

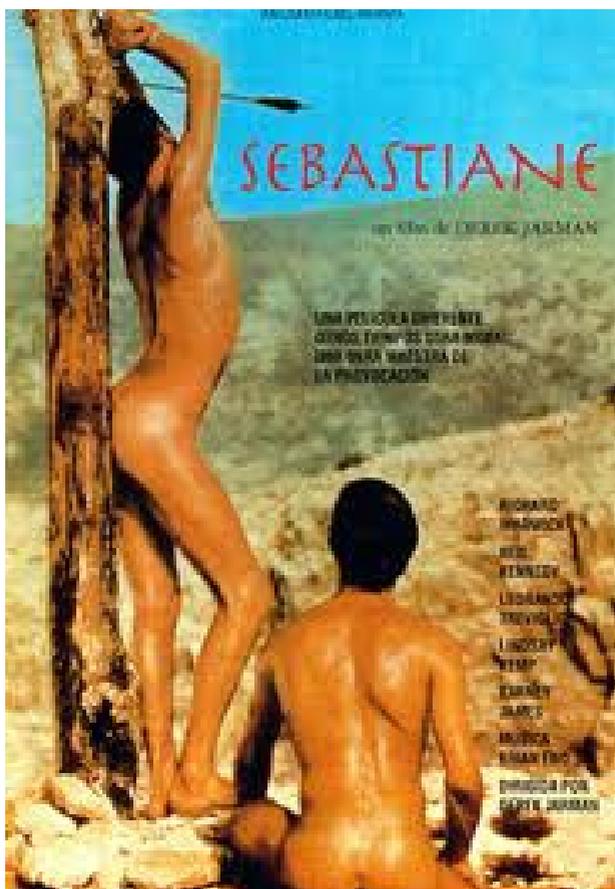
Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra
Junho de 2012

**A ANTIGUIDADE NO CINEMA:
SEBASTIANE
DE DEREK JARMAN E PAUL HUMFRESS (1976)**



Apesar de os créditos do filme indicarem os nomes de D. Jarman e P. Humfress como realizadores, a verdade é que, logo desde o momento da estreia, este filme de 1976 ficou associado ao nome de Jarman. Britânico, filho de um oficial do exército e de mãe meio-judia, Derek Jarman nasceu em plena Segunda Grande Guerra, em 1942. Em 1960, ingressou no King's College, em Londres, e, em 1963, encetou estudos na Slade School of Fine Arts (University College, Londres). Desde cedo, o interesse de Jarman pelo cinema concretizou-se em películas experimentais, ao mesmo tempo que desenvolvia estudos de pintura e trabalhava como *designer* de teatro, área a partir da qual passou para a cinematografia.

A primeira participação de Jarman no cinema foi em *The Devils* (1970), de Ken Russell, filme em que se estreou como *designer* de produção. Mas foi em 1976 que fez a sua estreia como realizador, a sua primeira grande empresa cinematográfica, com um filme que viria a ser um exemplo acabado do chamado cinema *underground*, da cena londrina e europeia dos anos 70: *Sebastiane*.

Este filme fez história por várias razões, sendo a, eventualmente, mais conhecida o facto de se tratar das primeiras películas britânicas a abordar de forma directa as problemáticas da homossexualidade. Mas há mais. Este foi também o primeiro filme inteiramente rodado em latim. O trabalho de Jarman como realizador, todavia, não se ficou por aqui.

Em 1978, estreou *Jubilee*, o primeiro filme *punk* da cultura britânica, em que Isabel I de Inglaterra é transportada no tempo para o século XX. Logo no ano seguinte, Jarman adaptou para o cinema *A Tempestade* de Shakespeare, numa versão nada convencional, mas reconhecida por muitos críticos como sendo de grande qualidade. Uma das razões por que esta produção é conhecida, porém, são as cenas de nudez, sobretudo masculina. Durante os anos 80, Jarman assumiu-se como figura pública em defesa dos direitos dos homossexuais no Reino Unido, em cujo contexto realizou, em 1986, *Caravaggio*, filme em que o realizador trata de dois dos temas que lhe eram mais caros: a pintura e a homossexualidade (um terceiro tema é por certo a Inglaterra/Grã-Bretanha). *Caravaggio* foi também a primeira colaboração da hoje reconhecida actriz Tilda Swinton com Jarman, bem como a do actor Sean Bean. Seguiu-se *The Last of England*, em que o realizador aborda a sua pátria, através da ideia da «morte» de um país, devastado pela sua própria decadência associada aos governos de Margaret Thatcher. Já em 1989, Jarman trouxe o lendário Laurence Olivier de novo à

ribalta, no filme *War Requiem*. Esta foi, aliás, a última representação do actor.

No final dos anos 80, a doença afectou Derek Jarman de uma forma considerável (em 1986 foi-lhe diagnosticada a positividade em VIH). Ainda realizou *The Garden* (em que se trata da relação entre a homossexualidade e o cristianismo) e *Edward II* (1991), baseado na peça homónima de Christopher Marlowe e talvez o seu filme mais politicamente explícito no que diz respeito ao activismo *queer*. Esta película centra-se na paixão homoerótica de Eduardo II de Inglaterra pelo Conde da Cornualha, Piers Gaveston, que acabará por arrastar ambos para a catástrofe trágica.

No *curriculum* de Jarman, é ainda de assinalar que colaborou com uma geração de músicos relevantes, como Marianne Faithfull, The Smiths e os Pet Shop Boys, realizando para eles *video clips* memoráveis. Esta tornou-se, aliás, uma forma prática de o realizador angariar dinheiro para financiar um cinema de tipo independente.

Derek Jarman acabou por falecer em 1994, aos 52 anos de idade, quando realizava o filme *Blue*. Sepultado no cemitério da Igreja de São Clemente, em Kent, o realizador consagrou-se como uma espécie de Pasolini ou de Fellini inglês.

O filme que justifica a inclusão deste autor na nossa análise da temática da Antiguidade no Cinema é precisamente *Sebastiane*. A película baseia-se na lenda de São Sebastião, figura eventualmente histórica e reconhecida como santa pela Igreja Católica Romana.

Com efeito, o culto de São Sebastião tem sido tão intenso desde os tempos do cristianismo primitivo que aquele se tornou um dos santos mais populares do catolicismo, com festa a celebrar-se a 20 de Janeiro. No início, Sebastião era sobretudo o protector contra todas as pragas e doenças que ameaçam o ser humano. Mas a sua memória católica ficou sobretudo ligada à *militia Christi*, em sentido figurado e literal, uma vez que a tradição o tem como soldado do exército romano.

Os dados mais antigos conhecidos relativos a este santo procedem da *Depositio Martyrum*, documento que data de 354. Nesta fonte, apenas se refere o nome do santo, data de martírio e lugar de culto: a famosa necrópole conhecida como *in catacumbas*, em Roma. Mas a tradição, corroborada por Santo Ambrósio de Milão, diz que terá nascido ou em Narbona (Gália) ou em Milão, c. 256 d. C., filho de um aristocrata gaulês, oficial do exército romano. Terá sido precisamente essa sua ascendência que terá influenciado a entrada no exército de Roma, em 283 d. C. Outro documento importante para o

estudo desta figura única do cristianismo europeu é a *Passio Sebastiani*, que data de meados do século V (432-440 d. C.¹), sendo nela que se regista a maioria dos pormenores biográficos relativos ao santo e que serão posteriormente recuperados na célebre *Lenda Dourada* de Voragine².

Segundo a *Passio*, Sebastião ter-se-ia destacado no exército pela sua lealdade, sageza e valentia e, enquanto guarda pretoriano, teria ganhado a confiança imperial e ter-lhe-iam sido atribuídas altas responsabilidades no exército. O próprio imperador Diocleciano (240-313) tê-lo-ia escolhido para a sua guarda pessoal, nomeando-o chefe da primeira coorte pretoriana em Roma, função reservada apenas a personalidades relevantes. Diocleciano, todavia, ignoraria que Sebastião era cristão e que mantinha uma espécie de «vida dupla», dando apoio aos que professavam a fé em Cristo dentro do palácio imperial e que no tempo de Diocleciano foram alvo de novas e intensas perseguições³. Entre esses cristãos estariam os irmãos Marcos e Marcelino, encarcerados e condenados à morte por se negarem a sacrificar aos deuses de Roma; os próprios pais destes, Tranquilino e Márcia; bem como Nicóstrato e Zoe, o funcionário do cárcere e respectiva mulher; e Cromácio, o prefeito do pretório. Estas personalidades teriam sido o alvo de milagres de cura e conversão praticados pelo santo. Entretanto, Diocleciano e o seu parceiro no poder, Maximiano, apertaram o cerco aos cristãos e os martírios sucederam-se, entre eles os de Marco, Marcelino, Zoe, Nicóstrato e Cromácio. Até que Diocleciano ficou a saber que também Sebastião era

¹ M. Wyke, «Shared Sexualities. Roman Soldiers, Derek Jarman's *Sebastiane*, and British Homosexuality» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 233.

² Cf. M. Wyke, «Playing Roman Soldiers: The Martyred Body, Derek Jarman's *Sebastiane*, and the Representation of Male Homosexuality» in M. Wyke, ed., *Parchments of Gender. Deciphering the Body in Antiquity*, Oxford, 1998, 243-266.

³ Sobre as perseguições aos cristãos no tempo de Diocleciano, ver P. Ubric Rabaneda, «Estrategias de convivencia religiosa en la Antigüedad Tardía» in M. López Salvá, ed., *De cara al Más Allá. Conflicto, convivencia y asimilación de modelos paganos en el cristianismo antiguo*, Zaragoza, 2010, 55; G. E. M. de Ste. Croix, «Por qué fueron perseguidos los primeros cristianos?» in M. I. Finley, ed., *Estudios sobre historia antigua*, Madrid, 1981, 233-273.

cristão, ordenando que o atassem a uma árvore e o cravassem de flechas⁴. Os soldados arrastaram Sebastião, despojaram-no das roupas e cravejaram o seu corpo de flechas, enquanto o soldado erguia os olhos para o céu, dando graças a Deus pelo seu martírio e orando pelos seus carrascos. No seu interior, a alma de Sebastião alegrava-se por ter sido escolhida para mártir.

Os soldados só pararam de alvejar o cristão quando pensaram que ele estava morto. O suposto corpo de Sebastião foi então abandonado no tronco. Mas de noite alguns cristãos aproximaram-se do mesmo para o resgatar e oferecer-lhe um funeral condigno. Entre esses cristãos estava Irene, que se apercebeu de que Sebastião ainda vivia e o levou para casa, curando-lhe as feridas. Uma vez curado, Sebastião foi aconselhado a abandonar Roma, mas o soldado desejava ardentemente o martírio, a palma da vitória, pelo que, uma vez curado, regressou ao palácio imperial para acusar Diocleciano do seu crime. Quando o viu, o imperador pensou ver uma «alma regressada dos infernos». Mas rapidamente recuperou da surpresa, reordenando a prisão de Sebastião, que desta vez foi conduzido ao hipódromo e aí espancado até à morte. Segundo uns, corria o ano de 288; segundo outros o de 304, sendo porém a primeira hipótese mais verosímil, dada a contextualização dos acontecimentos.

Para evitar que o corpo de Sebastião fosse recuperado e alvo de culto, Diocleciano ordenou que fosse lançado à *Cloaca Maxima*. Mas o já santo apareceu em sonho a uma matrona cristã chamada Lucina, que resgatou o corpo e o sepultou junto dos apóstolos Pedro e Paulo, no lugar onde posteriormente se ergueu a Basílica de São Sebastião.

A história de Sebastião inspirou o cardeal irlandês Nicholas Wiseman a escrever no século XIX o célebre romance *Fabiola* e foi alvo de tratamento iconográfico desde a Alta Antiguidade. A sua imagem, porém, alterou-se ao longo dos séculos.

O santo começou por ser representado em idade madura, barbado, de porte aristocrático, e associado à cura de doenças (como taumaturgo; recordamos que desde pelo menos o contexto homérico que as flechas estavam associadas à propagação de doenças), como mostra a representação na igreja de Santo Apolinário em Ravena (sec. VI) ou um mosaico da Basílica de San Pietro in Vincoli, em Roma (sec. XV). A partir do século XV,

⁴ O martírio de Sebastião parece estar relacionado com o antigo castigo da *arbor infelix*; cf. E. Cantarella, *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*, Madrid, 1996, 161-195.

contudo, São Sebastião conhece uma alteração profunda na sua gramática iconográfica: passa a ser representado quase sempre em contexto do seu primeiro martírio, praticamente ignorando-se o segundo, e como jovem efebo, imberbe, com as mãos atadas ao tronco e cravejado de flechas. Esta alteração estética passa a relacionar a graça divina com a juventude e a beleza do físico (em cujo âmbito se definem os conceitos gregos de *kalos kai agathos*), sendo ao mesmo tempo um pretexto para que os artistas do Renascimento representem o nu masculino num contexto essencialmente religioso, designadamente católico. A mesma está, por isso, de acordo com a recuperação dos valores estéticos do Renascimento, em que o neo-platonismo apela à recuperação dos princípios da arte grega clássica⁵. A esse factor associa-se ainda a representação do «prazer» que o santo parece sentir ao ser trespassado, o que obviamente está de acordo com a ideia da alegria no martírio, mas que inevitavelmente suscitou outro tipo de leituras, designadamente de carácter erótico e libidinoso.

É esta a tradição antiga que está por detrás do filme que Jarman realizou em 1976. E foi esse o filme que, aquando da exibição dos festivais de Locarno e Taormina, suscitou as mais violentas reacções por parte dos sectores católicos mais conservadores. Em Notting Hill, porém, a película teve recordes de audiência⁶.

Com efeito, seguindo uma tradição cultural com raízes no próprio Renascimento, em que o tratamento do tema do corpo masculino de Sebastião se torna o alvo de interesse primário entre os artistas, Jarman transforma a história do santo num modo de abordar a problemática homoerótica e de uma forma até então pouco convencional. Integralmente falado em latim (como se o fizesse como arma contra o sistema da indústria cinematográfica de estúdio, com particular expressão nos EUA) e filmado quase inteiramente na Sardenha, a fotografia do filme sugere a cinematografia de Pasolini ou até mesmo de Fellini, que em 1976 tinham já estreado obras como *O Evangelho Segundo São Mateus*, *Medeia*, *Édipo Rei* e *Satyricon*. Jarman teria assim consciência de que estava a compor uma obra para elites, que

⁵ Cf. A. J. L. Blanshard, *Sex: Vice and Love from Antiquity to Modernity*, Malden, 2010.

⁶ M. Wyke, «Playing Roman Soldiers: The Martyred Body, Derek Jarman's *Sebastiane*, and the Representation of Male Homosexuality» in M. Wyke, ed., *Parchments of Gender. Deciphering the Body in Antiquity*, Oxford, 1998, 259.

necessariamente não seriam homogêneas em termos de opinião e na apreciação do seu trabalho.

No guião de Jarman, Sebastião continua a ser o favorito do imperador Diocleciano, soldado imperial que, no momento da descoberta da sua confissão religiosa, é exilado nos confins do Império, juntamente com oito companheiros de ofício militar.

O título escolhido, *Sebastiane*, corresponde a uma forma de vocativo que não fica muito clara na economia do filme. Tratar-se-á de um apelo a Sebastião? De um chamamento à realidade? De lamentação? Já os diálogos, apesar de latinos, são de uma profunda modernidade, chegando a resvalar para o humorismo básico – ou não –, como acontece quando se traduz a forma latina *Oedipus* por «motherfucker»! Com efeito, até para entender o humor aqui subjacente há que conhecer o contexto clássico. De outro modo, a piada corre o risco de se diluir por completo e não passar de uma grosseria básica.

O filme abre com uma celebração do Sol no palácio imperial, a 25 de Dezembro, do ano 303, o que não deixa de ser significativo, pela relação que esta festa terá com o futuro dia de Natal. Como se Jarman piscasse o olho ao seu espectador dizendo-lhe que a pragmática religiosa é bem mais ardilosa do que a fé.

O imperador Diocleciano surge, numa composição que mais sugere uma personagem da América pré-colombiana, e desfila perante uma galeria de convidados, alguns dos quais representados por conhecidas figuras do meio musical londrino dos anos 70 do século passado⁷. Inicia-se então uma espécie de dança satírico-báquica, de inspiração orgiástica, em que predominam símbolos fálicos e homoeróticos.

Descoberto o cristianismo de Sebastião na sequência da recusa deste em participar na execução de um jovem suspeito de ser incendiário, o soldado favorito é exilado e a acção transfere-se para o espaço do exílio, como que acabando. Mas não é o que acontece com a caracterização das personagens. Com efeito, doravante, assistiremos sobretudo à vida ociosa dos companheiros de Sebastião, de que se destaca o comandante da guarnição, Severo, que nutre uma obsessão homoerótica, todavia nunca concretizada, pelo favorito imperial. Paralelamente, a tensão psicológica entre as personagens agudiza-se. Nesse processo, Jarman absolve por completo

⁷ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, Jefferson, 2002, 52-55; J. Ellis, *Derek Jarman's Angelic Conversations*, Minneapolis, London, 2009, 31.

Sebastião de qualquer comportamento homofílico, atribuindo-o ao comandante do destacamento e a outros colegas de Sebastião, como António e Adriano, cujos nomes evocam naturalmente os de um outro conhecido par homossexual da Antiguidade Clássica: Adriano e Antínoo.

Por outro lado, e confirmando a complexidade ideológica deste *ethos*, o realizador não isenta Sebastião do desejo, que parece não largar a personagem, mas que se sugere ser de natureza quase «autossexual». Sebastião parece renunciar à carne alternativa, mas não à sua. Note-se, aliás, o constante isolamento de Sebastião nas suas representações, em que as flechas parecem desempenhar o papel do que falta – o de «objecto» proporcionador de prazer. O que nos leva a afirmar que o misticismo introspectivo de Sebastião é erótico. Deverá então morrer por isso? E neste contexto, estaremos perante uma forma de propaganda *gay*? Por outro lado, há que não esquecer que este é um filme do período «pré-SIDA», o que poderá colocar uma nota de censura na forma de caracterizar Sebastião.

Na verdade, nunca teremos a certeza se o Sebastião de Jarman é ou não um homossexual, que apenas recusa os avanços de um indivíduo em concreto, Severo no caso, e se cederia ou não aos de um outro qualquer. Neste aspecto, o ambíguo domina no filme. De qualquer modo, como foi já notado, aqui, o «acto homossexual» é significativamente substituído pela «identidade homossexual»⁸. O mais pertinente é que o cristianismo da personagem titular parece não se incomodar com o ambiente homoerótico que o rodeia, o que levou alguns a considerarem a possibilidade de estarmos perante uma «teologia “jarmaniana”» que pretende reescrever o cristianismo no que diz respeito à vivência da fé em articulação com a orientação sexual, totalmente inocentada e centrada numa quase sacralidade do narcisismo, que vive *pari passu* com o sadomasoquismo, numa perspectiva de estética do excesso⁹.

De igual modo, Jarman absolve Diocleciano do martírio de Sebastião, transferindo-o para Severo, particularmente apoiado por Máximo, que no filme representa a homofobia, que todavia não rejeita a hipótese de uma

⁸ R. A. Kaye, «Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr» in P. Horne, R. Lewis, eds., *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, London, New York, 1996, 91.

⁹ Cf. G. Ioannides, «Pietistic Penetration: Aesthetics of Queer Sacrality in Derek Jarman's *Sebastiane* (1976)», *Literature & Aesthetics* 21/2, 2011, 26-44; J. Ellis, *Derek Jarman's Angelic Conversations*, Minneapolis, London, 2009, 39.

experiência homossexual, de quando em vez. Jarman não deixa assim de ser sarcástico.

Mas se a relação amorosa entre António e Adriano anda pelo imaginário idílico, o que ocupa largos minutos do filme em câmara intencionalmente lenta, já a fixação de Severo centra-se em comportamentos parafilicos que se definem pela necessidade sádica de castigar o corpo franzino de Sebastião, quer pelo chicote quer pela exposição ao sol. Curiosamente, o modelo escolhido para representar a personagem titular não evoca o corpo másculo e musculado de um determinado imaginário *gay*, mas essencialmente debilidade e fragilidade, proporcionadas à personagem por Leonardo Treviglio. Assim, o sofrimento de Sebastião às mãos de Severo constitui a paixão do santo, mas uma *passio* homoerótica.

A atitude de Severo para com Sebastião parece vir também na linha das leituras foucaultianas da sexualidade antiga, em que o acto sexual se define e define essencialmente uma relação de exercício do poder de um indivíduo sobre o outro. O mesmo é válido em relação à atitude passiva de Sebastião, quando trespassado pelas flechas ou quando, passivamente, aceita ser levado à tortura pelo comandante. Pelo seu lado, Severo contrasta também com a personagem de Justino, a única que no filme parece nutrir, pelo menos, compaixão pelo camarada. Deixaríamos inclusive lugar para alguma ambiguidade também no *ethos* desta personagem, que parece ir além da mera compaixão e eventualmente resvalar para o erotismo. Assim o sugere a cena em que Jarman mostra Justino a aliviar as feridas nas costas de Sebastião. Desprevenido, o espectador poderá pensar estar a assistir a alguma outra situação...

Apesar de cristão, o Sebastião de Jarman oscila entre a ortodoxia religiosa do soldado de Cristo que se recusa a combater e uma inteligente e ambígua síncrese com outras figuras do universo religioso romano paralelo, como o Sol e Apolo. As duas orações que dirige ao Sol (que em muito nos recordam a composição do São Francisco de Assis de Zeffirelli, filme aliás coevo – 1972; note-se como a inocência e fragilidade do Francisco de Zeffirelli anda muito próxima da do Sebastião de Jarman) e a epifania algo dionisíaca que se lhe revela enquanto «crucificado» no chão assim o sugerem.

No filme, abundam imagens explícitas em torno da sexualidade, mas estão igualmente presentes leituras sexuais subtis, diríamos quase freudianas, determinadas por objectos e contextos como o uso das espadas e das flautas, o leite lançado sobre Sebastião, o *strip* do dominador Severo, as brincadeiras dos soldados dentro de água e claro o momento em que os companheiros

penetram o cristão com as flechas. Esta chega mesmo a ser considerada uma metáfora da violação em grupo, em que predomina o desejo libidinoso e masoquista de o violado ser penetrado pelos seus agressores¹⁰. Por outro lado, consideramos que Jarman abusa da exibição do corpo masculino, criando constantemente cenários que possibilitam esse exibicionismo: e. g. os banhos, que emergem numa cena de todo despropositada, mas bem ao gosto dos filmes de época romana¹¹. Dessa sequência fica-nos, pelo menos, uma espécie de didáctica do homoerotismo, visto que o espectador fica a saber como se usava o estrígil!

Esse uso e abuso da imagem do corpo leva a que o filme resvale por vezes para o *soft porn*. Porventura, alguns dirão que se trata de uma avaliação talvez exagerada. Mas trata-se de uma representação marcadamente homoerótica. De igual modo, o uso do latim cumpre também a função de desviar a atenção do espectador mais para o espectáculo visual do que para o diálogo, que na verdade é sobremaneira secundarizado. Na mesma linha, a utilização da linguagem pictórica, de «quadros vivos» ou *tableaux vivants* (há que não esquecer que Jarman estudou pintura e foi ele mesmo pintor, gosto particularmente presente em *Caravaggio*), confirma-se como forma estética privilegiada do cineasta. Note-se como Jarman importa temas que remontam à própria Antiguidade Clássica, na formulação da imagem mística de Sebastião ou na representação das brincadeiras entre os soldados que se divertem jogando ao lançamento do disco entre si, com recurso aos *topoi* de

¹⁰ Ver M. Wyke, «Shared Sexualities. Roman Soldiers, Derek Jarman's *Sebastiane*, and British Homosexuality» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 235-237, e «Playing Roman Soldiers: The Martyred Body, Derek Jarman's *Sebastiane*, and the Representation of Male Homosexuality» in M. Wyke, ed., *Parchments of Gender. Deciphering the Body in Antiquity*, Oxford, 1998, 255. Esta autora refere-se mesmo a «orgasmic delight in his suffering». Sobre esta questão, tem-se salientado a representação que a célebre Ida Rubinstein teria feito do santo em Paris, em 1911, numa adaptação com argumento de D'Annunzio e música de Debussy (*Martire de Saint Sebastien*), e na qual a excessiva expressividade da bailarina, quando pedia de forma quase orgástica que mais flechas a cravassem, teria motivado a censura por parte das autoridades na época.

¹¹ Aliás, como notou já J. Taymor, qualquer «filme de Romanos» que se preze deve ter a sua cena de banhos, o que a levou a caricaturar a situação em *Titus*. Cf. nosso estudo «A Antiguidade no Cinema: *Titus* de Julie Taymor (1999)», *BEC* 53, 2010, 127-139.

Narciso e de Jacinto. O tema de Narciso, em particular, é bem visível nas opções estéticas de Jarman, ao mostrar-nos Sebastião em auto-reflexão enquanto se contempla nas águas. De igual modo, a pintura cristã está também presente, evocando-se temas que vão do martírio de Santo André à descida da cruz. O realizador chega mesmo a compor uma imagem de *pietà* em que Justino toma o lugar do Cristo e Máximo, qual *stabat mater*¹², o de Maria ou de Madalena, numa cena em que, todavia, as três mulheres da tradição cristã são substituídas por três figuras masculinas, enquanto o riso inusitado de uma delas é acompanhado de uma atitude quase podófila de outra. O cineasta cria assim um ambiente de caricatura de sentido profundamente religioso, e que o riso substitui cruamente a lamentação canónica das santas mulheres. Estamos, naturalmente, no domínio da crítica ideológica.

O próprio martírio do santo evoca as pinturas quatrocentistas de Il Sodoma, Perugino e Piero Pollaiuolo, em cuja representação de São Sebastião se baseia a cena homóloga no filme. Mas Jarman inova, como artista que é, na perspectiva que oferece ao seu espectador, apresentando um Sebastião através de quem podemos contemplar os seus executores. Dá-nos, por isso, a perspectiva da vítima e não a dos seus executores, que é a mais frequente.

O filme é ainda rico noutras evocações. O jogo de dados entre os soldados traz à colação, como é evidente, o Evangelho, assim como o canto do galo ou os jogos no chiqueiro, que assumem conotações várias. Quanto às evocações mais especificamente clássicas, encontramos uma espécie de poesia de catálogo na cena da luta de escaravinhos, quando os soldados referem uma série de personagens femininas da Antiguidade Clássica, históricas e mitológicas. De igual modo, a dança quase pírrica, feita pelos soldados, ou a luta greco-romana, constituem igualmente fortes presenças da cultura mais puramente clássica na película. Menos claro é o aparecimento de um jovem com uma pele de felino sobre as costas, eventual reminiscência dionísíaca ou possível evocação da *Divina Comédia* de Dante, em cujo início um leopardo surge como opositor à catábase do poeta¹³.

E há ainda o humor, em que o filme é particularmente rico. Desde a história do leão que adormece na arena numa época de decadência dos

¹² Cumpre-nos agradecer ao Dr. João Diogo Loureiro a nota ao tema da *stabat mater*.

¹³ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, Jefferson, 2002, 52.

espectáculos em Roma, até à evocação de um tal *Cecilli Mille*, que na juventude de Máximo organizava os jogos de que toda a gente gostava e que, no seu tempo, já não são como eram – tal como o cinema independente de Jarman quando comparado com o de Cecil B. DeMille. A referência constitui uma óbvia alusão à subversão do cineasta inglês perante o sistema e uma crítica ao *main stream* cultural cinematográfico do seu tempo. De igual modo, a alusão a uma prostituta com o sugestivo nome de *Claudia Frigida* (!), remetendo para a famosa atriz italiana Claudia Cardinale; a referência a uma tal *Maria Domus Alba*, sugerindo a figura de Mary Whitehouse, que nos anos 70 liderou a campanha contra a licenciosidade e a permissividade; ou a recordação de um auriga chamado *Stephanon Paidon*, paródia de Stephen Boyd, um dos protagonistas do célebre *Ben Hur* de William Wyler, constituem momentos de humor sofisticado, mas bem conseguido¹⁴.

Com efeito, este é um filme às avessas da moralidade calvinista: não estamos perante um pagão que se enamora de uma cristã e que por ela se converte ao cristianismo; mas sim perante um cristão de aura homoerótica que morrerá por isso mesmo¹⁵: um verdadeiro *Satyricon* do cinema! Chega-se mesmo a glorificar e a sublimar a homossexualidade e a rejeitar o cristianismo.

Assim, Jarman aproveita apenas parte da lenda antiga do santo, na linha, aliás, dos artistas do Renascimento. Para os seus objectivos, apenas lhe interessa o primeiro martírio e dispensa mesmo as personagens que fazem parte do enredo sebastianista. Note-se mesmo como praticamente não há personagens femininas nesta recriação.

Seja como for, em Derek Jarman, o tema de São Sebastião seduziu com êxito mais um artista, como acontecera com tantos outros antes dele, de Mantegna a Wilde, de Debussy a Tennessee Williams, de Lorca a Mishima.

¹⁴ Sobre estas alusões, W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, Jefferson, 2002, 44-54. No caso da personagem de Messala (Stephen Boyd), as conotações homoeróticas ganham um sentido duplo, dada a polémica em causa.

¹⁵ M. Wyke, «Shared Sexualities. Roman Soldiers, Derek Jarman's *Sebastiane*, and British Homosexuality» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore/London, 2001, 230.

Ficha Técnica	Ficha Artística
Produção – Howard Malin e James Whaley Duração – 86 minutos Realização – Derek Jarman e Paul Humfress Argumento – Derek Jarman e Paul Humfress Fotografia (colorido) – Peter Middleton Música – Brian Eno Montagem – Paul Humfress Tradução do latim – Jack Welch	Donald Dunham – Cláudio Daavid Finbar – Juliano Ken Hicks – Adriano Gerald Incandela – Rapaz Leopardo Barney James – Severo Lindsay Kemp – Dançarino Neil Kennedy – Máximo Steffano Massari – Mário Robert Medley – Diocleciano Janusz Romanov – António Philip Sayer – Convidado imperial Leonardo Treviglio – Sebastião Richard Warwick – Justino
Observações: Este filme teve um papel fundamental na luta pelos direitos dos homossexuais na Grã-Bretanha do final do século XX.	

NUNO SIMÕES RODRIGUES