

KIESLOWSKI, JARMAN E KLEIN: VARIAÇÕES EM TORNO DO AZUL

Susana Dobal

Resumo: Pode ocorrer que o caminho que conduz da interação rumo à interioridade leve a uma ânsia de abarcar o mundo. Apesar de essa experiência ser impalpável, ela foi traduzida como uma cor no cinema e na arte. Esse é o movimento interior que informa explorações da cor azul em três obras diferentes: no filme *A liberdade é azul* de Krzysztof Kieslowski, no filme *Blue* de Derek Jarman e na investigação artística do azul ultramarino empreendida por Yves Klein. A comparação entre eles pode ajudar a elucidar como a cor azul pode despertar sentidos equivalentes; como o cinema e a arte podem dialogar de tal forma que a singularidade de cada obra ajuda a esclarecer a outra; como um conceito inefável, como o representado pela cor azul, pode caber em diferentes linguagens artísticas e em níveis de abstração diversos.

Palavras-chave: azul; cinema; arte; Krzysztof Kieslowski; Derek Jarman; Yves Klein

Abstract: It may happen that the path that departs from interaction towards interiority leads to an urge to encompass the world. Though this experience is impalpable, it has been translated as a colour in cinema and in art. This is the interior movement that informs explorations on the colour blue in three different works: in Krzysztof Kieslowski's film *Bleu*, in Derek Jarman's film *Blue* and in Yves Klein's artistic investigation of ultramarine blue. The comparison between them can help elucidate different points: how the colour blue can trigger similar meanings in different contexts; how film and art can engage in a dialogue wherein the singularity of each work helps clarify elements of the other; how an ineffable concept, such as that represented by the blue colour, can fit different artistic languages and different levels of abstraction.

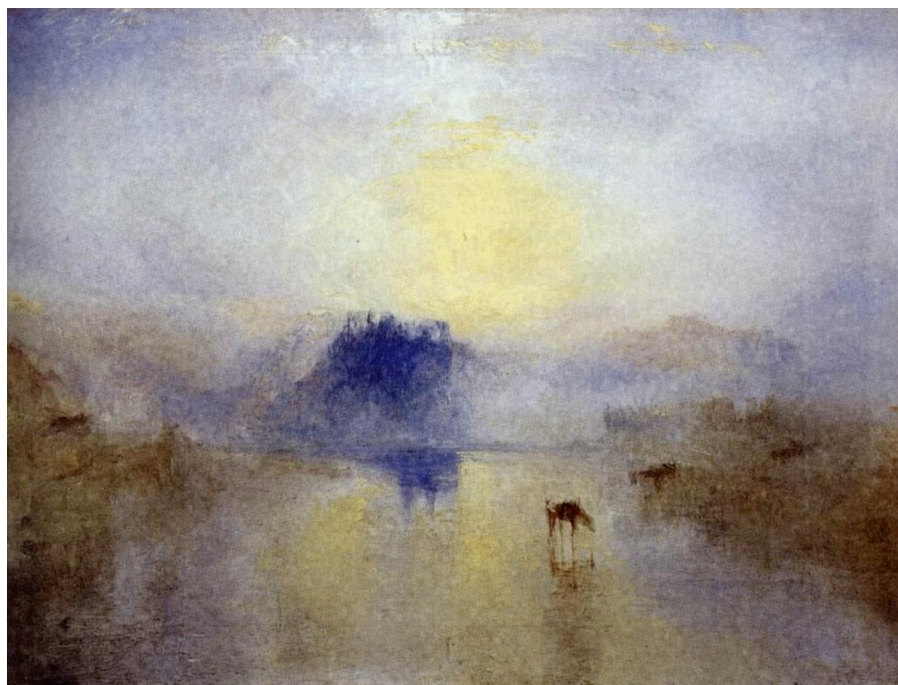
Keywords: blue; cinema; art; Krzysztof Kieslowski; Derek Jarman; Yves Klein

Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

Embora a cor no cinema narrativo esteja em princípio relacionada a elementos concretos que compõem a imagem, ela pode também tornar-se quase uma abstração, um veículo que conduz do território das interações para o da intimidade onde impera o desejo de abarcar toda a experiência do mundo. Mesmo que tal experiência seja impalpável, ela foi traduzida como pelo menos uma cor no cinema e na arte. Esse movimento interior informa explorações da cor azul na obra de três criadores: Krzysztof Kieslowski no seu filme *A liberdade é azul* (*Bleu*, 1993), Derek Jarman, no filme *Blue* (*Blue*, 1993) e Yves Klein nas suas explorações da pintura monocromática e do azul ultramarino (década de 1950 até 1962). Partindo de problemas específicos a cada contexto em que as obras foram realizadas, o azul em comum revela não só um ponto de interseção entre as três interpretações do azul, como também uma possibilidade de diálogo entre o cinema e a arte em processo de mútua elucidação.

A relação entre o cinema e a pintura é primeiro sugerida, em geral, pelo enquadramento de uma cena e pela percepção das coisas seja pelo seu valor pictórico, seja pelo seu valor simbólico. A pintura figurativa ensinou nossos olhos durante séculos não só a organizar as cenas de forma a que objetos, personagens e cenário estivessem em harmonia, mas também a que a relação entre eles fosse significativa para a leitura da imagem. O cinema teria herdado da pintura a capacidade de organizar uma cena de forma a

explorar ao máximo a plasticidade dos elementos que a compõem e também a possibilidade de síntese que o enquadramento sugere. Dois elementos próprios do cinema iriam ainda enriquecer as possibilidades expressivas do enquadramento: a escolha e interação de planos mais próximos ou mais distantes (closes e planos gerais, por exemplo) e o movimento da cena e da câmera (uso do *travelling* ou ainda o movimento sugerido pelo zoom). Tais recursos, aliados ao uso do som, adicionam efeitos à narrativa que podem muitas vezes prescindir das palavras para se fazer entender. No seu estudo sobre a pintura e o cinema, Jacques Aumont considera que Lumière, que buscava o extraordinário no ordinário – diferente do fantástico dos filmes de Méliès ou do espetacular dos de Edison – foi o último dos impressionistas. Ele lembra que o século da invenção do cinema foi também o século que elegeu a atmosfera e a luz como objetos pictóricos, o que foi alcançado com a busca pelo impalpável (a luz como a cor do ar), pelo irrepresentável (o fenômeno atmosférico eleito por Turner) e o fugidio (o tempo).¹ Aumont menciona também o atraso com que o cinema chegou à pintura, já que levaria algum tempo para que algo como o farfalhar luminoso de uma árvore fosse explorado como elemento narrativo.



Turner, *Norham Castle, Sunrise* (1845)

¹ Jacques Aumont. *L'Œil interminable*. Paris: Séguier, 1995. [*O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004]. p. 24.

A investigação sobre a cor azul a ser desenvolvida aqui parte dessas sugestões iniciais em que o próprio da interseção entre cinema e pintura vem dos objetos, do cenário, dos retratos, mas também de algo mais difuso que os dois cineastas e o artista souberam explorar. O aspecto vago da cor azul é também destacado e investigado por meio da ideia de movimento própria do cinema e ainda pela oscilação que ocorre nas obras analisadas entre a materialidade dos objetos e o afã dos personagens pela dissolução equivalente a algo tão etéreo quanto as pinturas de Turner. A dissolução ocorre tanto em um plano existencial quanto no projeto artístico em que os contornos da narrativa estruturada em uma história de início, meio e fim começam a se desfocar com os recursos poéticos de Kieslowski para quase se dissolverem no filme final de Jarman. Yves Klein constrói uma obra quase toda baseada na exploração do azul ultramarino concomitante a sua busca por estender os limites da arte para além das amarras da figuração pictórica e do próprio quadro enquanto objeto. Os cineastas partem dos objetos rumo a uma exploração da cor azul cada vez mais abstrata; o artista plástico parte do azul e procura a matéria que seja capaz de fazer emergir a qualidade da cor, que seria, em última instância, o próprio sentido que ele procurava para a arte. A possível afinidade entre essas obras revela o quanto uma cor pôde ser tão sugestiva para criadores que, imersos em contextos particulares, involuntariamente associaram-se.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

O filme *Bleu* de Kieslowski é o primeiro de uma trilogia de três cores relacionadas à bandeira francesa e aos lemas da revolução – liberdade, igualdade e fraternidade. Histórias pessoais no enredo de cada filme representam princípios maiores a serem assimilados no percurso dos protagonistas após uma situação de conflito cuja resolução está relacionada a cada um dos princípios da revolução francesa. Em *A liberdade é azul* (*Bleu*, 1993), Julie (Juliette Binoche) é casada com um compositor que está escrevendo um hino para a unificação da Europa e tem uma filha pequena. O filme começa com um plano das rodas do carro girando no asfalto imerso em luminosidade azul. Enquanto a família conversa na estrada, o óleo pinga do motor até que a brincadeira entre os três dentro do carro é repentinamente interrompida por um acidente. Pai e filha morrem, sobra Julie que deve reconstruir a sua vida em meio à dor do luto. A cor azul permeia o filme todo seja em objetos dispersos deliberadamente destacados no enquadramento seja pela luminosidade de algumas cenas. A dicotomia entre um azul concretizado em objetos ou um azul etéreo ou líquido está relacionada à noção de liberdade explorada no filme.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

Alguns objetos dispersos nas cenas são deliberadamente azuis como a lona azul estendida na paisagem, a pasta onde estão as anotações do compositor morto, o papel de bala que a criança segurava com a mão fora da janela do carro, exposta ao vento no começo

do filme. Azuis também são a luminosidade deliberada de algumas cenas e a piscina noturna iluminada para onde Julie foge em momentos insuportáveis de enfrentamento com a realidade, como após saber que o marido falecido tinha uma amante ou após ter colocado um gato no seu apartamento para que ele acabasse com os ratos e sua ninhada que estavam lá dentro.



Cena do filme *Bleu* de Krystof Kieslowski.

Para além da cor azul deliberadamente ressaltada em alguns objetos, a materialidade do mundo é representada também no encontro com essa rata e sua ninhada que provoca medo e náusea em Julie. Por outro lado, o vácuo, ao qual o azul também está associado, é representado em pelo menos duas outras situações sem que o azul seja um elemento importante: os apagões que irrompem no filme permeados pela música e as imagens na TV que a mãe de Julie assiste. O filme é uma oscilação entre esses dois extremos: a liberdade de pairar no vazio (azul) e a necessidade de se segurar em algo. Não por acaso Julie encontra um mendigo dormindo na calçada, ajuda-lhe arrastando a maleta dele para baixo da sua cabeça ao que ele responde sorrindo: “É preciso sempre se agarrar a algo”. A *liberdade é azul* encena a busca desse algo. A personagem tem o impulso de destruir todos os resquícios do passado: “Tirou tudo do quarto azul?”, pergunta Julie ao jardineiro ao voltar para a casa da família. Desse quarto e do passado ela guarda apenas um objeto: o

lustre de contas transparentes e azuladas do quarto azul que não tem nem a transparência da luz nem a opacidade dos objetos e sim ambos ao mesmo tempo. Ao contrário do outro filme de Kieslowski, *Sem Fim (Bez Końca, 1984)*, em que também uma mulher procura apagar as lembranças do passado depois da morte do marido mas que termina se suicidando diante da impossibilidade de esquecê-lo², Julie não opta pelo vácuo, conseguirá agarrar-se ao mundo pela reconstituição dos vínculos com as pessoas seja pela relação amorosa seja pela relação de fraternidade com novos personagens que surgem na sua vida.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

Zizek destaca que em *A liberdade é azul*, o choro finalmente torna-se possível quando ocorre a reconstituição do plano simbólico rompido com a perda dos familiares, condição para que a superação da perda possa ocorrer. O encontro com a rata e sua ninhada no apartamento de Julie seria um dos momentos de enfrentamento com o real sem a necessária intermediação do imaginário que permitiria atenuá-lo.³ Podemos dizer que no extremo oposto dessa maternidade está a mãe de Julie, alienada em uma instituição, sem se lembrar do nome da filha, e entregue à liberdade de assistir televisão o dia todo onde vemos na pequena tela cenas de um equilibrista em uma corda bamba ou de um homem idoso que

² Slavoj Zizek. “A teologia materialista de Krzysztof Kieslowski” in *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009, p.64-65.

³ Ibid, p. 68.



salta no vazio com uma corda elástica amarrada no pé. Essas cenas arbitrárias vistas a cada visita de Julie à mãe, desconectadas e no entanto equivalentes, são como o suicídio do filme *Sem fim*, ou seja, para esse caso não há vínculos possíveis. O final de *A liberdade é azul* termina com a sequência de rostos de cada um dos personagens com quem Julie refez a sua nova comunidade de conhecidos. A cor azul, assim como diversos outros elementos do filme, serviu, portanto, para viabilizar o tema da liberdade enquanto um estado de oscilação entre um desesperante e solitário vazio – a piscina azulada – e a possibilidade de articular uma reconexão com o mundo. Não por acaso, a prostituta com quem Julie faz amizade conta que no seu quarto de infância tinha o mesmo lustre azul, selando assim, indiretamente, um elo entre as duas. A prostituta será quem salva Julie do desespero de ter colocado o gato no apartamento onde estava a rata com a sua ninhada. Ela surge na etérea piscina azul e se abaixa para conversar quando as duas falam do rato no apartamento, e do fato de que a prostituta estava sem calcinha naquele momento⁴. Assim como o lustre que materializa o azul e o passado que não pode ser apagado, a prostituta traz a chave do corpo como uma possibilidade de fuga da fuga em azul. Julie terminará não só por se relacionar com uma pequena comunidade de conhecidos como também por se engajar em outra relação amorosa.

Pouca coisa parece haver em comum entre o filme de Kieslowski e o de Derek Jarman, além do título e da coincidência de terem sido feitos no mesmo ano e no final da carreira de ambos.⁵ A diferença começa pelo percurso de cada cineasta. O polonês Kieslowski começou realizando documentários engajados que pouco a pouco passaram para uma temática mais intimista em filmes de ficção onde impera a questão metafísica da posição do personagem no mundo e dos desafios que se impõem à existência humana perante o acaso e a vida em comum. Jarman além de cineasta também pintava e escrevia. Foi um ativista que lutou pelo cinema independente, pelos direitos dos homossexuais e pela conscientização para a questão da AIDS. Seus filmes tratam também de questões políticas que afetavam a Inglaterra. As versões biográficas para a vida de personagens como São

⁴ Talvez um trocadilho deliberado de Kieslowski no ambiente azulado da piscina em referência aos *blue films*, expressão usada para referir-se a filmes pornográficos na Índia. Derek Jarman, admirador da obra de Yves Klein e seu impalpável azul, estava consciente também dessa ambigüidade. Ao referir-se ao seu filme *Edward II*, menciona que queria fazer um blue film “in the porno sense” (Wollen, p.3). O nome azul refere-se à cor azulada desses filmes assim realizados para dissimular a identidade dos atores.

⁵ *Blue* é o último filme de Derek Jarman (1942-1994) e Kieslowski (1940-1996) declarou que se despedia do cinema com a trilogia das cores, embora tivesse roteiros prontos ao falecer.

Sebastião, Caravaggio, Queen Elizabeth I (*Jubilee*), Edward II e Wittgentstein⁶ ou ainda a recriação atualizada de um clássico como *A tempestade* (*The Tempest*, 1979), de Shakespeare, foram ocasiões para que expusesse seu projeto estético e as causas políticas pelas quais lutava. Trabalhou também dirigindo *videoclips* para diversos músicos e bandas como Marianne Faithfull, The Smiths e Pet Shop Boys. Além da homossexualidade, o cinema independente foi também uma das suas grandes causas, seja sob o aspecto da produção – aliou-se à televisão para viabilizar a produção de filmes como *Caravaggio* (1986) e *Blue* (1993) e manifestou-se diversas vezes contra o fim do apoio público aos filmes independentes – seja pelo aspecto estético, já que seus filmes não só abraçam causas mais à margem da sociedade, como têm uma visão crítica da Inglaterra, além de trazerem uma forma nada convencional de produção cinematográfica.⁷ O filme *Blue* foi realizado quando o cineasta já estava em estágio avançado da AIDS; é um filme biográfico em que ele narra a experiência de se tornar cego como consequência da doença.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

A radicalidade do *Blue* de Jarman está em fazer um filme que nega o caráter narrativo do cinema de ficção, pelo menos no que diz respeito à exigência de uma intriga

⁶ Com exceção do filme sobre a Rainha Elizabeth I, todos os outros trazem o nome do biografado no título.

⁷ O último filme de Derek Jarman, *Glitterbug* (1994) foi lançado após a sua morte e consiste de uma compilação de trechos de diversos curtas-metragens em super-8 realizados por ele.

com começo meio e fim, e ao mesmo tempo realizar uma obra que é não só sobre o assunto apresentado mas também sobre o próprio cinema. A cor azul é a única imagem vista no filme todo e ressurge algumas vezes no texto ouvido em off. O som consiste de palavras que narram fragmentos de texto e sons diversos: harpa, rua, ondas do mar quebrando, vocais, som de sintetizadores, máquinas de lavar roupa, impressoras, badaladas de sino, bips de aparelhos hospitalares, chuva, latidos, balidos, objetos tilintando, vento, pratos, relógios, pingos etc. Todo um universo é evocado apenas pelo som fazendo do azul sem contornos uma possibilidade de ouvir o mundo. Se por um lado a experiência se dissolve em fragmentos relativamente desconectados, por outro, há uma coerência nessa enumeração. Ao mesmo tempo que o azul é tudo, ele é também a possibilidade de materializar e trazer à tona a inquietação do mundo em volta. Jarman estava ficando cego mas o mundo lhe parecia bem concreto: em uma das personificações do azul no texto narrado no filme, ele luta contra o amarelo que representa o Mal. Esse azul etéreo não é nem ingênuo nem tão vago, como se vê em trechos como “Blue protects white from innocence” (“o Azul protege o branco da inocência”) ou quando, ao falar de *yellowbelly*, personagem que interage com *Blue*, ele diz : “the stink of pus blinds Blue’s eyes” (“o fedor de pus cega os olhos do Azul”). O filme todo oscila entre vozes que passam, encontros reais ou lembranças, enumerações de nomes de amigos mortos pela AIDS, frases e visões descritas, enquanto a sórdida descrição do avanço da doença toma conta do seu corpo e principalmente da sua visão: as consultas médicas, os sintomas da retina decompondo-se, a longa lista de efeitos colaterais causados pelas drogas, ou a difícil tarefa de engolir 30 pílulas por dia para depois vomitá-las meio dissolvidas. Se o filme *A liberdade é azul* de Kieslowski tratava da reconstituição do plano simbólico destruído com a morte do marido e da filha, da definição de novos contornos, o *Blue* de Jarman trata da entrada em estado de dissolução onde a enumeração fragmentada do mundo coloca em um mesmo plano o som dos objetos, da natureza, da mãe que ele encontra e que chora pelo filho paralítico com meningite ao sair do hospital. Apesar da proximidade da morte, o filme de Jarman não é, porém, apenas sobre a decadência do corpo, é também um libelo ao que pulsa nos sons diversos, como se vê nessas frases dispersas : “For what are you seeking? The fathomless blue of bliss” (“Pelo quê você está procurando ? Pelo insondável azul da felicidade”).



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

O que realmente torna-se tangível é a doença avançando, o desesperador depoimento de quem está submetido a ela (“you know, it can take longer than the second war to get to the grave”) e o próprio cinema que o cineasta defendeu não como uma maneira de revisitar fórmulas gastas e sim de renová-las. Aqui não há movimento de câmera, mas escutamos planos sucessivos passando. Aquela descrição de Jacques Aumont do século XIX como sendo a era da busca do impalpável, do irrepresentável e do fugidio materializa-se nesse filme do fim do século XX. O próprio tempo é assunto tanto dos inúmeros tic-tac de relógios quanto das lembranças enumeradas. As diversas vezes em que formas abstratas são descritas como efeitos da visão indo embora dão o testemunho desse mundo em movimento que não quer se desmaterializar: “Minha retina é um planeta distante, um Marte distante de uma história em quadrinhos de um menino com uma infecção amarela brotando no canto. Eu disse ‘Isso parece um planeta’. O médico responde ‘Oh, eu acho que parece uma pizza’.”⁸ Não há transcendência nesse azul que reedita o tempo menos para flutuar sobre ele do que para torná-lo palpável e intenso. Imagem, som e tempo, os elementos que compõem o cinema, tornam-se assim visíveis pela mera presença do azul que tudo elimina e tudo evoca. Junto com o tom de despedida há também o da

⁸ “My retina is a distant planet, a red Mars from a boy’s own comic with yellow infection bubbling at the corner. I said ‘This looks like a planet.’ The doctor says: ‘Oh, I think it looks like a pizza’” - trecho da voz em off que narra o filme.

impossibilidade de desistir da aventura: “To be an astronaut of the void leave the comfortable house that imprisons you with reassurance”.⁹ O momento é de retirar-se do cenário, mas há ainda busca e celebração.



Salto no vazio. Yves Klein, 1960.

Impossível não reconhecer nesse astronauta do vazio o eco de Yves Klein e do conhecido bilhete que Albert Camus lhe deixou na vernissage de uma exposição: “Com o vazio, plenos poderes”. Derek Jarman era admirador da obra de Yves Klein.¹⁰ A primeira apresentação do seu filme *The Garden* foi acompanhada pela performance ao vivo da *Symphonie Monotone* de Yves Klein e seus diários contêm anotações sobre a obra de Klein

⁹ “Para ser um astronauta do vazio deixe a casa confortável que te aprisiona com segurança”.

¹⁰ “Klein’s approach to colour and pigment combined many elements: an obsession with its spiritual meaning, an optical delight in its intensity and granularity, an occult interest in its symbolic interpretation, a fascination with the precious and the antique. I think all these approaches were congenial to Jarman, in one way or another. His own work is full of references to magic, alchemy and occult lore; it is also intensely sensual and, as in his Wittgenstein, concerned with pure chromatic effect; there is an aspect that we might almost call ‘precious’ - for example, in the way Jarman carefully chose the opulent, encrusted colours of the covers of his notebooks and the use of gold and glass in his own paintings” (Wollen, p. 5).

além da clara alusão em *Blue* a Santa Rita de Cássia,¹¹ santa das causas perdidas – a mesma de quem Yves Klein também era devoto e a quem o artista dedicou uma obra deixada no seu altar e descoberta 17 anos após a sua morte.¹² A sinfonia era composta de um único som ao qual Klein refere-se como “silêncio-presença audível”,¹³ algo bastante similar ao silêncio visual do azul do filme posterior a essa utilização da obra de Klein, que faz com que vejamos muitas das coisas evocadas pelo som, e ao uso do próprio som por Jarman em *Blue* ao fazer com que ruídos se misturem a frases soltas de forma tal que tudo se torna uma única sinfonia.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

Assim como Jarman desiste do enredo, Klein desiste da linha, da forma e da figuração. Sua declaração calorosa a favor da cor revela o que o *Blue* de Jarman permite ver ao se retirar do cinema o contorno dos seres e das coisas : “Todos os quadros, quaisquer que sejam, figurativos ou abstratos, me parecem janelas de prisões cujas linhas, precisamente, seriam as barras. Adiante com a cor, com a dominante, a liberdade! O leitor do quadro com linhas, formas, composição permanece prisioneiro dos seus cinco

¹¹ Peter Wollen. “Blue Wollen” in *New Left Review* 6, Nov-Dec 2000. p. 2.

¹² Denys Riout. *Yves Klein – Expressing the immaterial*. Paris: Dilecta, 2010. p. 117-118.

¹³ Yves Klein. “Le dépassement de la problématique de l’art” in *Yves Klein : la vie, la vie elle-même qui est l’art absolu*. Nice: Musée d’Art moderne et d’art contemporain, 2000.

sentidos”.¹⁴ A exploração do azul por Klein que o levaria a patentear o *International Klein Blue* (IKB) realiza-se em situação bem diversa onde o que está em jogo são questões próprias da pintura.

O deslocamento do contexto cria logo de início uma grande diferença entre os dois pois se Jarman elegeu a biografia como tema da obra, a biografia dos outros terminando com a própria, todo o esforço de Klein será justamente de eliminar o traço pessoal que o levará a abolir ao máximo o gesto do pintor em atitude coerente com o que ocorria na arte naquele momento (arte conceitual, arte minimalista, arte pop são ressonâncias da mesma determinação de fugir da subjetividade). O projeto de Yves Klein era movido pelo duplo propósito de reformular ou até mesmo eliminar o objeto de arte e por outro lado materializar o impalpável que ele busca representar em novos suportes.

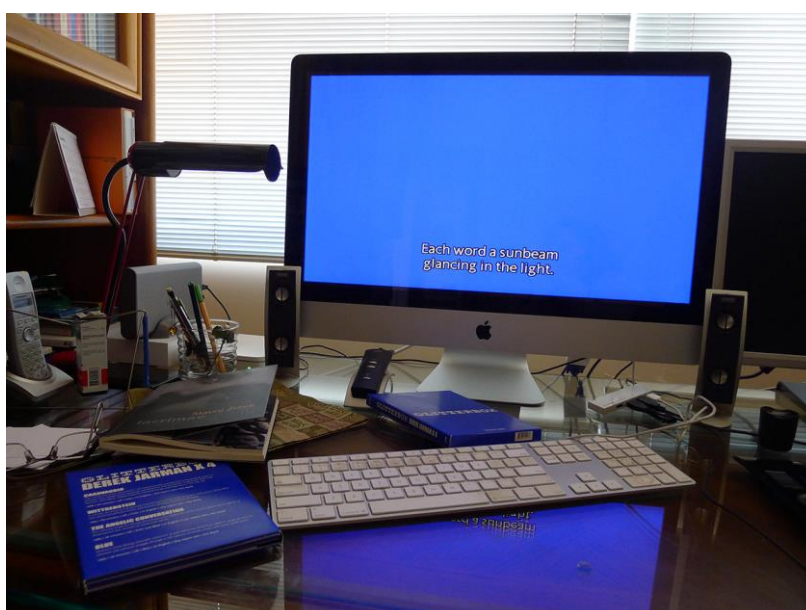
O caminho para a eliminação do gesto pessoal passa por diversas manifestações a começar com a abolição da figura e da linha em pinturas realizadas com um rolo (1957, Galeria Apollinaire, em Milão). Em seguida, ele faria, por exemplo, uma vernissage repleta de detalhes em azul, a começar pelo selo do convite até o drink servido ou as cortinas da galeria, para expor unicamente o espaço vazio (Galerie Iris Clert, 1958). Suas *zonas de sensibilidade pictórica imaterial* eram pinturas invisíveis que poderiam ser adquiridas com pagamento em ouro, metade da quantia devendo ser dispersada em um rio pelo artista. Para que o comprador realmente chegasse a possuir a obra, ele deveria queimar o recibo. O ritual foi fotografado nas três vezes em que ocorreu.¹⁵ O único outro testemunho da operação é a parte do talão do recibo que ficou com o artista com o nome do comprador. Dessa forma, Klein rechaça a arte enquanto mercadoria em prol da arte enquanto ritual e fé.

Por outro lado, sua pesquisa estética rumo a eliminar o gesto do artista também o leva a adotar materiais inusitados. Fascinado pela maneira como a esponja absorvia a cor, ele adotou a própria esponja ou o rolo de pintura como material para suas esculturas azuis. Ao representar nus, Klein elimina também a pincelada optando por usar o corpo das modelos para aplicar a tinta no papel nas suas famosas antropometrias. A vontade de tornar

¹⁴ “Tous les tableaux, quel qu’ils soient, figuratifs ou abstraits me font l’effet d’être des fenêtres de prison dont les lignes, précisément, seraient les barreaux. Au loin dans la couleur, dans la dominante, la liberté! Le lecteur d’un tableau à lignes, formes, composition, reste prisonnier de ses cinq sens.” (Klein, Id., p.71).

¹⁵ Riout. *Op. cit.*, p.109-112.

o corpo ainda mais presente do que com a desgastada estratégia do desenho e da pintura, leva-o não só a eliminar a mão do artista, mas também a uma vez mais, assim como fez em outras obras, apresentar essa nova invenção sob a forma de performance a que convidados seletos puderam assistir devidamente vestidos de gala para a ocasião solene.¹⁶ A formalidade era também uma forma de materializar o aspecto ritualístico da performance e de algumas de suas obras, como a da venda das zonas de sensibilidade pictórica imaterial. Sua obra era assim não algo para ser visto distanciadamente na parede mas para ser vivido com alguma interação em pacto coletivo.



Cena do filme *Blue* de Derek Jarman. (Foto de S. Dobal)

Apesar de o azul ser tema de três obras que ocorrem em meios distintos com temáticas próprias a cada criador, ele tem alguns pontos em comum em todas essas aparições. Por um lado, o azul representa uma dissolução no nada ou em um amálgama indefinido: Julie de Kieslowski nada na piscina azul e vagueia em busca de elos; o azul de Jarman é uma colagem de situações diversas, algumas recorrentes, para dar ideia de uma circularidade da qual não se pode escapar; Klein faz a famosa foto forjada dele mesmo

¹⁶ Kerry Brougher. “Involuntary Painting” in *Yves Klein: with the Void, Full Powers*. Kerry Brougher, Philippe Vergne (eds.) Washington, DC: Hishhorn Museum and Sculpture garden; Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010. p. 35-36.



saltando no vazio de braços abertos em cena que lembra as cenas de TV que a mãe de Julie assistia de homens também saltando no vácuo. Por outro lado, a dissolução é sempre refreada por uma experiência mais sólida em que se encontra uma aliança com o mundo palpável das pessoas e das coisas : Julie termina se relacionando com as pessoas em volta; Jarman nos obriga a ver um mundo bem concreto acontecendo em meio seja da decomposição do corpo doente seja da nuvem de sons que revela o mundo pulsando; Klein usou corpos para pintar de azul a tela e objetos que pudessem materializar o recontecimento do azul na sua obra. Nos três casos, cinema e arte se aproximam não de forma literal como em reconstituições e citações de quadros em filmes, mas de maneira a fazer ver no azul a manifestação de uma experiência quase mística de dissolução dos contornos da subjetividade. Ao mesmo tempo, o mesmo azul é também o veículo que viabiliza, por oposição, a percepção de um mundo bastante palpável presente no papel de bala da criança morta, trazendo o passado com o qual Julie deve aprender a conviver de maneira menos dolorosa ; no azul da cegueira que permite que se escute o mundo materializado pelo som ; no azul impregnado em corpos nus, em esponjas, em rolos de tinta para fazer ver que o veículo para o abalo dos sentidos pode estar em objetos e situações banais. Ou, como diria Jarman nesse trecho do filme logo abaixo, uma possibilidade infinita tornando-se tangível, mas também, como diria Klein, uma possibilidade do infinito tornado tangível em esculturas, pinturas de monocromos, em performances, rituais, em corpos que se transformam em carimbo azul ou ainda, como diria Kieslowski, uma possibilidade infinita de compreender o azul tornado tangível com o simples recurso de uma narrativa cinematográfica com começo, meio e fim, mesmo que permeado de vácuos ao longo do filme. O azul possibilita, finalmente, nessas três obras, o mergulho para dentro de si que atravessa uma zona de indeterminação até que se chegue à intimidade do mundo.

Não há um sentido fixo para uma cor, como lembra Michel Pastoureau na sua investigação sobre a cor azul. A percepção do azul varia da quase invisibilidade e da ausência de um vocabulário adequado para nomeá-lo no grego antigo e no latim¹⁷ até o gradual domínio do azul na cultura ocidental contemporânea. Nessa longa trajetória, o azul foi associado à Virgem Maria, foi pouco a pouco adotado por monarquias, aristocratas, revolucionários, pelo movimento romântico, nos uniformes militares do século XX e

¹⁷ Michel Pastoureau. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris, Seuil, 2002. p.23-26.

finalmente assimilado por organizações internacionais para evocar neutralidade (Nações Unidas e União Europeia). Tamanha diversidade de usos do azul não implica em uma completa arbitrariedade do sentido dado a uma cor específica. Ao contrário, demonstra que cada época e cultura é relativamente coerente na maneira como atribui conotações temporárias a uma cor. Quando Kieslowski, Jarman e Klein escolheram a cor azul, eles não criaram um sentido novo para essa cor, mas uma maneira de viabilizar mais um sentido que também pode ser representado pelo azul contemporaneamente. Em tempos em que a fé na Virgem Maria ou em monarquias parece precária, a ficção, o cinema e a arte podem eventualmente oferecer um palco mais adequado para o drama da intimidade ocidental. Se as obras investigadas aqui elegeram a cor azul pela sua capacidade de evocar algo vago, não se pode deduzir disso que o azul tenha um sentido indeterminado. Nessa passagem final tirada do seu filme *Blue*, Jarman comenta como o azul pode sugerir tanto a liberdade de se dissolver em fragmentos dispersos quanto o impulso de agarrar-se a alguns deles – dois impulsos antagônicos que informaram a obra de Jarman mas também a de Kieslowski e de Klein:

*No pandemônio da imagem
Eu te ofereço o azul universal
Azul uma porta aberta para a alma
Uma possibilidade infinita
Tornando-se tangível¹⁸*

Susana Dobal é fotógrafa e professora na Universidade de Brasília. Publicou artigos diversos e o livro *Peter Greenaway and the Baroque: writing puzzles with images* (2010). Organizou, com Osmar Gonçalves, o livro *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões* (2013).

¹⁸ In the pandemonium of image/ I present you with the universal Blue/ Blue an open door to soul/ An infinite possibility/ Becoming tangible.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *L'Œil interminable*. Paris: Séguier, 1995.

BROUGHER, Kerry. “Involuntary painting”. In BROUGHER, Kerry; VERGNE Philippe (eds.). *Yves Klein: with the void, full powers*. Washington/ Minneapolis: Hishhorn Museum and Sculpture garden/ Walker Art Center, 2010.

KLEIN, Yves. “Le dépassement de la problématique de l’art”. In *Yves Klein: la vie, la vie elle-même qui est l’art absolu*. Nice: Musée d’Art moderne et d’art contemporain, 2000.

PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d’une couleur*. Paris: Seuil, 2002.

RIOUT, Denys. *Yves Klein: expressing the immaterial*. Paris: Dilecta, 2010.

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

ZIZEK, Slavoj. “A teologiamaterialista de Krystof Kieslowski”. In *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.