

BLUE: FILMANDO POESIA, PINTANDO PALAVRAS.

Luiz Carlos Andreghetto¹

Resumo: O cineasta britânico Derek Jarman (1942-1994), “herdeiro” das vanguardas artísticas dos anos 20/30 e intensamente influenciado pelo cinema *underground* e experimental dos anos 50/60, construiu uma poética fortemente amparada nos elementos pictóricos. Com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente; teatro e pintura; artes performáticas e abstrações visuais; sexo e política – realizou um cinema com fortes marcas autorais e características experimentais-ensaísticas, frequentemente calcado na polêmica e na provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margaret Thatcher).

Com uma filmografia que mescla polêmicas sexuais e temas políticos, Derek Jarman realiza, em seu último filme, *Blue* (1993), uma experiência repleta de ousadias. *Blue* é um filme de uma única imagem, uma tela azul, com vários sons cotidianos intercalados com uma narração em voz off dos atores John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio Jarman, os quais recitam/leem partes dos diários e das poesias de Jarman, entre suas idas e vindas ao hospital em decorrência da Síndrome da Imunodeficiência adquirida (Aids).

Para Jarman, a figura central de *Blue* - na verdade, ele mesmo - “é um homem cego por amor e condenado a morrer”. Em uma tela ininterruptamente azul, Jarman narra sua vida, amores, medos e decepções. Inspirado nos “azuis” de Yves Klein, *Blue* é poético, apaixonadamente violento, repleto de ironias e um humor triste, com um apurado senso de humanismo e militância sexual, temas que há muito tempo já vinham sendo desenvolvidos na estética “jarmaniana”. Com *Blue*, Jarman faz sua poesia abstrata, usando o azul como metáfora para uma autorreflexão e declaração sobre o “suporte” cinema, onde a imagem refletida torna-se uma tela, não mais apenas vista ou admirada, mas uma tela na qual possamos ouvir os pensamentos e as idiossincrasias de seu reali-

¹ Doutorando em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade de Campinas – Unicamp.

zador. O que se tenta aqui estabelecer são os aspectos de como a pintura está presente no cinema, utilizando o azul ultramarino criado pelo pintor francês Yves Klein (IKB - International Klein Blue), da mesma forma que uma construção audiovisual, denominada filme-ensaio, se sobressai nas reflexões “jarmanianas”. Para Jacques Aumont o cinema não contém a pintura, mas ele a cinde, a explode e a radicaliza.

INTRODUÇÃO

O cineasta britânico Derek Jarman (1942-1994), tem uma obra fortemente calcada em posições advindas da pintura. Sua formação em artes plásticas se faz presente em toda sua *mise en scene*, que se ampara através de um forte referencial da história da arte. “Herdeiro” das vanguardas artísticas dos anos 20/30 e intensamente influenciado pelo cinema *underground* e experimental dos anos 50/60, Jarman construiu uma poética com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente; teatro e pintura; artes performáticas e abstrações visuais; sexo e política – realizando um cinema de fortes marcas autorais e características experimentais-ensaísticas, frequentemente inserido em polêmica e provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margaret Thatcher).

Podemos visualizar em sua filmografia referências ao estilo barroco, especialmente relacionadas ao pintor italiano *Caravaggio* (ao qual dedicou um filme), as vanguardas pictóricas dos anos 20/30 (expressionismo, impressionismo, dadaísmo, futurismo, etc), sendo que há tempos nutria uma predileção pelo pintor francês Yves Klein, do qual resolveu aproximar-se diversas vezes de sua obra para, de alguma maneira, levá-la ao cinema. Já em 1986, em uma das exibições do filme *The Garden*, Jarman coloca junto com as imagens apresentadas de sua obra a “*Symphonie Monotone*”, de Yves Klein, tocada ao vivo. Klein compôs essa sinfonia como um “silêncio audível”: originada através de um único tom vibrante e constante, em um contínuo som e silêncio, do mesmo modo que ficou conhecido por um estilo monocromático, com quadros de uma única cor.

A abordagem de Klein para a cor e os pigmentos combinavam vários elementos: uma obsessão com o seu significado espiritual, um prazer óptico em sua intensidade e granularidade, um interesse oculto em sua interpretação simbólica, um fascínio com o valioso e o antigo. Eu acho que todas essas abordagens foram adequadas para Jarman, de uma

forma ou de outra. Sua obra é repleta de referências a magia, alquimia e ocultismo; é também intensamente sensual e, como em Wittgenstein, uma preocupação com o efeito cromático puro; há um aspecto que quase poderíamos chamar de “precioso” - por exemplo, na forma como Jarman escolheu cuidadosamente as opulentas cores incrustadas das capas de seus cadernos e o uso de ouro e vidro em suas próprias pinturas².

Com uma filmografia que mescla polêmicas sexuais e temas políticos, Derek Jarman realiza, em seu último filme, *Blue* (1993), uma experiência repleta de ousadias. *Blue* é um filme de uma única imagem, uma tela azul, com vários sons cotidianos intercalados com uma narração em voz off dos atores John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio Jarman, os quais recitam/leem partes dos diários e das poesias de Jarman, entre suas idas e vindas ao hospital em decorrência da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids).

Para Jacques Aumont existem três traços que são salientados como questões relacionadas à pintura: o impalpável, o irrepresentável e o fugidio³, questões essa definidas em termos gerais por Klein como a “sensibilização pictórica, a energia poética ou energia pura”⁴. Klein desiste da linha, da forma e da figuração, utilizando apenas uma cor como forma pura de expressão, as quais não estivessem limitadas ou aprisionadas em pensamentos formais e psicológicos frente às percepções espirituais⁵.

Do mesmo modo que Klein, Jarman desiste de um enredo ficcional clássico, ampliando as formas de pensar seu cinema e sua vida através dos “domínios” de um filme-ensaio, moderno em sua essência, que permite a fragmentação, a reflexão e a não linearidade de suas imagens. Antonio Weinrichter o define como um “conceito fugidio”, algo que não pode possuir demarcações rígidas, mas ainda assim elenca algumas condições para que uma obra audiovisual possa ser chamada de ensaística: propor uma reflexão sobre o mundo histórico, privilegiar a subjetividade e utilizar uma mistura de imagens (imagens de arquivo, intervenções do autor, comentários, etc.) em uma forma própria.

2 Wollen, Peter. “Blue”, in *New Left Review* 6, nov./dez. 2000, p.5.

3 Aumont, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 35

4 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 15.

5 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 8.

UM ENSAIO POÉTICO NA COR AZUL

Entre 1947/48 Klein realizou seus primeiros experimentos monocromáticos, culminando com a criação do *International Blue Klein* (IBK) em 1956 (um azul ultramar intenso e brilhante, a “expressão perfeita do azul”) e sua posterior “época azul” com a exposição de 1957. Para Yves Klein a cor azul sempre significou associações com o mar e o céu, onde a natureza é mais viva e palpável e pode ser pensada de forma mais abstrata⁶.

“El azul no tiene dimensiones. “Está” más allá de las dimensiones que forman parte de los otros colores”. Y esta “está” como dimension inspiradora del arte, termino filosófico para mostrar que existe y no existe, se convertirá em el reto de su próxima etapa. Yves Klein, em calidad de pintor del espacio cósmico, aspiraba a un espacio sin limites ni em el tiempo ni em el espacio. “Y seamos sinceros”, afirmaria despues, “para pintar el espacio tengo que situarme em el lugar preciso, en esse mismo espacio”⁷.

El azul es el color del cielo, de la lejanía, de la nostalgia, de la inmensidad. “este color ejerce sobre el ojo un efecto singular casi inefable”. Como color es una energía...Hay algo de contradictorio em su apariencia, de excitación y quietud a un tiempo. Del mismo modo que vemos azul el alto cielo o las montañas lejanas, así parece como si una superficie azul retrocediera delante de nosotros. Del mismo modo que nos gusta perseguir un objeto agradable que huye ante nosotros, así nos gusta ver el azul no porque penetra em nosotros, sino porque nos atrae”⁸

Essa força poética e espiritual que emana do IKB leva Jarman a construir sua última obra audiovisual através da utilização dessa cor como instrumento de reflexão às suas indagações em um momento de urgência, pois Jarman, HIV positivo, sabia que lhe restava pouco tempo de vida, falecendo oito meses após a estreia de *Blue*. Mas *Blue* não é um filme depressivo, de alguém que lamenta a vida ou as escolhas que fez, pelo contrário, emana do filme uma forte carga dramática ampliada em questões que vão além de um mero testamento de alguém que percebe a finitude da vida e a vê pouco a pouco se esvaindo.

Blue, o filme, imagem única feita uma tela azul, nos convida a olhar, sentir e pensar o vazio. Mas não se trata de um vazio, assim como diria Klein, de um “espaço vazio”, e sim uma qualidade do espaço de energia livre e invisível⁹. O vazio também é presença, pois é capaz de atravessar

6 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 28.

7 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 28.

8 Goethe, Johann Wolfgang Von, Teoria Del color, 1810, apud Weitemeier, 2001, p. 16.

9 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 34.

todas as coisas, transportando-as. Jarman nos convida a esse “mergulho” em um vazio azulado, tal como Klein mergulha ao encontro do chão em sua obra fotográfica Salto no vazio (Saut dans le vide).

O convite para exposição de Yves Klein na Galeria Iris Clert em 1958, escrito por Pierre Restany, poderia ser utilizado para uma sessão de exibição do filme/obra Blue, que estreou no Festival de Veneza, foi exibido em galerias de arte e em uma programação radiofônica: “Iris Clert convida-os a honrar com sua plena presença espiritual o advento do poder de uma nova era do que pode ser experimentado. Esta representação de uma síntese perceptiva permite a Yves Klein a busca pictórica de uma emoção extática e espontaneamente transmissível”¹⁰. Jarman também procurava essa representação de uma síntese perceptiva no âmbito do audiovisual.

Em Blue, Jarman nos leva em um mergulho a essas emoções extáticas e que espontaneamente nos são transmitidas, ora de forma calma e contemplativa, ora envoltas em um turbilhão de medos e angústias. Jarman nos leva em uma jornada, nos colocando frente a frente a fragmentos de “pensamentos” expressos através de um personagem/autor (algumas vezes narrando através de sua própria voz, outras vezes nas vozes de outros atores), ampliando e repercutindo essa obra monocromática aos “domínios” do filme-ensaio.

Para o filósofo Theodor W. Adorno, o ensaio (aqui ele se refere ao ensaio literário) é descontínuo “seu assunto é sempre um conflito em suspenso”, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ela encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”¹¹ (2003, p. 35). Para Aumont o “cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito das ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão densos quanto o discurso da palavra”¹². Segundo Laura Rascaroli em seu artigo *The essay film: problems, definitions, textual commitments* (2008), citando Louis D. Giannetti, um ensaio não é nem ficção nem fato, mas uma investigação pessoal, envolvendo tanto a paixão quanto o intelecto do autor.

Em Blue o conflito de Jarman é fragmentado, ora perpassando questões reais como a falta de visão, excesso de medicamentos, o abandono, a perda dos amigos e ora perpassando relações de

10 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 34.

11 Adorno, Theodor W. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 35

12 Aumont, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 168.

cunho mais poético/existencial como a complexa relação que ele urde com o tempo, a memória e a arte. Jarman opera sob a égide da morte: morte física, morte de suas memórias, morte como ritual de (re) nascimento. Reconhece seu lugar de mero espectador frente aos seus últimos dias de vida, almeja contemplar o pouco que lhe resta dentro da transitoriedade em que se encontra. As certezas se dissipam e caem nos versos poéticos que Jarman imprime/exprime em seu texto e em todos os sons/ruídos ao redor.

Blue não é um filme ficcional, não apresenta personagens e nem um enredo claramente identificável e linear (com começo, meio e fim), fixa-se a maior parte do tempo em banalidades e lembranças. Existem atores e um texto decorado, mas ainda assim não estamos no âmbito da ficção. Também não podemos dizer que Blue seja um documentário sobre o cineasta Derek Jarman, pois, como já dissemos anteriormente existem atores e um roteiro escrito para ser lido em uma sequência pré-estabelecida. Jarman cria um discurso que não é nem a representação de uma ficção, nem a busca por uma realidade documentada. É quase como um diário que, ao invés de ser escrito, torna-se imagem e som, uma espécie de um cine-diário, uma busca incessante pela autorreflexão, um texto audiovisual que se aproxima do pensamento. Alguns fatos da vida de Jarman se mesclam as suas poesias, criando uma narrativa fragmentada que apenas se empenha em mostrar pequenas indagações filosóficas ou comentários sobre o cotidiano vivido por Jarman.

Tanto Klein quanto Jarman são artistas que buscam refletir sobre a transitoriedade entre corporeidade e espiritualidade através de diferentes dispositivos (audiovisual/pintura/música/performance) nos quais exprimem uma extrema sensibilidade pictórica, sensibilidade essa que Klein descreve como:

Esta sensibilidad pictórica existe más allá de nosotros y pertenece todavía a nuestra esfera. Nosotros no detentamos ningún derecho de posesión sobre la vida misma. Solamente mediante nuestra toma de posesión de la sensibilidad podemos adquirir la vida. La sensibilidad que nos permite perseguir la vida al nivel de sus manifestaciones materiales de base, em los cambios y el trueque que son el universo del espacio, de la totalidad inmensa de la naturaleza. La imaginación es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación tocamos la vida, esa misma vida que es el arte absoluto em si mismo¹³.

13 Weitemeier, Hannah. Klein. Taschen, 2001, p. 52.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 35

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Teoria Del color**. 1810, apud Weitemeier, Hannah, Klein, Taschen, 2001.

RASCAROLI, Laura. “**The essay film: problems, definitions, textual commitments**” in Frameworks 49, Wayne University Press, Michigan, 2008.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo**. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

WEITEMEIR, Hannah. **Klein**. Taschen, 2001.

WOLLEN, Peter. “**Blue**”, in New Left Review 6, nov./dez. 2000, p.5.