

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

MIGUEL DO CANTO SOLL

**OH BLUE COME FORTH:**  
a imagem heautônoma de *Blue* e a estética *Queer* de Derek Jarman

PORTO ALEGRE  
2015  
MIGUEL DO CANTO SOLL

**OH BLUE COME FORTH:**  
a imagem heautônoma de *Blue* e a estética *Queer* de Derek Jarman

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientador:** MS. Marcelo Bergamin Conter

PORTO ALEGRE  
2015

MIGUEL DO CANTO SOLL

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado **Oh Blue Come Forth: a imagem heautônoma de *Blue* e a estética *Queer* de Derek Jarman**, de autoria de **Miguel Soll**, estudante do curso de **Comunicação Social - Publicidade e Propaganda**, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 03 de Julho de 2015

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

**OH BLUE COME FORTH:**  
a imagem heautônoma de *Blue* e a estética *Queer* de Derek Jarman

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovado em  
BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS  
Orientador

---

Prof. Ms. Marcelo Bergamin Conter – UFRGS  
Coorientador

---

Prof<sup>ª</sup>. Ms. Patrícia de Oliveira Iuva – UFSC  
Examinadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Veiga da Silva – UFRGS  
Examinadora

## AGRADECIMENTOS

À minha família, por tornar tudo até aqui possível. Aos meus amigos, por serem essa rede interminável de suporte, indagações e resistência. À Lúcia e ao João, por aguentarem as (muitas) crises ansiogênicas e estarem sempre dispostos a ajudar e contribuir com suas discussões. Ao Thomas, pelo apoio incondicional, os debates, os textos, e por me fazer prosseguir mesmo nas horas mais conturbadas.

Ao Marcelo, pela coorientação impecável, as críticas e o incentivo à pesquisa. Ao Alexandre, por orientar esse trabalho, pela leitura e indagações que enriqueceram o processo todo.

A toda a comunidade LGBT, por sua luta diária, sua resistência e a tentativa de tornar mais igualitário e livre um mundo ainda tão hostil a sua simples existência.

“Meus herois morreram de AIDS”

## RESUMO

O presente trabalho analisará o filme *Blue*, do diretor inglês Derek Jarman. Lançado em 1993, o filme possui 75 minutos de duração, apresentando uma tela constantemente azul acompanhada, na trilha sonora, de narrações e divagações filosóficas do diretor e mais três atores e amigos. *Blue* serve como um relato íntimo da epidemia da AIDS nas décadas de 1980 e 1990, mostrando os últimos dias de Jarman e servindo como espécie de seu epitáfio cinematográfico, tendo em vista que o diretor morre 8 meses após o lançamento de seu filme. A partir disso, foi realizada uma análise inspirada na cartografia proposta por Guattari (2008), buscando os diversos territórios e agenciamentos presentes no fenômeno cinematográfico com o objetivo de entender como se constroi a formação de sentido do azul (em suas mais variadas atualizações, como cor, como personagem, como manifestação de uma doença oftalmológica...) no filme, a partir dos choques, afetos e agenciamentos dos componentes de sua imagem heautônoma com os corpos e imaginação da audiência. O trabalho, assim, é dividido em três capítulos. O primeiro fará uma contextualização histórica da obra de Jarman, sua aproximação com o trabalho de Yves Klein e analisará sobre os problemas de representação presentes no filme, através de trabalhos já realizados sobre *Blue*, destacando o de Lawrence (1997) e o de Fowler (2014). No segundo, será feita uma análise sobre as materialidades cinematográficas do filme, a partir do trabalho de Deleuze e Guattari (1995a; 1995b) sobre os agenciamentos, a máquina abstrata e o rizoma, além dos trabalhos de Shaviri (2014) sobre a materialidade e os afetos provocados pela exibição de *Blue*. O quarto capítulo é destinado à análise do filme a partir das teorias desenvolvidas nos capítulos anteriores. Por fim, concluímos ao encontrar uma singularidade estética *Queer* no filme, criada a partir da transmutação do corpo de Jarman em obra de arte. Assim, usa-se a experiência pessoal do diretor como forma de tocar politicamente o coletivo, combatendo a apropriação representacional hegemônica e usando a experiência da audiência como forma de recriar seu imaginário sobre a homossexualidade e a epidemia da AIDS.

**Palavras-chave:** *Queer*, cinema, Derek Jarman, semiótica, *Blue*

## ABSTRACT

The present work will analyze the film *Blue*, by British director Derek Jarman. Released in 1993, the film is 75 minutes long, presenting a constant blue screen accompanied, in the soundtrack, with narrations and philosophical digressions made by the director and three more actors and friends. *Blue* serves as an intimate story of the AIDS epidemic on the 1980s and 1990s, showing Jarman's last days and serving as a sort of cinematic epitaph, due to the fact that the director died 8 months after the premier of the film. From that, an analysis inspired by the cartography method proposed by Guattari (2008) is made, searching for the most diverse territories and agencies existent on the cinematographic phenomena in order to understand the process of signification of the blue (in its most varied actualizations, as color, as a character, as manifestation of an ophthalmologic disease...) on the film through its affections, agencies and shocks made by the components of the heautonomous image with the bodies and imagination of the audience. The work, therefore, is divided into three chapters. The first one will do a historical contextualization of Jarman's work, his approximation with Yves Klein's paintings and will analyze the problems of representation in the film, through works that have already been written about *Blue*, of which we highlight the one from Lawrence (1997) and the one from Fowler (2014). In the second chapter it will be made an analysis about the cinematographic materialities presented in the film, made from the works of Deleuze and Guattari (1995a; 1995b) on assemblages, abstract machine and the rhizome, besides the works made by Shaviro (2014) about the materiality and affections provoked by *Blue*'s exhibition. The fourth chapter is destined for the analysis of the film made from the theories that were developed in the previous chapters. At the end, we conclude by finding a Queer aesthetic's singularity on the film, created by the transmutation of Jarman's body into work of art. In that way, the personal experience of the director is used as a way to politically touch the collective, fighting the hegemonic representational appropriation and using the audience's experience as a way to recreate its imaginary about the homosexuality and the AIDS epidemic.

**Keywords:** *Queer*, cinema, Derek Jarman, semiotic, *Blue*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: IKB 79 (1959).....	9
Figura 2: Página de título do livro <i>Bliss</i> .....	17
Figura 3: exibição do filme <i>Blue</i> em sala de cinema.....	33
Figura 4: <i>Still</i> do filme.....	54

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	8
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. POR UMA BIOGRAFIA DESVIANTE DE JARMAN: CONTEXTOS POLÍTICOS, ARTÍSTICOS E FÍLMICOS.</b> .....	18
2.1 <i>1976-1993: A Obra Queer de Jarman e a(s) história(s) da Inglaterra.</i> .....	19
2.2 <i>O encontro azul: a apropriação de IKB 79 (Yves Klein, 1959) por Derek Jarman.</i> .....	24
2.3 <i>Blue (1993) e New Queer Cinema: representatividades e estéticas Queer.</i> .....	28
<b>3. MATERIALIDADES CINEMATOGRAFICAS AGENCIADAS EM BLUE</b> .....	34
3.1 <i>Da representação à apresentação: suporte, tatilidade e imagem</i> .....	36
3.2 <i>Usos do sonoro: estilo indireto, direto e indireto-livre</i> .....	43
3.3 <i>Processos de significação: estratos, agenciamentos e afetos</i> .....	47
<b>4. AGENCIAMENTOS QUEER EM TERRITÓRIOS DE SIGNIFICAÇÃO</b> .....	55
4.1 <i>Queer-Azul</i> .....	55
4.2 <i>Queer-Jarman</i> .....	60
4.3 <i>Queer-Cinema</i> .....	63
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	69
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	72

## APRESENTAÇÃO

Era janeiro de 2014 quando encontrei *Blue* pela primeira vez. Em comemoração aos 20 anos da morte de Derek Jarman, diretor do filme, o meio artístico londrino preparou uma série de exposições, exibições, leituras e eventos sobre a vida e o trabalho do cineasta. Como parte do evento, me deparo, no museu *Tate Modern*, com uma exibição de *Blue*, seu último trabalho. A iconicidade da tela, sua cor e a capacidade emotiva de seu som me atraem, e anoto os horários de início das sessões para voltar e poder visualizar o filme em sua totalidade. Volto dias depois e me deparo com uma sala escura, mas não propícia exclusivamente à exibição cinematográfica. Sento à frente da luz iminente de um azul brilhante e absorvo, por 75 minutos, toda a sua sensação.

Foram 75 minutos de tela azul. 75 minutos de divagações filosóficas, de morte, de dor, de melancolia perante ao próprio fim, o qual se tornava gradativamente visível ao cineasta, enquanto constantemente sólido para mim. Tentava não piscar, tentava não abstrair aquela imagem que me era imposta para que ela moldasse os sentidos hipnagógicos de meus pensamentos. Tentava que a visão forçada no constante fizesse desaparecer o entorno, apagando as linhas da tela e me inundando com a cor que fugia do projetor e refletia em mim, que projetava em mim aquelas sensações, aquela serenidade perante a morte. O azul nascia com o choro de uma criança no início do filme; o azul enterrava, com flores em um túmulo, o seu fim. Saí da sala de exibição desnordeado, projetando um quadrado azul a minha frente a cada piscada dada. Cada passo que me distanciava da experiência diluía o azul que me foi imposto, dissolvia os sentimentos para que se tornassem inteligíveis, para que pudesse entender o que havia se passado durante aqueles 75 minutos de imersão. Por que foi tão difícil ver o filme? Por que a tela estática nos distrai? Como aquela cor conseguiu transpassar tantas emoções? Saí da sala quase sem certezas, perdido em um país estranho, com parte da visão minimamente debilitada pelo azul que insistia em me acompanhar. A única certeza era que:

O Blue come forth  
 O Blue arise  
 O Blue ascend  
 O Blue come in<sup>1</sup>  
 (BLUE, 1993.)

---

<sup>1</sup>Tradução nossa: O *Blue*, venha à frente / O *Blue*, surja / O *Blue*, ascenda / O *Blue*, venha.

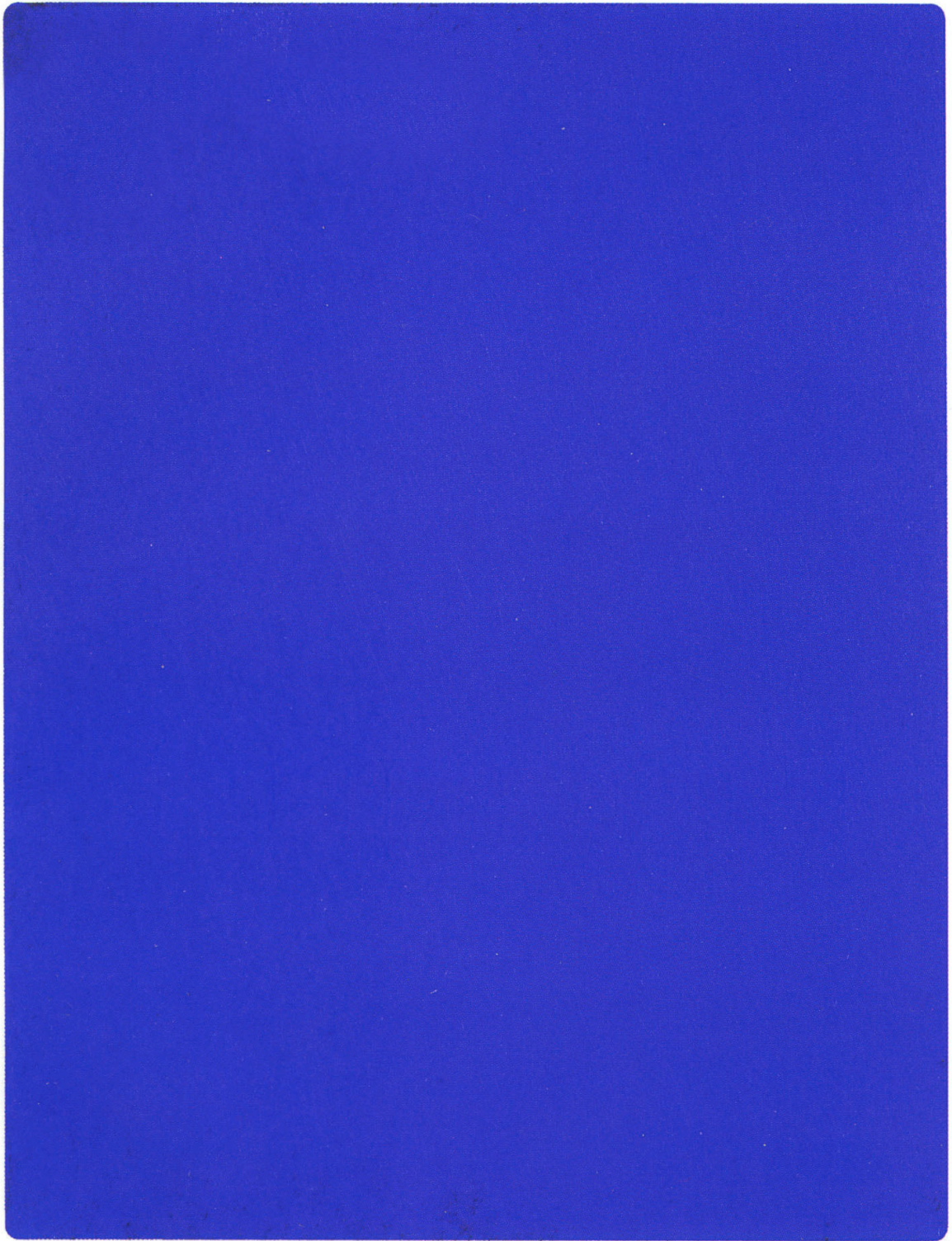


Figura 1: IKB 79 (Yves Klein, 1959)

## 1. INTRODUÇÃO

Esta monografia analisou como o filme *Blue* (1993), de Derek Jarman, ressignifica a cultura *queer*, a linguagem cinematográfica e as relações entre os sentidos sensoriais através das materialidades presentes no processo cinematográfico e nas atualizações do conceito de azul presentes no filme. *Blue* é um filme intrinsecamente *queer* devido ao seu caráter não representativo e às temáticas que aborda: a epidemia da AIDS e a invisibilidade dos grupos.

Embora seja uma necessidade da pesquisa científica, a definição dos Estudos *Queer* engessam e normatizam as suas próprias formas e podem fugir do que a própria teoria prega: “[u]ma das tarefas porventura mais ingratas para quem se dedica aos estudos *queer* consiste em formular uma definição exacta [sic] do seu campo de trabalho” (SANTOS, 2006, p.3). Segundo Guacira Lopes Louro, o termo *Queer*

[...] é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. (2001, p. 546)

Assim, a Teoria *Queer* passa a denominar um agrupamento diverso de teorias e também a produção de alguns intelectuais, com início na década de 80 e 90, que pensam a sexualidade como construção social, fugindo das possíveis normatizações biológicas ou comportamentais, abrindo o leque de possibilidades identitárias à própria subjetivação do ser e colocando em discussão a concepção da identidade como um universal fixo e trans-histórico, voltando suas análises às condições históricas e sociais de seu aparecimento na sociedade ocidental (cf. LOURO, 2001, p. 544). “Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação” (idem, p. 547). A Teoria *Queer*, assim, é criada através da junção dos estudos feministas dos anos 90 com os estudos gays e lésbicos, através das aproximações teóricas que os estudos de gênero do feminismo faziam e os estudos de sexualidade propostos pelas teorias gays e lésbicas do período. Por se tratar de uma nova corrente teórica provinda do agenciamento das duas vertentes, não podemos achar que as Teorias *Queer* são a mesma coisa que as teorias ‘homossexuais’, pois:

A utilização contemporânea do conceito *queer* conduziu a uma categoria-chapéu, frequentemente utilizada como atalho conceptual para designar pessoas e temas lésbicos, *gays*, bissexuais e transgêneros (LGBT). Contudo, se a história dos estudos *gays* e lésbicos é indispensável para a emergência dos estudos *queer*, esse passo dá-se mais por resistência do que por continuidade. Com efeito, e contrariamente ao que por vezes é veiculado, os estudos *queer* não são sinónimo de estudos *gays* e lésbicos (Giffney, 2004: 73), embora seja possível analisar a temática LGBT da perspectiva dos estudos *queer*. (SANTOS, 2006, p.6)

Neste trabalho, portanto, foram usadas as Teorias *Queer* em relação à construção dos fenômenos cinematográficos gerados a partir da invisibilidade dos grupos não normativos da sociedade, através da construção estética do filme. Apesar de o termo *queer* provir da Língua Inglesa e ser usado como adjetivo semelhante a ‘bicha’, aqui ele será usado para tratar das Teorias *Queer*, e não como forma de caracterização<sup>2</sup>.

Para realizar a análise do filme, as teorias de Deleuze e Guattari (1994; 1995a;) e seus conceitos de rizoma, agenciamento, máquina abstrata, bem como as teorias do cinema desenvolvidas por Deleuze foram necessárias para o entendimento do fenômeno político e múltiplo do filme, assim como os processos de significação ocorridos com a audiência; de Vilém Flusser (1985), os conceitos de imagens técnicas e tradicionais foram usados para analisar o processo duplo de construção das imagens do filme; de Jussi Parikka (2010), usaremos os conceitos de arqueologia da mídia e materialidades a fim de desvendar os processos ocorridos na exibição do filme e introduzir um pensamento sobre a taticidade do cinema; Porcello e outros (2010) retomam a reflexão sobre a sinestesia e a ordem hierárquica dos sentidos, abrindo a análise para uma percepção multissensorial do filme, além de eliminar a falácia da predominância do visual no cinema; Shaviri (2014) contribuiu com o debate sobre as materialidades e a sensibilidade presentes no cinema, o que fomentou a discussão sobre os afetos e uma conclusão do pensamento sobre o caráter tátil do cinema e, em especial, no toque que o filme faz na sua audiência; e Hall (2011) foi usado a partir de sua crítica à naturalização dos códigos em nossa sociedade, em especial sobre a representação no cinema. Para tratar especificamente de análises do filme, foi feito um levantamento teórico de quase todos os trabalhos específicos sobre *Blue* e *Derek Jarman* que trazem assuntos como a questão da representação presente no filme, a visibilidade das pessoas portadoras do vírus HIV, o uso do som no longa-metragem, o uso da cor e a aproximação com a obra de Yves Klein, a imanência do azul, a atualização da cor e os afetos presentes no processo

---

<sup>2</sup> Excetuam-se citações provenientes da Língua Inglesa.

cinematográfico. Destes, destacamos os trabalhos de Lawrence (1997), Keska (2008), Fowler (2014), Vallorani (2010) e Herr (1999).

Além dos Estudos *Queer* já utilizados dentro das obras específicas sobre o filme, utilizamos os preceitos de Louro (2001) sobre o efeito regulador da representação da homossexualidade, o que ajudou na concepção dos motivos que a recusa a uma representação visual de personagens gays faz no filme; de Nepomuceno (2010) a respeito do poder simbólico da representação no cinema e a conceitualização do *New Queer Cinema* – e os conceitos de B. Ruby Rich sobre o assunto –, o que melhor contextualizou o filme na produção artística da época, além de um melhor entendimento sobre as representações LGBT no cinema da época; Miskolci (2007) nos munuiu de um pensamento sobre o casamento gay e a institucionalização das identidades homossexuais, fomentando um questionamento sobre a cooptação das representações de grupos minoritários pela mídia hegemônica; a obra de Preciado (2011) é aplicada para falar sobre a territorialização do corpo homossexual em uma sociedade *straight*, levantando, de novo, questões políticas sobre a representação de grupos *Queer* no cinema. Sobre a obra de Yves Klein, utilizamos os trabalhos de Bois (2007), que fala sobre a vida do artista, Newhauser (2010), o qual discorre sobre o intangível na arte do pintor francês, enquanto Solnit (2005) nos ensina sobre a criação do International Klein Blue, todos sendo usados para contextualizar a obra de Klein em relação à de Jarman, assim como entender os processos que levaram a apropriação do diretor das sensações e dos conceitos criados pelo pintor francês no filme final de Derek Jarman.

Mesmo possuindo tamanho valor artístico, político e histórico, a obra de Derek Jarman é pouco explorada na academia brasileira. Apenas o filme *Blue* não apresenta, embora tenha sido lançado há 20 anos, nenhuma monografia, tese ou dissertação exclusivamente sobre a sua análise no país. É imprescindível, portanto, que tal peça seja estudada e integre o circuito acadêmico do Brasil. A análise de um filme cuja lógica transpassa os limites da montagem e narrativas convencionais tende a enriquecer a bibliografia artística e cinematográfica do país, refletindo sobre um cinema de arte não como produto mercadológico, mas como produto de expressão.

É importante, também, a análise do filme, pois o mesmo retrata a epidemia da AIDS nas décadas de 1980 e 1990, assunto que, infelizmente, é ainda ignorado e esquecido pelos historiadores e pela população em geral. Consideramos *Blue* um importante marco da história, como também um importante marco para a comunidade LGBT, especialmente por ser um dos poucos filmes realizados por um portador do vírus HIV e um dos poucos relatos humanizados

de uma vítima de uma epidemia ainda pautada pelo preconceito. É papel do pesquisador engajado difundir tais realizações, propondo a reflexão sobre suas ações e consequências na sociedade.

Dessa maneira, esta pesquisa tem como objetivo entender como se constitui a formação de sentido através de múltiplas ressignificações do azul observáveis em *Blue*, de acordo com o embate e mistura do sonoro com o visual, a interação entre o corpo do espectador e o corpo filmico e a narrativa em contraste com a tela estática. Os objetivos específicos, portanto, são: pesquisar a construção e atualização de sentido do azul ao longo do filme, além de entender o significado e as consequências da escolha de sua recusa em representar visualmente a homossexualidade.

Podemos inferir, com base nos conceitos estudados neste trabalho, que *Blue* não é um filme estático. Desde sua concepção, o filme foi se modificando, se desterritorializando na medida em que novos estímulos eram apropriados por Derek Jarman em seu processo de criação. Começou como uma série de performances, exposições, projeções. Terminou com o processo de uma morte, um agenciamento filosófico da representatividade (e da falta dela), das emoções, dos sentimentos latentes no cineasta e de seu público, de seu fim. De quadro, azul vira mundo, que se debruça e perde suas bordas à medida em que nos submerge em seus 75 minutos de contemplação. Como poderia, então, analisar a fluidez a partir de métodos sólidos? Como contemplar a multiplicidade através de processos dialéticos e binários de teoria – análise?

É nesta medida que a cartografia se apresenta como método-processo fundamental para a análise de um filme cuja proposta é puramente rizomática. Como base para a prática da pesquisa explicitada neste projeto, será realizada uma “análise da incidência dos agenciamentos de enunciação sobre as produções semióticas e subjetivas, em um contexto problemático dado.” (GUATTARI, 2008, p.2).

Metodologicamente, nesse trabalho, porém, a cartografia não se apresenta como método de escrita, mas como maneira de organizar as análises presentes no filme. Ao contrário de um pensamento linear, que dividisse os diversos sentidos do longa-metragem, optamos por um método topológico, que abrangesse a simultaneidade dos processos apresentados por Jarman em sua totalidade, levando em consideração que o filme é um acontecimento múltiplo, que está em eterno movimento durante o seu tempo de duração. A cartografia, assim, permitiu que se desdobrassem os mais diversos processos do filme.



Nesta monografia, foram consideradas tanto questões relativas à máquina cinematográfica e seus agenciamentos e materialidades quanto a problemas de representação propostos pelo filme. Foi descoberto, assim, que *Blue* é um filme composto por imagens heautônomas<sup>3</sup>, as quais se agenciam em diferentes níveis, se atualizam, desterritorializam e reterritorializam de acordo com as junções e choques com a audiência, os próprios estratos de sua composição, as partículas suspensas no ar presentes na sala de cinema, etc, como forma de dar sentido às multiplicidades do azul da tela.

Também foi identificada a criação da sala de cinema como uma máquina abstrata de criação de sentido, palco onde os processos cinematográficos ocorrerão, onde a tela se desterritorializará e inundará a audiência com suas imagens. O azul também se apresentou como um ponto forte da análise do filme. Temos, em *Blue*, uma transmutação do corpo de Jarman em azul. O diretor, dessa maneira, se desterritorializa, transforma seu corpo em arte e consegue transcender o tempo finito de sua vida para viver em seu filme durante os 75 minutos de sua duração.

Jarman utiliza seu luto como forma de criação, como potencial artístico para não só tocar e aproximar a audiência de sua condição como portador da AIDS, mas como forma de fazer o espectador sentir, analogamente, o que é viver com a doença, o que é viver em um mundo onde as imagens visuais representativas são negadas a parte da população. O cinema em *Blue*, assim, torna-se tátil, invade os corpos da audiência e toca-os, agenciando seus sentidos, induzindo sua imaginação e movimentando suas emoções através da liberação dos sentimentos de Klein e Jarman, aprisionados dentro da caixa preta de suas imagens técnicas, e libertados pelo movimento do processo cinematográfico, se misturando com as próprias emoções da audiência.

Por fim, foi encontrada uma característica singular de uma experiência estética *Queer* no filme. Essa experiência, porém, se dá não apenas pelos temas tratados no filme, mas pela própria construção do fenômeno cinematográfico presente no longa-metragem. *Blue*, por negar a representatividade, pela exposição constante do azul e pelas materialidades presentes em sua exibição, se constrói como uma experiência *Queer* em seu próprio cinema.

Assim, teremos a construção dessa monografia através de três eixos principais, que permearão todos os capítulos de desenvolvimento, de maneira análoga entre todos. São eles: Jarman, *Blue* e o *Cinema*. O trabalho foi dividido em três capítulos de desenvolvimento, cada

---

<sup>3</sup> Segundo Deleuze (1983), a imagem audiovisual depois do cinema moderno passa a ser composta pela divisão em dois estratos autônomos, independentes, um visual e um sonoro. Veremos mais especificamente sobre isso no capítulo 3.

um lidando com esses eixos separadamente. É importante salientar, entretanto, que essa divisão apenas foi realizada para fins didáticos, e que todos acontecem simultaneamente e se afetam a todo o momento. É impossível pensar em *Blue* seguindo qualquer ordem hierárquica, já que o mesmo se põe como uma experiência rizomática, anárquica e simbólica do *Queer* e da AIDS.

No segundo capítulo, *Por uma biografia desviante de Jarman: contextos políticos, artísticos e filmicos*, o desenvolvimento foi dividido em três subcapítulos, cada um lidando com cada aspecto do ‘esqueleto’ proposto pela análise. Começamos com *1976-1993: A obra Queer de Jarman e a(s) história(s) da Inglaterra*, onde foram tratados assuntos referentes à trajetória histórica do diretor, à ambientação histórico-política da criação do filme assim como a do desenvolvimento artístico do diretor, a fim de entendermos os processos que levaram à criação de sua última obra, além de todas as implicações que a AIDS realizou na vida do diretor. Em *O encontro azul: a apropriação de IKB 79 (Ives Klein, 1959) por Derek Jarman*, tratamos da obra do pintor francês Yves Klein, a criação do *International Klein Blue*, as motivações que o fizeram criar sua obra monocromática e minimalista, seus pensamentos e críticas a respeito da arte, assim como a aproximação de Jarman com a obra do pintor e os motivos que o levaram a se apropriar dos conceitos criados por Klein em *Blue*. Temos, em *Blue (1993) e New Queer Cinema: representatividades e estéticas Queer*, uma conceitualização sobre o *New Queer Cinema*, os problemas de representatividade propostos pelo cinema tradicional, a abstração e falta de representação visual em *Blue* além de teorizações *Queer* a respeito do cinema, do sistema hegemônico de imagens e da estética proposta no filme.

Já no terceiro capítulo, *Materialidades cinematográficas agenciadas em Blue*, temos uma arqueologia dos processos cinematográficos presentes no filme, a fim de identificar as exceções que fazem a experiência proposta no longa-metragem única. De novo, dividimos o conteúdo em três subcapítulos. Começamos com *Da representação à apresentação: suporte, tatilidade e imagem*, onde abordamos a naturalização da representação da imagem cinematográfica, a criação da imagem técnica do filme, os movimentos presentes na desterritorialização da tela e da movimentação das partículas criadoras da imagem audiovisual, a sinestesia presente no filme, o uso da imaginação como característica fundamental do entendimento do filme, a criação da sala como palco das significações do longa-metragem; o segundo subcapítulo, *Usos do sonoro: estilos indireto, direto e indireto-livre*, falamos sobre a criação histórica da imagem audiovisual do cinema, passando desde o

cinema mudo até o moderno, para entendermos o caráter singular do filme unicamente composto de imagens heautônomas. Na última parte do capítulo, *Processos de significação: estratos, agenciamentos e afetos*, serão analisados os estratos constituidores dos processos de significação do filme, as atualizações das presenças dos signos impostos na experiência cinematográfica, os afetos característicos desse fenômeno, a análise dos aparatos tecnológicos que possibilitam o entendimento do filme, o caráter tátil do cinema, o aprisionamento dos processos de significação do mundo através da máquina técnica e de sua liberação através da projeção cinematográfica, além dos agenciamentos, das dobras, e das materialidades criadas pelo azul e pelo som.

O quarto capítulo reserva-se à análise do filme: *Agenciamentos Queer em territórios de significação*. Aqui, exatamente a mesma divisão do primeiro capítulo é apresentada, seguindo uma ordem de territorialidade (a fins didáticos, não práticos: no filme, tal ordem não existe, sendo todos os fenômenos simultâneos e interligados), sendo elas: *Queer-Azul*, onde foram analisados os pontos de contato entre a cor da tela e o fenômeno estético *Queer* criado no longa metragem, através da imanência do azul; *Queer-Jarman*, onde falamos das questões corpóreas de Jarman em relação ao filme, das questões representativas e da transmutação do corpo doente do diretor em obra de arte; *Queer-Cinema*, palco da análise do processo cinematográfico e as suas implicações na criação de uma experiência cinematográfica *Queer* singular à visualização do filme.

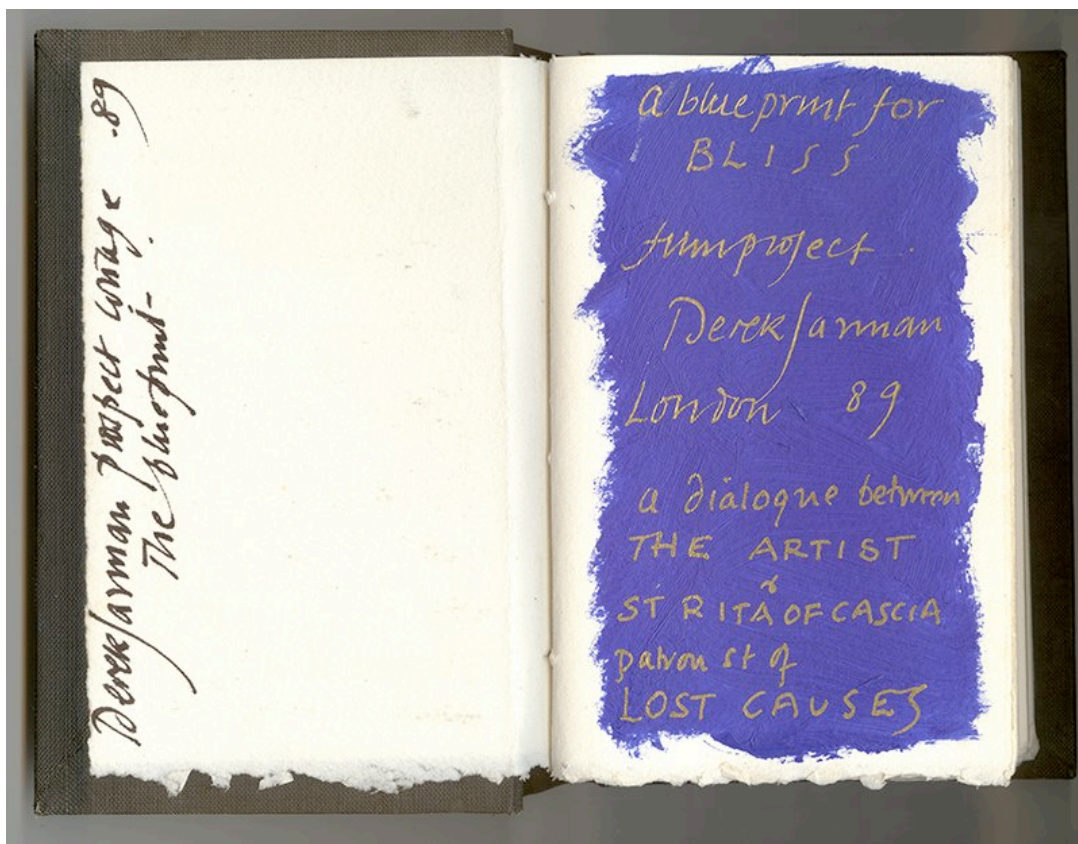


Figura 2: Página de título do livro *Bliss*, uma das peças iniciais do pensamento sobre o filme.

Fonte: <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2014/10/23/film-without-film-derek-jarmans-blue/>

## 2. POR UMA BIOGRAFIA DESVIANTE DE JARMAN: CONTEXTOS POLÍTICOS, ARTÍSTICOS E FÍLMICOS.

Em 19 de fevereiro de 1994, Derek Jarman, cineasta e ativista *Queer* inglês, morria em virtude de complicações ocasionadas pelo vírus da AIDS. Uma infecção no olho, que o fez gradativamente perder a visão e enxergar o mundo em azul, foi não só o início declarado de sua morte, como também a inspiração final para seu último trabalho, seu epitáfio cinematográfico. A tela exhibe nada além da cor azul por 75 minutos, mas que se modifica ao longo desse tempo de duração enquanto Nigel Terry, John Quentin, Tilda Swinton e o próprio Jarman falam sobre a guerra, a vida, a AIDS, a morte, sobrepondo palavras e sons ambiente à tela, preenchida pelo Azul Klein<sup>4</sup>.

Nascido em 31 de janeiro de 1942 na cidade de Northwood, no interior da Inglaterra, Derek Jarman se graduou em Língua Inglesa, História da Arte e História na *King's College London*, depois se especializando em Direção de Arte na *Slade School of Fine Arts*, da *University College London*<sup>5</sup>. Assumidamente gay em uma Inglaterra assumidamente homofóbica, Jarman usava seu cinema como forma de representar o submundo gay e marginalizado de uma Londres conservadora e preconceituosa. O cinema de Derek Jarman, assim, é pautado pela busca de identidades, tanto a homossexual quanto a nacional. Influenciado por uma tendência neorromântica que se expressava pela relação entre corpo e sexualidade, o diretor aborda temas como a criação de mitos, o sentimento nostálgico pelo passado superior, o medo da extinção, a busca pela essência da cultura britânica e a exaltação da paisagem inglesa (cf. KESKA, 2008).

A história inglesa que conhecemos é um recorte do passado feito pelas instituições e poderes dominantes do presente e, como os centros de poder são predominantemente heteronormativos, não é de se surpreender que o passado da comunidade LGBT não esteja nos livros de história. Tirar o passado de uma população é negar sua existência, apagar qualquer vestígio de identificação, de possível tradição; e isolar seus membros no presente, em um limbo referencial onde se destoa um grupo do todo, é um aviso: não há espaço para gays na nossa história. Jarman, assim, se munia do fato de ter acesso à mídia *mainstream* para ser um dos primeiros cineastas a contar histórias através da sexualização do corpo *Queer* (cf. FOWLER, 2014), revisitando momentos históricos hegemônicos e preenchendo as lacunas de sua identidade esquecida.

<sup>4</sup> Tom de azul ultramarino patenteado pelo pintor francês Yves Klein. Falaremos mais especificamente dele ao longo da monografia.

<sup>5</sup> Jarman2014. Disponível em <<http://www.jarman2014.org>>. Acessado em 13 out. 2014

Para Jarman, o cinema era uma ferramenta de liberação política, sendo necessária uma representação de corpos em atos homossexuais como forma de luta contra as imagens negativas da comunidade gay que geralmente se apresentavam na grande maioria dos filmes. A primeira metade da filmografia do diretor, dessa maneira, se caracteriza pela representação de corpos gays e “pelo uso de estéticas vanguardistas para desafiar diferentes campos do poder regulador” (ibidem<sup>6</sup>).

É interessante, assim, ver o quão importante é o papel da representação na obra de Jarman. Partindo de uma experiência pessoal, o cineasta sabe o quão marginalizador é ter uma imagem midiática e social negada, principalmente em uma época cuja visão de mundo é moldada através de representações presentes nos meios de comunicação. Nesta sua primeira fase, Jarman dirigiu quatro longas-metragens, além de inúmeros curtas. São eles: *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1977), *The Tempest* (1979) e *The Angelic Conversation* (1985).

### 2.1 1976-1993: A Obra *Queer* de Jarman e a(s) história(s) da Inglaterra.

Mantendo uma postura radicalmente anticapitalista, o cineasta criticava duramente os males do capitalismo e seu sistema de ultramercantilização, que acaba com a possibilidade da verdade, não havendo espaço na sociedade moderna para as artes e a cultura, já que valores são convertidos em dinheiro (cf LAWRENCE, 1997). O cinema, dessa maneira, é uma das formas mais visíveis do comercialismo, em virtude de ser o produto dos valores de entretenimento impostos por *Hollywood* (idem). Ironicamente, Jarman viveu e produziu quase que toda sua filmografia sob o governo de Margaret Thatcher, a *Dama de Ferro* do neoliberalismo.

Apesar de ser considerado um dos cineastas mais inovadores do Reino Unido e de fazer parte do chamado cinema neovanguardista (KESKA, 2008), Jarman se considerava um tradicionalista. Lawrence parafraseia uma entrevista que o cineasta concedeu a Jonathan Hacker e David Prince, para o livro *Take ten: contemporary British film directors*: “Quanto mais eu envelheço, mais eu acredito em tradição [...]. A tradição de sebes e campos de flores – como oposição à comercialização ou à destruição e estupro do interior e das cidades”. (1997, p. 246<sup>7</sup>). É importante salientar, porém, que a ‘tradição’ de Jarman é diferente do que comumente chamamos de tradição. Ao invés de evocar valores de uma nostalgia a um suposto

<sup>6</sup> Tradução nossa. No original: “[...] by using avant-garde aesthetics to challenge different fields of regulating power”.

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: “The older I get, the more I believe in tradition [...]. The tradition of hedgerows and fields with flowers – in opposition to commercialization or the destruction and rape of the countryside and cities” Tradução livre.

passado superior onde os valores mantenedores das ordens vigentes não eram tão facilmente contrariados, o cineasta tinha plena consciência de sua posição social enquanto gay, usando sua filmografia, como já citamos anteriormente, para incitar um pensamento sobre a história, revisitando o passado britânico como forma de procurar e reinventar a sua própria identidade social, em diversos devires históricos onde os constantes pontos de contato presente-passado constroem uma zona de ressignificação onde uma segunda História é criada. É como se Jarman tentasse sempre dobrar o tempo histórico a seu favor, voltar ao passado imagético artístico de suas memórias para uma Inglaterra mais culturalmente ativa e menos caótica do que a de sua contemporaneidade, representada por ele através de imagens apocalípticas (cf KESKA, 2008).

É desse sentimento de nostalgia distorcida que vem a força política de Jarman: a negação de seu presente opressor o faz persistir em voltar no tempo, na esperança de modificar o futuro e concretizar os passados plásticos de seu cinema. Segundo Fowler (2014, p.13<sup>8</sup>) “[a]penas olhar afetuosamente para trás aprisiona o sujeito a desejar um passado que não existe mais, se algum dia já existiu. [...] Ao transformar o passado em *Queer*, Jarman é capaz de desafiar a nostalgia conservadora de um passado tradicional.”. A nostalgia presente em Jarman, assim, é de uma época prévia ao Thatcherismo, quando o Estado de Bem-Estar Social ainda imperava, e as políticas sociais não eram destruídas pela opressão estatal.

Com o início do governo de Thatcher, Jarman se viu tornando parte da massa dos milhões de ingleses desempregados – em 1982 o Reino Unido contava com mais de 3 milhões de pessoas sem emprego<sup>9</sup> –, os chamados *Maggie Millions*<sup>10</sup>, de 1979 até 1985. Tim Lawrence explica o ódio de Jarman à primeira ministra britânica:

O Thatcherismo representava tudo o que ele desprezava – comercialismo, ganância, homofobia. A marginalização de lésbicas e gays foi legislativamente legitimada por Thatcher através do Artigo 28 do *Local Government Act* de 1987-88, o qual proibia a promoção da homossexualidade por governos locais. (1997, p. 247<sup>11</sup>)

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “[s]imply looking back fondly traps the subject in desiring a past that no longer exists, if it ever did. [...] By queering the past, Jarman is able to challenge conservative nostalgia for a traditional past”

<sup>9</sup> 1982: Unemployment tops three million. BBC. Disponível em <[http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/26/newsid\\_2506000/2506335.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/january/26/newsid_2506000/2506335.stm)>. Acessado em 15/04/2015

<sup>10</sup> Os ‘milhões da Maggie’, em uma alusão ao nome de Margaret Thatcher.

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original: “thatcherism stood for everything he despised – commercialism, greed, homophobia. The marginalization of lesbians and gays was given the stamp of legislative legitimation by Thatcher in the guise of Section 28 of the Local Government Act of 1987-88, which prohibited the promotion of homosexuality by local governments”.

Assim, enquanto a epidemia da AIDS assolava o mundo, o Estado britânico escolhe institucionalizar a homofobia, apagando, por decreto, a existência da comunidade LGBT de seus registros. Mais do que um preconceito enraizado nas estruturas de controle do Estado, o Artigo 28 também criava um quadro de desinformação perigosíssimo à população britânica, principalmente para grupos de risco, o que, de certa forma, era benéfico para o pensamento vigente dos governantes da época. A AIDS se apresentava como a doença gay, o castigo divino merecido àqueles que desviam sua sexualidade da norma, àqueles que participavam da “revolução sexual”, passando inclusive a representar os perigos das relações sexuais fora do núcleo familiar heterossexual (cf LAWRENCE, 1997). Não ceder informações – mesmo que escassas, na época – sobre a doença era significar que a epidemia não interessava ao governo, que as vidas dos infectados não eram importantes ao Estado e que sua transmissão não era um problema de saúde pública, mas um benefício da natureza em exterminar uma população que já não existia aos olhos da sociedade heteronormativa. Jarman explicita esse pensamento no próprio *Blue*:

No jornal de hoje. Três quartos das organizações sobre AIDS não estão fornecendo informações sobre sexo seguro. Um distrito disse que eles não têm *queers* na comunidade, mas você pode tentar no distrito X – eles têm um teatro. (BLUE, 1993<sup>12</sup>)

A AIDS surgiu para Derek em 1986. Ao descobrir ser soropositivo, o cineasta canaliza seu ódio em uma nova resolução de vida. Em entrevista à Roy Grundman, Jarman conta: “Em 22 de dezembro de 1986, ao descobrir que era soropositivo, eu defini um objetivo: eu iria revelar o meu segredo e sobreviver a Margaret Thatcher”<sup>13</sup> (1991<sup>14</sup>, p. 7 *apud* LAWRENCE, 1997, p. 248). Assim, a segunda fase de Jarman é caracterizada por uma mudança na sua relação com as políticas gays de libertação, ainda retratando o corpo *Queer*, mas agora desenvolvendo uma abordagem mais dura e cínica, com uma diferente qualidade narrativa (cf FOWLER, 2014). O cineasta vira também sua crítica ao próprio movimento LGBT, especialmente à interiorização dos valores neoliberais de Thatcher e o consumismo gay. Fowler nos conta:

Ele estava frustrado com o consumismo *gay*, vendo a população apoiar financeiramente a sua própria opressão como forma de negar sua realidade aparente,

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: “In the paper today. Three quarter of the AIDS organizations are not providing safer sex information. One district said they had no queers in their community, but you might try district X – they have a theatre.”

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: “On 22 December 1986, finding I was body positive, I set myself a target: I would disclose my secret and survive Margaret Thatcher

<sup>14</sup> JARMAN, **Dancing Ledge**. Londres: Quartet, 1991, p. 7 *apud* LAWRENCE, 1997, p. 248.



além do acordo tácito entre as elites *gays* e o governo (Jarman criticou severamente a aceitação de Ian McKellan ao título de Cavaleiro). (2014, p.13<sup>15</sup>)

Jarman foi uma das primeiras figuras públicas a falar abertamente sobre sua condição. Um ato político consciente, a posição do cineasta fornecia uma maior representatividade aos infectados com o vírus HIV, desafiando as imagens midiáticas presentes na época. Um tabu até hoje, a AIDS se apresentava quase que exclusivamente através das imagens governamentais e midiáticas da epidemia. Não é preciso dizer que, dentro de uma sociedade homofóbica e heteronormativa, todas as informações transpiravam preconceito e desinformação, sendo a atitude de Jarman, além de um ato de coragem, um importante marco para a aceitação dos soropositivos, a diminuição do estigma social e um fator importante para a luta contra o preconceito. Em sua autobiografia, Jarman escreve: “Foi um campo minado ser um dos poucos homens no mundo identificáveis como HIV+, percebendo que tudo o que eu pudesse dizer poderia ser tomado como representativo” (JARMAN, 1993<sup>16</sup>, p.123 apud LAWRENCE, 1997, p.248<sup>17</sup>).

A briga contra as imagens representativas dos gays sempre foi uma pauta central para Jarman, principalmente porque em uma sociedade capitalista as imagens têm papel principal na manutenção do sistema vigente, servindo como barreira imagética alienadora, o que distancia cada vez mais o consumidor do processo de produção dos produtos. Se tratando da AIDS, a própria epidemia também serviu como pauta para essa alienação, contribuindo cada vez mais para a disseminação do preconceito e da falsa ideia do que seria o perfil do portador do vírus HIV. Dificilmente viam-se portadores da AIDS como pessoas socialmente ativas, e sim como corpos à beira da morte, dessexualizados, impossibilitados de viver uma vida razoavelmente normal devido às complicações da doença. Corpos doentes, debilitados, com sua pureza sujada pela promiscuidade, tendo seus pecados materializados em sua pele através dos sarcomas de Kaposi; cadáveres vivos, catatônicas vidas que só podem esperar seu fim aparente e rezar para que uma força divina acabe com seu auto infringido sofrimento. Era assim que a mídia e a população em geral visualizava a AIDS, como Lawrence nos postula:

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “He was frustrated with gay consumerism, seeing the population as monetarily supporting their own oppression as means of denying their coming reality, and tacit agreement by gay elites with the government (Jarman came under fire attacking Ian McKellan’s acceptance of knighthood).”

<sup>16</sup> JARMAN, **At Your Own Risk**: A Saint's Testament. Woodstock, N.Y.: Overlook, 1993, p. 122 apud LAWRENCE, 1997, p.248.

<sup>17</sup> Tradução nossa. No original: “It was a minefield to be one of the few identifiable HIV+ men in the world, realizing that whatever I said might be taken as representative”.

O foco na morte iminente da pessoa com AIDS (na verdade, as representações são quase sempre masculinas) indica tanto a possibilidade quanto a esperança de que ele não seja mais sexualmente ativo – de fato, é a esperança de que a AIDS possa significar completamente o fim da “promiscuidade gay”. (1997, p. 243<sup>18</sup>)

Contrariando as estatísticas e tudo o que era midiaticizado sobre sua condição, Jarman dirigiu 7 longas-metragens após seu diagnóstico: *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1988), *War Requiem* (1989), *The Garden* (1990) *Edward II* (1991), *Wittgenstein* (1993) e *Blue* (1993). O cinema de Jarman nessa segunda fase, assim, é pautado pela iminência de sua morte, um luto constante prévio a seu próprio fim, como também presente, devido ao falecimento de grande parte da comunidade gay que convivia com o diretor. Nicoletta Vallorani fala sobre o luto que se apresenta na arte do final do século XXI:

Um aspecto importante da cultura gay e *queer*, particularmente na década final do milênio, é a maneira como era articulado o luto individual do doente – frequentemente isolado e rejeitado pela comunidade – em formas coletivas de lamentação que se moldavam em diferentes rituais, todos tentando aceitar e absorver o profundo *pathos* da perda em múltiplos caminhos de luto. (2010, p. 83<sup>19</sup>.)

Assim, o diretor vai canalizando todos os seus sentimentos de dor e raiva em seus filmes, utilizando o cinema como sua arma política, sua maneira de não apenas conseguir exteriorizar o que sentia, mas também devolver ao sistema toda sua opressão. É através dessa raiva que Jarman consegue produzir e viver com AIDS, numa tentativa de não ceder à doença. O diretor conta, em entrevista à *Genre*: “Eu não estou realmente lutando contra a doença, só luto por um lugar para pintar” (RAYMOND, 1994<sup>20</sup>, p.47 *apud* LAWRENCE, 1997, p.261<sup>21</sup>). Interessante notar que Jarman sempre foi fascinado pela pintura, inclusive gostando de ser descrito como “um pintor que interferiu em outra forma de arte, conhecida como cinema” (HACKER;PRICE, 1991<sup>22</sup>, p.248-249 *apud* LAWRENCE, 1997, p.248<sup>23</sup>). Esse amor de Jarman transpassa toda a sua obra até se concretizar em seu último filme, *Blue*. Assim, para podermos entender a concepção inicial do cineasta, além das implicações que a escolha do

<sup>18</sup>Tradução nossa. No original: “The concentration on the imminent death of the person with AIDS (in fact, representations are almost always male) indicates both his disposability and the hope that he is no longer sexually active – indeed, the hope that AIDS might spell the end of “gay promiscuity” altogether.”

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “One of striking aspects of gay and queer cultures, particularly in the decade closing the millennium, is the way in which they articulate the individual grief of the sick – often isolated and rejected by the community – into collective forms of mourning taking the shapes of diferente rituals, all of them trying to absorb and accept the deep pathos of loss in multiple paths of mourning.”

<sup>20</sup> RAYMOND, Gerard. *Fade to Blue*. *Genre*, no. 19, p. 44-47, jun. 1994 *apud* LAWRENCE, 1998, p.261.

<sup>21</sup> Tradução nossa. No original: “I’m not actually fighting the illness, I just fight for a place to paint”

<sup>22</sup> HACKER; PRICE **Take Ten**: Contemporary British Film Directors, Oxford: Clarendon, 1991, p.248-249 *apud* LAWRENCE, 1997, p.248

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “a painter who dabbled in another art form, namely cinema”

azul impõe ao filme, precisamos entender um pouco das motivações de Yves Klein na criação de sua arte monocromática.

## 2.2 O encontro azul: a apropriação de *IKB 79* (Yves Klein, 1959) por Derek Jarman

Em 1947, aos 19 anos, Yves Klein deitava em uma praia francesa com seus amigos e contemplava o céu, quando teve seu nascimento artístico. “O céu azul é a minha primeira obra de arte”<sup>24</sup> dizia o jovem pintor, já preconizando seu trabalho revolucionário, que interpretava e questionava os limites da representação, da cor e da subjetividade artística. Filho de um casal de pintores, Yves Klein, que nasceu em 1928 em Nice, na França, é considerado um dos mais inovadores pintores franceses de sua geração, sendo sua obra uma crítica feroz à cena artística e à abstração. Nascido dentro do meio artístico francês, Yves se tornou rapidamente incomodado com as correntes artísticas presentes na época, em especial a pintura abstrata, o Informalismo e as tendências geométricas pós-cubistas que sua mãe aderira (cf BOIS, 2007, p.82). Sobre o Informalismo, Klein fala:

Eu desprezo artistas que se esvaziam nas suas pinturas, como frequentemente acontece hoje em dia. Quão mórbido! Ao invés de pensar sobre a beleza, o bom, a verdade, eles vomitam, ejaculam, cospem toda sua terrível, podre, infecciosa complexidade nas suas pinturas como forma de se aliviarem e colocarem todo o peso “nos outros”, “os espectadores” do trabalho, com todo o fardo de seu remorso amargurado e seu fracasso. (KLEIN, 2003<sup>25</sup>, p.240-241, *apud* BOIS, p. 82<sup>26</sup>)

Interessante pensar, dessa maneira, como que *Blue* possa ter se apropriado de preceitos artísticos de Klein – e inclusive o mesmo foi pensado, em primeira instância, como uma homenagem, até uma cinebiografia, do pintor francês –, sendo que o filme apresenta várias características do Informalismo que Klein critica. Em *Blue*, Jarman não só esvazia-se em sua audiência, como perde sua identidade como pessoa, para se transformar em azul, na tinta que pinta e se mistura com seu público, colocando o peso de sua morte à sala de exibição,

<sup>24</sup>Tradução nossa. No original: “The blue sky is my first artwork”. Sky is the limit. The Economist. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/16213978>>. Acesso em 20/11/2014

<sup>25</sup>KLEIN, *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p.240-241 *apud* BOIS, 2007, p.82.

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “I despise artists who empty themselves out onto their paintings, as is often the case today. How morbid! Instead of thinking about the beautiful, the good, the true, they vomit, they ejaculate, they spit out all their horrible, rotten, infectious complexity onto their painting as if to relieve themselves and weigh down “the others”, “the viewers” of the work, with all the burden of their remorseful bitterness and failure”

enchendo sua audiência com sua melancolia. *Blue*, porém, possui um forte caráter político na disposição dessa dor. Se usa a experiência do *Uno* como forma de conscientização do *Múltiplo*, estende-se em um devir-dor todo o sentimento de se viver com AIDS. A força de *Blue* se dá justamente no peso e morbidez que o filme faz sua audiência sofrer. Obra intrinsecamente sinestésica, o filme tenta mimetizar as sensações de Jarman através do poder imaginativo do azul, dos agenciamentos<sup>27</sup> e desterritorializações da sua dor, das inúmeras significações produzidas, dessa cultura do azul. A complexidade de Jarman imposta à audiência é, portanto, essencial para o pensamento coletivo de sua epidemia, não partindo unicamente de uma postura individualista e fechada nas sensações de *auteur* para construir seu significado, mas ampliando essa responsabilidade ao espectador, criando um devir-autoral onde a troca de significação entre filme-audiência mistura a autoria das sensações e narrativas propostas por Jarman com a imaginação e projeção da audiência.

Foi com uma série de exposições vanguardistas que Yves Klein emergiu na cena artística francesa, em 1954. Segundo Newhauser, em seu artigo *Yves Klein's Art of Intangible*, o pintor francês buscava capturar o imaterial em suas pinturas e, “[a]o fazer isso, também capturava a imaginação de uma população pós-guerra cansada e sedenta por distração” (NEUHAUSER, 2010, p. 1<sup>28</sup>). *Blue* se assemelha às obras de Klein na medida em que, como já mencionado, a imaginação da audiência é papel importante para a criação de sentido do filme. Newhauser também fala sobre a imaterialidade presente na obra de Klein:

Ele realmente focava na imaginação, tudo o que você não pode ver ou tocar, mas que está lá”, disse a viúva do artista, Rotraut Uecker. “A arte em si é imaterial. O artista está lá para dar um corpo, a tornando visível.” Rejeitando o termo “abstrato”, Klein preferia ser considerado como um “pintor de espaço”. Ele começou sua missão com uma série de monocromos, nos quais ele tentava capturar o que chamava de “sensibilidade imaterial”. Elas vieram em deslumbrantes amarelos, vermelhos, verdes e rosas. (NEUHAUSER, 2010, p.1<sup>29</sup>)

---

<sup>27</sup>Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatarem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 29)

<sup>28</sup>Tradução nossa. No original: “In doing so, he also captured the imagination of a weary postwar population hungry for diversion”.

<sup>29</sup>Tradução nossa. No original: ““He really focused on the imagination, everything you can't see and touch, but it's there,” said the artist's widow, Rotraut Uecker. “The art itself is immaterial. The artist is there to give a body to it so it can be visible.” Shunning the term “abstract,” Klein preferred to be thought of as a “painter of space.” He began his task with a series of monochromes, in which he tried to capture what he called an ‘immaterial sensibility.’ They come in stunning yellows, reds, greens and pinks.”

Começando seu trabalho monocromático apresentando um grande espectro de cores, Klein rapidamente volta seus esforços à monocromatização. Sobre seu início multicolorido e a escolha pela singularidade do azul, Klein diz:

Por que eu cheguei nesse período azul? Porque, antes disso, em 1956 na [galeria] Collette Allendy e em 1995, [no Club des Solitaires] na [galeria] Collete Allendy, eu expus vinte superfícies monocromáticas, cada uma de uma cor diferente, verde, vermelho, amarelo, roxo, azul e laranja... Eu estava procurando mostrar “cor” e eu percebi na abertura que o público ainda era prisioneiro de sua maneira condicionada de olhar: à frente de todas essas superfícies de diferentes cores apresentadas na parede, ele [o público] continuava reconstruindo os elementos da decoração policromática. Ele não podia entrar na contemplação da cor de uma única pintura por vez, e isso foi extremamente desapontador, por categoricamente eu, justamente, me recusar a apresentar duas cores em uma mesma superfície. Na minha opinião, duas cores que contrastam em uma única tela forçam o espectador a não entrar na sensibilidade, na dominação, na intenção pictórica, mas, ao invés disso, força-o a ver o espetáculo da batalha entre as duas cores, ou sua perfeita harmonia. É uma situação psicológica, sentimental e emocional, que perpetua em um certo reino de crueldade. (KLEIN, 2003<sup>30</sup> *apud* BOIS, p.91-92<sup>31</sup>)

Então, o pintor entra em seu ‘Período Azul’, apresentando somente obras monocromáticas preenchidas pelo seu recentemente patenteado *International Klein Blue*, “um pigmento ultramarino puro, misturado com uma resina sintética que não iria, como a maioria dos materiais de pintura, diluir a intensidade dessa profunda, vibrante cor” (SOLNIT, 2005, p. 2<sup>32</sup>). O pintor, dessa maneira, alcança seu sonho de apresentar a cor sozinha, em sua máxima intensidade e sem qualquer mediação com a audiência, “para que fosse experienciada apenas no momento, no instante inarticulado da sensação – através de uma lógica mística que parece estar em completa oposição a essa afirmação de cor” (BOIS, 2007, p. 90<sup>33</sup>). Klein, ao criar sua própria variação do azul e a subjugar quase que todo o restante de sua produção ao uso

<sup>30</sup> KLEIN, **Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrit**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p.134-135 *apud* BOIS, 2007, p.91-92.

<sup>31</sup> Tradução nossa. No original: “Why have I arrived at this blue period? Because, before this, in 1956 at Collette Allendy’s and in 1995, [at the Club des Solitaires] at Collete Allendy’s, I showed some twenty monochrome surfaces, each a different color, green, red, yellow, purple, blue, orange... I was aiming to show “color” and I realized at the opening that the viewers were remaining prisoners of their conditioned way of seeing: in front of all these surfaces of different colors presented on the wall, they kept reconstituting the elements as polychromatic decoration. They could not enter into the contemplation of the color of a single painting at a time, and it was very disappointing to me, for precisely I categorically refuse to have even two colors play on a single surface. In my opinion, two contrasting colors on a single canvas force the viewer not to enter into the sensibility, into the dominant, into the pictorial intention, but rather force him to see the spectacle of the struggle between the two colors, or their perfect harmony. It’s a psychological situation, a sentimental and emotional one, which perpetuates a kind of reign of cruelty”

<sup>32</sup> Tradução nossa. No original: “a pure ultramarine pigment mixed with a synthetic resin that would not, like most painterly mediums, dilute the intensity of this deep, vibrant color”

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: “[...] so that it could be experienced in the moment only, in the inarticulate moment of sensation – through a mystical logic that seemed to be in complete opposition to this affirmation of color.”

dela, transfere sua subjetividade àquele céu preconizado em sua juventude, estendendo ao seu próprio céu suas próprias regras: o deboche com o meio artístico, com a pintura e a representação. Uma realidade própria, anárquica à pintura abstrata, onde a falta de sentido e propósito servia como instrumento para a projeção subjetiva do espectador. Uma crítica ao abstracionismo convencional, onde, para os críticos da época, o trabalho da audiência excedia o do próprio artista, devido à necessidade de preencher o vazio representacional com suas próprias predições.

Em 1974, Derek Jarman visitava o *Tate Modern*, em Londres, e encontrava o céu que o jovem pintor francês premeditou como sua obra-prima em sua juventude: *IKB 79* (1959), uma das obras que compunham a exposição do ‘Período Azul’ de Klein. Jarman, assim, compartilhava dos mesmos interesses e preceitos a respeito da habilidade da abstração radical de mudar o corpo e a mente, e do potencial político da arte (cf FOWLER, 2014). Inclusive, Darren Fowler conta, em sua dissertação *Step Into a Blue Funk: Transversal Color and Derek Jarman's Blue*, que:

[...] Derek Jarman começou *Blue* como uma performance multimídia baseada em Klein, intitulada alternativamente como *Bliss*, *Blueprint*, *Symphone Monotone*, e, finalmente, *Monotone*. Esses projetos visavam desafiar os limites da imagem e da representação, ao expandir as teorias de arte e cor de Klein a um ponto médio de limite. A performance consistia em vários elementos que seriam, mais tarde, contemplados no filme, porém de maneira singular, criando formas únicas de expressão. Uma gravação em 35mm de uma pintura IKB foi projetada em slides sobrepostos em um determinado período de tempo. À esquerda da tela sentavam Jarman e Tilda Swinton, que liam citações de escritores e pensadores sobre a cor azul, enquanto passavam seus dados sobre taças de vinho, produzindo um zunido constante. Um grupo de músicos se amontoavam ao lado de Jarman e Swinton, tocando uma trilha de Simon Turner. Intermitentemente, um garoto saía das coxias entregando pedras azuis e douradas para a audiência. (2014, p. 7<sup>34</sup>)

Jarman, ao ser diagnosticado com uma infecção nos olhos ocasionada pelo citomegalovírus (CMV), em decorrência da AIDS, passa a ver o mundo gradativamente em tons de azul, o que o motiva a reformular seu trabalho, se apropriando dos preceitos de Yves Klein sobre representação, cor e culto representacional da imagem (cf FOWLER, 2014, p. 16). Assim, nascia *Blue*.

<sup>34</sup>Tradução nossa. No original: “[...] Derek Jarman began *Blue* as a multimídia performance piece on Klein titled alternately ‘Bliss’, ‘Blueprint’, *Symphone Monotone*, and finally, *Monotone*. These projects aimed to challenging the limits of the image and representation by extending Klein’s theory of art and color to a médium limit point. The performance piece contained many of the elements that would make it into the film, but pulled apart and made unique forms of expression.. A 35mm recording from The Tate Museum of an IKB painting was projected with slides overlaid from time to time. Left of the screen sat Jarman and Tilda Swinton Reading extracts from writers and thinkers on blue while tracing their fingers across wine glass, producing a continuous ringing. A group of musicians amassed to the side of Jarman and Swinton, playing Simon Turner’s score. Intermittently, a Young boy skipped down the aisles handing out blue and gold painted stones to the audience.”

O diretor, dessa maneira, se mune do mundo criado por Klein como forma de disfarce, proteção, de maneira análoga ao que Deleuze e Guattari postulam em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1995a), dizendo que “a Pantera-Cor-de-rosa nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a tornar-se ela mesma imperceptível, ela mesma a-significante” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 20). O cineasta então se apropria de sua condição não representada na sociedade, como homossexual e portador do vírus HIV, para criar seu mundo à sua imagem e semelhança, como um deus apocalíptico que cria seu mundo já preconizando o seu fim. É o abstrato que une autor e obra, em agenciamentos da cor com a própria vivência do cineasta.

### 2.3 *Blue* (1993) e *New Queer Cinema*: representatividades e estéticas *Queer*

Era junho de 1993 quando uma pequena audiência se reunia na Bienal de Veneza para assistir à estreia de *Blue*. Um sino ressoa enquanto créditos azuis emergem de uma tela preta. Um som agudo vibra, se arrastando a cada badalada ritmando o constante aparecimento e desaparecimento dos nomes de quem fez possível a realização do filme. Até aqui nada de diferente. O título treme na tela enquanto os sons ainda insistem em reverberar os corpos da audiência. *Scritto e Diretto da Derek Jarman*<sup>35</sup>, anuncia a tela. Do escuro, fez-se cor: “Azul é a escuridão tornada visível” (HERR, 1999).

Alguns meses mais tarde, *Blue* era oficialmente lançado no Reino Unido, em uma espécie de *premier* tripla, como Fowler explica:

Blue também foi exibido no [canal de televisão por assinatura] Channel 4 com uma transmissão simultânea na [emissora de rádio] BBC Radio 3. Os ouvintes do rádio eram estimulados a escrever e pedir por correio um cartão-postal azul, para que pudessem ter uma imagem azul para “assistir” enquanto a trilha sonora tocava através da radiofrequência<sup>36</sup>. (2014, p. 45. Tradução nossa.)

Ao nos depararmos com *Blue*, é inevitável nos perguntarmos o porquê da escolha da representação aparentemente única do azul, e não de uma representação tradicional, com fotografias, *mis en scène* visual e todo o aparato característico do cinema. Precisamos, portanto, deixar bem claro o viés político dessa escolha. A população LGBT não tinha espaço na mídia da época – ao menos não de uma maneira benéfica e igualitária – e, em se tratando

<sup>35</sup>Tradução nossa: “Escrito e dirigido por Derek Jarman”.

<sup>36</sup>Tradução nossa. No original: “Blue also screened on Channel 4 with simulcast on BBC Radio 3. Radio listeners were encouraged to write in to request a blue postcard to be mailed, so they too could have a blue image to “watch” as the soundtrack played across the airwaves”

da população infectada pelo HIV, as representações presentes eram quase todas criadas a partir do preconceito, como forma de manter a ordem social e aumentar a marginalização dos grupos de risco. Lawrence nos conta que “a subjetividade da pessoa com AIDS desaparece, enquanto o corpo com AIDS continua visível” (1997, p. 243<sup>37</sup>). Assim, Jarman retira o corpo soropositivo de seu filme, dando lugar à sensibilidade perdida nas representações. Para entendermos essa questão é necessária também uma introdução ao que se denomina *New Queer Cinema*.

O *New Queer Cinema* é o termo cunhado pela teórica de cinema B. Ruby Rich para designar a onda de filmes de temática *Queer* que apareceram no início da década de 90 e que passaram a integrar o circuito de cinema *mainstream*, saindo de seu passado completamente marginalizado, atingindo maiores audiências e dando voz e poder de representação à população LGBT, tendo como um de seus marcos o filme *Paris is Burning* (1990), documentário sobre a *ball culture* de nova York e as comunidades gay, latina, negra e transgênera que a compunham. O filme ganhou o prêmio *Grand Jury Prize* do Festival de *Sundance*, além de ser premiado com o *Teddy Bear*, do festival de cinema de Berlim. Margarete Almeida Nepomuceno diz que o *New Queer Cinema*:

[...] representa um cenário que investe em uma prática discursiva positiva sobre o homoerotismo, em uma época que o público GLBT [sic] – gays, lésbicas, bissexuais e travestis, transexuais e transgêneros – estava sendo alvo de uma guerrilha moral devido à crescente expansão da AIDS em todo o mundo. [...] Esta geração de cineastas se destacou pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalista [sic] sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade à encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da autoreferência de gênero. (2010, p. 2)

*Blue*, porém, dificilmente consta na lista de filmes componentes do movimento, talvez por sua aparente falta de representação e pela dificuldade de sua assimilação. Vallorani postula em seu ensaio *Path(o)s of Mourning: Memory, Death and the Invisible Body in Derek Jarman's Blue*:

Consequentemente, a questão de que o corpo doente é basicamente considerado repulsivo e vergonhoso por todo o contexto social é formulada desde o início, e

---

<sup>37</sup>Tradução nossa. No original: “[...] the subjectivity of the person with AIDS disappears, while the body with AIDS remains visible.”



normalmente resulta no esforço consciente de colocar o corpo na tela, como ele é, sem esconder ou remover nada. (2010, p. 85<sup>38</sup>.)

Jarman, ao contrário da grande maioria dos cineastas do *New Queer Cinema*, escolhe retirar o corpo da representação ótico-visual de seu filme. Lawrence (1997) conta que, na *première* de *Blue* em Edimburgo, Jarman disse que não via como poderia ter usado imagens porque não queria fazer um filme no qual ele fosse o foco principal, fugindo da sua própria representação, além de não querer fazer um documentário seguindo a rotina de outra pessoa portadora do HIV. Fazer um filme sobre AIDS com filmagens tradicionais seria voltar os olhares novamente para o outro, para ‘eles’, e não para ‘mim’ (idem, 1997). A representação tradicional, dessa maneira, também abriria a possibilidade da cooptação e institucionalização de imagens da comunidade gay pelo aparato controlador e normatizador de nossa sociedade, mesmo que a ideia original da representação fosse positiva.

Vivemos em uma ordem capitalista de produção de significação e reprodução de padrões e normas dominantes, fomentada pela mídia, pelas artes, pela música, etc. Criar imagens e as injetar no processo capitalista é criar a possibilidade da cooptação do corpo político *Queer* ao hegemônico, se unindo ao corpo do indivíduo clássico, branco, rico, normativo e membro mantenedor dos valores sociais burgueses. Guacira Lopes Louro postula, em seu artigo *Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação* que:

O discurso político e teórico que produz a representação 'positiva' da homossexualidade também exerce, é claro, um efeito regulador e disciplinador. Ao afirmar uma dada posição-de-sujeito, supõe, necessariamente, o estabelecimento de seus contornos, seus limites, suas possibilidades e restrições. (2001, p. 544)

Nessa lógica, representar o filme através de imagens ótico-visuais seria também delimitar as identidades presentes no filme. Apesar de ter sua narrativa voltada para a AIDS a partir da experiência pessoal de Jarman, *Blue* não se fixa na representação do homem branco que sofre com a epidemia, mas perde suas bordas, se agencia nos desejos representativos de sua audiência, cria sua representação a partir dos agenciamentos e projeções potenciais de seu público. O filme cria uma singularidade *Queer* através do azul, através da sua cor e da sua multiplicidade projetada na audiência, nos inúmeros devires potenciais de sua exibição. “Vira uma expressão *Queer* em si – em azul” (FOWLER, 2014, p. 22<sup>39</sup>). Jarman, assim, se utiliza

<sup>38</sup>Tradução nossa. No original: “Consequently the matter of a sick body basically considered repulsive and shameful by the whole social context is posited right from the beginning, and it often results in the conscious effort to put the body on the screen, as it is, without hiding or removing anything.”

<sup>39</sup>Tradução nossa. Do original: “It becomes an expression of queerness as such – of blueness.”

do azul como forma de não fixar sua representação a uma única categoria, mas expandir a visão de sua audiência. Falando especificamente sobre o casamento gay, em seu artigo *Pânicos morais e controle social*, Richard Miskolci diz que “o casamento constituir-se-ia em um mecanismo de normalização social poderoso e com consequências ainda pouco discutidas pelo movimento GLBT [sic]” (2007, p. 110). Podemos abranger essa preocupação à luta pela representação, muitas vezes cega, que o movimento LGBT se põe até hoje. Nepomuceno fala sobre as representações do cinema:

O cinema ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hétero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal. O cinema narrativo clássico hollywoodiano reforçou, na sua trajetória, dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos, e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as mocinhas-fêmeas. Um cinema que negou as diferenças sexuais e o lugar das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou saber. (2010, p. 3)

Assim, é de se pensar se toda a representação LGBT é, de fato, válida para uma maior aceitação social dos grupos marginalizados. Em se tratando do cinema, até onde a representação LGBT não poderia ser reapropriada pelas relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal que Nepomuceno nos fala? Até onde uma conquista de aceitação que apenas abranja um certo tipo de identidade é válida? Tema que pode gerar inúmeras divagações acadêmicas, o espaço dessa monografia é insuficiente para debater profundamente sobre o assunto, mas é importante incitar perguntas que, mesmo sem respostas imediatas, nos ajudam a entender os processos de escolha da criação do filme além de problematizar e fomentar o pensamento político dos grupos *Queer*. Conquistas sociais parciais servem apenas para a ordem dominante agenciar novas identidades e seguir sua opressão a grupos cada vez mais marginalizados, que, assim, continuam a sofrer até mesmo dentro de seus supostos grupos de luta.

Voltando à temática de *Blue*, podemos conectar a falta de representação ótico-visual como uma forma de retratar, fielmente, a própria epidemia da AIDS. Sempre pautada por sua visibilidade e invisibilidade, o vírus da AIDS é imperceptível nos seus estágios iniciais – inclusive, há a possibilidade de a pessoa ser portadora do vírus HIV mas não apresentar a doença, carregando em seu corpo o vírus inerte –, mas que, à medida em que se desenvolve, reflete no corpo do portador, seja através dos sarcomas de Kaposi, ou até mesmo do emagrecimento característico da doença. É também na própria natureza do vírus que essa

dicotomia se apresenta: “A versão filmica dessa contradição é, coerentemente, um cinema que luta contra si mesmo, que é cinema sem imagens” (VALLORANI, 2010, p.90<sup>40</sup>).

Ao restringir a faixa visual ao sólido azul, Jarman retira o corpo da representação, dos holofotes normatizadores de uma sociedade *straight*:

O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade. (PRECIADO, 2011, p. 12).

Não existe, portanto, segundo os conceitos de Preciado, uma territorialização do corpo *Queer* na tela, mas o contrário: uma troca do lugar estrutural da criação de sua representação para dentro do corpo da audiência, através do toque do azul, somado ao toque do som. “A falta de imagem força o ouvinte a sentir o som se mover pendularmente do tempo ao espaço; a experienciar a rebelião *Queer* da voz sobre o corpo que luta contra uma visão piedosa” (FOWLER, 2014, p.21<sup>41</sup>). Um dos trunfos e singularidades de *Blue*, assim, é que o filme não é privado de imagens, como costumamos pensar. O som também é formado de imagens, e a sobreposição da trilha cinematográfica do azul com a trilha sonora cria imaginação nas cenas propostas por Jarman. É através das paisagens sonoras (cf. SCHAFER, 2011) que a fotografia do filme é composta, como se o espectador fosse o próprio fotógrafo do filme, procurando os correspondentes visuais das imagens sonoras da trilha em suas próprias lembranças. Jarman, assim, consegue estender sua premissa que consiste em recriar o passado LGBT da história e a obrigar a audiência, através de seu próprio passado, a recriar os momentos apresentados por Jarman. Por via da fabulação o corpo *Queer* se constitui em *Blue*, com seus agenciamentos de dor e melancolia.

<sup>40</sup>Tradução nossa. No original: “The filmic version of this contradiction is, coherently, a cinema fighting against itself, that is a cinema without images”

<sup>41</sup> Tradução nossa. No original: “The lack of image forces the listener to feel the sound move from time to space and back again; to experience the queer rebellion of voice over body struggling against pitying vision.”

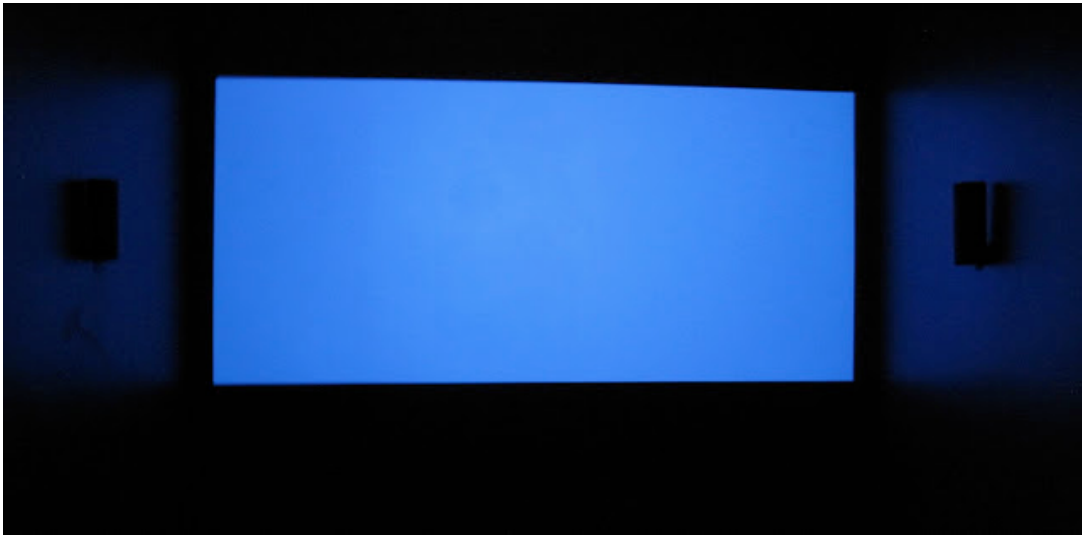


Figura 3: exibição do filme *Blue* em sala de cinema. Foto por Katy Hamer.  
Fonte: <http://eyes-towards-the-dove.com/2013/03/nyc-1993-experimental-jet-set-t-r-a-s-h-and-no-star-newmuseum-ny/>

### 3. MATERIALIDADES CINEMATOGRAFICAS AGENCIADAS EM *BLUE*

Em *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993), Godard nos expõe seus pensamentos a respeito da cultura do medo na Europa, através do atentado à Sarajevo, no início dos anos 90. O curta, com duração de cerca de 2 minutos, apresenta uma única fotografia de soldados agredindo civis desarmados, movimentada por cortes e *zooms* que reenquadram a cena, modificando seu sentido e o nosso entendimento em relação ao que nos é apresentado. Ao denunciar a brutalidade da cultura que o medo impôs à Europa, Godard toca em um ponto crucial para o entendimento de *Blue* e da arte em geral. O cineasta é claro: “Cultura é a regra. E arte a exceção.[...] A regra quer a morte da exceção” (JE VOUS SALUE, SARAJEVO, 1993). O diretor francês, aqui, toca em um ponto chave das estruturas de poder e do papel transformador da arte. De nada interessa à ordem hegemônica que diferenças sejam criadas dentro de seu sistema, pois é a partir da criação de novas formas de percepção que será construída uma possibilidade de mudança, e sabemos o quão perigosa (à hegemonia) pode ser a mudança dentro de um sistema opressor. Em uma sociedade pautada pela manutenção de seus valores através de inúmeras formas de poder simbólico, a arte é uma ferramenta que possibilita diferentes reflexões a respeito de nossa relação com o mundo – e com os poderes nele impostos. Não é algo recente, por exemplo, que novas formas de expressão artística sejam menosprezadas ou diminuídas simplesmente por representarem novidades, quebras com as ordens passadas. Aconteceu com as vanguardas europeias, aconteceu com a fotografia, acontece com a *Queer Art*. É um processo eterno de mudanças, de atualização do programa de nossa sociedade, como diz McLuhan. É da exceção que poderão ser criadas novas regras, e é por isso o medo que a cultura, a tradição, tem no novo: a regra quer a morte da exceção porque é na exceção que nasce a possibilidade da morte de uma regra anterior.

Podemos, assim, usar a proposição de Godard para um início de análise em *Blue*. Vivia-se uma cultura do medo, uma cultura do pavor de uma epidemia invisível aos olhos dos “bons cidadãos”, da esperança latente de que desolasse o mundo e livrasse o futuro da praga desviante dos homossexuais. A regra que a cultura impunha à comunidade *gay* era, assim como os filmes de Jarman, apocalíptica. Não se vive com AIDS, se morre com ela: “[eu] não devo vencer a batalha contra o vírus – apesar de slogans como *Vivendo com AIDS*” (JARMAN, 1993<sup>42</sup>). A cultura midiática, assim, também ajudava na disseminação dos

---

<sup>42</sup> Tradução nossa. No original: “I shall not win the battle against the virus - in spite of the slogans like ‘Living with AIDS’”.

padrões e pré-concepções a respeito da doença. O uso do corpo *Queer* em campanhas publicitárias – Lawrence fala sobre o uso do corpo do paciente terminal da AIDS em anúncios da Benetton<sup>43</sup> – e a midiaticização dos noticiários ajudam na criação de uma barreira imagética onde o corpo portador do HIV é, como já falamos anteriormente, posto como um cadáver vivo, uma alma dessexualizada e passível de pena. Essa, portanto, também se torna a regra das representações da AIDS.

*Blue*, ao contrário, se apresenta como exceção a tantas normatizações não apenas pelo seu caráter artístico, mas também por suas próprias características singulares que o colocam na contrarregra da cultura, ou ao menos do senso comum dela. Neste capítulo iremos analisar as exceções presentes em *Blue*, e como elas contribuem para a criação do filme, através de uma arqueologia dos processos cinematográficos presentes no longa-metragem, dentro de uma lógica criada pelas teorias da arqueologia da mídia. Em seu blog *Cartographies of Media Archaeology*, Jussi Parikka escreve:

A arqueologia da mídia conseguiu estabelecer-se como um conjunto heterogêneo de teorias e métodos que investigam a história da mídia através de suas raízes alternativas, seus caminhos esquecidos e ideias negligenciadas, e máquinas que ainda são úteis quando refletindo a suposta novidade da cultura digital. As definições vão desde enfatizar a natureza recorrente dos discursos da mídia cultural (Huhtamo) à arqueologia da mídia como uma não-arqueologia, ou variantologia (Zielinski), que, pela escavação das profundas camadas temporais de nossa forma de sentir e usar nossa mídia, sempre tenta encontrar uma rota alternativa para dismantelar a falácia do desenvolvimento linear.

Além disso, eu vejo a arqueologia da mídia como uma organização histórico-teórica, na qual a escavação temporal da mídia funciona também como uma força teórica; a leitura de antigas e novas mídias em linhas paralelas. Arqueologia da mídia é decisivamente não linear, e rigorosamente teórica nos seus interesses históricos midiáticos de conhecimento. (2010<sup>44</sup>)

---

<sup>43</sup>Tradução nossa. No original: “[...] had been accused of exploiting human suffering in a Benetton ad that showed a man dying with AIDS, surrounded by his grief-stricking family. Besides the creative credits, the only other information included on the publicity was an 800 number – not for a AIDS help line, but for customers who wanted to order the latest catalog.”

<sup>44</sup>Tradução nossa. No original: “Media archaeology has succeeded in establishing itself as a heterogeneous set of theories and methods that investigate media history through its alternative roots, its forgotten paths, and neglected ideas and machines that still are useful when reflecting the supposed newness of digital culture. The definitions have ranged from emphasising the recurring nature of media cultural discourses (Huhtamo) to media archaeology as an-archaeology, or variantology (Zielinski) which in its excavation of the deep time layers of the way we sense and use our media always tries to find an alternative route to dismantle the fallacy of linear development.

Furthermore, I see media archaeology as a history-theory enterprise, in which temporal excavation of media functions as a theoretical force as well; a reading of old media and new media in parallel lines. Media archaeology is decisively non-linear, and rigorously theoretical in its media historical interest of knowledge. (PARIKKA, Jussi. What is Media Archaeology? - beta definition 0.8. Em: <<http://mediacartographies.blogspot.com/2010/10/what-is-media-archaeology-beta.html>>. Acesso em: 13 maio 2015.)

Dessa maneira, metodologicamente, serão analisados os aparelhos, as máquinas cinematográficas que tornam possível a criação do fenômeno do filme em sua plenitude, em suas características únicas que fazem a experiência de *Blue* singular em sua projeção. São: a câmera filmadora, que transforma luz em película e une a imagem audiovisual em seu rolo; a máquina de projeção, que media novamente a película em luz, inundando a sala de cinema com suas partículas luminosas; a sala de exibição e sua função significadora, local de presença da máquina abstrata do filme, da união entre filme e audiência; a tela e seus limites desterritorializados, sua refração em azul pela sala; a cor e seu toque, sua propagação enquanto luz, partícula, emoção; o som e suas ondas, seus contatos na audiência; o espectador e seu papel ativo durante o filme, sua interação com a sala, o som, a luz, a tela, seus pensamentos. A arqueologia da mídia, porém, não se vale apenas dos aparelhos tecnológicos presentes na mídia, mas na sua interação com a audiência, suas materialidades, seus toques: “[...] se torna um método de incorporar mais amplos regimes de sentido do toque, dos nervos/cérebro e audição como parte da teoria filmica” (PARIKKA, 2010, p. 23<sup>45</sup>).

### 3.1 Da representação à apresentação: suporte, tatilidade e imagem

Em 1895, na exibição do curta *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, a audiência ficava maravilhada com a nova tecnologia se materializando na sua frente, como também, segundo as anedotas contadas sobre o evento, se aterrorizou com a sensação do trem poder sair da tela e invadir a sala de exibição<sup>46</sup>. Ainda em uma época dominada pela sensação de representação da fotografia como índice do mundo, a visualização da filmagem confundiu os espectadores: o que era projetado não era visto como imagem, mas como objeto, e a sensação iminente da chegada do trem causou espanto na audiência que, reza a lenda, correu para se salvar do iminente atropelamento. Gunning também fala a respeito da relação entre realidade e ilusões mediadas:

Essa vertiginosa experiência da fragilidade do nosso conhecimento do mundo diante do poder da ilusão visual produz uma mistura de prazer e ansiedade na qual os fornecedores de arte popular rotularam de sensações e adrenalina e nas quais foi fundada uma nova estética de atrações. O apressado trem não produz simplesmente a experiência negativa de medo, mas a forma singular de entretenimento moderno na forma de adrenalina, incorporada em qualquer lugar no recente aparecimento de

<sup>45</sup>Tradução nossa. Do original: “[...] this becomes a method for incorporating the wider sense regimes of touch, nerves/brain and hearing as part of film theory.”

<sup>46</sup>[...] essa história é perfeita (impressionante e exemplar); mas não passa de uma lenda, cujo vestígio real não encontramos em parte alguma. O que encontramos, em compensação, e aos borbotões ao longo do ano de 1896 são observações surpresas, incrédulas, extasiadas, alucinadas sobre outros efeitos, menos maciços, menos propícios a lendas, efeitos evanescentes, mas obstinados, sempre ali. (AUMONT, 2004, p.31)

atrações de parques de diversões (como a montanha-russa), que combina sensações de aceleração e queda com a segurança garantida pela tecnologia industrial moderna. Uma atração de *Coney Island*, o trilho *Leap Frog*, emula, de maneira literal, a emoção de *A chegada do trem na estação*. Dois carros elétricos contendo cerca de quarenta pessoas são posicionados de frente um ao outro em grande velocidade, em um percurso de colisão. Logo antes do impacto um carro é elevado em trilhos curvilíneos e raspa para cima do outro. (GUNNING, 1995 *apud* PARIKKA, 2010, p. 25<sup>47</sup>)

Assim, podemos inferir que o cinema sempre foi uma forma artística capaz de afetar física e emocionalmente a audiência. A capacidade do fenômeno cinematográfico em produzir afetos é intrínseca a sua criação, explicitando o cinema como sendo uma forma artística sinestésica que mistura, em seu cerne, o visual e o sonoro. Sendo uma obra audiovisual, sua percepção é feita unicamente através da sobreposição dos sentidos em seus agenciamentos. O senso comum, entretanto, ainda costuma impor uma hierarquia dos sentidos, onde, ao menos na contemporaneidade de nossa sociedade ocidental, o visual possui protagonismo. Porcello et al. (2010), no artigo *The Reorganization of the Sensory World* discordam desse preceito, apresentando um parâmetro histórico de uma etnografia dos sentidos. Para eles, não entendemos os sentidos isoladamente, mas através de livre associações, onde cada sentido sugere novos sistemas de codificação. No mesmo trabalho, os autores afirmam uma construção social e cultural da percepção dos sentidos, diferenciando o senso-comum do papel biológico dos mesmos:

Trabalhos antropológicos sobre os sentidos são centrados na insistência de que não são meramente um campo biológico onde significados culturais são construídos. Ao contrário, os sentidos são sempre completamente culturais, e “a percepção sensorial é um ato cultural assim como um ato físico”<sup>48</sup> (2010, p. 53<sup>49</sup>)

---

<sup>47</sup>Tradução nossa. Do original: “This vertiginous experience of the frailty of our knowledge of the world before the power of visual illusion produced that mixture of pleasure and anxiety which the purveyors of popular art had labeled sensations and thrills and on which they founded a new aesthetic of attractions. The on-rushing train did not simply produce the negative experience of fear but the particularly modern entertainment form of the thrill, embodied elsewhere in the recently appearing attractions of the amusement parks (such as the roller coaster), which combined sensations of acceleration and falling with a security guaranteed by modern industrial technology. One Coney Island attraction, the Leap Frog railway, literalized the thrill of *The Arrival of a Train*. Two electric cars containing as many as forty people were set towards each other at a great speed on a collision course. Just before impact one car was lifted up on curved rails and skimmed over the top of the other. “

<sup>48</sup> Classen C. 1997. p. 401. Foundations for an anthropology of the senses. *Int. Soc. Sci. J.* 153:401–12 .

<sup>49</sup>Tradução nossa. Do original: “Anthropological work focused on the senses is founded on the insistence that the senses are not merely a biological ground on which cultural meanings are constructed. Rather, the senses are always already fully cultural, and “sensory perception is a cultural as well as physical act”



Talvez a mais visível das exceções presentes em *Blue* seja a falta de um corpo humano representado na tela. Para entender tal impacto, primeiro é necessário entender como se dá a criação da imagem audiovisual no cinema. Segundo Aumont e Marie:

Tecnicamente, a banda imagem é o suporte pelicular apenas da imagem, não combinada, mas sincronizada com um som separado (*image track*, em inglês). A banda som é o suporte pelicular unicamente da pista sonora, óptica ou magnética, separada da imagem (*sound track*). [...] No sistema dito “de faixa dupla”, a banda som e a banda imagem desfilam em sincronismo, cada comprimento de imagem corresponde ao mesmo comprimento de som. (2003, p. 29-30)

O cinema, porém, ainda é visto como uma forma artística de caráter representativo, devido ao meio ser aparentemente dominado pelo campo visual, o que pode ser interpretado como 'herança' da fotografia. São as imagens que dão a iconicidade do cinema, e, desde sua invenção, passamos por uma naturalização de dependência das imagens ao meio, tendo “[...] o visual persistido por grande tempo como o maior ponto de referência como a tecnologia da modernidade” (PARIKKA, 2012, p. 21<sup>50</sup>).

As artes sempre foram uma maneira de mediar as representações do mundo através de imagens, e cada nova mídia inventada e introduzida na sociedade acaba por libertar as funções ditas como ‘essenciais’ de cada meio que a precedeu. Aconteceu com a pintura, através da invenção da fotografia e, teoricamente, aconteceu com o cinema, através da invenção da televisão. Tal mudança de percepção das características no meio, entretanto, não são extremamente difundidas no espectador leigo. Ainda é comum escutarmos comparações entre filmes e realidade, como se uma maior naturalidade de suas representações fosse sinônimo de qualidade. O cinema, mesmo que já liberto desse seu ‘dever’, ainda é rondado por um fantasma do real, como se as audiências procurassem cada vez mais receber uma vida fidedignamente mediada pelas imagens, ao invés de aceitar (e afirmar) os potenciais do falso (DELEUZE, 1983) presentes em todas as imagens do meio. Tal percepção, assim, se dá pela construção histórica da naturalização desse referencial mundano nas imagens do cinema, o que pode ser explicado através de Hall em seu livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2011):

Certos códigos podem, é claro, ser tão amplamente distribuídos em uma cultura ou comunidade de linguagem específica, e serem aprendidos tão cedo, que aparentam não terem sido construídos – o efeito de uma articulação entre signo e referente – mas serem dados “naturalmente”. Nesse sentido, simples signos visuais parecem ter alcançado uma “quase universalidade”, embora permaneçam evidências de que até

---

<sup>50</sup> Tradução nossa. No original: “[...] the visual has persisted for a long time as the key reference point as a technology of modernity.”

mesmo códigos visuais aparentemente “naturais” sejam específicos de uma dada cultura. Isso não significa que nenhum código tenha interferido, mas, antes, que os códigos foram profundamente *naturalizados*. (HALL, 2011, p. 371)

É assim que se nega a construção histórica da imagem audiovisual do cinema, partindo do pressuposto da naturalização que a representação visual impôs ao meio desde sua hegemonia presente no cinema mudo.

A criação da imagem do cinema, ao contrário, dá-se através de aparelhos, utensílios que auxiliam a mediação e registro das imagens no mundo para os universos delimitados do filme. Flusser nos fala sobre a fotografia como sendo uma imagem técnica, isto é, imagem criada por aparelhos. Para melhor entendermos, assim, a criação da imagem de *Blue* – e das características e singularidades da imagem técnica sobre a tradicional –, serão usadas as teorias de Vilém Flusser sobre o assunto.

O filósofo tcheco explica o processo histórico das criações de imagens, traçando uma divisão histórica e tecnológica entre imagens tradicionais, escrita e imagens técnicas, diferenciando-as não só temporalmente, mas também pelos seus diferentes graus de abstração. As imagens tradicionais, assim, são constituídas através do intermédio do homem e são formadas no “esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 1985, p.7). Essa abstração é feita através da imaginação, que, segundo o mesmo, é “[...] a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (idem, p.7). As imagens tradicionais, dessa maneira, codificam o mundo concreto, abstraindo-o, realizam o intermédio entre mundo-humanidade e acabam moldando a maneira com que nos relacionamos.

Mesmo que seu papel original fosse o de mediar nossa relação com o mundo, as imagens acabaram por criar um maior distanciamento da humanidade com o espaço de sua realidade, fazendo a população, agora, viver em função das imagens, sendo seu fluxo – e seu propósito – modificado. Platão discorre sobre isso através de seu mito da caverna: não vemos o mundo, não o sentimos, mas ficamos presos através de suas representações, acatando a idolatria presente nos símbolos e acreditando em sua referencialidade, aceitando que as imagens mediadas *são* a realidade em si. Em tentativas de burlar essa idolatração, portanto, surgiram processos que ‘rasgaram’ as imagens, planificaram-nas, colocaram-nas em linha. Assim, é inventada a escrita linear, influenciando, mais uma vez, a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo: “[n]o tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no

circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo” (FLUSSER, 1985, p. 7).

Apesar de surgir como um processo que contestava a abstração e o distanciamento da humanidade com o mundo através das imagens, a escrita, por sua vez, acaba por distanciar mais ainda a humanidade do mundo (cf FLUSSER, 1985, p.8). Se valendo já da formulação do pensamento feito através da escrita linear, as imagens técnicas serão as imagens fruto da aplicação do texto científico, isto é, dos aparelhos: “[i]magens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos” (idem, p. 10).

Assim, a imagem técnica inaugura um novo período da construção e percepção das imagens, modificando a ordem de abstração das dimensões do mundo. Por se tratarem de imagens aparentemente fiéis ao referencial de mundo impresso nelas – o que dificilmente acontece nas imagens tradicionais –, temos a falsa sensação de objetividade nas imagens técnicas. Cada meio tecnológico representa o mundo à sua forma, sendo cada nova tecnologia mais uma ferramenta para a tentativa de diminuir a distância entre o mundo e a nossa percepção. A fotografia até hoje é considerada, na população leiga, como um registro do real. Podemos pensar tal característica no cinema através do pensamento ainda senso comum de que documentários são uma representação fidedigna da sociedade, ignorando qualquer subjetividade humana em seu processo. É na natureza objetiva das máquinas, da ciência, que talhamos a percepção mais direta sobre as imagens: se confia mais no código mecânico do que na percepção humana, sempre suscetível a falhas. Flusser postula:

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é *caixa preta* e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa preta*. (1985, p. 10-11)

O cinema, dessa maneira, se mune de aparelhos para fazer a mediação do mundo através da transformação das superfícies em pontos: os grãos de prata na película, os pixels no cinema digital, irão se agrupar em conjuntos representativos do mundo, realizando a mediação do

olhar através das ‘caixas pretas’ de seus dispositivos, na potencialidade de seus fenômenos a fim de capturar o mundo e codificá-lo. A imagem, portanto, apenas é criada através de máquinas, é mediada através do programa pré-estabelecido em suas composições. É a visão de seu diretor mediada por dispositivos, e não mediada através de seu próprio corpo, programada nas virtualidades presentes na codificação de seu aparelho.

O azul constante de Jarman, assim, nos transporta para uma experiência sinestésica que ultrapassa os limites do cinema clássico, de representação, para ter o suporte pelo imaginário, pela criação de subjetividades criadas maquinicamente pela justaposição da tela, da projeção, dos espelhamentos e reflexões da cor nas superfícies da sala de exibição com o contato do público. A abstração da imagem visual de *Blue* se estende para além da tela projetada, engendrando suas significações para onde a incidência da luz a levar. A projeção, assim sendo, aumenta os limites da tela uma vez que a cor, a luz, não têm bordas: preenchamos de azul (um azul difuso, mas persistente) os entornos da sala. A projeção faz o azul e a tela diferirem de si próprias constantemente devido à sua repetição, à sua persistência estável. Podemos dizer, também, que é apenas com a possibilidade de projeção fílmica que o *azulamento* do filme se concretiza, em que a experiência se torna plena em todos os seus sentidos. A luz, assim, atua como um corpo sem órgãos, “quer dizer, o corpo não formado, não organizado, não estratificado ou desestratificado, e tudo o que escorria sobre tal corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 75), esse não-lugar onde as multiplicidades de sentido serão efetuadas. Assim, o filme todo está vivo, em eterno movimento.

Outra peculiaridade de *Blue* é a respeito do movimento do filme. A abstração da tela, como já vimos, força a audiência a construir os sentidos e as imagens do longa-metragem. Yves Klein, falando sobre a abstração de suas obras, diz que “[a] imaginação é o veículo da sensibilidade. Transportados pela imaginação, nós alcançamos a vida, a vida em si, o que é, absolutamente, arte”<sup>51</sup>. Sabemos, dessa maneira, que os agenciamentos planejados pelo diretor almejam uma entrada no campo abstrato, questionando a representação visual e, assim, atingindo a vida. Ao abrir publicamente o diário de seus últimos dias, Jarman transcende a obra e acaba por criar, de fato, a vida, mesmo que o próprio autor tenha se matado ficcionalmente ao fim do filme, em espécie de eutanásia artística.

O cinema comumente se caracteriza pela justaposição de fotogramas, medidos por 24 quadros por segundo que, ao serem montados linearmente, criam uma nova qualidade, fruto dessa justaposição (cf EINSENSTEIN, 2012). O cinematógrafo, máquina criada pelos irmãos

<sup>51</sup>Art Story. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-klein-yves.htm>>. Acesso em 20/11/2014.

Lumière, sequencia os quadros justapostos, projetando seu novo sentido e, através da velocidade de sua intercalação, nos provém da ilusão de movimento. Deleuze postula, em seu livro *Cinema I: A Imagem-movimento* (1983a), que “[é] neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade” (DELEUZE, 1983a, p. 10).

*Blue* difere do cinema imagético por não possuir representatividade nas suas imagens visuais, apenas a iconicidade de um azul sólido, potencializada pela abstração de suas figuras. O curioso é que, ao contrário do que primeiramente podemos afirmar, *Blue* não se configura como experiência estática. Temos, sim, a criação de uma imagem única, fixa, do azul projetado na tela. Segundo Deleuze e Guattari, “[n]ós não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 16). O azul, portanto, não existe como uno, mas como múltiplo. “A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente à subjetivação” (idem, p. 17). O entendimento do azul como azul, então, existe durante todo o filme, mas, a partir da definição da linha abstrata, dos pontos de fuga apresentados pela projeção e pelo som, seu significado é modificado, criando inúmeras imagens que, sobrepostas, criam a narrativa e o movimento do filme (ibidem). O que temos, em *Blue*, é o processo inverso do fenômeno cinematográfico: a justaposição das imagens não cria a ilusão do movimento, mas a ilusão de uma imagem única, indissociável de nossa subjetivação e decalque do que previamente conhecemos como azul.

A imagem audiovisual, quando realizada através da projeção em uma sala de cinema, é literalmente jogada de um polo a outro da sala, é arremessada pelas lentes do projetor até encontrar a resistência física da parede. É preciso reconhecer que sua presença não se dá exclusivamente nos limites impostos pela tela posicionada à nossa frente. Claro que as limitações são importantes e definem a estética do cinema: quanto maior a tela, mais fácil se torna a nossa capacidade de imersão na realidade de cada filme, mais fácil se torna o nosso esquecimento enquanto corpos físicos para nos constituirmos como uma consciência, a um tempo, à parte e integrante do filme. Não é difícil notarmos essa preocupação da imersão e necessidade do hiperfoco nas relações contemporâneas mediadas por telas: a inovação tecnológica, desde os primórdios da TV, sempre se preocupou com o tamanho de suas imagens e, como consequência, com a capacidade de imersão do público em suas narrativas, chegando, nos tempos de hoje, com a criação das salas de cinema IMAX, que estendem os

limites do *écran* aos limites visuais da audiência: tudo o que vemos à nossa frente é filme, sendo apenas a visão periférica o que denunciaria a falsidade do fenômeno cinematográfico – o que pode ser facilmente burlado através da escuridão hermética das salas de exibição.

A delimitação da tela, porém, não se dá por ser o único palco das relações cinematográficas. É nos limites fotográficos que estão previstas as cenas, é nele que as imagens visuais irão se formar, é o campo, o limite da representação visual. A criação do extracampo (falaremos mais especificamente sobre no próximo subcapítulo), assim, é um exemplo crucial da necessidade de delimitação do *écran*: se cria um espaço imaginário dentro dos próprios limites da tela, do que é fotografado em filme; ela não é, assim, deposta de seus limites, mas se expande dentro dos mesmos através das dimensões invisíveis possibilitadas pelo som. Esse movimento acaba por retirar a hegemonia da tela como único espaço possível do acontecimento cinematográfico. É importante pensarmos que toda a sala de cinema é palco desse fenômeno: uma vez que as partículas da imagem audiovisual se misturam com as partículas inertes presentes na sala, temos uma hibridização do universo registrado nas imagens do filme com o nosso universo presente. A imagem, dessa maneira, se estende como um rizoma por toda a parte, se agencia, se desprende dos limites físicos do fotograma, do gráfico das ondas sonoras para se concretizar em partícula, em onda, em imaginação.

### **3.2 Usos do sonoro: estilo indireto, direto e indireto-livre**

Deleuze faz um parâmetro histórico sobre a construção da imagem audiovisual em seu livro *Cinema II: a Imagem-Tempo* (1983b). Apesar de ser chamado de *cinema mudo*, a primeira fase do cinema não se extingue do local de fala, dos sons, mas estes são apenas demonstrados visualmente, através de intertítulos ou representações visuais, como é o caso de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, onde vemos uma sucessão de quadros, cada vez mais fechados, de uma moça gritando. A sequência, assim, serve como estímulo visual análogo ao estímulo sonoro; é através de imagens que temos a sensação de som, de grito. O ritmo da montagem torna-se o ritmo do som da cena. O cerne dessa fase do cinema é a justaposição intermitente entre uma imagem vista e outra lida. Deleuze explica:

Em suma, no cinema mudo em geral, a imagem visual é como que naturalizada, na medida em que nos dá o ser natural do homem na História ou na sociedade, enquanto o outro elemento, o outro plano que se distingue tanto da História quanto da Natureza, entra num “discurso” necessariamente escrito, isto é, lido, e posto em estilo indireto. Por isso o cinema mudo tem que entrelaçar ao máximo a imagem vista e a imagem lida [...] (DELEUZE, 1983, p. 268)

Ao surgimento das novas tecnologias que possibilitaram a inserção do som às películas cinematográficas, tem-se o aparecimento do cinema falado. “O ato de fala já não remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido” (DELEUZE, 1983b, p.268). Embora possamos pensar que agora já se apresenta a criação de uma imagem audiovisual, a representatividade da faixa sonora em relação à imagem ainda mantém o status hegemônico do visual: o que acontece, agora, é a criação de uma nova dimensão da imagem visual, representada pelo som. O seu papel, dessa maneira, nessa primeira fase do cinema sonoro, é servir como corpo estranho à faixa visual, desterritorializar o pictórico, agenciar seus significados e estender o alcance da imagem até onde o som a permitir levar. Segundo Bazin, o som retira as bordas da tela, agencia seus signos e cria zonas de significação para além do mundo apresentado pelas imagens visuais. Deleuze afirma que uma das características da primeira fase do cinema falado é a criação de um extracampo: um terreno imaginário, prolongamento da imagem visual. É como se as ondas sonoras pudessem esticar os limites da imagem e nos inserir em um mundo mais complexo do que as limitações da tela. Ao adicionar o campo sonoro à dimensão da imagem, podemos inferir mundos intrínsecos às narrativas visuais de filmes através do som: a sua referencialidade ao visual liberta a necessidade de filmar todos os acontecimentos de uma cena, abrindo um leque maior de possibilidades estéticas e narrativas ao cinema e ajudando o espectador a melhor entender as imagens visuais a ele apresentadas. “É uma rede de comunicação e permutação sonoras, contendo em si os ruídos, os sons, os atos de fala reflexivos e interativos, a música, que penetra a imagem visual, de fora e de dentro, e a torna ainda mais ‘legível’” (idem, p .281).

Assim, o cinema dessa fase se caracteriza pelos inúmeros agenciamentos presentes entre as diversas dimensões da imagem visual. A imagem, então, se apresenta com intermináveis ligações entre cada estrato interno de sua composição, em um fluxo contínuo de significação, de diferenças, somas, misturas. O som povoa as lacunas deixadas pela imagem, sugere novos ângulos, decalca seus sentidos prévios e se prolonga através de suas ondas, unindo grão à tom, ruído à prata. É como se as sobreposições do som criassem uma maior profundidade de campo à imagem visual, vibrando seus signos pela sala de exibição e aumentando os pontos de contato entre o que é visto e o que é percebido pela audiência:

Em vez de invocar o significante e o significado, poderíamos dizer que os componentes sonoros só se separam na abstração de sua audição pura. Mas, na medida em que são uma dimensão própria, uma quarta dimensão da imagem visual (o que não quer dizer que se confundam com um referente ou significado), formam então todos juntos um único componente, um contínuo. E é na medida em que

rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos, como uma partitura. (DELEUZE, 1983b, p.278)

Essa primeira fase sonora, mesmo que já possua alguns elementos do cinema moderno, como Deleuze nos ensina, ainda não apresenta novas formas de uso do som. Em termos práticos: o cinema mudo apresentava o som através dos intertítulos, necessitando que o mesmo seja lido e apreendido pela audiência, em estilo indireto; na primeira parte do cinema falado, temos o som através de um estilo direto, onde esse interagia e pertencia à imagem visual. O que o cinema moderno faz é atualizar a relação entre o som e a imagem, através de um estilo indireto livre.

É apenas a partir do cinema moderno, então, que acontecerá a ruptura do som como dimensão da imagem visual. Antes subordinado ao que era apresentado visualmente, o som passa a ter autonomia, se destaca do visual e passa a referenciar a si mesmo, tornando-se, assim, imagem sonora. Deleuze nos explica que, nessa segunda fase do cinema sonoro, o ato de fala torna-se um ato de *fabulação*. O autor sugere, assim, o caráter político que a independência do som à imagem visual apresenta na medida em que permite a criação de lendas, mitos e novas realidades. A palavra, agora, está solta, vagando em seu próprio corpo, em sua própria dimensão. Essa liberdade da palavra perante o visual possibilita inúmeros agenciamentos de acordo com o que é apresentado na tela e o que é unicamente apresentado através do sonoro, como se voltássemos, de certa forma, à oralidade, à capacidade imaginativa do som. Sobre o ato de fala e a fabulação, Deleuze postula:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz ela própria enunciados coletivos. (1983b, p. 264)

Em *Blue*, o ato de fala remete à experiência pessoal de Jarman como portador do vírus HIV, seja através das leituras de seu diário ou através das ficcionalização de sua identidade através da personagem *Blue*, mas é inegável – e até um pouco óbvio – inferir que sua voz no filme produza enunciados coletivos a respeito da epidemia. Sua realidade, portanto, é transportada através de sua voz, mediada pelo azul, e encontra nas inúmeras trocas com a audiência um palco para a transformação de seu lamento pessoal em lamento político, em arma contra a invisibilidade e descaso com a população LGBT e portadora da AIDS. No filme, assim, estamos sempre diante de uma troca intermitente entre privado e público, onde



as ações políticas irão criar uma consciência coletiva, um manifesto íntimo a respeito da AIDS no século XX.

Apesar de a característica mais marcante dessa nova fase do cinema sonoro ser a independência do som, não podemos negar as mudanças ocorridas na própria imagem visual. Ao perder uma de suas dimensões, ela “descobre uma arqueologia ou uma estratografia, quer dizer, uma leitura que a cobre plenamente, e só a ela” (DELEUZE, 1983b, p. 292). A nova relação entre os dois campos da imagem audiovisual, dessa maneira, possibilita a criação de outros signos fruto das novas relações entre palavra e imagem. É como se cada parte da imagem audiovisual estivesse em constante briga, em constante diferença entre uma e outra, sendo apenas através dessas sobreposições que podemos entender a imagem audiovisual e interpretá-la:

E as contradições já não nos deixam confrontar simplesmente o ouvido e o visto separadamente, ou um a um, pedagogicamente: o papel delas está em induzir um sistema de desprendimentos e entrelaçamentos que determinam alternadamente os diferentes presentes por antecipação ou retrogradação, numa imagem-tempo direta, ou organizam uma série de potências, retrogradável ou progressiva, sob o signo do falso. (DELEUZE, 1983b, p. 296)

É importante salientar, também, que nessa segunda fase se apresenta a extinção do extracampo. Ao se desprender de sua característica dimensional, o som não povoa mais nenhuma lacuna deixada pelo visual porque não existem mais lacunas, o que é visto não precisa ser mais interpretado pelo ouvido, não se vale mais da onipotência do sonoro como mediador do que foge de nossa percepção. A imagem, mesmo quando vazia, é referência em si mesma: “‘Vazios’, ‘desconectados’ não são as melhores palavras. Um espaço vazio, sem personagem (ou no qual as próprias personagens atestam o vazio) possui uma plenitude à qual nada falta” (DELEUZE, 1983b, p. 290).

Em *Blue*, portanto, a iconicidade do azul não necessita que o som povoe um extracampo e nos explique a imagem, ao contrário, a plenitude do azul tem seu sentido amplificado através de novas representações apresentadas pelo sonoro, e o uso do som autônomo não facilita a leitura da imagem, mas a deixa mais complexa, sugere novos nuances, novas construções. Não se usa o som, dessa maneira, como forma de explicar o azul da tela, mas como forma de criar diversas imagens audiovisuais de diferentes representações do azul, de diferentes brigas representativas presentes nos estratos das formalizações audiovisuais no decorrer do filme. A dupla relação de afetos entre o sonoro e o visual é a característica principal da imagem audiovisual: som e visual não são mais duas partes separadas, mas “dois componentes autônomos de uma mesma imagem audiovisual [...] são

duas imagens ‘heautônomas’, uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas” (DELEUZE, 1983b, p. 297).

O audiovisual, assim, ganha uma nova consistência: se no cinema mudo existia a necessidade de entrelaçar ao máximo a imagem lida com a imagem vista, no cinema moderno a necessidade é de entrelaçar, da mesma maneira, a imagem visual e a imagem sonora, como um rizoma entre cada estrato de sua constituição, com incessantes territorializações, desterritorializações e reterritorializações presentes em todo o processo, em eternos movimentos de resistência, de briga por atenção: nenhuma das partes quer ser engolida, fagocitada pela outra. “É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável” (DELEUZE, 1983b, p. 303).

Assim, Deleuze afirma que as imagens heautônomas são duas perspectivas de um ponto comum situado no infinito. Como retas paralelas, em nenhum momento cada estrato se toca diretamente, mas se entrelaçam e se afetam através do interstício presente entre ambas as partes. Na primeira parte do cinema sonoro, como diz Deleuze, temos a onipresença do som, que age mediando todos os campos da imagem visual através do extracampo. Agora, com a criação da imagem heautônoma, teremos, assim, uma onipresença da imagem audiovisual e cada parte de sua composição se torna infinita em sua essência, mas mortal até que seu limite se refira, ou reaja, à outra:

Agora, o que se tornou direto foi uma imagem-tempo enquanto tal, com suas duas faces dissimétricas, não totalizáveis, mortais quando se tocam, a de um fora mais longínquo que qualquer exterior, a de um dentro mais profundo que qualquer interior, aqui onde se eleva uma fala musical, ali onde o visível se encobre ou enterra. (DELEUZE, 1983b, p. 309)

Interessante pensarmos *Blue* como um grande – talvez até um pouco literal – exemplo da imagem heautônoma. Nenhuma história é constituída de maneira linear e hierárquica, não obstante é a história do cinema: seria mesquinho pensarmos que, após o surgimento do cinema moderno, todos os filmes se munissem apenas da imagem heautônoma. O que acontece, na maioria dos casos, é a combinação de momentos heautônomos com momentos dominados pela imagem visual e sua dimensão sonora. *Blue*, dessa maneira, se difere da grande maioria dos filmes por ser constituído apenas por esse tipo de imagem. Não há extracampo, não há momentos em que o som referencia o visual; cada parte é sozinha, independente, mas interconectada no mesmo corpo, em constante movimento de atualização, se tornando presente e real na medida em que os quadros se desenrolam pela projeção, se

movimentam, potencializam a significação do corpo sem órgãos de seu interior e criam os sentidos de sua narrativa.

### 3.3 Processos de significação: estratos, agenciamentos e afetos

Podemos pensar na constituição da imagem heautônoma a partir dos estudos do filósofo britânico Whitehead. Shaviri diz que o preceito básico dos estudos de Whitehead era o de superar o que chamava de “bifurcação da natureza”, presente em grande parte do pensamento moderno:

Por um lado, Whitehead sugere, temos a aparência fenomenológica do mundo: “o verde das árvores, a música dos pássaros, o calor do sol, a dureza das cadeiras, e o toque do veludo”(CN, 31). Por outro lado, nós temos a realidade física escondida, “o sistema conjecturado de moléculas e elétrons o qual afeta a mente como forma de produzir a percepção da natureza aparente” (CN, 31). (2014, p. 2<sup>52</sup>)

Podemos denominar, dessa maneira, cada um dos lados sugeridos por Whitehead como um estrato. Deleuze e Guattari postulam:

Os estratos eram Camadas, Cintas. Consistiam em formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.70)

Para o filósofo britânico, o mundo não poderia ser dividido por esses dois lados, não existe verdade que se estabeleça exclusivamente em uma das partes, pois “[o] mundo, ele diz, é composto de processos, não coisas. Nada é dado em adiantamento, tudo precisa primeiro se transformar no que se é: “*como* uma entidade *se torna* constitui *no que* essa entidade é... O seu ‘sendo’ é constituído pelo seu ‘tornando’” (PR,23). (SHAVIRO, 2014, p. 2<sup>53</sup>)

Assim, para Whitehead, a realidade é um processo, e os corpos do mundo estão em constante devir, em constante agenciamento entre cada estrato de sua existência. É impossível existir no estático, a vida e a realidade se dão através das inúmeras trocas, agenciamentos,

<sup>52</sup>Tradução nossa. No original: “On the one hand, Whitehead suggests, we have the world’s phenomenal appearance to us: “the greenness of the trees, the song of the birds, the warmth of the sun, the hardness of the chairs, and the feel of the velvet” (CN, 31). On the other hand, we have the hidden physical reality, “the conjectured system of molecules and electrons which so affects the mind as to produce the awareness of apparent nature” (CN, 31)”

<sup>53</sup>Tradução nossa. No original: “The world, he says, is composed of processes, not things. Nothing is given in advance; everything must first become what it is: “*how* an actual entity *becomes* constitutes *what* that actual entity *is* . . . Its ‘being’ is constituted by its ‘becoming’” (PR, 23)”

desterritorializações que cada estrato faz no outro, de maneira análoga ao processo ocorrido nas dupla-articulações de Deleuze e Guattari: “[u]ma superfície de estratificação é um plano de consistência mais compacto entre duas camadas” (1995a, p. 70), ou seja, há a criação de uma superfície de estratificação entre cada um dos estratos, em cada uma das presenças propostas por Whitehead, podendo ser interpretadas, dessa maneira, como as pinças da dupla articulação. Segundo os filósofos franceses, uma articulação se refere ao conteúdo e a outra, à expressão (cf DELEUZE; GUATTARI, 1995a). Assim, de um lado, a aparência fenomenológica pode ser interpretada como a expressão: os toques, as emoções, a subjetivação gerada através dos encontros dos corpos no mundo; de outro, a realidade física escondida se dá como conteúdo, como o sistema que nos afeta e nos possibilita perceber o nosso entorno. Como metáfora para a criação dessa dupla articulação, dessa maneira, os filósofos franceses fazem alusão ao divino, afirmando que Deus é uma Lagosta (no sentido de ser um corpo cujo braço se divide em dois, em pinça: os *double-binds*): “[e]xprimir é sempre cantar a glória de Deus. Sendo cada estrato um juízo de Deus, não são apenas as plantas e os animais [...] que cantam ou se exprimem, são também os rochedos e até os rios, todas as coisas estratificadas da terra”. (ibidem, p.75). Assim, Deus – ou a lagosta, o que transcende, o que foge de nossa percepção – é quem realiza o intermédio dos *double-binds* pois canaliza e agrupa cada um dos estratos em suas pinças, que se chocam, movem, criando novos agenciamentos de sentido, reunindo moléculas e as organizando em mols, em novos signos, novas percepções. “Isso significa que o mundo nunca é estático, nunca fechado, nunca completo. Cada processo de se tornar aumenta a novidade: produz algo novo e único, algo que nunca existiu antes” (SHAVIRO, 2014, p. 4<sup>54</sup>).

Assim, em *Blue*, Jarman se põe como o Deus de seu mundo, nos oferecendo seus *double-binds* entre som, cor e audiência, os quais estão sempre em contato, sempre em influência um do outro: conteúdo e expressão “não variavam somente de um estrato a outro, mas espalhavam-se um no outro, multiplicavam-se ou se dividiam infindavelmente num mesmo estrato” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.76). Podemos inferir, assim, que essa análise se torna análoga à onipresença da imagem heautônoma no processo cinematográfico. Cada faixa de sua composição pode ser interpretada como um estrato dos *double-binds*, sendo o interstício em seu interior o corpo sem órgãos do aparato cinematográfico, local onde irão

---

<sup>54</sup> Tradução nossa. Do original: “This means that the world is never static, never closed, never completed. Each process of becoming gives rise to *novelty*: it produces something new and unique, something that has never existed before.”

acontecer todas as trocas de sentido. Cada estrato da imagem heautônoma, assim, está em constante significação, em constante construção de sua presença e sentido.

Através da filosofia de Flusser (1985), podemos analisar o cinema como uma forma artística que, pelo uso de aparelhos, faz a mediação sensorial do mundo através das múltiplas conversões entre os signos captados pela câmera, sua transformação em texto, e criação, no fim do processo, da nova imagem. É importante salientarmos que toda a imagem heautônoma é composta por imagens técnicas – não podemos cair na falácia de apenas relacionar as imagens ao campo visual, sendo o cinema, desde seus primórdios, considerado uma mídia multissensorial, tanto em sua captação, quanto em sua projeção. Parikka, em seu livro *What is Media Archaeology?* (2012), faz uma arqueologia midiática das sensações no cinema. Assim, podemos entender como os processos sinestésicos do cinema contemporâneo são apenas potencializações de fenômenos já existentes no processo cinematográfico. Parikka diz:

Muitas pesquisas sobre os primórdios do cinema e o seu papel distinto como uma forma específica de sensação emergiram especialmente pelo trabalho de Tom Gunning e a ideia de “atração”. Em *The cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde* (primeira versão de 1986), Gunning esboça esse conceito sobre os primórdios do cinema e seus elementos principais na qualidade exibicionista e não narrativa da imagem que se baseava na “manipulação cinematográfica”, como *close-ups*, câmera lenta, filmagem de trás pra frente, substituição e múltipla exposição, como Gunning (1990: 57-8) postula (2012, p. 9<sup>55</sup>)

Gunning, escreve Parikka, inicia os estudos sobre os aparelhos pré-cinematográficos e seus contextos sociais. A partir de então, constituiu-se uma linha de estudos que analisa o cinema e a TV não como sendo apenas um ato final, mas como entreatos, abrangendo os campos de estudo do visual e das mediações. Os estudos, então, analisam essas tecnologias passadas não como ‘primitivas’, “[...] mas como práticas alternativas de mídia, indústria e experiência cinematográfica” (PARIKKA, 2012, p. 10<sup>56</sup>). Assim, passa-se a estudar o fenômeno cinematográfico não apenas por seu aparato técnico, mas por sua capacidade de interação e de geração de sentido. Reconhece-se no cinema um caráter sensorial que ultrapassa as qualidades visuais e sonoras de suas máquinas, para se pensar agora em processos múltiplos que “levam

---

<sup>55</sup>Tradução nossa. No original: “A lot of research on early cinema, and its distinct role as a specific form of sensation, emerged especially through the work of Tom Gunning and the idea of ‘attraction’. In ‘The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde’ (first version in 1986), Gunning outlined this concept of early cinema and its key components in the non-narrative, exhibitionist quality of the image that drew on ‘cinematic manipulation’ such as close-ups, slow motion, reverse motion, substitution and multiple exposure, as Gunning (1990: 57–8) outlines.”

<sup>56</sup>Tradução nossa. No original: “[...]but as alternative practices of cinematic experience, mediascape and industry”

a uma teoria/história interessada nos sentidos e que nos força a questionar a primazia do olho” (idem, p. 23<sup>57</sup>), nos levando a incorporar, na teoria fílmica, outros sentidos.

Pensar no cinema como uma mídia híbrida, que envolve sua audiência nos mais diversos agenciamentos sensoriais é pensar justamente dentro da criação das imagens do cinema, em suas partículas e seu tráfego dentro da sala de exibição. Através de Flusser, Whitehead, Deleuze e Guattari, pudemos definir os processos, os movimentos presentes no nível interior das imagens do cinema, de como o fluxo intermitente de signos, partículas, ondas, se movem, se agenciam, constituindo as imagens heautônomas do filme. Sabemos, portanto, da qualidade dupla desses processos, e como há a junção entre projeção fílmica e a materialidade presente na sala de exibição através da mediação dos aparelhos cinematográficos. Parikka (2012) fala, portanto, do conceito de *atração* desenvolvido pela teoria fílmica, em especial a guiada pelos escritos de Gunning. Tal conceito se refere à qualidade do cinema de gerar sensações no “[...] corpo multissensorial que é atraído pelas visões e sons” (PARIKKA, 2012, p.24<sup>58</sup>).

Embora possamos pensar que a evolução tecnológica incentiva uma maior assimilação das atrações no cinema – Parikka menciona os novos espetáculos midiáticos como as salas de cinema IMAX ou as novas possibilidades de realidade virtual – é inevitável voltarmos à primeira exibição cinematográfica, explicitada no início do capítulo, para entendermos que as *atrações* fazem parte da própria natureza do cinema e o seu conceito “[...] pode ser visto como um catalizador para uma gama de perspectivas” (PARIKKA, 2012, p. 24<sup>59</sup>).

O cinema dá-se pela mediação, ele cria mundos, produz texto a partir do pixel, do grão e, com o movimento do projetor, devolve a vida aos processos aprisionados pelas suas máquinas. Quando temos sensações não-hermenêuticas, multissensoriais, através de um filme, é porque tivemos nossos sentidos agenciados pela sua materialidade. Deleuze e Guattari dizem que a obra de arte é “um bloco de sensações, isto é, um composto de percepções e afetos<sup>60</sup>” (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 164). Em seu artigo *The Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*, Shaviro (2010) fala sobre a sensibilidade presente no cinema, nas materialidades de seu fenômeno:

<sup>57</sup>Tradução nossa. No original: “[...] leads to a theory/history interest in the senses and forces us to question the primacy of the eye”

<sup>58</sup>Tradução nossa. No original: “[...] multisensorial body that is lured by sights and sounds”

<sup>59</sup>Tradução nossa. No original: “[...] can be seen as catalyst for a range of perspectives”

<sup>60</sup>Tradução nossa. No original: “[...] is a bloc of sensations, that is to say, a compound of perceptions and affects”

Eu estou interessado nas formas que filmes e vídeos recentes são *expressivos*: isto é, nas maneiras em que eles dão voz (ou melhor, dão sons e imagens) a um certo ambiente, sensibilidade livremente flutuante que permeia nossa sociedade hoje em dia, apesar de não poder ser atribuída a nenhum objeto em particular. (SHAVIRO, 2010, p.2.<sup>61</sup>).

Assim, podemos afirmar o cinema também como uma forma de capturar e potencializar o fluxo intermitente de afetos. Como já citado anteriormente, o intermédio das máquinas e a captação da imagem técnica não apenas capturam os signos presentes na cena, modificando seus processos e codificação, mas também capturam toda a sua *atmosfera*. O cinema expressa a materialidade de signos que se chocam, se estratificam: “[f]ilmes e cliques musicais, como outros trabalhos midiáticos, são *máquinas para gerar afetos*, e para capitalizar, ou extrair valor, deste afeto” (SHAVIRO, 2010, p. 3<sup>62</sup>).

É importante pensar em como esses corpos afetam os outros na sala de exibição. O corpo da audiência entra em contato com a atmosfera criada pelo interpolamento dos componentes da imagem heautônoma com as partículas presentes na sala de exibição. O choque dos corpos, suas ondas, irá se criar através das materialidades presentes nos signos: dos agenciamentos, atritos, desterritorializações e reterritorializações. O fenômeno cinematográfico, assim, não se dá apenas pelo visual e pelo auditivo, mas também pelo toque. “[a]pesar do toque ser considerado como localizado primariamente na pele e na mão, a fusão do tato com a sensação, o sentimento e a emoção (Heller-Roazen 2007) nos leva a um pensamento ocidental do toque como um sentido onipresente” (PORCELLO e outros, 2010, p. 55<sup>63</sup>). Assim, sendo o cinema uma *máquina para gerar afetos* (SHAVIRO, 2010), um bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1994), é natural ligar os acontecimentos cinematográficos para além do lógico do audiovisual, principalmente se pensarmos que o som está sempre vibrando os corpos da audiência, e as imagens, em especial em *Blue*, banham a audiência com suas reflexões. Os afetos, assim, irão acontecer através dos agenciamentos entre os corpos da audiência e os corpos do filme. Sobre as materialidades, Parikka, a respeito do trabalho de Hansen, diz:

---

<sup>61</sup>Tradução nossa. No original: “I am interested in the ways that recent film and video works are *expressive*: that is to say, in the ways that they give voice (or better, give sounds and images) to a kind of ambient, free-floating sensibility that permeates our society today, although it cannot be attributed to any subject in particular.”

<sup>62</sup>Tradução nossa. No original: “Films and music videos, like other media works, are *machines for generating affect*, and for capitalising upon, or extracting value from, this affect”.

<sup>63</sup>Tradução nossa. No original: “Although touch is considered as located primarily in the skin and the hand, the conflation of touch with sensation, feeling, and emotion (Heller-Roazen 2007) leads to a western understanding of touch as a ubiquitous sense.”

Hansen sinaliza uma toda tradição a respeito de se pensar através do corpo, materialização e suas sensações que perpassam uma inerente, não acidental, relação com a tecnicidade. Desde as teorias antropológicas de André Leroi-Gourhan (1911-86) a Gilbert Simondon (1924-89), essa tradição oferece uma visão minunciosamente em camadas do desenvolvimento dos modos de sensação como sempre articulados pelo mundo externo, por assim dizer – substituindo o interno – dividido externamente como um olhar voltado aos processos de individuação no qual nossas sensações estão sempre na borda desses dois mundos supostamente separados. Então, na realidade, o externo não é o de fora, mas uma dobra na qual afeta nossas capacidades de sensação, percepção, afeto. (PARIKKA, 2012, p.30.<sup>64</sup>)

Podemos, a partir disso, inferir que os processos de materialidades presentes no contato dos corpos da audiência com os corpos do filme irão ocorrer não em um campo externo aos corpos, mas em uma dobra criada pelos seus agenciamentos. Talvez possamos inferir que os contatos das materialidades criam processos de *double-binds*, sendo a dobra o corpo criado pelos agenciamentos de cada estrato.

Em *Blue*, assim, tem-se as materialidades constantes do azul e do som, guiados quase que como uma sinfonia de construção de afeto, regida pela narrativa, mas impulsionada e construída através das dobras, dos corpos criados pelos processos de significação da audiência, de suas emoções e de seus inúmeros pontos de contato com o bloco de sensações aprisionado por Jarman. Para melhor entendermos esses processos, será necessária, assim, uma análise do filme, onde serão identificados momentos onde os processos descritos neste capítulo se apresentam na película.

---

<sup>64</sup>Tradução nossa. No original: “Hansen flags up a whole tradition concerning thinking through the body, embodiment and its sensations through an inherent, not just accidental, relation with technicity. From the anthropological theories of André Leroi-Gourhan (1911–86) to Gilbert Simondon (1924–89), this tradition offers a thoroughly layered view of the development of modes of sensation always articulated through the outside world, so to speak – replacing the internal–external divide with a view towards processes of individuation through which our sensation is always on the border of those two seemingly separated worlds<sup>8</sup>. So actually the outside is not the outside, but a fold which affects our capacities of sensation, perception, affection.”





Figura 3: *Still* do filme.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/derek-jarman-blue>

#### 4. AGENCIAMENTOS *QUEER* EM TERRITÓRIOS DE SIGNIFICAÇÃO

Até aqui, nos concentramos nas problemáticas teóricas referentes à representação, presença, tecnologia e afetos em *Blue*. Neste capítulo será realizado um mapeamento de processos de significação ocorridos no fluxo do filme.

Para melhor nos organizarmos no mapeamento proposto, será feita a divisão do trabalho a partir de três territórios de significação, onde agenciamentos ocorrem no choque do *Queer* com as mais variadas manifestações de, respectivamente: o azul (cor, tela, IKB, doença, personagem...); Jarman (o diretor, a pessoa infame, o personagem, o *gay*, o soropositivo...); e o cinema (o suporte, a sala, a linguagem, a máquina...). São esses encontros, esses choques entre agentes que transformam a exibição do filme em um processo singular do *Queer* no filme *Blue*. Essa divisão, portanto, foi realizada tendo em vista uma melhor visualização dos processos presentes no filme, mas é importante salientarmos que todos os territórios aqui demarcados acontecem simultaneamente, e não se afetam apenas dentro de seus próprios limites, mas estão em constante atualização e em constante processo de criação de afeto entre as mais diversas camadas territoriais presentes no filme. A divisão, assim, serve como uma ‘coluna vertebral’ dos processos, uma estrutura analítica dos agenciamentos propostos por Jarman em torno do *Queer*, o que se coloca como tema central do longa-metragem tanto em sua narrativa, como na construção de seu cinema, além de todo o caráter político presente na obra.

##### 4.1 *Queer-Azul*

Como já visto antes, a escolha de Jarman em utilizar a abstração como meio visual é intimamente ligada ao caráter político do ativismo do diretor, além da aproximação evidente com a obra de Yves Klein. A apropriação dos estudos de Klein, portanto, conferem à *Blue* uma característica única em seu desenvolvimento, devido não só à apropriação estética, mas também à apropriação emotiva e técnica da obra monocromática do pintor francês.

Utilizando os conceitos de Flusser sobre as imagens tradicional e técnica, explicitados no capítulo anterior, podemos analisar como se dá essa apropriação e os movimentos entre a pintura e o filme. Os estudos monocromáticos de Klein, por se tratarem de uma construção direta entre homem-obra, caracterizam-se como imagens tradicionais. Sobre o processo de criação dessas imagens, Flusser postula:

o homem, ao contrário do animal, possui mãos com as quais pode segurar os volumes, pode fazer com que parem. Por essa “manipulação” o homem abstrai o tempo e destarte transforma o mundo em “circunstância”. Os objetos abstratos que surgem em torno do homem podem ser modificados, “resolvidos” (“objeto” e “problema” são sinônimos). A circunstância abstrata, objetiva, problemática, pode ser “informada” e resultará em Vênus de Nillendorf, em faca de sílex, em “cultura”. A manipulação é o gesto primordial; graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito (1985, p. 16)

Klein, dessa maneira, apropria-se da concretude do mundo para abstrair e projetar a sua sensibilidade em suas obras monocromáticas, segurando os volumes do mundo e jogando a necessidade representativa em sua audiência. Ele mune seu público de abstração, na tentativa de forçar a reestruturação de um mundo pela imaginação do espectador, guiando as construções de seus sentimentos através da captura e expressão de suas próprias emoções. Através das materialidades latentes da obra é que o corpo da audiência será uma máquina abstraidora, transformando os signos da obra em seus próprios mundos, suas próprias concretudes internas e emocionais. Jarman, assim, ao se apropriar da imagem criada por Klein, recria esse movimento em seu cinema, mas de maneira distinta, por se tratar de uma imagem técnica. A singularidade de *Blue* está no modo como a imagem visual é construída, como já explicitamos: trata-se de uma filmagem de um quadro da série IKB de Yves Klein. A respeito das diferenças de criação entre imagem técnica e tradicional, Flusser diz:

a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A tecn-imagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, por gesto que vai do abstrato rumo ao concreto (1985, p.21)

Temos no filme, dessa maneira, uma dupla mediação. Primeiro, aparece na forma-pintura de Yves Klein, onde temos a tradução do mundo concreto em abstrato: o azul agarra os sentimentos da audiência, os mistura em sua saturação extrema para então devolver esses sentimentos desterritorializados e ressignificados pelo quadro ao interlocutor. É assim que Klein dizia querer encontrar a vida em suas abstrações: o papel da arte seria agarrar esses blocos de sensações e mediar o seu contato com o público. Whitehead fala que o presente está sempre em movimento, que o ser faz parte do se tornar: o azul está sempre se atualizando, se modificando, se agenciando com os toques e projeções da audiência.

Quando Jarman filma a abstração de Klein, ele está, de certa forma, fazendo o processo inverso ao pintor francês: está dando, de novo, concretude às formas aprisionadas nos quadros. Temos um processo concreto-abstrato/abstrato-concreto presente na filmagem e

projeção do filme. É como se, através disso, Jarman estivesse colocando, de novo, as emoções de Klein, misturadas com as suas, de volta ao mundo, para, então, misturar essa combinação de sentimentos com a própria projeção da audiência, através dos toques presentes pelo azul em seus corpos.

Segundo Flusser, para uma pessoa se tornar um ente abstraidor é necessário, primeiro, abstrair o tempo do mundo. Mesmo em se tratando de uma tecno-imagem, podemos inferir que a abstração feita pelo azul, assim, também ignora o próprio tempo do mundo para criar a sua narrativa. Em *Blue*, pouco interessa o tempo presente no filme. A própria estrutura narrativa é despida de cronologia, de tempo definido. Aqui, o tempo cronológico apenas serve para dar pano de fundo à criação sócio-histórica do filme: a epidemia da AIDS, a cultura do medo da Europa. O referencial temporal, porém, é de longe o que rege os acontecimentos de sua narrativa, e é por isso que sua abstração é tão importante. Lawrence fala sobre essa abstração temporal presente no filme:

[...] Jarman subjetiva o tempo pelo espaço total da tela ultramarina. Não há nada que forneça uma sensação visual do tempo: não há *flashbacks* visuais, perseguições de carros, cabelos branqueando, ou abraços finais. Não é que a tela monocromática apenas corte através do tempo; ela anula o tempo, e a colagem da estrutura da trilha sonora enfraquece, mais adiante, qualquer noção coerente de temporalidade (1997, p. 257<sup>65</sup>)

A abstração do azul, dessa maneira, transforma a narrativa em um relato atemporal não só de uma doença, mas de um luto, uma sensação inerente de perda de poder, de morte. Mesmo que não tenhamos um referencial temporal presente no filme, a narrativa se faz como um acúmulo do passado de Jarman nas mais diversas camadas do azul em atualização na tela. Somos expostos à arqueologia do diretor de sua própria identidade, que se perde, se desterritorializa: vira *Queer*. O próprio diretor está correndo contra o tempo, lutando para conseguir intensificar seu tempo em vida, estender sua experiência cada vez mais finita em arte, agenciando sua dor e a transformando em filme. *Blue*, assim, munido da junção da faixa sonora com a visual, dá-se como um desabafo, um último suspiro da intimidade de Jarman como forma de luta política, de tentativa de expressar a dor e a condição de morrer com AIDS. Nesse sentido, portanto, a relação atemporal que o azul transporta à audiência é

---

<sup>65</sup>Tradução nossa. No original: “[...] Jarman subjects time to the total space of the ultramarine screen. There is nothing to provide a visual sense of time: no visual flashbacks, car chases, graying hair, or final embraces. It is not just that the monochrome screen cuts across time; it nullifies time, and the collage structure of the soundtrack further undermines any coherent notion of temporality.”

análoga à lembrança, ao sonho. De maneira não linear, a narrativa se entrelaça em três histórias distintas, resignificando o azul de cada cena, o modificando, dando novos nuances. A temporalidade da narrativa se dará, assim, como as imagens do filme, através da imaginação da audiência. Jarman, dessa maneira, confere tom político ao filme, seu manifesto *Queer*: é através de sua história, localizada no espaço e no tempo de sua vivência, que será criado o ‘bloco de sensações’ presentes no longa-metragem.

O caráter político se expressa pela crítica contundente à representação. Fowler nos fala sobre a abstração do azul e seu caráter de ativismo *Queer*:

O fardo representacional não está, dessa maneira, mais no corpo *queer* com AIDS, mas nas políticas coletivas abstratas do ativismo *queer*. Em outras palavras, *Blue* representa uma realidade política e histórica, e os meios nos quais se deu a luta dessa realidade. A estética de *Blue* dá acesso ao peso afetivo, emocional e físico que os ativistas sofriram. A inabilidade de escapar do azul, da indexicalidade aural, e o desejo de ser ouvido constroem um espaço de representação política. (FOWLER, 2014, p.22<sup>66</sup>)

Para expressar sua morte devido à AIDS, Jarman usa a força de seu discurso como forma de atacar politicamente a sua audiência. O mais comum, como já vimos, seria buscar a representação, aproximar visualmente o público de uma realidade marginalizada, invisível à sociedade ‘comum’. Jarman, entretanto, faz o inverso: ao invés de aproximar as representações visuais de seu mundo, as retira completamente. Ao negar a visualização de atores, Jarman evita que o espectador habitual e heteronormativo projete em personagens os seus próprios preconceitos. Toda a nossa percepção do mundo dá-se a partir de nossas próprias experiências, e, em se tratando de uma sociedade que sistematicamente apresenta imagens pejorativas de grupos minoritários, é provável que uma audiência acostumada com esse tipo de representação vá projetar esses mesmos preconceitos e equívocos nas identidades propostas no filme. Ao retirar as imagens, Jarman, então, previne uma apropriação mental de sua doença pelo imaginário comum de uma possível audiência. Só se conhece uma dor quando se a experiencia. *Blue*, então, pode ser lido como uma maneira de torturar o espectador com o sentimento da não-representação, de não existir. Ao nos privar de imagens, Jarman não apenas nos impõe um filme pautado pela situação puramente ótico-sonora de uma

---

<sup>66</sup>Tradução nossa. No original: “The representational burden is therefore no longer on the *queer* body with AIDS, but on the abstract, collective politics of *queer* activism. In other words, *Blue* represents a historical political reality and the means through which that reality was fought. The aesthetics of *Blue* gives access to the affective, emotional, and physical weight activists suffered under. The inability to escape the blue, the aural indexicality, and the desire to be heard constructs a space of a political representation.”

imagem-lembrança (DELEUZE, 1983b), mas nos priva de nossos próprios espelhos representativos, nos distanciando da obra e da realidade inteligível do cinema, induzindo o espectador a uma melancolia contemplativa que, a medida do desgaste visual, nos aproxima da experiência do cineasta em sua morte gradual através do azul, com a cegueira momentânea do público. Somos colocados em transe.

O cineasta, assim, apropria-se da imagem tradicional criada por Klein para captar as suas próprias sensações, os seus próprios afetos presentes nos contatos entre Jarman e Klein. Como já falamos no capítulo anterior, a rede de significação capturada pela máquina cinematográfica é jogada na audiência e *para* a audiência, na esperança de que os múltiplos pontos de contato presentes entre filme-audiência, visual-sonoro, Jarman-audiência, audiência/sala, etc. se concretizem na criação de blocos de emoções, de significações que excedem os limites da linguagem e gerem uma experimentação não-hermenêutica da obra.

A projeção constante do azul, assim, potencializa o caráter reflexivo de seu meio. É nesse sentido que dizemos que somos banhados pelo azul, pois os constantes afetos criados pelo choque da imagem heautônoma contra a parede da sala aumentam a possibilidade desses choques refletirem na audiência. A projeção contínua do azul também ajuda no pensamento de que *Blue* mantém uma imagem estática: ela distorce o tempo, cria dobras espaço-temporais através da memória audiovisual dos últimos dias de Jarman e rebate na audiência uma sensação alongada do tempo. Sabemos, através das teorias de Bergson, que o tempo experimentado é relativo, se modificando através da nossa percepção, nosso estado emocional, etc. Imagine, então, viver na iminência de sua morte, em uma dor constante provocada por infecções, náuseas, cirurgias e toda a carga desgastante que é se viver doente. É natural que o tempo, dessa maneira, se alastre: não podemos dizer que Jarman particularmente gostava de sua condição. Assim, “a tela azul supera o tempo, se transformando em um espaço ‘tangível’” (LAWRENCE, 1997, p.257<sup>67</sup>).

*Blue*, portanto, é um filme tátil, invadindo o espaço do espectador e o inundando com sua rede de afetos, signos, emoções. É inevitável ser tomado pelo mundo sensorial criado por Jarman, se deixar levar por sua narrativa e flutuar por dentro de seus fluxos emocionais enquanto os ruídos e as vozes do filme se integram com o azul e nos conduzem, como uma correnteza, por dentro das diversas camadas de memória presente no filme. É curioso pensarmos que um dos elementos táteis de *Blue* seja justamente a cor. Dentro da sala de exibição é impossível fugir dela. Como já explicitado, a cor foge do espaço delimitado da tela

---

<sup>67</sup>Tradução nossa. No original: “The blue screen also overcomes time, transforming it into “tangible” space.”

e preenche a sala toda, criando uma rede de significação coletiva dentro da audiência. Fowler fala disso na introdução de sua tese: a única maneira de fugir do azul é saindo da sala, abandonando a experiência do filme. Nem mesmo ao fechar os olhos somos isentos do tato de Jarman: a cor transpassa nossas pálpebras, tingindo até mesmo nosso interior. É sintomático pensarmos nessa insistência do azul a partir de sua criação em Jarman: através do citomegalovírus o diretor passa a perder a sua visão, seu referencial representativo, para passar a ver o mundo através da mediação do azul. “A relação entre olhar e visão se torna um tema central do filme, e o tratamento de Jarman serve como uma base com a qual ele contempla a ampla questão de ver<sup>68</sup>” (LAWRENCE, 1997, p.250. Tradução nossa.).

É dessa maneira – pelo azul – que percebemos as sensações da Aids, que enfrentamos o medo coletivo do contágio. Jarman, ao banhar a audiência com seu azul, não só aproxima a AIDS e a sinestesia imposta pela narrativa em sua audiência, mas toca o público com sua doença, com sua cor, molda-se em seus corpos. Assim, se tem a criação de um corpo azul no filme. “Jarman literaliza o argumento de Klein de que cor é uma personalidade: ‘eu procuro colocar o espectador na frente do fato de que a cor é um indivíduo, um personagem, uma personalidade... Então, talvez, ele possa entrar no mundo da cor’” (LAWRENCE, 1997, p. 250.<sup>69</sup>).

#### 4.2 *Queer-Jarman*

Inevitável falar de *Blue* sem passar pela problemática da tela azul. A ausência de corpos humanos, ou ao menos corpos representativos, na tela, é o que deixa a visualização do filme mais complexa, difícil, mas é também o que faz o filme ser singular.

No segundo capítulo debatemos as qualidades não representativas de *Blue*, das consequências e razões da escolha de não representar visualmente o corpo homossexual no filme. A ausência de corpos humanos na tela retira o corpo de sua representação, pois “corpos não podiam representar o que a AIDS estava fazendo”(FOWLER, 2014, p. 16<sup>70</sup>). Vallorani afirma:

Ele começa com um corpo doente (o de Jarman), cuja patologia finalmente se torna visível. Essa visibilidade evoca uma sanção social, uma censura resultante na remoção física do corpo doente, que era, então, tornado socialmente visível. A

<sup>68</sup>Tradução nossa. No original: “The relationship between sight and vision becomes a central theme of the film, and Jarman’s treatment serves as a basis from which he contemplates the broader issue of seeing”

<sup>69</sup>Tradução nossa. No original: “I seek to put the spectator in front of the fact that colour is an individual, a character, a personality... Thus, perhaps, can he enter into the world of colour.”

<sup>70</sup> Tradução nossa. No original: “Bodies could not represent what AIDS was doing”

reação do artista cujo corpo fora removido consiste em assumir a invisibilidade e fazer disso uma estratégia artística. E é isso o que Jarman faz, articulando o seu próprio sofrimento e luto em lamentação coletiva. (2010. p.86<sup>71</sup>)

Se Jarman utiliza a invisibilidade de seu corpo como forma artística, ele o faz através do azul, agencia-se, desterritorializa-se para viver no azul, sentir o azul. O início da experiência do filme, para o diretor, começa através da deterioração de seu próprio corpo, como uma das chagas mais visíveis da AIDS: Jarman vai aos poucos perdendo sua visão, parte de seu sistema sensorial, ferramenta essencial para que se muna das percepções audiovisuais do mundo como forma de criação artística. É exatamente por isso, também, que *Blue* se torna sintomático. O longa-metragem torna-se um ensaio sobre a visão, e como podemos expandi-la através de sua projeção como imagem audiovisual, através de sua junção em imagem heautônoma com o som.

Em *Blue*, Jarman narra os efeitos colaterais prescritos para o remédio que deveria tomar:

Os efeitos colaterais do DHPG, a droga para a qual eu tenho que ir ao hospital para ser injetado duas vezes ao dia, são: Diminuição do número de glóbulos brancos, aumento do risco de infecção, diminuição do número de plaquetas, o que pode aumentar o risco de sangramentos, diminuição do número de glóbulos vermelhos (anemia), febre, vertigem, funcionamento anormal do fígado, arrepios, inchaço do corpo (edema), infecções, indisposição, batimento cardíaco irregular, pressão alta (hipertensão), pressão baixa (hipotensão), pensamentos ou sonhos anormais, perda de equilíbrio (ataxia), confusão, tonturas, dor de cabeça, nervosismo, dano nos nervos (peristhecia), psicose, sonolência, tremedeira, náusea, vômitos, perda de apetite (anorexia), diarreia, sangramento do estômago ou intestino (hemorragia intestinal), dores abdominais, aumento do número de um tipo de glóbulos brancos, baixa da glicose no sangue, respiração ofegante, perda de cabelo (alopecia), coceira (prurido), urticária, sangue na urina, funcionamento anormal dos rins, aumento da ureia no sangue, vermelhidão (inflamação), dor ou irritação (flebite).

Descolamento da retina foi observado em pacientes tanto antes quanto depois do início do tratamento. A droga tem causado diminuição na produção de esperma em animais e pode causar infertilidade em humanos, e defeitos congênitos em animais. Apesar de não haver informação em estudos em humanos, pode ser considerada potencialmente carcinogênica uma vez que causa tumores em animais.

Se você está preocupado com algum dos efeitos colaterais descritos acima, ou se gostaria de mais alguma informação, por favor, pergunte ao seu médico.

Para começar o tratamento você tem que assinar um papel atestando o seu conhecimento de que todas essas enfermidades são uma possibilidade. Eu não consigo realmente ver o que estou fazendo. Eu vou assinar isso. (BLUE, 1993<sup>72</sup>)

<sup>71</sup>Tradução nossa. No original: "It starts from a sick body (Jarman's) whose pathology has finally become visible. This visibility has evoked a social sanction, a censorship resulting in the physical removal of the sick body, that is then made socially visible. The reaction of the artist whose body has been removed consists in taking on the invisibility and making it into an artistic strategy. And this is what Jarman does, articulating his own suffering and grief into a collective mourning"

<sup>72</sup> Tradução nossa. No original: "The side effects of DHPG, the drug for which I have to come into hospital to be dripped twice a day, are: Low white blood cell count, increased risk of infection, low platelet count which may



Há, sim, possibilidade de viver com AIDS, mesmo que se sofra diariamente com a doença – Jarman é a prova disso, não só viveu como produziu grande parte de seus trabalhos. Uma das causas da marginalização da doença, também, é a transformação do corpo doente em um corpo exótico, passível de apropriação comercial, da curiosidade mórbida das pessoas. Jarman, por ser uma das poucas figuras públicas que falou abertamente sobre sua doença, era sempre inundado de perguntas a respeito de sua condição, sendo isso, talvez, aos olhos da sociedade heteronormativa, mais importante que sua própria arte. Ao negar essa apropriação, Jarman transcende sua forma física e se recria através de sua experiência estética. Retira o corpo para denunciar o exotismo. Parece dizer: viver com AIDS é difícil, e não adianta apenas ver a doença, é preciso tentar entendê-la, tentar assimilar o que ela faz com a mente e as percepções da pessoa. É preciso humanizá-la. Jarman, dessa maneira, transmuta sua identidade pessoal em matéria coletiva estética expressa pelo azul:

Em outras palavras, se em *At Your Own Risk* Jarman dá voz ao seu isolamento forçado declarando que ‘minha boca está aberta, mas meu corpo está na prisão’ (1992, p. 124); em *Blue*, o mesmo sentimento é dado através de uma tela azul vazia, isto é, do ponto de vista da tradição filmica, a mais próxima equivalência visual do silêncio. (VALLORANI, 2010, p. 90<sup>73</sup>)

É interessante pensarmos, também, como os afetos presentes no azul e seu agenciamento pela audiência – e por Jarman – irão incentivar a criação de um corpo no filme. Se Jarman perde suas bordas e é inundado pelo azul, transformando-se nele, então o corpo do

---

increase the risk of bleeding, low red blood cell count (anaemia), fever, rash, abnormal liver function, chills, swelling of the body (oedema), infections, malaise, irregular heart beat, high blood pressure (hypertension), low blood pressure (hypotension), abnormal thoughts or dreams, loss of balance (ataxia), coma, confusion, dizziness, headache, nervousness, damage to nerves (peristhécia), psychosis, sleepiness (somnia), shaking, nausea, vomiting, loss of appetite (anorexia), diarrhoea, bleeding from the stomach or intestine (intestinal haemorrhage), abdominal pain, increased number of one type of white blood cell, low blood sugar, shortness of breath, hair loss (alopecia), itching (pruritus), hives, blood in the urine, abnormal kidney functions, increased blood urea, redness (inflammation), pain or irritation (phlebitis).

Retinal detachments have been observed in patients both before and after initiation of therapy. The drug has caused decreased sperm production in animals and may cause infertility in humans, and birth defects in animals. Although there is no information in human studies, it should be considered a potential carcinogen since it causes tumours in animals.

If you are concerned about any of the above side-effects or if you would like any further information, please ask your doctor.

In order to be put on the drug you have to sign a piece of paper stating you understand that all these illnesses are a possibility.

I really can't see what I am to do. I am going to sign it.”

<sup>73</sup> Tradução nossa. No original: “In other words, if in *At Your Own Risk* Jarman gives voice to his forced isolation declaring that “My mouth is open but my body is in prison (1992, pp 124), in *Blue*, the same feeling is given through an empty blue screen, that is, from the point of view of filmic tradition, the closest visual equivalent of silence.”

diretor é o que se espalha pela audiência: se cria um rizoma da AIDS, tomando a forma do que banha, das linhas e dos contornos dos corpos físicos que toca. A cada agenciamento e ponto de contato com materialidade presente na sala de exibição, temos a atualização de um novo corpo, fruto da justaposição de Jarman-azul-corpo do espectador.

De novo, temos a criação do corpo transmutado do diretor, que se aproxima de nós, nos toca, media as nossas sensações com as suas próprias, nos transfere e decalca nosso sistema sensorial para sentirmos – e nos privarmos – de suas sensações. É importante pensarmos, também, que o que é criado no filme através do azul não é apenas Jarman. Ele próprio, de certa forma, perde sua identidade, é arrebatado quando se deixa desterritorializar pela cor, pelo som. Na própria construção do filme percebemos isso: quatro vozes distintas narram o filme, nos inundam com seus sons, transpassam suas partículas e expressam a imagem técnica das paisagens sonoras do filme em forma de afeto. Quatro diferentes pessoas, assim, desterritorializam-se, despem-se de suas próprias identidades para se unirem em um corpo abstrato, unívoco, público, mediador do pandemônio da doença que, essa sim, não possui preconceitos, apenas decalques de vida: o toque da morte e da marginalização, o batismo infernal oferecido àqueles que se desviam das normas de Deus e da sociedade *straight*.

### 4.3 *Queer-Cinema*

Já sabemos, a partir do capítulo anterior, que Blue apresenta-se como uma obra composta por imagens heautônomas, utilizando-se das características desse tipo de imagem para afetar a audiência. Afetar aqui no sentido de produção de afetos. Num primeiro momento, poderíamos ter dito que o filme apresenta-se como tendo uma imagem visual estática, imutável durante os 75 minutos de sua exibição. Esse pensamento, porém, não reconhece o movimento incessante dentro dos processos de criação de territórios de significação, objeto de estudo desta monografia. Cada estrato da dupla pinça de sua constituição está em constante significação um em relação ao outro, criando devires que se transmutam a cada imagem sonora proferida pela trilha, a cada agenciamento e a cada afeto produzido na junção dos elementos do filme com os corpos da sala e da audiência.

Essa troca intermitente entre estratos nos ajuda a perceber o movimento presente no filme. Embora a iconicidade do azul exista, ela não se dá de forma fixa, mas em constante mutação, em constante devir e mudança em relação a si própria e à audiência. “Dessa maneira, ser está subordinado a se tornar; ainda que se tornar não seja um fluxo ininterrupto,

universal, mas uma multiplicidade de discretas ‘ocasiões’, cada qual sendo limitada, determinada e finita (PR, 35 e passim)” (SHAVIRO, 2014, p. 3-4<sup>74</sup>). Não podemos pensar, porém, que o processo de movimento do azul se dá apenas pela modificação e atualização de seu sentido fixo como cor. Mesmo que os signos do azul sejam guiados pelos sons do filme, por uma estrutura narrativa, suas significações não necessariamente obedecem a essa ordem. O longa se apresenta como uma obra rizomática, e suas ordens de sentidos se movem livremente dentro desse corpo de significações criado pelos inúmeros pontos de contato dos símbolos presentes no filme, na audiência e na sala, como já explicitado antes. Assim, o azul se provém (ou é provido) das mais variáveis possibilidades de atualização:

Cada estrato procede assim: pega nas suas pinças um máximo de intensidades, de partículas intensivas, onde vai estender suas formas e suas substâncias e constituir gradientes, limiares de ressonância determinados (num estrato a desterritorialização se encontra sempre determinada em relação à reterritorialização complementar). (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.89)

Ao explodir na tela, o azul, perde sua identidade de cor. É o som, portanto, que funciona como dispositivo de diferenciação do azul, sendo, assim, central para o entendimento e a criação de sentido em *Blue*. De caráter político, o som seria uma maneira de obrigar a audiência a olhar para seu próprio interior, a buscar as representações para imagem comumente pensada como ‘vazia’ do azul da tela, preenchendo os sentidos do azul através da criação de imagens sonoras que povoarão o filme. Sobre um dos elementos da constituição das paisagens sonoras, o *som fundamental* (a nota que irá identificar a escala ou o tom de certa composição, que não precisam ser ouvido conscientemente), Schafer diz:

O psicólogo da percepção visual fala de ‘figura’ e ‘fundo’. A figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem o fundo; subtraia-se o fundo, e a figura se tornará sem forma, inexistente. Assim, ainda que os sons fundamentais nem sempre possam ser ouvidos conscientemente, o fato de eles estarem ubiquamente ali sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante em nossos comportamentos de estados de espírito (2011 , p. 26).

O azul, pois, será considerado a figura do filme, sendo a característica visível da imagem audiovisual. Toda a trilha sonora será lida como o fundo, o que delimitará os contornos e as

---

<sup>74</sup> Tradução nossa. No original: “In this way being is subordinated to becoming; yet becoming is not an uninterrupted, universal flux, but a multiplicity of discrete “occasions,” each of which is limited, determinate, and finite (PR, 35 and passim)”

formas que o azul terá no filme, modificando-o, realizando a mediação de sentido na audiência. É o som associado à imaginação que farão o enquadramento, a *mis en scène*:

Um enquadramento sonoro se definirá pela invenção de um puro ato de fala, de música ou até mesmo de silêncio, que deve extrair-se do contínuo audível dado nos ruídos, sons, falas e músicas. Não há, portanto, mais extracampo, tampouco sons *off* para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e as distribuições sonoras correspondentes, eram ainda características da imagem visual. [...] Paralelamente, a imagem sonora livrou-se de sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou seu enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo *interstício entre dois enquadramentos*, o *visual e o sonoro*, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. (DELEUZE, 1983, p. 298)

Assim, ao abstrair a imagem visual e transportar a função de representatividade ao som, Jarman força a audiência a ouvir e a imaginar. Membro de uma sociedade marginalizada, em *Blue* Jarman inverte e busca devolver a voz aos que foram calados pelo conservadorismo britânico. Para tanto, volta à oralidade e à capacidade imaginativa do som como força política para tocar a audiência. Ele também serve como forma de desterritorializar o próprio corpo de Jarman, como já vimos antes, como forma de transformar a expressão física do diretor em expressão artística, aprisionando os signos proferidos pela linguagem dos narradores na imagem técnica do filme. Assim, temos a construção de uma presença de Jarman e de sua doença através da trilha sonora:

A linguagem não é simplesmente uma codificação do pensamento racional transferido da mente para a boca. Ela é produzida fisicamente, pelos pulmões, diafragma, lábios, dentes, língua e glote, completamente incorporada na sua manifestação física de presença (Perkell 1997, Stone et al. 2003). (PORCELLO et al, 2010, p. 60<sup>75</sup>)

O som, dessa maneira, age como expressão corpórea. Também podemos pensar que *Blue* é uma representação técnica das primeiras performances feitas como embrião de sua narrativa e estudo sobre a representação a partir de Klein. Toda a presença criada a partir da performance, o jogo de corpos e luzes e materialidade concretas dos corpos presentes nos atos são reconfigurados dentro da máquina cinematográfica.

A arqueologia do som acabou de ser aperfeiçoada e a catalogação sistemática de palavras foi apenas recentemente realizada de maneira acidental. Azul visto como

---

<sup>75</sup>Tradução nossa. No original: “Nor is language simply an encoding of rational thought transferred from mind to mouth. It is produced physically, by lungs, diaphragm, lips, teeth, tongue, and glottis, fully embodied in its manifestation of physical presence (Perkell 1997, Stone et al. 2003).”

palavra ou frase materializada em faíscas cintilantes, uma poesia de fogo a qual lança tudo nas trevas com o brilho de suas reflexões (BLUE, 1993<sup>76</sup>)

*Blue*, então, atira suas palavras no público, tornando-se um processo de construção histórica *Queer*, de geração de afeto, através da projeção das potencialidades aprisionadas pela máquina cinematográfica:

O delírio de Jarman evoca uma ‘arqueologia do som’ que segue, recorda e une fragmentos sonoros distintos que pulsam no excesso do “pandemônio da imagem” (Jarman 11). A bricolagem acústica de Jarman cola esses sons descolados e os entrelaça em um novo entalhe contextual do filme, onde eles servem para evocar o que Timothy Morton chamou de “ambiente poético” que interlaça passado, presente e futuro, deixando-o mais denso ou interpretando o filme por “despedaçar os pedaços da estética da tela que separa o sujeito percebido do objeto” (35). (KHALIP, 2010, p.81<sup>77</sup>)

Jarman vira o arqueólogo do passado recalcado da cultura inglesa, buscando traços de uma história apagada pelos discursos do poder heteronormativo. É como se buscasse através do som uma redenção, uma forma de expressar as vozes daqueles que se distanciam das normas. Ao fazer a sua arqueologia sonora, Jarman confunde as linhas temporais de seu filme e de sua vida, que, então, transforma-se em uma experiência icônica compartilhada por todos aqueles que foram colocados à margem pelo conservadorismo ocidental.

No início do filme, vemos o nascimento de *Blue*, um dos protagonistas da história, uma analogia ao próprio Jarman: “[v]ocê fala para o garoto que abra seus olhos / Quando ele abre seus olhos e olha a luz / Você o faz chorar alto” (BLUE, 1993<sup>78</sup>). O próprio nascimento, assim, dá-se traumáticamente. Para que nascer em um mundo que, desde o primeiro momento de sua vida, se apresenta de maneira hostil? Jarman parece, então, questionar todos os motivos do viver.

Em *Blue*, como já vimos, estamos em constante movimento, em constante contato com as materialidades jogadas por Jarman na audiência, com o empilhamento de inúmeros ruídos,

<sup>76</sup>Tradução nossa. No original: “The archaeology of sound has only just been perfected and the systematic cataloguing of words has until recently been undertaken in a haphazard way. Blue watched as a word or phrase materialised in scintillating sparks, a poetry of fire which casts everything into darkness with the brightness of its reflections.”

<sup>77</sup>Tradução nossa. No original: “Jarman’s reverie evokes an “archaeology of sound” that follows, recollects, and pieces together disparate sonic fragments that pulse in excess of the “pandemonium of the image” (Jarman 11). Jarman’s acoustic *bricolage* harvests these displaced sounds and weaves them into the new contextual grooves of the film, where they serve to evoke what Timothy Morton has called an “ambient poetics” that interlaces past, present, and future, thickening or *rendering* the film by “tear[ing] to pieces the aesthetic screen that separates the perceiving subject from the object” (35).”

<sup>78</sup> Tradução nossa. No original: “You say to the boy open your eyes / When he opens his eyes and sees the light / You make him cry out”

sons, vozes, evocando uma sonoridade *Queer* ainda inarticulada, que não é eliminada do meio filmico:

A história é inseparável da terra, a luta de classes ocorre debaixo da terra, e, se queremos apreender um acontecimento, não devemos mostrá-lo, não devemos passar ao longo do acontecimento, mas entranhar-nos nele, passar por todas as camadas geológicas que são sua história interna (e não apenas um passado ou menos longínquo). (DELEUZE, p. 301-302)

*Blue*, dessa maneira, faz a audiência submergir em sua história. Somos engolidos pelo som, pela cor, navegamos por entre os acontecimentos, as emoções; somos transportados pelo fluxo de consciência criado por Jarman em um jogo político que passa por dentre as máquinas abstratas que constroem o sentido do filme e mediam as relações internas de Jarman com as relações internas da audiência. O filme, assim, é um diálogo, uma eterna troca entre o que é apreendido pelo público através da experiência proposta pelo diretor. Somos guiados pelas suas vozes, seus silêncios, como Khalip parafraseia uma entrevista com Fisher-Turner, o colaborador musical do filme:

Mas a coisa toda foi muito misteriosa de se colocar junta porque primeiro as palavras tinham que ser gravadas e então as palavras tinham que ser posicionadas. E então nós tínhamos 75 minutos de filmagens vazias de azul com uma linha do tempo e Marcus [o engenheiro] e eu passamos o dia posicionando 22 minutos de diálogo em ordem – randomicamente. Nós sabíamos a ordem, nós apenas colocamos eles em ordem. Nós íamos, então o começo vai aqui. Ok, então vamos conversar sobre isso e então nós íamos, azul, entrando no azul, blá blá blá. Ok, silêncio, um, dois... isso está longo o bastante? Não, mais longo. Ok, continua. Ok, vamos deixar 45 segundos e então vamos trazer um novo poema. E nós só fizemos isso assim e ocasionalmente nós moveríamos um pouco do diálogo e o Derek veio no outro dia e nós mostramos para ele os posicionamentos do diálogo e ele então foi fazer a música para as palavras, a prova e então os silêncios entre as palavras também. Então, realmente, nós tínhamos que marcar o silêncio também. (KHALIP, 2010, p. 85<sup>79</sup>)

Podemos pensar, dessa maneira, que *Blue*, nesse território de *Queer-Cinema*, acaba por agenciar a própria Teoria Queer em seu discurso, modificando suas próprias formas

---

<sup>79</sup> Tradução nossa. No original: “*But the whole thing was very mysteriously put together because first the words had to be recorded and then the words had to be placed. And so we had 75 minutes of blank blue footage with time code on it and Marcus [the engineer] and I spent a day placing 22 minutes worth of dialogue in order—randomly. We knew the order, we just put them in order. We’d go, so the beginning goes there. Ok, so let’s talk that through and so we’d go, blue, into the blue, bla bla bla. Ok, silence, one, two . . . is that long enough? No, longer. Ok, carry on. Ok, let’s make it 45 seconds and then we’ll bring in a new poem. And we just did it like that and occasionally we’d move a bit of dialogue and Derek came up the next day and we played him the placements of the dialogue and we then set about doing the music for the words, the prose and then the silences between the words as well. So really we were scoring words and we were scoring silence as well. (Kimpton-Nye)*”

representativas e nos apresentando uma obra cujas formas se estendem para além das representações. O cinema de Jarman sempre foi pautado pela busca de identidades, e parece que, em *Blue*, essa busca cessa. Não se precisa buscar uma identidade quando seu próprio corpo vai, lentamente, se debilitando em decorrência de uma doença. A busca de Jarman através do aparato cinematográfico, agora, é uma busca de aceitação, de integração que não passe pelo poder hegemônico. *Blue* se torna *Queer* pela própria característica de sua narrativa, nas escolhas estéticas e formais de seu fenômeno. Torna-se cinema *Queer* através de seus processos de diferenciação, ao negar as normas do cinema tradicional e lutar contra as delimitações identitárias presentes nas imagens midiáticas tradicionais. A sala de exibição, quando inundada pelo azul, torna-se palco do agenciamento *Queer* de sua audiência, torna o espectador um ente abstraidor de seus próprios preconceitos, decalcando as imagens representacionais do portador da AIDS de senso comum e criando a sensação de viver com a doença em sua audiência.

Os afetos presentes no filme, dessa maneira, fazem esse toque audiovisual da AIDS nos espectadores, projetando materialidades através da sala de exibição e forçando o enfrentamento da população com uma realidade escondida dos olhos da grande mídia. *Blue*, assim, pode ser interpretado como mais do que um filme integrante do *New Queer Cinema*, mas como cinema *Queer*, pois deixa suas formas fluidas e adaptáveis à subjetividade de cada espectador. É da mediação das imagens sonoras com as visuais que a virtualidade da experiência *Queer*, assim, será jogada na audiência. Jarman, ao criar *Blue*, acaba criando um filme regido por afetos, único em sua proposta e múltiplo em suas possibilidades de construção de sentido.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Blue* é um filme e uma experiência estética. Epitáfio cinematográfico de seu cineasta, o filme se apresenta como um suspiro final, um ato de luto e resistência perante à epidemia da AIDS. *Blue* é filme rizomático e utiliza o aparato cinematográfico para criar movimento, eterno devir público, devir de vida. O longa-metragem projeta sua narrativa e sua experiência na audiência, ignorando os limites da tela e criando uma dimensionalidade que é a dimensionalidade dos afetos.

A luz projetada na tela e por ela refletida interpela seus espectadores. A luz é matéria, é partícula e, ao recair sobre a audiência, torna-se tátil e nos torna parte do espetáculo, parte deste devir-azul que infecta a todos. A obra, assim, se torna física, múltipla, à medida em que queima as retinas de seu público, imprimindo seus limites azuis no olhar e imaginário do espectador, até mesmo após o término do filme. Nós nos tornamos azuis, nós nos tornamos parte da experiência – de fato, nós inclusive a criamos. Nós nascemos, assim como Jarman, no início do filme; e, de algum modo, nos transmutamos com ele.

O epitáfio de Jarman, dessa maneira, apresenta-se como um filme de caráter político, que usa o aparato cinematográfico como arma aliada à luta contra a marginalização e discriminação dos grupos LGBT e da população infectada com o vírus da AIDS. Subvertendo as próprias ordens do cinema tanto no nível técnico quanto simbólico, *Blue* nega o poder simbólico presente na indústria cinematográfica como forma de manutenção do poder criado pela hegemonia das imagens midiáticas. A respeito dessa manutenção de ordem, Balandier postula:

Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial. Estas operações se efetuam de modos variáveis, combináveis, de apresentação da sociedade e de legitimação das posições do governo. (1982, p. 7)

Assim, *Blue* utiliza as máquinas, a estética e a técnica como forma de subverter as próprias imagens midiáticas sobre a sua condição, dando voz à sua luta concreta, obrigando a audiência a, ao menos durante a exibição de seu filme, ouvir a voz de uma minoria, ouvir os lamentos e o luto melancólico de uma doença ignorada e até, em certo ponto, muitas vezes incentivada pela sociedade homotransfóbica institucionalizada pelo governo inglês. Segundo Deleuze, “[o] ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para



ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência.” (1983b p. 301). Assim, a voz de Jarman no filme torna-se um ato de resistência à sua morte, um ato de afirmação da potência das vozes minoritárias apagadas pela história oficial.

Ao contrário de outras obras sobre a AIDS e contra a opressão de grupos LGBT, que mostram um discurso raivoso, confrontante com a hegemonia opressora, como é o caso do poema *Howl*, de Allen Ginsberg, todo o discurso de Jarman é calmo, linear, explicitado tanto pelo tom não muito destoante das vozes no filme, como pela linearidade aparente de sua imagem abstrata. O filme, porém, ao contrário do que possa se pensar, não mostra uma raiva passiva, um descontentamento incrédulo de mudança: ele é sádico, interpela sua audiência de maneira análoga ao sofrimento de Jarman. Ao privar o público de representações em um dos meios artísticos mais acostumados com a representação, o diretor denuncia todas as falcatruas da representação.

Vivemos em uma sociedade que cultua a morte. Doyle (2013) fala sobre o culto das fotografias póstumas no século XIX como forma de uma cultura do luto. Em uma época onde era mais comum morrer em casa, e não no hospital, o luto e a simbologia da morte era um ritual privado, realizado no núcleo familiar. O cadáver fotografado, conta Doyle, era deixado próximo das pessoas, nos quartos, em locais de fácil acesso, como forma de souvenir, registro emotivo daqueles que já partiram. Esse culto, portanto, criou uma consciência coletiva representacional da morte, tornando os corpos sem vida e suas representações na família um símbolo do afeto que determinada pessoa mantinha em vida.

Ao pensarmos em *Blue*, nos deparamos com algumas exceções a respeito dos rituais mortíferos a respeito da imagem. Primeiro, não há representação do corpo *Queer*. Segundo, não há representações da comunidade LGBT, nem do corpo da pessoa portadora de AIDS. Ao obrigar a audiência a preencher as lacunas imagéticas do filme através da sua própria imaginação, Jarman está realizando um movimento que obriga a audiência experimentar a sensação de não ser representado, de ser invisível. A audiência, dessa maneira, precisa buscar as suas próprias imagens para construir o fluxo narrativo do filme em sua mente. Assim, a própria audiência se funde com o corpo azul, de Jarman, soropositivo, tornando-se parte do rizoma de significações do filme.

*Blue* transfere a responsabilidade da imaginação à audiência. Temos uma fusão, também, da própria memória do diretor com a memória do espectador. Como já explicitado antes, são as paisagens sonoras imaginadas pela audiência, através de uma bricolagem de sua própria memória, que irão construir as cenas presentes no filme, que irão movimentar a

narrativa imagetivamente e concretizar o projeto de *Blue*. Dessa maneira, o ato de privar a audiência de corpos representados na tela obriga ao espectador a vivenciar, mesmo que virtualmente, a experiência da AIDS.

Jarman obriga sua audiência a confrontar seus próprios preconceitos, a se colocar em cada cena, se imaginar vivenciando cada pedaço da narrativa. O diretor constrói movimentos que irão modificar as pré concepções de quem assiste o filme, se munindo de eternas trocas sógnicas entre azul-*Queer*-audiência-som-sala-senso comum. Mostrar a representação de corpos humanos no filme, portanto, não seria tão eficaz uma vez que corpos são passíveis de pena. Somos acostumados a olhar para os outros, a reprimir, subjugar. Quando o processo obriga uma interação tátil, uma projeção e uma atividade da audiência, se cria o interesse e a tentativa de entendimento por parte do público de uma realidade diferente da sua. O transe transposto pela iminência do azul na tela torna a audiência permeável ao outro pelo toque da cor, o que ajuda a diminuir as ordens de codificação presentes na cultura de cada espectador. Para entender o filme, portanto, devemos estar dispostos a uma nova interação com o mundo, devemos estar abertos a agenciamentos múltiplos, ao toque *Queer*.

Em *Blue*, é a partir dos múltiplos agenciamentos entre os corpos presentes na sala de exibição, na construção de suas imagens técnicas, na transposição da história de Jarman e na percepção dos afetos presentes entre os múltiplos choques das partículas, que o azul irá se constituir como experiência *Queer*. Ao nos apresentar a onipresença do azul, Jarman nos transporta pela incessante iminência de sua existência. Se torna eterno enquanto presente nos processos de atualização de seu fenômeno. O tempo costurado pelo diretor no filme se torna atemporal, construído pela própria realidade da audiência através de imagens heautônomas. Mesmo tendo morrido 8 meses após o término do filme, Jarman consegue se immortalizar através de suas exposições: sua memória está viva, sua resistência e seu ativismo ainda continuam a impactar o mundo, sempre presentes, sempre em movimento, buscando combater o *status quo* e a hegemonia de imagens discriminatórias. Agora, junto na caminhada dolorosa e política que empreendeu, “[e]u coloco um delphinio, *Blue*, sobre seu túmulo” (BLUE, 1993<sup>80</sup>).

---

<sup>80</sup> Tradução nossa. No original: “I place a delphinium, Blue, upon your grave”

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

BOIS, Yves-Alain. Klein's relevance for today. In: **October 119**, Winter 2007, p. 75-93. Artigo – Massachusetts Institute of Technology. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/40368459?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40368459?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acessado em 20 março 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A Imagem-movimento**. Trad: Stella Senra. Editora Braziliense, 1983a.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2 - A Imagem-tempo**. Trad: Stella Senra. Editora Braziliense, 1983b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **What is philosophy?**. Trad. Hugh Tomlinson e Graham Burchell. Chichester: Columbia University Press, 1994.

DOYLE, Jennifer. **Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art**. Duke University Press. 2013.

EINSENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

FOWLER, Daren. **Step Into a Blue Funk: Transversal Color and Derek Jarman's Blue**. 2014, Tese (Mestrado em Comunicação), Georgia State University, 2014. Disponível em: [http://scholarworks.gsu.edu/communication\\_theses/109/](http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses/109/). Acessado em 23 nov. 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985

\_\_\_\_\_. **O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Annablume Editora, 2008

GUATTARI, Félix. **As Esquizoanálises**. 2008. Ensaio n.1, v.1, ano 1, 2º semestre de 2008, p. 1 – 21. Disponível em: < <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ensaios/article/viewFile/60/126>>. Acessado em 23 nov. 2014.

HAMMON, Michael; WILLIAMS, Linda Ruth (edit). **Contemporary American Cinema**. Maidenhead: Open University Press, 2006.

HERR, Cheryll. **Blue Notes: From Joyce to Jarman**. In: **Hypermedia Joyce Studies**, Vol.1, Num.1. Artigo – University of Iowa. Disponível em: <<http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v2/herr/index.html>>. Acessado em 20 março 2015.

KESKA, Monika. *Dos visiones del Thatcherismo en el cine británico: Peter Greenaway y Derek Jarman*. 2008. In: **I Congreso Internacional de Historia y Cine**. vol. 1, 2007. Artigo - Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. Disponível em: <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17810>> Acessado em 15 abril 2015.

KESKA, Monika. Blue de Derek Jarman: crónica de una muerte anunciada. In: **Arte, Individuo y Sociedad**, vol. 22 (I), p. 27-34. Artigo – Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110027A>>. Acessado em 15 abril 2015.

KHALIP, Jacques. *The Archaeology of Sound: Derek Jarman's Blue and Queer Audiovisuality in the Time of AIDS*. 2010. In: **Differences**, vol. 21, p. 73-108. Artigo - Duke University. Disponível em: <<http://differences.dukejournals.org/content/21/2/73.abstract>>. Acessado em 23 set. 2014.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LAWRENCE, Tim. *AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue*. 1997. In: **Social Text**, 52/53 (Autumn - Winter), p. 241-264. Artigo - University of East London. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10552/745>>. Acessado em 23 set. 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer: Uma Política Pós-identitária Para a Educação Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541, jan. 2001. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012>>. Acesso em: 15 abril 2015.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 101-128, Julho 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332007000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 16 abril 2015.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O colorido do cinema queer: onde o desejo subverte imagens. 2009. In: **II Seminário Nacional Gênero e Práticas culturais: Culturas, Leituras e Representações**, 2008. Artigo – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>>. Acessado em 15 abril 2015.

NEUHAUSER, D. *Yves Klein's Art of the Intangible*. 2010. Roll Call, Washington, D.C. Artigo. Acessado em 20 março 2015. Disponível em: <<http://search.proquest.com/docview/313961224?accountid=8034>>. Acessado em: 5 de março 2015.

VALLORANI, Nicoletta. Path(o)s of Mourning. Memory, Death and the Invisible Body in Derek Jarman's Blue. In: **Altre Modernità**, [S.l.], n. 4, p. 82-92, oct. 2010 - Artigo. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/691>>. Acessado em: 2 março 2015

PORCELLO, Thomas; MEINTJES, Louise; OCHOA, Ana Maria; SAMUELS, David W. *The Reorganization of the Sensory World*. In: **Annual Review of Anthropology**, Vol. 39, p.51-66. Artigo. Disponível em: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.012809.105042>>. Acessado em 01 maio 2015.

PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, Apr. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 15 abril 2015

SANTOS, Ana Cristina. Estudos *queer*: Identidades, contextos e acção colectiva. In **Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]**, v. 76, 2006. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/813>>. Acessado em 29 maio 2015.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SHAVIRO, Steven. *The Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. 2010 In: **Film Philosophy**, Vol 14, No 1, p. 1-102. Artigo – Wayne State University. Disponível em: <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/220>>. Acessado em 17 maio 2015.

SHAVIRO, Steven. *The Universe of things: on speculative realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2008.