

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

27 de Setembro de 2024

A CINEMATECA COM O QUEER LISBOA: WILLIAM E. JONES – Carta Branca a William E. Jones

## **2/60: 48 KÖPFE AUS DEM SZONDI-TEST / 1960**

**“2/60 : 48 Cabeças no Teste de Szondi”**

*Um filme de Kurt Kren*

*Argumento, escolha de imagem, montagem e som:* Kurt Kren

*Produção:* não identificado / *Cópia:* digital (transcrito do original em película), sem diálogos /

*Duração:* 4 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Inédito comercialmente em Portugal*

*/ Primeira apresentação na Cinemateca.*

## **RACINE 1 (1992-99) / 2002**

*Um filme de Dietmar Brehm*

*Argumento, escolha de imagens e música, montagem e som:* Dietmar Brehm

*Produção:* não identificado / *Cópia:* digital (transcrito do suporte original em 16 mm), sem diálogos

*/ Duração:* 8 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Estreia mundial:* data não

*identificada / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

## **JELLYFISH SANDWICH / 1994**

*Um filme de Luther Price*

*Argumento, escolha de imagens e música, montagem e som:* Luther Price

*Produção:* não identificado / *Cópia:* digital (transcrito do suporte original em Super-8), sem

*diálogos / Duração:* 17 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Inédito comercialmente*

*em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

## **SEX GARAGE / 1972**

*Um filme Fred Halsted*

*(não mencionado no genérico)*

*Argumento, imagem (16 mm, preto & branco), produção e montagem e som:* Fred Halsted /

*Música:* J. S. Bach (“Jesus, Alegria dos Homens”, na transcrição para piano) e trechos de

*algumas canções não identificadas / Interpretação:* não identificados.

*Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16 mm (suporte original) sem diálogos /

*Duração:* 34 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Inédito comercialmente em*

*Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca:* 23 de Outubro de 2010, na rubrica “História

*Permanente do Cinema”.*

\*\*\*\*\*

Este primeiro dos dois programas da carta branca dada a William E. Jones reúne exemplos das vastas obras de três conhecidos e reconhecidos *artistas experimentais*, dois europeus e um americano (Kurt Kren, Dietmar Brehm e Luther Price) e uma espécie de clássico do *cinema gay*, realizado por alguém que vinha da pornografia, não alguém que incorporou imagens pornográficas ao seu trabalho.

Kurt Kren (1929-88) é uma conhecida figura das vanguardas austríacas, com atuações na *performance* e no audiovisual. **48 Köpfke aus dem Szondi-Test**, que é o seu sexto trabalho audiovisual, pode ser visto como uma interrogação muda e crítica dos “testes de Szondi”, curioso exame psicológico criado nos anos 30 por Leopold Szondi, que embora tenha estudado com Freud era aparentemente mais próximo das teorias de Lombroso: mediante a escolha de fotografias num grupo de imagens (duas de pessoas simpáticas e duas de pessoas antipáticas), o teste traçaria um perfil psicológico da

pessoa, com as implicações que isto acarreta. Quando Kren realizou o seu filme, o Teste de Szondi estava desacreditado há muito tempo e as opções formais do artista são claras, embora discretas. Vemos de início grandes planos de bocas e, a pouco e pouco, rostos inteiros, antes de retrocedermos às imagens do início com simples pormenores daqueles rostos. Fica implícita uma pergunta-chave: que rostos teríamos escolhido se fôssemos submetidos àquele teste, que conotações têm para o espectador, se é que têm, aquelas quarenta e oito cabeças que desfilam rapidamente diante dos nossos olhos?

Os dois filmes que se seguem formam uma espécie de díptico no interior do programa, apesar das grandes diferenças entre os seus realizadores, na medida em que ambos fazem parte daquilo que, sem intenções pejorativas, podemos considerar exemplos dos *clips* musicais do cinema experimental: filmes inteiramente feitos com *found footage* (fragmentos de material anteriormente filmado, eventualmente não identificado, reunidos pela montagem) e com uma intervenção musical permanente. Muitos filmes de Kenneth Anger ilustram este modelo, justificando a sua reputação como grande montador, embora ele nunca tenha trabalhado com *found footage*. **Racine 1 (1992-99)** e **Jellyfish Sandwich** são trabalhos bastante próximos, apesar do perfil totalmente diferentes dos seus autores. Dietmar Brehm (nascido em 1947) começou a sua carreira como pintor, antes de começar a realizar “filmes de artista”, em Super-8 de 1974 a 1984, em 16 mm a partir de 1990. O título de **Racine 1 (1992-99)** é enigmático e não fornece nenhuma pista ao espectador (há uma cidade no Wisconsin que leva este nome, mas nada indica que Brehm tenha pensado nela). O filme é um exemplo extremo da utilização do *found footage*, pois não se baseou numa escolha racional ou por livre associação do material disponível, mas da submissão deliberada ao acaso. Conta Brehm que desde que começou a trabalhar com película em 16 mm punha todos os restos não utilizados numa caixa. Dez anos depois, no Verão de 2000, a caixa estava cheia “e comecei então a desenvolver a estrutura dos filmes **Racine** reunindo a metragem na ordem aleatória em que os bocados de película eram retirados da caixa”. Não se sabe se este material foi inteiramente filmado por Brehm, se era inteiramente composto por *found footage* ou se era uma mistura de imagens filmadas por ele e de outras, encontradas. Parte dele é composto por imagens pornográficas, grau zero da representação do corpo humano no cinema, que em 2002 já tinha invadido o imaginário coletivo. A banda sonora é uma colagem musical, análoga à colagem de imagens. O resultado é uma espécie de *objet d’art*, um excursão poético sem rumo definido, literalmente baseado no acaso, pois o que conta é o percurso e não o ponto de chegada.

Luther Price (1962-2020) é o pseudónimo de um artista visual americano cujo verdadeiro nome nunca se soube e cuja *causa mortis* nunca foi revelada, elementos criadores da imagem de um mito, o indica que ele faz parte daqueles para quem o artista é a sua obra de arte. A sua vastíssima obra, em Super-8 (formato inventado para o filme doméstico, adotado pelos artistas por volta de 1970) e em 16 mm, que consiste sobretudo em filmes compostos por *found footage* (que inclui pornografia e intervenções cirúrgicas), foi apresentada em ilustres instituições americanas, como o Whitney Museum. Num artigo necrológico no *New York Times*, Roberta Smith explica-nos que Price “criava a ilusão de que fazer com que filmes – e corpos – se cruzassem usando um furador de papel para retirar minúsculos círculos de celulóide dos fotogramas, substituindo-os por outras imagens. Deste modo, variadas imagens saltavam febrilmente para a frente e para trás, quase como se o filme quisesse fugir do projetor”. Price não era desprovido de humor, como indica o título de **Jellyfish Sandwich**, pois uma sandes de alforreca, além de provavelmente pouco saborosa daria cabo da boca de quem a provasse. O filme é composto por planos brevíssimos, de um ou dois

segundos, num deliberado bombardeamento do espectador, com imagens muito heterogêneas, algumas das quais pornográficas, que o realizador consegue esgueirar na massa do filme, com música ininterrupta.

**Sex Garage**, embora não assinado, por razões óbvias e programado em outros tempos como um filme “de realizador desconhecido”, foi realizado por Fred Halster (1941-89), ator e realizador de filmes pornográficos que foi alçado à categoria de artista *underground* precisamente devido a este filme. Por um lado, como os dois filmes que o precedem nesta sessão, também é um longínquo descendente de um certo cinema de Kenneth Anger, sobretudo na famosa cena final com a motocicleta, que leva o fetichismo dos protagonistas de **Scorpio Rising** a um grau de delírio ao mesmo tempo mais cru e menos violento. O realizador talvez também tivesse em mente o uso da música e da montagem no cinema de Kenneth Anger. Realizado em apenas um dia, numa espécie de ação contínua, **Sex Garage** é dividido em episódios que se encadeiam, com quatro facetas do desejo sexual: um homem e uma mulher, numa montagem paralela com outro homem no duche; o homem da primeira cena e outro homem, que talvez seja o do duche; a aparição do *motard*, que transforma o duo masculino num trio e é seguido por uma passagem nitidamente sado-masoquista (“transgressão” que é um puritano gesto de auto-punição), até chegarmos ao surpreendente clímax, em todos os sentidos do desta palavra, com a moto, num delírio fetichista que é ao mesmo tempo uma encenação, uma *performance* (e na pornografia o sexo costuma ter algo de uma *performance* atlética) e uma espécie de documentário. Embora toda a ação do filme consista em fornicar de modo não simulado, talvez seja inapropriado considerar **Sex Garage** como um puro filme pornográfico. Em 1972 (ano em que a pornografia explodiu industrialmente, com uma feira em Copenhaga e a primeira distribuição numa sala de cinema de um filme porno, **Deep Throat**) um ato sexual não simulado numa tela de cinema tinha algo de insólito e livre, a pornografia não estava codificada, nem era um elemento de manipulação do desejo, como é-o hoje em dia, com a sua presença maciça na internet e o fenómeno do *self porn*, inclusive como ganha-pão, o que nem Andy Warhol teria sido capaz de prever. Numa diferença fundamental com a pornografia propriamente dita, **Sex Garage** é feito do ponto de vista dos personagens e não do espectador-*voyeur*, além de não se limitar a um tipo específico de pulsão sexual. A garagem em que tudo se passa, em que alguns críticos viram uma espécie de antónimo aos clichés sobre a Califórnia das praias e das piscinas, é uma espécie de “redoma do prazer”, o *pleasure dome* que dá título a um dos filmes de Kenneth Anger. Na sequência inicial, há uma montagem paralela entre um ato sexual e uma cena de onanismo, com bruscos cortes que ainda são acentuados pela presença de música num dos episódios (a celeberrima transcrição pianística de *Jesus, Alegria dos Homens*, de Bach, o que resulta numa mistura de onirismo e ironia) e a ausência de música no outro. Também o uso da escala de planos (planos gerais, grandes planos, etc.), com falsos *raccords* e cortes abruptos, é típico do cinema *underground*. Em 1972, um filme desses era quase um pequeno manifesto político. No plano final, vemos uma auto-estrada tipicamente americana, com centenas de carros em movimento. Por um lado, esta imagem pode ser vista como uma lembrança de que estamos em Los Angeles, onde aquilo que acabamos de ver talvez nada tenha de excepcional. Mas talvez haja alguma ironia: todos aqueles carros vão fatalmente para alguma garagem...

Antonio Rodrigues