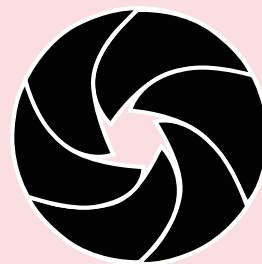


A Aids no cinema: uma análise do regime de imagéité no longa-metragem experimental Blue¹

Aids in cinema: an analysis of the regime of imageness in the experimental film Blue

volume 14 número 27 jun/dez 2020



Thiago Henrique Ramari

thiagohenriqueramari@gmail.com

*Cultura Material:
objetos, imagens e representações - 1/2*

Resumo

Este artigo analisa o longa-metragem experimental *Blue* (1993), do realizador britânico Derek Jarman (1942-1994), a partir do conceito de regime de *imagéité*, proposto por Rancière (2012). Metodologicamente baseado em análise fílmica e revisão bibliográfica, este estudo investiga a relação entre dois elementos fílmicos da obra de Jarman: a tela preenchida pela cor *International Klein Blue* (IKB) e a narração de frases autobiográficas que contêm o vocábulo *blue*, na formulação de imagens que abordem, de maneira antirreducionista, a vida de pessoas que vivem com HIV/Aids. Como resultado, observa-se que, quando a narração menciona o vocábulo *blue*, o espectador elabora, por meio de um gesto de interpretação, uma imagem mental que é imediatamente assumida pelo IKB onipresente na tela, favorecendo uma abordagem ampla sobre a vida com HIV/Aids e, conseqüentemente, lançando um olhar crítico à maneira como o cinema comercial costuma tratar o tema.

Palavras-chave: Regime de *imagéité*; *Blue*; Cinema; HIV; Aids.

Abstract

This article analyzes the experimental feature film *Blue* (1993), by the British director Derek Jarman (1942-1994), based on the concept of regime of *imageness*, proposed by Rancière (2012). Methodologically based on film analysis and bibliographic review, this study investigates the relation between two elements in Jarman's movie: the screen filled with the color *International Klein Blue* (IKB) and the narration of autobiographical phrases that contain the word *blue*, in the formulation of images that approach, in an anti-reductionist way, the lives of people living with HIV/Aids. As a result, it is observed that, when the narration mentions the word *blue*, the viewer elaborates, through a gesture of interpretation, a mental image that is immediately assumed by the IKB omnipresent on the screen, favoring a wide approach about life with HIV/Aids and, consequently, taking a critical look at the way commercial cinema usually presents the theme.

Keywords: Regime of *imageness*; *Blue*; Cinema; HIV; Aids.

¹ Esta pesquisa foi realizada com base nas reflexões promovidas pela disciplina "Introdução aos estudos sobre imagem pelo viés filosófico-discursivo", ministrada pela professora doutora Roselene de Fátima Coito no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

² Neste artigo, entendemos o termo "Aids" como uma sigla para Síndrome da Imunodeficiência Humana. Por isso, em nosso texto, aparece com a inicial maiúscula, aderindo a uma regra consensual do Jornalismo brasileiro: siglas com quatro letras ou mais pronunciadas como uma única palavra devem ser grafadas com a inicial maiúscula. No entanto, outros autores fazem diferente: Lawrence (1997) escreve com todas as letras em caixa alta ("AIDS") e Jardim (2019), com todas as letras em caixa baixa ("aids"). Desse modo, quando reproduzimos trechos dos textos desses autores, mantemos também a maneira como redigem o termo.

³ "The disease has come to stand for the danger of sex outside the heterosexual family - in particular of gay sex, with the distinction between gay men and AIDS regularly erased, replaced by the equation Homosexuality = AIDS = Death. Doom, powerlessness, and hopelessness are central themes: there is little chance of the diseased person having a productive life; the overdetermined body images of the person with AIDS are evidence of inner depravity" (LAWRENCE, 1997, p. 243).

Introdução

Desde que se tornou pandêmica, no início da década de 1980, a Síndrome da Imunodeficiência Humana (Aids²) mobilizou governos, imprensa e artistas em geral. Nesse último grupo, o cinema foi uma das modalidades que mais abordaram a temática, a partir de roteiros ficcionais ou baseados em acontecimentos registrados em diferentes países. Dentre todos os filmes, podemos citar, a título de exemplificação, *Meu Querido Companheiro* (*Longtime Companion*, 1989), de Norman René; *Filadélfia* (*Philadelphia*, 1993), de Jonathan Demme; *E a Vida Continua* (*And The Band Played On*, 1993), de Roger Spottiswoode; *As Testemunhas* (*Les Témoins*, 2007), de André Téchiné; *The Normal Heart* (*The Normal Heart*, 2014), de Ryan Murphy; *Holding The Man* (*Holding The Man*, 2015), de Neil Armfield; *120 Batimentos por Minuto* (*120 Battements Par Minute*, 2017), de Robin Campillo; e *O Ano de 1985* (*1985*, 2018), de Yen Tan.

Nos filmes mencionados e em muitos outros, há uma regularidade narrativa: a Aids afeta quase que somente personagens homossexuais masculinos, muitos dos quais morrem após um longo período de internamento em hospitais. Conforme aponta Lawrence (1997), essa abordagem da doença, que atravessa décadas, insere-se no escopo de narrativas culturais tipificadas como reacionárias e, por isso, provocam e alimentam preconceitos na sociedade. Assim, as obras fílmicas supracitadas aderem à linha

de pensamento que tomou a Aids como um dos símbolos da decadência moral contemporânea. O Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) figura como uma resposta pelos pecados antigos e atuais da sociedade, delineando uma consequência causada, em primeiro lugar, pela revolução sexual dos anos 1960 e 1970.

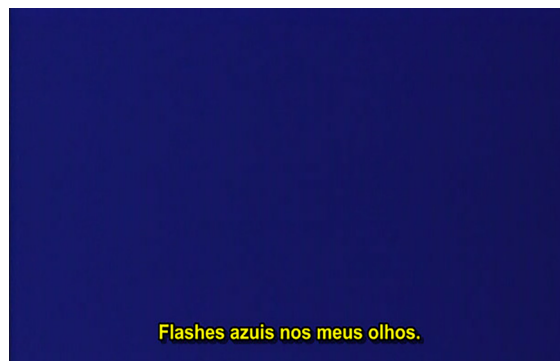
A doença veio para representar o perigo do sexo fora da família heterossexual – em particular o sexo gay, com a distinção entre homens gays e AIDS apagada regularmente e substituída pela equação Homossexualidade = AIDS = Morte. [Assim,] desgraça, impotência e desesperança são temas centrais [nos filmes que tratam sobre a doença]: há pouca chance de a pessoa doente ter uma vida produtiva; as imagens do corpo sobredeterminado de pessoas com AIDS são evidências de depravação interna (LAWRENCE, 1997, p. 243, tradução nossa)³.

Há, no entanto, resistência a essa abordagem sobre a Aids no cinema. Dois documentários do cineasta norte-americano Marlon Riggs são exemplos disso: *Línguas Desatadas* (*Tongues Untied*, 1989) e *Black Is... Black Ain't* (*Black Is... Black Ain't*, 1994). Em ambos, o diretor se apresenta do lugar de negro, homossexual e soropositivo para HIV com o objetivo de discutir, de forma criativa e desafiadora, o racismo, o machismo e a homofobia nos Estados Unidos. Assim, diante dos vários filmes nos quais personagens gays so-

ropositivos são sobredeterminados pela tragédia, os dois documentários fazem um importante contraponto: além dos conteúdos em si, eles foram produzidos em meio à rotina hospitalar de Riggs – no caso de *Black Is... Black Ain't*, o cineasta morreu durante a produção e a equipe que o acompanhava finalizou o trabalho em sua memória⁴.

Outro exemplo é *Blue* (*Blue*, 1993), do britânico Derek Jarman, objeto de análise deste artigo. Nele, o realizador busca uma nova forma de retratar a vida com HIV/Aids na linguagem fílmica. Com 79 minutos de duração, o longa-metragem é composto visualmente por uma única imagem, a tela preenchida pela tonalidade de azul desenvolvida pelo artista francês Yves Klein, conhecida como *International Klein Blue* (IKB), e pela banda sonora que inclui a sonoplastia e a narração de um texto autobiográfico de Jarman sobre a vida após o diagnóstico positivo para HIV/Aids – a narração é realizada pelo cineasta e pelos atores britânicos John Quentin, Nigel Terry e Tilda Swinton. Trata-se de uma obra experimental, pois questiona a figuração, situa-se fora do sistema industrial e não visa ao divertimento dos espectadores, conforme conceituam Aumont e Marie (2012).

Imagem 1 – Em *Blue*, o IKB preenche a tela durante toda a projeção



Fonte: *Blue* (1993)

Assim como toda obra cinematográfica, *Blue* traz, em sua constituição, o que Rancière (2012) denomina regime de *imagéité*, isto é, um sistema que submete os elementos audiovisuais às funções almejadas imagetivamente. Nesse sentido, observa-se que Jarman relaciona o visível (a tela preenchida pelo IKB) ao dizível (a narração verbal autobiográfica, no recorte proposto para este artigo), a fim de propor imagens, entendidas como a articulação entre o visível e o dizível, com abordagens não-reacionárias sobre a vida com HIV/Aids. Para compreender o funcionamento da obra de Jarman em sua singularidade, este artigo tem o objetivo de responder, por meio da análise fílmica e da revisão bibliográfica, à seguinte pergunta-problema: como o regime de *imagéité* em *Blue* opera a articulação entre o visível e o dizível, a fim de elaborar imagens não-reacionárias sobre a Aids?

Devido aos limites de um artigo científico, a análise focará, especificamente, na relação entre a tela preenchida pelo IKB e as frases narradas que contenham o vocábu-

⁴ Logo no início de *Black Is... Black Ain't*, aparece o aviso: "Marlon Riggs challenged racism and homophobia with his work and in his life. During the making of this film, he died of AIDS. This film was completed in tribute to his vision and humanity".

lo *blue*. Uma justificativa para esse recorte se dá pela recorrência e relevância do termo *blue* na constituição do objeto: além de ser citado 48 vezes, nomeia a obra fílmica (*Blue*) e a cor que preenche a tela (*International Klein Blue*). É importante sublinhar que, no recorte proposto, a sonoplastia, que também integra o dizível, não é considerada. Embora seja evidente a importância dos ruídos, cantos, efeitos sintéticos e trilhas sonoras para os gestos de interpretação, acreditamos que, para contemplá-los, seria necessário um trabalho mais extenso.

A escolha pelo estudo da relação entre o visível e a parte selecionada do dizível encontra respaldo no próprio Rancière (2012, p. 16), quando menciona que, em sua formatação mais comum, o regime de *imagéité* possibilita, por exemplo, que o visível circule por diferentes efeitos de sentido e a palavra verbalizada exponha toda a sua visibilidade – “[...] uma visibilidade que pode cegar”. Assim, acreditamos que, apesar do recorte limitado que impossibilita uma análise de *Blue* em toda a sua extensão, a pesquisa aqui realizada seja capaz de estimular um olhar crítico sobre as abordagens reacionárias a respeito da Aids promovidas pelo cinema comercial.

Conceitos e contextos

Na seção anterior, afirmamos que todo filme opera a partir de um regime de *imagéité*. Desse modo,

e de acordo com Rancière (2012, p. 14), as imagens não funcionam como simples representações da realidade; elas são peças que exercem funções específicas no todo fílmico, são “[...] operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”. Ao comentar *A Grande Testemunha (Au Hasard Balthazar, 1966)*, de Robert Bresson, por exemplo, Rancière (2012, p. 13) afirma que as imagens “são operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas”. Quando, durante o batismo do asno, o enquadramento mostra apenas as mãos do menino que derramam a água, o filme reduz a ação à sua essência. É a vinculação do visível à sua significação mais primeva.

Os regimes de *imagéité* têm foco na imagem e, por isso, mobilizam funções-imagens – em vez de representar personagens e objetos, elas têm funções na obra fílmica e, desse modo, constituem-se em operações. No cinema experimental, gênero classificatório de *Blue*, é comum que o questionamento e a desconstrução de fórmulas audiovisuais consideradas convencionais impliquem o desenvolvimento de novas funções-imagens e, consequentemente, de novos regimes de *imagéité*. Em resumo, as imagens, enquanto funções-imagens, determinam a natureza artística do que vemos e, por isso, não são a realidade nem tampouco a representação simples da realidade: no jogo entre referentes e significados, elas

abrem uma distância, artística per se, que Rancière (2012) chama de “dessemelhança” e que leva a uma determinada relação do público para com a obra.

[...] A arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical “atrás” de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos signifi-

cativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16, destaque do autor).

⁵ Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/biographie/index/2/1954-1957#b16>. Acesso em: 07 mai. 2020.

A partir da explicação de Rancière (2012), observa-se que, em *Blue*, as imagens se sustentam, em grande medida, pela relação que se dá entre a tela preenchida pelo IKB (o visível) e a narração do texto autobiográfico de Jarman (parte do dizível). Funções-imagens se efetivam nesta articulação: se o visível ou o dizível for excluído, as operações não ocorrem e as funções almejadas não se concretizam. Para desvendar esse processo, que visa a uma nova abordagem sobre a vida com HIV/Aids, é necessário compreender antes o conceito existente por trás do IKB, assim como os fatos que baseiam o texto narrado. Além disso, como *Blue* integra o cinema experimental, gênero que normalmente desafia os processos interpretativos convencionais, essas informações, contextuais, mostram-se ainda mais relevantes para o entendimento do objeto.

Yves Klein desenvolveu o IKB em 1957 e, depois, apresentou-o na exposição *Proposition Monochrome*, que percorreu diferentes galerias europeias e lhe garantiu o reconhecimento internacional. Conforme esclarece o texto *Biographie*, publicado no site oficial de Klein⁵, a criação do IKB integra os estudos monocromáticos do artista, cujo principal objetivo era libertar a cor das linhas das pinturas figurativas e, assim, alcançar a realidade do invisível que se torna visível. De acordo

⁶ Nesse sentido, Klein também foge ao que Rancière (2009) define como regime poético (ou representativo) das artes e como regime estético das artes. No primeiro, prevalecem os objetivos de produzir e apreciar imitações bem feitas dos objetos-modelos – “chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2009, p. 31, destaques do autor). No segundo, valorizam-se as obras de arte enquanto tais, ao modo de ser dos seus objetos no universo artístico – “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

⁷ “C'est vrai qu'au début on n'y voit rien. Pas un dessin. Pas un point ni une ligne. Le bleu uniquement, un bleu si intense et si profond qu'il se reflète dans l'œil comme le ciel sur la mer. Pendant quelques minutes, on cherche encore un indice. Quelque chose. Une signature au moins. Mais non, ce n'est que du bleu que nous voyons là. La couleur pure. La couleur vive et puissante. Elle vibre et irradie comme un soleil. Elle n'a aucune limite. Bleu de l'eau, bleu de l'air ou bleu du vent, il ne représente rien de concret et pourtant il nous habite au plus profond de nous. Cette couleur c'est l'International Klein Blue. Elle ne dévoile rien d'un premier regard. Devant elle, on se met à imaginer tout ce qu'on aimerait voir. Comme si tout d'un coup nous n'avions plus besoin d'images. Nous pourrions alors y dessiner tous nos rêves. Nous pourrions nager en plein océan ou tourner en orbite

com Lawrence (1997), com os estudos monocromáticos e, em particular, com o IKB, Klein escapou de duas grandes categorias nas artes plásticas: a dos tradicionalistas, que viam a pintura como representação transparente de uma visão particular do mundo, e a dos modernistas, que compreendiam a obra de arte como um objeto finito que se refere a si mesmo e a seu elemento pictórico formal⁶. Ménard (2018, tradução nossa), por sua vez, explica a importância do IKB.

É verdade que, no início, não vemos nada. Nem um desenho. Nem um ponto, nem uma linha. O azul unicamente, um azul tão intenso e tão profundo que se reflete no olho como o céu sobre o mar. Durante alguns minutos, ainda procuramos uma pista. Qualquer coisa. Uma assinatura ao menos. Mas não, não é nada além do azul o que nós vemos lá. A cor pura. A cor viva e poderosa. Ela vibra e irradia como um sol. Ela não tem limite algum. Azul da água, azul do ar ou azul do vento, não representa nada de concreto e, portanto, habita o mais profundo de nós. Esta cor é o International Klein Blue. Ela não revela nada ao primeiro olhar. Diante dela, imaginamos tudo aquilo que adoraríamos ver. Como se, de repente, nós não precisássemos mais de imagens [pensadas, aqui, a partir do senso comum]. Nós poderíamos desenhar ali todos os nossos sonhos. Nós poderíamos nadar em alto mar ou girar em órbita no es-

paço, voar mais alto que os pássaros, mais longe que os Sputniks. Nós poderíamos pular aqui no grande vazio, dar a volta na Terra e colorir o mundo inteiro. Aqui, não há nem barreiras, nem muros, nem gravidade. É o império da sensibilidade, um país de maravilhas, um mundo antes das palavras que não tem limites, a não ser aqueles da imaginação. Nesta aventura monocromática, é o nosso espírito que vê com os nossos olhos. Não se deve olhar, deve-se sentir, respirar e experimentar. Fugir em uma viagem imóvel. Desfazer-se do que conhecemos para melhor acolher o que sonhamos. Imaginar que a beleza está lá, invisível, pronta a ser descoberta. E para isso, ninguém precisa ser artista, estudioso ou simplesmente louco. Não, para isso, basta acreditar⁷.

Jarman utilizou o IKB para preencher a tela de *Blue* 36 anos depois, em 1993. Naquele momento, o realizador sabia que vivia com HIV havia sete anos e enfrentava problemas oftalmológicos, devido a uma infecção por citomegalovírus. De acordo com Lawrence (1997), a intenção dele era produzir um filme que trouxesse uma abordagem diferente da Aids, já que os filmes exploravam (e ainda exploram) a associação entre os homossexuais masculinos, a doença e a morte (Homossexualidade = Aids = Morte). Essa prática cinematográfica reacionária, que Jarman buscou combater, insere-se em um contexto

social mais amplo, que inclui ações do governo, da medicina e da imprensa. Conforme Jardim (2019, p. 9-10), que faz uma análise geral da pandemia, houve a tendência de se delimitar o problema a determinados grupos, atitude equivocada que “[...] causou danos à saúde pública e justificou a discriminação, sobretudo dos homossexuais”.

Diante disso, Jarman desenvolveu um regime de *imagéité*, no qual a relação entre a tela preenchida pelo IKB e o texto autobiográfico narrado delineou uma nova abordagem, com caráter de resistência àquela praticada pelo cinema em geral. *Blue* foi o último longa-metragem produzido pelo cineasta, que morreu em 1994, oito meses após a *première* em Veneza, na Itália – desde que recebeu o diagnóstico positivo para HIV, ele produziu seis filmes, escreveu dois livros e pintou vários quadros, o que demonstra também a sua proximidade com a literatura e as artes plásticas, influências constantes em sua carreira. Não por acaso, foi sempre descrito como o diretor mais vanguardista da Grã-Bretanha e, segundo Lawrence (1997, p. 247, tradução nossa), os “críticos chamaram a atenção para as suas técnicas radicais, incluindo a estrutura não narrativa dos filmes e o estilo ‘de pintura’ [no cinema]”⁸.

O regime de *imagéité* em *Blue*

A análise proposta enfoca o regime de *imagéité* que articula dois elementos fílmicos de *Blue*, a tela preenchida pelo IKB e as frases narradas que contêm o vocábulo *blue*. O primeiro elemento circunscreve o aspecto visível das imagens visadas; e o segundo, parte do aspecto dizível dessas mesmas imagens. Quanto a esse último, verificamos a ocorrência de 48 frases que contêm o vocábulo *blue*, cujas acepções diferem entre si. Assim, cientes de que o dizer é aberto e de que os sentidos estão sempre em curso, como defende Orlandi (1996), realizamos um gesto de interpretação, isto é, um ato dentre os atos possíveis na esfera simbólica, a fim propor uma classificação das sequências selecionadas para a análise do regime de *imagéité*.

Esse cuidado se faz necessário, pois, como “[...] o texto é um *bólido* de sentidos” e, portanto, “ele ‘parte’ em inúmeras direções, em múltiplos planos significativos” (ORLANDI, 1996, p. 14, destaque da autora), é possível que outros estudiosos e espectadores interpretem de maneira distinta as sequências selecionadas da narração autobiográfica. Tentamos, desse modo, desviar da ilusão de que se pode dar a palavra final sobre o sentido de um determinado vocábulo ou oração, buscando a interpretação como “[...] o vestígio do possível”, já que “[...] o espaço simbólico é marcado pela incompletude [...]” (ORLANDI, 1996, p. 18).

dans l'espace, voler plus haut que les oiseaux, plus loin encore que les Spoutniks. Nous pourrions sauter ici dans le grand vide, faire le tour de la Terre et colorier le monde entier. Ici, il n'y a ni barrières, ni murs, ni pesanteur. C'est l'empire de la sensibilité, un pays des merveilles, un monde d'avant les mots qui n'a de limites que celles de l'imagination. Dans cette aventure monochrome, c'est notre esprit qui voit avec nos yeux. Il ne faut pas regarder, il faut ressentir, respirer et goûter. S'évader dans un voyage immobile. Se défaire de ce que l'on connaît pour mieux accueillir ce dont nous rêvons. Imaginer que la beauté est là, invisible, prête à être découverte. Et pour cela, nul n'a besoin d'être artiste, savant ou simple fou. Non, pour cela il suffit seulement d'y croire” (MÉNARD, 2018). Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/articles/view/18/l-ikb-international-klein-blue>. Acesso em: 07 mai. 2020.

⁸ “Critics drew attention to his radical techniques, including the nonnarrative structure of his films, and his ‘painterly’ style” (LAWRENCE, 1997, p. 247).

⁹ O vocábulo *blue* tem acepções diferentes daquelas do correspondente direto em português, azul. Por esse motivo, optamos por não traduzir os excertos da transcrição de "Blue" (JARMAN, 1993). Disponível em: <https://queerculturalcenter.org/derek-jarman>. Acesso em: 07 mai. 2020.

Dito isso, as 48 frases foram divididas em três grupos, de acordo com o gesto de interpretação realizado acerca do vocábulo *blue*: 1) quando é empregado como substantivo, nomeando personagens e objetos; 2) quando é empregado como adjetivo, qualificando elementos diversos; e 3) quando integra expressões idiomáticas, cujos significados extrapolam as noções mais corriqueiras, como a da cor azul. Os quadros 1, 2 e 3, apresentados a seguir, trazem todas as frases conforme a divisão proposta.

No Quadro 1, que trata das ocorrências substantivas, o vocábulo *blue* integra diferentes subgrupos: quando se refere a personagens, à cor azul (incluindo o IKB), a um inseto e a uma localidade. Em uma das frases, entretanto, o termo permaneceu em uma esfera semântica de ambiguidade – em "Blue transcends the solemn geography of human limits" (JARMAN, 1993)⁹, entendemos que é possível fazer referência tanto ao personagem Blue como ao IKB.

Quadro 1 – Frases nas quais o termo *blue* atua como substantivo

Fonte: o autor, com base no texto de Jarman (1993); destaques nossos

O vocábulo <i>blue</i> em <i>Blue</i> : substantivos	
Blue (personagem)	"O <i>Blue</i> come forth"
	"O <i>Blue</i> arise"
	"O <i>Blue</i> ascend"
	"O <i>Blue</i> come in"
	" <i>Blue</i> stretches, yawns and is awake"
	" <i>Blue</i> walks into the labyrinth"
	" <i>Blue</i> 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"
	"He is unaware of <i>Blue</i> standing in the corner"
	" <i>Blue</i> fights diseased Yellowbelly whose fetid breath scorches the trees yellow with ague"
	"Yellowbelly places a jaundiced kiss in the air, the stink of pubs blinds <i>Blue</i> 's eyes"
Blue Eyed Boy (personagem)	"Quick as a flash he stings <i>Blue</i> in the mouth – 'AAAUGH!' – his hellish legion buzz and chuckle in the mustard gas"
	" <i>Blue</i> transformed into an insectocutor"
Blue Eyed Boy (personagem)	"I place a delphinium, <i>Blue</i> , upon your grave"
Blue Eyed Boy (personagem)	"These facts, detached from cause, trapped the <i>Blue</i> Eyed Boy in a system of unreality"
Blue Bearded Reaper (personagem)	"Others faded like flowers cut by the scythe of the <i>Blue</i> Bearded Reaper, parched as the waters of life receded"
Inseto	" <i>Blue</i> Bottle buzzing"
Referência à cor azul ou ao IKB	" <i>Blue</i> of my heart"
	" <i>Blue</i> of my dreams"
	" <i>Blue</i> is the universal love in which man bathes - it is the terrestrial paradise"
	"Voices unlocked from the <i>blue</i> of the long dried paint"
	"I present you with the universal <i>Blue</i> "
	" <i>Blue</i> an open door to soul"
	" <i>Blue</i> protects white from innocence" (2x)
	" <i>Blue</i> drags black with it" (2x)
	" <i>Blue</i> is darkness made visible" (2x)
	"The fathomless <i>blue</i> of Bliss"
"For <i>Blue</i> there are no boundaries or solutions"	
5) Local	"Marco Polo stumbles across the <i>Blue</i> Mountain"
6) Sentido ambíguo (personagem ou IKB)	" <i>Blue</i> transcends the solemn geography of human limits"

O Quadro 2 traz ocorrências adjetivas cujas qualificações apontam muitas vezes para a diversidade semântica. Isso ocorre porque o termo *blue*, como adjetivo, tem várias acepções na língua inglesa, como azul, triste e melancólico – “**slow blue love**” (JARMAN, 1993), por exemplo, pode ser lido de diferentes formas. Por conta disso, optamos por classificar os trechos apenas como “adjetivos”, já que seria improdutivo determinar subgrupos temáticos.

Quadro 2 – Frases nas quais o termo *blue* atua como adjetivo

O vocábulo <i>blue</i> em <i>Blue</i> : adjetivos
“Blue flashes in my eyes”
“The sky <i>blue</i> butterfly”
“Lost in the warmth of the <i>blue</i> heat haze”
“Slow <i>blue</i> love”
“Like a <i>blue</i> frost it caught them”
“The blood of sensibility is <i>blue</i> ”
“The caravan approaches, <i>blue</i> canvases fluttering in the wind”
“ <i>Blue</i> people from over the sea – ultramarine – have come to collect the lapis with its flacks of gold”
“Did they see Death with the hell hounds pulling a dark chariot, bruised <i>blue-black</i> growing dark in the absence of light, did they hear the blast of trumpets?”
“His <i>Blue</i> aura frying the foes”
“ <i>Blue</i> skies”
“ <i>Blue</i> blood and bad blood”
“He has black slip-on shoes, <i>blue</i> socks, grey trousers, a Fairisle sweater and a heringbone jacket”
“The shattering bright light of the eye specialist’s camera leaves that empty sky <i>blue</i> after-image”
“His <i>blue</i> jeans”

Fonte: o autor, com base no texto de Jarman (1993); destaques nossos

Por fim, o Quadro 3 traz a única expressão idiomática identificada, “blue funk” (JARMAN, 1993), que significa “pânico”, na tradução literal para o português.

Quadro 3 – Frase na qual o termo *blue* integra uma expressão idiomática

O vocábulo <i>blue</i> em <i>Blue</i> : expressões idiomáticas
“I step into a <i>blue funk</i> ”

Fonte: o autor, com base no texto de Jarman (1993); destaque nosso

Observamos que o regime de *imagéité* se baseia na vinculação e na desvinculação contínuas dos elementos visível e dizível, formando imagens cuja função é operacionalizar uma abordagem diferente à temática da Aids. Em termos de funcionamento, o aporte teórico nos permite verificar que, quando o vocábulo *blue* é mencionado, o espectador elabora primeiramente uma imagem mental com base na acepção que considera a mais apropriada à aplicação do termo. Conforme Rancièrè (2012, p. 15), “palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia”. Essa imagem mental derivada do texto narrado é, sequencialmente, assumida pelo IKB que preenche a tela de projeção do filme. Isso só é possível porque, segundo Ménard (2018), o IKB não tem limite algum. É-lhe constitutivo assumir o que lhe é dirigido.

A tonalidade de azul desenvolvida por Yves Klein corporifica tudo o que se desejar, mas, em *Blue*, Jar-

¹⁰ Essa dualidade entre autoria e recepção que marca a construção e a interpretação de uma obra artística nos remete a Leandro Ferreira (1996), quando comenta sobre a semântica linguística a partir do pensamento de Grésillon. A autora diz (1996, p. 44): “[...] é possível discernir na língua dois mitos extremos e que são recorrentes na trajetória dos enunciados ambíguos: (1) o mito na univocidade absoluta, identificável ao sonho da transparência da linguagem e (2) o mito da plurivocidade absoluta, em que nenhuma significação é atribuída de modo seguro e categórico. Entre esses dois mitos localiza-se a dialética da unicidade e da pluralidade, tratadas no coração dos estudos de semântica linguística”.

man aponta o que deve ser visualizado na tela monocromática por meio do texto narrado e há, ainda, o gesto de interpretação dos espectadores, fator fundamental ao processo¹⁰. A vinculação e a desvinculação contínuas entre o visível e o dizível se dão porque o termo *blue* é empregado com diferentes finalidades, entre as quais, e com base no nosso gesto de interpretação, nomear personagens – “Blue”, “Blue Eyed Boy”, “Blue Bearded Reaper” (JARMAN, 1993) - e qualificar objetos - “blue flashes”, “blue frost”, “blue jeans” (JARMAN, 1993). É por meio desse processo que o realizador foge à fórmula cinematográfica com pretensões de sentidos reacionários e unívocos (Homossexualidade = Aids = Morte) e oferece, em contrapartida, uma abordagem aberta da temática principal – a vida após o diagnóstico positivo para a doença – pela permutabilidade dos elementos assumidos pelo IKB.

Eis um exemplo baseado em nosso gesto de interpretação: aos 57 segundos de projeção, logo após os créditos iniciais, a tela é preenchida pelo IKB. Durante os 40 segundos subsequentes, o espectador fica diante da tela azul, sem qualquer referência sobre o seu significado. No ponto 1'47'', a narração começa dizendo:

You say to the boy open your eyes

When he opens his eyes and sees the light

You make him cry out. Saying

○ Blue come forth

○ Blue arise

○ Blue ascend

○ Blue come in (JARMAN, 1993).

Nas quatro vezes em que é mencionado, o vocábulo *Blue* atua como substantivo, nomeando o menino que abre os olhos e vê a luz. A relação entre os substantivos *boy* e *Blue* faz com que o público forme uma imagem mental desse personagem, que percorrerá todo o filme. Em seguida, o IKB, que até então não tinha um significado específico, assume a imagem do menino. Nesse momento, ocorre o primeiro vínculo entre a imagem formada pelo texto narrado e a imagem assumida tela monocromática.

Entre os pontos 2'33'' e 3'46'', o narrador conta que vai a um bar, onde toma café e lê notícias sobre a guerra na Bósnia. Depois, acrescenta que, quando sai do estabelecimento, é quase atropelado por um ciclista, incidente que o faz entrar em pânico – “I step into blue funk” (JARMAN, 1993). Essa frase gera, novamente, uma nova imagem mental no público, que é, na sequência, assumida pelo IKB. Há, portanto, uma desvinculação da referência anterior – o menino chamado *Blue* – para que haja uma nova vinculação, desta vez com a imagem formada pela expressão idiomática “blue funk”. A tela materializa, então, a sensação de pânico, que, mais adiante na projeção, estará relacionada ao diagnóstico positivo para HIV/Aids.

Por fim, entre os pontos 3'52'' e 4'13'', o narrador faz um relato sobre uma consulta ao oftalmologista para verificar possíveis lesões na retina – como se sabe, Jarman estava perdendo a visão, devido a uma infecção por citomegalovírus, quando realizou *Blue*. Como último elemento da descrição sobre os procedimentos médicos, ele pontua: “blue flashes in my eyes” (JARMAN, 1993). Desta vez, o vocábulo *blue* atua como o adjetivo que qualifica o substantivo *flashes*, formando uma nova imagem mental a partir da narração, que é prontamente assumida pela tela monocromática. Trata-se de mais um processo de vinculação-desvinculação, que caracteriza a *imagéité* do filme.

Em resumo, Jarman evita a figuração convencional para utilizar um único elemento visível que, por suas características, é capaz de ampliar o escopo interpretativo sobre HIV/Aids, a partir do delineamento de diferentes imagens mentais estimuladas pelas frases narradas. Para tanto, ele desenvolve um regime de *imagéité*, a fim de traçar relações entre os elementos fílmicos e entre as funções que cada um deles desempenha no universo diegético. O regime se ampara no conceito do IKB para assumir, a partir de um entrelaçamento dialético com a narração, um entendimento aberto e, portanto, antirreducionista sobre a doença. A imagem é, desse modo, o elemento onde tudo se dá, principal.

Assim, no nosso gesto de interpretação, a tela incorpora ora o corpo do menino chamado Blue, que testemunha a pandemia, ora

a forma de uma geada azul, metáfora para a Aids. O mesmo azul que qualifica a doença está em uma borboleta, em várias telas com pinturas e no jeans de um paciente. Também faz parte do nome de um local, pode ser visto na extensão do céu e caracteriza um sentimento. Em outras palavras, o azul, assim como a Aids, está em toda parte, em todos nós, de uma forma ou de outra. É, portanto, impossível ser representada de uma única maneira ou a partir de um determinado grupo. Segundo Lawrence (1997, p. 254, tradução nossa),

[...] Jarman recusa se debruçar sobre temas como sexualidade, raça e as especificidades da doença, perseguindo uma determinada imprecisão que contraria a tentativa convencional de fixar e de tornar transparente a identidade da pessoa com AIDS¹¹.

No regime de *imagéité*, a relação entre a tela preenchida pelo IKB e o texto autobiográfico narrado dá origem a imagens cuja função-imagem é apresentar uma nova abordagem sobre HIV/Aids. Nesse processo, a *imagéité* ressalta a dessemelhança como sua característica genética. As imagens não são nem representam a Aids ou o menino Blue. Elas são dessemelhantes ao(s) personagem(ns) e ao(s) objeto(s) reais ou fictícios, embora se refiram a eles. Essa característica, valorizada pelo aspecto experimental, faz com que o filme estabeleça uma distância para com a plateia, estimulando-a a desvendar o que

¹¹ “[...] Jarman refuses to dwell on themes such as sexuality, race, and the specifics of illness, pursuing a determined vagueness that counters mainstream attempts to fix and render transparent the identity of the person with AIDS” (LAWRENCE, 1997, p. 254).

¹² De acordo com Bernardet (1980), o Primeiro Plano (PP) é um enquadramento que mostra o personagem a partir do busto; o Primeiríssimo Plano (PPP), mais fechado, mostra o rosto inteiro; e o Plano de Detalhe, mais fechado ainda, concentra-se em uma parte menor do corpo.

vê e a tentar compreender a obra conforme o que é indicado pelo realizador. Por isso, a *imagéité* tem um impacto sobre o público, pois é na interlocução que, sob grau máximo, “o visível se deixa dispor em tropos significativos, [e] a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Diferentemente do que se observa em *Blue*, os regimes de *imagéité* de longas-metragens com narrativas reacionárias operam em coalescência com a fórmula Homossexualidade = Aids = Morte, mencionada por Lawrence (1997), buscando uma certa univocidade. Em *Filadélfia*, *The Normal Heart* e *O Ano de 1985*, por exemplo, observamos uma regularidade da articulação entre o visível e o dizível que gera imagens cuja função é anunciar a morte próxima e sofrida de personagens gays. Essa articulação envolve: 1) no aspecto visível, um fechamento do enquadramento em Primeiro Plano (PP) ou em Primeiríssimo Plano (PPP) para o Plano de Detalhe¹¹, a fim de focar uma mancha arroxeadada em alguma parte dos corpos dos sujeitos soropositivos; e 2) no aspecto dizível, um silêncio momentâneo, que irrompe no diálogo entre os personagens em cena.

A mancha arroxeadada remete ao Sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer raro entre a população que tem o sistema imunológico íntegro, mas comum entre as pessoas que vivem com HIV e que, por diferentes motivos, desenvolveram Aids. De acordo com France (2017), antes do surgimento dos testes sorológicos, essas manchas indicavam um

diagnóstico de Aids, levando muitas pessoas ao desespero e, às vezes, ao suicídio. Assim, nos três filmes acima mencionados, ambientados nos primeiros anos da pandemia, a articulação entre o visível que mostra as manchas e o dizível que ressalta um silêncio momentâneo anuncia a morte dos personagens em pouco tempo. Um tom de gravidade e fatalismo se marca nesse regime de *imagéité*.

Em *Filadélfia*, essa função-imagem se dá quando Andrew Beckett (interpretado por Tom Hanks) é questionado, em uma reunião com advogados da empresa onde trabalha, sobre a mancha roxa que tem na testa. Em *The Normal Heart*, quando Felix Turner (Matt Bomer) mostra ao namorado, Ned Weeks (Mark Ruffalo), a mancha que apareceu na sola de um dos seus pés, já desconfiando do que se trata. E em *O Ano de 1985*, quando Adrian Lester (Cory Michael Smith) confessa à amiga Carly (Jamie Chung) que tem Aids, mostrando-lhe o Sarcoma de Kaposi no abdômen. Nos três casos, os diálogos se desenrolam em PP ou em PPP e, no momento em que a mancha é mostrada, o enquadramento fecha em um Plano de Detalhe e o silêncio irrompe em meio às falas. A morte está anunciada.

Conforme se evidencia nesta análise, *Blue* é uma forma de resistência à narrativa reacionária de muitos filmes sobre HIV/Aids. Seu regime de *imagéité* também delineia uma natureza artística diferente, uma vez que, em vez de se apoiar em fórmulas cinematográficas

consagradas pelo cinema realista clássico¹³, investe na experimentação, articulando o IKB de Klein e o texto autobiográfico de Jarman. A relação entre esses elementos faz com que o filme atenda não só ao gênero experimental, mas, também, à noção de vanguarda. Os entrelaçamentos imagéticos, com vinculações e desvinculações, são apreciados tanto pelo embate que travam com o cinema hegemônico, como pela natureza artística que apresentam – um filme com ares de pintura. Parafraseando Rancière (2012), existe ali um jogo de operações que determina o que chamamos de arte.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, analisamos o longa-metragem *Blue* a partir do conceito de regime de *imagéité* em Rancière (2012). O objetivo, alcançado, era compreender como a tela preenchida pelo IKB e parte do texto autobiográfico de Jarman se articulam, a fim de oferecer ao público uma nova abordagem sobre HIV/Aids. Notamos que, se muitos dos filmes produzidos até 1993, e ainda atualmente, relacionam o homossexual masculino à doença e à morte inevitável (LAWRENCE, 1997), já em *Blue* os sentidos são mantidos em fluxo, longe de acepções reducionistas e preconceituosas, devido à *imagéité* elaborada e aplicada pelo realizador.

A partir da definição de Rancière (2012) para regime de *imagé-*

ité, verificamos como os elementos visível e dizível se articulam em imagens que delineiam uma resistência à abordagem convencional do cinema para a temática de HIV/Aids. Em resumo, as imagens mentais estimuladas pelo texto narrado (elemento dizível) são assumidas pela tela monocromática (elemento visível) em um processo contínuo de vinculação e desvinculação. No recorte analítico, analisamos a relação entre o IKB e as frases narradas que contêm o vocábulo *blue*, cujas acepções variam segundo os gestos de interpretação. Assim, as imagens estimuladas pela narração e assumidas pela tela podem se referir a personagens, objetos e sentimentos.

A escolha do IKB como cor de preenchimento da tela de projeção é de fundamental importância para a *imagéité* elaborada por Jarman. Em seu conceito, o IKB é aberto a tudo o que lhe for dirigido, sem qualquer limite ou barreira, como aponta Ménard (2018). Por isso, em *Blue*, ele absorve e materializa todas as imagens formadas pelos espectadores a partir de frases que contêm o vocábulo *blue*. A estratégia de Jarman, combativa e artística ao mesmo tempo, era falar sobre a vida após o diagnóstico positivo para HIV/Aids sem tipificar etnia, gênero ou orientação sexual dos personagens. Com o filme, o último de sua carreira, ele mostra que o vírus, assim como a doença, está em todo lugar, diz respeito a todos nós.

Como afirma Jardim nos parágrafos finais de *A Doença* e o

¹³ Em outro trabalho nosso, definimos o cinema realista clássico como aquele que almeja o entretenimento da audiência e, por isso, adere a uma “[...] gramática cinematográfica [...] que induz o espectador a quase se esquecer da própria realidade, incluindo o fato de que está diante de uma tela, para mergulhar profundamente na história contada” (RAMARI, 2020, p. 35). Dois exemplos dessa gramática cinematográfica realista são os *rac-cords* de olhar e de direção.

Tempo: Aids, Uma História de Todos Nós (2019, p. 66), a síndrome não é um assunto que se reduz a determinados guetos ou localidades: “as perguntas que a aids suscita dizem respeito a todos os homens e se referem precisamente a nossa mortalidade”. Por meio do regime de *imagéité* em *Blue*, Jarman tenta mostrar como a temática é plural e como o cinema reforça preconceitos quando se concentra em abordagens reducionistas. Trata-se de uma obra que, ao gerar impacto sobre o espectador, pode levá-lo a refletir não só sobre outros filmes que tratam sobre HIV/Aids, mas também sobre a maneira como ele próprio pensa o assunto.

Referências

120 BATIMENTOS por minuto. Direção: Robin Campillo. França: Imovision, 2017. 1 DVD (144 min), son., color.

A GRANDE testemunha. Direção: Robert Bresson. França: Argos Films; Athos Films; Parc Film *et al*, 1966. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=58259>. Acesso em: 08 mai. 2020.

AS TESTEMUNHAS. Direção: André Téchiné. França: UGC Distribution; SBS Films; France 2 Cinéma *et al*, 2007. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=16364>. Acesso em: 08 mai. 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BIOGRAPHIE. In: Yves Klein [Paris, França: Archives Yves Klein]. 21--?. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/biographie/index/2/1954-1957#b16>. Acesso em: 07 mai. 2020.

BLACK is... black ain't. Direção: Marlon Riggs. Estados Unidos: Signifyin' Works, 1994. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=61946>. Acesso em: 06 set. 2020.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Grã-Bretanha; Japão: Channel 4 Television Corporation; Arts Council of Great Britain; Opal Records *et al*, 1993. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=10139>. Acesso em: 08 mai. 2020.

E A VIDA continua. Direção: Roger Spottiswoode. Estados Unidos: HBO Films; Spelling Entertainment, 1993. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=53329>. Acesso em: 08 mai. 2020.

FRANCE, David. *How to survive a plague: the story of how activists and scientists tamed Aids*. Londres: Picador, 2017.

FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos: TriStar Pictures; Clínica Estético, 1993. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=2695>. Acesso em: 08 mai. 2020.

HOLDING the man. Direção: Neil Armfield. Austrália: Screen Australia; Goalpost Pictures; Snow Republic *et al*, 2015. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=49602>. Acesso em: 08 mai. 2020.

JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JARMAN, Derek. *Blue*. *Queer Cultural Center*. 1993. Disponível em: <https://queerculturalcenter.org/derek-jarman/>. Acesso em: 07 mai. 2020.

LAWRENCE, Tim. AIDS, the problem of representation, and plurality in Derek Jarman's *Blue*. *Social Text*, Durham, n. 52/53, p. 241-264, outono/inverno, 1997.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. O estatuto da equivocidade da língua. In: LIMA, Marília dos Santos; GUEDES, Paulo Coimbra (org.). *Estudos da linguagem*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996. p. 39-50.

LÍNGUAS desatadas. Direção: Marlon Riggs. Estados Unidos: Signifyin' Works, 1989. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=45148>. Acesso em: 06 set. 2020.

MÉNARD, Charlotte. *L'IKB (International Klein Blue)*. Yves Klein, 2018. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres-commentees/view/18/l-ikb-international-klein-blue>. Acesso em: 07 mai. 2020.

MEU querido companheiro. Direção: Norman René. Estados Unidos: American Playhouse; Companion Productions; The Samuel Goldwyn Company, 1989. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=23607>. Acesso em: 08 mai. 2020.

O ANO de 1985. Direção: Yen Tan. Estados Unidos: Floren Shieh Productions; MuseLessMime Productions; RainMaker Films *et al*, 2018. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=58556>. Acesso em: 08 mai. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

RAMARI, Thiago Henrique. *Funny Games, Michael Haneke, contracinema!* Curitiba, PR: Editora Appris, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

THE NORMAL heart. Direção: Ryan Murphy. Estados Unidos: HBO Films; Plan B Entertainment; Blumhouse Productions *et al*, 2014. Publicado pelo site Making Off. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?show-topic=45086>. Acesso em: 08 mai. 2020.

Recebido em: 8/mai/2020

Aceito em: 14/ago/2020