



Ouvindo temporalidades queer: a disjunção audiovisual em *Blue* (1993) e *The Terence Davies trilogy* (1983)

Escuchando temporalidades queer: la disyunción audiovisual en *Blue* (1993) y *The Terence Davies trilogy* (1983)

Hearing queer temporalities: the audiovisual disjunction in *Blue* (1993) and *The Terence Davies trilogy* (1983)

Breno Mota Alvarenga¹

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-7185-0198>

Resumo: O conceito de temporalidade queer é explorado nos estudos queer como uma possibilidade de lidar com o tempo de outras formas que não o cronológico e progressivo, ancorado em uma ideia heteronormativa de progresso pessoal, abrangendo o matrimônio, a reprodução e transferência de patrimônio. A partir disso, este artigo investiga como alguns filmes autobiográficos convidam o espectador a vislumbrar formas de vivenciar essas temporalidades queer, onde passado, presente e futuro podem coincidir. Especificamente, analisamos o uso da disjunção audiovisual como uma técnica cinematográfica que manifesta o sentimento de assincronicidade e de estar “fora do ritmo”. Nesse sentido, propomos uma leitura paralela de dois filmes autobiográficos dirigidos por cineastas gays: *Blue* (1993), de Derek Jarman, e *The Terence Davies trilogy* (1983), de Terence Davies. Assim, este artigo tem como objetivo elucidar o uso da trilha sonora como um elemento que possibilita ao espectador perceber momentaneamente as temporalidades queer, a partir de uma experiência auditiva.

Palavras-chave: Temporalidade queer; Cinema queer; Disjunção audiovisual; Som do cinema.

Resumen: El concepto de temporalidad queer se explora en los estudios queer como una posibilidad de abordar el tiempo de formas distintas a las cronológicas y progresivas, ancladas en una idea heteronormativa de progreso personal, que abarca el matrimonio, la reproducción y la transferencia de herencia. Con base en esto, este artículo investiga cómo algunas películas autobiográficas invitan al espectador a vislumbrar formas de experimentar estas temporalidades queer, donde pasado, presente y futuro pueden coincidir. En concreto, analizamos el uso de la disyunción audiovisual como técnica cinematográfica que manifiesta la sensación de asincronía y de “fuera de ritmo”. En este sentido, proponemos una lectura paralela de dos películas autobiográficas dirigidas por cineastas homosexuales: *Blue* (1993), de Derek Jarman, y *The Terence Davies trilogy* (1983), de Terence Davies. Así, este artículo pretende dilucidar el uso de la banda sonora como elemento que permite al espectador percibir momentáneamente temporalidades queer, a partir de una experiencia auditiva.

Palabras clave: Temporalidad queer; Cine queer; Disyunción audiovisual; Sonido del cine.





Abstract: The concept of queer temporality is explored in queer studies as a possibility to engage with time through in ways other than the straight time framework, anchored to a heteronormativity idea of personal progress, encompassing conjugal matrimony, reproduction and monetary inheritance. Based on this, this article aims to investigate how some autobiographical films invite the spectator to glimpse into ways of experiencing these queer temporalities, where past and present and future may coincide. Specifically, we analyze the use of the audiovisual disjunction as a cinematic technique that manifests a sense of asynchronicity and being “out of joint”. In this regard, we propose a parallel reading of two autobiographical films directed by gay filmmakers: *Blue* (1993) by Derek Jarman, and *The Terence Davies trilogy* (1983) by Terence Davies. Hence, this article aims to elucidate the use of soundtracks in these films as a device that enables the audience to perceive queer temporalities through auditory experiences momentarily.

Keywords: Queer temporality; Queer cinema; Audiovisual disjunction; Sound of cinema.

As temporalidades queer

Nas últimas décadas, os estudos pós-coloniais têm contestado, entre outras questões, a organização ocidental do tempo. Nos estudos queer, segundo Jack Halberstam (2011), a noção de tempo é trabalhada num sentido diverso do linear e progressivo, em que a continuidade e a sucessão não necessariamente ditam o ritmo. Para o autor, a temporalidade queer permitiria um acolhimento à desordem e a coexistência de diferentes modalidades de tempo e de transformação (Halberstam, 2011, p. 71). Neste artigo, investigaremos como o cinema pode gerar percepções não lineares do tempo por meio de técnicas específicas, como a disjunção audiovisual, e como isso torna o cinema um terreno fértil para a experimentação das temporalidades queer. Acreditamos que *Blue* (1993), de Derek Jarman, e *The Terence Davies trilogy* (1983), de Terence Davies, nos dão algumas pistas a partir de seus experimentos autobiográficos.

Antes de partirmos para as análises das obras, é importante destacar que a temporalidade queer é pensada como uma oposição ao que a Teoria Queer chama de *straight time*¹, ou seja, esta organização temporal linear, cujo desenho incentiva uma ideia de progressão e desencadeamento de fatos em sequência. Como nos lembra Elizabeth Freeman (2007), esta lógica temporal nos é dada como natural, porém é assim estruturada na modernidade em favor dos interesses do capitalismo: as horas do dia são organizadas entre momentos de atividade e momentos de descanso, em que a idade adulta é considerada o estágio de vida de maior produtividade. Esta forma de controle

¹ Mantenho a expressão em inglês, uma vez que na língua original há um interessante duplo sentido: o termo pode ser traduzido para o português tanto como “tempo linear” como também “tempo heterossexual”.





dos corpos pelo tempo é auxiliada não só pelos dispositivos como relógios, calendários e fusos horários, mas também pela contagem dos anos e a divisão do envelhecimento em etapas (infância, adolescência, idade adulta e velhice), culminando nos chamados *hidden rhythms* (ritmos invisíveis), segundo Eviatar Zerubavel (1981). “O tempo, então, não é apenas essencial; na verdade, ele produz ‘essências’ – corpos bem descansados, orgasmos controlados e assim por diante”² (Freeman, 2007, p. 160). Unido à consolidação do capitalismo industrial entre os séculos XIX e XX no Ocidente, a vida doméstica também passou a ser regida de acordo com rituais cronometrados, como se dentro de uma fábrica: os jantares em família após o fim do turno de trabalho, a consolidação do fim de semana como os dias de folga e lazer (e, por consequência, a diferenciação dos dias da semana para os dias do fim de semana), o repouso noturno depois do jantar e a rotina feminina de cuidado da casa são alguns dos elementos que caracterizam as horas domésticas.

Um ponto de atenção é que a fundamentação do *straight time* está vinculada a uma lógica heteronormativa de progresso, abrangendo o matrimônio, a reprodução e transferência de patrimônio. Segundo esta temporalidade, uma vida adulta completa deve abranger o sucesso na carreira, a constituição de família e o acúmulo de capital. Tudo o que não se encaixa nessa lógica parece, portanto, fora de ritmo. Como veremos, ao não corresponder às exigências sociais orientadas pela ideia de progresso, a experiência queer se encontra diretamente associada a uma sensação constante de deslocamento.

Podemos dizer que a cultura heteronormativa faz crer que o sujeito *queer* não tem passado e nem futuro. Por um lado, o tempo histórico parece ter apagado esses sujeitos dos registros oficiais, fazendo com que uma revisão histórica queer se guie por vestígios e fragmentos: “[...] sem infância, sem origem ou precedente na natureza, sem tradições familiares ou lendas e, crucialmente, sem história como um povo distinto” (Freeman, 2007, p. 162). Por outro lado, há um apagamento do passado pelos próprios sujeitos queer: muitas vezes por ser um passado com vestígios de trauma e silenciamentos, onde vivências dissidentes não puderam ser experienciadas, a revisita ao passado se torna dolorosa e melhor evitada. Além disso, são considerados como não tendo futuro: “Pelo menos em algumas imaginações populares, supostamente não temos filhos, nem gerações futuras, nem formas significativas de contribuir para a sociedade, nem esperança, nem planos, e nada para oferecer à maioria dos amanhã

² Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.





políticos” (Freeman, 2007, p. 165). Em consonância com Freeman, Muñoz (2009) aponta que a cultura heteronormativa, portanto, faz com que os queer acreditem que restem a eles apenas sobreviver ao presente. Se uma cultura normativa faz com que esses corpos se sintam sempre atrasados ou mesmo arrastando a juventude por tempo demais, uma possível reação seria abraçar estas suposições e procurar viver o intenso agora – e não apenas *sobreviver* ao presente.

Lee Edelman, em seu controverso livro *No future* (2004), propõe, por exemplo, uma total recusa ao futuro pelos queer, guiando-se por um constante desejo de viver no e para os prazeres do presente³. Contrário à visão de Edelman, Muñoz argumenta que futuro e esperança são centrais na vivência queer. Na perspectiva deste autor, passado e presente coincidem para rearranjar o futuro: “Penso na queeridade como um arranjo temporal no qual o passado é um campo de possibilidades em que os sujeitos podem agir no presente em prol de uma nova futuridade” (Muñoz, 2009, p. 16). Para ele, um tempo queer é um momento em que diferentes temporalidades se encontram, em que se poderia refutar uma verticalização dos eventos da vida (em conformidade com a ideia de progressão) e sim uma horizontalização deles (mais próxima de uma ideia de acúmulos e reincidências).

É, portanto, a partir desta sensação de inadequação e de estar à parte do tempo dos demais que a temporalidade queer surge ou, pelo menos, passa a ser pensada. Seja Lee Edelman em *No future* (2004), Elizabeth Freeman em *Time binds* (2010) ou Jack Halberstam em *In a queer time and place* (2005), o termo é sempre encarado como uma forma de *queerizar* o *straight time* e, portanto, oferecer vias outras de experienciar o tempo a partir de uma ótica queer.

A experiência do tempo sugerida pela ótica queer parece ser trabalhada por dimensão espectral, ou seja, ela é marcada por “[...] retornos fantasmagóricos impregnados de materialidade afetiva e que atuam nas formas como o trauma, o luto e os acontecimentos são registrados, tanto no nível da subjetividade quanto no da história”⁴ (Freccero, 2007, p. 489-490). Ela exige uma disposição do sujeito em ser assombrado, até como uma forma de responder e fazer justiça às demandas do passado não adormecidas e, que por isso, ainda fazem confundir passado, presente e futuro (Freccero, 2007, p. 489-490). Para Freccero, há algo como uma liberdade

³ As ideias propagadas por Lee Edelman em *No future* foram criticadas, principalmente, pelo fato de que o autor parece considerar em sua escrita apenas um homem homossexual branco e de classe média como uma figura universal, ignorando o fato de que raça e classe social, por exemplo, são fatores determinantes em definir quem conseguiria ou não abrir mão de um futuro, como proposto pelo autor.

⁴ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.



fantasmagórica na temporalidade queer, uma possibilidade de vagar pelo tempo a partir do desejo e da fantasia. E ela implicaria “uma vontade tanto de ser assombrado como de se tornar fantasmagórico”. Esta reciprocidade é sensual, ou seja, produzida por “uma mistura de tempos como experiência afetiva e erótica” (Freccero, 2007, p. 488-489). Ao encararmos a montagem dos filmes analisados a seguir e a organização das imagens e sons sob uma lógica fantasmagórica, perceberemos esta fluidez pelas temporalidades como um movimento de assombrações, que circulam livremente por passado, presente e futuro. É ainda mais pungente quando elegemos o som dos filmes (e, portanto, também o seu aspecto aural) como o elemento fílmico a nos guiar por esta mobilidade espectral e, claro, *queer*.

A disjunção audiovisual como assincronicidade queer

Como vimos anteriormente, corpos queer tendem a se sentir fora de sincronia com o *straight time*; fora de ritmo com a progressão linear deste tipo de lógica temporal. Há, para usar o termo muito bem explorado por Sarah Ahmed (2006), uma *orientação* queer que opera, justamente, pela desorientação e pela falha em conformar-se. Aqui, investigaremos como a disjunção audiovisual, ao optar por não sincronizar imagem visual e som, permite a um cinema queer explorar esteticamente esta desorientação temporal, a sensação de que as vivências desses corpos simplesmente não se encaixam em uma lógica linear.

James Buhler (2014) relembra que o termo queer tem em seu cerne uma disputa contra a normatização e um desejo pela quebra de certos códigos sociais dados como certos. O próprio uso da palavra queer, que antes era usada de forma pejorativa, é resgatado e ressignificado, passando a ser relacionada a orgulho, luta social e até mesmo uma expressão artística de um grupo.

Trazendo a discussão para o campo audiovisual, Buhler comenta que é possível fazer uma leitura queer de filmes quando buscamos “elementos não-heterossexuais”, ou seja, elementos que possam “[...] desestabilizar e desnaturalizar (ou pode ser usado para desestabilizar e desnaturalizar) as normas culturais de heterossexualidade”⁵ (Buhler, 2014, p. 370). O próprio ato audiovisual da sincronização entre imagem visual e som que, como veremos, nos é dado como natural apesar de não o ser, é encarado

⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.



por Buhler como uma norma que pode ser questionada e provocada: o autor faz uma interessante aproximação entre a heterossexualidade compulsória com a sincronização audiovisual, chamando-a de “sincronização compulsória” (Buhler, 2014, p. 379). Buhler lembra que Silverman (1988) sinaliza esta norma audiovisual da sincronização como “[...] a principal função disciplinadora da prática de som de Hollywood” (Buhler, 2014, p. 379). Como um essencial aspecto da teoria queer é o questionamento de normas, no audiovisual questionar esta função disciplinadora do som de Hollywood torna-se um ato expressivo-político da arte deste grupo. É frutífero, portanto, considerar a disjunção audiovisual um aspecto estético de um cinema queer. Glynn, em seu estudo sobre TV, comenta que essa subversão queer no audiovisual se dá, maioritariamente, pelo som, “[...] mais precisamente, trazem os fluxos auditivos e visuais para um relacionamento dissonante – e dissidente – um com o outro”⁶ (Glynn, 2008, p. 173). Buhler comenta que esta disjunção passa a ser não só um questionamento da normatividade, mas também uma expressão estética de um desejo que não é abarcado por essas narrativas heteronormativas.

O autor nos lembra que a disjunção audiovisual não é algo próprio do cinema queer, mas que este cinema traz uma nova leitura da técnica:

Essa formulação, reminescente do apelo de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov para o contraponto audiovisual no alvorecer do filme sonoro comercial (Eisenstein 1949, 257-60), alinha a estética queer de maneira bastante próxima aos objetivos da velha vanguarda, uma espécie de efeito de alienação brechtiana, o que talvez não seja surpreendente, dado que ambos visam romper uma ordem social normativa. (Buhler, 2014, p. 371-372).

Luiza Alvim (2017) faz um interessante panorama sobre a discussão da disjunção audiovisual, lembrando que ela é evocada no começo do cinema sonoro, quando Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov lançam *Declaração sobre o cinema sonoro* (1928). Neste texto, os autores revelam um temor de que o som sincronizado, especialmente por parte de Hollywood, levasse a uma incessante sincronização labial. Além disso, ressaltam que um fator primordial para o sucesso da arte cinematográfica, pelo mundo naquela época, era a montagem, responsável por

⁶ Tradução minha.



desencadear efeitos no espectador e dotar as imagens de significados. É a partir desses dois pontos que, entre outras questões, eles defendem o chamado “contraponto audiovisual”. Para eles, o cinema sonoro perde a sua potência quando se mantém subordinado à imagem, apenas reafirmando aquilo que já vemos na tela, pois apenas um “uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem” (Eisenstein; Alexandrov; Pudovikin, 1997, p. 225-226).

Michel Chion (2011) faz apontamentos pertinentes ao propor uma “dissonância audiovisual” ao invés de um contraponto. Este seu termo permitiria, por exemplo, analisar sons que são dissonantes em relação à imagem sem necessariamente estar em contraste, podendo, por exemplo, funcionar como um comentário poético sobre o que se dá na tela. Esta sua proposição vai de acordo com uma montagem mais verticalizada entre sons e imagens do que horizontalizada, como o termo contraponto faz supor. Como veremos em nossas análises, muitas das vezes em que a dissonância ocorre é para comentar certos embates mentais dos personagens e/ou dar a ver como encaram sentimentalmente algumas das situações vividas.

Alvim (2017) lembra que, para Chion, “[...] não existe banda sonora no cinema, no sentido de que os sons de um filme, diferentemente da banda de imagem, não formam um complexo dotado de unidade interna em si, ou seja, eles não possuem uma significação autônoma” (Alvim, 2017, p. 17). Afinal, isto iria contra um dos seus conceitos primordiais: o contrato audiovisual. Concordamos com Michel Chion ao entender a relação entre imagem visual e as sonoridades fílmicas como uma relação intrínseca. Para ele, há um contrato audiovisual, em que uma percepção (som ou imagem) “influencia e transforma a outra”. Segundo ele, “não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos, não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2011, p. 07). Portanto, não nos interessa isolar o som e apenas atentarmos ao que é ouvido – é preciso compreender como os sentidos e significados se complexificam em relação às imagens visuais.

Em um texto mais recente, Alvim (2023), ao pensar sobre disjunção audiovisual, fala sobre a relação do visível e o não visível, investigando, inclusive, casos onde ocorrem defasagens rítmicas dos sons em relação a imagens. Analisando três diferentes filmes, a autora observa situações em que o espectador, por conta dessa defasagem, demora a perceber, na imagem, a origem dos sons que escuta. Isto nos interessa, uma vez que, nos dois filmes a serem analisados, observaremos como, muitas vezes, a



imagem visual parece ocupar um tempo diferente do tempo do som, em um interessante movimento de confrontação entre presente, passado e futuro.

Diante da disjunção audiovisual, como demarcar os sons que pertencem a outros tempos e espaços que não ao da imagem visual? E que, apesar disto, também fazem parte da narrativa e sua diegese, mesmo não coincidindo com o que vemos na tela? Virginia Flôres (2013) comenta que em alguns casos, e esses nos interessam, “o som leva o espectador a imaginar ver uma ação fora da tela, embora ela nunca seja materializada em imagens visuais, somente em imagens provocadas pelos sons usados” (Flôres, 2013, p. 46). Ainda, segundo Flôres, quando ocorre essa diferença entre imagem visual e imagem sonora, escancarando as propriedades de cada uma, o espectador se vê diante de uma estranheza que “[...] poderá levá-lo a uma vivência de intensa subjetividade, de apropriação intelectual dos objetos externos a ele” (Flôres, 2013, p. 80). Para ela, quando o espectador não identifica as imagens referentes a certos sons, é estimulado a olhar para dentro de si em busca destas imagens e completar o circuito. Julian Hanich (2020) comenta que, nestes casos, “O que acontece com o espectador é uma mudança no modo típico de recepção: há uma ênfase mais forte em ouvir em detrimento de ver e um foco maior na imaginação em detrimento da percepção.” (Hanich, 2020, p. 05).

Como vimos, a organização do tempo como cronológico e a ordenação das vidas segundo um modelo a ser seguido responde a uma lógica normativa que, como lembra Foucault (1975), auxilia na domesticação dos corpos, tornando-os dóceis. Há, no cerne do termo queer, justamente um desejo de oposição e resistências a estas linhas de força que tentam encaixar estes corpos em moldes que não lhes cabem. Pensar em temporalidades queer é pensar novas formas de lidar com o tempo e com a vida, que sejam menos progressivas e mais cumulativas (Azevedo; Assunção; Ribeiro, 2020, p. 56). A vivência queer possibilitaria uma percepção do tempo que se guie mais pelos desejos, memórias e fantasias do que pela progressão. Souza e Brandão (2020) falam sobre “Um tempo de insurgências queer, um tempo antinormativo, cronoqueer. Uma terceira margem de temporalidade a ser considerada na construção desse inventário fabulado” (Souza; Brandão, 2020, p. 125-126).

Nossa hipótese, aqui, é considerar o uso da disjunção audiovisual no cinema como uma forma de dar a ver e ouvir este tempo antinormativo, este acúmulo de experiências; um uso da linguagem audiovisual para vislumbrarmos a temporalidade queer. Embora a disjunção audiovisual não seja uma estética exclusiva de um cinema queer, essa técnica, ao optar por não sincronizar imagens visuais e sons, permite que



um cinema queer explore esteticamente uma desorientação temporal, essa impressão de que as experiências de tais corpos simplesmente não se encaixam em uma lógica linear. Existe, para usar o termo investigado por Sara Ahmed (2006), uma *orientação queer*, que opera precisamente através da desorientação e de uma recusa em se conformar. Especificamente para os dois filmes analisados, a disjunção audiovisual pode revelar aspectos de uma temporalidade queer, particularmente como o som pode assumir a forma de um espectro (seja do passado ou do futuro) que assombra as imagens do presente das narrativas.

Arrastando o passado em *The Terence Davies trilogy* (1983)

O cinema de Terence Davies tem um forte aspecto autobiográfico, sendo seus longas-metragens *Vozes distantes* (1988) e *O fim de um longo dia* (1992) bastante lembrados por este fator. O próprio Davies admite isso. Segundo ele: “A razão pela qual comecei a fazer filmes surgiu de uma profunda necessidade de chegar em um acordo com a história e o sofrimento da minha família, para dar sentido ao passado e para explorar os meus próprios terrores pessoais” (Davies, 2008). Os sentimentos de culpa e vergonha em relação à homossexualidade são recorrentes em seus filmes, principalmente quando postos em embate com preceitos católicos (religião que moldou a sua educação quando criança). O uso da disjunção audiovisual em seus filmes é marcante como uma técnica de representação de aspectos de suas memórias, em que vozes acusmáticas operam como espectros que parecem demandar do diretor “[...] uma resposta que não reconhece o trauma ou a perda, e busca, em vez disso, silenciar as vozes ou ‘entendê-las’ ou dominá-las pelo significado e pelo discurso” (Freccero, 2006, p. 71). Neste sentido, Davies, ao falar de *Vozes distantes* (1988), explica que “O filme constantemente se volta para si mesmo, como as ondulações em uma piscina quando uma pedra é jogada nela. As ondulações são a memória” (Davies, 2008).

A trilogia de Terence Davies reúne seus primeiros curtas-metragens: *Children* (1976), *Madonna and child* (1980) e *Death and transfiguration* (1983). São assim reunidos, uma vez que têm características narrativas e estéticas similares: todos focam no personagem Robert Tucker (alter ego do diretor Terence Davies), são em preto e branco, autobiográficos, lidam com a relação de Robert e sua mãe e são interpretados pelos mesmos atores. Assim como o diretor, o personagem principal também vive em Liverpool e experimenta sua infância nos anos 1950. Segundo o próprio Davies, “É muito

autobiográfico, até na última parte, *Death and transfiguration*, em que imagino o personagem principal velho e morrendo de um derrame, porque esse era meu terror, eu não quero morrer nessa situação” (Davies, 2008). Para Wendy Everett, esses três curtas já demarcam aspectos importantes da estética do diretor, “a temporalidade não linear, não cronológica e fluida que é a marca registrada de todo o seu trabalho” (Everett, 2014, p. 180).

O primeiro curta-metragem da trilogia é *Children* (1976), focado na infância de Robert Tucker. Observamos, via imagens e sons, suas memórias da escola, sua relação com a Igreja Católica e a morte de seu pai. Desde o início do filme, uma atmosfera de repressão se instaura, com três colegas de classe fazendo comentários homofóbicos e batendo em Robert em um beco escuro do colégio. Além disso, o diretor da escola mostra-se uma figura violenta que, além de castigar os alunos com chicotadas na mão, estabelece um silêncio e uma disciplina em sala de aula por meio do medo. Ao fim da cena na sala de aula, os garotos cantam uma música litúrgica e, então, percebemos que a religiosidade e o comportamento eram elementos atrelados na educação daquelas crianças.

A partir do minuto 29, uma interessante sequência de disjunção audiovisual se estabelece para comentar o caráter traumático da infância do diretor. Observamos o olhar perdido do jovem adulto Robert que, sentado em sua sala de estar, encara um ponto qualquer à sua frente. Suas sobrancelhas estão arqueadas, rendendo rugas de expressão em sua testa, e suas duas mãos vão fechadas uma na outra, guardadas por entre suas pernas. A expressão corporal do personagem nos indica retração e melancolia. Ouvimos, então, de forma acusmática, um piano soar, junto a um coro de vozes infantis. Um corte nos leva para uma panorâmica da fachada da escola de Robert e, então, a câmera passeia por corredores e salas de aula vazias. O piano segue acompanhando as vozes ecoadas das crianças enquanto vemos esses cenários abandonados da infância do personagem. Para Tony Williams (2006), tais momentos nos filmes de Davies mostram como seus personagens (e, portanto, o próprio Davies) estão “tentando em vão esquecer traumas passados; as memórias reprimidas retornam para assombrar tanto eles quanto o público em imagens fragmentadas” (Williams, 2006, p. 249).

Estas vozes acusmáticas, como aponta Chion (1999), têm a capacidade de vagar pela superfície do filme, com poderes fantasmagóricos: “Particularmente no cinema, a voz goza de certa proximidade com a alma, a sombra, o duplo – essas representações imateriais e destacáveis do corpo, que sobrevivem à sua morte e às



vezes até o deixam durante sua vida” (Chion, 1999, p. 47). O fato deste coro infantil soar nesses locais esquecidos, dá a sensação de que mesmo sem corpo, essas vozes seguem emanando desses espaços, sobretudo para Robert. Ou seja, essas vozes presentificam memórias traumáticas do personagem que, desde cedo, aprendeu que seus desejos eram pecados. Isto se confirma quando voltamos, visualmente, a observar o jovem adulto Robert sentado na sala de estar. Desta vez, a voz *over* que ouvimos é, ao que parece, ser de um Padre. Este diz:

Humildemente, te pedimos pela alma do servo que nesse dia mandou passar deste mundo. Que ele não se entregue nas mãos do inimigo, que não se esqueça do seu fim. Que o recomende à recepção dos santos anjos e seja conduzido ao paraíso, o seu lugar verdadeiro. E como isso aconteceu, acreditava que não sofreria as penas do inferno, então pode se apossar das alegrias eternas, através de Cristo nosso Senhor. Amém. (Children, 1976, 30min54s a 31min27s).

Estas vozes parecem se associar à culpa cristã de Robert, que em cena anterior recebera sexo oral de um homem e que, com prazer, exclamou: “Meu Jesus!”. A cena de reflexão no sofá de casa torna-se, portanto, um momento de arrependimento, em que as vozes e música acusmáticas relembram sua educação religiosa, fazendo-o sentir-se culpado pelos seus atos considerados “desvirtuosos”. A pregação do Padre, inclusive, pede que aquela alma não seja conduzida ao Inferno – local para onde vão os pecadores, segundo a crença cristã. Para a nossa surpresa, no entanto, estes sons litúrgicos, agora, associam-se a outra memória: a morte do pai do personagem. Somos levados à cena do velório do pai e, então, nos damos conta de que a voz do Padre soava – não só, mas também – deste tempo e espaço.

O filme, portanto, cria um emaranhado de imagens visuais e sons que dão a ver a mente traumatizada de Robert, cuja infância e adolescência de repressão o transformam em um homem deprimido e culpado. Segundo Christensen (1998), Davies “[...] tenta capturar nossa maneira fragmentada de lembrar – ele tenta encontrar uma forma audiovisual capaz de expressar a própria essência da memória” (Christensen, 1998, 217). Estes momentos são representados na narrativa pelas vozes e cantos religiosos, que vagueiam pela trama, sem se repousar em momentos e/ou corpos específicos. Por terem esta característica traumática, estes sons se repetem, tornando



o presente do personagem sempre perseguido por sentimentos de culpa e pesar, não se contentando em habitar apenas o passado.

A questão da culpa cristã é em *Madonna and child* ainda mais perceptível, principalmente porque o filme foca na relação de Robert e sua mãe, figura bastante religiosa. Aqui, tanto no começo quanto no fim do filme, músicas litúrgicas são cantadas, novamente, por um coro infantil, cujas letras clamam por salvação e misericórdia. No minuto 12, temos uma cena importante neste sentido, em que a disjunção audiovisual, mais uma vez, evoca uma atmosfera de repressão. Nela, a câmera faz um *travelling* lateral pelo interior de uma bela e vazia igreja católica. Observamos as pinturas com momentos bíblicos, colunas e vitrais em estilo barroco e um altar grandioso. Por não haver ninguém dentro da Igreja, esperava-se desta cena um silêncio intimidador. No entanto, ouvimos, mais uma vez, de forma acusmática, uma ligação telefônica entre Robert e um tatuador.

Enquanto contemplamos visualmente a Igreja, ouvimos Robert negociar uma tatuagem na região dos testículos, oferta que incomoda o homem no outro lado da linha, que diz não tocar na região íntima de outro homem por menos de 20 libras. Robert demonstra fragilidade e tensão em sua voz, o que faz o homem aumentar o preço da tatuagem mais duas vezes: primeiro para 30 e, então, para 50 libras, até que desliga abruptamente. O fato de vermos o interior de uma Igreja enquanto ouvimos a conversa dá a este diálogo um tom de sacrilégio, além de justificar o fato de Robert gaguejar e vacilar enquanto fala. É como se aquelas imagens viessem de seu subconsciente, que moldado sob preceitos religiosos, deixam extrapolar para o seu dia a dia uma repressão interna constante.

Por fim, em *Death and transfiguration*, Terence Davies faz um exercício de prever a própria morte ao registrar os últimos momentos de vida de seu alter ego, Robert Tucker. O personagem, agora bastante idoso, está em uma cama de hospital e, com a memória já falha, mistura presente e passado em uma jornada de revisita e despedida às suas lembranças. Wendy Brown, ao pensar sobre a fantologia, diz que não obtemos do passado o que realmente aconteceu, mas “como as gerações passadas e os eventos ocupam os campos de força do presente, como eles nos reivindicam e como assombram, atormentam e inspiram nossas imaginações e visões para o futuro” (Brown, 2001, p. 150). Como veremos, as memórias traumatizadas de Robert (e Davies) os influenciam a prever seu futuro com pessimismo, evocando uma velhice solitária e sofrida.

Em uma das primeiras cenas do filme, este Robert idoso respira com dificuldade



na cama de um hospital. Momentaneamente, o abandonamos visualmente para observar um Robert criança correr por uma cidade neblinada, ainda que sonoramente sigamos ouvindo a respiração do enfermo. Esta primeira disjunção já indica a atmosfera nostálgica e fúnebre que acompanha o curta. Em seguida, acompanhamos rápidas cenas de sua infância na escola para, então, ouvirmos uma mulher exclamar: “Bom dia, garotos!”. Não sabemos se é uma enfermeira no hospital do tempo presente ou de uma freira na escola do passado. Diversos planos nos mostram outros homens idosos neste hospital, mas sonoramente, seguimos na escola. Uma freira questiona “Quem nos criou?” e um coro de garotos responde “Deus”. “E por que nos criou?”, segue a freira, que agora ouve os garotos responderem que Deus os criou para amá-lo e servi-lo. Os paralelos entre os idosos no hospital e os garotos na escola, assim como as enfermeiras e as freiras, é aparente. Como um típico pensamento nostálgico, um gatilho no presente leva à revisita desses momentos do passado. Esta dupla-exposição da imagem nostálgica, nesta sequência, se faz com o som emanando do passado e as imagens visuais, do presente.

Ao fim do filme, ouvimos por longos minutos uma respiração dificultosa de Robert, quase sufocante. É o som que nos avisa que o personagem está morrendo. Enquanto esta respiração se torna cada vez mais alta e angustiante, várias imagens de seu passado tomam a tela, mostrando o que se passa em sua mente enquanto se despede da vida: sua mãe, a escola, as freiras. Quando a respiração se torna quase insuportável, um silêncio aliviante interrompe o fluxo da memória. Neste momento, Robert criança e sua mãe caminham juntos por um túnel – é a suposta indicação de que morreu e que, acompanhado pela mãe, atravessa para o “o outro lado da vida”. Se até então, a disjunção entre imagem e som indicava a repressão, a culpa e as relações dúbias com a memória, o silêncio auxilia-nos a contemplar o fim da vida de Robert de forma pacífica, reconfortante e livre dos fardos carregados por ele até então.

Em *The Terence Davies trilogy*, portanto, são os sons e as vozes que ecoam o passado ao longo da narrativa, vagando como espectros pelos filmes e embaralhando temporalidades. Como bem pontua Christensen sobre o cinema de Davies, “O passado, o presente e o futuro se entrelaçam constantemente, criando um complexo espaço temporal de experiência, correspondendo ao caráter mutável da memória humana” (Christensen, 1998, p. 127).



Uma jornada fantasmagórica por passado, presente e futuro em *Blue* (1993)

Logo no começo de *Blue*, uma voz *over* masculina anuncia: “No pandemônio da imagem, eu te apresento o azul universal. Azul, uma porta aberta para a alma. Uma possibilidade infinita se tornando palpável”. A tela é tomada por uma única imagem de um azul, cujo tom é inspirado nos “azuis”, do artista Yves Klein. Esta cor nos acompanha até o fim do filme, sem nunca ser alterada imageticamente. Enquanto visualmente contemplamos este azul ao longo da obra, sonoramente ouvimos cantos, relatos e poemas nas vozes de atores como John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio diretor, Derek Jarman.

O filme tem um interessante aspecto autobiográfico, já que a decisão de não fornecer visualmente ao espectador nada além do azul faz referência à cegueira que o próprio diretor sofreu, devido a complicações da AIDS. Além disso, boa parte do que ouvimos são textos extraídos de diários do diretor e poemas feitos por ele. É como se Jarman compartilhasse com o espectador o seu ponto de vista como um homem cego e ciente de sua morte iminente. Dessa forma, a banda sonora (composta por narrações, ruídos e trilha musical) é a responsável por costurar toda a trama do filme. O efeito que temos é de uma câmera subjetiva, porém a noção de disjunção audiovisual nos coloca em uma dificuldade conceitual curiosa: é verdade que a banda imagética não mostra o que o som nos faz ouvir, mas ainda sim estamos sob o ponto de vista do personagem-realizador, ou seja, “vendo com seus olhos”. Porém, estes olhos não enxergam nada mais, além de um suposto azul monocromático.

Diante desta tela azul ininterrupta, o espectador é convidado pelos sons do filme a, baseado em experiências pessoais, tentar visualizar mentalmente aquilo que o personagem já não pode mais ver. A partir de poemas escritos pelo diretor e partes de seus diários, tornamo-nos confidentes desse personagem-realizador. A narração de Jarman é essencial nesta convocação de imagens mentais por parte do espectador e, segundo Fernando Moraes da Costa (2019, p. 108), sua voz é “Microfonada de perto e equalizada para enfatizar essa sensação de proximidade, ela traz a possibilidade de gerar identificação pela intimidade da qual partilhamos”. Ou seja, o espectador se sente como um confidente de Jarman, ouvindo seus relatos e poemas de forma íntima: “Em *Blue*, sentimos de perto o corpo que fala com dificuldade” (Costa, 2019, p. 108). Higginson nos lembra que o movimento ACT UP⁷, que se iniciou em Nova York no fim

⁷ Fundada nos Estados Unidos em 1987, esta organização teve como objetivo garantir a saúde e qualidade de vida de pessoas com HIV, além de lutar contra o estigma da doença.

de década de 80, “[...] pediu ao público para parar de olhar para PWAs⁸ e começar a ouvi-los. Um pedido ao qual *Blue*, com sua tela azul estática que aumenta a proeminência da paisagem sonora que o acompanha, responde de forma arguível” (Higginson, 2008, 78-79). Ainda que *Blue* possa ter sido criticado por não ter registrado a urgência das demandas da comunidade gay diante do HIV, registrando o angustiante aqui e agora de sua época e, ao invés disso, ter optado por certa “dimensão escapista de sua visão oceânica” (Higginson, 2008, 78-79), entendo o filme como politicamente engajado ao oferecer uma temporalidade distinta (e poética) ao terrível momento em que os homens gays viviam. Para Freccero (2006, p.76), “Pensar a historicidade através do assombramento, portanto, combina tanto a aparente objetividade dos eventos quanto a subjetividade de sua vida afetiva a posterior”. Em momentos de profunda dor do real, usar da subjetividade dos afetos para pensar em outros futuros possíveis pode ser bastante político.

Blue propõe uma lógica de fluxo de pensamento, como se acompanhássemos a mente do personagem-realizador (notada pelo espectador por meio da narração) vaguear por diferentes espaços e tempos, ao mesmo tempo em que nos faz perceber os devaneios causados pela doença e pelo excesso de medicamentos (o diretor morreu apenas oito meses após o lançamento do filme). Mas, mais do que isso, nos revela um diretor curioso pelo seu futuro no pós-morte, angustiado pela sua rotina no hospital do tempo presente e nostálgico por um passado que não volta mais. Estas mudanças “mostram” ora espaços do passado (uma cafeteria, a cozinha de sua casa, o carro da amiga), do presente (o hospital e as salas de consulta) e de um possível futuro (algo como uma espécie de vale da morte, com seus ecos e sons indefinidos, onde recita o nome de amigos que já morreram). O diretor, que já era conhecido por reescrever a história sob uma lente queer – como em *Caravaggio* (1986) ou *Edward II* (1993) –, em *Blue*, une a fantasia e o sonho ao presente, passado e futuro, com o intuito de dignificar aqueles que a AIDS já havia levado, oferecendo outras vias de registro histórico para essas vidas que se foram, mas ainda ressoavam em Jarman, e para aquelas que ainda sofriam com a doença.

Em certo momento do filme, ouvimos um coral entoar, à capela e em uníssono, um canto que tratará de forma explícita a sexualidade do personagem-realizador. A primeira parte deste canto é entoado por três vozes femininas que fazem variações de notas (entre o agudo e o grave) em curtos espaços de tempo, dando um aspecto instável

⁸ Pessoa com AIDS, na tradução.



e até cômico para a música. Ouvimos-nas cantarem: “Eu sou um chupador de homens tamanho Queen, com atitudes ruins. Uma bicha neurótica, lambedora de cu, molestando as braguilhas da privacidade e transando com rapazes lésbicos. Um demônio heterossexual pervertido, cruzando o propósito com a morte” (52min30s a 53min30s). O tom da voz das mulheres faz lembrar uma espécie de canto celestial. Apesar de cantarem em uníssono, cada voz entra ligeiramente atrasada em relação à voz anterior, sem chegar a ser um cânone, passando uma impressão de instabilidade e desarmonia ao canto. Além da variação rápida de notas, há também uma variação entre suavidade e agressividade: se o tom é mais baixo e brando no começo, nos versos “Uma bicha neurótica, lambedora de cu”, o coro passa a gritar raivosamente. Ao final desta primeira parte da música, o coro pronuncia a palavra “morte” de forma gutural, em que ouvimos basicamente o sopro saindo de suas bocas – um efeito de eco nesta última palavra torna o verso ainda mais ameaçador e sinistro. Estas variações no tom, nas notas e na flexão de voz dão um aspecto sobrenatural e fantasmagórico a elas.

A música segue e agora entram instrumentos de corda tocando uma única e prolongada nota. Junto a isto, canta uma voz masculina que, de forma frágil, diz: “Eu sou um pederasta hétero agindo como um homem lésbico”. Um coro, mas agora mais robusto e formado só por homens, repete o mesmo verso de forma vociferada. Este jogo de alternância (entre a voz solo e frágil de um homem e o uníssono vociferado por um coro masculino) repete-se nos seguintes versos:

Que ostenta má educação agindo como um ninfomaniaco
 (Que ostenta má educação agindo como um ninfomaniaco) /
 Cultivo desejos sexuais audaciosos de inversão incestuosa e
 terminologia incorreta / Eu não sou gay (Ele não é gay) / Eu
 não sou gay (Ele não é gay) / Eu não sou gay (Ele não é gay)
 / Eu não sou gay (Ele não é gay)” (Blue, 1993, 53min55s a
 55min02s).

Esta última parte – “Eu não sou gay (Ele não é gay)” – se repete mais algumas vezes, com um contínuo aumento de ritmo. Soma-se a isso palmas, que dão ainda mais força ao coro, e som de gritos de uma multidão, além de buzinas e assobios. A paisagem sonora final criada assemelha-se a um estádio de futebol. Isso se confirma quando, ao final da música, uma voz soa dizendo “Ele não é gay”, como se saindo de um potente alto-falante.



Este jogo de diferentes vozes cantando para tratar do tema da homossexualidade é bastante revelador do medo e da angústia de ser homossexual em uma sociedade heteronormativa e preconceituosa, principalmente em um contexto de epidemia do HIV. A primeira parte da música, apesar da letra ser cantada na primeira pessoa do singular, não corresponde à voz de Jarman – são três mulheres que cantam. Isto nos faz acreditar que seja a representação de uma espécie de voz interna, a voz da consciência. Esta voz, representada pelo canto das três mulheres, parece internalizar os preconceitos externos e funcionar como uma auto-culpabilização, em uma violência que parte de si para si, mas incentivada pelo mundo exterior.

Na segunda parte da música, há a impressão de que agora uma das vozes assume a voz do personagem-realizador, já que é masculina e canta sozinha em primeira pessoa. O fato de termos aqui uma alternância entre voz solo e as vozes de um coro masculino esbravejante, cria um jogo interessante em que a solitária voz parece ser convencida a adaptar-se ao que lhe é dito, a conformar-se com o que é opinado na sociedade sobre sua vida pessoal. Não é à toa que este coro aponta para uma virilidade masculina, com seus gritos e timbres graves, em contraposição à voz solo, que é frágil e mansa. A paisagem sonora similar a de um campo de futebol que é acrescida no final confirma esta configuração, já que cria um ambiente que é conhecido por ser bastante heteronormativo.

Na última cena do filme, ouvimos um relato poético de Jarman sobre o fim da vida, misturado a uma lembrança em um dia de praia. O texto relata uma tarde de verão em que o eu-lírico e outro rapaz estavam deitados na areia e se beijavam com lábios salgados, se amando “ao som das conchas e observados por navios esquecidos”. Mais de uma vez, relembra o sorriso do rapaz: “lindo de morrer”. Ruídos criam a paisagem sonora de uma calma praia: ondas, ventos e pios de gaivotas. Uma música, extradiegética, é tocada em harpa e violino, o que cede à cena um tom celestial. A narração é feita em voz baixa e calma, quase falhando. Todos esses elementos sonoros criam, juntos, uma atmosfera nostálgica, de calma e plenitude, conforme narra, ao final, Jarman:.

Com o tempo, nossos nomes serão esquecidos. Ninguém se lembrará do nosso trabalho. Nossa vida passará como traços em uma nuvem e se dissipará nos raios do sol, lutando com o nevoeiro. Porque nosso tempo é a passagem de uma sombra e a nossa vida correrá como faíscas através dos

erros. Coloco um delfim, azul, sobre sua tumba (Blue, 1993, 01h12min05s a 01h12min42s).

Este último texto parece revelar um Jarman já ciente de sua morte próxima e em busca de tranquilidade em seus momentos finais. Aqui, ele parece aceitar a fugacidade da vida e apegar-se às lembranças de amor e beleza, como o dia na praia ao lado de um rapaz que amava. Até então, o “vale dos mortos” era apresentado no filme sonoramente por ecos e sons indistintos, mas o fato de os sons da praia seguirem soando até os créditos finais, indica um desejo de que o retorno àquele momento e aquele lugar fosse seu destino final. Para Higginson, nesta última sequência, “É em seu olho fantasmagórico que Jarman pode vislumbrar ou profetizar o êxtase, sua fantasia oceânica na qual as vozes dos mortos voltam a falar.” (Higginson, 2008, p. 90).

O filme, que imagetivamente nos fornece apenas uma tela azul – que dialoga com a cegueira vivida pelo diretor, propondo uma espécie de ponto de vista subjetivo –, se utiliza dos sons para convidar o espectador a completar as imagens em falta, usando para isso de visualizações mentais. Assim, nos vemos em um esforço de tentar criar os espaços, objetos e corpos vivenciados por Jarman tanto no passado, quanto no presente e no futuro. Portanto, o diretor nos convida, mais do que qualquer outra coisa, a uma extensa jornada subjetiva através de sua memória, onde somos guiados por vozes e sons que vagam como fantasmas ao longo do filme. Esses espectros nos pedem para considerar uma história em que sonho e fantasia colaboram com passado, presente e futuro, colocando-os todos juntos em uma temporalidade nova e queer.

Conclusão

Ao longo deste estudo, tomamos a disjunção audiovisual (ou a não sincronização do som e da imagem no cinema) como método artístico capaz de produzir uma experiência do tempo trabalhada por rupturas, disritmias, retornos e fantasmagorias. Neste sentido, ela parece materializar, de forma convincente, aspectos da vivência queer.

Tanto em *The Terence Davies trilogy* quanto em *Blue*, os sons acusmáticos vagueiam pelas imagens como espectros, fazendo com que passado, presente e futuro se assombrem, sem quase nunca coincidir com o que nos é apresentado visualmente na tela, duplicando seus significados. Ao invés disso, faz chocar o visual e o sonoro para

que o espectador perceba a complexidade temporal que perpassa as vivências dos diretores em seus relatos autobiográficos. Seja movido pela fantasia, pelo desejo, pela culpa, pelo trauma ou pela nostalgia, o som dos filmes torna-se um espectro que perambula e confunde temporalidades, avançando, regredindo, girando em círculos, sempre se recusando a um percurso linear.

Em *The Terence Davies trilogy*, o passado arrasta-se e extravasa para o presente. Enquanto nos primeiros dois curtas-metragens são a culpa e a repressão que incentivam este constante retorno sonoro do passado, fazendo o protagonista sempre se angustiar pelos seus atos e pensamentos homoafetivos no presente, no último curta é a nostalgia pela mãe e pela infância que faz retornar sons de lembranças antes do falecimento do personagem. Já em *Blue*, passado e presente se confundem também com o futuro e com a fabulação. Enquanto a tela representa imagetivamente o presente do diretor (e sua cegueira causada pela AIDS), o som parte para uma jornada indomado, permitindo ao espectador perceber que nesta temporalidade queer de Jarman, além de uma coincidência entre passado, presente e futuro, há ainda espaço para a fantasia, os tempos do subconsciente e até para uma temporalidade do além vida, onde as vozes dos mortos voltam a ser ouvidas.

Importante pontuar que nos dois filmes a disjunção audiovisual não é praticada com o intuito de simplesmente opor os significados entre o visual e o sonoro, mas sim construir novos sentidos a partir deste embate. Os sons dos filmes incentivam o espectador a um processo de intensa subjetivação, em que se criam visualizações mentais a serem postas em relação com as imagens na tela. Se em *Terence Davies* a diferença entre som e imagem dá a ver como o passado do diretor sempre o acompanha no presente, assombrando-o, em *Blue* esta diferença presentifica o que seriam os momentos finais de uma vida, em que a mente abandona momentaneamente o presente para uma retrospectiva do que foi vivido e se prepara para se entregar ao misterioso pós-morte – ou, a pelo menos, o que se espera dele.

Referências

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Durham: Duke University Press, 2006.

ALVIM, Luiza Beatriz. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 2, 2017. Disponível em:



<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/24688>. Acesso em: 23 out. 2024.

ALVIM, Luiza Beatriz. Defasagens entre o audível e o visível no cinema contemporâneo: disjunções em filmes com voz over. **Significação**, São Paulo, v. 50, p. 1-21, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/193928>. Acesso em: 23 out. 2024.

AZEVEDO, Adriana; ASSUNÇÃO, Diego; RIBEIRO, Vinícios. Tornar-nos crianças: auto/etnografias, cuidados e reparações. **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 09, p. 50 - 63, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/11028>. Acesso em: 23 out. 2024.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: Basilisk Communications Ltd. Reino Unido, 1993, 79 min., sonoro, colorido.

BROWN, Wendy. **Politics out of History**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BUHLER, James. Gender, sexuality, and the soundtrack. In: NEUMEYER, David. **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. Nova York: Oxford University Press, 2014. p. 366-382..

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Produção: British Film Institute (BFI). Reino Unido, 1993, 93 min., sonoro, colorido.

CHILDREN. Direção: Terence Davies. Produção: British Film Institut (BFI). Reino Unido, 1976, 47 min., sonoro, preto e branco.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1999.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

CHRISTENSEN, Claus. A vast edifice of memories: the cyclical cinema of Terence Davies. **P.O.V. A Danish Journal of Film Studies**, Institut for Informations og Medievidenskab Aarhus Universitet, n. 6, p. 125-140, dez. 1998. Disponível em: <https://pov.imv.au.dk/pdf/pov6.pdf#page=125>. Acesso em: 23 out. 2024.

COSTA, Fernando Morais da. Vozes e sons ambientes em telas azuis, negras: limites possíveis das relações entre sons e imagens. In: PELEGRINI, Christian; MUANIS, Felipe (orgs.). **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. p. 99-110,

DAVIES, Terence. *The Terence Davies Trilogy*. Comentários do DDV. London: BFI, 2008.

DAVIS, Glyn; NEEDHAM, Gary. **Queer TV: theories, histories, politics**. Nova York: Routledge, 2008.

DEATH and transfiguration. Direção: Terence Davies. Produção: Greater London Arts Association e British Film Institute (BFI). Reino Unido, 1983, 26 min., sonoro, preto e branco.



EDELMAN, Lee. **No future**: queer theory and the death drive. Durham: Duke University Press, 2004.

EDWARD II. Direção: Derek Jarman. Produção: British Screen Productions; BBC Film. Reino Unido, 1991, 87 min., sonoro, colorido.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. *In*: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 225-227.

EVERETT, Wendy. Hidden worlds and unspoken desires: Terence Davies and Autobiographical Discourse. *In*: ROCHE, David; SCHIMITT-PITOT, Isabelle (orgs.). **Intimacy in cinema**: critical essays on english language films. Jefferson: McFarland & Company, 2014. p. 179-191.

FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRECCERO, Carla. **Queer/Early/Modern**. Duke University Press, 2006.

FRECCERO, Carla. Queer Times. **South Atlantic Quarterly**, v. 106, n. 3, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/00382876-2007-007>. Acesso em: 24 out. 2024.

FREEMAN, Elizabeth. Introduction. **GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 13 (2-3), p. 159-176, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-029>. Acesso em: 24 out. 2024.

FREEMAN, Elizabeth. **Time binds**: queer temporalities, queer histories. Durham: Duke University Press, 2010.

HIGGINSON, Kate. Derek Jarman's "Ghostly Eye": prophetic bliss and sacrificial blindness in *Blue*." **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, v. 41, n. 1, 2008, p. 77-94. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/90011646>. Acesso em: 24 out. 2024.

HALBERSTAM, Jack. **In a Queer time and place**: transgender bodies, subcultural lives. Nova York: New York University Press, 2005.

HANICH, Julian. Mise en Esprit: one-character films and the evocation of sensory imagination. **Paragraph**, Edimburgo, v. 43, n. 3, 2020. p. 249-264. Disponível em: <https://doi.org/10.3366/para.2020.0339>. Acesso em: 24 out. 2024.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. Nova York: Oxford University Press, 1960.

MADONNA and child. Direção: Terence Davies. Produção: National Film and Television School (NFTS). Estados Unidos, 1980, 30 min., sonoro, preto e branco.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia**: the then and there of queer futurity. Nova York: NYU Press, 2009.



O FIM de um longo dia. Direção: Terence Davies. Produção: British Film Institute (BFI), Channel Four Films; Film Four International. Reino Unido; Irlanda do Norte, 1992, 85 min., sonoro, colorido.

SOUZA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra. Inventário de uma infância sapato em um mundo de imagens. **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 9, p. 121-137, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10459>. Acesso em: 24 out. 2024.

THE TERENCE Davies Trilogy [Children, 1976; Madonna and child, 1980; Death and transfiguration, 1973]. Direção: Terence Davies. Produção: British Film Institut (BFI). Reino Unido, 1983, 101 min., sonoro, preto e branco.

VOZES Distantes. Direção: Terence Davies. Produção: British Film Institute (BFI); Channel Four Films; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Reino Unido; Alemanha Ocidental, 1988, 84 min., sonoro, colorido.

WILLIAMS, Tony. The masochistic fix: gender oppression in the films of Terence Davies. In: FRIEDMAN, Lester D. (org.). **Fires were started: british cinema and thatcherism**. 2 ed. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 243-258.

ZERUBAVEL, Eviatar. **Hidden rhythms: schedules and calendars in social life**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

¹ Breno Mota Alvarenga

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), com período sanduíche na Norwegian University of Science and Technology (NTNU). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

E-mail: brenomalvarenga@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

Considerações éticas:

Não se aplica.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1057

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 22/02/2024 e aprovado em 24/09/2024.

