalena pode ser defendida como uma peça fundamental à constituição da Igreja Primitiva, sendo uma liderança à altura do apóstolo Pedro. Sua representação passou por muitas transformações ao longo dos tempos (cf. SANTOS, 2016; VEIGA, 2018). Acredita-se que ela tenha sido a primeira a contar aos outros apóstolos sobre a ressurreição de Cristo, recebendo a alcunha de “apóstola dos apóstolos” de Santo Agostinho. Em um contexto de dominação masculina, a capacidade de articulação da personagem deve ter sido determinante para seu destaque como líder comunitária. Além disso, ela e outras mulheres podem ter ajudado objetivamente, com sustento financeiro, as viagens de Jesus e dos apóstolos pela Palestina, bem como por meio do fornecimento dos espaços e insumos para realização das festas e ritos da comunidade cristã primitiva, que aconteciam nas casas dos mais abastados. Tudo isso nos mostra, no século XXI, que o papel não só de Maria Madalena, mas das mulheres de modo geral, nunca foi secundário na constituição e na consolidação do Cristianismo (RAUTMANN, 2019b; HARRIS, 2019; BLANCO, 2018; PROPHET; BOOTH, 2007). Essa visão é retomada, no contexto contemporâneo, por teóricas feministas que visam a devolver a Maria Madalena o seu devido lugar de destaque na história (cf. HAAG, 2018; RISTINE,

²² Há uma série de representações de Maria Madalena na cultura popular que reforçam o estigma da personagem erotizada, como adúltera ou prostituta, desde as peças de teatro amador, comumente encenadas em eventos no período da Semana Santa ao redor do Brasil, até grandes produções de Hollywood (como *A Paixão de Cristo/ The Passion of the Christ*, 2004, Mel Gibson; ou *Ressurreição/ Risen*, 2016, Kevin Reynolds), passando por clássicos cult (como *Jesus Cristo Superstar/ Jesus Christ Superstar*, 1973; ou *A Última Tentação de Cristo/ The Last Temptation of Christ*, 1988, Martin Scorsese). Há, ainda, algumas narrativas protagonizadas por Maria Madalena, que oferecem novas interpretações de sua figura (como *Maria Madalena/ Maria Maddalena [Gli amici di Gesù]*, 2000, Raffaele Mertes e Elisabetta Marchetti; *Madalena: Liberta da culpa/ Magdalena: Released from shame*, 2007, Charlie Jordan Brookins; *Maria Madalena/ Mary Magdalene*, 2018, Garth Davis). Cf. RAUTMANN, Robert. “Maria Madalena (III) - No Cinema”. *Convivendo*, 23 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4N8GnkgrIQQ>>. Acesso em: 19 set. 2021. Para mais referências sobre as cinebiografias de Maria Madalena, cf. GILSA, Talita Von. “Maria Madalena no cinema: os filmes épicos bíblicos e a cinebiografia de 2018”. *Em Tempo de Histórias*, [S. l.], v. 1, n. 37, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/31872>>. Acesso em: 19 set. 2021. _____. *Maria Madalena no cinema: novos olhares a partir da produção cinematográfica de 2018*. [Dissertação de Mestrado]. Florianópolis, SC: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2021. BRANDALISE, Camila. “O mais fiel retrato de Madalena”. *IstoÉ*, 9 mar. 2018. Disponível em: <<https://istoe.com.br/o-mais-fiel-retrato-de-madalena/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

2018). Tal postura de ressignificação é, enfim, incorporada pela instituição católica, a tal ponto de a santa ser chamada efetivamente de “apóstola” pelo Papa Francisco (SANTOS, 2018).

Ora pensar o *camp* a partir da figura de Maria Madalena em *O Jardim* abre a perspectiva de nossa pesquisa como um todo ao tratamento consciente de uma exuberância que é, a um tempo, atrativa e irrisória. Ela parece lidar com a instabilidade entre as linhas do prazer e do desgosto — ou, em outras polarizações nomeadas, na fenda entre a ordem e a desordem, a cultura e sua destruição, provocada pelo prazer do texto (BARTHES, 2015, p. 12). São esses gestos em direção ao não-binário (a fenda de que fala Barthes, entre as duas margens que são a cultura e a selvageria; ou a ambiguidade da sensibilidade *camp*; ou ainda o abjeto de Kristeva) que temos tentado esboçar nessa pesquisa a partir de algumas imagens.

O *camp* pode ser considerado, aqui, um elemento de paródia séria e, por conseguinte, de profanação, a questionar a solenidade em geral destinada ao tratamento religioso. *Notas sobre o camp*, ensaio de Susan Sontag, é do mesmo ano de *O Evangelho segundo São Mateus*, 1964. No filme, identificamos mais explicitamente essa sensibilidade pró-artifício de que trata Sontag na indumentária dos fariseus, que destoam do mais sóbrio e documental do filme.²³ É interessante que Pasolini destine a essas personagens, que correspondem a uma oficialidade criticada pelo filme, um figurino correspondente em termos de paródia e exagero estético. Por certo, o estranhamento dessas roupas, anacrônicas desde sempre, subsiste hoje, como um ruído *camp* nesse filme que, no entanto, não é isolado na filmografia de Pasolini. Basta lembrarmos a coroa do rei em *Édipo rei*, ou as vestes cerimoniais de *Medeia*, que pesavam enormemente sobre Maria Callas (NAZARIO, 2007).

²³ Ao ver o filme acompanhado, mais de uma vez, pude experimentar a atratividade dos grandes chapéus usados pelos fariseus. Em todas as sessões, não houve quem não dissesse algo como “uau, que chapelão”, ou “olha a torre dela!”. Em um deslocamento anacrônico, poderíamos rememorar a máxima: *levanta a cabeça, princesa, senão a coroa cai*. cf. “Levanta a cabeça, princesa, senão a coroa cai.” Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6579928/>>. Acesso em: 17 set. 2021.

É curioso que, ao referir-se aos primórdios do *camp*, Sontag (2020, p. 352) menciona “artistas maneiristas como Pontormo, Rosso e Caravaggio”, que são justamente algumas das referências principais de Pasolini em termos visuais, alguns dos quais ele chega a reencenar em *tableaux-vivants*, como *A descida da cruz* (1521), de Rosso Fiorentino, em *A ricota* (1963), que analisaremos mais detidamente no capítulo 2. Além disso, a influência dessa estética *camp* sobre o cinema queer, mesmo no tratamento dos conteúdos religiosos, será continuada em Derek Jarman, tanto por *Caravaggio* (1986), por exemplo, quanto pela sensibilidade geral de sua obra. Caravaggio reaparecerá em João Pedro Rodrigues — mas também isso é assunto para o próximo capítulo.

A ambiguidade contida na noção de *camp* remete ao abjeto (KRISTEVA, 1984), que Butler (2020) retoma para se referir aos corpos que, por confundirem sobretudo as normas de gênero, confundem também a recepção: deles não se sabe se atraem ou se repelem, e daí talvez advenha a grande violência a que são submetidos, por ameaçarem a estabilidade da norma, “requerendo” dela uma reação sanguinolenta. Helena Vieira (2019) relaciona a abjeção com corpos (e corpas) travestis, por exemplo, que são as mais assassinadas no Brasil, ao mesmo tempo que as mais procurados nos sites de pornografia.

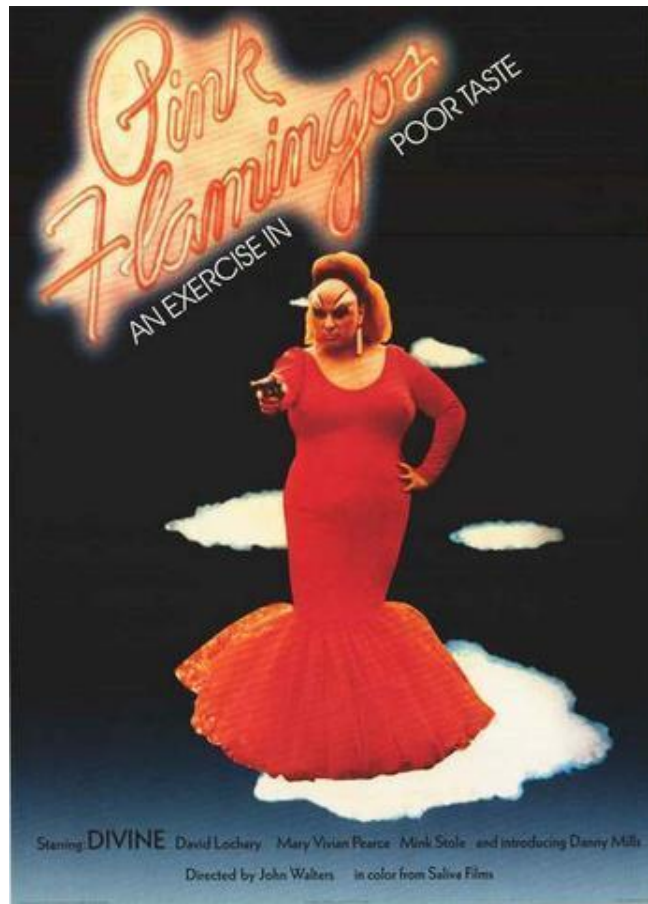
Butler se refere a drag queens como grandes desestabilizadoras das normas de gênero. Para tanto, ela cita Divine (1945–1988), drag queen conhecida por suas performances ousadas, que desafiam os limites do bom gosto e dos bons costumes, valendo-se de atos amorais e escatológicos, em especial nos filmes de John Waters do final dos anos 1960 até os anos 1980, *Mondo Trasho* (1969), *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), *Polyester* (1981) e *Hairspray* (1988). Segundo Butler, a “personificação de mulheres” feita por Divine

sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo — por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre o gênero. Seria a *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um “fato

natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? Contudo, as práticas de gênero de Divine nos limites das culturas gay e lésbica tematizam frequentemente “o natural” em contextos de paródia que destacam a construção performativa de um sexo original e verdadeiro. (2019, p. 9)

A noção de corpo abjeto poderia ser aplicada a Divine, como propõe João Victor Sousa Cavalcante (2019), também retomando Butler e o abjeto de Kristeva. Isso não somente pelo fato mais óbvio dos atos de abjeção (no sentido do nojo escatológico ou do que é moralmente questionável) que ela desempenha, como comer fezes de cachorro ou matar pessoas. Existe, na contraparte de tamanha repugnância, um imaginário de glamour: é justamente na maximização da sordidez — pois o concurso ao qual Divine e os antagonistas de *Pink Flamingos* se prestam promete eleger ninguém menos que a pessoa mais abominável da face da Terra, com pretensões totalizantes que só podem dizer sobre o excesso do mito ou os delírios do universalismo — que ela encontraria o seu triunfo. A sua ascensão, que então seria também o seu sacrifício perante a família e a horda de fiéis, conviveria com o fardo de precisar ser a pessoa mais abjeta do mundo. O abjeto, nesse sentido, com o seu componente encantador e atrativo, talvez seja justamente o que nos mantém cativos por décadas junto ao ícone Divine, sempre (e para sempre) vivos os seus papéis nos filmes de John Waters.

Figura 16 — Divine elevada aos céus



Fonte: *Pink Flamingos* (1972, John Waters). Imagem de divulgação.

Eis uma Madonna que poderia competir com a radicalidade de Jarman — desde o pôster de *Pink Flamingos* (Fig. 16), a figura icônica de Divine determina um extremo do que pode ser a figuração de uma santa na cultura underground. Pensar o underground nos faz pensar também em Lilith, propriamente, como deusa das profundezas, em que nos aprofundaremos mais adiante. A abjeção de Divine como monstra subterrânea se complexifica, ainda, com a convivência de uma faceta maternal e cuidadora em sua persona. Afinal, ela tem um filho, ao qual oferece relativa liberdade e maus exemplos, e também uma mãe, de quem cuida carinhosamente, mantendo-a bem alimentada com o seu alimento favorito, ovos cozidos, pelos quais ela clama aos gritos desde seu cercadinho, como um bebê superdesenvolvido, e os quais devora com muita satisfação no mesmo espaço restrito — todas as suas ações se dão no cercado. A estranheza do afeto ao qual

assistimos emanando dessas sequências guarda qualquer coisa de complexo e ambíguo — digamos a esse respeito que o abjeto realiza plenamente as vontades, ou mesmo os caprichos, do seu efeito.

A figuração dessa feminilidade mais radical ou até mesmo violenta aparece em *O Evangelho segundo São Mateus* com menor ênfase, mas não está de todo ausente. Há a presença de Salomé, que pede a cabeça de São João Batista ao rei como recompensa por sua bela dança. O seu desejo é atendido; a cabeça lhe é servida em uma bandeja. O capricho assassino de Salomé — talvez como o de Medeia — a situa em um lugar inegavelmente rebelde, um suprimento à imaginação de artistas queer ao longo dos tempos — de Caravaggio (cf. "The Beheading of St John the Baptist" [1607-1608]; "Salome with the Head of St John the Baptist" [1609]; "Salome Receives the Head of St John the Baptist" [1609-1610] apud SCHÜTZE, 2020, pp. 260-261; 290-291; 292-293) a Almodóvar (*Salomé*, 1978), passando por Wilde (*Salomé*, [1891] 2003, p. 583-605) —, em versões muito particulares do mito. Salomé, por vezes, é mostrada fazendo a dança do ventre, originalmente uma dança sagrada, conhecida como “dança do leste” no Oriente Próximo (hoje, Oriente Médio), tendo adquirido uma conotação mais sensual na contemporaneidade, do mesmo modo que Maria Madalena a dança em algumas adaptações (cf. RAUTMANN, 2019).

As faces menos assimiladas da divindade feminina, como Deusa sombria, ainda assim se fazem presentes no cotidiano, tendo um poder de mobilizar muitas pessoas ao culto, sem que no mais das vezes saibam ou assumam que se trata da face sombria da divindade — no Brasil, por exemplo, sincretizada com Nossa Senhora Aparecida ou, nas religiões de matriz africana, como Iemanjá ou Oxum (cf. BETH, 2008; LIMA, 2007; VALLADO, 2019). Não raro incompreendido, temos ainda o arquétipo da pombagira, que, no senso comum, como Maria Madalena, é bastante associada à prostituição.

Pensando no underground e no marginal, não nos esqueçamos da Divina original, de Jean Genet, no romance *Nossa Senhora das Flores* (1943). Ela é uma personagem de gênero ambíguo, que causa comoção no espaço público por sua

aparição andrógina, como em uma cena em um café, que todos se viram para contemplá-la. Nós somos apresentados à personagem já às portas da morte, uma nódoa fúnebre daí em diante marcando toda a sua narrativa. Genet talvez já estivesse, com suas obras, comentando a necropolítica em torno das vidas queer. Em *Diário de um ladrão*, ele se aprofunda nas sombras da marginalidade, ocupando prisões onde, paradoxalmente, parece haver liberação ao desejo. Na cela de *Nossa Senhora das Flores*, o cheiro das fezes alheias é o que lhe dá testemunhos de vida.

O percurso pelas sombras pode ser importante, de modo que a luz também não ofusque (BETH, 2008, p. 134). Ofuscante pode ser a luminosidade espetacular dos outdoors, das grandes propagandas, e das publicidades disseminadas pelas telas dos smartphones. Além disso, nas trevas pode lampear ainda uma luz — de um vaga-lume (DIDI-HUBERMAN, 2011), ou da ponta do lápis de Lúcifer?

Além delas, Divine e Divina, há ícones religiosos/míticos no cinema underground norte-americano entre as décadas de 1950 e 1970, por exemplo, em filmes experimentais de Jack Smith (*Flaming Creatures*, 1963) e de Kenneth Anger (*Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954; *Scorpio Rising*, 1963; *Invocation of my Demon Brother*, 1969; *Lucifer Rising*, 1972), entre outros.

Divine, do underground, passa a ser cultuada como ícone pop. Vale dizer que a cultura pop está há muito marcada pela iconografia religiosa, a começar, incontornavelmente, por Madonna — a referência cristã está presente desde o nome, é evidente —, como no videoclipe de *Like a Prayer*²⁴ (1989); em fotografias de moda (David LaChapelle com a "santificação" de Michael Jackson ou Kim Kardashian, por exemplo); os ícones que mesclam pintura e fotografia de Pierre et Gilles (cf. *Sailors and Sea*, Taschen, 2008. "Funky Junky", com Carole Miles [1979], p. 19; "Amphytrite", com Nina Hagen [1984], p. 73; "Méduse", com Zuleika [1990], p. 77; Sainte Agathe, com Adeline André [1989], p. 107; "Maria", com Maria von Thurn und Taxis [2004], p. 110; "Ragazzo" [1983], p. 63; "Sébastien de la mer", com Laurent Combes [1994], p. 101; "Saint André", com Jean Paul [1988], p. 102; "Sainte Affligée", com Pascal Borel [1983], p. 103; "Saint Pierre Marie Chanel", com Pascal

²⁴ MADONNA. *Like a prayer*. Nova York: Sire Records Company/Warner Music Group, 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ>>. Acesso em: 14 set. 2021.

et Christien [1990], p. 104; “Saint François Xavier”, com Jerry [1989], p. 105), muitos deles relacionados ao mar, com marinheiros, sereias, divindades aquáticas).²⁵ Atualmente, há até alguns programas LGBTQIA+ mainstream que reconhecem Divine, John Waters e um segmento mais pop do underground como uma parte fundamental de sua genealogia, a exemplo de *Rupaul's Drag Race*²⁶ (2009–) e o mais alternativo *The Boulet Brothers' Dragula*²⁷ (2016–).

A visão do *camp* no mundo pós-moderno deixa o tom paródico para uma verdadeira exploração da espiritualidade queer em um contexto pós-secular (SPARGO, 2017). A religiosidade deixa de ser apenas criticada de forma irônica (quando não sarcástica), para produzir novos arranjos e experimentos que têm a ver com a heterogeneidade, a fragmentação, a apropriação, a ressignificação etc. Na cultura contemporânea, uma manifestação religiosa que emerge de modo significativo é a da pombagira, em especial em alguns videoclipes pop — de Lady Gaga (1986–) a Valesca Popozuda (1978–) (DRAVETT, 2015), passando por Nicki Minaj (1982–) (SILVEIRA, 2015), percebida por esses autores como um retorno do arquétipo da mulher selvagem ao espírito dos tempos.

A bruxaria feminista contemporânea, em um sentido similar, tratará de reposicionar Lilith como a primeira mulher, anterior a Eva. Segundo alguns mitos, ela

²⁵ Poderíamos comentar muitas outras manifestações de Maria, Eva e Lilith ao longo da história. É curioso perceber como o próprio texto bíblico admite a pluralidade identitária de Maria, que se transforma ao longo do tempo, sendo Maria-mãe-de-Jesus, Maria-mulher e Maria-mãe-dos-discípulos (MURAD, 2012, p. 103). Na América Latina, Marcella Althaus-Reid é uma pesquisadora importante na constituição de uma teologia queer, no Brasil encampada por Ana Ester Pádua Freire e André Sidnei Musskopf, que escreveu o prefácio da edição brasileira de *Deus Queer* (2019). Ícone de Maria latina, proposto no curso de teologias queer ministrado por Ana Ester. No contemporâneo, sugeriríamos ainda que Deize está a um meio caminho entre Maria e Lilith, ou a Pombagira, mais todas as Yabás. Lembremos que Maria é também Mere, Mari (BETH, 2008), Yemanjá, Oxum [Mãe do Mar – citar Aretha Saddick, presente em *Eu preciso dizer que te amo*, Ariel Nobre].

²⁶ cf. “Divine Inspiration”. *Rupaul's Drag Race* [S07E09] (2015). “Snatch Game of Love”. *Rupaul's Drag Race All Stars* [S06E08] (2021).

²⁷ cf. CASH, Christopher. “Boulet Brothers: Dragula Season 2 Premiere – Drag, horror, filth and glamour”. *TN2 Magazine*, 5 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.tn2magazine.ie/dragula-season-2/>>. Acesso em: 17 set. 2021. Para uma comparação (pouco imparcial) entre os dois reality shows, cf. ZEE, Adam. “‘Dragula’ is the future of drag and ‘Drag Race’ is a tired ass showgirl”. *Wussy Mag*, 24 out. 2019. Disponível em: <<https://www.wusymag.com/all/2019/10/24/dragula-is-the-future-of-drag-and-drag-race-is-a-tired-ass-showgirl>>. Acesso em: 17 set. 2021.

teria sido criada antes de Adão, e pela recusa a deitar-se com ele, teria sido banida do Éden, como punição por sua insubordinação. De acordo com Marashinsky,

Lilith foi originalmente a Rainha do Céu sumeriana, uma deusa mais antiga que Inanna. Os hebreus incorporaram essa Deusa e a transformaram na primeira esposa de Adão, que se recusou a deitar-se debaixo dele durante o ato sexual. Ela insistia que, por terem sido criados iguais, eles deviam fazer sexo de igual para igual. Como Adão não concordou, ela o deixou. Depois disso, na mitologia judaica, ela era descrita como um demônio. (2007, p. 119)

Hoje, Lilith é muitas vezes recuperada como um símbolo de força feminina, como mulher que resiste à imposição patriarcal, um arquétipo a ser manifesto na cultura e buscado interiormente. Ela se alinha com outras deusas sombrias, como Ua Zit, deusa serpente mesopotâmica, ou Tiamat, deusa dos dragões babilônica, como uma entidade relacionadas às origens — e, por conseguinte, às águas matriciais.

O poder gerador da água é evocado por Jung de modo eloquente a partir do relato de um sonho da filha de um psiquiatra, que os desenhou para o pai como presente: “Uma gota d’água aparece como se observada ao microscópio. A menina vê que a gota está cheia de galhos de árvore. O sonho representa a origem do mundo” (JUNG, 2020, p. 85).

De maneira similar, Bachelard afirma:

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável. (2018, p. 10)

A imaginação também está diretamente relacionada com as águas do inconsciente — segundo Bachelard (2018, p. 4), a imaginação seria materialmente conduzida por cada um dos quatro elementos (ar, terra, fogo e água). A criatividade nascida de cada um desses temperamentos seria fortemente informada por eles,

relacionando-se a espíritos sanguíneos, melancólicos, biliosos ou pituitosos, respectivamente. A criação de uma obra de arte, ao lidar com matérias originais, básicas, do inconsciente profundo, envolveria sempre duplicidade para atingir seu efeito de totalidade junto ao leitor: entre desejo e medo; bem e mal; preto e branco — assim, o “elemento material” envolve a alma inteira, uma dialética necessária à vida ativa da linguagem. Bachelard retoma Claude-Louis Estève²⁸ para pensar a importância de se desobjetivar o vocabulário e a sintaxe, pois, por falta de uma desobjetivação dos objetos, o mundo nos assoma estranho, disperso em coisas díspares — não foi assimilado subjetivamente. A água ajudaria nesse processo de assimilação, ao agrupar objetos e imagens, facilitando a desobjetivação e a criação de uma sintaxe, ligação contínua entre as imagens, “um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos” (BACHELARD, 2018, p. 13). O filósofo lança mão dos conceitos de complexo de Caronte e complexo de Ofélia para se referir, respectivamente, à nossa fantasia da última viagem e da dissolução final.

A água é um elemento central na primeira parte de *O Ornitólogo*, que traz como figuras da Virgem um casal de chinesas lésbicas, Fei (Han Wen) e Lin (Chan Suan), como sugerem João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata (2019). Elas também desencadeiam a narrativa desde um batismo de águas, que faz recomeçar o mundo para o protagonista. Depois que Fernando sofre um acidente de caiaque nas corredeiras, distraído-se ao mirar uma ave rara com seus binóculos, Fei e Lin resgatam o seu corpo da beira do rio (Fig. 17, primeira imagem).

²⁸ ESTÈVE, Claude-Louis. *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, p. 192: “Se é preciso dessubjetivar o mais possível a lógica e a ciência, é não menos indispensável, em contrapartida, desobjetivar o vocabulário e a sintaxe” (apud BACHELARD, 2018, p. 13, tradução do tradutor).

Figura 17 – A Virgem duplicada no casal Fei (Han Wen) e Lin (Chan Suan)



Fonte: *O ornitólogo* (2016).

Elas lhe oferecem mantas térmicas metalizadas e um saco de dormir, que ele traça como o manto de um santo efetivamente, em um *tableau* para o qual João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata (2019) revelam a explícita inspiração na iconografia religiosa (Fig. 17, segunda imagem). A luminosidade remete a

Caravaggio, com um ponto de luz bem marcada e o resto do quadro nas sombras, ao passo que as figuras cobertas por mantas em redor do fogo nos fazem rememorar a cena em torno do Menino Jesus na manjedoura. O vínculo entre humanos e animais estabelecido ao longo do filme, como veremos, também guarda algum parentesco com as imagens tradicionais do presépio junto a Jesus, ou até mesmo de uma certa harmonia edênica interespecífica.

Após essa primeira localização santificada, não tardamos a descobrir que Fei e Lin o resgatam para uma espécie de cilada, amarrando-o a árvores sobre o rio, na imposição de um suplício que resulta em um sinal marcante do início do martírio do santo, como um rito de passagem, efetivamente. As duas são as primeiras que se referem a Fernando como Antônio, e, a partir daí, o percurso arquetípico do personagem será cada vez mais aprofundado. Apesar de o terem como um prisioneiro, ainda tentam cuidar dele e o alimentar, em alguma medida de forma afetuosa (Fig. 17, terceira imagem) — mesmo que lhe prometam, no fundo, a castração.

Essas personagens parecem saídas de um filme de Apichatpong Weerasethakul, que também figura deusas de corpo físico (*Cemitério do esplendor*, 2015), rainhas de águas matriciais (*Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010). Isso sem mencionar a trajetória pela floresta interior, habitada por espíritos, divindades, monstros, bichos de fronteira, dada a ver de forma preponderante em *Mal dos trópicos* (2004), que também envolve o trânsito por longo tempo nesse espaço onírico e selvagem²⁹.

²⁹ Lucas Camargo de Barros propõe uma aproximação entre *Mal dos Trópicos* e outro filme de João Pedro Rodrigues, *O Fantasma*, digna de nota por ser menos evidente e também bastante proveitosa, em “Corpo-bicho: mal-estar e metamorfose em *o Fantasma* e *Mal dos Trópicos*”. X CINABEH – Congresso Internacional de Diversidade Sexual, Étnico-Racial e de Gênero, da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (2021).

Figura 18 – Amazonas de Diana (Juliane Elting, Flora Bulcão e Isabelle Puntel)



Fonte: *O ornitólogo*.

Outras personagens femininas de *O ornitólogo*, que também nos fazem ter em conta os mitos de linhagens matriarcais, são as amazonas da Deusa Diana (interpretadas por Juliane Elting, Flora Bulcão e Isabelle Puntel — Fig. 18), assim designadas por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata (2019), como mais um elemento expansivo no panteão diverso tramado pelo filme. Donzelas guerreiras³⁰ e caçadoras, as amazonas de Diana são mulheres independentes,

³⁰ Para uma exploração mais profunda de uma figura similar na tradição literária e histórica, mas com suas especificidades em relação às amazonas de Diana, que seria a “donzela-guerreira”, cf. MAIA, Helder Thiago. “Transgressões canônicas: queerizando as donzelas-guerreiras”. *Cadernos de literatura comparada*, n. 39, p. 91-108, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/38087965/Trangress%C3%B5es_Can%C3%B4nicas_queerizando_as_donzelas_guerreiras>. Acesso em: 19 set. 2021.

andróginas, que vivem sem a companhia de homens. Também poderiam ser pensadas como virgens, como vimos a respeito de Fei e Lin. As três aparecem montadas em seus cavalos, com os seios à mostra e portando espingardas de caça, uma atualização do arco e flecha habitual à tradição do mito (Fig. 18), no momento em que o santo, oculto entre as folhagens, confunde-se com um veado. Elas atiram e acertam o alvo — o veado, que é o homem, encontra-se, então, no chão, atravessado. São elas que matam uma identidade do santo, permitindo, assim, um novo renascimento.

É curioso que essa cena também faça emergir um recorrente símbolo sexual, o da caça ao veado (JUNG, 2020, p. 30). Poderíamos fabular como a morte, o ato sexual e o (re)nascimento mais uma vez se fazem íntimos, a partir dessa sequência fílmica. Em outros momentos do filme, ocorrem mortes com o envolvimento de outras personagens, tanto tendo o santo como vítima quanto como perpetrador do assassinato. Veremos esses casos mais detidamente no capítulo 3, a respeito dos trânsitos pelas fronteiras dos vales dos mortos.

A questão da virgindade, e em específico a virgindade de Maria (MURAD, 2012, p. 45), abre-nos vários caminhos para pensar a dessexualização e a ressexualização do mito, ao que ambas podem servir e como são mobilizadas politicamente. A sobrevalorização da castidade de Maria por parte dos setores conservadores é uma escolha feita com a consciência de suas consequências. Na Bíblia, como lembra Murad, nada é dito sobre a vida sexual de Maria após o nascimento de Jesus — algumas versões da história admitem, inclusive, que ele tenha tido irmãos biológicos, uma insinuação de que é possível que Maria talvez não tenha permanecido virgem para sempre, surpreendentemente, para algumas pessoas. Pensando em termos arquetípicos, ela pode ser um estágio da Deusa (Jovem, Donzela ou Virgem), que depois se torna Mãe e, por fim, Anciã. As três faces são expressas no mito de Maria, como vimos, sob outros epítetos. Assim, considerar sua atividade sensual também pode ser interessante desde um ponto de vista da arte queer, que trata de devolver-lhe não apenas um corpo desejante, mas também declarado em seus demais marcadores sociais, relacionados a nacionalidade, etnia, raça, cor, peso, religião, classe social etc. Trata-se de localizar

o saber, entender o lugar corpóreo e portanto sociopolítico de que procede a fala. Quem sabe, ainda mais que lugar de fala, lugar de corpo — no entanto, se o corpo mesmo é um discurso (imbuído de características substanciais, viscos materiais e orgânicos; sobrescritos de códigos), talvez a terminologia não seja o mais importante, não mais que um meio, no fim.

3. CAPÍTULO 2: DURANTE A CARNE; OU ANTÔNIO, SEBASTIÃO, JESUS

Ora nos demoraremos sobre o corpo vivo: de Cristo, de santos, de cineastas-poetas (Pasolini, Jarman, Rodrigues), de atores, de espectadores; as várias corporeidades que comungam da experiência cinematográfica — e o corpo fílmico ele mesmo. A questão corpórea e sensorial é cara ao cinema contemporâneo de modo geral, manifestando-se tanto nos filmes quanto na teoria, como bem apontam Elsaesser e Hagener. Para os autores (2018, p. 13), a relação entre o filme e os corpos reais dos espectadores sempre esteve presente na teoria de cinema, com variadas abordagens ao longo das décadas, sendo que até mesmo Bazin e Kracauer, por exemplo, poderiam ser lidos desde a perspectiva de uma corporeidade destacada (HAGENER; ELSAESSER, 2018, p. 151). É inegável, no entanto, que, a partir dos anos 1990, em um processo que se aprofunda até os dias de hoje, as dimensões táteis e sensoriais da experiência cinematográfica ganharam centralidade nas discussões, com autoras como Laura U. Marks (*The Skin of the Film*, 1999; *Touch*, 2002), Vivian Sobchack (*Carnal Thoughts*, 2004), Jennifer M. Barker (*The Tactile Eye*, 2009), entre outras.

Incursões em filmes de Claire Denis, Naomi Kawase, Hou Hsiao-Hsien, Apichatpong Weerasethakul (VIEIRA JR., 2015), Kim Ki-Duk (ELSAESSER, 2015, p. 49), Béla Tarr, Gus Van Sant, Tsai Ming-Liang, Jia Zhang-Ke, Nuri Bilge Ceylan, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas (DE LUCA, 2015), entre outros, buscam situá-los entre os diretores que trabalham de forma especial com corporeidades no cinema contemporâneo. Quando tal corporeidade procede de sujeitos LGBTQIA+, ganha uma carga política particular, sendo a sensorialidade um traço marcante no cinema queer contemporâneo (VIEIRA JR., 2018), o qual pode ser pensado não mais como operador de uma pedagogia sociocultural, mas de uma pedagogia dos desejos, a “mobilizar afetivamente o espectador para encontros de corpos e desejos.” (BALTAR, 2015, p. 43).

Neste capítulo, iniciaremos abordando *O ornitólogo* (2016, João Pedro Rodrigues) dentro do contexto brevemente mapeado acima, observando como o

filme figura o corpo e a santidade queer. Para tanto, alguns conceitos nos interessam por ajudarem a localizar a experiência do corpo em interação com o religioso ou sagrado. Valemo-nos, nesse sentido, dos conceitos de erotismo, de Georges Bataille (2017) e de profanação, de Giorgio Agamben (2007).

Dados esses passos em direção ao diálogo interdisciplinar com a filosofia, recorreremos ainda à fenomenologia queer, de Sara Ahmed (2007), como uma fonte de inspiração à reflexão e, por fim, à noção de desidentificação, de José Esteban Muñoz (1999), feitos os devidos deslocamentos em relação à composição cultural e racial do filme em questão, que não procede, é certo, de uma “queer of color” dos Estados Unidos durante a epidemia de HIV/AIDS, como é o caso do recorte de Muñoz. Procederemos, então, à análise de alguns trechos do filme, informados pelas leituras mencionadas.

O *ornitólogo* aborda a trajetória de Santo Antônio de Pádua/Lisboa desde uma perspectiva queer, ressaltando o mito em seus aspectos homoeróticos. O procedimento de Rodrigues é entendido, em nossa pesquisa de maneira mais ampla, dentro de uma coleção de corpos queer e mitos, em que santos são diretamente tematizados aqui e também em *Sebastiane* (1976, Derek Jarman), na figura de São Sebastião, cuja apropriação homoerótica data pelo menos desde o século XIX; na literatura, a mirada de desejo homossexual sobre São Sebastião aparece, por exemplo, em *Confissões de uma máscara* (1949), de Yukio Mishima; retornaremos a essas obras adiante. O gesto de queerização da santidade está presente em diversos momentos da arte e do cinema queer (de Jean Genet a John Waters, passando por Pier Paolo Pasolini, para nos limitarmos aos casos incontornáveis que abordamos mais detalhadamente no capítulo 1). A queerização da religião, da história do cinema (e da história geral) que os cineastas operam parece ecoar uma mesma postura de apropriação e resignificação que a espectadorialidade queer realiza na constituição de um *corpus* crítico (NAGIME, 2016).

Ao oferecer um corpo desejante e desejável a um santo, *O ornitólogo* trata de borrar as fronteiras entre o sensual e o sagrado, da mesma maneira que Bataille

(2017) faz em sua concepção de erotismo, como já comentamos. Para dar a ver o erótico na trajetória arquetípica de Antônio/Fernando (Paul Hamy), o filme observa seu corpo de maneira detida, muitas vezes figurando-o seminudo, quando não em completa nudez. Em um plano com particular apelo sensual (Fig. 14), o santo tem seu corpo amarrado e suspenso, como na prática do *shibari*, amarração tradicional japonesa que se tornou, com o passar do tempo, familiar às subculturas BDSM.

Figura 19 – O corpo de Santo Antônio (Paul Hamy)



Fonte: *O Ornitólogo* (2016, João Pedro Rodrigues).

Em trânsito pela mata, espaço limítrofe cortado por um rio, na região de Trás-os-Montes, fronteira entre Espanha e Portugal (RODRIGUES; DA MATA, 2019), o corpo do santo se dá a encontros com outras personagens mitológicas, nem sempre saídas do panteão cristão — demônios asiáticos (*tengus*), rapazes mascarados de antigos ritos pagãos mirandeses, amazonas da deusa Diana, entre outras figuras, também se misturam à narrativa, compondo uma mitologia híbrida, que parece atender antes à variedade e indefinição do mundo inconsciente dos arquétipos. Ao devolver os mitos a corpos vivos, o filme ensaia um gesto de profanação, como nos termos de Agamben (2007), segundo o qual “profanar”, no

sentido de “tirar do templo”, consistiria em uma ação política fundamental de restituição daquilo que foi apartado pelo dogma religioso, como vimos.

Em um encontro particularmente provocativo com Jesus (Xelo Cagiao), o homoerotismo, que até então se construía como acúmulo de tensão sexual nos planos contemplativos do filme, finalmente se realiza em uma cena de amor. Aqui, o “amor de Cristo” talvez tenha sido reconfigurado em termos mais que literais e libidinosos, muito apropriadamente. Jesus e Santo Antônio se beijam sob a vista de cabras, e se encaminham juntos para um corpo d’água. Contudo, não se limitando ao idílio higienizado de uma romantização gay assimilacionista, o filme avança em direção à violência que talvez venha a ser uma contraparte do amor: existem assassinatos, sacrifícios, degolas e renascimentos. Em um plano-detalle que ressalta o desejo de contato íntimo a um nível escatológico, vemos a penetração de um dedo na ferida de Cristo (Fig. 20).

Figura 20 — Dedo na ferida de Cristo



Fonte: *O Ornitólogo* (2016, João Pedro Rodrigues).

A imagem, que tem a conotação penetrativa da convenção pornográfica, também borra fronteiras ao confundir desejo e repulsa, quem sabe alcançando o nível do pós-pornô, que contesta as noções higienistas e normativas da indústria pornográfica em vários níveis (PRECIADO, 2015, *online*)³¹. Tal imagem parece ser,

³¹ Em suas elaborações sobre as práticas de inversão sexual, que fornecem insights em torno do pós-pornô, Preciado menciona a performance *Solar Anus*, de Ron Athey, que trabalha toda uma ritualística envolvendo práticas marginais, desde uma tatuagem sendo feita ao vivo no ânus, efetivamente um sol a sangrar, culminando na autopenetração com dildos enxertados em um salto

ainda, a metáfora visual perfeita para a dimensão háptica do cinema (queer) contemporâneo, em que o foco “pode estar na representação do toque e das mãos” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 137). Na história da arte queer, essa imagem se reporta à pintura *A incredulidade de São Tomé* (1601–02), de Caravaggio³², a qual é reencenada como *tableau vivant* no filme de Derek Jarman, *Caravaggio* (1986). A referência a Caravaggio pode ser relevante também para os insights que ele revela a respeito da materialidade da divindade: para o pintor, a cor vermelha, associada ao mundo carnal, era apropriada às vestes da Virgem, ao passo que o azul, tradicionalmente relacionado à espiritualidade, era rejeitado como “veneno”; para Jarman, no entanto, o carnal não estaria rigidamente separado do espiritual, o que se reflete na convenção das cores: “se o vermelho era o oposto do azul, ele era também o seu eco.” (WYMER, 2005, p. 96). Veremos, mais adiante, como Pasolini, quando questionado sobre a experiência espiritual pela Palestina em *Loações na Palestina*, responde ter tido uma experiência estética, a qual ele acreditava ser espiritual dentro desses limites. De modo similar, poderíamos lembrar como, na Idade Média, acreditava-se que a própria luz poderia ser a manifestação de Deus, não sendo Este uma figura antropomorfizada, como aponta Denilson Lopes: “A luz bem pode ser ainda, naquele tempo, um outro nome de deus³³, e não a tradição que prenuncia o Humanismo renascentista, que fez deus a nossa imagem e semelhança” (2009, p. 6).

Além de se deter sobre o corpo humano, *O ornitólogo* expande a mirada corpórea para dar a ver o ponto de vista de animais, sobretudo de aves, durante

agulha, tudo desempenhado sobre uma espécie de altar. Cf. Solar Anus. *ronathey*, 19 nov. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/vKHxWI0JD38>>. Acesso em: 12 nov. 2021. PRECIADO, Paul. “Prática I — O ânus solar de Ron Athey: Encontro de um dildo sobre sapatos com salto agulha, seguido de autopenetração anal”. _____. *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 53-57. Ron Athey realizou outras performances nesse tom de ritual queer, como uma em que é atado e tem seu corpo perfurado por agulhas, em um deslocamento contemporâneo da figura sebastiana. Cf. SEBASTIANE. *ronathey*, 14 abr. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/JG3BtdO9-Ac>>. Acesso em: 12 nov. 2021. St Sebastian. *ronathey*, 19 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NQzI9oVOcT4>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

³² Cf. CARAVAGGIO, Michelangelo da. “Doubting Thomas”. SCHÜTZE, Sebastian. *Caravaggio: The Complete Works*. Köln: TASCHEN GmbH, p. 210-211. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/The_Incredulity_of_Saint_Thomas-Caravaggio_%281601-2%29.jpg>. Acesso em: 31 maio 2021.

³³ Cf. DUBY, Georges. *O tempo das catedrais*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 105.

toda a narrativa — abrindo-se, pois, a uma perspectiva anti-antropocêntrica. Desde os primeiros planos, Fernando, enquanto ornitólogo, observa pássaros com um binóculo — e é observado de volta por eles. É justamente devido à distração dessa observação que Fernando sofre um acidente entre as águas agitadas e pedras da corredeira em seu frágil caiaque. Os olhares trocados entre animal e humano levam a um estado de desorientação, em que o personagem literalmente “perde o chão”, envolvido inteiramente pela água. Tal episódio funciona como um rito de passagem, como vimos, quando o protagonista embarca em uma jornada interior que redundará na transformação de sua identidade, vindo a se tornar Antônio, o santo. A sua narrativa não obedece a um percurso linear de causalidades, desorientando-nos pelo espaço da floresta como ao personagem, de tal modo que, a certa altura, refletimos junto a Sara Ahmed: “estar perdido pode [...] se tornar um sentimento familiar” (2006, p. 7, tradução nossa³⁴), e a desorientação, nesse sentido, pode ser pensada em sua dimensão política e queer:

Eu quero que pensemos sobre como as políticas queer poderiam *envolver* desorientação, sem postular a desorientação como uma política. Não é que a desorientação seja sempre radical. [...] O ponto é o que nós fazemos com esses momentos de desorientação, assim como o que esses momentos podem fazer — se eles podem nos oferecer a esperança de novas direções, e se novas direções são razão suficiente para esperança. (AHMED, 2006, p. 158, tradução nossa³⁵ e itálico da autora)

Embora perder o chão possa ser inicialmente perturbador, a desorientação permite inventar caminhos — trata-se de não se agarrar ao sentimento de perda, mas ver aí mesmo o potencial para novas linhas³⁶, de tal modo que seja possível fabular em torno dos objetos e espaços, mirando a materialidade das transformações políticas.

³⁴ No original: “[...] being lost can [...] become a familiar feeling.”

³⁵ No original: “I want us to think about how queer politics might *involve* disorientation, without legislating disorientation as a politics. It is not that disorientation is always radical. [...] The point is what we do with such moments of disorientation, as well as what such moments can do—whether they can offer us the hope of new direction, and whether new directions are reason enough for hope.”

³⁶ *Ibid.*, p. 171.

Poderíamos pensar, ainda, em que medida a experiência de desorientação é fronteira ao êxtase religioso, no sentido de dar às faculdades irracionais e mais subterrâneas do sujeito o espaço que seria em geral monopolizado pela razão e, com isso, abrir a passagem ao reconhecimento do outro em si. Considerar o êxtase desde uma perspectiva queer, como propõe Tamsin Spargo (2017, p. 75) a partir de Judith Butler³⁷ e Slavoj Žižek³⁸, implicaria o esgarçamento dos limites da identidade, em direção a uma vivência radical junto à alteridade.

Sugerimos encontrar tal abertura rumo à impessoalidade também na noção de desidentificação, de José Esteban Muñoz. Segundo o autor,

[o] eu da desidentidade é em última análise um *eu impessoal*. Seguindo o caminho de Paul Veyne³⁹, que discute o eu nos escritos finais de Foucault como “uma possibilidade estratégica”, David Halperin⁴⁰ sugere que “Praticar uma estilística do eu em última instância significa cultivar aquela parte de si que leva para além de si mesmo: isso significa elaborar as possibilidades estratégicas do que é a dimensão mais *impessoal* da vida pessoal — notadamente, a capacidade de ‘perceber-se’ ao tornar-se outro que não o que se é.” [...] O valor de uso da desidentificação só é acessível por meio das políticas transformadoras que ela possibilita a sujeitos e grupos imaginarem. (MUÑOZ, 1999, p. 178-179, itálicos do autor e tradução nossa⁴¹)

A desidentificação, pensada como uma estratégia de negociação entre os corpos queer e as esferas dominantes do poder, tem um potencial desestabilizador (ou desorientador) na medida em que também ameaça as fronteiras dos papéis

³⁷ BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

³⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *O absoluto frágil, ou Por que vale a pena lutar pelo legado cristão?*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2015.

³⁹ VEYNE, Paul. “The final Foucault and his ethics”, trans. Catherine Porter and Arnold I. Davidson, *Critical Inquiry* 20 (autumn 1993), p. 1-9.

⁴⁰ HALPERIN, David. *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 75, destaques do autor.

⁴¹ No original: “The self of disidentity is ultimately an *impersonal self*. Following the lead of Paul Veyne, who discussed the self in Foucault’s final writings as ‘a strategic possibility,’ David Halperin suggests that ‘To practice a stylistics of the self ultimately means to cultivate that part of oneself that leads beyond oneself, that transcends oneself: it is to elaborate the strategic possibilities of what is the most *impersonal* dimension of personal life—namely, the capacity to ‘realize oneself’ by becoming other than what one is.’ [...] Disidentification’s use-value is only accessible through the transformative politics that it enables subjects and groups to imagine.”

sociais e das instituições políticas, como uma prática de liberdade que permite aos sujeitos e grupos oprimidos a imaginação, o ensaio e a realização de novos futuros possíveis.

A articulação entre a desidentificação e a desorientação se dá, em *O ornitólogo*, como uma inscrição sobre a pele — essa fronteira frágil entre o eu e o mundo, onde ambos se tornam indiscerníveis (ELSAESSER; HGENER, 2018, p. 145). O personagem de Fernando, inicialmente identificando-se como um ornitólogo, abandona essa identidade — ele chega a apagar as próprias impressões digitais com brasa nas pontas dos dedos — e assume a santidade, como Antônio, após uma série de encontros misteriosos no ambiente da floresta, espaço mítico interior, onde os personagens figuram como arquétipos, o outro já tendo sido incorporado ao eu.⁴²

Essa abertura à alteridade e à diversidade permite a inclusão de elementos religiosos de outros panteões no filme, como vimos, e sua figuração da santidade não se limita a Santo Antônio, havendo, mesmo no plano que já comentamos, do corpo atado à árvore (Fig. 14), ecos de outro santo, São Sebastião, sobre o corpo de quem agora gostaríamos de deitar o olhar.

Vejamos como o primeiro longa-metragem de Derek Jarman, *Sebastiane*, abre caminho a uma exploração do corpo e do espírito no cinema queer de forma significativa. A adaptação de Jarman, que ressalta o teor homoerótico do martírio de São Sebastião, segue uma tradição que, pelo menos desde meados do século XIX (KAYE⁴³ apud WYMER, 2005, p. 38), já reconhece a apropriação homoerótica da narrativa do santo, em especial das pinturas que o representam com o corpo jovem

⁴² A abertura que esse filme esboça, e que aqui abordamos, é um gesto presente de forma significativa em outras obras audiovisuais contemporâneas, não restritas ao campo do cinema. Para nos aproximarmos do chão de onde falamos, poderíamos, quem sabe mais fielmente à ideia de racialização relacionada com a “lente da desidentificação” (MUÑOZ, 1999, p. 8) e ao ímpeto decolonial presumido na desorientação (AHMED, 2006), localizar o caso brasileiro: muitas são as artistas a produzir aqui, nos últimos anos, obras desorientadoras e desidentificadoras, a negociarem pertencas e reinvenções no campo do religioso e do político. Citaremos Ventura Profana y podenserdesligado (Resplandecente, 2019; Eu não vou morrer, 2020), Linn da Quebrada (Oração, 2019), Jup do Bairro (Pelo amor de Deize, 2020), Alice Guél (Deus é Travesti, 2017), Leona Vingativa (Frescáh no Círio, 2015), Getúlio Abelha (Tamanco de fogo, 2018), Josyara (Naná, 2018) e Bixarte (Oxum, 2021) apenas como um lampejo, entre nós, do que está sendo e que ainda poderá ser; e que por certo será.

⁴³ KAYE, Richard A. “Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”. *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. Londres/Nova York: Routledge, 1996, p. 86-105 (p. 86).

seminu, em posições devocionais em que se confundem dor e prazer. No século XX, aprofunda-se sua associação com os ativismos gays e lésbicos, que posteriormente se tornariam o movimento LGBTQIA+ — ou comunidade queer, como preferimos. Nesse contexto, a assunção de seu componente sadomasoquista ganha destaque. Na literatura, o representante mais significativo permanece sendo Yukio Mishima, com *Confissões de uma máscara* (1949), romance semiautobiográfico em que o narrador descreve a lembrança do primeiro orgasmo de sua vida, motivado por uma imagem de São Sebastião. A relação de Mishima com o santo o levou a posar como o jovem Sebastião de Guido Reni para o fotógrafo e amigo Kishin Shinoyama (Fig. 3, presente na Introdução, p. 23).

No cinema, *Sebastiane* é inaugural não somente em relação à representação do santo, como pela própria apresentação da homossexualidade a um grande público (JARMAN, 2010, p. 83). Até aquele momento, ainda que houvesse filmes a representarem relações homossexuais — alguns que incluímos nesta coleção, como *Un chant d'amour* ou *Fireworks* —, eles ainda estavam restritos ao underground, circulando de forma alternativa e muitas vezes proibida. O filme de Jarman acompanha um momento de liberação, na esteira da chamada Revolução Sexual. Os movimentos liberacionistas gays e lésbicos, buscando representações “positivas” das relações homossexuais, em alguma medida encontram eco no gesto que move Jarman à realização de *Sebastiane*. No entanto, como ele nunca é um autor inteiramente assimilável, parte do conteúdo sadomasoquista do filme causava incômodo, desde o lançamento, na parcela mais conservadora da comunidade LGBTQ (ELLIS, 2009, p. 32-33).

Jarman assume o filme como uma tentativa de apresentar uma nova imagem da homossexualidade, pela primeira vez tratada com o grande público desde um ponto de vista interior, e não como uma ficcionalização externa do que seria a vida de uma pessoa queer, questionando a existência de muitos romances sobre homossexuais, por exemplo, mas poucas autobiografias, de modo a reivindicar um importante lugar histórico (ELLIS, 2009, p. 182). Vale destacar que Jarman não reconhecia pacificamente o rótulo de “cineasta gay” (aliás, como Pasolini),

preferindo, à noção estabilizadora do “gay”, a proposição mais fluida e questionadora do “queer” (WYMER, 2005, p. 3).

A importância de *Sebastiane* na constituição de uma comunidade queer aos olhos do grande público, à luz plena (de um sol do deserto, a rebrilhar sobre corpos nus, dourados e desejanter), é inegável. Jarman recorda uma correspondência com um fã que revela ter visto *Sebastiane* na televisão aberta, em um volume muito baixo para não ser percebido pelos pais, e não ter entendido nada; e depois de vê-lo uma segunda vez, com o volume normal, e continuar sem entendê-lo, resolve escrever a Jarman pelo fato de ele ter feito um filme que, apesar de não compreender, mudou a sua vida (JARMAN, 2010, p. 84). Talvez se trate disso à espectralidade queer que Jarman mira: a compreensão está em um lugar qualquer do corpo que não seja inteiramente explicável; ou discernível. *Sebastiane* preserva um mistério ao entendimento, não importa em que volume seja ouvido, porque assim se organiza a sua narrativa e a sua *mise-en-scène*, até a escolha do diálogo em latim e da trilha sonora ventosa, estranha, atemporal e circular de Brian Eno. Destacamos algumas sequências que tratam de pontos de vistas que contaminam a estética do filme com estados de consciência perturbados, seja pela turvidão do desejo sexual, seja pela alucinação resultante da tortura física.

No primeiro caso, dos olhares de desejo, estes partem do personagem Severus, capitão do destacamento de soldados de que Sebastião faz parte. Seu objeto de desejo é Sebastião, que, desde a primeira vez que observamos, por meio da câmera subjetiva que fornece o ponto de vista de Severus, aparece prontamente em outro tempo: a câmera-lenta trata de estabelecer essa distorção, contaminando a materialidade do filme com o estado desejante do observador; enquanto Sebastião se banha, o tempo corre normalmente, mas ao fim da cena, a água se deita lentamente sobre seu corpo. A sugestão sensorial, ressaltada em toda a filmografia de Jarman, sem dúvida deixa ecos no cinema queer contemporâneo, que possui como marca a dimensão háptica, a explorar as materialidades dos corpos envolvidos na experiência cinematográfica – de atores, personagens, diretores, espectadores e o próprio corpo fílmico, por meio de estratégias como câmera-corpo, visualidade e escuta hápticas (VIEIRA JR., 2015).

Um outro momento do filme que destaca essa corporeidade queer também envolve o olhar de Severus, dessa vez sobre os amantes Anthony e Adrien, que, primeiro, trocam carícias entre as pedras, sob o sol escaldante, para depois se direcionarem a um corpo d'água, onde brincam. O líquido corre lento sobre seus corpos no outro tempo do desejo, como antes sobre Sebastião. Mais uma cena de banho, ou rito batismal: aqui, essa troca de afeto homossexual funciona efetivamente como um rito de passagem a toda uma comunidade no cinema, como já sugerimos. Jarman se refere especificamente a ela como um momento extático junto à espectadorialidade na sala comercial em que o filme estreou (JARMAN, 2010, p. 84).

Embora esse tipo de tratamento da homossexualidade também seja visto como idealizado ou dessexualizado demais por parte da comunidade queer, acreditamos que ele não é homogêneo ou transparente no filme, tampouco na obra artística geral de Jarman. Em *Sebastiane*, as trocas afetivas entre os amantes convivem com a mais extrema violência – destinada a Sebastião, afinal.

Figura 21 – Banhos observados por Severus



Fonte: *Sebastiane* (1976, Derek Jarman).

A segunda modalidade de distorção da percepção da câmera no filme se dá, como dissemos, a partir do corpo de Sebastião submetido à tortura. Após recusar as

investidas sexuais de Severus, bem como por negar-se a lutar com os companheiros em treinamento, Sebastião é submetido a experiências corpóreas extremas, como chicotadas e exposição extensa ao sol, amarrado a estacas sobre o solo desértico, o que lhe leva a um estado de transe místico; Sebastião tem visões com seu Deus Sol, Phoebus Apollus, e mesmo quando o soldado que o ama, Justin, oferece-se para ajudá-lo a se libertar, Sebastião o impede, desejando o contato íntimo com a divindade, em sobretons homoeróticos (DYER⁴⁴ apud ELLIS, 2009, p. 38). Esta se apresenta visualmente no plano subjetivo de Sebastião, na forma de um rapaz vestido com pele de leopardo portando galhos secos. O quadro tem as bordas distorcidas, em uma manipulação formal que será retomada no último plano do filme, quando é compartilhado novamente o ponto de vista de Sebastião, que mira seus atiradores. Pelo fato de estar varado de flechas, prestes a expiar, a visão do mártir se encontra afetada, o que contamina a câmera e a nós.

Há certa alternância de pontos de vista no filme, incluindo um momento particularmente interessante por borrar os limites entre os corpos e expandir a convenção que só dá aos seres humanos o privilégio da perspectiva, como comentamos a respeito de *O ornitólogo*; em *Sebastiane*, vemos brevemente desde a subjetiva de um porco, em vista baixa e trêmula, com uma câmera na mão que destoa dos outros planos, emulando a corrida do animal perseguido pelos soldados.

A oscilação de perspectivas lança uma indeterminabilidade sobre a subjetividade com a qual o filme coaduna, se é a do sádico ou a do masoquista — uma polêmica nas análises (ELLIS, 2009, p. 42-43) que, a nosso ver, não procede: pois o filme sequer nos permite precisar de fato quem seria o dominador e quem o submisso na história, a despeito das camadas mais óbvias; tampouco que ele viesse a coadunar com (apenas) uma delas.

A complexificação dos papéis de dominador ou dominado é perceptível também em outros momentos da filmografia de Jarman. Antes de seguirmos para *O Jardim*, gostaríamos de analisar, de passagem, *The Angelic Conversation*: nele, os dois rapazes se alternam no jogo de buscarem-se e perderem-se, não havendo uma voz dominante no filme por parte de nenhum deles. A escolha de Jarman pela

⁴⁴ DYER, Richard. *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, 2002, p. 169.

narração de Judi Dench tem a ver com essa não dominância de um dos personagens; com uma voz feminina a ler os sonetos de Shakespeare, não é possível identificar de qual deles ela provém a cada momento, confundindo-os nos papéis de poeta e musa, o que se perde e o que o busca.

Os percursos de seus corpos por espaços míticos, desde cavernas subterrâneas até paisagens pedregosas e corpos d'água, se dá em um ritmo altamente ralentado, por meio de um procedimento criado por Jarman para transformar três minutos de filmagem em quase vinte minutos na montagem final (ELLIS, 2009, p. 99): ele filmava em Super-8 em alta velocidade, depois projetava essas imagens e filmava tal projeção em vídeo a uma velocidade normal, com um processo de telecinagem caseira, posteriormente ampliando para 35mm e adicionando a trilha sonora (MELLO, 2014, p. 100). O resultado é a fragmentação da progressão da imagem, que avança aos saltos e pausas, como se houvesse microcortes a cada plano — o experimento resulta, de certa maneira, em um colapso da noção convencional de plano cinematográfico como uma continuidade das imagens em um intervalo entre dois cortes. Aqui, o procedimento de decupagem plano a plano entra em curto-circuito. Jarman consegue, ainda, em uma mesma imagem, mobilizar o Super-8, formato de *home movies* que começava a cair em desuso nos anos 1980, juntamente com o vídeo, novo formato doméstico. O que ele tece, assim, é um comentário histórico sobre a passagem de mídias e a própria noção de lar, pensada a Inglaterra elizabetana como o lar da história inglesa moderna (ELLIS, 2009, p. 109).

A relação amorosa entre os dois personagens, que também pode ser vista como dessexualizada (“angelical” em grande medida, afinal), em nossa perspectiva admite um subtexto violento. Aí então poderíamos pensar o que há de satânico no angélico: Lúcifer ele mesmo não seria um anjo? As ambiguidades dos caminhos labirínticos dos rapazes conduzem a um rito de amor e de morte, diante de uma figura que parece encarnar justamente o Rei do Amor e da Morte. Esse terceiro na relação é o intermediador de uma catarse, quando os dois finalmente poderão se tocar, nos planos seguintes. É ele quem estabelece uma explicitação dos jogos de

submissão e dominação — enquanto um dos rapazes permanece de pé empunhando velas, o outro se inclina e beija os pés do rei: batismo de fogo.

Antes de poderem se tocar, haviam se encontrado pelo olhar enquanto um deles se banhava – o tema do batismo pela água também aparece aqui (DILLON, 2004, p. 110). Pelo efeito ralentado da imagem no filme, a água ganha a feição de ouro em redor do corpo do rapaz, também pelo brilho e tonalidade que emite; e quem sabe, a essa altura, Jarman tenha operado, em sua obra mais austera, a descoberta da pedra filosofal perseguida pelos alquimistas a que ele se reporta.

A trajetória mítica dos amantes continua, em certa medida, em *O Jardim*, mas, dessa vez, eles se relacionam diretamente com o mito cristão. O casal é interpretado pelo companheiro de Jarman à época, HB (Keith Collins), e um amigo/ex-namorado de HB, Johnny Mills (JARMAN, 2018). Em meio a passagens bíblicas, o casal se manifesta como uma das formas de Cristo, também representado como um homem de manto, com cabelos e barbas longas, chagas nas mãos, em uma imagética mais convencional. Há, ainda, a figuração de Maria Madalena como uma drag queen em uma indumentária camp, de Judas enforcado com roupas de couro em um comercial de cartão de crédito, de Maria como “Madonna of the Photo Opportunity”, a oferecer socos e pontapés aos “paparazzi” que assediam o Menino Jesus. Jarman compõe um quadro nada domesticável das personagens bíblicas, atualizando o mito de forma radical.

Em *O Jardim* também há, como em *Sebastiane* e *The Angelic Conversation*, uma cena de batismo, dessa vez localizada em uma banheira, envolvendo Jesus Cristo e João Batista, como no Evangelho, mas aqui descambando para beijos entre os dois homens. A cena sugere a união do paraíso perdido da infância à realização amorosa da idade adulta, onde talvez a criança interior renasça. O jardim, que é tanto o do Éden quanto o do Getsêmani, isto é, antes da queda do homem e nos momentos finais da vida de Cristo, o princípio e o fim, é igualmente o jardim material de Jarman, que ele criou para si como a resistência da vida em face da aproximação da morte, mesmo ímpeto que move o filme e a documentação de todo o processo conjunto, o livro *Modern Nature*. Esse ímpeto poderia indicar também que a vida e a

morte, afinal, talvez não sejam forças contrárias, mas coabitantes de uma mesma heterotopia.⁴⁵

Gostaríamos de aproveitar o ensejo para retornar a Pasolini a partir do tropo do batismo. Afinal, também em *O Evangelho segundo São Mateus* há uma cena de rito batismal, envolvendo Jesus e João Batista centralmente. Em torno deles, há um ajuntamento de fiéis, incluindo um detalhe curioso: quem dá a mão a Jesus é um apóstolo interpretado justamente pelo rapaz que desorienta o pai de família de *Teorema* na estação de trem, de certa forma um dos jovens musos de Pasolini, ao qual é dado o privilégio de tocar o Cristo — ou seria o contrário?

Será preciso falar mais sobre o corpo vivo de Pier Paolo Pasolini: poeta inclassificável — mas a poesia já não será uma forma de classificação? Então, um *corpo* ativo, simplesmente. Mas o corpo não é também uma categoria — política, social, discursiva (mais que biológica)? Vai ser sempre difícil tentar condensar Pasolini, que tão bem soube confundir as categorizações, as determinações unívocas, os códigos. Poderíamos desfraldar os títulos, como fizeram: pintor, ensaísta, polemista, crítico, dramaturgo, romancista, contista, roteirista, cineasta, ator, compositor e tradutor, todas as atividades submetidas, no entanto, à “vocação original” de poeta (NAZARIO, 2007, p. 36). No entanto, de que nos serviria tentar apreendê-lo dentro dos signos de linguagem cujas noções ele tanto se empenhou para expandir, cujos limites lutou para esgarçar? O mesmo Luiz Nazario que o delimita como “poeta” de “vocação original” reconhece que “todas as tentativas de síntese e classificação da obra de Pasolini falham aqui e ali.”⁴⁶ Sem dúvida, há linhas de força atuantes em sua vida e obra que podem facilitar a análise e a

⁴⁵ Poderíamos pensar os três filmes de Jarman que abordamos (*Sebastiane*, *The Angelic Conversation* e *O Jardim*) em uma proposta de integração, como três momentos de uma trajetória arquetípica rumo à individuação, que se inicia em *Sebastiane* com a individualidade narcísica e solitária, que se realiza sem haver encontrado a complementaridade sexual; em *The Angelic Conversation* o caminho de individuação continuaria, em direção à duplicação e ao espelhamento, oferecendo uma realização ainda no campo do narcisismo, que rejeita à dupla a dimensão sombria ou violenta; por fim, em *O Jardim*, outras porções seriam liberadas, incluindo mais figuras à composição final da realização interior, com a presença dos amantes, da criança, da mãe e do mestre em quadro. A identidade, antes fechada no sujeito, abre-se à alteridade. Trata-se de um movimento queer de expansão.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

aproximação, mas elas não devem ser entendidas como fatos determinados, antes como possibilidades de acenos para desejáveis expansões.

Maria Betânia Amoroso (2002, p. 12-13) alerta para o risco de se tentar “definir” Pasolini dentro de qualquer categoria exclusiva, seja como marxista, seja como homossexual. Afinal, ele mesmo lutou contra a lógica “terrorista” da fixidez. Ainda assim, não é possível negar que algumas forças atuantes em sua obra são mais pronunciadas que outras, permitindo-nos leituras detidas sobre um ou outro ponto, e desde uma ou outra perspectiva. E não se trata de serem duas — são múltiplas, tantas quantas são as referências que proliferam na produção pasoliniana.

A respeito da homossexualidade como chave de leitura exclusiva, ocorre que a crítica gay de fato se valeu da obra de Pasolini em prol de seus argumentos, por mais que o autor não se reivindicasse “gay” em vida, entendendo-se fora também desse rótulo, a despeito de suas assumidas práticas homossexuais. Não se trata aqui, é claro, de despolitização ou “apagamento identitário”, mas antes uma forma de militância desarraigada e aberta a contradições. Além disso, alguns descaminhos da subcultura gay, assimilacionistas e mirados nos valores da classe média, por certo se distanciavam dos propósitos pasolinianos. De certo modo, a influência de Pasolini no âmbito do *gay criticism* contradiz a história de suas disputas com os teóricos anglo-saxões da homossexualidade na década de 1970 (MERINO, 2003, p. 36). Mas isso significa que Pasolini não possa ser lido em um viés queer? (Está é, justamente, uma das principais vertentes de leitura de sua obra, cf. HUMPHREY, 2020). E em que medida o queer se diferencia do gay?

As contradições em torno de Pasolini se mostram também nas polêmicas que ele travou nos órgãos de imprensa com os quais colaborava regularmente. Ora ele era taxado de “católico” enrustido, ora de “comunista” nostálgico, até mesmo de “ateu”, a despeito de sua própria indeterminabilidade particular. Respondeu assim a um jornalista que se referiu a ele como ateu: “Se você sabe que sou um ateu, então me conhece melhor que eu mesmo. Eu posso ser um ateu, mas sou um ateu que tem a nostalgia do Sagrado” (PASOLINI apud NAZARIO, 2007, p. 50).

Estamos cientes de que é sempre delicado lançar mão de dados biográficos na tentativa de explicar ou analisar obras de arte, mas o caso de Pasolini exige um posicionamento mais nuançado, que não recuse de antemão o “problema biográfico” (MERINO, 2003, p. 31). A análise político-social de Pasolini aparece sempre filtrada por sua subjetividade de poeta ativo. Pasolini recorre à poesia como expressão de sua individualidade nos diversos meios expressivos com os quais trabalha. Michel Lahud endossa tal perspectiva ao afirmar que Pasolini realiza “um trabalho de decifração do real que é sempre, ao mesmo tempo, um fragmento de autobiografia.” (LAHUD, 1990, p. 12).

Esforçando-nos para não incorrer na *tentação* da classificação, mas cedendo ligeiramente a ela como um reincidente amoroso, abordaremos a obra de Pasolini dentro de uma linha teórica que, antes de pretender prendê-lo, quererá abri-lo: trata-se do pensamento queer. Não como mais um título para pesar nos ombros do *poeta*, e sim como o anti-título por excelência (assim o desejamos e defendemos). Queer é o reconhecimento da falência de todas as possibilidades de aprisionamento classificatório, atendendo, portanto, a dualidades, paradoxos, contradições irresolutas. Embora Pasolini se situe em um contexto histórico anterior à emergência da questão queer propriamente (popularizada e teorizada mais a fundo a partir da década de 1980 — lembremos que Pasolini foi morto em 1975), seu pensamento ativo e desestabilizador é dotado de uma postura potencialmente remetida ao queer, fato que outros pesquisadores já apontaram.

B. Ruby Rich reivindicou a herança de Pasolini no *New Queer Cinema* (NAZARIO, 2007, p. 176), e autores brasileiros contemporâneos encampam essa ideia. Lucas Bettim acena para Pasolini (além de cineastas do *underground* norte-americano, como Kenneth Anger, Andy Warhol, Paul Morrissey e John Waters, entre outros) em busca da gênese de *um certo old queer cinema*. Rodrigo de Oliveira também identifica em Pasolini e outros autores do cinema moderno europeu, como Rainer Werner Fassbinder e Rosa von Praunheim, as raízes do cinema queer como o conhecemos a partir dos anos 1990 (MURARI; NAGIME, 2015).

O cinema queer, especificamente tratado nesses termos, tem relação direta com o New Queer Cinema, movimento mapeado por B. Ruby Rich no começo dos anos 1990 a partir de uma safra de filmes LGBTQs que tiveram ampla repercussão em festivais norte-americanos na época. Segundo a autora, “repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (RICH, 2015, p. 18).

Esses filmes nascem da insatisfação dos artistas queer diante das respostas oficiais à crise da aids, em uma tomada de consciência que buscava “não somente fazer história, mas principalmente repensar a própria história de seus países e suas heranças culturais sob um aspecto queer” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 13), e ainda:

Deslocar essa figura histórica do óbvio para o inusitado, da aparência para o lado “oculto” complexo e multifacetado, do chão de seu tempo para a distopia contemporânea, da realidade para a imagem, da ideia, sensação, sentimento para o conceito. [...] Uma agenda de luta permanece, portanto, no cinema *queer*, mas o seu retrato se faz de modo em grande parte novo, pelo recurso a estéticas pós-modernas, que não só borram fronteiras entre gêneros, classes, épocas, estilos, uso de materiais e formas, como desnaturalizam e denunciam a instância dominante. Na esfera da História com h maiúsculo, em vez da narrativa realista ou documental, a sua ficcionalização delirante, em vez do ponto de vista objetivo, a irrupção de uma voz (e imagem) subjetiva, individual, em vez do relato reiterativo e monumentalizante, o foco nos interstícios mais tênues e fugidios, em vez do passado, um presente estranho, fragmentado, deslocado, em sua beleza revivificante ou em sua tragédia inercial. (HEFFNER, 2015, p. 53)

Tal disposição se encontra visivelmente nas propostas de reflexão e ressignificação da cultura cristã tanto em Pasolini quanto em Jarman. O próprio Pasolini fala sobre apropriar-se da herança cristã (musical, pictórica, arquitetônica etc.) e não deixá-la só para os padres (PASOLINI⁴⁷ apud LAHUD, 1993, p. 81-82), em uma atitude *queer anacrônica* (ou “proto-*queer*”), afinal, muito antes do NQC e da teorização sobre a *queerness* ele já oferece uma obra preñe de desestabilizações, autorreflexividade e reinvenção de si mediada pela experiência do corpo. Jarman, que também compartilha dessas características, situa-se apropriadamente dentro da discussão *queer*, intensificada na década de 1980, e é

⁴⁷ PASOLINI, Pier P. “Carta de 30/11/1961”. *Le belle bandiere*. Roma: Editori Riuniti, 1978, p. 170.

incluído oficialmente no movimento do NQC por *Edward II* (1991). Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr.,

Ainda que o epicentro da cultura *queer* mundial esteja nos Estados Unidos (acompanhando, evidentemente, um processo mais amplo de hegemonia cultural norte-americana, que vem desde o fim da Segunda Guerra), é na Europa que se deve buscar uma genealogia das primeiras formas de expressão que, mais tarde (começo dos anos 1990), desaguariam no New Queer Cinema. De Fassbinder a Almodóvar, passando por Monika Treut e Derek Jarman, os primeiros realizadores que, de fato, apresentaram em seus filmes uma visão passível de receber tal denominação foram europeus. (OLIVEIRA JR., 2015, p. 157).

Ao contrário de Jarman, a legitimidade da “queerização” de Pasolini é discutível, mas tentaremos encontrá-la aqui desde o interior de sua obra e de seu pensamento vivo, traçando eixos que encontrem *queer* e Pier Paolo em uma mesma esquina. São eles: 1) a preponderância corpórea na obra pasoliniana; 2) sua capacidade de “culturalizar” a natureza e 3) o pensamento anti-dialético (aberto ao paradoxo, ao não-binarismo, à contradição) que o autor defende.

Como poeta, Pasolini sempre se colocou de corpo presente na realidade que buscava representar – ou, antes mesmo de representar, *experimentar*. A escrita poética, então, é tida não como o fim de um processo, mas como um processo em si, ela mesma uma *ação* no presente: “[...] toda poesia é translinguística. É uma ação ‘depositada’ em um sistema de símbolos, como em um veículo, a qual se converte em *ação* no destinatário [...]” (PASOLINI, 2006, p. 42, tradução nossa⁴⁸ e *itálico* do autor). Desse modo, poeta e leitor são *corpos que agem*, seja pela escrita, seja pela leitura, estando ambos comungados na criação de imagens mentais. Tais imagens são também a base arquetípica da linguagem do cinema, precisamente.

É no contexto de sua produção poética/literária inicial que Pasolini descreve suas primeiras relações sexuais, ambigualmente se referindo a essa “melhor juventude” como o momento de ouro de sua vida, ainda que se encontrasse às

⁴⁸ No original: “[...] toda poesía es translingüística. Es una acción ‘depositada’ en un sistema de símbolos, como en un vehículo, la cual se convierte en *acción* en el destinatario [...]”

voltas com a II Guerra Mundial, sob o terror fascista. Apesar desse fato, Pasolini afirma que o fascismo não fora capaz, àquela altura, de realmente dizimar a cultura do povo, que resistia em seus dialetos e crenças religiosas arcaicas. Ao escrever seus primeiros versos em dialeto, Pasolini o defende como uma forma de preservar o irracional e o mítico dessas culturas, e com isso deixar um documento de corpos ameaçados: “o dialeto solidifica, como espírito da sua própria matéria, valores não só antigos, mas indubitavelmente arcaicos, para não dizer pré-históricos ou míticos” (PASOLINI, 1990, p. 74).

A conjunção que aqui nos interessa centralmente (de sacralidade e sensualidade em corpos queer), Pasolini já a expressa em sua produção precoce, primeiramente nos diários reunidos sob o título de *Cadernos vermelhos* (de 1947, perdidos durante anos, só vindo a público integralmente nos anos 2000), em poesias de *A melhor juventude* (1954) e nas ficções autobiográficas *Amado meu precedido de Atos impuros* (escritos em 1948, a respeito de eventos de 1943, e só publicados em 1982). Nessas duas narrativas, o poeta dá testemunho dos torvelinhos de sua culpa cristã em torno do desejo que sente pelos corpos dos rapazes do campo — alguns seus alunos, meninos imberbes, com os traços fronteiros da puberdade. Ao contrário da ordem dominante que poderia esperar que na negação do desejo e na autopunição ele viesse a transcender a culpa, é justamente pela afirmação e deleite do desejo que o poeta se libera. Reconhece que o amor de Cristo que o agita ao encontro dos jovens parceiros é legítimo e libertador.

Após sua estreia literária, Pasolini começa a se enveredar pelo campo cinematográfico, participando da elaboração de roteiros com importantes nomes do cinema italiano, incluindo Federico Fellini, com o qual colaborou na escrita dos diálogos de *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957). Posteriormente, ele se lançará à realização de fato, dirigindo *Acattono* (1961). Na passagem da literatura ao cinema, Pasolini vislumbra a possibilidade de se engajar mais concretamente na realidade que tanto o atrai, trocando a “prisão simbólica” das palavras escritas pelo “corpo a corpo” com os objetos do mundo. Assim ele se refere a essa migração de uma mídia a outra:

[...] regressar a mim, passar da escrita literária ao cinema, é um caso de modernidade extrema ou de retrocesso? Falei que faço cinema para viver de acordo com minha filosofia, isto é, o desejo de viver fisicamente sempre ao nível da realidade, sem a interrupção mágico-simbólica do sistema de signos linguístico. (PASOLINI, 2006, p. 81, tradução nossa⁴⁹)

Não obstante, ele reconhece que a própria realidade consiste em um sistema de signos, com uma diferença fundamental em relação aos signos verbais:

[...] os “signos” do sistema verbal são [...] simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. É verdade que as coisas se tornam “signos”, mas são “signos”, por assim dizer vivos, de si próprias. (PASOLINI, 1990, p. 128, aspas do autor)

É certo que o interesse de Pasolini pelo real, para além de suas próprias inclinações pessoais, deve algo de histórico ao movimento cinematográfico que precedeu sua inserção no cinema: o neorealismo italiano. O cinema de Pasolini pode ser considerado herdeiro, em partes, do neorealismo dos anos 1940, dado o emprego de atores não profissionais, as filmagens em locações, a preocupação com setores marginalizados da sociedade italiana etc., mas demarca algumas mudanças que dizem respeito tanto às formas quanto ao conteúdo mítico, para além do humanismo mais imediato e não estetizado dos neorealistas.

A lida de Pasolini com os signos da realidade o leva a pensar o cinema como uma forma de semiologia, que se detém sobre o sistema simbólico do real, que é para ele, como já sugerimos, a única linguagem verdadeira: “A linguagem mais pura que existe no mundo, ou melhor, a única que poderia ser chamada de LINGUAGEM

⁴⁹ No original: “[...] regresar a mí, pasar de la escritura literaria al cine, ¿es un caso de modernidad extrema, o de retroceso? Dije que hago cine para vivir de acuerdo a mi filosofía, esto es, el deseo de vivir físicamente siempre al nivel de la realidad, sin la interrupción mágico-simbólica del sistema de signos lingüístico.”

sem mais, é a linguagem da realidade natural.” (PASOLINI, 2006, p. 100, tradução nossa⁵⁰)

Ao se debruçar sobre a realidade, Pasolini abre a perspectiva uma vez mais para o sentido instável do presente. Afinal, se a realidade expressa tão somente “o presente no seu decorrer”, como indica Lahud, então “é um sentido sempre suspenso e indeciso o que também caracteriza a sua linguagem própria” (LAHUD, 1993, p. 48). Mais uma vez nos defrontamos, pois, com o tropo da instabilidade, tão caro a Pasolini e, claro está, aos estudos queer.

Ao recusar, acima de tudo, fazer coro com os valores pequeno-burgueses, com os quais até mesmo seus pares intelectuais pareciam compactuar, Pasolini vai se afigurando como um *estorvo*, a depender do ponto de vista. Sua liberdade arrojada incomodava a muitos — da grande massa de italianos neofascistas aos poucos pensadores engajados, mais ou menos próximos ideologicamente. Sua recusa em fechar-se sob um título e sua afirmação do abrir-se como um corpo lhe garantem certa graça, certo brilho desafiador, como aquele que possuem os olhos de uma criança questionadora. Ele reivindicará: “Permitam-me a liberdade do poeta que diz livremente coisas livres!” (PASOLINI, 2006, p. 115, tradução nossa⁵¹).

Ademais, ele deixa claro: “O meu não é um discurso linguístico, é um discurso sociolinguístico. O fundo de meu discurso não é linguístico, mas sim político” (PASOLINI⁵² apud MERINO, 2003, p. 57, tradução nossa⁵³). Interessa-lhe, portanto, engajar-se no mundo para agir politicamente sobre ele, destrinchando-o nos códigos que o compõem, com a liberdade de um poeta que cria imagens contundentes e as deixa viver.

Também causa incômodo no meio intelectual e na sociedade italiana de sua época de modo geral, claro está, a homossexualidade de Pasolini. Desde *Acattonne*,

⁵⁰ No original: “El lenguaje más puro que existe en el mundo, más bien el único que podría ser llamado LENGUAJE sin más, es el lenguaje de la realidad natural.”

⁵¹ No original: “¡Permítaseme la libertad del poeta que dice libremente cosas libres!”.

⁵² Pasolini, P. P. “Rapporti tra lingua e letteratura”, debate entre I. Baldelli, P. P. Pasolini, M. Rago e L. Gruppi, entre outros, Roma, 3 fev. 1965. Posteriormente, com o título “È vero o no che la classe egemone sta creando la lingua nazionale?”, em *Le interviste*, p. 87-88.

⁵³ No original: “El mío no es un discurso lingüístico, es un discurso sociolingüístico. El fondo de mi discurso no es lingüístico, sino político [...]”.

sua obra é recebida sob o epíteto de *decadente*, nada menos que um eufemismo para disfarçar os ataques à sua sexualidade (Amoroso, 2002: 33-34). Reduzir a complexidade da obra pasoliniana às implicações de sua sexualidade é igualmente uma atitude homofóbica, historicamente dirigida a artistas e pessoas LGBTQs de modo geral, como se a sexualidade ou o gênero desviante as atravessassem dos pés a cabeça, vazando pelos poros e cavidades de modo incontrollável e daninho – suor sulfúrico, bafo viperino. Tal prática é um lugar-comum desde que se instituiu a categoria “homossexual” nos idos dos anos 1870, como bem sinalizou Foucault (2018, p. 47-48).

A virada histórica do final do século XIX, que instituiu a homossexualidade como categoria de análise científica, a título de controle social e político, sem dúvida marca o corpo de Pasolini – marca-nos cá, ainda hoje. O que antes era tido apenas como uma prática condenável pela Igreja (a “sodomia”, que deveria ser confessada nos ditames do pecado) se torna uma essência, uma característica onipresente e marcada em cada gesto, em cada olhar (de desejo ou não, mesmo o da mais pura indiferença)... nas unhas, nos cabelos e na língua, dentro ou fora da boca. A homossexualidade se torna, assim, uma *identidade*. Devemos atentar, no entanto, para o fato de tal não ser uma “identidade *descoberta*”, mas sim uma “categoria *construída* do saber” (SPARGO, 2017, p. 18, itálicos da autora). A ciência, nesse sentido, não vem *revelar* verdades profundas e ocultas, mas sim *cria*, motivada por interesses particulares.

Assim como Foucault descortina a *invenção* da identidade como anti-natural, Pasolini desnaturaliza a própria natureza em suas elucubrações em torno do cinema como semiologia da realidade: ele “culturaliza” a natureza, pensando a realidade como “cinema *in natura*” (LAHUD, 1993, p. 42-43). É um pensamento que *estranha* o mundo: queer. Lembremos que, em inglês, queer pode ser substantivo, adjetivo ou verbo, “mas em todos os casos se define em oposição ao ‘normal’ ou à normalização.” (SPARGO, 2017, p. 13). Nesse sentido, se a norma apregoa que *a natureza é natural*, Pasolini radicalmente dirá que não.

Desde suas primeiras obras, tanto literárias quanto cinematográficas, Pasolini se dedica a registrar e viver junto dos corpos populares, sejam eles camponeses, sejam lumpens/subproletários/operários. Nesta ordem, ele considera os seus três “paradigmas de autenticidade” (LAHUD, 1993, p. 85): no universo camponês (Casarsa, no Friuli), no lumpenproletário (periferias de Roma) e nos territórios do “Terceiro Mundo” (Brasil, países africanos e árabes, bairros negros dos Estados Unidos). Pasolini vê especialmente nos corpos oprimidos o verdadeiro potencial revolucionário:

Um *corpo* é sempre revolucionário, ao representar o incodificável. Por meio dele revivemos situações codificadas — velhas e novas — que se convertem em instáveis e escandalosas. Se, além disso, este *corpo* pertence a uma *vida indigna de ser vivida* (a de um negro, um sardo, um cigano, um judeu, um invertido ou um miserável), então também é manifestamente revolucionário (coisa que não pode manifestar o corpo de uma autoridade local, de um ministro etc.). O pobre e o infeliz sempre são, em si mesmos, heroicos: sejam resignados ou rebeldes — e inclusive se cometem delitos, pois nunca têm alternativas reais. (PASOLINI⁵⁴ apud MERINO, 2003, p. 52, tradução nossa⁵⁵ e itálicos do autor)

A primeira produção poética de Pasolini é escrita em dialeto friulano⁵⁶, como uma forma de materializar uma cultura que via ameaçada pelas tentativas de genocídio popular operadas pelo fascismo. Pasolini identifica a partir da linguagem concreta do povo a sua existência física, o que lhe fornece a passagem à própria percepção da realidade. Além disso, o dialeto também fornece um acesso ao que há de ancestral em uma comunidade, sua lida com o inconsciente coletivo, com os mitos e arquétipos aí depositados (PASOLINI, 1990, p. 74-75).

⁵⁴ Pasolini, P. P. “Pier Paolo Pasolini”, entrevista de T. Anzoino em *La nuova Italia*, Firenze, 1971, p. 1-12. Posteriormente, com o título “Un povero à sempre eroico, il suo corpo è sempre rivoluzionario”, em *Interviste corsare sulla politica e sulla vita. 1955-1975*, Roma: Liberal Atlantide, 1995, p. 162-163.

⁵⁵ No original: ‘Un cuerpo es siempre revolucionario, al representar lo incodificable. A través suyo revivimos situaciones codificadas – viejas y nuevas – que se convierten en inestables y escandalosas. Si además este cuerpo pertenece a una vida indigna de ser vivida (la de un negro, un sardo, un gitano, un judío, un invertido o un miserable), entonces también es manifestamente revolucionario (cosa que no puede manifestar el cuerpo de una autoridad local, de un ministro, etc.). El pobre y el infeliz siempre son, en sí mismos, heroicos: sean resignados o rebeldes – e incluso si cometen acciones delictivas, que nunca tienen alternativas reales’.

⁵⁶ Cf. Pasolini, P. P. *La meglio gioventù (1941-1953)*: poesie friulane. Roma: Salerno, 1998.

O engajamento de Pasolini no mundo concreto, percebido na escolha do dialeto, marca também sua passagem da literatura ao cinema, como já observamos, sendo a periferia de Roma o *locus* ideal para sua corporificação nesse próximo momento criativo. Em seu primeiro longa-metragem, *Accattone* (1961), opera em relação ao dialeto do povo da periferia romana, o *romanesco*, um gesto similar de recuperação que dedicara antes ao friulano, com uma diferença fundamental que consiste no traslado do simbólico ao “real”. Nesse índice de testemunhar uma língua viva, dá também passagem ao irracional e ao mítico, situando o lumpenproletariado (desempregados, pequenos criminosos, assaltantes, cafetões, prostitutas etc. — lembremos que “accattone” significa, justamente, “vagabundo”) no centro de um verdadeiro martírio, esteticamente ressaltado em suas proximidades com a paixão de Cristo. Nesse filme, a inspiração imagética de Pasolini é a pintura do *Trecento* e do *Quattrocento* italiano, que ficará ainda mais evidente nos filmes subsequentes. É muito conhecida, por exemplo, a sequência de *Accattone* em que o protagonista e seu cunhado se engalfinham ao som de Bach — uma simples briga de rua filmada como um trecho de hagiografia. Imagem e som deslocam-se em sentidos “opostos”, da pobreza material à elevação do espírito: as “oposições” se confundem. Esse procedimento, referido como “sacralidade técnica” (AMOROSO, 2002, p. 33), é operado muitas vezes pela música. Adiante o veremos desenvolvido em *O Evangelho segundo São Mateus*. Em *Mamma Roma* (1962), o sagrado está também marcado no corpo de um jovem criminal, cuja morte é mostrada à maneira do Cristo de Mantegna.

Chegamos, assim, a um dos filmes que desejamos analisar mais de perto: *A Ricota* (*La Ricotta*, 1963), curta-metragem que marca a passagem da sacralização do povo a um olhar diretamente voltado para o mito de Cristo. Michel Lahud se refere ao filme, presente no longa-metragem coletivo *Ro.Go.Pa.G* (1963), como uma “obra de transição” (LAHUD, 1993, p. 67). Trata-se justamente de uma passagem ao aprofundamento em direção ao corpo do mito, encarado de frente e colhido em diversas fontes. Ainda que haja intermediações, e que a saga cristã só vá ser realizada efetivamente no ano seguinte, aqui já existe o ímpeto de confrontar o sagrado em sua mitificação mais dominante no Ocidente. *A ricota* é um curta

metalinguístico em que um diretor de cinema (interpretado por Orson Welles) reencena pinturas clássicas da Paixão de Cristo, como as descidas da cruz de Fiorentino e Pontormo. Nos intervalos das filmagens, os atores que posam muito solenemente como personagens bíblicas liberam-se dos *tableaux-vivants* e se entregam às ocupações mais mundanas, como dançar um *twist* ou devorar ricota. Aí está novamente o choque entre sagrado e profano para o qual já chamamos a atenção. O protagonista dessa pequena obra-prima, no entanto, é Stracci, um figurante do martírio de Cristo que é reposicionado ao centro (simbolicamente) ao corporificar em si mesmo o martírio: esfaimado que é, acaba morrendo por indigestão de ricota. Apesar do tom de comédia chapliniana, é seriíssimo o intento pasoliniano de denunciar a pobreza do povo que, para ele, é o que ainda existe de mais próximo do desprendimento cristão das origens. É esse povo que sofre ainda as chagas, as lacerações, o horror e o amor de Cristo: “[a]o filmar a Paixão de Cristo, Pasolini opõe de maneira clara o mundo da burguesia, frívolo e hipócrita, ao mundo *pré-histórico* (como dizia o escritor) do subproletariado (AMOROSO, 2002, p. 38, itálico da autora).

A *ricota* causou grande polêmica na Itália e foi proibido em vários cinemas. Parte do filme coletivo *Ro.Go.Pa.G*, foi indiscutivelmente o mais incômodo, o único que os exibidores deviam evitar. Pasolini foi condenado à prisão por esse singelo e complexo filme, conseguindo salvar-se da condenação de quatro meses ao argumentar que o curta não passava de uma crítica à falsa religião, e não à fé de modo geral (NAZARIO, 2007, p. 45). Por essas e outras, não foi sem espanto que o público italiano recebeu a notícia do próximo projeto cinematográfico de Pasolini: a adaptação do Evangelho de São Mateus, que prontamente os conservadores encararam como uma escandalosa provocação.

Figura 22 — Descida da cruz



Fonte: *Descida da cruz* (1521), de Fiorentino, e a reencenação pasoliniana em *A ricotta*

A saga crística de Pasolini segue seu curso com a busca de locações para a adaptação do Evangelho de Mateus na Palestina, registrada no filme *Locações na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus* (1963). Nele, o diretor se coloca de corpo presente para perscrutar os espaços por onde Jesus teria peregrinado, pregado e sofrido seu martírio. Refazendo os percursos do messias a bordo de seu reluzente automóvel, Pasolini atualiza o mito e o questiona intempestivamente. Ele confronta a imagem mental que fizera dos locais bíblicos com sua apresentação “na realidade”: esta se revela muito mais humilde ou moderna, em contraste com o tom apoteótico e arcaico do texto evangélico. De pronto, o gesto de refletir sobre a trajetória bíblica e a sua atordoante materialidade insere o filme no campo do ensaio, haja vista que esse gênero fronteiro é caracterizado pela argumentação, pelo fluxo de pensamento, pela instabilidade mesma do movimento interno que busca se

comunicar. Como aponta Corrigan (2015, p. 22), o ensaio é um “diálogo público entre um eu e um mundo”:

Frequentemente com a aparência de um documentário filtrado por uma perspectiva mais ou menos pessoal, esses filmes às vezes desconcertantes sempre foram difíceis de classificar, ora difíceis de entender, ora difíceis de relacionar mutuamente. [...] práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência [...] o ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, [...] diferentes encontros ou conceitos experienciais que ligam a subjetividade e um domínio público. (CORRIGAN, 2015, p. 8-12)

Ao se colocar fisicamente em quadro protagonizando sua reflexão, Pasolini opera um gesto ensaístico questionador e desestabilizador: “Seu objetivo era fazer filmes onde se encontraria o sentido existencial do corpo, do físico, este entusiasmo vital que se está perdendo” (NAZARIO, 1982, p. 30-31). Aqui, deixa marcado prontamente que se trata de uma “profanação”, uma vez mais: uma atualização do objeto sagrado, para dar-lhe um uso corpóreo, vivo e novo (AGAMBEN, 2007, p. 65-66). A presença física de Pasolini em alguns filmes (representando a si mesmo em *Locações na Palestina* e *Notas para uma Oréstia Africana*, como um pintor em *Decameron*, como um sacerdote em *Édipo Rei*) intensifica uma vontade de presença que é sensível em toda sua obra poética, cinematográfica e literária, em trocas profícuas.

Em *Locações*, seu desejo de adentrar o mundo filmado se realiza inteiramente e pode ser visto em um plano emblemático, em que a imagem de uma menina com burros, que Pasolini afirma parecer ter saído direto da Bíblia é, no plano seguinte, coabitada pelo diretor, que inclusive toca o rosto da criança, reiterando seu desejo de contato físico (Fig. 23).

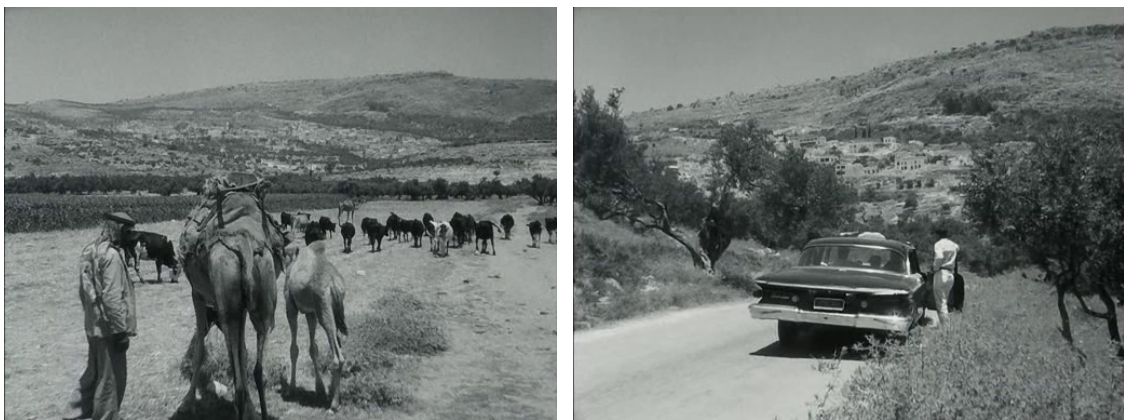
Figura 23 — Pasolini adentra o mundo arcaico



Fonte: *Locações na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus* (1963).

Pasolini testemunha como angústia física o choque da modernização da Palestina. Seu filme sobrepõe as temporalidades de forma estarrecedora: em um corte saltamos de uma imagem arcaica (por exemplo, um homem com camelos e gados) à imagem “moderna” de Pasolini e um carro (Fig. 24). Com essa inserção, Pasolini parece sugerir que o passado não está enterrado, mas coexiste com o presente laicizante, modernizante, desumanizador. Aqui, sua ideia de anti-dialética parece bem materializada.

Figura 24 — Arcaico e moderno se chocam em um corte



Fonte: *Locações na Palestina*.

O choque de temporalidades percorre o filme inteiro, havendo imagens de jovens em motocicletas por paragens que nada teriam de “marcações históricas” e poderiam parecer espaços de um passado imemorável, não fossem: a própria existência de estradas com faixas e placas, jovens em motocicletas, homens com véus sobre tratores, guindastes, torres de energia, postes e tantos outros “detalhes” históricos (Fig. 25) — de uma história específica, claro está, relativa ao avanço neocapitalista sobre os povos do “Terceiro Mundo”.

Essa sobreposição de temporalidades vai ao encontro das ideias antidialéticas de Pasolini, que declara em versos:

[...] *A tese
e a antítese coexistem com a síntese: eis
a verdadeira trindade do homem nem pré-lógico nem lógico
mas real [...]* (PASOLINI⁵⁷ apud LAHUD, 1993, p. 71).

Para ele, não haveria conciliação possível entre os opostos, que não se solucionam em uma síntese, mas permanecem existindo concomitantemente: “Eu sou contra Hegel [...] Tese? Antítese? Síntese? Parece-me muito cômodo. [...] Existem apenas oposições, inconciliáveis.” (PASOLINI⁵⁸ apud LAHUD, p. 88-89). Desse modo, o que a História pretende incorporar e assimilar continua, em verdade, a persistir como sombra, como o recalcado que pode, a qualquer tempo, reemergir para cobrar o seu quinhão. Pasolini o afirma: “Sou mesmo tão metafísico, mítico, tão mitológico, que não me arrisco a dizer que o dado que ultrapassa o precedente o incorpora, o assimila dialeticamente. Eu digo que eles se justapõem.” (PASOLINI⁵⁹ apud LAHUD, 1993, p. 72). Essa é a base de *Medeia* e de tantas outras de suas obras, em que o passado mítico permanece acessível àqueles que o sabem invocar — isso quando não eclode simplesmente com uma fúria destruidora.

⁵⁷ PASOLINI, P. P. *Medea*. Milão: Garzanti, 1970, p. 133.

⁵⁸ _____. “Ancora il linguaggio della realtà” (1971). Enrico Magreli, ed. *Con Pier Paolo Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1977, p. 99.

⁵⁹ _____. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* (Jean Dufлот, ed.). Paris: Pierre Belfond, 1970, p. 80.

Figura 25 — Marcas de modernização no ambiente “arcaico” da Palestina



Fonte: *Locações na Palestina*.

A frustração e a angústia que Pasolini experimenta na terra transformada de *Locações na Palestina* o impellem ao diálogo com um clérigo, Don Andrea, companheiro de viagem pela Palestina. Na primeira entrevista em que aparecem juntos, Pasolini já diz, muito sugestivamente, que precisa “confessar-se”. Ora Pasolini o interpela, ora Pasolini é interpelado; os papéis fixos estabelecidos nos rituais da confissão e do documentário, entre confessor e confessante, ou entrevistador e entrevistado, confundem-se, os limites das hierarquias são borrados (Fig. 26).

Figura 26 — Inversão de papéis entre Pasolini e Don Andrea



Fonte: *Locações na Palestina*.

Para Foucault,

[...] a confissão é [...] um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar [...]. (FOUCAULT, 2018, p. 69)

Em *Locações na Palestina*, o sentido catártico da confissão não opera inteiramente, havendo trânsitos de irresoluções nos discursos, tanto no do clérigo quanto no de Pasolini, que não encontram os desdobramentos tradicionais do rito, seja em termos de punição, seja em termos de perdão ou consolo. O discurso permanece aberto, sem encontrar uma conclusão aliviadora; resiste o dissenso, que só poderá encontrar alguma satisfação na experiência mesma do corpo. O próprio Don Andrea sugere que Pasolini experimente a presença no espaço, que se deixe ser um corpo em trânsito pela Terra Santa – que não pense tanto? Mas Pasolini sempre redargui, permanece pensando. Parece-nos sugerir que o pensamento dentro de um corpo não existe como a oposição corpo-mente que o dualismo cristão insistiu em pregar; mais uma vez, opera um gesto que desestabiliza binários ao sentir com o corpo e pensar com o mesmo: “confessar pecados, confessar doenças, confessar crimes, confessar a verdade. E a verdade era sexual. [...] A ‘verdade’ revelada nesse processo, claro, não é descoberta, mas produzida. Ela existe como um saber no

interior de um discurso particular e está ligada a um poder” (SPARGO, 2017, p. 17).

A partir do século XVII, com a evolução da pastoral cristã após o Concílio de Trento, o sacramento da confissão se torna uma prática insidiosa, que pretende conformar todo o sexo em discurso, demandando uma constante autovigilância por parte do sujeito, atento a todos os seus movimentos desejanter; isso abre a possibilidade para um controle mais sofisticado e onipresente dos corpos por parte das instituições de poder. Não bastasse, a confissão promulga-se reveladora de uma verdade íntima que não somente é estimulada de fora, mas que deve ser buscada internamente como uma demanda liberadora para o próprio sujeito, como a pedra fundamental de sua constituição como indivíduo. Foucault afirma:

A obrigação da confissão nos é, agora, imposta a partir de tantos pontos diferentes, já está tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não “demanda” nada mais que revelar-se; e que, se não chega a isso, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderá articular à custa de uma espécie de liberação. (FOUCAULT, 2018, p. 67, aspas no original)

À luz dessa reflexão, poderíamos pensar em que medida *O Jardim*, de Derek Jarman, assim como os filmes de Pasolini já mencionados, funda-se na dialética da confissão — inicialmente, parece ter acordo com o tom confessional e intimista, para depois subvertê-lo em explicitações de opacidades e barreiras ao discurso da revelação da verdade. O filme começa com a *voice over* do narrador sobre imagens trêmulas: “Eu quero compartilhar esse vazio com vocês” — é a primeira fala. Até aí, poderá parecer o estatuto da confissão, não fosse o que se segue poucos segundos depois: “Eu lhes ofereço uma viagem sem destino, incerta, e sem doces conclusões”. De pronto, a lógica confessional está rompida (e o será ainda mais radicalmente), uma vez que a finalidade catártica do discurso se perde. Ao sujeito da confissão, ela “inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o,

promete-lhe a salvação”⁶⁰, mas o que Jarman faz não é mais que lançar um grito no vazio — importa-lhe, antes, o caminho.

Além dessa banda sonora que trata de opor barreiras à transparência confessional desde o início, devemos atentar para as imagens em quadro: alternam-se ritmos, texturas, registros em cores ou em preto-e-branco, filmagens em super-8 ou em 35mm, amplas paisagens ou sufocantes estúdios com projeções em *chroma-key*. A profusão imagética dá a ver que esse não é um discurso limpo, direto, sem conflitos; trata-se, na fatura do ensaio filmico — como os primeiros experimentos em super-8 de Jarman (MELLO, 2016, p. 99-101) —, de uma obra atida aos revolteios internos, entre o sonho e o pesadelo, o natural e o industrial, o poético e o paródico. O ensaístico, que permite a exploração da “perda do eu e o repensar e refazer do eu” (CORRIGAN, 2015, p. 21) se coaduna aqui, ainda, com uma adaptação livre e muito radical do Evangelho – proposta profana, claro está.

Para Giorgio Agamben, a paródia é uma prática profanadora, no sentido em que, ao reconhecer a “inatingibilidade de seu objeto” (AGAMBEN, 2007. p. 44), configura-se como duplo, como alguém-além do objeto “original” (nesse caso, a própria Bíblia), e assim pode atribuir um uso atual, corpóreo, vivo, àquilo que foi *separado* pela religião; um uso profano. O tom geral de *O Jardim* é o da “paródia séria”⁶¹ — termo que Agamben usa para se referir a Pasolini, curiosamente —, mas em momentos pontuais o filme reivindica o deboche *camp* escancarado, aproximando-se da acepção mais corrente do paródico, que tem a ver com “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, [...] ridículo [...] ou grotesco”⁶².

Nesse sentido, uma cena muito representativa nos mostra Judas enforcado (todo vestido de couro) a tomar parte em um comercial de cartão de crédito, dependurado ao lado de uma motocicleta vermelha reluzente; ao fundo, prédios e trens, *milagres modernos*, desfilam em *chroma-key* (Fig. 27). Sabe-se que Judas, o apóstolo traidor de Cristo, fê-lo por dinheiro, e em seguida se matou. Tal tratamento

⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 37-38.

de uma passagem bíblica nos remete à faceta mais *punk* e crítica da obra de Jarman. Ele aprofunda a paródia, ainda, com “a presença de uma pulsão obscena e burlesca, ao lado da mais refinada espiritualidade [...] continuando a vocação metafísica da paródia, [...] que [...] pressupõe uma tensão dual no ser.”⁶³ Assim, representa também momentos de elevada poesia queer, como quando o rito batismal envolvendo Jesus e João Batista descamba para trocas de carícias dentro de uma banheira, ou quando a *Via Crucis* é refeita por um casal gay, sendo dois homens a carregarem, juntos, a pesada cruz. Ambas as passagens falam de duplicação de corpos e de trânsito de afetos desviantes, sobreviventes. Se “os cristos” morrem, parte deles permanece viva — naqueles que sobrevivem, afinal.

Figura 27 — Passagem da poesia intimista ao deboche *camp* escancarado



Fonte: *O Jardim* (1990, Derek Jarman).

⁶³ *Ibid.*, p. 44-46.

Agora, de volta a Pasolini, observemos como seus trajetos pela Palestina em *Locações na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus* (1963) revelam os seus resultados materiais em 1964, com o lançamento de *O Evangelho segundo São Mateus*. O que os setores conservadores (fácil e hipocritamente) escandalizáveis temiam, no fim, não aconteceu: Pasolini não agrediu o Evangelho, não o “traiu” como, no fundo, esperavam. Ele soube manter o tom místico e revolucionário, que apresenta não como contradições, mas como as fundações mesmas do pensamento de Cristo. Sua intenção de ser fiel ao Evangelho é declarada:

[...] Minha ideia é filmar, ponto por ponto, o Evangelho segundo São Mateus, sem fazer reduções ou roteiro. Traduzi-lo fielmente em imagens, seguindo, sem acrescentar nada, a narrativa; também os diálogos deverão ser rigorosamente os de São Mateus, sem uma frase sequer de explicação ou resumo, porque nenhuma imagem ou palavra acrescentada poderá estar à altura poética do texto. Foi essa altura poética que me inspirou. E eu quero fazer uma obra de poesia, não uma obra religiosa no sentido comum do termo, nem obra que pareça ideológica. Em palavras muito simples e pobres, eu não creio que Cristo seja o Filho de Deus, porque não sou crente, pelo menos conscientemente. Mas acredito que Cristo seja divino, isto é, creio que nele a humanidade era tão grande, rigorosa, ideal, que ultrapassava os sentidos comuns para humanidade. Por isso falei de “poesia”: instrumento irracional para exprimir este meu sentimento irracional por Cristo [...] (PASOLINI⁶⁴ apud AMOROSO, 2002, p. 50, aspas do autor)

Esse é o primeiro filme de Pasolini que guarda maior proximidade com o que ele chamou de “cinema de poesia”, em texto homônimo de 1965 (PASOLINI, 2006, p. 9-30). O próprio Pasolini, no entanto, faz ressalvas quanto ao seu enquadramento nesse tipo de cinema (burguês), que ele observava com certa desconfiança a partir de obras de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Miklós Jancsó e Glauber Rocha, por exemplo. Isso se deve ao fato de ele identificar, nesses artistas, uma produção que a burguesia consome com um novo ímpeto cultural, como marca de sua abertura e bom-gosto, em certa medida. Esses filmes

⁶⁴ Pasolini, P. P. *Lettere 1955-75*, ed. cit., p. 509.

“de poesia” seriam, para Pasolini, marcados por discursos subjetivos e esteticistas, em que as personagens cujos pontos de vista os narradores assumem seriam um mero pretexto para os exercícios estilísticos dos cineastas. Nesse sentido, perscrutavam em geral os sentimentos de seus pares de classe, só recorrendo ao outro de classe como uma possível deformação narrativo-estética. Pasolini, por sua vez, recorre ao texto mais popular do Ocidente, bem como aos corpos populares de fato, para dar vazão a uma poesia simples e crente.

O seu interesse pela simplicidade do sagrado é defendido nestes termos: “Faço sua defesa porque é a parte do homem que oferece menor resistência à profanação do poder, e é a mais ameaçada pelas instituições da Igreja” (PASOLINI⁶⁵ apud AMOROSO, 2002, p. 72). Aqui, fica clara a distinção que o poeta estabelece entre a fé e a religião: a simplicidade da crença dos fiéis dos primórdios *versus* a dura ostentação das instituições.

Em *O Evangelho*, também a fisicalidade do Cristo adulto de Pasolini chama atenção desde sua primeira aparição. De pronto, destoa da branca higiene pequeno-burguesa a que foi convertido pelo imaginário político ocidental: é um homem de feições populares, como um dos filhos da periferia romana que abundam na obra pasoliniana. O rosto de Cristo se alinha em uma galeria de retratos junto a outros rostos masculinos; o filme se constrói como uma série de *tableaux* de jovens interlocutores de Jesus, seus apóstolos, soldados romanos etc., entremeados pelos solilóquios do enérgico pregador. A primeira aparição de Jesus adulto ecoa a primeira aparição de Maria jovem, em termos de enquadramento, angulação, gestualidade e caracterização da personagem. Podemos fabular que, saltando tempos e a muitos planos de distância, o filme constrói pela montagem uma troca de olhares entre mãe e filho – até pela posição que ocupam nos quadros e as direções para as quais olham parecem sustentar esse diálogo imaginário. Trata-se de uma montagem sensível e altamente poética, que retoma uma imagem do princípio para talvez sugerir que, no corpo do filho, a mãe subsiste em alguma medida. Ademais, remetem à pintura medieval esses rostos capturados de frente, de perto.

⁶⁵ Pasolini apud Sitti, W.; Zabagli, F. *Pasolini per il cinema*, V. I, Milano: Meridiani Mondadori, 2001: CI.

O estranhamento que o filme opera também se dá esteticamente pela música, no procedimento que já mencionamos, conhecido como “sacralidade técnica”. Para aprofundar a ideia, gostaríamos de sugerir que a trilha sonora “queeriza” *O Evangelho*, agravando-o de uma estranheza empenhada pela mescla de estilos improváveis em um primeiro olhar mais contido. Nazario comenta passagens do filme que deixam clara a operação, a partir de um documentário que também analisa a música em Pasolini:

O documentário [*Le confessioni di un poeta* (1967, Fernando di Giammatteo)] deixa ainda clara a maneira como Pasolini sacralizava o profano e profanava o sagrado através da trilha sonora. Na sequência do massacre dos inocentes de *O Evangelho segundo São Mateus*, Pasolini usa a mesma música que Sergei Prokofiev compusera para *Aleksandr Nevskiy* (*Alexandre Nevski*, 1938), de Sergei Eisenstein, e o efeito é de uma violência trágica impressionante: os soldados romanos são assimilados aos fascistas, de faces duras, sem expressão, e o uso do zoom é eficaz na apresentação de uma cena que se desenvolve em vários planos, quase como citação da sequência da escadaria de Odessa de *Bronenosets Potyomkin* (*O Encouraçado Potemkin*, 1925). Quando João Batista batiza os pagãos, a música que ouvimos é um *blues* cantado por uma cantora afro-americana⁶⁶, religando o ritual antigo ao sagrado contemporâneo. Quando chega Jesus, o *blues* confunde-se com uma composição de Mozart, em nova combinação de sagrado e profano; e na cena da crucificação, palavras, gritos e gemidos são substituídos pela música, que sublima todo o horror que o espectador presencia. (NAZARIO, 2007, p. 191)

O “magma estilístico” do *Evangelho* tem ainda o poder de gerar “no interior do filme uma tensão correspondente à própria ambivalência teológica do Cristo, homem e Deus ao mesmo tempo” (LAHUD, 1993, p. 80-81). Tal observação é interessante ao traçar a ponte entre a forma fílmica e seu conteúdo metafísico, que Pasolini soube tão bem congregar. É pela forma que ele também dá a ver, por exemplo, os milagres de Cristo: a montagem é responsável por operar a cura de deficientes físicos, pela multiplicação dos pães, por expulsar demônios, até mesmo

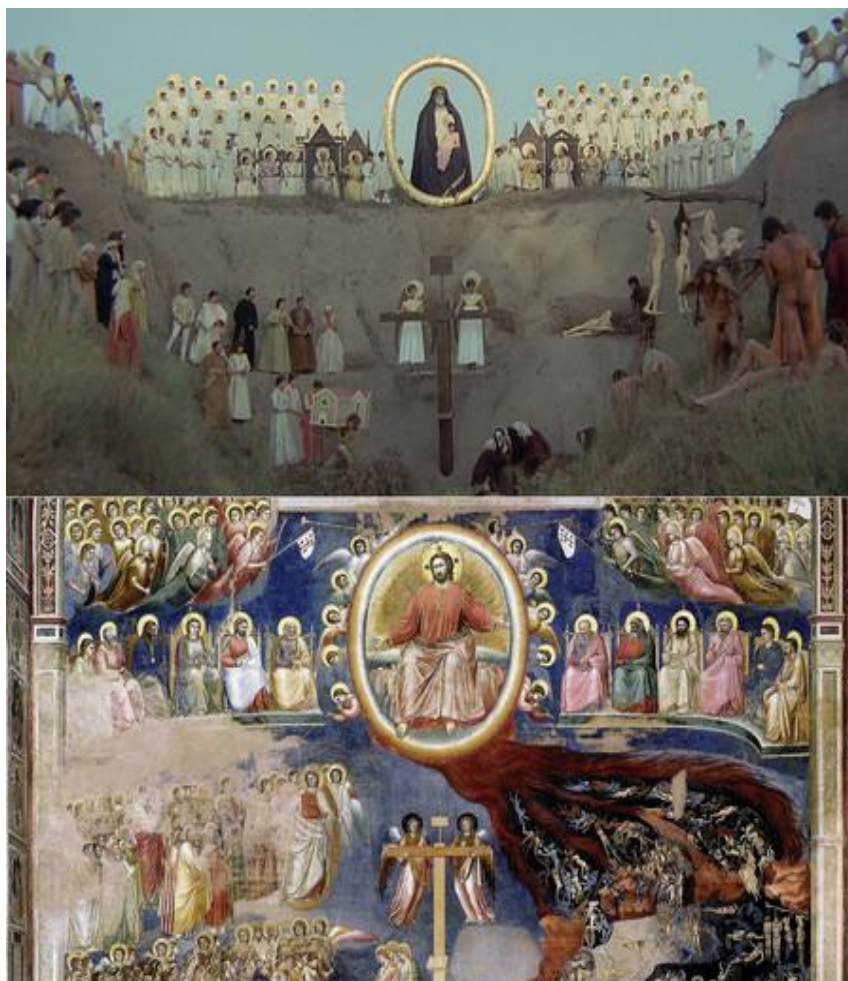
⁶⁶ Trata-se da canção “Sometimes I Feel Like a Motherless Child”, um *negro spiritual* datado da época da escravidão nos EUA, em versão interpretada por Odetta em *Odetta at Carnegie Hall* (1963). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4sgGYuQUaO8IDJeK2MJSFr>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

por afastar o próprio Satanás; por meio de cortes *estranhos*, quando comparados ao mais do filme, esses trechos se destacam como os momentos de verdadeira *magia*.

Se Pasolini ensaiou o estranho aparecimento do corpo de Cristo a partir do seu próprio, foi também reconhecendo que dentro de si abunda o outro — os artistas que referencia; o povo e sua língua; os intelectuais, os católicos, os comunistas. Pátria prenhe de paradoxos. Dentro de Pasolini, a alteridade caçando caminhos imprevistos para se entender e se expressar. Gostaríamos de deslizar, antes do fim, sobre imagens sintéticas do gesto pasoliniano: em *Decameron* (1971), temos literatura, música e pintura (um tríptico) em comunhão com o cinema; o corpo do poeta, o corpo do povo e o corpo de Cristo (outro tríptico). A primeira remissão, decerto evidente, é à obra de Giovanni Boccaccio, os contos do *Decameron*, publicados entre 1348 e 1353. A segunda, é à pintura de Giotto, *O Juízo Final* (1306) (Fig. 28). A terceira nos leva ao corpo de Pasolini, uma vez mais, em que tudo começou: ele está presente como um mestre precursor da pintura renascentista, um Giotto de sua própria parte.

Antes da abjuração da *Trilogia da Vida* (da qual *Decameron* é integrante, juntamente com *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*), devido aos rumos da liberação sexual no cinema, que Pasolini via como uma deturpação do corpo, sua venda, em um caminho diferente do que ele esperava com seus filmes (PASOLINI, 1990, p. 199-204), ele acreditava que o corpo pudesse representar o último bastião contra o genocídio capitalista. Mas eis que o capitalismo se revelou pornográfico, e a genitalização crescente da cultura cessou de estranhar a nudez dentro de quadros bem delimitados. Quais não sejam, vejamos bem, as imagens pasolinianas: que vazam os limites, que negam a limpeza moderna, que lançam a um horizonte de instabilidades as fronteiras dos corpos, dos mitos e das formas de linguagem. Então, estranhemos por fim: Pasolini — p(r)o(f)eta proto-queer.

Figura 28 — O Juízo Final de Pasolini eoa Giotto



Fonte: *Decameron* (1971, Pasolini) / *O Juízo Final* (1306, Giotto)

4. CAPÍTULO 3: DEPOIS DA MORTE; OU A COMUNIDADE

*Choro um mundo morto.
Mas não estou morto eu que o choro.
Se quisermos seguir avante, temos que chorar
o tempo que não pode mais voltar, que dizer não
a essa realidade que nos fechou
na sua prisão...*

(PASOLINI⁶⁷ apud LAHUD, 1993, p. 111).

O capítulo começa investigando a mentalidade apocalíptica presente na produção final de Pier Paolo Pasolini, sua chamada “fase corsária” (cf. LAHUD, 1993; AMOROSO, 2002). Esta se manifestou em textos intempestivos em páginas de jornais — reunidos no volume *Escritos corsários* (2020) —, e também no filme *Salò ou Os 120 dias de Sodoma* (1975). As discussões de Pasolini nesse momento, especialmente entre 1970 e 1975, ano de seu assassinato, diagnosticam o fim de um momento histórico preciso, com o acelerado processo de modernização da Itália a partir do pós-guerra. É com sensibilidade de poeta e agudeza de crítico político que Pasolini evoca imagens potentes para designar esse período, tais como: o desaparecimento dos vaga-lumes; a tristeza dos jovens leiteiros; as marcas visíveis nos novos corpos da classe trabalhadora, do subproletariado e lumpesinato italianos, forçados à homogeneização pequeno-burguesa. “Jovens infelizes”, como no título da coletânea de ensaios corsários publicados anteriormente no Brasil, com tradução e organização de Michel Lahud (1990); alguns desses artigos também haviam sido publicados anteriormente em português no volume *Escritos póstumos* (1979), em Portugal. Todas essas imagens poéticas e políticas dizem respeito a um “genocídio” e a uma “mutação antropológica”, nos termos de Pasolini, que são também as suas maneiras de dizer um fim-do-mundo. Com *Salò*, violenta adaptação dos mais que violentos *Os 120 dias de Sodoma* ([1785] 2018), do Marquês de Sade, Pasolini chegou a ser acusado de sádico (redundante ou muito apropriadamente, nesse caso?) e até de fascista, quando em verdade seu filme soa como um aflito

⁶⁷ Cf. PASOLINI, P. P. *La nuova gioventù*. Turim: Einaudi, 1975.

grito contra o horror do fascismo, que faz dos corpos objetos esvaziados de subjetividade, torturados e massacrados, por fim. Luiz Nazario (2007) se refere a *Salò* como o canto fúnebre do erotismo, outrora celebrado alegremente na *Trilogia da vida*. A pertinência dessas produções finais de Pasolini nos tempos atuais assoma incontornável, em especial por sua capacidade de prognóstico de uma virada histórica que hoje sentimos com todo o peso da realidade.

É com uma mentalidade apocalíptica que Pasolini testemunha o avanço modernizador de sua época. A mentalidade apocalíptica, segundo Afonso Murad, seria bastante anterior ao texto bíblico. Ela está presente, mas também se distingue do gênero literário utilizado no último livro da Bíblia: “A apocalíptica é uma reflexão sobre a vida e suas contradições em tempos de crise” (MURAD, 2012, p. 106), e brota da fé para se resistir aos momentos de grandes abalos e perseguições —, não se referindo especificamente ao “fim dos tempos”. Para o autor, o Apocalipse de João compartilha dessa visão da crise, mas se vale especificamente do gênero da literatura onírica para se comunicar, não sendo uma profecia literal sobre o fim dos tempos, mas um comentário sobre o seu momento histórico e político. “Na realidade, João está escrevendo para os cristãos perseguidos pelo Império Romano e suas religiões dominadoras” (MURAD, 2012, p. 107).

Em tempos de morte, pois, caberá ressignificá-la? A morte é má? — um corte é mau? Pasolini por certo dirá que não: o corte como morte, ideia explorada no texto “Observações sobre o plano-sequência”⁶⁸, é necessário para atribuir o sentido ao filme. A montagem, nessa lógica, operaria na obra algo semelhante ao que a morte opera na vida: torna-a apreensível em uma narrativa, com momentos cristalizados, salvos do grande magma do irreconhecível e esquecido. Pasolini o defende de forma inspirada a inspiradora nos seguintes termos:

É então absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estamos vivos, carecemos de sentido*, e a linguagem de nossa vida (com a qual nos expressamos, e à qual por isso atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidade, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. *A morte leva a cabo uma fulminante montagem de nossa vida*: ou seja, escolhe seus momentos

⁶⁸ Cf. PASOLINI, P. P. “Observaciones sobre el plano-secuencia”. *Cinema*: El cine como semiología de la realidad. Cidade do México: UNAM, 2006, p. 83-87.

verdadeiramente significativos (e não mais, agora, modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e os põe em sucessão, fazendo de nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso mesmo linguisticamente bem descritíveis (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). *Somente graças à morte nossa vida nos serve para nos expressarmos.* (PASOLINI, 2006, p. 87, tradução nossa e itálicos do autor)

A morte, portanto, dá visibilidade àqueles pontos que na vida poderiam passar despercebidos ou ser contraditos pelo devir. No entanto, ao se tratar de um filme, não é apenas no evidentemente expresso que reside a significância, mas também no inexpresso, naquilo que queda *inaudito, invisível, indizível* entre as imagens e sons explícitos. Reside nesse mistério, para Pasolini, o potencial de identificação total da realidade com a obra cinematográfica, como podemos conferir:

Se uma maior vivacidade caracteriza a identificação do código do cinema com o código da realidade face às *formas audiovisuais* (isto é, às partes de realidade da narrativa “incluídas”: rodadas e montadas), a identificação do código do cinema com o código da realidade face às *formas não-audiovisuais* (isto é, aos momentos da narrativa “excluídos” das tomadas e da montagem) é uma identificação absoluta. (PASOLINI, 1990, p. 148, aspas e itálicos do autor).

Aqui, Pasolini opera uma inversão interessante da lógica que determina o que é significativo e o que não o é em um filme, ao defender que as formas não-audiovisuais fornecem uma identificação absoluta com a realidade. Desse modo, atribui grande importância ao invisível, ao inapreensível em que consiste o tempo dos cortes, o instante mínimo entre um plano e outro, sequer percebido como vazio no fluxo ininterrupto do filme. Esse estranhamento da própria concepção do que é relevante no cinema traz algo de fundamentalmente queer. Todo o pensamento de Pasolini opera por essas inversões de sentido, como temos visto, reposicionamento ao centro o que em geral é relegado às margens – ou nem a elas, nem mesmo à margem aquilo que absolutamente não é considerado. Ele afirma:

[...] nas *inclusões* e nas *exclusões* de tempos e de espaços (também, evidentemente, calculáveis e potencialmente “extraídos” de um sistema individualizável e analisável) é ressarcido esse tanto de inelutabilidade que “do código” permanece nos objetos incluídos no plano; trata-se de uma liberdade “metonímica” que desencadeia a

“mensagem” nas intermitências de tempo e espaço, de uma duração infinitesimal, entre plano e plano. (PASOLINI, 2006, p. 113, tradução nossa, itálicos e aspas do autor)

Poderíamos dizer que a mensagem de um filme vai muito além daquilo que é visto ou ouvido a partir da tela, atingindo o espectador em dimensões dificilmente sondáveis. Devolvemos à parcela de magia e mito esse poder do cinema, que desde as origens esteve relacionado ao sonho, aos espetáculos de mágica e ilusionismo, entre outras atrações dos circos e feiras itinerantes. Mais que isso, retorna não somente à ilusão de um mágico, mas à verdadeira bruxaria de um mago. Nos cortes, como mencionamos, reside essa fração de feitiço, que Pasolini assim aprofunda:

O montador une os planos uns aos outros por meio dos “cortes”: é nessa fração incalculavelmente mínima de tempo que seriam calculadas as “durações negativas”, ou seja, *aquelas que não existem*; nem como representação material audiovisual, nem como abstração matemático-rítmica. Na convenção da duração infinitesimal de um corte, pode-se passar uma duração real ainda mais infinitesimal: como, ao contrário, pode-se passar uma duração imensa, uma vida, um século, um milênio. (PASOLINI, 2006, tradução nossa, itálico e aspas do autor)

A complexidade desse pensamento pasoliniano, longe de querermos explicá-la ou esgotá-la, tentaremos desfrutá-la: como pode, no tempo de um corte, passar-se um século ou um milênio? Trata-se da convencional elipse cinematográfica ou algo mais? Relacionando-se a Pasolini, por certo é *algo mais*: algo do tamanho do mito, que em realidade desconhece qualquer limite de tempo; que existe nos recônditos sempiternos: esse é o vazio entre os cortes, o mesmo vazio da morte, o mesmo grande vazio do universo: o “não existente significativo” (PASOLINI, 2006, p. 143, tradução nossa⁶⁹). Dirá Bachelard: “Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial” (2018, p. 18). De fato, tal procedimento contribui para o estabelecimento do cinema de poesia pasoliniano.

⁶⁹ No original: “lo ‘no existente significativo’.”

Imaginar e ir mais fundo: “Uma ação da realidade imaginada e uma ação da linguagem audiovisual imaginada são exatamente as mesmas” (PASOLINI, 2006, p. 146, tradução nossa⁷⁰). Aí está mais uma aproximação radical entre o cinema e a imaginação, ou o sonho, ou o mito (os limites vão se tornando cada vez mais difusos...). Sabemos que o mito, para Barthes, é linguagem, uma fala:

Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. (BARTHES, 2019, p. 200)

Sugerimos que Pasolini, ao pensar o cinema como a linguagem da realidade e operar esse estranhamento, compartilha com Barthes uma inquietação semiológica, voltada também às preocupações míticas. Ao desbravar o campo do mito e do mistério, o pensamento de Pasolini busca atribuir um outro sentido à morte, sendo várias as suas obras que abordam mitos tanatológicos. Além disso, atribuindo à morte um sentido substancial à montagem do filme, também nos lembra Barthes (2015b, p. 78-79) na medida em que este postula a morte como elemento fundante da imagem fotográfica, em *A câmara clara*. Ambos estão lidando com o negativo do mito, sua latência de que, em geral, desvia-se o olhar.

Ao pensar o negativo, a exclusão, a recusa, parecem espreitar aquilo que está do outro lado, a “imagem oculta” de que trata Bachelard:

Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante. No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm o seu veludo e a fórmula de seu perfume. (BACHELARD, 2018, p. 2)

⁷⁰ No original: “Una acción de la realidad imaginada y una acción de la lengua audiovisual imaginada, son exactamente las mismas.”

Poderíamos dizer que Pasolini é um pouco como esse "filósofo iconoclasta" de que trata Bachelard. Na fase final de sua vida e obra, dita "fase corsária", Pasolini vê com ceticismo a nova configuração social italiana, com a modernização acelerada do país a partir da década de 1960, a que se refere como uma "mutação antropológica" (PASOLINI, 2020, p. 74). Para ele, a ideologia pequeno-burguesa havia se disseminado entre os operários e subproletários, executando um verdadeiro "genocídio" (PASOLINI, 2020, p. 263). Suas culturas originais e tradicionais, mantidas por anos e sobreviventes até mesmo ao "fascismo fascista" (termo que Pasolini usa para distinguir o fascismo do regime de Mussolini do "novo fascismo" neocapitalista/consumista⁷¹), estava finalmente sendo suprimida da história oficial. É com uma angústia física que Pasolini experimenta tal transformação social: "O consumismo consiste [...] num verdadeiro cataclismo antropológico: e eu vivo, existencialmente, esse cataclismo que, ao menos por enquanto, é pura degradação; eu o vivo nos meus dias, nas formas da minha existência, *no meu corpo*" (PASOLINI, 2020, p. 142, itálico do autor).

Do mesmo modo, a mutação estava ocorrendo também *nos corpos* dos jovens do lumpenproletariado, que se tornavam seres tristes, frustrados, irritadiços, neuróticos. Diante da pressão de um padrão de vida inatingível, as massas populares se tornam infelizes e até criminosas — sempre, seja como for, resignadas, mesmo em sua ideia de revolta. Pasolini vê os ideais gramscianos dos anos 1950 perderem a força na nova ideologia alienante. Quando o sonho revolucionário cessa de viver, parece haver uma inversão radical dos sentidos de "obediência" e "desobediência".

Para Pasolini, desobedecer tornou-se de tal modo uma marca estética da juventude consumista que obedecer poderá ser, então, um gesto verdadeiramente revolucionário, uma vez que a desobediência vazia e despolitizada se exerce em benefício da burguesia. Esta, que precisa destruir valores que não mais auxiliem a voracidade do consumo, mas sem poder pôr de lado sua hipocrisia constituinte, delega a uma parcela da juventude pretensamente revoltosa a função destrutiva.

⁷¹ Cf. PASOLINI, P. P. "O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo". *Os jovens infelizes*, 1990, p. 86-92.

Em “tempos de morte”, como Pasolini encara esse contexto, talvez morrer não fosse o pior dos eventos. Sim, ele chega a dizê-lo a respeito da juventude suicida, mas não se reduz a esse sentido mais direto seu entendimento da liberdade para escolher a morte. A recusa, em um plano mais simbólico e irracional, bem como a destruição radical em vez do mero consumo capitalista, preveem do mito um levantamento político. Uma forma de ressignificar uma ideia de morte, que seja ela também um *ethos*, um gesto filosófico, para afastar o comodismo destrutivo consumista — o que matou Eros.

Segundo Byun-Chul Han em *Agonia do eros*, é a homogeneidade o mal da contemporaneidade, “o inferno do igual” (HAN, 2017, p. 11) — que Pasolini anteviu na padronização pequeno-burguesa da Itália pós-guerra e que de fato pintou com tons infernais em *Salò* —, hoje disseminado pelo mundo. Para o filósofo coreano, a igualdade narcísica inviabiliza a relação erótica, pois o erotismo depende do reconhecimento da alteridade para existir. Um mundo que faz desaparecer o outro tende a condenar à morte o erotismo, substituindo-o por uma lucrativa e ubíqua pornografia.

Ao sentir que sua *Trilogia da Vida* havia compactuado, de certo modo, para a mercantilização do cadáver de Eros (quando sua esperança era mostrar a sobrevivência, a vivacidade erótica de povos arcaicos), Pasolini a abjura (PASOLINI, 1990, p. 199-204). Diz-se arrependido diante de Thetis, Divindade do Sexo (PASOLINI, 1990, p. 193). Luiz Nazario faz emergir uma imagem poética da revolta pasoliniana:

Depois da *Trilogia*, que participara involuntariamente da erotomania da sociedade de consumo, os menos informados esperavam que Pasolini oferecesse novas imagens digestivas do prazer sexual, mais exemplos picantes de luxúria para o gozo dos casais. Ele realizou a mais desesperada tentativa de arrancar o homem moderno da mecânica cega do gozo e do consumo inescrupuloso do outro, *o canto fúnebre do erotismo*.” (NAZARIO, 2007, p. 115, itálico do autor)

Nazario se refere ao filme *Salò* como “o canto fúnebre do erotismo”, ideia que nos é cara, pela precisão poética com que ilumina a obra final de Pasolini. De fato,

em momento de profunda desesperança, ele oferece ao público um réquiem de si mesmo, de tudo o quanto em sua carreira havia sido graça e desejo puro. Nazario completa: “*Salò* evidenciava que não havia mais nada de alegre no sexo, que os jovens eram feios ou desesperados, maus ou fracassados, que o sexo se tornara um rito de conformação ao sistema” (NAZARIO, 2007, p. 116).

Salò é uma adaptação d’*Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, do Marquês de Sade, uma “composição inclassificável”, segundo a professora Eliane Robert Moraes:

Cabe lembrar que os 120 dias se iniciam como novela histórica, assumindo em seguida uma estrutura teatral que, por sua vez, dá lugar a um diálogo filosófico, para depois se resumir a um catálogo e terminar na forma de um balanço, expondo uma terrível contabilidade numérica. Em outras palavras: não há convenção que resista a esta composição inclassificável, que rompe com as regras de qualquer gênero literário até o ponto de se apresentar como um texto efetivamente degenerado. (MORAES, 2018, p. 496)

É interessante pensar a degeneração contida na própria forma do texto, trazendo desde seu interior material a ruína de um sistema moral. A escalada de horrores incomensuráveis confronta uma tentativa de ordenamento e contabilização, em um esgarçamento de limites e binários que muito fornece a Pasolini o tom da adaptação. Também ele lida com polos aparentemente irreconciliáveis que, na ordem inventada pelos personagens de *Salò*, confundem-se ao gosto da arte queer: morte e vida são os primeiros limites sobrepostos, aos quais se unem binarismos de gêneros (masculino/feminino; comédia/horror etc.). O quanto seria inadaptável em Sade queda inadaptado: Pasolini faz seus devidos ajustes na transposição de linguagens, é certo. Segundo ele, sua maior contribuição teria sido fazer emergir a estrutura dantesca da obra (separando-a em círculos como o Inferno de Dante), que ele supunha já estar contida em latência no original (cf. SALÒ d’hier..., 2002).

A narrativa do filme se situa na República de Salò, Estado estabelecido por Mussolini com apoio dos nazistas no Norte da Itália entre 1943 e 1945. Tal deslocamento espaço-temporal em relação ao original, que se passa na França do

século XVIII, revela o interesse pasoliniano de tecer uma crítica ao presente a partir de uma obra consagrada na obscuridade, nos ditames da proibição e da transgressão. Seus personagens são um juiz, um presidente, um bispo e um duque, aos quais é dado o privilégio sobre o ponto de vista fílmico. Com isso, a câmera observa sempre com distanciamento e frieza as torturas físicas, sexuais e psicológicas às quais um grupo de jovens sequestrados são submetidos para o prazer dos poderosos algozes. Os corpos dessa juventude expropriada são tomados como a representação de todo um setor da sociedade que não mais podia encontrar na alegria do sexo uma libertação para seus dias, ou mesmo um alívio para sua condição social.

Assim, Pasolini parece se opor radicalmente aos descaminhos apregoados pela “liberação sexual”, tão intensa nos anos 1970. Embora ele não faça generalizações sobre a sombra do sexo e só recuse explicitamente a sua mercantilização, poderíamos perscrutar como haveria, na negação do sexo, algum ímpeto revolucionário. Após séculos de repressão (ou de incitação velada, como sugere Foucault, para controle dos corpos), a liberação festejada talvez não estivesse acompanhada, afinal, do inequívoco desbunde que a juventude parecia defender. Não somente Pasolini, com sua sensibilidade profética, parecia estar desgostoso diante das deturpações capitalistas da liberação sexual, como também o próprio Foucault. Sobre isso, Tamsin Spargo comenta: “Diversos críticos observaram que Foucault termina o primeiro volume de *História da sexualidade* com a invocação de uma ‘economia dos corpos e dos prazeres’ que seja diferente no futuro, não sujeita à ‘austera monarquia do sexo’⁷²” (SPARGO, 2017, p. 22). Seja como for, o fato é que as contradições inerentes aos momentos de grandes contestações políticas aqui se fazem presentes, entre a afirmação e a negação do sexo como valores em si. Spargo também nos lembra, citando a antropóloga Gayle Rubin:

Internamente, a esfera da sexualidade tem uma política própria, desigualdades próprias e modos de opressão próprios. Como outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas de sexualidade, em qualquer época ou lugar, são produtos da ação humana. Estão imbuídas de conflitos de interesses e

⁷² FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo, Paz e Terra, 2014, p. 174.

manobras políticas, tanto deliberadas como fortuitas. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há também períodos históricos em que a sexualidade é contestada com maior força e politizada de modo mais evidente. Nesses períodos, a esfera da vida erótica é, de fato, renegociada. (RUBIN⁷³ apud SPARGO, 2017, p. 11)

Sem dúvida, os anos 1960 e 1970 foram momentos de intensa renegociação pública dos limites do sexo. Nesse contexto, do mesmo modo que a desobediência se tornou obediência (às vistas de Pasolini), a transgressão com que a fruição sexual era vista nessa época da Revolução Sexual pedia revisões. Contra a “austera monarquia do sexo”, como a ela se refere Foucault, ou ainda podendo pensar uma liberação que passe pelo sexo mas não se encerre nele — e passar pelo sexo não tendo as tradicionais implicações penetrativas, falocêntricas, heteronormativas ainda que se pretendam plurais, subversivas, anticapitalistas.

Pasolini dá a ver diversas imagens poéticas ao se referir a esse momento político, cujas mazelas diagnostica nos cabelos compridos dos rapazes, moda pós-1968, ou na falta de alegria dos jovens leiteiros, por exemplo. Uma das metáforas mais célebres e, não sem ironia, “luminosas” de Pasolini diz respeito ao “desaparecimento dos vaga-lumes”, de que trata no texto que ficou conhecido como “O artigo dos vaga-lumes” (PASOLINI, 2020, p. 162). Nele, o poeta observa com pesar a poluição do ar e dos corpos d’água, bem como as luzes ofuscantes das cidades modernas, pouco a pouco condenarem à morte os vaga-lumes, que outrora brilhavam certo nos campos. Enquanto sumiam, ninguém pareceu se dar conta da tragédia — nem a esquerda nem a direita. Morreram todos?

Na década seguinte à da morte de Pasolini, isto é, nos anos 1980, o mundo testemunhou o alastramento do vírus HIV a dizimar a comunidade LGBTQ, assunto que abordaremos mais detidamente adiante. A esse respeito, Luiz Nazario elucubra a propósito do que seria o corpo de Pasolini inserido na crise da AIDS, sugerindo que ele muito provavelmente morreria como tantos de seus pares vitimados (NAZARIO, 2007, p. 143). Temos reservas ante essa suposição. Queremos imaginar

⁷³ RUBIN, Gayle. “Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality”. ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (Orgs.). *The lesbian and gay studies reader*. Nova York: Routledge, 1993, p. 4.

uma *continuidade* de Pasolini para além da morte — o que ele foi e ainda é, durante e depois da crise da AIDS: passando o bastão para Jarman, pupilo em espírito, e posteriormente a Rodrigues, nosso contemporâneo que se esbate com novas e velhas questões em torno do sexo sagrado. Questionemos então: depois do Apocalipse do corpo, depois da morte de Eros, o que nos resta? O que sobrevive?

A essa altura, pode ser útil recorrer ao pensamento de Georges Didi-Huberman para abordarmos a questão da sobrevivência. É interessante o que ele comenta a propósito de uma carta de Pasolini: “Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20, itálico do autor). Desse trecho, poderíamos depreender: a culpa cristã, que é um fantasma do desejo homossexual, não poderá ser uma barreira para o deleite advindo desse mesmo desejo; é preciso que ele brilhe como um vaga-lume, *apesar de tudo*. Sabe-se, afinal, que “a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas [...] [e] trata-se, antes de tudo, de uma exibição sexual.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55)

Esses comentários de Didi-Huberman também se aplicam bem à obra de Jarman, em que a sexualidade lampeja como a resistência da vida. Em *O Jardim*, a forma que Jarman encontra para dar a ver a dança do desejo é a da poesia – imagens se sucedem sem concatenações lógicas, preferindo antes o ritmo dos afetos que se insinuam a cada plano. O envolvimento com o público passa menos por uma identificação psicológica movida pela teleologia clássica e mais pelo choque direto entre os corpos filmados e os corpos dos espectadores. Assim, sobrevivem os movimentos do desejo não só na mente, mas por toda a superfície fisiológica daqueles que travam contato com *O Jardim*:

[...] uma experiência interior, por mais “subjetiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão. [...] Seria preciso reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135; p. 153, aspas no original)

Jarman, ele próprio morto em decorrência de complicações da AIDS em 1994, retira de sua dor a força para uma experiência comunicacional, não apenas em *O Jardim*, mas também (e sobretudo) em *Blue* (1993), cuja forma extrema é a da cegueira compartilhada, e em *Glitterbug* (1994), seu filme-testamento, já presente nas ideias do diretor na época da montagem de *O Jardim* (cf. JARMAN, 2018, p. 281). São seus últimos lampejos de sobrevida. Didi-Huberman indica, ainda a propósito de Pasolini, que “a arte e a poesia valem também como esses lampejos, [...] eróticos, alegres e inventivos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 20-21). Os filmes de Jarman o comprovam: estão vivos. Vive o cineasta, mesmo que seu corpo esteja morto. Ele vive em suas imagens, em suas palavras. Atesta a sobrevivência “dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 150). Vive *em nós*: e vive *pelos* outros, aqueles que definham em silêncio. “Frio, frio, frio, eles morreram tão silenciosamente”, dirá o poeta repetidamente nas últimas palavras pronunciadas em *O Jardim*. Ele carrega, a partir de seu próprio testemunho enquanto portador do vírus (então) letal, algo como o que Benjamin chamou de *autoridade do moribundo*⁷⁴, uma *voz-vaga-lume* para toda uma geração silenciada. E mais: *vaga-lume* para as atuais gerações queer, lutando ainda contra outras formas de silenciamento.

Não apenas em seus filmes, mas também em seus diários, Jarman deixa os registros de sua luta cotidiana em face da aproximação da morte. Em *Modern Nature*, escrito em um período que compreende a pré-produção, as filmagens, a pós-produção, o lançamento e a repercussão de *O Jardim*, Jarman se vê às voltas com períodos de permanência no hospital, com diversas complicações de saúde

⁷⁴ A propósito do *moribundo*, poderíamos ter em conta algumas passagens de Didi-Huberman em que outros autores são convocados – Benjamin, Bataille e Agamben: “[...] a derradeira sanção de toda narrativa, de todo testemunho de experiência, a saber, a *autoridade do moribundo*.” (BENJAMIN, Walter. “Le conteur: réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov” (1936). Trad. M. de Gandilla revista por P. Rusch. In: _____. *Oeuvres*. p. 129-132. v. III apud DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 132, itálico do autor). Ou ainda: “Mas o moribundo não está inteiramente no agonizante, no sem-voz, no ‘mulçumano’, segundo Agamben. Moribundos, todos nós o somos, a cada instante, somente por afrontar a condição temporal, a extrema fragilidade de nossos ‘lampejos’ de vida. ‘Nós todos morreremos incessantemente’, escrevia Georges Bataille na época da Segunda Guerra Mundial. E acrescentava: ‘O pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho.’ (BATAILLE, Georges. *Sur Nietzsche: volonté de chance* (1944-1945). In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. p. 155. v. VI apud DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 139., aspas do autor.)

advindas do HIV. Ele relata coceiras na pele, falta de ar provocada por pneumonia, dores fortes no estômago, turvação da visão e gradual cegueira (mais acentuada posteriormente, e tematizada em obras como *Blue* e o livro *Chroma*), entre outros efeitos colaterais dos remédios, à época muito agressivos ao organismo dos pacientes soropositivos, incluindo o AZT, que, ao fim de *Modern Nature*, ele decide começar a tomar em pequenas doses (JARMAN, 2018, p. 312).

No livro, também está presente o poema completo lido ao final do filme, que mencionamos anteriormente:

I walk in this garden
 Holding the hands of dead friends
 Old age came quickly for my frosted generation
 Cold, cold, cold they died so silently
 Did the forgotten generations scream?
 Or go full of resignation
 Quietly protesting innocence
 Cold, cold, cold they died so silently

Linked hands at four AM
 Deep under the city you slept on
 Never heard the city you slept on
 Never heard the sweet flesh song
 Cold, cold, cold, they died so silently

I have no words
 My shaking hand
 Cannot express my fury
 Sadness is all I have,
 Cold, cold, cold they died so silently

Matthew fucked Mark fucked Luke fucked John
 Who lay in the bed that I lie on
 Touch fingers again as you sing this song
 Cold, cold, cold they died so silently

My gilly flowers, roses, violets blue
Sweet garden of vanished pleasures
Please come back next year
Cold, cold, cold I die so silently

Goodnight boys,
Goodnight Johnny,
Goodnight,
Goodnight.

(JARMAN, 2018, p. 69-70)

Jarman nomeia seus amigos mortos nas páginas de seu diário, consciente de que esse é um gesto político. Perto do final do livro, ele assume a consciência das implicações de seus escritos, que sabia desde o início que seriam publicados.

A montagem e a finalização de *O Jardim* surpreendem Jarman com sérias complicações de saúde, que o levam a períodos intermitentes no hospital St. Mary's no começo de 1990 (cf. JARMAN, 2018, p. 254). Collins, companheiro de Jarman, que interpreta um dos jovens do casal de rapazes e é um dos montadores do filme, por vezes o atualiza sobre os progressos do filme enquanto ele se encontra no quarto do hospital (cf. JARMAN, 2018, p. 275). Ele passa a acompanhar a finalização do filme, por vezes, simplesmente como “uma presença benigna ao fundo”, supervisionando os esforços alheios como os artistas em “sublime anonimato” na Idade Média (PEAKE, p. 456). Ainda assim, Jarman protesta contra algumas decisões tomadas à sua revelia pelo produtor, quando alguns trechos do filme precisam ser refilmados: “Caos no front de filmagem. James [o produtor] não me diz nada, convida pessoas para filmarem as sequências que faltam, sem qualquer comunicação” (JARMAN, 2018, p. 270).

Mesmo quando em Prospect Cottage, para além das preocupações com o filme e dos cuidados com a saúde, Jarman é constantemente golpeado pelas notícias das mortes de amigos. Para um deles, que afirma ser o mais querido, Howard, sonha com um funeral pomposo, “uma grande procissão, como o friso do

Partenon, de rapazes nus com varinhas e tochas, trombetas e estandartes, um triunfo sobre a morte para o querido Howard” (JARMAN, 2018, p. 75). A certa altura, chega a pensar sobre o material da própria sepultura: “Imagino se eu vou terminar em um mármore branco brega — ou em uma laje de Purbeck preto, como os túmulos mais antigos na igreja de Romney” (JARMAN, 2018, p. 291). A imaginação de Jarman se tinge de tons fúnebres, em sonho ou em vigília, por vezes turbilhonada pelo transe febril, cujos suores e elevações de temperatura ele também registra nas páginas do diário.

O período é marcado por fragilidades que levam até mesmo à crença em maus presságios, como em um episódio em que ele pisa acidentalmente em uma cobra verde na entrada de sua casa, ou diante dos problemas durante as gravações de *O Jardim*, que até mesmo a equipe temia que fossem uma possível punição por uma afronta blasfema (PEAKE, 2011, p. 447). Não nos esqueçamos: “A blasfêmia sempre exigiu levar as coisas a sério” (HARAWAY, 2009, p. 35). Talvez tenha sido esse o espírito. Contudo, o lançamento do filme vem dirimir esses temores, havendo boa recepção do público e da crítica, até mesmo uma menção honrosa no Prêmio do Ofício Católico do Cinema (que chegou a premiar *O Evangelho* de Pasolini anteriormente, como vimos) (PEAKE, 2011, p. 467).

O filme reinscreve a preocupação de Jarman presente em *Sebastiane*, como comentamos, e que se estende por toda sua vida, na atuação política e na obra artística, a respeito da criação de uma comunidade: Jarman canta os corpos que morreram silenciosamente. Quantas LGBTQs anônimas não se apagaram em silêncio? Mas a luz de Jarman, rebrilhando ainda, faz-nos recordá-las. Em Jarman, são corpos particularizados, nomeados como os discípulos de Cristo (“Matthew fucked Mark fucked Luke fucked John”), de amigos, amantes, de artistas de sua época (Keith Haring, por exemplo, cf. JARMAN, 2018, p. 241), mas que ecoam toda uma comunidade. Nos últimos planos do filme, após a crucificação, os vários personagens comungam ao redor da mesa: a mãe, a criança, os amantes, o velho — comem biscoitos e queimam seus papéis, que sobem e desaparecem em forma

de fumaça. Um último truque de mágica, divertimento que a todos reúne por um instante final.

Em *O Evangelho segundo São Mateus*, os momentos que antecedem a morte de Jesus são silenciosos. O jardim do Getsêmani, ou das Oliveiras, escuro sob prata suave. Onde o homem divinamente aceita um fardo pesado. Quando é crucificado, no dia seguinte, a dor de Jesus recebendo os pregos nas mãos faz a câmera tremer, seu grito lançando ondas sobre os outros prisioneiros atados às cruzes.

O que fica depois — o mundo, a vida que fica — pode ser lembrança ou esquecimento. A luta, para podermos um dia esquecer, é que ora lembremos. À lembrança, também lhe seja dada sua porção de fábula e invenção. Pois a lembrança, à maneira do mito, é linguagem que se cria: para Barthes (2019, p. 206), o mito, como um signo de segundo grau, transforma sentidos dados pela linguagem comum em formas sobre as quais projeta novos sentidos — o mito inventa novos nomes para coisas antigas, então a memória de mitos seria um terceiro grau de ressignificação? E a invenção dessa memória, sua tradução em filme, um quarto grau, e assim por diante, em sobreposições deslocadoras de sentidos?

O quanto dissemos, acerca de morte e sobrevivência, ecoa também a postura pasoliniana de modo geral, em obra e vida. O próprio Pasolini chegou a falar sobre o que sobrevive:

Nada morre jamais numa vida. Tudo sobrevive. Nós, ao mesmo tempo, vivemos e sobrevivemos. Assim também toda cultura é sempre entretecida de sobrevivências. No caso que estamos agora examinando, o que sobrevive são aqueles famosos 2 mil anos de *imitatio Christi*, aquele irracionalismo religioso. Eles não têm mais sentido, pertencem a um outro mundo, renegado, recusado, superado; e, no entanto, sobrevivem. São elementos historicamente mortos mas humanamente vivos que nos compõem. Penso que seria ingênuo, superficial, *faccioso* negar ou ignorar sua existência. Eu, pessoalmente, sou anticlerical (não tenho medo de afirmá-lo), mas sei que sobre mim pesam 2 mil anos de cristianismo: eu construí com meus antepassados as igrejas românicas, e depois as góticas, e as barrocas; elas são meu patrimônio, no conteúdo e no estilo. Seria um louco se negasse essa força poderosa que existe em mim; se deixasse para os padres o monopólio do Bem. (PASOLINI apud LAHUD, 1993, p. 81-82).

Fica a lição, portanto, de uma ativa reapropriação daquilo que foi apartado pelas instituições de poder. Trata-se, como uma postura simultaneamente queer e ensaística, de ressignificar, reativar, retomar, reivindicar, reescrever: outrossim profana, pois retira do templo para devolver a um corpo não só o mito, como também o desejo, o amor, o poder de ser tudo e nada a um só tempo — e com o corpo mesmo o ir sentindo, sonhando, sabendo e sendo.

De Pasolini e Jarman, temos João Pedro Rodrigues como herdeiro direto. Em uma sessão comentada de *O Ornitólogo*, ele chegou a assumir a influência de ambos (RODRIGUES; DA MATA, 2019), não rejeitando a sugestão de uma pertença a uma espécie de família espiritual, ideia que nos é bastante cara, por aprofundar os laços afetivos e amorosos da coleção em direção ao vínculo familiar. Uma fabulação, claro está, do que pode ser uma família, ou a sua expansão em verdadeira comunidade. Em termos de preocupações estéticas e temáticas, *O Ornitólogo* também se insere na reflexão sobre a morte, a partir de uma narrativa onírica e corpórea. O tempo suspenso: de Pasolini, o deserto; de Jarman, o mar aberto; de Rodrigues, a mata fechada.

Em quadro, dão-se a ver corpos em gestos de sacrifício e suplício, dos quais se buscam destilar as potências sensuais. Quando atado à árvore, as cordas compondo seu corpo como *um eco do gosto da bondage*, prática cara ao imaginário homoerótico, o santo é visto vendo o próprio volume, e demoradamente se contorce, músculos e nós, até finalmente se libertar. A partir daí, construído o ícone como *um eco do gosto* das figuras sacras, prática cara ao imaginário católico, o protagonista tecerá seu caminho misturando estas duas vias: do sagrado e do profano, do sexual e do espiritual, da vida e da morte, que não se pacificam em conciliação, mas mantêm uma dança ativa. Como sugere Bataille:

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres. (BATAILLE, 1987, p. 52-53)

A indeterminabilidade ou não-binariedade na abordagem de vida-morte, corpo-espírito, dor-prazer cria agitações nas identidades dos personagens ao longo da história. Aproximamo-nos do neutro de que fala Barthes (2003): aquilo que burla o paradigma, que não revela nem esconde, mas abre um poder outro, que não é conhecimento nem comunicação. O neutro como uma oportunidade para uma divagação. O desejo de uma suspensão do *querer agarrar*, opondo a este um *querer viver* — supõe um aprofundamento, não em busca da mera contestação, mas da suspensão do narcisismo. Querer viver como um impulso erótico, como a temperança dos gregos. Negar a palavra última, pensando a provisoriedade de todas as palavras. O direito de não saber, despojamento contra o frenesi ocidental pelo exercício constante da vontade. O “não sei” como origem da filosofia, mas deturpado como estado de uma dúvida frustrante, que deve logo ser substituída por alguma certeza. Contra isso, Barthes propõe um retardamento, o direito à oscilação, à brincadeira, ao experimento, à contestação aberta. E a posição do sujeito em fadiga é positivada, resposta à demanda constante por atividades intimidadoras. Viver em casa, sozinho, em repouso: neutro em relação ao mundo. Isto é, aberto à transformação, à instabilidade que a vida oferece.

Em *O ornitólogo*, vemos desde os trânsitos identitários do protagonista a operação de uma instabilidade, de uma abertura: ele é só “o ornitólogo” a princípio, até que descobrimos que seu nome é Fernando; depois, transcorridos seus esbatimentos na mata, chamam-lhe Antônio. Conhece Jesus e... seu irmão gêmeo? Comete assassinato, é assassinado, ressuscita e opera um milagre de ressurreição. O seu ciclo completo deixa ver realidades míticas e pode ser defendido como uma proposição política, afinada com o pensamento feminista e *queer* de dissolução das barreiras identitárias, contra as identidades fixas, os cristais de papéis estabelecidos e bem distribuídos (cf. DE LAURETIS). É pela experiência do corpo que o ser é transformado: “*O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão*” (BATAILLE, 1987, p. 27, itálico do autor).

No filme, a partir de planos próximos que oferecem à vista as partes agigantadas dos corpos, abre-se a perspectiva para se pensarem suas configurações políticas, filosóficas e também fisiológicas. É preciso voltar a este corpo no que tem de primordial; não só em sua construção de beleza mais convencional – pois, na estreiteza do desejo, dejetos:

Santo Agostinho insistia, não sem sofrimento, na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. “*Inter feces et urinam nascimur*”, dizia: “Nascemos entre fezes e urina”. [...] no conjunto, por deslizamentos, formou-se uma área da imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis. (BATAILLE, 1987, p. 54-55, grifos do autor)

É eloquente o gesto de atentar o público para a materialidade dos corpos, de seu próprio corpo envolvido em tramas orgânicas e tecnológicas. Por meio da câmera, como foi dito: um modo de enquadrar aproximado, um destacamento de ações pequenas, por vezes primitivas: comer, defecar, urinar, transar. Em *O ornitólogo* estão todas lá. Há quando Antônio urina, e quando um dos rapazes mascarados do rito mirandês urina sobre ele. Conferem a urgência da intimidade e da transgressão de muitas práticas do cinema queer contemporâneo.

Tal se complexifica, ainda, com um conflito que resulta no assassinato de Jesus por Fernando. Podemos recorrer a Bataille, uma vez mais: “O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassínio?” (BATAILLE, 1987, p. 16). No rito cristão, o amor de Deus confina com sua morte de modo vibrante. De sorte que o filme poderia trazer essa cena como uma metáfora para a ritualização da morte de Cristo, que derrama seu sangue por amor e desde então é recorrentemente devorado e bebido nas celebrações. A centralidade dada ao “corpo de Cristo” no culto deixa ver, de pronto, o quanto de sanguíneo e corpóreo envolve a experiência religiosa desde o seu *interior* orgânico.

Lembremos, a partir de Bataille: “Vocês e eu existimos no *dentro*. O mesmo acontece com um cão e, conseqüentemente, com um inseto ou algo menor. Por mais simples que seja um ser, não há um limiar a partir do qual se evidencia essa

existência de *dentro*.” (BATAILLE, 1987, p. 14). Pensar a existência interior, em *O ornitólogo*, faz-nos retornar à reflexão sobre sua característica distintiva em meio à produção *queer* contemporânea, na atenção que dispensa aos corpos não-humanos em sua constituição imagética, expandindo a ruptura das identidades para a contemplação de corpos que não são sequer humanos. O olhar da câmera alterna constantemente pontos de vistas humanos e animais, descentralizando o interesse convencional do cinema hegemônico, quase sempre detido sobre pessoas de maneira exclusiva. Com esse recurso, guarda ainda uma porção de mistério a propósito desses corpos que olham, levando-nos à imaginação do *dentro* dos animais.

Em certo momento, até mesmo às estátuas – de anjos e de Cristo – é dado o *benefício do olhar*, em um gesto radical de questionamento do privilégio humano sobre o mundo. Ao borrar essa hierarquia fundamental, podemos pensar que o filme deixa ver um tipo de comunhão (ou pulverização de subjetividades) que toma parte no gesto desperdiçador inerente à vida:

Não saberíamos imaginar processo mais dispendioso. [...] Os herbívoros comem grandes quantidades de substância vegetal viva, antes de eles próprios serem comidos, antes de responderem com isso ao movimento de devoração do carnívoro. Nada fica ao final, a não ser esse depredador feroz, ou seus restos, que são, por sua vez, a presa das hienas e dos vermes. [...] A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 1987, p. 56-58)

Aprofunda-se a atitude transgressora, a meu ver, quando o santo, já revoltado diante de inumeráveis vicissitudes, depara-se na mata com o olhar de uma pomba. De imediato, a referência ao Espírito Santo se faz evidente, encontrando desdobramentos cômicos: o santo a enxota, cansado de ser seguido. Nesse ponto, pensar nas interações, via imagem, dessas identidades segmentadas — pomba, câmera, Espírito Santo, de um lado, e ator-protagonista-diretor-santo-ornitólogo, de outro, coloca-nos à beira de um colapso das determinações que só poderá achar

tento — ou a sua resoluta irresolução — com o recurso ao pensamento de Donna Haraway, a tempo.

Figura 29 — Campo-contracampo: a pomba e o santo (João Pedro Rodrigues)



Fonte: *O ornitólogo* (2016).

A um corpo híbrido de máquina, humano, animal e Espírito, poderíamos chamá-lo simplesmente *ciborgue*?

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. [...] O ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida. [...] a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica. (HARAWAY, 2009, p. 36)

A abertura da possibilidade de convivência dessas oposições, dessas forças que puxam para lados distintos dentro de um mesmo corpo, estrutura o texto de Haraway em direção a uma mirada *queer* e, em alguma medida, não-binária, movimento que também está em jogo no filme. Um corpo que borra os vários limites impostos à identidade: a meu ver, é isso que está inscrito na imagem do ponto de vista da pomba em *O ornitólogo*. Trata-se da vista de um animal mediada pela máquina, a câmera; sobreposto a esse movimento, há o fato de se tratar da iconografia tradicional do Espírito Santo, a contemplar as desventuras de um mártir. As arestas distorcidas, António que lhe ocupa o centro é o próprio João Pedro Rodrigues: note-se, é uma imagem-ícone do borramento; o diretor que se converteu em performer, em santo, observado pelo Espírito de Deus, depois de havê-lo enxotado e assassinado. “Não se trata apenas de que ‘deus’ está morto: a ‘deusa’ também está. Ou, se quisermos, podemos vê-los, a ambos, como revivificados nos mundos das políticas microeletrônica e biotecnológica” (HARAWAY, 2009, p. 60).

Não é disso, justamente, que o filme trata? Na imagem-síntese da pomba/Espírito que olha e vê: não é a possibilidade do divino escancarada na pixelização do mundo? Porquanto este filme (e tantos outros) tenha migrado para a experiência solitária e digital de visionamento⁷⁵, tem-se por certo que é da ordem da *configuração binária dos pixels*, e é nessa encarnação precisa e restrita que procura tensionar binarismos e dimensões rígidas. Se pensa a sobrevivência de Deus depois de tantos sacrifícios e assassínios, é nos pixels que tal se manifesta – pelo menos, a propósito de um filme, é de fato o máximo, no mais das vezes, que nos pode atingir.

A comunhão com um filme (e com a imagem do Espírito da pomba em um filme) talvez resida neste fato: “neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos — teóricos e fabricados — de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (HARAWAY, op. cit., p. 37). Sejam os pixels compartilhados, em alguma medida, a substância que nos une. E o nosso mito: luminescente, rebrilhando sobre mãos afoitas e sob olhos suplicantes; várias as telas em

⁷⁵ Atualmente, *O Ornitólogo* está sendo disponibilizado no YouTube a R\$ 6,90. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CJPFou-4eE8>>. Acesso em: 09 jan 2022.

oraculares revolteios. Ainda hoje, como ontem: o produto inapreensível dos sonhos de gigantes.

Sobre a persistência do mito, será preciso dizer: refaz-se em novo texto e com novo rito. O cinema possibilita essas reinvenções (aqui, o martírio de Santo Antônio, que guarda suas relações com a expiação do Cristo e, em uma abordagem mais ampla, com o arquétipo do Enforcado ou do Iluminado, que percorre o imaginário e se expressa nas crenças e práticas religiosas de diversas culturas), dando campo a um gesto politicamente profícuo, a que Agamben chamará *profanação* (AGAMBEN, 2007, p. 65). Trata-se da ação de retirar um objeto sagrado do templo, onde foi isolado do plano humano, e devolvê-lo ao uso cotidiano, pela via do contato físico:

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas [...] o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado.⁷⁶

Nesse ponto, os caminhos parecem se encontrar: o cinema háptico, a preponderância do corpo, a profanação pelo toque nos rituais religiosos, a morte, o sexo, a vida: a pesquisa então operou, à sua própria maneira, um milagre de transubstanciação. Da imagem de pixels às palavras de pixels, e passaram pelo pensamento: na carne, incursões da luz. O ornitólogo, que começou como um profissional (o trabalho é o que separa o animal do homem [BATAILLE, 1987, p. 28] afinal?), descobre um *não*: na morte, no sexo, na vida já não há juízes, e canta Antônio Variações na música sobre os créditos finais: “Tu estás livre, eu estou livre”, dando a tônica *kitsch*, — mas também de homenagem a um ícone queer português do passado, morto em decorrência da AIDS —, ao extravasamento de um percurso de liberações. Torna-se também paródico, e a paródia é cara à profanação na

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

medida em que se assume como o duplo inatingível da realidade (AGAMBEN, 2007, p. 44). O presente do corpo, o tempo importam: o filme o ressalta nos planos que duram, no *toque* persistente. Profanar o improfanável (o capitalismo) pode ser assim: aproveitar o presente por ele mesmo, não saber o seu uso e entretentes *ser ele mesmo*. A delícia da dúvida consistente: “Este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção” (HARAWAY, 2009, p. 37). Parece que o jogo a que está aberto o santo no fim é este: experimentar o presente, este ao qual os animais se lançam constantemente.

Reconhecer a porção de mistério, de insondável e incognoscível que existe no animal (na própria animalidade) e também na alteridade é o que poderíamos apreender desde Agamben em *O aberto*, detido às relações entre humano e animal. A busca não é pelo conhecimento total do animal ou do outro — haverá sempre uma dimensão inacessível. A comunidade, do mesmo modo, não apaga as diferenças, tampouco o amor funde distâncias. O que aprendemos com o erotismo de Bataille é que é no instante breve de dissolução que morremos para esta vida, mas certo para renascermos com uma nova consciência. O sexo, então, apresenta-se como uma marca da morte cotidiana.

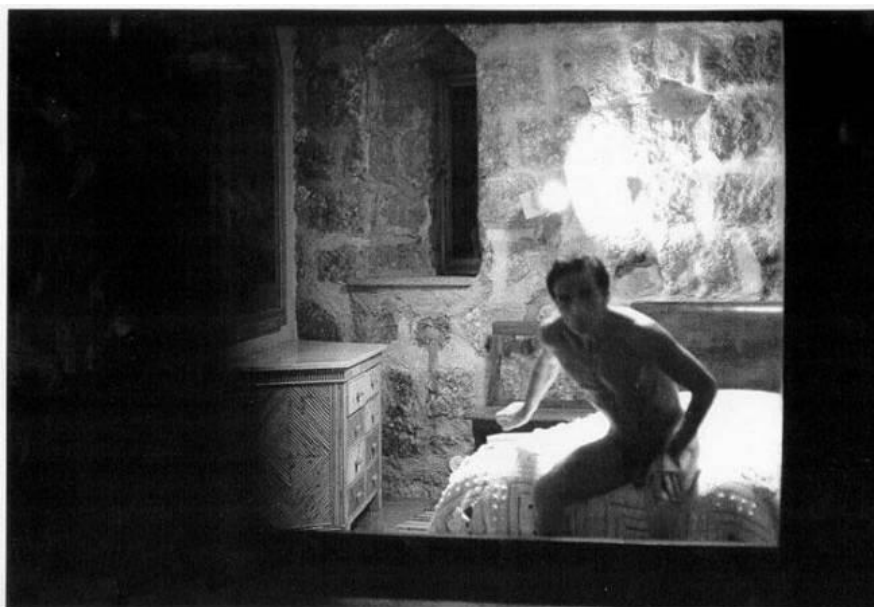
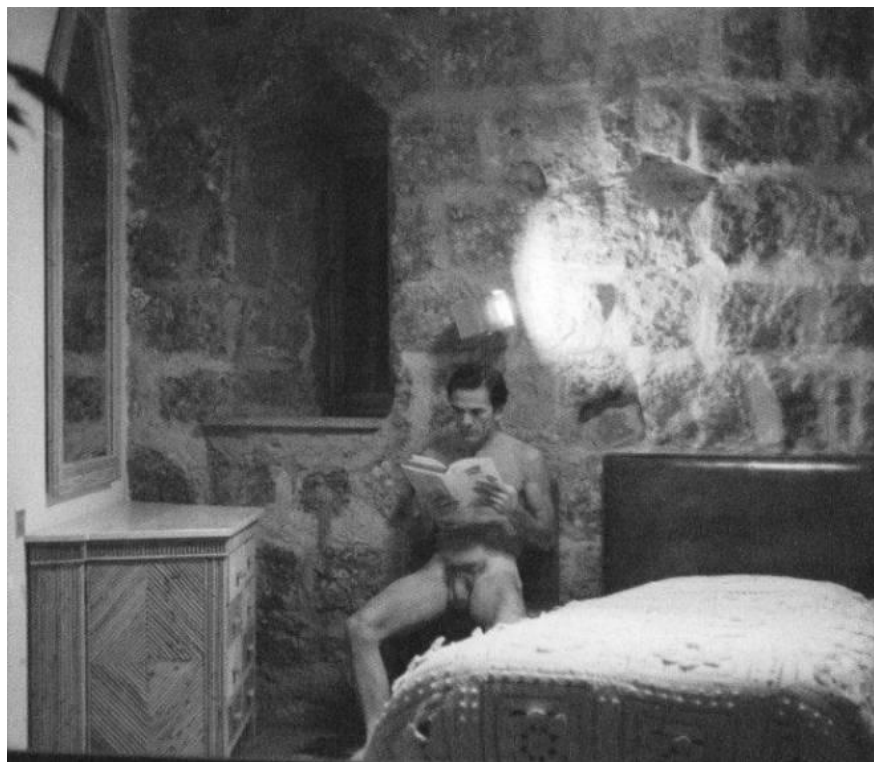
Byun-Chul Han sugere que, na contemporaneidade, para o que ele chama de inferno do igual, só haverá redenção na alteridade — na externalidade do outro, no reconhecimento aí do que não sou eu e que, por isso mesmo, furta-me a ilusão narcísica redutora do mundo. “No inferno do igual, a chegada do outro *atópico* pode tomar uma forma apocalíptica. Aliás, hoje, só um apocalipse nos poderá libertar — sim, redimir, — de um inferno do igual em direção ao outro.” (HAN, 2017, p. 11)

Antes de finalizar este capítulo, gostaríamos de recuperar uma imagem de cada um dos cineastas abordados. Vejamos:

Um pouco antes de sua morte, Pasolini foi fotografado nu pelo fotógrafo Dino Pedriali, revelando-se pela primeira vez de tal modo, em austera vulnerabilidade. Ele parece ser flagrado através da janela enquanto lê distraidamente em seu quarto, as paredes de pedra bruta em sua fortaleza particular. Em outra fotografia da

sequência, levanta-se com olhar inquisidor em direção à câmera, como quem está ciente de que é observado: olha-nos.

Figura 30 — Da última sessão de fotos de Pasolini



Fonte: Dino Pedriali, 1975 (cf. CINEMATHEIA, 2016).

De Jarman, gostaríamos de recuperar sua imagem como Saint Derek, seu corpo tocado pelas Sisters of Perpetual Indulgence e por outros amigos no jardim de Prospect Cottage no episódio de sua canonização (cf. OCHAGAVIA; PHILLIPS, 2021; GILBERT, 2020; FULLER, 1995) (Fig. 31). Tocá-lo, àquela altura, sendo ele um paciente soropositivo, era um ato de resistência revolucionário, visto que muitas pessoas preconceituosamente temiam se contaminar por tocarem pessoas HIV+. Essa imagem resta, pois, como uma cumulação de afeto e enfrentamento, a um só tempo.

Figura 31 — Saint Derek com as Sisters of Perpetual Indulgence e amigos em Prospect Cottage, Dungeness



Fonte: *The Laying on of Hands*: Jarman surrounded by his close friends, Dungeness, 1991. Fotografia: Ed Sykes (cf. GILBERT, 2020).

De Rodrigues, sua posição como o santo no “outro plano” — que antes vimos sob as vistas das aves, e ora quando o personagem morre degolado (Fig. 32). O diretor afirma que esse momento o remete ao artificialismo do *giallo*, atribuindo à

morte do santo uma camada de referência estética que a estranha. Na trajetória do santo, é quando as fronteiras do mistério (essa parte desconhecida dos animais, dos outros, de nós mesmos) traduz, na vida, a morte cotidiana, vizinha ao prazer, mas também ao tédio, ao vazio, ao abandono que conduz ao transe religioso — e quiçá algo próximo ao entorpecimento animal ante sua fonte de alimento (AGAMBEN, 2013, p. 97). Após essa sequência de morte, o santo renasce para os planos finais do filme, quando retorna à “civilização”, fora da mata, rumo à cidade de Pádua, caminhando de mãos dadas com o personagem vestido com as roupas do rito mirandês, Jesus/Tomé, também renascidos. Se considerarmos que, após *O Ornitólogo*, João Pedro Rodrigues ainda não lançou nenhum longa-metragem, então o seu caminho continua aberto, dada a tônica por esses planos finais de uma caminhada despreocupada, renascida ao canto de *Variações*.

Figura 32 — João Pedro Rodrigues como o santo na travessia para a morte



Fonte: *O ornitólogo*.

Morrer e, por conseguinte, viver, talvez seja como o retesamento de um gozo — mas e quando o gozo é politicamente tolhido, precisará ser politicamente liberado, definido o seu conjunto de implicações sociais. Isto é, quando a morte é política, cabe reconhecer a sua distribuição desigual sobre as populações no curso da história.

Quando pensamos desde o presente pandêmico, é preciso dizer que outras doenças históricas se alastram pelo globo, e se sobrepõem e se interseccionam com as calamidades da saúde pública: o colonialismo, e seus sintomas que se espriam em opressões de raça, gênero, sexualidade, classe; e quantos mais instrumentos correlatos, que atualizam sempre em torno de si o discurso do mito dominante: o progresso, a ordem, a riqueza, o sucesso. A intersecção das resistências (como a cruz sobre as alçadas) talvez se deva transformar em encruzilhada — permitindo o cruzamento e a abertura: de janelas e portas, de caminhos, de entradas.

5. CONCLUSÃO

O título inicial de nossa pesquisa era este: *Em busca de uma Santíssima Trindade*. Pretendíamos nos reunir em torno da ideia organizadora dos trípticos para empreender nossa procura — cinema, queerness e cristandade seriam, então, um trio disparador. A partir dele, outros se organizam: Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman e João Pedro Rodrigues como a Trindade básica de cineastas, com um filme de cada, respectivamente: *O Evangelho segundo São Mateus*, *O Jardim* e *O ornitólogo*. A perfeição prometida pela trindade, no entanto, logo começou a apresentar os limites de sua finitude, e desejamos triplicar trípticos: de Pasolini, por que não incluir também o curta-metragem *A Ricota* e o longa em episódios *Decameron*, afinal, ambos ajudam a aprofundar as noções em torno de cristandade e corporeidades na obra pasoliniana? De Jarman, *Sebastiane* e *The Angelic Conversation* também cairiam bem, dados os seus diálogos diretos com a santidade e com o mito. De João Pedro Rodrigues, poderíamos incluir o curta *O corpo de Afonso* e, quem sabe, *O fantasma*, pelos limites entre a corporeidade sensual e a imaterialidade do mito.

Outros cineastas se somam à trindade, que poderia se organizar, por exemplo, em novos trípticos: Jean Cocteau, Jean Genet e Yukio Mishima, nos "primórdios" (onde Kenneth Anger entra no meio de tudo isso? Talvez então nos tenhamos dado conta de que era preciso abandonar a ilusão da ideia ordenadora dos trios) — mas antes não haveria... Walt Whitman, Oscar Wilde, Safo!? E quantas mais?

Continuamos caçando: a coleção inclui ainda fotógrafos e pintores, como Francis Bacon, Andy Warhol, Paul Cadmus, Pierre et Gilles (Fig. 33), David LaChapelle, Keith Haring e Ricardo Cinalli, além de músicas e videoclipes, especialmente de artistas da cena brasileira recente.

Figura 33 — Ícones queer de Pierre et Gilles



Fonte: "Sainte Affligée", Pascal Borel, 1983; "Sébastien de la mer", Laurent Combes, 1994;
"Ragazzo", 1983 (PIERRE ET GILLES, 2008, pp. 103; 101; 62-63)

Devido aos limites desta pesquisa, muitos desses representantes não puderam ser devidamente abordados, empenho que deve se manifestar em próximas oportunidades, com proposições de expansão, relacionada aos devires contemporâneos. Segundo Benjamin (2007, p. 245), o colecionador opera uma “luta contra a dispersão”, a qual encampamos: destacando essas obras na esperança de retê-las em meio ao apocalipse imagético de nossos tempos.

A pesquisa nasceu desse presente conturbado, disparada por acontecimentos envolvendo a intersecção de questões religiosas e de gênero/sexualidade em obras de arte e em performances públicas. Lembremos a recepção desse tipo de conteúdo na história recente do Brasil recorrendo ao exemplo da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, censurada a mando de governos e prefeituras em certas localidades do país entre 2017 e 2018, por trazer como protagonista a Senhora Jesus travesti, em interpretação de Renata Carvalho (cf. SIQUEIRA, 2020), para termos em mente a dimensão da batalha encampada. Não podemos tampouco esquecer que, alguns anos antes, em 2015 e em 2016, Viviany Beleboni foi espancada e ameaçada de morte por desfilar na parada LGBTQ+ de São Paulo crucificada à la Jesus Cristo no alto de um trio elétrico (Fig. 34), fato noticiado com sobretons sensacionalistas. Esses são apenas alguns dos episódios mais marcantes que suscitaram o desejo de pesquisar o tema.

Figura 34 — Viviany Belebony “crucificada” na Parada LGBTQIA+ de São Paulo em 2015



Fonte: Reuters/Joao Castellano (G1, 2016)

A imagem de Viviany Belebony muito ecoa o ícone de Pierre et Gilles que vimos acima, agravada por toda a repercussão imprevisível ante a violência da realidade. É muito representativo que Viviany tenha desfilado nessa posição de destaque e tenha sofrido na pele as consequências de fazê-lo. Lembremos que as travestis são linha de frente do movimento LGBTQIA+ desde os tempos de Stonewall (e certamente antes), com figuras como Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera. Esta, inclusive, chegou a ser coordenadora da Igreja da Comunidade Metropolitana de Nova York, cumprindo um importante papel religioso, naquilo que a religião pode ter de mais comunitário, altruísta, amoroso e familiar — mas também político, pois Sylvia esteve diretamente envolvida com a população soropositiva. São as travestis e mulheres trans, também, as vítimas mais explícitas da violência LGBTQIA+fóbica, expressa em formas específicas de transfobia.

Mesmo com a pandemia de COVID-19, o número de assassinatos de pessoas trans e travestis no Brasil continuou a crescer, mantendo o país no “1.º lugar no ranking dos assassinatos de pessoas trans” no mundo inteiro, segundo

dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil – ANTRA (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021a, p. 7), com um total de 152 mortes (p. 70), o que significa dizer que, a cada dois dias, uma travesti ou mulher trans foi assassinada no Brasil em 2020 (KER, 2020). Os números de 2021 não são em nada mais animadores: 89 pessoas trans foram mortas até o levantamento do final do primeiro semestre, sendo 80 assassinatos e 9 suicídios (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021b).

Em 2020 (e ainda em 2021, e em 2022 — e até quando mais?), com a saturação dos ataques contra populações negras e LGBTQIA+ operados oficialmente por braços armados de governos ao redor do mundo, ou extra-oficialmente, por violência civil LGBTQIA+fóbica e racista, a importância estética e política dessas obras deve ser saudada, com gritos e cânticos que entoem esta, entre outras máximas: “EU NÃO VOU MORRER” (VENTURA PROFANA, 2020).

Ora gostaríamos de destacar algumas passagens de Ventura Profana, por acreditar que ela é uma das maiores representantes no Brasil atual de tudo o quanto discutimos ao longo desta pesquisa: trânsitos, transformações, transgressões de gêneros, sexualidades e religiosidades.

No videoclipe de *EU NÃO VOU MORRER* (2020), filmado na comunidade quilombola de Alcântara, no Maranhão, Ventura Profana, nascida em Salvador e criada em Catu, no interior da Bahia, em tradição cristã batista (cf. FERREIRA, *on-line*), corporifica-se em meio a ritos de religiões afro-brasileiras, incluindo saudações a Exu (Laroiê), imagens da Tenda de Nossa Senhora dos Navegantes, do altar, do corpo abundante aos pés da santa, com um close estratégico operador de terrores e políticas anais (PRECIADO, 2009; SÁEZ; CARRASCOSA, 2016), entre outras relações que aproximam de forma radical sensualidade e santidade, na constituição mesma do erotismo, como temos visto (BATAILLE, 2017).

Figura 35 — Ventura Profana perante o altar



Fonte: *EU NÃO VOU MORRER* (2020, Da Cor do Barro).

Outras artistas desse cenário efervescente de resistência *cuir* (que assim grafamos para ora especificar o caso brasileiro em face de uma denominação mais genérica e globalizante/imperialista, quando *queer*, que utilizamos no mais das vezes⁷⁷) incluem Jup do Bairro (*Pelo amor de Deize*, 2020), Linn da Quebrada (*Oração*, 2019), Alice Guél (*Deus é Travesti*, 2017), Leona Vingativa (*Frescáh no*

⁷⁷ Essa opção pela grafia de cuir segue uma postura de aportuguesamento que visa a evidenciar a particularidade do caso brasileiro, em um ímpeto decolonial muito bem realizado anteriormente, por exemplo, por Jota Mombaça em seu seminal “Para desaprender o Queer dos trópicos: Desmontando a caravela Queer”, sobre o qual voltaremos a falar mais adiante.

Círio, 2015), Getúlio Abelha (*Tamanco de Fogo*, 2018), Bixarte (*Oxum [A Nova Era, Parte I]*; *Travesti no comando da nação [A Nova Era, Parte II]*; *Àrólé [A Nova Era, Parte III]*; *Black Bitch Travesti [A Nova Era, Parte III]*), todos de 2021); entre outras, que trabalham nos interstícios das experiências cuirs e religiosas.

Elas compõem a cena cultural da ascensão de Deize, poderíamos dizer: em *Pelo amor de Deize* (2020), de Jup do Bairro e Deixe Tigrone, desde o título, temos a reinvenção da expressão costumeira “pelo amor de Deus” (e, em versões inclinadas à bruxaria pró-feminista, “da Deusa”). Deize será, então, a terceira incursão (cuir) no divino. A música e o videoclipe de Jup clamam “Levanta dessa cama, pelo amor de Deize”, em um apelo contra a depressão a que muitos corpos dissidentes e fora dos padrões se veem sujeitos. Em *Oração* (2019), Linn da Quebrada cria uma atmosfera divinal com as manas reunidas, capazes de afastar a polícia militar e dançar leves, quase flutuando sobre o asfalto. O quadro final reúne todas elas, como se fossem as doze discípulas em torno de Jesus (Linn) com x Espíritx Santx (Liniker): Verónica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felipe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha.

Muitas dessas obras nos levam a refletir com prontidão, decerto evidente, sobre a morte (“não vou morrer/para matar o senhor”, por exemplo), a qual é fado consumado de grande parte da comunidade cuir e negra no Brasil e no mundo em contexto de flagrante necropolítica, em que tais setores são praticamente deixados à própria sorte.

Achille Mbembe propõe

[...] a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. [Mbembe sublinha] igualmente algumas das topografias recalcadas de crueldade (plantation e colônia, em particular) e [sugere] que o necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade. (2018, p. 71, aspas do autor)

Deslocando a ideia de necropolítica para o contexto brasileiro, podemos pensar que, quando opera a intersecção de opressões, o índice de mortalidade se agrava, realidade das pessoas trans negras, submetidas ao assassinato e ao suicídio, duas operações do genocídio cotidiano. De partida, a delicadeza do tema e a dificuldade de processar lutos pessoais e históricos (pois não é dado o tempo da cicatrização antes que outro golpe sobrevenha — e que a esse golpe se reaja —, o que atropela a dor da perda) informa a complexidade da luta travada pelas artistas.

O imaginário bélico está presente inclusive na iconografia cristã apropriada por Ventura y podenserdesligado no álbum *Traquejos pentecostais para matar o senhor* (2020), como armaduras, escudos, véus e lenços que lembram elmos, de materiais dourados e metálicos a evocar suntuosidade, com garantia de excelência e em clamor por restituição de tudo o quanto foi usurpado pelos colonizadores do Sul Global. Nesse sentido, por descolonização também se fazem os *Traquejos*, contra os horrores históricos de séculos. Violências como

[...] a seleção das raças, a proibição dos casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram testados pela primeira vez no mundo colonial. Aqui vemos a primeira síntese entre massacre e burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental. [...] A conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos “selvagens” [pelos] povos “civilizados” da Europa. (MBEMBE, 2018, p. 31-32, aspas do autor)

O Brasil ainda é o país onde, em rincões do interior e em grandes metrópoles, pipocam agressões e mortes. Existem ainda Timóteos e Pier Paolos deslocados. Pensando o Brasil para além do videoclipe, outros artistas a considerar são: Lúcio Cardoso (com os livros *Crônica da casa assassinada*, que apresenta a personagem Timóteo, cuir aprisionada em casa pelos irmãos, arrebatada pela fé, a que verbaliza profundas reflexões sobre a divindade; seus *Diários*, que interrogam passagens bíblicas; e sua *Poesia completa*); João Silvério Trevisan (com o filme *Orgia ou o homem que deu cria*, 1970, que apresenta um cortejo diverso, com figuras

alegóricos e até arquetípicas, entre travestis e anjos negros [Fig. 36]; e os livros *Em nome do desejo*, que aborda um amor adolescente em um seminário católico; *Devassos no paraíso*, que já começa citando Pasolini, e cuja versão mais atualizada inclui capítulos contundentes sobre a questão religiosa no Brasil contemporâneo; entre outros); Darcy Penteado (com a série de colagens *Proposta para uma nova Via Crucis*, 1968), e quantos mais. Pensaremos João Silvério Trevisan como um representante cuir do cinema marginal, precursor de uma sensibilidade *camp* perante o religioso que hoje é perceptível em uma vertente instigante do audiovisual brasileiro, como estamos vendo.

Figura 36 — Cortejo cuir



Fonte: *Orgia ou o homem que deu cria* (1970, João Silvério Trevisan).

Gostaríamos de ir nos encaminhando para o fim com essa imagem de um estranho cortejo. Seria a profecia de um funeral do Brasil? Ou de um carnaval? Disparatado, violento, cheio de choro e de gargalhada. João Silvério Trevisan escreveu sobre a morte de Pasolini em “Ave, PPP” (2013, p. 140): que ela se deu em 2 de novembro, justamente quando ele (João Silvério) se encontrava no México, cercado pelos festejos do Dia de Los Muertos. O autor relata o sentimento paradoxal — que a notícia da morte de Pasolini tinha as cores vibrantes da celebração

mexicana, ainda assim, assomava inconsolável. Tentaremos nuançar o tom dessa imagem: a melancolia imiscuída ao movimento colorido da vida.

E a beleza não nos ofusque a consciência: a morte de Pasolini — que evitamos comentar detalhadamente devido à obliteração habitual que ela causa em outras passagens de sua história, que consideramos injusta, redutora, quando não meramente sensacionalista⁷⁸ — é política. A morte de Jarman: política. Hoje, no Brasil, quantas travestis mortas politicamente. Lançamo-nos desde o presente a recordá-las em nossos corpos (em nossas corpos: morada de memória: de Pier Paolo, de Derek, de Keith, de Marsha, de Sylvia, de Dandara, de Mateusa, de tantas). E tantas vivas para saudarmos. Saudemos a ancestralidade d'aqui-agora: de Ventura, de Lina, de Jup, de Leona, de Getúlio, de João Silvério, de João Pedro, de Helena, de Amara, de todas elas. E quantas mais por vir: lembrando; e lembradas. Memória queer seja história que não se apaga.

⁷⁸ A espetacularização dos últimos dias de vida e do assassinato de Pasolini é a tônica de filmes os mais “bem-intencionados”, como, por exemplo, *Pasolini* (2014), de Abel Ferrara, e mesmo *Ostia* (1987), de Julian Cole, com ninguém menos que Derek Jarman no papel de Pasolini.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Pilatos e Jesus*. Tradução de Silvana de Gaspari e Patricia Peterle. 1ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: orientations, objects, others*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Traduzido por José Pedro Xavier Pinheiro. Jandira, SP: Principis, 2020. (*A Divina Comédia*).

ALTHAUS-REID. *Deus Queer*. Tradução de Fábio Martellozzo Mendes. Rio de Janeiro: Metanoia; Novos Diálogos, 2019.

_____. *Indecent Theology*. 1ª edição. Abingdon, Reino Unido/Nova York, Estados Unidos: Routledge, 2000.

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *As periferias do mundo: Pasolini e o Brasil*. 2007.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BALTAR, Mariana. “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos”. MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (Orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 8ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2019.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª edição, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A experiência interior* — seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953 (Suma ateológica, volume 1). Tradução de Fernando Scheibe. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

_____. *Teoria da religião* – seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª edição, 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

BETH, Rae. *A luz da Deusa*. Nova Era, MG: Nova Era, 2008.

BLANCO, Patricia R. “Maria Madalena era ‘uma mulher rica’, não uma prostituta. *El País*. Madri, 3 ago. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/02/cultura/1533237261_768771.html>.

Acesso em: 20 set. 2021.

BURROUGHS. *Almoço nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Queer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Junkie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 17ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 Edições, 2020.

CARAVAGGIO, Michelangelo da. “Doubting Thomas”. SCHÜTZE, Sebastian. *Caravaggio: The Complete Works*. Köln: TASCHEN GmbH, p. 210-211.

Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/The_Incredulity_of_Saint_Thomas-Caravaggio_%281601-2%29.jpg>. Acesso em: 31 maio 2021.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: EDUSP, 2011.

CASTAÑEDA, Alessandra; DIAS, Victor; FONSECA, Raphael. (Orgs.). *Derek Jarman: Cinema é liberdade*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2014.

CAVALCANTE, João Victor de Sousa. “Corpo, fetiche e devir-drag: anotações sobre o cinema de John Waters”. *Anais do 4º Seminário Internacional Desfazendo Gênero*. 2019. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/64067>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

CECCATTY, René de. *Pasolini*. Tradução de Renée Eve Levié. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

CINEMATHEIA — All about the art of Cinema. “Last photos of Pier Paolo Pasolini by Dino Pedriali”. 31 jan. 2016. Disponível em: <www.cinematheia.com/last-photos-of-pier-paolo-pasolini-by-dino-pedriali/>. Acesso em: 09 jan. 2022.

COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DILLON, Steven. *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Austin: University of Texas Press, 2004.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Leandro Bessa. “Novas imagens da pomgabira na cultura pop: mitos, símbolos e estereótipos em circulação”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 49-70, set./dez. 2015.

ELLIS, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 1ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2018.

FOUCAULT. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, Ana Ester Pádua. *Armários queimados: igreja afirmativa das diferenças e subversão da precariedade*. [Tese de Doutorado]. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2019.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente”. *Imagofagia* – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N. 17, 2018.

G1. “Transexual é intimada a depor por 'crucificação' em Parada Gay de 2015”. 14 jun. 2016. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/06/transexual-e-intimada-depor-por-crucificacao-em-parada-gay-de-2015.html>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. *Queer cinema in the world*. Durham/Londres: Duke University Press, 2016.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Diário de um ladrão*. Rio Maior, Portugal: RioGráfica, 1986.

_____. *Querelle*. Tradução de Demetrio Bezerra de Oliveira e Jean Marie L. Remy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GILBERT, Sarah. Derek Jarman and friends in Dungeness – unseen pictures. *The Guardian*. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/culture/gallery/2020/feb/19/derek-jarman-and-friends-in-dungeness-unseen-pictures>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

GINSBERG, Allen. *Collected Poems (1947-1997)*. Harper Perennial, 2007.

HAAG, Michael. *Maria Madalena – Da Bíblia ao Código Da Vinci: companheira de Jesus, deusa, prostituta, ícone feminista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARRIS, Elise. “Maria Madalena poderia fazer parte do atual movimento #MeToo?”. *Revista IHU On-line*, 29 jul. 2019. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/591137-maria-madalena-poderia-fazer-parte-do-atual-movimento-metoo>>. Acesso em: 20 set. 2021.

HUMPHREY, Daniel. *Archaic modernism: queer poetics in the cinema of Pier Paolo Pasolini*. Detroit: Wayne State University Press, 2020.

JARMAN, Derek. *Modern Nature: The Journals of Derek Jarman, 1989 – 1990*. Londres: Vintage Classics, 2018.

_____. *At your own risk: a saint’s testament*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

_____. *Chroma: a book of colour – June ‘93*. Londres: Penguin Vintage Classics, 2019.

JONES, Richard. “The Jean Cocteau Murals — Church of Notre Dame de France”. *London Walking Tours*. [s.d.] Disponível em: <www.london-walking-tours.co.uk/secret-london/jean-cocteau-mural.htm>. Acesso em: 27 jan. 2022.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 2ª edição. São Paulo: HarperCollins, 2016.

KACTUZ, Flavio (Org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

KINSKI, Davi. *Pasolini, do neorrealismo ao cinema poesia*. 1ª edição. São Paulo: Laranja Original, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

LACHAPELLE, David. *Lost + Found (Part I)*. Taschen, 2020.

_____. *Good news (Part II)*. Taschen, 2017.

LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/Campinas: Cia. das Letras/Editora da Unicamp, 1993.

LIMA, Luís Filipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Coleção Orixás. 1ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LOPES, Denilson. “Igrejas, Cartões-Postais e Comunidades”. *Ícone*. v. 11, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230143/24362>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. “New Queer Cinema e um Novo Cinema Queer no Brasil”. MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (Orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

MAFFIA, Gesualdo. *Pasolini, crítico militante: de Passione e ideologia a Empirismo erético*.

MARASHINSKY, Amy Sophia. *O oráculo da Deusa*. Tradução de Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Pensamento, 2007.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELLO, Cecília. “Os ensaios em Super-8 de Derek Jarman”. CASTAÑEDA, Alessandra; DIAS, Victor; FONSECA, Raphael. (Orgs.). *Derek Jarman: Cinema é liberdade*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2014.

_____. (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MERINO, Antonio Giménez. *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*.

MOMBAÇA, Jota. “Desmontando a caravela queer”. ITALIANO, Carla; TORRES, Júnia e VALE, Glaura Cardoso. (Orgs.). Catálogo forumdoc.bh.20 anos. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.

_____. *Não vão nos matar agora*. Cobogó, 2021.

MORAIS, Fernando Luís de. *Analítica quare: como ler o humano*. 1ª edição. Salvador: Editora Devires, 2020.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.

MURAD, Afonso Tadeu. *Maria, toda de Deus e tão humana: compêndio de mariologia*. São Paulo: Paulinas/Santuário, 2012.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

MUSSKOPF, André Sidnei. *Uma brecha no armário: propostas para uma teologia gay*. São Leopoldo: CEBI, 2005.

_____. “Prefácio”. ALTHAUS-REID. *Deus Queer*. Tradução de Fábio Martelozzo Mendes. Rio de Janeiro: Metanoia; Novos Diálogos, 2019

NAGIME, Mateus. “O papel da espectadorialidade no cinema queer”. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som/UFSCAR, 2016 [Dissertação de mestrado].

NAZARIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NONBINARY WIKI. *Tilda Swinton*. Disponível em: https://nonbinary.wiki/wiki/Tilda_Swinton>. Acesso em: 16 set. 2021.

OCHAGAVIA, Ekaterina; PHILLIPS, Charlie. “Saintmaking: the canonisation of Derek Jarman by queer ‘nuns’”. *The Guardian*. 22 set. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2021/sep/22/saintmaking-the-canonisation-of-der-ek-jarman-by-queer-nuns>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. *Amado meu precedido de Atos impuros*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. Cidade do México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/UNAM, 2006.

_____. *Poemas*. Organização de Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Últimos escritos*. Coimbra: Fora do Texto, 1995.

_____. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Organização de Michel Lahud. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Diálogos com Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

_____. *Escritos póstumos*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

_____. *Escritos corsários*. Tradução, apresentação e notas de Maria Betânia Amoroso. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *Teorema*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEAKE, Tony. *Derek Jarman: a biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

PIERRE ET GILLES. *Sailors & sea*. Köln: TASCHEN GmbH, 2008.

PIRES, Raquel Elisabeth. "Erotismo e religião: um diálogo instigante". *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 41, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v41n2/v41n2a14.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2021.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. 4ª reimpressão, 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. 1ª edição. Zahar, 2020.

_____. "Terror anal". In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. 1ª edição. España: Melusina, 2009.

_____. "Eu sou o monstro que vos fala". *Revista Palavra Solta*, 2 nov. 2020.

Disponível em:

<<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala>>. Acesso em: 20 set. 2021.

PROPHET, Elizabeth Clare; BOOTH, Annice. *Maria Madalena: o lado feminino da divindade*. Nova Era, MG: Nova Era, 2007.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the director's cut*. Durham/Londres: Duke University Press, 2013.

RISTINE, Jennifer. *Mary Magdalene: Insights From Ancient Magdala*. S.e.: 2018.

RODRIGUES, João Pedro; MATA, João Rui Guerra da. O Ornitólogo: sessão comentada. Evento ocorrido no Instituto Moreira Salles (IMS Paulista). São Paulo, 04 out. 2019. Catálogo da programação disponível em:

<https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/folhetos-cinema-sp-2019-10-issuu>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SAMETH, Mark. "Is God Transgender?". *New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/08/13/opinion/is-god-transgender.html?referringSource=articleShare>>. Acesso em: 3 out. 2021.

SANTOS, João Vitor. "O mosaico das 'Madalenas'". *Revista IHU On-line*. Edição 489, 18 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/12-artigo-2016/6536-wilma-steagall-de-tommaso>>. Acesso em: 20 set. 2021.

SANTOS, Padre Pedro Paulo Alves dos. "Pressupostos para elaborações contemporâneas da memória de Santa Maria Madalena: historiografias da interpretação bíblico-sócio-teológica". *Arq Rio – Arquidiocese de São Sebastião*. Rio de Janeiro, 13 jul. 2018. Disponível em: <<http://arqrio.org/formacao/detalhes/2256/pressupostos-para-elaboracoes-contemporaneas-da-memoria-de-santa-maria-madalena-historiografias-da-interpretacao-biblico-socio-teologica>>. Acesso em: 20 set. 2021.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. "A epistemologia do armário". *Caderno Pagu*. 2007, n.28, p. 19-54.

SILVEIRA, Fabrício Lopes. "Terrorismo anal em Anaconda de Nicki Minaj". *Encontro Anual da Compós*, 2015.

SIMON, Walker. "Exposição mostra lado católico e abstrato de Andy Warhol". *G1 – Pop & Arte*, 11 jun. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/06/exposicao-mostra-lado-catolico-e-abstrato-de-andy-warhol.html>>. Acesso em: 03 jan. 2020. Artigo original: "Show unveils Andy Warhol's Catholic, abstract side". *Reuters*. 11 jun. 2010. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-art-warhol/show-unveils-andy-warhols-catholic-a-bstract-side-idUSTRE65A3EU20100611>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

SONTAG, Susan. “Notas sobre o camp”. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer – seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SWINTON, Tilda. “Foreword”. FARTHING, Stephen; WEBB-INGALL, Ed. (Orgs.). *Derek Jarman’s Sketchbooks*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

TOMMASO, Wilma Steagall De. “Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas”. *Último Andar*, São Paulo, (14), p. 79-94, jun. 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/artigos_maria_madalena.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. “Ave, PPP (13 quadros e dois adendos para um resgate amoroso)”. KACTUZ, Flávio (Org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

_____. “O Cinema de Pasolini e as multiformas do sagrado”. *Diálogos Mediterrânicos*. N. 9, dez. 2015.

_____. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ª edição revista, atualizada e ampliada, 4ª reimpressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*. 4ª edição. São Paulo, 2020. Disponível em: <www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/459/413/2006-1>.

Acesso em: 19 set. 2021.

VALLADO, Armando. *Iemanjá: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019. Coleção Orixás.

VEIGA, Edison. “O mistério sobre quem realmente foi Maria Madalena”. *BBC Brasil*. Milão, 13 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-43381775>>. Acesso em: 20 set. 2021.

VIEIRA, Helena. *Introdução ao Pensamento de Judith Butler*. [curso online, maio 2020].

VIEIRA JR, Eryl. “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo”. MELLO, Cecília. (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

_____. “Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: Precariedade e intimidade como formas de resistência”. In: *Contemporânea*, v. 16, n.1. Salvador: UFBA, 2018.

WHITMAN, Walt. *The Complete Poems of Walt Whitman*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2006.

_____. *Dias exemplares*. São Paulo: Carambaia, 2019.

WILDE, Oscar. “De profundis”. *The Complete works of Oscar Wilde*. 5ª edição. Londres: HarperCollins, 2003.

WILDERSON, Frank B. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing, 2020.

WYMER, Rowland. *Derek Jarman*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2005.

6.1 Filmes e vídeos citados

ACCATTONE: desajuste social. *Accattone*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961. 117 min.

ALEKSANDR Niévski. *Aleksandr Nevskiy*. Direção: Sergei Eiseinstein. URSS, 1938. 112 min.

AS AMIZADES particulares. *Les amitiés particulières*. Direção: Jean Delannoy. França, 1964. 100 min.

THE ANGELIC Conversation. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1985. 77min.

ATMAN. Direção: Toshio Matsumoto. Japão, 1975. 12 min.

A BELA e a fera. *La belle et la bête*. Direção: Jean Cocteau. França, 1946. 96min.

BLOOD for Dracula. Direção: Paul Morrissey. EUA, 1974. 104 min.

BORBOLETA. *Chôfuku-ki*. Direção: Shuji Terayama. Japão, 1974. 12 min.

THE BOULET Brother's Dragula. EUA, 2016-. 4 temporadas.

BRUSH of Baphomet. Direção: Kenneth Anger. EUA, 2009. 4 min.

O BURACO. *Dong*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan/França, 1998. 95 min.

CÃES errantes. *Jiao you*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan/França, 2013. 138min.

UM CANTO de amor. *Un chant d'amour*. Direção: Jean Genet. França, 1950. 26 min.

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1986. 93 min.

CEMITÉRIO do esplendor. *Rak ti Khon Kaen*. Tailândia, 2015. 122 min.

CONSTANTINE. Direção: Francis Lawrence. EUA, 2005. 121 min.

OS CONTOS de Canterbury. *I racconti di Canterbury*. Itália, 1972. 115 min.

O CORPO de Afonso. Direção: João Pedro Rodrigues. Portugal, 2012. 32 min.

DECAMERON. *Il Decameron*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971. 111min.

THE DESERTED: VR. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 2017. 55 min.

DEUS é Travesti - Alice Guél. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3jdoszpCb8A>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

DEREK Jarman's garden. Dir. John Bird. Disponível em:

<<https://youtu.be/cbGbT5uVUHQ>>. Acesso em: 26 set. 2021.

DIAS. *Rizi*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 2020. 127 min.

ÉDIPO rei. *Edipo re*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1967. 104 min.

EDWARD II. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1991. 87 min.

O ENCOURAÇADO Potemkin. *Bronenosets Potemkin*. URSS, 1925. 75 min.

EU NÃO VOU MORRER - Ventura Profana y podenserdesligado. Disponível em:

<<https://youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>>

O EVANGELHO segundo São Mateus. *Il vangelo secondo Matteo*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1964. 137 min.

O FANTASMA. Direção: João Pedro Rodrigues. Portugal, 2000. 87 min.

FEMALE Trouble. Direção: John Waters. EUA, 1974. 89 min.

FIREWORKS. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1947. 20 min.

FLAMING creatures. Direção: Jack Smith. EUA, 1963. 45 min.

FLESH for Frankenstein. Direção: Paul Morrissey. EUA, 1973. 95 min.

FRESCÁH no Círio - Leona Vingativa. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=jUIJ-efTykY>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FULLER, Peter. *Saint Derek*. 1995. Disponível em: <<https://youtu.be/YcessfaJWOM>>;

<<https://youtu.be/39p0RKp4IfE>>. Acesso em: 26 set. 2021.

O FUNERAL das rosas. *Bara no sôretsu*. Direção: Toshio Matsumoto. Japão, 1969. 105 min.

GLITTERBUG. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1994. 60 min.

HAIRSPRAY. Direção: John Waters. EUA, 1988. 92 min.

INAUGURATION of the Pleasure Dome. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1954. 38 min.

INSIDE Derek Jarman's sketchbooks. *Thames & Hudson*, 11 set. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/LFEfBP_5Qbk>. Acesso em: 27 set. 2021.

INVOCATION of My Demon Brother. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1969. 12min.

O JARDIM. *The Garden*. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1990. 92 min.

JUBILEE. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1978. 106 min.

KABOOM. Direção: Gregg Araki. EUA, 2010. 86 min.

KUSTOM Kar Kommandos. Direção: Kennet Anger. EUA, 1965. 3 min.

L.A. Zombie. Direção: Bruce La Bruce. EUA, 2010. 103 min.

LIKE a Prayer - Madonna. Disponível em: <<https://youtu.be/79fzeNUqQbQ>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

LOCAÇÕES na Palestina para o Evangelho segundo São Mateus. *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1963. 54 min.

LUCIFER rising. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1972. 29 min.

MÁ educação. *La mala educación*. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2004. 106 min.

MAL dos trópicos. *Sud pralad*. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, 2004. 118 min.

MAMMA Roma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962. 106 min.

O MAR. *El mar*. Direção: Agustí Villaronga. Espanha, 2000. 107 min.

MAUS hábitos. Entre tinieblas. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1983. 104min.

MEDEIA. *Medea*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969. 108 min.

AS MIL e uma noites. *Il fiore delle mille e una notte*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1974. 130 min.

MONDO Trasho. Direção: John Waters. EUA, 1969. 95 min.

MULTIPLE Maniacs. Direção: John Waters. EUA, 1970. 91 min.

AS NOITES de Cabíria. *Le notti di Cabiria*. Direção: Federico Fellini. Itália, 1957. 110 min.

NOTAS para uma Oréstia africana. *Appunti per un'Orestiade africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970. 65 min.

NOWHERE. Direção: Gregg Araki. EUA, 1997. 82 min.

ORAÇÃO - Linn da Quebrada. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ORLANDO. Direção: Sally Potter. Reino Unido, 1992. 94 min.

O ORNITÓLOGO. Direção: João Pedro Rodrigues. Portugal, 2016. 117 min.

OTTO; or, Up with Dead People. Direção: Bruce La Bruce. Canadá, 2008. 94min.

PELO AMOR DE DEIZE - Jup do Bairro, Deize Tigrone. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=0bwMv6KF4tM>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

PINK Flamingos. Direção: John Waters. EUA, 1972. 93 min.

POCILGA. *Porcile*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969. 99 min.

POLYESTER. Direção: John Waters. EUA, 1981. 86 min.

QUE horas são aí?. *Ni na bian ji dian*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan/França, 2001. 116 min.

RABBIT'S Moon. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1950. 7 min.

RAUTMANN, Robert. "Maria Madalena (I) - Nos Textos Bíblicos". *Convivendo*. 2018a.

_____. “Maria Madalena (II) - Nos Apócrifos”. *Convivendo*. 2018b.

_____. “Maria Madalena (III) - No Cinema”. *Convivendo*. 2019a.

_____. “Maria Madalena (IV) - Minhas impressões!”. *Convivendo*. 2019b.

REBELDES do Deus Neon. *Qing shao nian nuo zha*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 1992. 106 min.

REINCARNATE. Direção: Thunskya Pansittivorakul. Tailândia, 2010. 73 min.

A RICOTA. *La ricotta*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1963.

O RIO. *He liu*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 1997. 115 min.

RITO de amor e de morte. *Yûkoku*. Direção: Yukio Mishima. Japão, 1966. 30min.

RO.GO.PA.G. Direção: Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini. Itália/França, 1963. 122 min.

RUPAUL’S Drag Race. 2009–. EUA. 14 temporadas.

O SABOR da melancia. *Tian bian yi duo yun*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 2005. 114 min.

SAINTMAKING: the 90s 'nuns' who made a gay, HIV positive icon a saint. *The Guardian*. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/HCJN1R4sdnM>>. Acesso em: 26 set. 2021.

SALÒ d’Hier à Aujourd’hui [Salò: Yesterday and Today] (2002). Direção: Amaury Voslion. *Supplementaries*, 9 ago. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/XpFI7ccB-M0>>. Acesso em: 24 out. 2021.

SALOMÉ. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1978. 12 min.

O SANGUE de um poeta. *Le sang d’un poète*. Direção: Jean Cocteau. França, 1932. 55 min.

SCORPIO Rising. Direção: Kenneth Anger. EUA, 1963. 28 min.

SEBASTIANE. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1976. 86 min.

TAMANCO de Fogo - Getúlio Abelha. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=El3o5HpGQoc>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

THE TEMPEST. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1979. 95 min.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968. 98 min.

THE TERRORISTS. *Poo kor karn rai*. Direção: Thunskya Pansittivorakul. Tailândia, 2011. 103 min.

O TESTAMENTO de Orfeu. *Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*. Direção: Jean Cocteau. França, 1960. 77 min.

There We Are John – A Portrait of Derek Jarman. Disponível em:

<<https://youtu.be/xddcSuzCrvq>>. Acesso em: 26 set. 2021.

THE QUEEN is Dead. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1986. 13 min.

TIO Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas. *Loong Boonmee raleuk chat*. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, 2010. 104 min.

ORGIA ou o homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan. Brasil, 1970. 90 min.

VIVE l'amour. *Ai qing wan sui*. Direção: Tsai Ming-Liang. Taiwan, 1994. 108min.

'YOUR Tilda' – Tilda Swinton, a posthumous address to Derek Jarman. 19 nov. 2019.

Disponível em: <https://youtu.be/DI_XPml-Q-M>. Acesso em: 27 set. 2021.

APÊNDICE A — Mapa mental da coleção

