



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

EDUARDO DOS SANTOS OLIVEIRA

**DE UM CORPO PARA OUTRO:
O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE**

**FORTALEZA
2018**

EDUARDO DOS SANTOS OLIVEIRA

**DE UM CORPO PARA OUTRO:
O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Codato.

**FORTALEZA
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O46u Oliveira, Eduardo dos Santos.

De um corpo para outro : o arquivo cine-performativo de Naomi Kawase / Eduardo dos Santos
Oliveira. – 2018.

96 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Henrique Codato.

1. Cinema. 2. Performance. 3. Performatividade. 4. Arquivo. 5. Naomi Kawase. I. Título.

CDD 302.23

EDUARDO DOS SANTOS OLIVEIRA

DE UM CORPO PARA OUTRO:
O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 06/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henrique Codato (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kaciano Gadelha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por me ensinar desde *pivete* a ter fé no invisível.

A minha irmã e a meu irmão, por traçarem os próprios caminhos, tornando possíveis os meus.

A Darwin Marinho, pela viadagem compartilhada.

A Henrique Codato, minha sincera gratidão pela paciência, pelo olhar preciso e pela parceria imprescindível a este trabalho.

A Kaciano Gadelha, Tia Kacy, pelo *vrá* em minha vida acadêmica.

A Bruna Forte, Chloé Lerquin, Grazielle Barros, Luana Barros e Sabrina Ximenes, pelo apoio incondicional.

A Mariana Baltar e a Pablo Assumpção, pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação e pelo voto de confiança.

A Mostra, minha comadre, por acompanharmos de perto nossas transformações.

A Natália Moura, *mi hermana de sueños, fronteras y heridas*, pelas trocas.

A Breno Reis, pelo que escrevemos juntos.

A Mauro Reis, pela escuta.

A Aline Furtado, pelas cartas e pelos cantos que ecoam em meu corpo.

A Beatriz Tanabe e à amizade que emergiu no decorrer deste processo.

A Dora Moreira, pelas nossas conversas intermináveis.

Ao Carnaval no Inferno, por nosso desejo incendiário.

Ao Herida, por me lembrar do que ainda sangra.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Como suportar este mundo sem recriá-lo a todo momento?”

(Musa Michelle Mattiuzzi)

RESUMO

A partir de uma reflexão conceitual que busca colocar em diálogo teorias oriundas do campo do cinema e dos estudos da performance, esta dissertação pretende visitar o cinema autorreferente da realizadora japonesa Naomi Kawase, mais especificamente o filme *Em Seus Braços* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), a fim de investigar as práticas performativas que a diretora utiliza na (e com a) imagem e como ela inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme, constituindo, desse modo, o que neste trabalho chamaremos de *arquivo cine-performativo*. Para elaborar esse conceito, o presente texto serve-se sobretudo de leituras das autoras Elena Del Rio (2012), para pensar a performance no cinema desde o poder de afetação do encontro entre corpo fílmico e corpo do espectador, e Diana Taylor (2013), acerca do arquivo como dimensão material do performativo. Cada gesto filmado por Kawase faz germinar novas situações, forja novos acontecimentos, (re)cria realidades, mantém viva e ativa a memória de sua família ao deslocá-la no tempo. Ao fim do processo, outro arquivo, de qualidades cinematográficas e performativas, então, se constrói: o próprio filme, que, por sua vez, vem reconfigurar o repertório de quem se põe diante dele e o oferece seu desejo em troca de viver o desejo do outro.

Palavras-chave: Cinema. Performance. Performatividade. Arquivo. Naomi Kawase.

ABSTRACT

*Based on a conceptual reflection that aims to put in dialogue theories from the field of cinema and performance studies, this dissertation intends to visit the self-referential cinema of the Japanese director Naomi Kawase, more specifically the film *Embracing* (Ni Tsutsumarete, 1992), in attempt to investigate the performative practices that the film-maker undertakes in (and with) the image and how she inscribes her own body in the materiality of the film, thereby presenting what in this work we call a "cine-performative archive". In order to elaborate this concept, the present text is mainly based on readings of the authors Elena Del Rio (2012), to consider the performance in the cinema from the affective power that emerges from the encounter between filmic body and spectator's body, and Diana Taylor (2013), regarding the archive as the performative's material dimension. Each gesture shot by Kawase germinates new situations, forges new events, (re)creates realities, keeps alive and activates her family's memories by moving it in time. At the end of the process, another archive, of cinematographic and performative qualities, is then produced: the film itself, which, in turn, reconfigures the repertoire of those who stand before it and offers them its desire in exchange for living the desire from the other.*

Keywords: *Cinema. Performance. Performativity. Archive. Naomi Kawase.*

RESUMEN

*A partir de una reflexión conceptual que busca poner en diálogo teorías oriundas del campo del cine y de los estudios de performance, esta disertación pretende visitar el cine autorreferente de la realizadora japonesa Naomi Kawase, más específicamente la película *En Sus Brazos* (Ni Tsutsumarete, 1992), a fin de investigar las prácticas performativas que la directora utiliza en la (y con la) imagen y cómo ella inscribe su propio cuerpo en la materialidad de la película, constituyendo, de ese modo, lo que en este trabajo llamaremos de archivo cine-performativo. En este sentido, el presente texto se sirve sobre todo de lecturas de las autoras Elena Del Rio (2012), para pensar la performance en el cine desde el poder de afectación del encuentro entre cuerpo filmico y cuerpo del espectador, y Diana Taylor (2013), sobre el archivo como dimensión material del performativo. Cada gesto filmado por Kawase hace germinar nuevas situaciones, forja nuevos acontecimientos, (re)crea realidades, mantiene viva y activa la memoria de su familia al trasladarla en el tiempo. Al final del proceso, otro archivo, de cualidades cinematográficas y performativas, entonces, se construye: la propia película, que, a su vez, viene a reconfigurar el repertorio de quien se pone ante él y lo ofrece su deseo a cambio de vivir el deseo del otro.*

Palabras clave: *Cine. Performance. Performatividad. Archivo. Naomi Kawase.*

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1-4	Frames de <i>Eu foco aquilo que me interessa</i> (Naomi Kawase, 1988)	16-17
Fig. 5-8	Frames de <i>Caracol</i> (Naomi Kawase, 1994)	18
Fig. 9-12	Frames de <i>Nascimento/Maternidade</i> (Naomi Kawase, 2006)	19
Fig. 13-16	Frames de <i>Shara</i> (Naomi Kawase, 2003)	23
Fig. 17-20	Frames de <i>Céu, Vento, Fogo, Água, Terra</i> (Naomi Kawase, 2001)	24
Fig. 21-24	Frames de <i>Em Seus Braços</i> (Naomi Kawase, 1992)	30
Fig. 25-28	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	38
Fig. 29-32	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	39
Fig. 33-36	Frames de <i>Sink or Swim</i> (Su Friedrich, 1990)	41-42
Fig. 37-40	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	44
Fig. 41-44	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	46
Fig. 45-48	Frames de <i>Em Seus Braços e Shara</i>	49
Fig. 49-52	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	50-51
Fig. 53-56	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	52
Fig. 59-62	Frames de <i>Cut Piece</i> (Yoko Ono, 1965)	60
Fig. 61-64	Fotografias de <i>Lips of Thomas</i> (Marina Abramovic, 1994)	61
Fig. 65-66	Fotografias de Vanessa Beecroft e Vaginal Davis	64
Fig. 67-70	Fotografias de Ana Mendieta	66
Fig. 71-74	Frames de <i>Self-Obliteration</i> (Yayoi Kusama, 1967)	67
Fig. 75-78	Frames de <i>Em Seus Braços</i>	69
Fig. 79-82	Frames de <i>Céu, Vento, Fogo, Água, Terra</i>	75
Fig. 83-86	Frames de <i>Travessia</i> (Safira Moreira, 2016)	83
Fig. 87-90	Frames de <i>Travessia</i>	85
Fig. 91-94	Frames de <i>Experimentando o Dilúvio em Vermelho</i> (Musa Michelle Mattiuzzi, 2017)	86
Fig. 95-98	Frames de <i>Experimentando o Dilúvio em Vermelho</i>	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: UM CINEMA QUE NOS CHAMA PARA PERTO	12
1.2 Linhas de uma tessitura inclassificável	16
1.3 Habitando fronteiras	25
2 O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE	29
2.1 Inaugurando a discussão	32
2.2 Um encontro de fluxos, vozes e desejos: delimitando o conceito de arquivo cine-performativo	37
3 SOBRE CORPOS E IMAGENS: POR UM CINEMA PERFORMATIVO	48
3.1 Acionando noções: performance e performatividade	52
3.2 Presença in absentia: a performatividade da documentação	59
4 IMAGENS QUE PERFORMAM, IMAGENS QUE AFETAM	71
4.1 Uma abordagem afetivo-performativa do cinema	77
4.2 Ampliando o campo de investigação do arquivo cine-performativo	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO: UM CINEMA QUE NOS CHAMA PARA PERTO

“De que adianta aventurar-se no desconhecido?”

(Uno Kawase, *Em Seus Braços*)

O que instiga esta dissertação é, de maneira precisa, fazer uma visita ao cinema autorreferente da realizadora japonesa Naomi Kawase, mais especificamente ao filme *Em Seus Braços* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), a fim de investigar as práticas performativas que a diretora emprega nas (e com as) imagens e como ela inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme, constituindo, desse modo, o que neste trabalho chamaremos de *arquivo cine-performativo* — lente conceitual que focaliza a energia afetiva que emerge do *corpo filmico* e se desdobra para o corpo de quem se põe diante dele, reorganizando os repertórios envolvidos na experiência com a obra. Para isso, buscaremos elaborar uma zona epistemológica de fricção e interferência entre algumas formulações do campo do cinema com alguns conceitos dos estudos da performance a partir do engajamento com o material plástico-figurativo produzido pela cineasta. No esforço de não resvalar em reducionismos ou na instrumentalização do conjunto de teorias organizado aqui, tampouco no uso operacionalizado da criação de Kawase e de trabalhos que dialogam com o seu, tentaremos formular nossa composição teórica a partir do contato com o filme que nos interessa. Dessa forma, determinados conceitos serão compreendidos no exercício da leitura deste texto, mediante a articulação de ideias ao gesto cinematográfico da realizadora.

Ao longo das reflexões teóricas que serão desenvolvidas aqui, reiteram-se as questões: De que modo o corpo de Naomi Kawase, em seu gesto de autoinscrição na cena, performa diante da câmera? Como as imagens, articuladas pelo trabalho de montagem, performariam entre si? Como a força performativa da poética filmica se desdobraria até o corpo da espectadora ou do espectador, constituindo, desse modo, imagens performativas? Ainda: é possível falar de um arquivo cine-performativo a partir do material plástico-figurativo produzido por Naomi Kawase em suas produções autorreflexivas?

Nessa perspectiva, o exercício de examinar o cinema de Naomi Kawase requer que nos situemos num território movediço e transitório. Decerto, ao mesmo tempo em que seus filmes apresentam marcas características da cinematografia japonesa, como o enfoque à vida familiar ou a cadência rarefeita de acontecimentos na narrativa, seus procedimentos estéticos, sobretudo em seus trabalhos autorreferentes, desamarram suas produções de categorizações fundamentadas superficialmente através do prisma de sua nacionalidade.

Acerca desse aspecto, o pesquisador Keiji Kunigami (2011) sinaliza que a diretora vai de encontro aos dois amplos projetos estético-políticos que atualmente ganham espaço no Japão e reverberam de maneira diversa no imaginário global. Um deles está sendo delineado por realizadores como Shinya Tsukamoto (*Tetsuo, o Homem de Ferro*, 1989), Takashi Miike (*O Teste Decisivo*, 1999 e *Ichi – O Assassino*, 2001) e Kiyoshi Kurosawa (*Sonata de Tóquio*, 2008 e *Creepy*, 2016), os quais, ainda que de maneiras distintas entre si, produzem obras em torno de disputas no espaço distópico urbano, fazendo referências ao universo da cultura *pop* japonesa e gozando de sucesso comercial doméstico. Por outro lado, sob outra perspectiva, estão os trabalhos de seus contemporâneos Shinji Aoyama (*Eureka*, 2000) e de Hirokazu Kore-eda (*Ninguém Pode Saber*, 2004 e *Depois da Tempestade*, 2016), por exemplo, que evidenciam narrativas com particular interesse no cotidiano de seus personagens, recebendo especial atenção da crítica e angariando prêmios dos grandes festivais internacionais¹. Apesar de algum compromisso com os aspectos tangíveis e virtuais do mundo (referentes históricos, relações sociais e intersubjetivas, por exemplo) se configurarem como interseção entre os projetos citados, as poéticas fílmicas tecidas acerca dessas relações são eminentemente contrastantes.

Naomi Kawase, por sua vez, também privilegia o elo sensível com o mundo em suas obras — como veremos adiante, a cineasta assume o gesto cinematográfico como uma maneira de aproximar-se daqueles e daquilo que perpassa seu entorno imediato. Entretanto, sua constante busca por costurar uma identidade fragmentada a partir do paradoxo da onipresença da ausência a impele para outra região de regimes

¹ Aoyama acumula seis indicações em diversas categorias do Festival de Cannes desde 2000, com o lançamento de *Eureka*. Kore-eda, por sua vez, não só levou dois prêmios do mesmo festival no ano de 2013, mas coleciona mais de trinta e cinco estatuetas de diversas competições internacionais, tais como dos festivais de Veneza e do de São Paulo.

discursivos, situando sua obra “entre um e outro, ou talvez mesmo fora desse paradigma político” (KUNIGAMI, 2011, p. 192). Se nos trabalhos do primeiro grupo de realizadores materializa-se efetivamente uma tentativa de recusa a quaisquer discursos morais ou democratizantes em torno da hipocrisia da modernidade, em contraposição às criações do segundo conjunto de diretores, possivelmente herdeiros do humanismo de esquerda da *nouvelle vague* japonesa, há nos filmes de Naomi Kawase uma composição marcada por imagens que saturam demasiadamente seus referentes e, por consequência, a noção de real, lançando suas obras para “longe de qualquer dicotomia, ou campo de batalhas (o simulacro contra o real, o real contra simulacro) ou qualquer modo meramente retórico de fazer falar o ‘autêntico’” (idem, 2011, p. 193).

O “real” na obra de Kawase, aliás, parece mais relacionar-se com o que é da ordem do fugidio, do descontrole e da instabilidade, tal como na acepção de Jean-Louis Comolli (2008), do que com o horizonte dos referentes fixos e da imagem como mime-se. Segundo Comolli, o real se comporta como uma força arredia que escapa aos regimes de controle, resiste aos mecanismos de roteirização dos quais estamos cercados e burla os holofotes do espetáculo — em nítido diálogo com o pensamento de Guy Debord. O autor, em vista disso, defende a prática documentária como um modo privilegiado de “estar às voltas com a desordem das vidas” (COMOLLI, 2008, p. 176) e fazer o real irradiar em sua potência de desarranjo das instâncias de “cálculo” e das previsões totalizantes. Desde já, contudo, proponho um deslocamento da noção de real em Comolli do campo do documentário para a dimensão performativa do gesto cinematográfico de Naomi Kawase. Exploraremos essa descentralização no capítulo acerca da performance².

Nesse sentido, a política do cinema de Kawase possui uma qualidade distintiva, mantendo-se distante dos discursos oficiais e agendas grandiosas, impedindo depreender de seus trabalhos qualquer observação totalizante a respeito do mundo contemporâneo. Isso não significa que devemos reforçar uma pretensa objetividade e adotar uma postura que busca ignorar categoricamente certos trânsitos de vida de Naomi Kawase, mesmo a influência primordial de temas da tradição cinematográfica japonesa

² Embora as ideias do autor nos interessem neste trabalho, tendo em vista que consideram o cinema de maneira complexa, imbricado na vida, devemos notar, em seu pensamento, certo “gesto” (sem dúvida político) no sentido de manter acesa uma disputa entre as instâncias do real e do simulacro, tomadas como forças dialéticas.

em sua elaboração estética, desvinculando-a de sua própria obra. Entretanto, seria tacanho, por exemplo, na perspectiva desta pesquisa, desconsiderar a frequência com que a realizadora destaca-se como a única mulher apontada ao lado de cineastas japoneses homens em textos acerca do cinema contemporâneo produzido no continente asiático³.

Dessa maneira, sua nacionalidade não pode ser avultada como tópico que generaliza ou resume sua obra, dado que seu cinema (principalmente o segmento autorreferencial de sua produção audiovisual) é repleto de traços de sua existência, a qual não é capaz de ser sumarizada numa filmografia, mas atravessada pelo seu gesto cinematográfico e atualizada junto a esse universo filmico. Pelo contrário, o movimento que estamos configurando tem por intenção corporificar os trabalhos audiovisuais da diretora, isto é, levar em consideração marcas de sua existência no mundo e formular um corpo a partir do material filmico. Como entenderemos adiante, tal gesto evidencia sua importância devido ao profundo entrelaçamento entre corpo, cinema e vida implicado em sua filmografia. Com efeito, a cineasta declarou em entrevista que acredita alinhar-se com determinada cultura visual contemporânea que extrai de suas próprias vivências a matéria prima para a criação de obras:

Meu documentário *Em seus braços (Ni Tsutsumarete)* foi exibido no *Image Forum Festival* de 1992. Àquela época, eu percebi que vários realizadores, especialmente mulheres, estavam fazendo documentários sobre as próprias vidas. Até então, a imagem atribuída ao documentário era de filmes sobre temas sociais feitos por grupos de pessoas que se preocupavam com questões similares. Mas recentemente os realizadores têm feito mais filmes sobre si mesmos e seu ambiente mais imediato, não as condições sociais que os cercam. Eu sou uma deles. (McDONALD, 2006, p. 246)⁴

³ Em entrevista a José Manuel López (2008), a realizadora afirma não observar tanta afinidade entre seu cinema e o de Hirokazu Kore-eda, por exemplo, cujo nome é frequentemente comparado ao de Kawase. Ela explica que reconhece nesse cineasta e em outras figuras como Shinji Aoyama e Nobuhiro Suwa um pensamento teórico deveras lógico e “masculino” acerca do fazer cinema (LÓPEZ, 2008, p. 142). A isso ela atribui o fato de eles terem adentrado o mundo da criação cinematográfica aprendendo com os realizadores da geração anterior. Ela, por outro lado, teria começado a rodar de forma intuitiva e autônoma. Dessa maneira, por mais que seus filmes encontrem certa correspondência nas obras de Kore-eda (o fotógrafo da maioria de seus filmes, Yutaka Yamazaki, por exemplo, trabalhou em alguns longas-metragens de Kawase), a interlocução entre suas criações não é de todo transparente.

⁴ No original: “My documentary *Tsutsumarete* was shown at the 1992 *Image Forum Festival*. At that time I noticed that a lot of filmmakers, especially women, were making documentaries about their own lives. Until then the image of the documentary had been films about social issues made by groups of people with a common agenda. But recently, filmmakers have been making more documentaries about themselves and their immediate environment, not the social conditions around them. I’m one of them.”

Isso dito, a tarefa de notabilizar o corpo filmico que aflora das filmagens de Naomi Kawase compreende considerá-lo em seu cerne ontológico, na esteira do pensamento de Elena Del Rio (2008): “corpos como criadores, geradores, produtores, *performers* (grifo nosso) de mundos, de sensações e afetos (...)” (DEL RIO, 2008, p. 04)⁵. Ainda assim, como propõe a realizadora por meio não só de suas criações pessoais, mas de seus trabalhos ficcionais, quando se trata de seu cinema é preciso reiterar a inevitabilidade de afirmar qualquer coisa apenas na medida de sua fugacidade e incompletude. Em outras palavras, o substrato da prática cinematográfica de Naomi Kawase não se constitui a partir da perenidade das coisas, mas das ausências e contradições de uma vida em constante processo.

Então quais seriam as marcas de seu cinema? Para trazer elementos fundamentais ao debate antes de partirmos para a apresentação da divisão metodológica deste texto, portanto, convém que recapitulemos de maneira breve parte de sua biografia e revisitemos algumas de suas criações.

1.2 Linhas de uma tessitura inclassificável

“Para contar-lhes a razão pela qual comecei a fazer meus próprios filmes, devo remontar a quando tinha 18 anos...”, pontua Naomi Kawase em entrevista concedida a Carla Maia e Patrícia Mourão na ocasião de sua primeira retrospectiva cinematográfica no Brasil (2011, p. 16). À época mencionada, em meados dos anos 1980, ainda estudante vinculada à Escola de Artes Visuais de Osaka (*Ōsaka Geijutsu Daigaku*), a cineasta saíria de casa com sua câmera 8mm para filmar “aquilo que a interessava” e formular seu primeiro curta-metragem *Eu foco aquilo que me interessa* (*Watashi ga tsuyoku kyōmi o motta mono o ōkiku fix de kiritoru*, 1988). Nesse exercício de filmagem, Kawase já enquadrava elementos que seriam mirados outras vezes por sua objetiva ao longo de sua filmografia: o movimento de plantas em contato com o vento, animais não-humanos, objetos descartados no asfalto, rostos de pessoas conhecidas, de estranhos, crianças, idosos, e sua mãe adotiva e tia-avó Uno Kawase (figuras 01 a 04).

⁵ No original: “*Bodies as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects* (...)”

Os planos são ordenados como num inventário, de maneira sequencial e com similar duração, conferindo o mesmo grau de importância a cada matéria filmada. Somente um corpo ainda não aparecia inscrito de maneira visível no campo de filmagem: o da própria cineasta.

Figuras 01 a 04 - Naomi Kawase enquadra corpos que atraem sua atenção em *Eu foco aquilo que me interessa*.



Fonte: KAWASE, Naomi (1988).

Quatro anos mais tarde, após seu primeiro trabalho em 16mm, intitulado *O sorvete do papai* (*Papa no sofuto kurîmu*, 1988), no qual a diretora lançaria mão de procedimentos da ficção para contar de certo reencontro entre pai e filha num café, era hora de escavar sua própria história, arriscar-se e enfrentar fantasmas do passado. “Filme o que parece inevitável para você. Algo com o qual terá que se esbarrar”, aconselhava seu professor de fotografia (KAWASE, 2008, p. 115). Curiosamente, mas não por acaso, em consonância com sua criação ficcional, Kawase logo resolve partir em busca de seu pai biológico, o qual nunca conhecera. Um baú de lembranças prestes a ser revolido e reorganizado na companhia de uma câmera.

Tendo como pista apenas uma antiga fotografia e um par de certidões familiares, a realizadora dá início a uma jornada íntima motivada a princípio pela ausência da figura paterna, mas cujo processo vai revelando uma energia visceral que

desestabiliza as perspectivas de identidade da própria cineasta. Essa excursão singular pela topografia de espaços que atravessam sua vida resulta no filme-tema deste texto, a obra autorreferente *Em Seus Braços* (*Ni tsutsumarete*, 1992), um marco em sua filmografia devido à poética de suas imagens e seu gesto de autoescrutínio atualizado na imagem. Dessa maneira, assimilar certas marcas de sua vida pessoal é também compreender movimentos que são materializados não somente nesse filme, mas na plasticidade de grande parte de sua obra. Dito brevemente, o pai a abandona antes de seu nascimento, e ela é entregue pela mãe aos cuidados dos tios-avós. Kaneichi Kawase, o tio-avô, morre quando Kawase contava 14 anos de idade. A família da garota, então, torna-se uma única pessoa: Uno Kawase, mãe adotiva, tia-avó biológica, a quem Naomi chama resumidamente de *oba-san* – “avó” em japonês.

A partir desse seu primeiro média-metragem, Kawase (acompanhada por sua câmera) passa a experimentar e explorar com maior grau de complexidade e proximidade aquilo que a interessa, como ao fim de *Caracol* (*Katatumori*, 1994), em que a cineasta adentra o quadro filmico ao “tocar” o corpo de sua tia-avó através do vidro de uma janela para, logo em seguida, sair da casa e ir tocá-lo “de verdade”, passando a ponta dos dedos no rosto da velha senhora enquanto filma (figuras 05 a 08). “Naomi, não sei como perguntar isso. Você me ama? Você ainda me ama como eu te amo?”, ecoa em *off* na banda sonora, enquanto a realizadora tateia a silhueta de Uno Kawase vista pela vidraça. Parece mesmo haver, nos filmes da diretora, uma tentativa de deter a linguagem (verbal) em nome de uma dimensão muito mais sensível, háptica, tátil e performativa com aquilo que ela enquadra e que vive em seu entorno.

Figuras 05 a 08 - Naomi Kawase reconfigura as dimensões espaciais e corporais de nossa experiência em virtude de sua poética filmica em *Caracol*, filme no qual admite uma relação performativa com Uno.



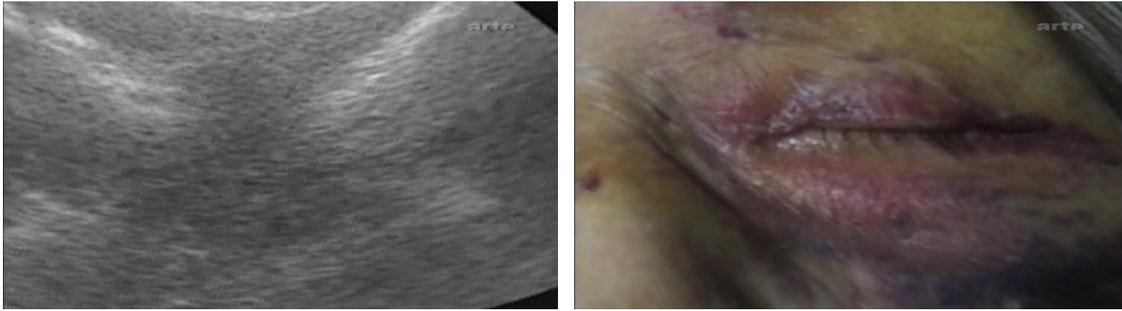


Fonte: KAWASE, Naomi (1994).

A convivência com sua tia-avó, ademais, serve de mote para uma sorte de projetos relativos à vida da própria cineasta. Junto com *Caracol, Viu o Céu?* (*Ten, Mitake*, 1995) e *Sol Poente* (*Hi wa katabuki*, 1996) compõem a chamada “trilogia da avó”, espécie de pequena sequência fundamentalmente baseada no estreito vínculo entre as duas mulheres, permeada por brincadeiras e performances com a câmera. Anos mais tarde, Kawase haveria de transformar esse relacionamento num confuso e visceral liame, perscrutando a matéria física das duas a caráter quase cirúrgico em *Nascimento/Maternidade* (*Tarachime*, 2006), elaborando planos repletos de texturas – de imagens das entranhas do próprio corpo após um parto às rugas que delineiam a pele da forma idosa de Uno (figuras 09 a 12). Filmaria também os últimos dias de sua tia-avó em *Vestígio* (*Shiri*, 2012), dessa vez em registro digital. Das fronteiras entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, o eu e o outro, o passado e o presente, a arte e a vida (e a morte): o cinema de Kawase se localiza no limiar das coisas; entre a superfície (da tela) e a profundidade (da imagem), entre o corpo e o espírito.

Figuras 09 a 12 - Na tessitura dos planos filmicos de *Nascimento/Maternidade*, a presença de formas, detalhes e texturas mobilizam o espectador e reconduzem nosso olhar por todo o filme.





Fonte: KAWASE, Naomi (2006).

Quer seja em curtas ou longas-metragens, ficções roteirizadas ou filmes autoinventivos, seu cinema está intimamente conectado ao que a rodeia. Poderia ser feita, nesse momento, referência a Nara, cidade em que nasceu Kawase, a mais antiga do Japão, na qual Kawase roda a maioria de seus filmes, à exceção de *Memória do Vento: Shibuya, 26 de dezembro de 1995* (*Kaze no Kioku 1995, 12, 26 Shibuya ni te*, 1995), ambientado em Tóquio, *Nanayo* (*Nanayomachi*, 2008), na Tailândia, e *Koma* (*Koma*, 2009), na Coreia do Sul. Nas palavras da própria diretora: “Nara é mais do que um mero lugar para mim; tem uma presença tão evidente como minha própria carne e meu próprio sangue. (...) Nara está simplesmente ‘ali’, é parte integrante de mim mesma” (GEROW *in* Lopez, 2008, p. 118). E tal qual faz com o próprio corpo, o cinema de Kawase desmonta e reconstitui seu lugar de origem e seus referentes, complexificando sua efigie e alargando o conceito de casa. Em outras palavras, mesmo havendo uma ancoragem poética e política no lugar estimado como seu lar, não esqueçamos que o cinema de Naomi Kawase é feito de ausências: a fuga e a evaporação nos quadros demarcam insistentemente a articulação entre o visível e o invisível que habitam o campo filmado.

Por esse ângulo, como elucidamos no início deste texto, a prática cinematográfica de Kawase está sobremaneira atravessada por diversas marcas de sua existência, a qual é repetidamente atualizada pelo seu universo filmico e vice-versa. Portanto, não se trata, aqui, de defender um pretense “cinema japonês”, sumarizando sua obra com base tão somente em sua nacionalidade — à revelia das demais marcações ético-estéticas de sua filmografia —, mas há de se considerar uma série de elementos da cultura japonesa (a comida, o teatro, as vestimentas, os rituais) que aparecem com

frequência nos filmes da diretora⁶. Desse modo, se desejamos evidenciar o corpo produzido pelo material fílmico da cineasta a fim de compreender de que maneiras este corpo pode relacionar-se com quem se põe diante dele, convém refletirmos brevemente acerca de possíveis formas de pensar esse tema no Japão e na cultura japonesa

Ponderar sobre como o tema do corpo é tratado pelo ocidente em contraste a como ele vem sendo pensado em determinada parcela do oriente asiático⁷ nos leva diretamente à noção de *impermanência*, bastante cara à tradição e ao pensamento nipônicos. Christine Greiner (2015) explica que as concepções mais antigas de corpo no Japão foram importadas da Índia e da China, especialmente da medicina clássica e do budismo reformado, intitulado Mahayana⁸. A concepção que nos interessa de impermanência é de origem budista e aponta para a efemeridade da existência e a relação indissolúvel entre o corpo humano, a natureza e o cosmos. A autora indica ainda a importância da mudança e do movimento na vida dos seres vivos, ressaltando um constante estado de “fluxo” nos e dos corpos (GREINER, 2012, p. 26).

Outro termo japonês que nos remete à poética fílmica de Naomi Kawase — e que está inerentemente relacionado ao conceito de impermanência — recebe a alcunha de *mono no aware* (物の哀れ), ou “pathos das coisas”, como é comumente traduzido, e se refere à consciência da fragilidade da existência e do caráter agriçoce das transições intrínsecas à vida. De acordo com a professora Tomiko Yoda (1999), essa nomenclatura aparece pela primeira vez no século XVIII, nos trabalhos de revisão e interpretação do crítico literário Motoori Norinaga acerca da obra seminal *O Conto de Genji* (源氏物語, *Genji Monogatari*)⁹, de Murasaki Shikibu, e pode ser tomada como “a força afetiva e

⁶ Como em seu filme *O Sabor da Vida* (*An*, 2015). Em matéria publicada no periódico *Japan Times*, o autor Mark Schilling resgata a aceção do realizador e performer japonês Sion Sono acerca do que seria um filme japonês “de verdade” para se referir a essa obra de Naomi Kawase. De acordo com o diretor, em nítido sarcasmo, o cinema que se enquadra nessa categorização volta-se para o público doméstico, especialmente para aquelas pessoas que buscam sair chorando da sala de cinema. Ver: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/06/03/films/film-reviews/director-naomi-kawase-finally-made-real-japanese-film/#.WWUdKoTyvIU>.

⁷ Conforme expomos em seguida, essa parcela compreende as nações asiáticas profundamente influenciadas pela filosofia budista, tais como Tailândia, Japão, China, Mongólia, Vietnã, Índia e Sri Lanka.

⁸ Também conhecido como “Grande Veículo”, o Mahayana se difunde pela Coreia e pelo Japão no século VIII.

⁹ Escrito no Japão no início do século XI, em meados da Era Heian, também conhecida como Baixa Antiguidade, *O Conto de Genji* é considerado um dos primeiros romances literários do mundo. Nele, a autora Murasaki Shikibu, ou Lady Murasaki, dama de companhia da corte, desenvolve uma narrativa ficcional em 54 capítulos a partir das relações aristocráticas do Império Japonês à época, como explica o autor Haruo Shirane (1987).

estética das coisas do mundo” (YODA, 1999, p.524)¹⁰. Esse entendimento estaria vinculado não somente à literatura, mas ao pensamento filosófico clássico nipônico, influenciando uma sorte de expressões artísticas no Japão. Para o autor Ken Liu (2013), o termo remete à empatia em direção ao inevitável estado passageiro das coisas, contudo sem obliterar a “importância da memória e persistência do passado” (LIU, 2013).

Ora, marcada pelo exercício sensível de autodescoberta e narrativas rarefeitas, a produção cinematográfica de Kawase parece conversar diretamente com a tradição filosófica japonesa. No entanto, por mais que observemos seguramente certas afinidades entre a poética e a estética de Kawase e um conjunto de teorias associadas ao pensamento japonês, a visceral autoimplicação da cineasta em sua prática cinematográfica aparenta projetá-la para longe de um quadro de realizadores que buscam definir ou retratar o próprio país.

Por outro lado, é possível encontrarmos ecos estilísticos entre a obra de Naomi Kawase e a de cineastas de diversas regiões do globo que investigam o “gasoso da imagem”, como propõe Camila Vieira da Silva (2009). Isto é, que buscam aquilo que é invisível na imagem, mas que a permeia como arranjo sensorial (SILVA, 2009, p. 100). Ou conexões com trabalhos atravessados por aquilo que parte da crítica tem denominado de “estética do fluxo”, segundo Erly Vieira Jr. (2009): filmes que “assumem a construção de um tempo não-linear”, marcado por esvaziamentos e plenitudes, na qual os personagens e o espectador estabelecem uma relação sensorial e corpórea com o espaço em que a ação se desenvolve (VIEIRA JR., 2009, p. 04). Os “cineastas do fluxo”, diria ainda Luiz Carlos Oliveira Júnior (2010), sendo eles Claire Denis, Pedro Costa, Gus Van Sant, Wong Kar-Wai, Tsui Hark, entre outros, não compartilham um modo cristalizado de elaborar planos fílmicos, mas realizam “um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 92). Entretanto, por mais que o cinema de Naomi Kawase, sobretudo a parcela ficcional de sua filmografia, esteja em consonância com essas asserções, a presença de elementos da natureza em harmonia com o corpo dos

¹⁰ Traduzido do original “(...) *the affective and aesthetic force of things in the world*” (idem). Para mais informações acerca do termo *mono no aware*, ler Isomae Jun'ichi (1998) e Tim Lomas (2017), através do link: https://www.huffingtonpost.com/tim-lomas/untranslatable-words-mono_b_9292490.html

personagens de seus filmes a aproxima de diretores “do fluxo” que se distanciam das narrativas eurocentradas¹¹, tais como Hou Hsiao-Hsien, de Taiwan, e Apichatpong Weerasethakul, da Tailândia.

No cinema de Weerasethakul, tal como no de Kawase, existe a proposição de outra forma de apreensão do tempo, em que seu escoamento e suspensão ressaltam um contraste com as narrativas lineares e teleológicas da tradição ocidental. Se compararmos *A Floresta dos Lamentos (Mogari no Mori, 2007)*, da cineasta, a *Tio Boonme, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Lung Boonmee Raluek Chat, 2010)*, do tailandês, veremos a comunhão do corpo com a natureza, o fluxo dos corpos em sintonia com o ambiente e a configuração da floresta como mais um personagem da obra. Em certo momento do segundo título, por exemplo, humanos e espíritos partilham de um mesmo espaço cênico sem muitos alardes (não há um salto drástico na intensidade da banda sonora ou trilha a fim de construir uma atmosfera de tensão, por exemplo) e estabelecem uma relação de horizontalidade e interação mútua, do mesmo modo que Shigeki e Machiko, os dois protagonistas do filme de Kawase, se relacionam com o vento, as árvores e os germes.

Nesse sentido, se considerarmos a impermanência como traço estético em suas estratégias de *mise-en-scène*, perceberemos a sutileza do embate entre o que se dá a ver e o que se deixa de fora do campo filmado, não necessariamente verbalizado pelos corpos em cena, mas presente na dimensão sensível dos fluxos rarefeitos dos planos filmicos em trabalhos ficcionais como *Suzaku (Moe no suzaku, 1997)* e em *Shara (Sharasoju, 2003)*. O primeiro, organizado em torno da construção de um túnel no vilarejo de Yoshino, em Nara, e sua concomitância com a dissolução de uma família, e o segundo, cujo enredo fundamenta-se na desapareição de um garoto durante um festival de verão na mesma cidade e uma misteriosa chuva que viria oito anos depois do sumiço. Repletos de silêncios, os dois filmes estão impregnados pela dilatação temporal dos planos e o afrouxamento das ações dos corpos dos personagens em cena, em coexistência com movimentos da natureza presentificados de maneira reiterada ao longo

¹¹ Embora essa afirmativa compreenda o universo filmico de Naomi Kawase, suas obras *O Sabor da Vida* e *Esplendor (Hikari, 2017)* são bastante marcadas por uma linguagem narrativa tradicional, na tentativa de fazer um cinema mais “universalizante”, por assim dizer, tanto no sentido quanto na forma. Nesse sentido, a presença deles em sua filmografia tensiona a assertiva.

das obras, como o forte balanço de árvores em contato com o vento e o som de água que sinalizaria o escoamento do tempo (figuras 13 a 16).

Figuras 13 a 16 - A mesma rajada de vento que afeta o corpo de Shun no instante do desaparecimento de Kei também sacode as copas das árvores de Nara, no filme *Shara*.



Fonte: KAWASE, Naomi (2003).

Em diálogo com seu cinema ficcional, a cineasta incessantemente faz uso da objetiva como disparador sensível na produção independente de seus filmes autorreflexivos. No caso de *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra (Kya Ka Ra Ba a, 2001)*, em estreito diálogo com os procedimentos de *Em Seus Braços*, sobretudo pelo retorno do tema acerca do abandono afetivo do pai, Kawase revira seu arquivo pessoal, insere gravações de telefonemas e dispara contingências que se concretizariam de outra forma, caso não estivesse acompanhada de uma câmera. A maneira como Naomi Kawase articula imagens de troncos de árvores, correntes de ar, labaredas, tempestades e outros elementos naturais neste filme sublinha sua experiência sensível com o que a rodeia, remetendo novamente à noção de que seu corpo estaria ligado de modo inseparável àquilo que o cerca, sempre em fluxo, em sintonia com o ambiente (figuras 17 a 20).

Figuras 17 a 20 - Em *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, Naomi Kawase filma sua sombra projetada no tronco de uma árvore, confundindo-se com o ambiente e borrando as fronteiras entre dentro e fora do corpo.



Fonte: KAWASE, Naomi (2001).

No lugar do excesso de drama, a diluição das ações e o descentramento da própria figura. Por meio de jogos de enquadramento, de luz e sombra, de fragmentações e reflexos, a diretora implica o próprio corpo na filmagem tentando investigar marcas e estratégias estéticas que permitam construir outro tipo de *mise-en-scène*, modulada pelo corporal, impulsionada por práticas performativas e muito mais preocupada com a fabricação de atmosferas sensoriais do que com encadeamentos narrativos. É como se, por meio de seus filmes, obras sempre tão íntimas e pessoais, pudéssemos ver os rastros de uma presença quase fantasmagórica que, desesperadamente, tenta atestar a própria existência e a existência do mundo pelo gesto poético de filmar.

Trata-se de um cinema materializado em virtude de uma urgência pelo viver e pelo sentir. “Eu não gosto da palavra documentário”, diz Naomi Kawase durante uma conversa com Kazuo Nishii em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor (Tsuoku no Dansu, 2003)*, declinando o que de acordo com a cineasta se configuraria como práxis de filmes que se adequam a essa denominação: “O termo ‘documento’ me faz pensar no passado. O documento e o documentário dormem num armazém.”, reflete Kawase. Ela, por sua vez, “filma para se sentir viva”, estabelecendo uma relação visceral com seu ofício. Essa conexão se desdobra na matéria plástico-figurativa de seus filmes e, por conseguinte, na afetação do corpo de quem se põe diante de suas criações.

1.2 Habitando fronteiras

Este desenho busca inicialmente mostrar como o conjunto da obra de Naomi Kawase não encontra lugar em classificações que avultam a nacionalidade em detrimento das demais particularidades de sua prática filmica. Antes disso, o corpo fronteiriço de sua poética cinematográfica parece organizar-se em torno de um limiar estético, distante das narrativas eurocentradas e teleológicas do registro ocidental, mas à margem do programatismo de diretores que pensam o cinema de maneira demasiadamente lógica mesmo no extremo oriente asiático. Na mesma perspectiva, cabe dizer que os filmes autorreflexivos da diretora não podem, tampouco, ser considerados documentários propriamente ditos. Tal elemento corrobora o caráter inclassificável de seu cinema (que não se explica nem pelo viés da nacionalidade nem pela estética ou pelo estilo de filmar). Desse modo, o universo cinematográfico autorreflexivo de Naomi Kawase evidencia-se como foco desta pesquisa, posto que essa parcela de sua filmografia, e sobretudo o filme *Em Seus Braços*, nos possibilita realçar um amálgama de marcas estéticas que, como será defendido adiante, evocam traços do exercício do cinema, bem demonstram particularidades próximas da prática e da política da performance e da performatividade.

Dito isso, é preciso desde já colocar em perspectiva determinadas dicotomias presentes na história do pensamento ocidental. Quando filma a própria imagem transmitida por um televisor, ou quando põe em quadro a turva sombra de sua silhueta enquanto fabula com a câmera, por exemplo, Naomi Kawase libera uma constelação de significados e sensações outrora presos em imagens fabricadas com a intenção de retratar de maneira transparente o outro ou produzir efeitos de verossimilhança sobre um tema. A cineasta, dessa maneira, ocupa um lugar que desafia denominações tradicionais, habitando a fronteira que separaria a vida da arte, o verdadeiro do falso e o cinema das artes visuais. Nesse sentido, o dualismo sujeito e objeto, por exemplo, estivera sempre associado a outros pares de oposição, tais como dentro e fora, corpo e mente, eu e o outro e forma e conteúdo, afirma Elizabeth Grosz (1994). A autora desenvolve o raciocínio demonstrando que um pensamento apoiado em

binarismos necessariamente estabelece hierarquias que afirmam um referente dominante em oposição a outro secundário, que, por sua vez, é negativo e complementar ao primeiro. Dessa maneira, essas noções “funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos e inertes, enxergando-o como uma intrusão ou interferência no funcionamento da mente, uma dádiva bruta (...)” (GROSZ, 1994, p. 3-4)¹². Grosz assinala ainda que as matrizes desse pensamento são patriarcais e misóginas, afetando as concepções de razão e política na cultura ocidental.

Assim, buscarei compor uma escrita mobilizada pela tentativa de desconstruir, ainda que de maneira sutil, essa lógica sobremaneira binarizada. Na esteira do pensamento de Donna Haraway (1995), me dedicarei a um processo de formulação de “saberes localizados”¹³. Essa dinâmica metodológica envolve explorar as multidimensionalidades das topografias subjetivas e apostar na produção de conhecimento a partir de uma perspectiva situada. Aqui, arrisco posicionar-me como pesquisador *bicha*, cearense e *sudaca*¹⁴, partindo de uma visão constituída desde o corpo, sempre complexo e contraditório, e, portanto, sem a intenção de sistematizar um modo holista e genérico de observar o mundo. Não se trata de cristalizar posições ou defender uma doutrina ideológica que enrijeça os modos de se relacionar com o outro, mas ir de encontro ao método científico descorporificado, do “olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”, que alega ter o poder de “representar, escapando à representação” (HARAWAY, 1995, p. 18). Trata-se, enfim, de buscar uma rede de conexões a partir do material plástico-figurativo fabricado por Naomi Kawase e adotar uma postura ético-estética e política diante de seu cinema que procure dialogar com os modos que a própria diretora encontrou para provocar experiências com a imagem. Desse modo, compreendendo a práxis da pesquisa acadêmica como exercício de

¹² No original: “These terms function implicitly to define the body in nonhistorical, naturalistic, organicist, passive, inert terms, seeing it as an intrusion or an interference with the operation of mind, a brute givenness (...)”.

¹³ Em sua obra, Haraway questiona a tradição da objetividade na ciência, salientando o machismo disciplinar entronizado nos manuais elementares e na literatura de divulgação da tecnociência: “A ciência é um texto contestável e um campo de poder” (HARAWAY, 1995, p. 11). Assim, constituir saberes localizados pode ser uma forma de assumir uma visão ativa e reconhecer a parcialidade no modo de organizar os mundos criados por Naomi Kawase.

¹⁴ Expressão pejorativa utilizada na Europa para fazer referência a pessoas naturais da América do Sul. Ver: <http://www.wordreference.com/definicion/sudaca>

implicação e risco, afora qualquer anseio por apontar verdades ou representar de maneira universalista algo tomado por objeto.

* * *

Após promover algumas reflexões preliminares acerca do que a dissertação busca elaborar, cabe assinalar brevemente a disposição deste trabalho. Este texto divide-se em três capítulos que apresentam variadas subdivisões. Por meio de uma visita inicial e breve apreciação do filme *Em Seus Braços* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), o primeiro capítulo busca delinear alguns conceitos que serão investigados no decorrer do trabalho, como o de *imagem performativa* e o de *arquivo cine-performativo* — centrais à pesquisa. Ademais, tenta-se circunscrever brevemente as noções de *afeto*, *performance* e *performatividade*, a fim de criar um contexto no qual esses termos possam circular e ser referidos. Em seguida, na segunda parte, o texto concentra-se na noção de *arquivo cine-performativo* na tentativa de evidenciar a elaboração do termo a partir do engajamento com o corpo fílmico gestado por Naomi Kawase e forjar as bases para a reflexão teórica produzida no decorrer do trabalho dissertativo. Nesse sentido, sublinha-se o caráter operatório-analítico que a acepção acaba exercendo na construção desta pesquisa. Na seção, exploramos esse conceito a partir da interpretação do pensamento de Diana Taylor (2013) com relação ao arquivo e ao repertório, duas dimensões distintas do performativo que se interligam e se influenciam mutuamente. Trata-se de uma maneira de aludir à filmografia autorreferente de Kawase que busque dar conta dos transbordamentos que se manifestam em sua prática cinematográfica, próxima do cinema, mas mobilizada pela potência performativa do corpo da própria cineasta, que investiga a própria vida na companhia de uma câmera (re)visitando arquivos do passado de sua família, disparando novos acontecimentos e (re)criando um mundo ao deslocar reminiscências no tempo.

Com a intenção de mapear e apontar caminhos para a compreensão de categorias importantes para a experiência com a prática cinematográfica de Naomi Kawase, além de desenvolver parte do arcabouço teórico formulado a fim dar conta da ideia de arquivo cine-performativo, o segundo capítulo busca elucidar os termos de

performatividade e performance, evitando definições simplistas que cristalizem suas particularidades e silenciem o caráter desestabilizador dessas noções. Apesar da distinção entre as expressões, veremos, no primeiro tópico da seção, que esses conceitos não somente interagem entre si, como operam de modo imbricado. No segundo momento, o texto procura elaborar reflexões acerca do que tem sido comumente chamado de “documentação da performance” a fim de problematizar a acepção tradicional de que quaisquer registros de ações de performance seriam necessariamente desprovidos de qualidades performativas, funcionando simplesmente como evidência descritiva do que acontecera. Em alguns casos, como explica Philip Auslander (2013), as documentações “produzem o evento enquanto performance em si” (AUSLANDER, 2013, p. 7). Para nos auxiliar com as reflexões deste capítulo, examinamos brevemente a performance *Cut Piece*, da artista japonesa Yoko Ono, e *Lips of Thomas*, da iugoslava Marina Abramovic, além de mencionarmos outros *performers* e alguns de seus trabalhos, como os de Ana Mendieta e Yayoi Kusama — trabalhos que, assim como o de Kawase, tensionam a dicotomia conservação versus desaparecimento no âmbito da performance.

Continuando a linha de raciocínio desenvolvida no capítulo anterior, a terceira parte da dissertação pretende elaborar um campo epistemológico de interseção e interferência entre as esferas das teorias do cinema e dos estudos da performance, produzida sobremaneira com o amparo de leituras da autora Elena Del Rio (2012) sobre o horizonte afetivo-performativo do cinema. Essa perspectiva propõe observar o encontro entre corpo fílmico e corpo do espectador no sentido de chamar atenção para a potência afetiva das imagens, que, ao ser endereçada à dimensão sensória de quem se põe diante do filme, reorganiza o corpo do espectador e modula sua experiência com o filme. Em seguida, no intuito de expandir a área de compreensão do arquivo cine-performativo, o segundo momento procura visitar as obras *Travessia* (2016), de Safira Moreira, e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II* (2017), ação de Musa Michelle Mattiuzzi, examinando como a lente teórico-epistemológica ativada neste trabalho consegue relacionar-se com outras obras, sem perder de foco a tentativa de diálogo com o cinema autoinventivo de Naomi Kawase. Como veremos, os três trabalhos apresentam motivações distintas, mas convergem na irrupção de uma potência

performativa retida na imagem fílmica por meio do gesto de entrecruzar cinema e performance ao deslocar memórias do passado no tempo.

Nas imagens, Naomi Kawase toca o próprio rosto e sua sombra acena para ela. Do desejo da artista e do desejo da própria imagem. Dessa maneira, a investigação conceitual acionada neste trabalho procura dar ênfase ao que acontece, de maneira particular, na confluência de vozes e forças que é o arquivo cine-performativo. Ao que se desdobra de um corpo para outro: do corpo da artista, ao corpo fílmico, ao corpo do espectador. Do corpo deste trabalho ao seu, que está lendo agora.

2 O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE

I was a wave, a roller coaster of feelings.

I'm improving, but I'm chaotic.

Rinko Kawauchi

Para dar início ao debate planejado por esta pesquisa, além de lançar mão de conceitos fundamentais para possíveis chaves de compreensão do tecido fílmico formulado por Naomi Kawase, este primeiro capítulo busca apresentar a noção de *arquivo cine-performativo* e articular essa lente epistemológica às imagens do cinema autorreferente da diretora, mais especificamente à materialidade de *Em Seus Braços* — reflexão analítica aprofundada no decorrer do trabalho. Dessa maneira, no primeiro momento desta seção, realiza-se uma breve visita a uma sequência específica do filme em evidência com a intenção de disparar, por meio da apreciação da plasticidade (visual e sonora) da obra, os rudimentos da composição teórica que constitui este texto.

Após o exame de uma nova sucessão de planos do filme, a segunda parte deste capítulo concentra-se em firmar o conceito de arquivo cine-performativo a partir da revisão do pensamento de Diana Taylor (2013) a respeito do arquivo e do repertório, duas dimensões distintas do performativo que se influenciam mutuamente e alicerçam uma abordagem específica ao vasto domínio da performance. Na tentativa de lapidar a noção central deste trabalho, procura-se, ainda, diferenciá-la do horizonte formal que circunscreve o reemprego de imagens no cinema e recebe o nome de “filmes de arquivo” ou *found-footage*.

O que conduz esta pesquisa, portanto, é justo a tentativa de colocar em diálogo certos conceitos oriundos da esfera do cinema e das teorias da performance a fim de investigar as práticas performativas que a diretora utiliza nas e com as imagens de seu cinema e como ela inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme, constituindo, desse modo, um cinema repleto de imprecisões, ausências e desaparecimentos.

* * *

Nos poucos momentos de *Em Seus Braços* em que vemos Naomi Kawase inscrever o corpo no campo filmado, há sempre algo que escapa dali, que desfigura ou desinforma seu rosto, que desfoca sua imagem ou impede que a vejamos por completo, como se, com isso, Kawase propusesse a desconstrução da própria identidade¹⁵. Em certo momento, por exemplo, ela filma sua imagem sendo transmitida por um aparelho de televisão, superfície pela qual também podemos ver seu reflexo, além de uma terceira reprodução de seu rosto, sobreposta na montagem (figuras 21 a 24). Ela acaricia a face e passeia a mão pelos cabelos. “Vou ligar para ele. Deveria chamá-lo de papai? O que devo fazer? Eu quero vê-lo. Eu realmente quero isso?”, é o que ouvimos sua voz *over* dizer, enquanto seu corpo performa junto com aquelas imagens.

Figuras 21 a 24: Naomi Kawase filma-se em frente a um aparelho de televisão e performa com as imagens em *Em Seus Braços*. Por meio do jogo de encenação, e através da montagem, a diretora fabrica um corpo que não preexistia à filmagem.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

A dinâmica da cena torna evidente que a realizadora não está interessada em nos oferecer respostas, mas em nos convidar a habitar o lugar das imprecisões, das

¹⁵ Frente à miríade conceitual que envolve a terminologia “identidade”, compreendemos este termo na perspectiva de como a cineasta se constrói como sujeito filmado: colocando a vida em interseção com o cinema, a identidade de Kawase no filme *Em Seus Braços* pode ser percebida como um efeito do encontro do corpo da realizadora com a multiplicidade de desejos, de seres, de movimentos e de forças que permeiam suas imagens e sua prática cinematográfica. Assim, observamos a fugacidade e a errância da figura da cineasta imbricada ao (re)arranjo formal do próprio filme.

incertezas, dos riscos e dos imprevistos junto a ela. O efeito *flicker*¹⁶, produzido a partir da filmagem do aparelho da televisão, combina-se à paleta de tons azuis e aos ruídos da tela do televisor desarranjando sua efigie, desfazendo a impressão ilusionista de que estaríamos assistindo a um movimento contínuo e desordenando as noções convencionais de figuração do corpo, comumente relacionadas à representação¹⁷. Estar diante dessa nebulosa sobreposição — que, poder-se-ia defender, reflete esteticamente a dúvida vivida pela diretora em relação ao encontro com o pai —, remete à sensação de observar determinadas criações de videoarte do grupo *Fluxus*, mais especificamente do sul-coreano Nam June Paik ou das japonesas Shigeo Kubota e Yoko Ono, devido ao viés performático da cena e pela experimentação autoral e corporal, características que acabam por influenciar, aliás, grande parte dos trabalhos (áudio)visuais contemporâneos

18

De estatutos completamente distintos — uma imagem televisiva; outra cinematográfica; uma terceira, um reflexo, puro efeito da montagem —, essas imagens entrelaçam-se e justapõem-se, fazendo com que algo novo surja no espaço da tela. Trata-se da irrupção de uma espécie de *imagem performativa*, produzida por meio da autoinscrição da realizadora no espaço da cena, na relação imbricada entre corpo e câmera, mas que também se desdobra em direção ao espectador, agindo no espaço entre ela mesma e quem se põe diante do filme. Uma imagem cuja intenção não é a de descrever um acontecimento, gerar afirmações sobre um fato ou a de contar uma história, mas a de (re)constituir e (re)elaborar realidades, de fabricar para o filme uma nova forma de *mise-en-scène* e nela inscrever um novo corpo.

¹⁶ O *flickering*, ou efeito *flicker* (palavra em inglês que pode ser traduzida por oscilação ou tremulação), tecnicamente, decorre em função do baixo *frame rate* de reordenamento (*refresh*) entre os ciclos de exibição em vídeo, especialmente nos intervalos de atualização no tubo de raio catódico, como acontece neste caso. Em outras palavras, quando o brilho de um televisor cai para hiatos de tempo longos o suficiente para serem distinguidos pelo olho humano, há o efeito *flicker*. Ver: <http://abcnews.go.com/Technology/story?id=119579&page=1>. Ademais, como apontam Cruz e Alvim (2017), esse efeito haveria de tornar-se uma técnica muito utilizada por certos realizadores experimentais nos chamados *flicker films* como forma de questionar o dispositivo hegemônico cinematográfico (CRUZ e ALVIM, 2017).

¹⁷ Como um corpo fechado em si mesmo, inteiro, alicerçado na tríade unidade/singularidade/identidade. No regime da mimese, da arte representacional, ao contrário do que acontece no filme de Naomi Kawase, o sujeito é tomado enquanto instância, como arranjo definitivo, imutável e finalizado.

¹⁸ É sobretudo no campo do documentário e no da videoarte que se manifestam poéticas que envolvem performance e experimentação corporal no espaço da cena. Zózimo Bulbul, em *Alma no Olho* (1974), Agnès Varda, em *Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et La Glaneuse)*, 2000), Mindy Faber, em *Delirium* (2012), Kim Ki-duk, em *Arirang* (2012), e Safira Moreira, em *Travessia* (2017), são alguns artistas que implicam o próprio corpo de maneira distinta em cada uma de suas obras.

Para além de sua curta duração e seu caráter artesanal, autorreflexivo e deveras íntimo, essa tomada de *Em Seus Braços* não somente inflige roturas nas prerrogativas miméticas da representação, mas parece liberar uma energia plástica que reorganiza as maneiras pelas quais um corpo poderia implicar-se em processos filmicos – até mesmo o nosso, no lugar de espectadores. Como veremos adiante, a dimensão narrativa está inegavelmente presente na obra da cineasta, uma vez que o mote do filme remete aos modos de engajamento do cinema clássico: uma personagem (Kawase), empenhada em resolver um problema evidente (conhecer o próprio pai), enfrenta alguns conflitos durante o desenvolvimento da trama. Entretanto, Naomi Kawase nos convoca a atualizar nossa gramática na medida em que os procedimentos ético-estéticos de sua rigorosa autoimplicação remolduram o restante do filme e nos reconduzem na experiência com as imagens.

2.1 Inaugurando a discussão

Refletir sobre o campo da mimese nos reporta a uma área de conflitos teóricos no contexto da imagem fílmica, povoada por divergências conceituais e disputas epistemológicas. De outro modo, as análises aqui empreendidas não buscam a acomodação do pensamento por meio de soluções definitivas ou saídas sem desvios, mas questionar a concepção de plenitude do presente, de imutabilidade das coisas, de pureza da origem, além de procurar romper com as dicotomias instituídas pelo logocentrismo ocidental a partir da poética do gesto cinematográfico de Naomi Kawase.

Se a aplicação da ideia de representação na teoria do documentário, amplamente difundida por autores como Bill Nichols¹⁹, busca encontrar validação por meio da estratégia de tentar evidenciar a impossibilidade de um filme documental estabelecer uma relação seguramente objetiva e neutra com aquilo que por hábito é chamado de “realidade”, isto é, a dimensão material do mundo, ela parece problemática no ponto de vista desta pesquisa, pois pressupõe um “objeto” previamente formado, cuja única dimensão seria sua condição concreta de existência. Como indica Luiz Rezende

¹⁹ O crítico norte-americano Bill Nichols é atualmente considerado uma das principais referências nas pesquisas acerca do campo do documentário, especialmente após o lançamento do livro *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, (1991).

(2013), essa suposição implícita conduzida pela noção de representação não decorre apenas de uma indeterminação terminológica, mas porque se toma, frequentemente, a virtualidade dos seres e objetos como parte de suas materialidades e “realidades” já dadas e constituídas. Segundo o autor, um documentário não é feito apenas com a dimensão real dos objetos-temas de documentaristas, mas com as suas virtualidades: “a memória de seus personagens ou testemunhas, a sobrevivência de um passado no presente, a indeterminação da ação-reação dos indivíduos participantes, etc.” (REZENDE, 2013, p. 09).

Revela-se importante, neste momento, mencionar que este texto serve-se das noções de atual e virtual presentes nas releituras de Pierre Lévy acerca do pensamento de Gilles Deleuze²⁰. Lévy (1996) explica que o virtual diz respeito ao que existe como um conjunto de acasos e tendências que acompanha cada situação ou objeto. Em outras palavras, o virtual é como um fluxo invisível de forças e contingências que compõe a realidade como um sistema aberto, nunca como algo previamente constituído. O virtual é da ordem das potências, dos problemas, e chama um processo de “resolução” intitulado atualização. Nessa dinâmica de criação, acontece algo mais que a concretização de uma latência, mas efetiva-se a fabricação de algo novo, da esfera do atual, não anteriormente contido no problema: “uma produção de qualidades novas, uma transformação de ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996, p. 17). Isso significa que o virtual não se materializa no estado concreto (ou atual) das coisas, mas afluí nas transições de uma forma para outra.

Para Brian Massumi (2002), especular acerca do virtual nos permite tecer uma crítica ao modelo estritamente semiótico e semântico de compreensão do mundo ao sobrelevar a dimensão de “intensidade” que permeia a experiência com as imagens e colocar o corpo no cerne do debate teórico. Povoada de movimentos, vibrações e ressonâncias, a intensidade é o inqualificável, o não-assimilável que emerge do encontro do corpo com outros corpos, com as imagens; é a potência disruptiva dessa relação: a intensidade, nessa acepção, é o *afeto* (MASSUMI, 2002, p. 27). Retomando as

²⁰ Pierre Lévy, em *O que é o virtual?* (1996), faz uma leitura crítica da obra *Diferença e Repetição* (1988), de Gilles Deleuze, atualizando as concepções de real, possível, atual e virtual. O autor elucida que o possível já está constituído, mas permanece no limbo: é um real latente, fantasmático. O possível, portanto, é exatamente como o real, “só lhe falta a existência” (LEVY, 1996, p. 17). O virtual, por outro lado, é o ato em forma de potência, um complexo problemático, pleno de vibrações. Nesse sentido, o atual é a criação de uma solução contingencial para este “problema”.

formulações dos filósofos Baruch Spinoza e Henri Bergson, o autor elucida que o termo “afeto” tem sido recorrentemente confundido com o conceito de “emoção”. Este último, diferentemente do primeiro, é um conteúdo subjetivo, é a intensidade qualificada, organizada linguisticamente e inserida em circuitos de ação-reação narrativizáveis em função e significado (idem, p. 28)²¹. Desse modo, a força da intensidade, do afeto, da qual não conseguimos sair incólumes, reside propriamente em seu caráter virtual, em sua participação na multidão premente de tendências e incipiências, em sua capacidade de aflorar sem fixar uma forma ou enquadrar-se.

Essas noções nos auxiliarão em nossa visita à escritura filmica de Naomi Kawase, e em nossas formulações teóricas, por sua contribuição no entendimento das relações possíveis entre cinema, performance e performatividade. Mais especificamente, na medida em que apontam para a materialização de um estado novo com base em determinadas mobilizações do corpo, no que se refere aos atos performativos, e, no caso do cinema autorreferencial de Kawase, a partir da interação performativa entre dois pares complementares: corpo e câmera (no espaço da *mise-en-scène*) e montagem e espectador (na experiência do filme). Entenderemos melhor como essas ideias se relacionam entre si no exercício de leitura deste texto.

Isso dito, aqui, o ponto de vista conceitual da representação vê-se substituído por uma perspectiva que tenta ressaltar determinados elementos inviabilizados quando o ponto de partida analítico deriva da associação compulsória do documentário a uma noção de realidade imbricada à existência tangível e pré-concebida das coisas. No lugar de simplesmente ignorá-las, esta pesquisa tenta evidenciar aquilo que é da ordem da intensidade, do virtual, do acaso e das ambiguidades, buscando considerar suas atualizações na plasticidade do filme. Uma vez que o cinema autorreferente de Naomi Kawase lida constantemente com o corpo da realizadora e sua autoinscrição no quadro, essa abordagem parece possibilitar um diálogo direto com a relação intrínseca entre performatividade e performance, conceitos primordiais a esta pesquisa. Em função do imbricamento entre o corporal e o fílmico, o texto se serve da noção de performance, pois, tal como articula Midori Yoshimoto (2005), esse termo

²¹ Tradução do original: “*An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from the point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning*”.

pode ser utilizado com o intuito de aludir à maneira de empregar o próprio corpo como meio de expressão no campo da arte (YOSHIMOTO, 2005, p. 01).

De antemão, a respeito dos termos, a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2008) explicita que a relação entre as duas esferas é bastante próxima: a performatividade se materializa através da performance, apontando para problematizações do corpo para além da linguagem e não para condições preexistentes. Isto é, “a performance é a epítome da performatividade” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 29). Dito de outro modo, a performatividade é da ordem do devir, do virtual, e encontra na performance uma maneira de atualizar-se, ou seja, tornar-se concretude. Eis a primeira intersecção entre o campo do cinema e os estudos da performance que esta pesquisa tentará articular e aprofundar ao longo do trabalho.

Nas produções autorreflexivas de Naomi Kawase, e mais notadamente no caso de *Em Seus Braços*, o fato do corpo da cineasta sempre escapar do quadro fílmico e sua forma desmanchar-se e ser recomposta diante de nossos olhos já apontaria, de início, para algo da invisibilidade que habita o visível, algo que foge à linguagem e aos sentidos. Desse encontro/embate no espaço fílmico, vale ressaltar, desdobra-se uma espécie de jogo que fundaria aquilo que Jean-Louis Comolli (2008) chama de *mise-en-scène*. A câmera, na condição de máquina que dispara modulações e acasos que se atualizariam de outra forma caso não houvesse filmagem, faz com que o corpo filmado da cineasta, em sua potência performativa, confunda-se entre sujeito e objeto e seja rigorosamente afetado pela experiência de filmagem, atualizando-se na (e com a) imagem.

Nessa perspectiva, por meio da influência recíproca que se produz entre os pares corpo/câmera e montagem/espectador, as imagens elaboradas por Kawase parecem compor um corpo próprio que buscaria, tal como o da própria realizadora, relacionar-se à ação invisível de contingências e forças conduzidas em direção ao espectador. Mas como funcionaria essa articulação? Como pista, Elena del Rio (2012) responderia a essa questão sugerindo que tomemos o corpo como presença no filme a partir de uma perspectiva *afetivo-performativa*, ultrapassando o paradigma da representação. Esse conceito, que será mais bem explorado no andamento do trabalho, leva em consideração o movimento que se entrança no âmbito fílmico em direção ao

espectador, mobilizando suas sensações e produzindo afetações em seu corpo. Há, no horizonte afetivo-performativo, um endereçamento ao sensorio que redireciona o olhar do espectador para a tessitura fílmica e desestabiliza o campo de expectativas tradicionalmente associado ao cinema, tal como o desejo representativo-explicativo da realidade.

A essa altura, por certo, já somos capazes de inferir determinadas particularidades da parcela autorreferente da filmografia de Naomi Kawase. Fundamentalmente composto a partir de uma ancoragem poética nas vivências da própria realizadora, o gesto fílmico autorreflexivo de Kawase se organiza em torno de um modo singular de perscrutar o cotidiano na companhia de uma objetiva, no qual a cineasta investiga a própria vida e explora as virtualidades do próprio corpo não somente com a câmera, no momento da tomada, mas também por meio das (e nas) imagens fabricadas. A realizadora, de acordo com o crítico Adrian Martin (2008), “costura, por meio de sua câmera-olho — partícula por partícula e onda por onda —, outro berço do mundo, outro sentido de lar e outra espécie de corpo” (MARTIN, 2008, p. 53).

Devemos notar, nesse sentido, que a própria realizadora denega a categoria “documentário” na classificação de suas obras. Como a seção anterior deste trabalho tentou mostrar, Kawase admite a posição vital que a prática cinematográfica ocupa em sua vida, assumindo uma relação de imbricamento entre cinema e existência. Dessa maneira, como podemos nos referir a suas produções autorreferenciais que, efetivamente, são também autoinventivas?

No filme *Em Seus Braços*, a cineasta escava as lembranças de sua família acompanhada de uma câmera para, afinal, colocar reminiscências em movimento e reinventar o passado. Sendo assim, esta dissertação considera a noção de *arquivo cine-performativo* para aludir tanto ao filme-tema deste trabalho, como às outras criações de sua filmografia autorreferente. Para fundamentar essa noção, o próximo tópico deste capítulo buscará desenvolver um substrato teórico com base, sobretudo, em leituras da autora chicana Diana Taylor (2013), acerca do *arquivo* e do *repertório* como dimensões do performativo. No filme *Em Seus Braços*, o ato de (re)visitar arquivos da própria vida e da família faz Naomi Kawase germinar novas situações e disparar novos

acontecimentos, fundando, no jogo entre corpo e câmera, imagens performativas que, ao fim do processo, constroem outro arquivo. Por sua vez, esse produto final, outro arquivo, cine-performativo, mantém viva e ativa a memória da família de Kawase, bem como afeta o corpo de quem se põe diante dele, reconfigurando seus repertórios corporais e modulando seu olhar para o material filmico.

Assim, esta pesquisa trará de forma recorrente o termo performativo para visitar os trabalhos de Naomi Kawase e as demais obras mencionadas no texto. Tentaremos aproximar a noção de performatividade ao filme *Em Seus Braços*, tendo em vista que esse documentário autorreferente abre caminhos para problematizações do corpo para além de arranjos de codificação e decodificação e pode ser tomado como um campo de virtualizações e atualizações, isto é, um espaço de tensões que cria condições para que algo que não existia (ou que existia no plano do virtual) ganhe uma forma atual e material, ao mesmo tempo em que incide de maneira performativa sobre o corpo do espectador, que virtualiza o que lhe é apresentado. De modo que possamos compreender a performatividade no cinema de Naomi Kawase não apenas como uma qualidade das performances concretizadas pela cineasta, colada apenas ao corpo de Kawase no campo diegético, mas como fator ou partícula que se desdobra às imagens criadas para o filme, estimulando a produção de um feixe de afetos em nossos corpos espectadores. Aliás, como este texto tentará mostrar, o imbricamento entre filme e corpo é produzido sobremaneira não apenas em *Em Seus Braços*, mas revela-se uma constante em sua filmografia autorreflexiva e, reiteramos, cine-performativa.

Certo, seu cinema é feito de ausências: algo parece sempre escapar, fugir do campo filmado, sublinhando, nesse jogo “dentro-fora”, a articulação entre o campo e o extracampo, o visível e o invisível. Em seus filmes, a diretora investe o olhar à procura de brechas, de fissuras no cotidiano, na localização de veleidades temporais, construindo, a partir de sua autoinscrição corporal na imagem, uma experiência sensível com o mundo que a rodeia. Devemos notar, nesse sentido, que não só as particularidades formais de suas obras problematizam o estatuto da imagem, mas também suscitam questões políticas, éticas e estéticas que atravessam a relação que a realizadora estabelece com aquilo que ela filma. A dimensão processual dessas obras nos interessa aqui na medida em que, combinada à estrutura filmica, não nos fornece

pistas sobre o que é exatamente verdadeiro ou falso, mas nos coloca em um lugar incerto, numa zona fronteira, numa espécie de “entre lugar”, em que os sentidos parecem, de fato, deslizar. Gestos filmados, repetições encenadas, fabulações gravadas, situações forjadas a partir de (e com) imagens: é justamente nesse agenciamento entre filmagem, investigação e montagem que propomos localizar o trabalho da performance e a força performativa de Naomi Kawase.

2.2 Um encontro de fluxos, vozes e desejos: delimitando o conceito de arquivo cine-performativo

Como já foi dito no início deste trabalho, o filme *Em Seus Braços* surge do desejo de Naomi Kawase ir ao encontro de seu pai biológico. No decorrer desse média-metragem de aproximadamente 40 minutos, a cineasta filma sua certidão de nascimento e a lê em voz alta, registra gestos banais de sua tia-avó, apanha o próprio corpo implicado em jogos com a imagem, compõe sobreposições com fotografias e imagens de vídeo antigas, além de inserir gravações telefônicas e diálogos com pessoas sobre sua vida. Ao longo do filme, a diretora constrói não só um inventário íntimo de si e de seu entorno, mas dispara, com sua objetiva, acontecimentos e acasos. Sem dúvidas, trata-se de um exercício de (auto) descoberta com aqueles e daqueles que a rodeiam.

Certidão de nascimento, fotografias do passado, memórias de infância. Feridas na pele. Em outro momento da projeção, ao revisitar o arquivo de sua família, Kawase obtém o registro civil do pai. A partir deste documento, que contém todos os dez endereços em que ele morou nos últimos 20 anos, um itinerário vai sendo elaborado na medida em que a cineasta resolve percorrê-lo. Nessas rotas espalhadas pelas províncias de Osaka e Hyôgo, a diretora empreende, então, diversos jogos com aqueles espaços: filma-se em meio a uma plantação, brinca num parquinho, exhibe fotografias de sua infância naqueles territórios (figuras 25 a 28).

Figuras 25 a 28: Naomi Kawase filma o registro civil do pai e logo inicia o percurso que inclui diversos endereços já habitados por ele.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

Em seu gesto de autoinscrição nos quadros dessa sequência de planos, Kawase nunca se dá a ver por completo: há sempre algo que escapa dali (o *timelapse* no momento em que ela brinca no parquinho), que aponta para o extracampo (os sons quase nunca coincidem com o que há na tela, gerando deslizamentos e contrastes na experiência de quem vê o filme), que desfigura ou desenforma seu rosto (quando ela filma as sombras da própria silhueta refletida numa poça de água, por exemplo), que desfoca sua imagem ou impede que a vejamos por completo (no momento em que ela capta o chacoalhar da própria efigie duplicada numa superfície espelhada) como se, com isso, Kawase propusesse, a partir de sua plasticidade, o agenciamento da desconstrução da própria identidade junto à fabricação do filme (figuras 29 a 32).

Figuras 29 a 32 - Naomi Kawase empreende diversos jogos com a imagem no filme *Em Seus Braços*, buscando seus rastros em sombras e reflexos.





Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

Em sua odisseia íntima, a cineasta empunha a câmera e propõe jogos com a imagem repetidas vezes. São mecanismos inventados, práticas performativas de atualização, de arquivos de seu passado que mobilizam uma série de eventos no presente, interações, afetos e inscrições corporais. De uma documentação performativa, em que há a materialização ou concretização de desejos que antes se colocavam como virtualidades. Ora, a realizadora não encontraria seu pai em nenhum ponto de seu périplo. Suas intenções eram outras, como revelou posteriormente numa *master class* proferida no Festival de Cine 4+1:

Depois de se separar de mim, meu pai se mudou para dez lugares diferentes. Durante 20 anos, viveu em várias casas. Eu fui a cada uma delas. Evidentemente, meu pai já não estava lá. O que eu buscava eram apenas suas memórias e o rastro de que ele havia estado ali. Tratava de sentir o que ele havia vivido. Eu ia de cidade em cidade. E filmava o pôr do sol, uma árvore balançando ao vento, escutava as crianças brincando. Filmar esse tipo de cenas era o importante para mim. Provavelmente as memórias de meu pai e de minha mãe sejam iguais ao que eu gravei. Fui recriando-as. Como dizia inicialmente, eu havia experimentado a beleza de gravar o tempo com a câmera 8mm. Portanto, não é que meus pais tenham me dito pessoalmente, eu simplesmente fui a esses lugares e tratei de recuperar e regenerar esse tempo perdido que eles viveram. Para mim, esse tempo nunca existiu. Não pude conviver com eles, portanto eu mesma regenerarei esse tempo. (FESTIVAL DE CINE 4+1, 2011)

Dessa maneira, se, inicialmente, *Em Seus Braços* aparentava ser um filme cuja intenção era a de relatar um reencontro entre pai e filha, ou de simplesmente reatar um vínculo perdido entre os dois, agora se revela como uma forma de pôr essas memórias em movimento, (re)visitá-las e (re)imaginá-las, (re)constituí-las de outras maneiras no tempo presente. Desse modo, ao percorrer, acompanhada de uma câmera, as casas que outrora foram habitadas pelo pai, Kawase pretende mais experimentar

passados incertos, falar de lembranças fragmentadas e do sentimento de ausência, do que descrever propriamente ou representar a história pessoal de seu pai. Do desejo de atravessar uma geografia que não é formada apenas pelas casas, pela natureza, pela topografia dos espaços filmados, mas que é também subjetiva e afetiva, na qual a própria realizadora se evidencia como a questão central colocada no filme.

Essa visita ao tecido filmico de *Em Seus Braços* nos evidencia alguns movimentos e particularidades fundamentais para a reflexão teórica que visa à produção do conceito *arquivo cine-performativo*, cerne desta dissertação, tais como a autoinscrição no quadro e o gesto de solicitação de fotografias e certidões, provas materiais da existência da cineasta, na qualidade de disparadores de acontecimentos e modos de rememoração, interpolando camadas temporais e engendrando novas realidades. Para desenvolver essa noção, o aporte teórico fundamenta-se sobretudo na obra *O Arquivo e o Repertório*, da autora Diana Taylor (2013), que reaparece outras vezes ao longo deste trabalho. Nesse sentido, em que medida um arquivo cine-performativo se distancia da criação de mais um exemplo de “filme de arquivo”? De que maneiras o arquivo cine-performativo elaborado nesse filme desencadeia afetos no nosso corpo espectador? São alguns dos questionamentos em torno dos quais este tópico orbita na tentativa de investigar caminhos para a experiência com o universo filmico de Naomi Kawase.

Nossa decisão de realçar o cinema produzido com imagens preexistentes pela alcunha de “filme de arquivo”, categorização deveras genérica, se deu como atitude retórica na tentativa de indicar a existência de um campo específico no cinema experimental e de *avant-garde* que já lida com algo tomado como arquivo. Com efeito, na literatura cinematográfica é comum encontrarmos a terminologia *found footage* (“metragem encontrada”, traduzindo literalmente) para sublinhar este tipo de prática filmica. Luiz Garcia Vieira Junior (2012), entretanto, reflete que o uso dessa locução ainda é motivo de controvérsia devido ao ecossistema de imagens extremamente diverso que povoa sua acepção e que, por sua vez, multiplica-se em diferentes modalidades de agenciamentos.

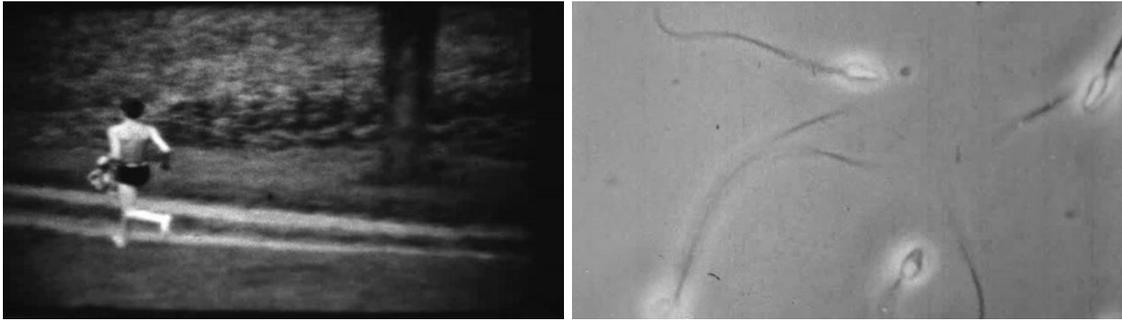
Nos estudos de Nicole Brenez (2002) acerca do reemprego (*remploi*) de imagens no cinema, por exemplo, a pesquisadora estabelece duas categorias de

reutilização audiovisual com variadas subdivisões, levando em consideração os modos de elaboração e os procedimentos de manipulação das imagens por meio da montagem²². Encontradas ou “arrancadas” de um banco de imagens, de bibliotecas, de câmeras de vigilância, de coleções particulares ou públicas, da *web*, ou compradas numa feira após seu descarte, o que parece aproximar o complexo espectro de filmes que abrange o exercício do *found footage* é a atividade de revisão e reapropriação de fotogramas para inseri-los em um novo contexto, como no caso de *Sink or Swim*, de Su Friedrich (1990), em que a realizadora reflete sobre a relação com o próprio pai por meio de vinte e seis sequências montadas com o uso de filmes caseiros e imagens de *sitcoms* norte-americanos da década de 1950 (figuras 33 a 36), e *The Meeting of Two Queens*, de Cecília Barriga (2012), no qual a cineasta imagina um romance entre Greta Garbo e Marlene Dietrich a partir da reciclagem de cenas de alguns trabalhos audiovisuais das duas estrelas de Hollywood.

Figuras 33 a 36 - O filme *Sink or Swim* guarda determinadas semelhanças com o mote do filme de Naomi Kawase, tais como o exercício de fabular acerca da relação com o próprio pai e o resgate de imagens do passado. Entretanto, a obra de Friedrich foi elaborada inteiramente a partir da reciclagem de material plástico visual (acompanhada da voz *off* de uma criança) sem a autoimplicação corporal da cineasta nos quadros.



²² Tendo em vista a variedade de agenciamentos que permeia o reemprego de imagens na história da arte, a autora formula que o cinema não cessa de intensificar duas formas: o reemprego intertextual, ou *in re* (“em espírito”), associado à imitação ou desdobramento da obra original, como no caso de *Psicose*, de Gus Van Sant (1999), e a reciclagem (*recyclage*), ou reemprego *in se* (do material mesmo), referente à apropriação e alteração do objeto, classificação que compreende o *found footage* e se divide em uma sorte de subcategorias baseadas em seu uso — elegíaco, crítico, analítico, entre outros (BRENEZ e CHODOROV, 2014, p. 03).



Fonte: FRIEDRICH, Su (1990).

No caso da prática filmica autorreflexiva de Naomi Kawase no filme *Em Seus Braços*, o gesto de enquadrar fotografias do passado, encontradas num antigo álbum de família, e dos registros e certidões resgatadas pela cineasta diferencia-se do exercício do reemprego de imagens assinalado sob a alcunha de *found footage* dado que os objetos apanhados por Kawase não possuíam um uso previamente circunscrito na esfera do cinematográfico (como no caso da reciclagem de fotogramas) e, ademais, não estão montados na tessitura filmica com a intenção de fabricar uma foto-colagem ou foto-narrativa que buscava unicamente explorar as potencialidades plurissêmicas das imagens. Isto é, no campo experimental que compreende a reciclagem no cinema, cineastas comumente se apropriam de fragmentos plásticos (visuais ou sonoros) e o inserem na montagem, formulando obras inteiramente formadas por esses retalhos. Dessa maneira, o média-metragem de Kawase excede tal categorização na medida em que a diretora mira esses objetos com a própria objetiva em determinadas sequências de *Em Seus Braços* como uma visita a ruínas do passado de sua família que operam memórias, disparam acontecimentos e mobilizam uma série de inscrições corporais ao longo do filme.

Por outro lado, é notável a presença de exemplos na filmografia de Kawase que fazem uso do reemprego direto de material filmico, como os *inserts* de sequências de *Em Seus Braços* em *Céu, Vento, Fogo, Água e Terra* — que poderíamos aproximar do exercício de *reciclagem endógena*, classificação estabelecida por Brenez e Chodorov (BRENEZ e CHODOROV, 2014, p.01). Também não buscamos reduzir o caráter profundamente político do *found footage* ou tampouco afirmar que os filmes que se enquadram no horizonte formal e material dessa terminologia não são capazes de engendrar afetos nos corpos espectadores (ou mesmo constituir imagens performativas).

Pelo contrário, compreendemos que os “filmes de arquivo” também (re)organizam a produção do passado e contestam o dispositivo cinematográfico hegemônico. Entretanto, os múltiplos agenciamentos entre filmagem e investigação do gesto autoinventivo de Naomi Kawase formulam obras audiovisuais caleidoscópicas do ponto de vista estético, repletas de jogos com a câmera e com o próprio corpo. Assim, o que os diferencia é precisamente os procedimentos e a abordagem em relação às imagens encontradas.

Nesse sentido, nos interessa mais uma reflexão conceitual que considera as maneiras pelas quais esses arquivos são colocados em cena e fazem germinar novas situações, como o registro civil do pai de Kawase, mirado por sua objetiva uma única vez, mas que a convoca a percorrer uma rota composta pelos dez endereços já habitados pelo homem e a realizar jogos com as imagens em cada um dos pontos do trajeto. Em artigo sobre a *mise-en-film* da fotografia no cinema documentário brasileiro contemporâneo, Glaura Cardoso Vale (2016) analisa o gesto de solicitação de fotografias em duas obras específicas — *Acácio* (2008), de Marília Rocha, e *Nos Olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres — como “dispositivos de rememoração”, em que os personagens apoiam-se na sua materialidade para narrar a partir das imagens (VALE, 2016, p. 01). Até certo ponto, de fato, essa se configuraria como outra aproximação possível. No entanto, diferentemente do estudo de Vale, que busca ancorar-se sobretudo na dimensão da fala das personagens filmadas, esta pesquisa busca compor uma reflexão teórica com amparo na intersecção entre os estudos da performance e o campo do cinema para entender o arquivo como dimensão material do performativo, que mobiliza o corpo da cineasta provocando ações que escapam da esfera discursiva (no espaço da *mise-en-scène*) e conduz um feixe de afetos em direção ao nosso corpo (na experiência com o filme), também mobilizando-o, em alguma medida. A sequência em que Naomi Kawase (re)encontra antigas locações e empreende jogos entre o enquadramento da filmadora com aqueles espaços e a materialidade de fotografias de sua infância é um exemplo disso (figuras 37 a 40).

Figuras 37 a 40 - Naomi Kawase entrecruza camadas temporais no tecido fílmico pela ação de (re)visitar antigos locais de sua infância, nos quais algumas fotografias foram tiradas. Com uma mão, a cineasta exhibe as fotos e as retira lentamente de quadro,

articulando (in)visibilidades e superpondo reminiscências no tempo numa performance agenciada junto à filmagem.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

Analisar o campo da performance pensando outros registros e epistemes que escapam da narrativa descritiva, da esfera discursiva, como acontece no caso desta dissertação, implica considerar um conjunto de práticas, gestos, saberes e conhecimentos que são da ordem do corpo — que nele se expressam ou que a ele se imbricam na produção de algo novo, que desestabiliza ordens instituídas e epistemologias ocidentais. Esse escopo nos interessa aqui particularmente devido ao entranhado vínculo entre corpo, cena, vida e filmagem acionado no cinema autoinventivo de Naomi Kawase — e focalizado por nossa lente. Além disso, essa abordagem epistemológica nos permitirá, no terceiro capítulo deste trabalho, ampliar o campo de interação da noção central desta pesquisa ao enxergá-la num contexto de (de)colonialidade.

Nessa perspectiva, Taylor (2013) sugere pensar em dois domínios quando falamos em performance: o *arquivo* e o *repertório*. No primeiro, há os textos, os documentos, os mapas, a dimensão material do performativo. No repertório, aquilo que é posto em movimento por meio do corpo: transmissão corporal de conhecimentos, oralidade, rituais, danças²³. É importante ressaltar que, como vem sendo defendido aqui,

²³ Em seu livro, Diana Taylor traça um paralelo entre os estudos da performance e a pesquisa acerca da colonização das Américas. Os jesuítas que invadiram o “Novo Mundo” nos séculos XV e XVI afirmavam

essas categorias não são excludentes, mas fazem parte de uma tentativa metodológica de entender as interações e até o imbricamento entre esses campos aparentemente distintos de atos performativos.

Na medida em que a autora avança em seu estudo e elucida as linhas de força que compõem essas duas dimensões do performativo, determinados pontos de tensão surgem, solicitando o aprofundamento da investigação teórica de Taylor e demandando nossa atenção no que diz respeito a este trabalho. Dentre eles, sublinhamos o “desaparecimento” (material) em relação ao arquivo e ao repertório, a suposta necessidade de presença para a performance e o caráter “ao vivo” de ações performativas — territórios bastante movediços nos estudos que examinam o tema. Segundo a autora, “as performances viajam, desafiando e influenciando outras performances” (TAYLOR, 2013, p. 28). Abordaremos essas interrogações no capítulo seguinte, mais especificamente no tópico acerca da documentação da performance e seu potencial performativo, com o amparo das discussões iniciadas aqui. Certo, a intenção desta pesquisa é a de não perpetuar dicotomias instauradas e reiteradas pelo logocentrismo ocidental.

Com isso em mente, lançamos um questionamento na esteira do pensamento de Rebecca Schneider, em “Archive Performance Remains” (2001): ao compreender a performance exclusivamente como aquilo que não pode ser guardado, e reiterar binarismos entre a performance versus a conservação, não estaríamos ignorando outras formas de lembrar, outros saberes que podem estar situados precisamente nas maneiras em que a performance permanece, mas permanece de modo diferente? (SCHNEIDER, 2001, p. 101).

De certo modo, esta pesquisa vem explorando os operadores performativos de Naomi Kawase no filme *Em Seus Braços* justo a partir do agenciamento entre esses dois campos, buscando entender a relação intrínseca entre o corpo da cineasta e seu gesto cinematográfico autorreflexivo. Nas palavras da cineasta: “Tenho uma ideia muito clara quando filmo: nesses momentos eu vivo a película e esta imersão tem seus efeitos

que o passado dos povos indígenas havia desaparecido porque eles “não tinham escrita”. Desse modo, as práticas não verbais e incorporadas sempre ocuparam um lugar de desprivilegio na cultura ocidental. Assim, a autora nos convida a repensar nossas metodologias ao deslocar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada.

também em minha vida. E o contrário também pode ocorrer.” (GEROW *in* Lopez, 2008, p. 118).

Dessa maneira, propõe-se observar esse filme como produto dos sucessivos agenciamentos entre arquivos do passado da diretora e de sua família, bem como de imagens de seu repertório corporal. O ato de buscar documentos que atestam sua existência, folhear um álbum com fotografias antigas e visitar aqueles cenários, ou, simplesmente, pedir à tia-avó que sorria enquanto a enquadra; cada gesto filmado por Kawase faz germinar novas situações, forja novos acontecimentos, (re)cria realidades, mantém viva e ativa a memória de sua família ao deslocá-la no tempo. Ao fim do processo, outro arquivo, de características cinematográficas e performativas, então, se constrói: o próprio filme, que, por sua vez, vem reconfigurar o repertório de quem se põe diante dele o oferece seu desejo em troca de viver o desejo do outro. *Em seus braços* constitui-se, assim, de um imbricamento de arquivos e repertórios, de imagens e sons que se encontram atravessados pela potência performativa do corpo da realizadora em cena (figuras 41 a 44).

Figuras 41 a 44: Naomi Kawase interpola arquivos de sua vida ao próprio repertório na medida em que empreende uma odisseia íntima na companhia de uma câmera, implicando, assim, na criação de um arquivo cine-performativo, o qual, por sua vez, afeta o corpo de quem se põe diante dele.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

* * *

Uma vez acionado o quadro teórico elucidado acima, convém, no momento subsequente, partir para a apuração conceitual das bases que sustentam nossa aproximação entre a prática cinematográfica de Naomi Kawase e as noções de performance e performatividade. Ademais, articular a noção de arquivo cine-performativo às imagens fabricadas por Kawase ou a outros cinemas (ampliação que devemos elaborar mais adiante), entretanto, não deve operar como a criação de um programa ou operacionalização de determinados procedimentos formais, mas como uma lente de leitura para algo que acontece na relação entre os corpos envolvidos na experiência com a performance e com o cinema. O arquivo cine-performativo é, com efeito, um encontro de coisas, fluxos, vozes e desejos.

3 SOBRE CORPOS E IMAGENS: POR UM CINEMA PERFORMATIVO

Nosotros no buscamos respuestas; simplemente hacemos preguntas impertinentes. En este sentido, para usar una vieja metáfora, nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que los demonios dancen. Otros mejor entrenados – los activistas y los académicos – tendrán que lidiar con ellos, luchar contra ellos, domesticarlos o intentar explicarlos.

Guillermo Gómez-Peña

*Write all the things you want to do.
Ask others to do them and sleep
until they finish doing them.
Sleep as long as you can.
Yoko Ono, *Sleeping Piece I**

Na reflexão conceitual elaborada até o momento, vimos algumas marcas do universo cinematográfico de Naomi Kawase, como a pluralidade estética de sua filmografia e a profunda implicação de seu próprio corpo na constituição de imagens em projetos autorreflexivos — característica que mais nos interessa aqui. Dessa maneira, produzimos visitas à matéria fílmica de *Em Seus Braços* na tentativa de formular composições teóricas a partir do engajamento com a obra, além de apresentar o conceito de arquivo cine-performativo, lente epistemológica que mobiliza este trabalho.

Nesta parte da dissertação, pretende-se delinear o campo de manifestação das noções de performance e performatividade para que nos seja possível elucubrar as maneiras pelas quais essas concepções podem ser consideradas próximas do gesto fílmico da cineasta. Para investigar tal liame, empreende-se inicialmente um novo exame à matéria do arquivo cine-performativo de Naomi Kawase focalizando a dimensão que a performance ocupa em suas imagens. Em seguida, procura-se fundamentar essas acepções com o intuito de constituir um terreno nos quais esses termos possam circular livremente.

Por último, formula-se um breve quadro conceitual com o objetivo de perscrutar o caráter performativo de determinados processos de documentação,

disparando reflexões que incidem diretamente nas bases conceituais de nosso arquivo cine-performativo, tecendo um fio argumentativo que passa pelos filmes de Kawase, bem como considera obras de artistas como Yoko Ono e Marina Abramović. Assim, de que maneiras o cinema viabiliza a fundação de uma relação performativa entre suas imagens e sons? Como a interação constante desses elementos é capaz de gerar no espectador certa performatividade? Ainda: é possível falarmos de uma performance cujo único modo de acesso se dá por meio de imagens, localizando-se precisamente na arriscada fronteira entre a permanência e o desaparecimento? São questões que se reiteram neste capítulo.

* * *

Ao decidir partir em busca de seu pai — e também de sua própria identidade, em certa medida — a diretora o faz apenas com uma máquina filmadora analógica de mão, uma câmera fotográfica e um gravador. O trabalho de fotografia do filme *Em Seus Braços* nos apresenta imagens vacilantes e imprecisas, ocasionalmente superexpostas, com excesso de luz, que tendem ao branco, saturam os referentes e inflamam, junto com o celuloide, a perspectiva da imagem como descrição mimética da realidade (figuras 45 e 46). Kawase elaboraria mais tarde, em outras realizações, certa similaridade na inscrição de luz no quadro filmico. No início de *Shara*, por exemplo, a luz que invade a tela, deteriora mais rapidamente a película e impede que vejamos por completo a interação entre os garotos anteciparia e sublinharia esteticamente a sensação de desatino e incompreensão de Shun frente ao estranho desaparecimento que se aproxima (figuras 47 e 48).

Figuras 45 a 48: A luz atravessa a objetiva de Kawase e se inscreve nos quadros de *Em seus braços* e *Shara*, saturando a noção de real.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992; 2003).

Tal sutil oxidação do cotidiano desponta como uma atualização constante na escritura fílmica de *Em Seus Braços*. Na sequência em que Naomi Kawase, ao visitar uma rua adjacente a um dos domicílios outrora habitados pelo pai, empunha sua filmadora em direção a um ponto do caminho enquanto fabula a respeito do passado, por exemplo: “No verão de 1968, num dia quente como o de hoje, de ar úmido... Naquele verão, eles aqui”, (re)imagina a cineasta, provocando a oscilação pungente da luz que penetra o obturador ao menear a câmera num vaivém fluido, experimentando a fotossensibilidade da película na medida em que se propõe a investigar passados contingentes. Nessa perspectiva, o trabalho da banda sonora acompanhado da montagem também opera no sentido de desestabilizar indícios de transparência aos quais o filme poderia remeter. Os sons quase nunca coincidem com o que há na tela, gerando, assim, deslizamentos e contrastes na experiência do espectador. A cineasta, no entanto, em contraponto a procedimentos do cinema clássico — no qual o som funcionaria de modo a ancorar a imagem na narrativa —, orchestra as ambiências do filme a partir da materialidade das imagens em justaposição e superposição com o desenho de som, partindo dessas assincronias e antinomias na ordenação dos planos fílmicos para desvencilhar a matéria do filme de um modelo de verossimilhança e acentuar o embate entre dentro e fora de campo, visível e invisível. Essa articulação

transforma o desacordo em composição e o conflito em formas de figuração. Como num confuso processo de busca que se constrói junto com a fabricação, a disposição e o arranjo das imagens e das sonoridades do filme (figuras 49 e 52).

Figuras 49 a 52: Naomi Kawase joga com a fotossensibilidade do celuloide enquanto experimenta os passados contingentes de *Em Seus Braços*, materializando o conflito na escritura fílmica e potencializando o embate entre visível e invisível



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

É por meio do agenciamento entre filmagem e montagem, do jogo espaço-temporal entre imagens e sons, aliás, que a plasticidade audiovisual de *Em Seus Braços* emerge como um corpo fílmico cujo intuito não se ajusta ao retrato fiel de um acontecimento, mas cuja potência performativa se completa na relação com os nossos corpos espectadores. Conforme formulação de Del Rio (2008) a partir da análise de um conjunto de filmes do realizador Douglas Sirk, “o trabalho de edição é crucial no engendramento de ressonância e dissonância entre corpos que na realidade ocupam tomadas diferentes, porém são reunidos em um único nó afetivo” (DEL RIO, 2008, p. 54)²⁴. Com isso em mente, torna-se possível assinalar que Naomi Kawase efetiva a fabricação e organização do princípio de intensidade que irrompe das imagens de seu arquivo cine-performativo no processo de ordenamento e (re)combinação do material

²⁴ Traduzido do original: “Editing is crucial in generating resonance and dissonance between bodies that realistically occupy separate shots, yet are brought together in an affective knot.”

filmado: seja na justaposição de silhuetas refletidas por um aparelho de televisão, seja no ato de exibir reiteradamente fotografias de seu pai ao longo de *Em Seus Braços*, ou, ainda, por meio da incorporação de uma voz *off* repleta de interrogativas e hesitações, Kawase multiplica a heterogeneidade de forças que habita seu entorno em sua atualização no tecido fílmico.

“Por que as árvores balançam com o vento? Para poderem se tocar. Se eu fosse mais natureza, eu me sentiria muito melhor. Nesse lugar, meu pai deve ter sentido a mesma coisa, eu acho”, pondera a cineasta, em outro momento da projeção. Ela aponta a filmadora para o chacoalhar da ramagem de uma árvore na tentativa de enquadrar o fluxo eólico, produz uma imagem “de lado”, com a objetiva apoiada em alguma área irregular, e insere fotografias suas na montagem. Há, nesse trecho, tal qual na sequência visitada anteriormente, uma reflexão sobre a relação eu-outro, Kawase-Yamashiro (seu pai), atravessada pelas imagens de rajadas e brisas em movimento, do trânsito invisível da natureza que sutilmente transforma as superfícies terrestres, como se a realizadora nos avisasse que todos aqueles corpos filmados (humanos ou não) e materialidades (fotografias de infância, certidões e atestados de sua existência) estão atuando junto a ela em sua busca e performances com a câmera. Em outras palavras: tal como as massas de ar que remodelam a geografia dos espaços de modo (quase) imperceptível, o pai de Kawase está presente em sua obra como força desejante, mesmo ausente, trazendo sua intervenção para o campo múltiplo que é seu arquivo cine-performativo (figuras 53 a 56).

Figuras 53 a 56 - Naomi Kawase busca enquadrar as lufadas que sacodem as plantas enquanto fabula acerca do passado e insere fotografias suas na montagem, reconduzindo nosso olhar pelo filme.





Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

Em suma, a possibilidade de corpos afetarem-se não provém exclusivamente de sua co-existência temporal ou espacial encadeada por diagramas de causa e efeito. O cinema, no âmbito do encontro com a performance, nesse sentido, afigura-se como o lugar primordial de liberação da energia performativa armazenada na plasticidade da imagem.

3.1. Acionando noções: performance e performatividade

Em primeiro lugar, para que se promova a discussão, é importante elucidar a persistência de uma estreita relação entre os termos “performance”, “performativo” e “performatividade”. Apesar de focalizarem propriedades distintas, esses conceitos não são excludentes ou opostos, mas interagem entre si e operam de modo imbricado, fazendo com que a explicação de um acabe por abarcar a compreensão de outro e vice-versa. Por essa razão, este tópico busca salientar a relação de diferença e contato mútuo entre essas categorias sem compartimentá-las em subdivisões ou seções teóricas apartadas. Ademais, devido ao caráter fluido e escorregadio dessas acepções, este texto tenta apontar alguns caminhos para a compreensão dos termos a fim de construir um espaço em que essas formulações possam transitar e ser realçadas, evitando definições que cristalizem suas particularidades e impeçam seus transbordamentos.

* * *

A noção de performance tem se popularizado nos últimos anos por sua transdisciplinaridade e energia renovadora capaz de desestabilizar o cerne ontológico de uma gama de conceitos em relevo atualmente. Dentre eles, as ideias de sujeito, representação e realidade têm sido reiteradamente reorganizadas por meio dos estudos concentrados na performance como orientação ou ponto de partida. Enquanto alguns estudiosos propõem que tomemos as origens da performance a partir dos movimentos de vanguarda do início do século vinte (dadaísmo e surrealismo, como exemplos), outros sugerem que a performance é tão antiga quanto a prática ritualística, como aponta Eleonora Fabião (2009)²⁵. Uma vez que o termo traz embutida uma série de interpretações, este texto evitará uma determinação reducionista de seus contornos, procurando, antes, delinear seu campo de manifestação, com o propósito de nos ajudar a reconhecer algumas de suas particularidades.

As performances — sejam de ordem ritualística, de entretenimento, ou de arte, por exemplo — podem marcar ou desmanchar identidades, contar histórias e remodelar o corpo, como explica Richard Schechner (2006). O autor retoma as formulações de Victor Turner (1982)²⁶ para desenvolver a concepção de performances como “comportamentos restaurados” (SCHECHNER, 2006, p. 29)²⁷, duas vezes experienciados, para os quais as pessoas treinam e ensaiam, ainda que de maneira inconsciente, em certas situações. A vida cotidiana, para citar caso análogo, requer anos de prática e treino de uma determinada porção de comportamentos culturais, de apreensão de modelos socialmente construídos e atuação de papéis reajustados diariamente na esfera pública. Nesse sentido, a performance pode ser encarada tanto como um processo quanto como um objeto ou produto, ou seja, algo criado ou

²⁵ Considerando colocar a performance em perspectiva histórica em detrimento de enquadrá-la teoricamente, a autora explica que a performance trata justamente de desnortear classificações e desconstruir modos clássicos e tradicionais de recepção e produção artística. “Trocando em miúdos: tentar definir a performance não é apenas contraditório ou redutor, é mesmo impossível. Definir performance é um falso problema” (FABIÃO, 2009). Os trechos são retirados de uma entrevista concedida ao jornal Diário do Nordeste. Ver: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>.

²⁶ Em seu livro *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), o autor britânico Victor Turner apresenta um estudo das maneiras pelas quais a performance pode ser apreendida, em especial no campo da antropologia, desenvolvendo os conceitos de “drama social” e “roteiro”, os quais operam no sentido de relacionar certos tipos de processos sociais com os dramas dos palcos do teatro.

²⁷ Como tem sido comumente traduzida sua ideia de *restored behaviours*.

produzido dentro e por meio de um conjunto de operações, mas também como o que dele sobra, seja enquanto memória ou materialização.

A performance, entretanto, não se limita a repetições miméticas. Ela compreende a possibilidade de mudança, de crítica e atualização dos padrões de repetição, oscilando entre a conservação e a inovação. Isso porque o próprio fazer da performance está ancorado à operação de um dos mais significativos conceitos irradiados pelos Estudos da Performance: o de *performatividade*. Em outras palavras, a performatividade é a propriedade fundamental da prática da performance, qualidade que a configura para ser o que aquilo que ela é. Mas de onde exatamente decorre essa formulação? Não se pretende localizar um sentido original ou mais correto de utilização do termo — além do mais, como veremos, é evidente a heterogeneidade de formas que a expressão “performatividade” assume no texto acadêmico —, mas seguir as pistas conceituais que nos levam a pensar a performatividade como uma força que desestabiliza referentes e opera transformações na realidade.

Foi o filósofo e linguista John Langshaw Austin quem cunhou o termo “performativo”. Ele introduziu essa noção no campo da filosofia analítica no ano de 1955, numa série de conferências ministradas na Universidade de Harvard, as quais foram publicadas em forma de livro anos mais tarde. Em “*How to do things with words*” (1962), Austin desenvolve a teoria dos *atos de fala* a partir de uma elaboração teórica que mudaria os rumos dos estudos da linguagem: enunciados linguísticos não apenas descrevem coisas ou “servem” para fazer declarações, mas, em alguma medida, efetivamente produzem estados, executam ações e geram condutas, como no âmbito dos testemunhos, casamentos, batizados ou acordos, nos quais são empregadas frases como “eu prometo”, “eu aposto”, “eu sou”, entre outras. A oração “eu te perdoo”, por exemplo, efetiva a ação que seu verbo denota, ultrapassando o mero relato de um fato. Fundamentando uma série de classificações, o autor nomeia esse segundo tipo de sentenças de *enunciados performativos*, ou, de modo abreviado, *performativos* (AUSTIN, 1962, p. 06)²⁸, em contraste ao primeiro grupo referido, composto por

²⁸ Do original: “I propose to call it ‘performative sentence’ or a performative utterance, or, for short, ‘a performative’”. O autor faz uso do termo *performative* com base no verbo da língua inglesa *to perform*, frequentemente utilizado para designar ação — e que origina também a palavra *performance*.

proferimentos *constatativos*²⁹. Em suma, os performativos agiriam sobre o mundo, criando novas realidades e apontando para estados originais. Assim, seria impossível classificá-los em verdadeiros ou falsos, uma vez que carregam uma força de invenção constitutiva.

No decorrer de suas conferências, entretanto, Austin gradativamente articula a dissolução da dicotomia constatativos/performativos, dando lugar a uma divisão em três categorias: atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários³⁰. Com essa catalogação, ele tentava demonstrar que, diferentemente de sua formulação inicial, o falar está sempre imbricado ao agir, levando em consideração o caráter produtor intrínseco a quaisquer atos de fala. Apesar de tomar a performatividade em sua capacidade de desmanchar oposições binárias, o autor, à época, defendia que os atos performativos da fala poderiam, ou não, ter êxito — ser “felizes” ou “infelizes”, em termos austinianos — a depender das circunstâncias sociais e institucionais envolvidas no contexto da ação.

Diante da lista de critérios para medir a probabilidade de “infelicidade” de performativos elaborada por Austin³¹, o autor francês Jacques Derrida (1991), na condição de entusiasta da obra austiniana, compõe algumas críticas de cunho complementar às ideias do filósofo inglês. Derrida argumenta que as análises de Austin requerem exaustivamente um valor de contexto, e até de um contexto teleologicamente determinável, “buscando, em vão, fixar a pertinência, a pureza e o rigor” de categorias que o performativo embaralharia em sua realização *per se*, devolvendo a comunicação performativa ao lugar de comunicação estritamente intencional (DERRIDA, 1991, p. 27-28). Com o intuito de escapar da tentativa de totalização empreendida nas

²⁹ No original, Austin utiliza o termo *constative*, para denominar o primeiro grupo de proferimentos. Embora em determinada parte dos trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil acerca da teoria dos atos de fala apareça o termo “constativo” para mencionar as expressões presentes na obra referida, opto por utilizar o vocábulo “constatativo” em diálogo com a tradução realizada pelo professor Danilo Marcondes de Souza Filho, publicada em 1990 pela editora Artes Médicas Sul.

³⁰ De acordo com Austin, todo ato de fala é simultaneamente locucionário, ilocucionário e perlocucionário. A primeira qualidade demarcada na classificação diz respeito à própria ação de enunciar. A segunda designa o que se realiza *na* linguagem, o efeito de enunciação esperado. Já a terceira, trata do que resulta da ação, que se realiza *pela* linguagem. Para mais detalhes, conferir a oitava conferência de Austin (idem, p. 94), na qual o autor aprofunda a questão.

³¹ Austin elabora uma série de condições necessárias para o funcionamento “feliz” de proferimentos performativos, “sem reivindicar para tal esquema qualquer caráter definitivo”. Dentre os requisitos, por exemplo, há a exigência de procedimentos convencionalmente aceitos e, subsequentemente, contextos adequados ao procedimento específico invocado (ibid., p. 14-15).

classificações de Austin e, ao mesmo tempo, sobrelevar a originalidade anti-logicista do pensamento do autor inglês, Derrida, por conseguinte, sugere os conceitos de *iterabilidade e citacionalidade*.

Relacionando a repetição à alteridade, o autor explica que o primeiro termo deriva de *itara*, palavra em sânscrito utilizada para denominar “outro”, evidenciando a particularidade de um signo ser sempre outro em sua própria constituição e funcionamento ao comportar a mudança e a possibilidade de alterar-se a cada repetição³². A citacionalidade, por sua vez, indicaria a propriedade de um signo que o permite deslocar-se da conjuntura de enunciação, “romper com todo o contexto dado” e “engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável” (ibid, p. 25). Desse modo, Derrida argumenta que tais características são os componentes a partir dos quais os performativos da fala produzem múltiplos efeitos e rupturas.

É nesses dois conceitos (ou *quase-conceitos*³³) que Judith Butler (2003) encontra suporte para desenvolver a concepção de *performatividade de gênero*. Abandonando a ideia de performatividade exclusivamente ligada a um compromisso firmado entre falantes por meio da linguagem verbal, a autora está mais interessada em discutir uma teoria da ação cuja radicalidade se sustenta na perspectiva linguística que considera o sujeito objeto de seu próprio fazer³⁴. A autora, desse modo, compreende o gênero de modo não estritamente correlacionado à biologia, ao “sexo”, ou a uma estrutura ontológica, mas como uma “identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2003, p. 200). Nesse sentido, o gênero (tal como outras formas identitárias) é um ato, cuja ação requer performances, ou práticas corporais, repetidas e ensaiadas na esfera

³² Segundo o autor, “toda escrita, deve, pois, para ser o que ela é, poder funcionar na ausência radical de todo destinatário empiricamente determinado em geral.” (idem, p. 19). Ele busca, a partir de suas formulações, relacionar a escrita e os atos de fala mais a um sentido de diferença do que de representação. Dessa maneira, toda repetição é, para Derrida, a repetição da diferença.

³³ O termo “quase-conceito” é utilizado em Derrida para sublinhar a impossibilidade de o pensamento se organizar em torno de conceitos homogêneos, universais e fechados em si mesmos, como lembra a pesquisadora Denise Dardeau (2011).

³⁴ Como pontua a professora Joana Plaza Pinto (2013), essa reflexão de Butler alinha-se à interpretação derridiana do performativo e vai de encontro ao projeto filosófico do escritor norte-americano John Searle, intérprete “oficial” de Austin nos Estados Unidos. Ao contrário deste, que “procura dar continuidade à obra de Austin nos moldes do valor de verdade proposicional”, a autora “segue seu percurso com a autonomia crítica de quem contesta as formas tradicionais de filiação (seja o parentesco seja a teoria), fazendo suas perguntas a Austin para dar corpo à sua própria noção de performatividade e de vulnerabilidade à linguagem.” (PINTO, 2013, p. 36).

pública³⁵. A ideia de performatividade no que concerne ao gênero, assim, relaciona-se às propostas de Derrida na medida em que o gênero, para Butler, deve ser tomado como prática iterativa e citacional, demarcando atos corporais que engendram identidades em sua operação mesma, materializando formas não pré-existentes a cada repetição.

É importante mencionar que, além de fazer referência ao pensamento de Derrida, a noção de performatividade nos trabalhos da autora emerge a partir do engajamento de Butler com os estudos de Michel Foucault (1979)³⁶ acerca do poder e de sua inscrição nos corpos³⁷. De acordo com pensamento de Butler, não se trata de avultar uma forma de (re)criar formas e identidades livremente, visto que não seria possível pensar a performatividade de gênero completamente desassociada das relações de poder que também atuam como ações reiteradas e materializadas nos corpos. Entretanto, devido à sua natureza iterável e citacional, a performatividade guarda em si o potencial de subversão política das normas regulatórias — e de perpetuar a eterna constituição do mesmo — ao reinaugurar o próprio contexto em sua atualização, isto é, na performance. Portanto, retomando a formulação produzida do início deste trabalho, “a performatividade é da ordem do devir e do virtual”, por certo, mas apenas na medida em que o poder também o é.

Ter conhecimento do panorama articulado acima nos auxilia com esta pesquisa visto que possibilita que compreendamos a concretização de um novo estado, seja atrelado ao caráter performativo³⁸ de atos de fala ou do cerne criativo de práticas corporais, por meio da ação da performance. Ainda que na obra de Butler a performatividade esteja relacionada à dimensão do gênero e da sexualidade na esfera social, existem linhas de diálogo com o que o que este texto propõe refletir, posto que a

³⁵ Para desenvolver seus argumentos acerca da performatividade de gênero, Butler destaca as paródias realizadas pelas *drag queens*: “Ao imitar o gênero, o [fazer] *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (idem, p. 196).

³⁶ Após estudar rigorosamente instituições “marcadas pela disciplina” como quartéis, escolas e prisões, Foucault constata que o poder está por toda parte como algo capilarizado: “(...) Em outras palavras, captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício.” (FOUCAULT, 1979, p. 182).

³⁷ Em entrevista (1994), Butler afirma que delineou a noção de performatividade, com base nos escritos de Derrida acerca de Austin, para elucidar questões que a autora considera pouco desenvolvidas por Foucault, como o discurso na constituição do sujeito e o poder discursivo na produção do corpo material.

³⁸ Se anteriormente o vocábulo “performativo” aparecia neste capítulo apenas como forma abreviada de aludir ao conjunto de operações constitutivas investigadas inicialmente por Austin, próximo da classe dos substantivos, aqui, por outro lado, seu uso circunscreve a qualidade criativa de tais operações. Assim, esse termo será utilizado numa variedade de formas e construções cognatas, como no texto do autor estadunidense.

dissertação levanta indagações acerca da fabricação de um novo corpo a partir das autoinscrições de Naomi Kawase em sua obra autorreferente, cujas imagens admitem a noção de performatividade como núcleo de seu funcionamento. No argumento deste capítulo, esse desenho conceitual nos assiste a compreender alguns pontos do imbricamento e mútua influência entre as esferas da performance e da performatividade.

* * *

Certo, a estratégia da performance, como aponta Fabião (2009), é mesmo resistir a definições. Enquanto gênero artístico, a performance não utiliza materiais ou mídias específicas, não fixa formas temporais ou espaciais e não estabelece modos de documentação ou critérios de recepção. Entretanto, como já foi mencionado, há fatores primordialmente comuns entre peças de performance. Algumas das tendências gerais envolvem acima de tudo o corpo como materialidade ou tema das obras. São elas: o entrelaçamento e a investigação das fronteiras entre dicotomias como arte e vida, sujeito e objeto, presença e ausência e verdadeiro e falso, a atualização de dramaturgias autorreferentes e experimentações em torno das qualidades de presença do espectador.

E por seguir caminhos que desestabilizam dicotomias e sistemas instituídos, a performance é também epistêmica. Ora, como explica Diana Taylor (2013), em primeira instância a performance constitui o objeto ou processo de análise dos estudos da performance. Ou seja, as muitas práticas e eventos — danças, rituais, comícios políticos, funerais — que envolvem comportamentos ensaiados, apropriados para a sua ocasião ou que embaralham convenções são geralmente separados de outros à sua volta para constituir focos de análise distintos. Desse modo, entender esses itens *como* performances sugere que ela também funciona como uma epistemologia. Portanto, num segundo plano, a performance também monta a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances.

Assim, apesar do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelos termos “performance” e “performatividade” e suas derivações — que vão desde uma determinada dança até uma ação mediada tecnologicamente, indicando múltiplas camadas de compreensão — este texto propõe que reconheçamos, na esteira

de Taylor, “as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Como sumariza Fischer-Lichte (2008), a performatividade encontra na performance um modo de ganhar uma forma atual, engendrando novas realidades ao manifestar-se pelo intermédio do caráter constitutivo dos atos performativos (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 29). A partir de um estudo pormenorizado de diversos trabalhos de performances³⁹, a autora propõe que consideremos uma *estética do performativo nas artes*, ressaltando o teor crítico e transformador evidente em diversas práticas artísticas desde a década de sessenta do século passado, como nos trabalhos de John Cage, na música, do grupo Fluxus, nas artes visuais, Edith Clever, na literatura, e Peter Handke, no teatro (idem, p. 20).

Retomando a linha de pensamento de Massumi a respeito dos afetos, Del Rio (2013) elabora, ainda, que o corpo que performa se apresenta como uma “onda de choque afetiva” ao público, o evento mesmo que transforma os afetos numa materialidade visível e palpável. “Colocando de outra maneira, a performance envolve a expressão e a percepção dos afetos no corpo” (DEL RIO, 2013, p. 10)⁴⁰. Propomos, logo, aproximar tal ideia ao arquivo cine-performativo de Naomi Kawase, em que as performances foram elaboradas na medida em que eram filmadas e vice-versa.

3.2 Presença *in absentia*: a performatividade da documentação

Uma mulher está sentada no centro de um palco. De postura enrijecida, ela parece aguardar que algo aconteça. Há uma tesoura à sua frente, recostada no piso de madeira. Sem demora, uma pessoa caminha até a figura retesada, apanha o objeto cortante, realiza um longo corte na manga esquerda de sua camisa, dando a ver a pele ora protegida pelo tecido, e ausenta-se do lugar, largando o instrumento de corte onde o encontrou. Após a saída da primeira, uma segunda pessoa se aproxima, cata o utensílio e faz um novo corte: apesar de mais discreto, esse segundo corte, feito na gola da blusa,

³⁹ Além da performance *Lips of Thomas*, de Marina Abramović, visitada posteriormente nesta pesquisa, o estudo de Fischer-Lichte aborda, por exemplo, uma produção de Einar Schleeff, dramaturgo alemão.

⁴⁰ Traduzido do original: “*Thus, the performing body presents itself as a shock wave of affect, the expression-event that makes affect a visible and palpable materiality. Put in a different way, performance involves the expression and perception of affect in the body*”

expõe outra fração do corpo da mulher. Em seguida, outra pessoa procede de maneira similar. E outra, posteriormente. A ação funciona de maneira continuada. O olhar apático da mulher de atitude hirta, rígida, dirige-se insistentemente para sua frente, encarando algum ponto distante daquele lugar (figuras 57 a 60).

Figuras 57 a 60: A artista Yoko Ono permanece imóvel enquanto os espectadores cortam partes de suas roupas em *Cut Piece*.



Fonte: ONO, Yoko (1965).

Essa breve descrição trata da performance *Cut Piece*, da artista Yoko Ono, no *Carnegie Hall* de Nova Iorque, em 1965, numa das seis ocasiões em que a ação aconteceu. A obra, a qual anos mais tarde seria estimada como um trabalho eminentemente feminista, desafia a relação de suposta neutralidade entre público e obra, colocando em perspectiva a implicação do corpo feminino como “objeto” de arte⁴¹ e o estereótipo da mulher japonesa submissa⁴². E se a tarefa de delimitar as condições que circunscreveriam a obra de Ono como performance parece extremamente difícil devido

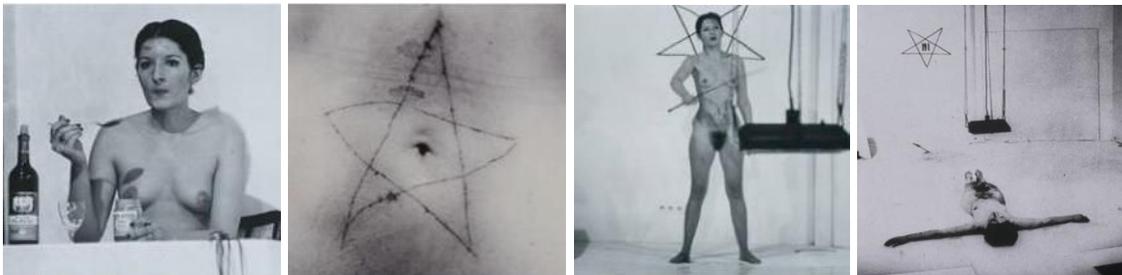
⁴¹ Em entrevista a agência Reuters, Ono conta que realizou *Cut Piece* contra sexismo, contra racismo, contra etarismo e contra a violência. Ver: <http://imaginepeace.com/archives/2680>.

⁴² Em *Invisibility is an Unnatural Disaster: Reflections of an Asian American Woman* (1994), Mitsuye Yamada menciona o modo como mulheres asiáticas são comumente vistas no Ocidente, sobretudo nos Estados Unidos: “(...) the subservient, ready-to-please, easy-to-go-along-with Asian woman (YAMADA in ANZALDÚA & MORRAGA, 1994, p. 37). A angustiante imobilidade de Ono enquanto pessoas rasgam suas vestes restaura esse contexto.

aos limites entre arte e não-arte e o hibridismo de gêneros de expressão (improvisação teatral, atividade cotidiana) que se manifestam na ação, é precisamente a tensão terminológica e conceitual da performance um dos focos de investigação deste texto de dissertação. Em vista disso, antes de retomarmos o trabalho de Yoko Ono e suas relações com o cinema autorreferente de Naomi Kawase, convém examinarmos, ademais, outro trabalho de performance com determinadas similaridades a *Cut Piece*.

Em 1975, na galeria *Krinzinger*, na cidade de Innsbruck, localizada no oeste da Áustria, a artista Marina Abramović apresentava pela primeira vez o trabalho *Lips of Thomas*. Nele, Abramović empreende diversos atos que impelem seu corpo ao extremo, violentando a própria matéria na tentativa de transgredir alguns limites da carne. Ela inicia a performance retirando as próprias roupas. Despida, caminha até uma das paredes da galeria e afixa, na superfície asséptica do museu, a fotografia de um homem cujos longos cabelos lembram o da própria artista, emoldurando o retrato com o traçado de uma estrela de cinco pontas. Depois, senta-se numa cadeira e ingere, com a ajuda de uma colher de prata, o equivalente a um litro de mel. Em seguida, lentamente e a longos goles, a artista bebe uma garrafa de vinho numa taça de cristal que ela mesma quebra minutos depois, fazendo sua mão direita sangrar. Abramović levanta-se e vai em direção à parede que encravara a imagem minutos antes. De frente para o público, ela faz diversos cortes na própria barriga com uma lâmina, compondo, de modo semelhante aos riscos na parede, uma estrela escarificada de cinco pontas. Então, a artista se ajoelha de frente para a fotografia, de costas para a audiência, e inicia um processo de autoflagelação, chicoteando rigorosamente o próprio dorso e provocando graves machucados à sua pele. Momentos após, Abramović deita-se de braços abertos numa enorme cruz feita de blocos de gelo e aguarda que um aquecedor, pendurado no teto da galeria, e direcionado ao seu abdome ferido, derreta todo o gelo. Após 30 minutos sem qualquer sinal de desistência por parte da artista, alguns espectadores não suportam a situação e algo curioso tem acontecimento: membros da plateia cobrem-na com algumas roupas, suspendem-na da superfície gelada e a retiram da “cena”, pondo um fim à performance (figuras 61 a 64).

Figuras 61 a 64: Em *Lips of Thomas*, Marina Abramović violenta o próprio corpo com a intenção de explorar os limites do físico, desestabilizando normas instituídas nas práticas das artes como o distanciamento entre artista e público.



Fonte: ABRAMOVIC, Marina (1975).

Nessa ação, Abramović não está interpretando um papel como atriz, representando uma história ou descrevendo o que poderia nos acontecer caso feríssemos o corpo após consumir mel e vinho em excesso. Em vez disso, como sublinha Fischer-Lichte, a artista está rigorosamente violentando o próprio corpo por meio de procedimentos autorreferentes, produzindo, ao fim da ação, uma realidade e uma materialidade corporal que não pré-existia à performance (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 25). Quando a artista golpeia as próprias costas com um chicote, ela não está buscando descrever uma conduta, mas efetivamente inventa um novo estado por meio de suas ações. Tal como no trabalho de Yoko Ono, os atos empreendidos pela *performer* forjam uma dinâmica cujo movimento faz ruir várias terminologias binárias centrais à nossa cultura, como arte e vida, sujeito e objeto e artista e espectador.

É impossível classificar as obras de Abramović e Ono em critérios baseados na veracidade ou autenticidade de seus atos e no caráter verdadeiro ou falso de seus procedimentos. Pelo contrário, os dois trabalhos embaralham nossos parâmetros de categorização, situando-se num entre-lugar de diversos campos de expressão. Se, em *Lips of Thomas*, a artista iugoslava lança um olhar crítico às instituições de arte ao tomar aquele espaço para questionar os critérios de sucesso ou falha de uma performance interrompida pelo público, em *Cut Piece*, Ono apresenta elementos de rituais cotidianos (o gesto de realizar um corte numa peça de roupa) e do espetáculo (a performance acontece num palco que conta com cortinas vermelhas). Há ainda a severa implicação do corpo dos espectadores nas duas obras, confundindo a lógica tradicional, representativa e de lugares bem estabelecidos nas práticas artísticas, provocando um jogo de imbricamento entre “plateia” e artista. Assim, os dois trabalhos evocam um

caráter sobremaneira propositivo e criativo, cujo cerne gira em torno da noção de performatividade, gerando performances que produzem tanto elas mesmas quanto o outro, numa relação de alteridade com o público.

Se a investigação das capacidades psíquico-físicas da artista e a atualização de narrativas pessoais surgiam no trabalho de Ono em sua entrega literal a um público armado e potencialmente agressor, e na obra de Abramovic destacaram-se as práticas de violência autoinflingidas, no cinema de Kawase as performances se ramificam e se desdobram ao corpo filmico, provocando uma montagem repleta de sobreposições e justaposições, implicando-nos no imbricamento entre arte e vida realçado no gesto cinematográfico de Kawase. As imagens do arquivo cine-performativo de Naomi Kawase também nos convocam a uma apreciação de ordem decididamente criativa e performativa, mobilizando nossos olhares e reorganizando nossos sentidos por meio de um fluxo afetivo que vai do corpo da cineasta ao corpo filmico, entremeando-se em direção aos nossos corpos espectadores e produzindo novos estados em forma de afetos que transformam nossa experiência fílmica.

* * *

Diante do imbróglío conceitual e das divergências epistemológicas que atravessam os estudos concentrados na performance e na performatividade, o tópico anterior procura oferecer um breve panorama teórico na intenção de delinear caminhos para a compreensão dessas categorias sem silenciar seu caráter transitório e suas fronteiras cambiantes, evidenciando que este é um “território”, tal qual reflete Guillermo Gómez-Peña (2005), “onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são somente tolerados, mas estimulados” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203)⁴³.

Nessa perspectiva, o gesto de incluir a apreciação das ações mencionadas neste momento ao quadro investigativo que este capítulo busca desenvolver não foi efetuado ao acaso: tanto os trabalhos de Ono⁴⁴ quanto os de Abramovic⁴⁵ foram

⁴³ Traduzido do original: “Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas.”

⁴⁴ No que diz respeito a *Cut Piece*, Ono a apresentou em pelo menos seis ocasiões diferentes no Japão, Inglaterra e Estados Unidos (Ver: <http://imaginepeace.com/archives/2680>). A cantora Peaches também (re)criou sua própria versão da obra, apresentando-a em 2013 no festival inglês Meltdown, em edição

realizados por diversas pessoas diferentes, em várias ocasiões distintas, desafiando o caráter singular dessas obras e multiplicando a heterogênea camada de modalidades de agenciamento e apresentação que compõem as performances ligadas ao campo da arte.

Ainda assim, sublinha-se, no contexto de investigação acerca das performances de Abramovic, especialmente em seu projeto de reencenações *Seven Easy Pieces* (elucidado na nota de rodapé anterior), a crítica de que o corpo do artista branco aparece de maneira recorrente como supostamente “neutro”, ou “sem marcações”, conforme pensamento de Adair Rounthwaite (2011). De modo notável, todas as performances reinterpretadas por Abramovic no exercício mencionado foram originalmente elaboradas por pessoas brancas, acentuando a falsa impressão de que o corpo feminino branco funciona como “um terreno fértil para a reencarnação do afeto” (ROUNTHWAITE, 2011, p. 82)⁴⁶ em detrimento de corpos racializados. Nesse sentido, a autora cita a releitura da performance *White Madonna With Babies*, de Vanessa Beecroft — no qual Beecroft, de corpo branco, segura dois bebês negros numa performance agenciada junto a uma câmera fotográfica — realizada pela artista Vaginal Davis (figuras 65 e 66). Ao reencenar a pose de Beecroft, usando um vestido similar, mas segurando dois bebês brancos, Davis critica uma série de suposições racistas subjacentes ao trabalho de Beecroft e de outros artistas (idem, p. 83).

Figuras 65 e 66: No ato de recompor a obra de Beecroft, Vaginal Davis evidencia a potência performativa de reencenações de performance ao mesmo tempo em que sobleva a ideia de que alguns corpos se expressam “sem marcações” no campo da arte.

curada pela própria Ono. As imagens da performance estão no *Flickr* oficial da musicista e podem ser acessadas por meio do link:

<https://www.flickr.com/photos/peachesofficialblog/sets/72157635010698976/with/9476044579/>.

⁴⁵ Cinco anos depois de reinterpretar sete performances que influenciaram sua formação artística na ação intitulada *Seven Easy Pieces* (2005) no museu Guggenheim, na cidade de Nova Iorque, Abramovic teve sua primeira retrospectiva realizada no Museu de Arte Moderna da mesma cidade. Na exposição, boa parte de seus trabalhos estava sendo (re)constituída por seus alunos, além de contar com videoinstalações e fotografias de obras da artista. Para mais detalhes, ver Carmela Curtugno acerca dos *reenactments* — termo que aparece de modo recorrente na esfera acadêmica (2014).

⁴⁶ No original: “(...) *The white female body thus comes to serve as a particularly fertile ground for the reembodiment of affect.*”.



Fonte: DAVIS, Vaginal (2005)

Essas reencenações, dentre outras⁴⁷, dispararam provocações em torno da ideia do “corpo como arquivo”, influenciando na elaboração dos conceitos “impulso de arquivo” (FOSTER, 2004) e “pulsão de arquivo” (SANTONE, 2008) na arte contemporânea. Tais terminologias foram adequadamente revisadas por André Lepecki (2013) em sua formulação acerca da “vontade de arquivo”, que não deriva nem de uma “falha na memória cultural” (FOSTER, 2004, p. 21), nem de uma “lente nostálgica sobre o passado” (SANTONE, 2008, p. 147), mas do investimento em retornos produtivos engajados na “atualização da sempre criativa, (auto)diferencial e virtual inventividade da obra” (LEPECKI, 2013, p. 135). Mas e quando a produção de arquivo não tem origem tão somente no corpo da ou do artista que reencena? Dito de outro modo: e nas ocasiões em que o arquivo pelo qual acessamos uma performance é precisamente aquilo que é tido como sua documentação? E o que pensar quando o corpo que performa é o do próprio arquivo, como no caso de um filme?

Com o propósito de explorar essas interrogativas, este momento do texto busca fundamentar substrato teórico acerca da relação entre performance e documentação, problematizando a avaliação de alguns autores acerca das formas de registro de ações tomadas como performativas. Lembremos, contudo, que esta

⁴⁷ Como exemplos, há o projeto de arquivamento corporal de Julie Tolentino em *The Sky Remains the Same* (em andamento desde 2008) e o compêndio artístico de Clifford Owens intitulado *Anthology* (2012).

dissertação propõe focalizar as qualidades performativas de um filme realizado num contexto de nítido imbricamento entre cinema, corpo e vida de sua diretora. Propõe-se, então, colocar algumas vozes em discussão a fim de explorar esse liame.

* * *

Convidada pelos editores do periódico *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century* para o espinhoso trabalho de fornecer uma contranarrativa à ideia de que seria necessário uma pessoa estar de corpo presente durante a realização de uma performance para ter acesso privilegiado aos seus efeitos, Amelia Jones (2013) dá início a seu texto de modo assertivo, sublinhando que começou a estudar o tema inteiramente por meio da documentação existente. Partindo dessa circunscrição, a autora continua seu estudo abordando três obras (*Interior Scroll*, de Carolee Schneeman, fotografias de autorretratos de Yayoi Kusama e *Post-Post Porn Modernist*, de Annie Sprinkle) por meio de seus vestígios fotográficos, textuais, orais e em vídeo, demarcando que, apesar de a experiência de examinar esses fragmentos ser nitidamente diferente em certos casos daquela de estar numa sala, por exemplo, assistindo a uma artista — devido ao pronunciado e óbvio fator contingencial de que seria possível interferir nas ações daquele corpo, realinhando-o de acordo com os corpos/sujeitos da plateia —, os documentos do corpo-em-performance podem ser da mesma maneira contingentes do ângulo de que “o significado que se acumula a essa ação e ao corpo-na-performance depende totalmente das maneiras em que a imagem é contextualizada e interpretada” (JONES, 2013, p. 10). Dessa maneira, Jones questiona o estatuto de uma relação supostamente única com a “verdade” histórica da performance, mencionando, ademais, obras como as de Ana Mendieta (figuras 67 a 70) e Hannah Wilke, que acontecem sem as artistas voltarem-se para uma plateia.

Figuras 67 a 70: Boa parte das obras da artista Ana Mendieta foi realizada por meio da encenação de seu corpo em direção à câmera (fotográfica ou de vídeo), que foi documentado com a intenção de possibilitar o acesso às performances por intermédio de fotografias ou vídeos.



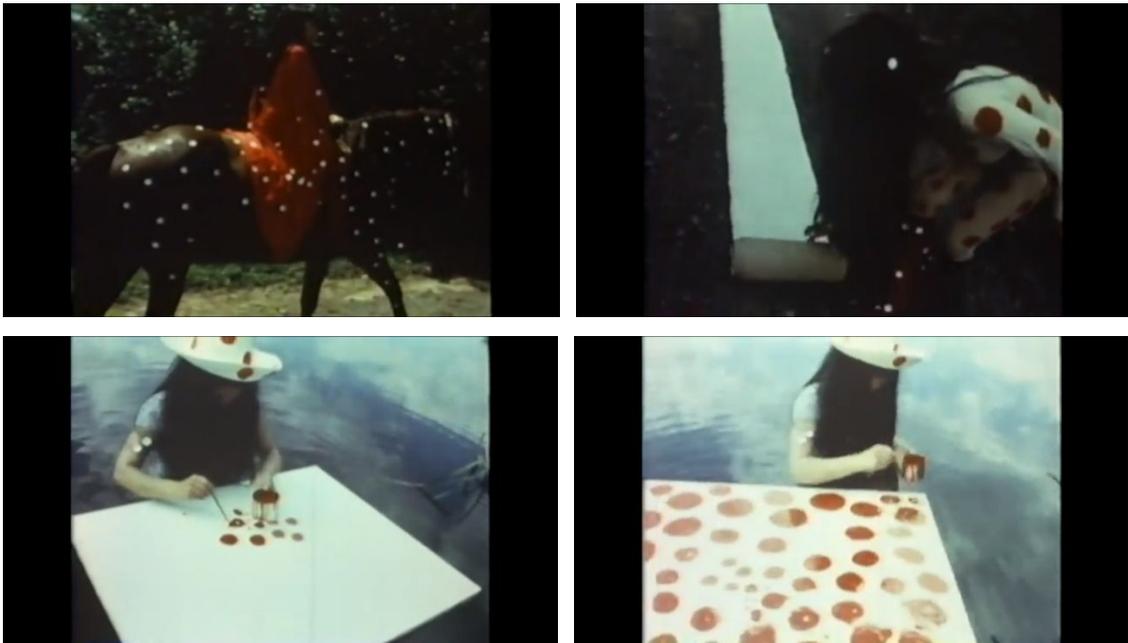
Fonte: MENDIETA, Ana; MANATAKIS, Lexi (2018).

De maneira similar a Jones, mas aprofundando a investigação acerca da documentação da performance, Philip Auslander (2013) estabelece duas categorias iniciais para esse estudo: a *documental* e a *teatral*. A primeira classificação remete ao modo tradicional no qual o relacionamento entre a performance e sua documentação acontece, assumindo um evento precedente à produção de registros e evidências de que a ação de fato ocorreu. A segunda categorização, por outro lado, alude aos casos em que as performances foram encenadas unicamente para ser filmadas ou fotografadas e não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias, tornando o documento o único espaço no qual a performance ocorre (AUSLANDER, 2013, p. 05). Antes de saltar para conclusões — e deliberar que sua distinção opere de modo dicotômico, tal qual diferenciação inicial entre constatativos e performativos, de Austin — o autor argumenta que, do ponto de vista de quem se põe diante das imagens, não há nenhuma maneira necessariamente intrínseca de saber se uma documentação em particular se configura como uma categoria ou como outra. Assim, ao pensar a dimensão constitutiva inerente à documentação de uma performance do artista italiano Vito Acconci⁴⁸, Auslander demonstra que a conexão ontológica entre performance e

⁴⁸ A performance chama-se *Blinks*: "Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto" Ver: <http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm> Para Auslander, essa performance aponta para um tema central: o da performatividade da documentação em si. (AUSLANDER, 2013, p. 07).

documento parece estreita: “a documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostram o que ocorreu; elas produzem o evento enquanto performance em si” (idem, p. 7). Em outras palavras: trata-se de tomar a documentação não como um ponto indicial de acesso a um evento passado, mas de enxergá-la como uma performance *per se*. O autor também menciona os trabalhos de Cindy Sherman, Matthew Barney e Yayoi Kusama (figuras 71 a 74) como exemplos.

Figuras 71 a 74: A artista Yayoi Kusama empreende diversas ações no vídeo *Self-Obliteration* (1967), tornando difícil, mesmo impossível, a tarefa de delimitar com precisão as fronteiras entre performance e documentação.



Fonte: KUSAMA, Yayoi (1967).

Após percorrermos os fios argumentativos que entrelaçam o percurso teórico elaborado até este momento, convém apontarmos para a circunstância de que os debates em torno da preservação da performance, assim como as noções sobre sua definição e seu papel, constituem outra área povoada de instabilidades conceituais e divergências epistemológicas, compreendendo múltiplas perspectivas que incidem sobremaneira no modo como percebemos e experienciamos essas ações. Para a pesquisadora Peggy Phelan (1998), por exemplo, a única vida da performance dá-se no presente: “É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução

que ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via do desaparecimento” (PHELAN, 1998, p. 01).

Decerto, a performance tanto pode ser realçada na configuração daquilo que resiste, quanto pode ser entendida como aquilo que desaparece. No entanto, as discussões acerca da conservação, ou, por outro lado, do caráter fatalmente evanescente da performance são, com efeito, profundamente políticos. Nesse sentido, ecoamos a interrogativa de Taylor: “De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?” (TAYLOR, 2013, p. 30)⁴⁹.

Ademais, conforme nosso argumento inicial, nossa procura neste trabalho envolve gerar uma torção nos estudos da performance e no campo do cinema com o intuito de desmontar os binarismos abarrotados em nossa gramática do olhar e compreender outras formas possíveis de engajarmos nosso corpo com o corpo das imagens. E se a performance “torna-se ela mesma por meio de reparações eruptivas, desafiando, em virtude de seu caráter performativo, qualquer antinomia pura entre presença e ausência” (SCHNEIDER, 2001, p. 103), ela também nos permite enxergar o desaparecimento e a preservação numa relação de imbricamento e interconexão, afora qualquer vontade de estabelecer mais dicotomias. Em nossa reflexão acerca do arquivo cine-performativo não intentamos sobrelevar a autenticidade de uma performance em detrimento de outra, nem tampouco estabelecer parâmetros que estimam verificar ou mensurar o caráter performativo de determinados trabalhos, mas sublinhar que obras como as de Kawase são campos múltiplos, repletos de forças e desejos, que nos deslocam ao conduzir um fluxo de afetos a nossos corpos, assim como fazem as performances.

Tal como a associação entre cinema e performance que se funda no espaço da mise-en-scène de *Em Seus Braços* (a partir do agenciamento entre filmagem e o corpo da cineasta) o jogo entre o que subsiste e o que desaparece atualiza-se reiteradamente no material plástico visual e sonoro de seu arquivo cine-performativo,

⁴⁹ A autora faz uso do termo *performático*, comumente usado no idioma espanhol, como vocábulo para “denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance” (TAYLOR, 2013, p. 31). Neste trabalho, optamos por utilizar o “performativo” em virtude do evidente diálogo com as proposições de Austin, Derrida e Butler.

seja na busca por enquadrar rastros de sua presença (quase) espectral em sombras e reflexos, no ato de (re)visitar antigas locações onde fotografias foram tiradas ou no périplo composto por casas já habitadas por seu pai. Na tentativa de regenerar um tempo perdido, a (re)invenção de um mundo: entre o esquecimento, o abandono, e aquilo que insiste em reaparecer nos mínimos detalhes do cotidiano; entre arquivos do passado e modulações de repertório no presente. É precisamente nesse limiar que se localiza a força performativa do gesto investigativo de Naomi Kawase, conduzindo nossos corpos, na condição de espectadores, a uma experiência filmica calcada em contrastes e deslizamentos (figuras 75 a 78).

Figuras 75 a 78: A partir de arquivos de seu passado que mobilizam uma série de eventos no presente, Naomi Kawase joga com aquilo que perdura e o que desvanece em *Em Seus Braços*.



Fonte: KAWASE, Naomi (1992).

Tendo em vista a reflexão conceitual empreendida neste capítulo, concebida desde o enfoque nas bases teóricas acerca da performance e da performatividade que sustentam este trabalho, com atenção sobretudo às imagens fabricadas por Naomi Kawase em seu arquivo cine-performativo e por outras artistas, procura-se, no capítulo seguinte, aprofundar a investigação entre afeto, performance e cinema. De que maneiras pode o cinema mobilizar um feixe de afetos ao corpo-espectador? Como o espaço da

mise-en-scène se fundamenta em obras em que há um firme entrelaçamento entre o fílmico e o corporal? Para o estudo, busca-se retomar novamente as leituras de Del Rio (2013) e de autoras como Adair Rounthwaite (2011) e Susana Paasonen (2011), dos estudos da pornografia, que nos auxiliarão a perceber o corpo em ressonância ativa com a plasticidade sonora e visual atualizada na tela.

4. IMAGENS QUE PERFORMAM, IMAGENS QUE AFETAM

For now, I am being overtaken by a whirlwind of emotions and sensations. And the more aware I become of their difference from rational language, the more compelled I feel to describe them.

Elena Del Rio

Dando continuidade à discussão empreendida no capítulo anterior, esta parte da dissertação pretende concentrar-se propriamente no exame da instável zona de fricção entre os estudos do cinema e o campo da performance. Inicialmente, realizamos uma breve visita a outra sequência de planos do arquivo cine-performativo de Naomi Kawase, dessa vez, mais especificamente ao filme *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, buscando dilatar o foco de nossa lente de leitura ao verificarmos aproximações entre esse e o filme-tema deste trabalho. Em seguida, dá-se lugar a uma reflexão conceitual a respeito do horizonte afetivo-performativo do cinema suscitada pela materialidade do filme. Para efetuar a torção de perspectiva da matriz teórica relativa à esfera do cinema que nos serve de subsídio, e observar os corpos implicados na experiência com os filmes desde sua potência performativa, revisaremos as ponderações de teóricas como Adair Rounthwaite (2011) e Susanna Paasonen (2011), cujas pesquisas convergem ao universo da pornografia — um entroncamento interdisciplinar problemático à primeira vista, mas que nos auxilia sobremaneira na compreensão dos afetos (e da performatividade) na perspectiva de endereçamento aos corpos espectadores.

Por fim, no intuito de ampliar o domínio de compreensão do arquivo cine-performativo, o segundo momento deste capítulo procura visitar as obras *Travessia* (2016), de Safira Moreira, e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II* (2017), ação de Musa Michelle Mattiuzzi, examinando como a lente teórico-epistemológica ativada nesta pesquisa consegue relacionar-se com outras obras, sem perder de foco a tentativa de diálogo com o cinema autoinventivo de Naomi Kawase. Como veremos, os três trabalhos apresentam motivações distintas, mas confluem na emergência de uma energia performativa enclausurada na imagem filmica por meio do gesto de entrecruzar cinema e performance ao deslocar memórias do passado no tempo.

Assim, de que forma e em que medida a potência performativa gestada no espaço da mise-en-scène se desloca do corpo da cineasta até o corpo filmico, engajando

o nosso corpo na experiência com seus filmes? São indagações que nos orientam ao longo desta seção.

* * *

Kya Ka Ra Ba a é uma expressão budista derivada do sânscrito. *Céu, Vento, Fogo, Água e Terra*, em tradução para o português. Tal expressão resume tudo o que existe no mundo⁵⁰, uma vez que traz, em conjunto, os elementos dos quais o mundo é feito. Mas é também um trava línguas, frase que Uno Kawase, mãe adotiva da diretora, tenta pronunciar corretamente, repetindo-a como um mantra durante a visita que as duas mulheres fazem ao cemitério. Nove anos depois de *Em Seus Braços*, Kawase retorna com o mote da ausência do pai biológico. Nesse caso, tal como *Em Seus Braços*, a diretora revira seu arquivo pessoal; sugere brincadeiras e performances com Uno; insere gravações de telefonemas e dispara acasos que se concretizariam de outra forma, caso não estivesse acompanhada de uma câmera. Ao passear lentamente com a filmadora pelo que a rodeia, Kawase vai transformando o mundo em outro mundo: “Desde Caracol [Katatsumori, 1994] tive a convicção de que o resultado era um mundo que eu mesma havia criado”, explica a diretora, em entrevista ao pesquisador Aaron Gerow (GEROW *in* Lopez, 2008, p. 115).

As conversas com pessoas próximas revelam o persistente sentimento de abandono sentido por Kawase. Durante uma conversa entre a diretora e sua mãe biológica, que nunca aparece nas filmagens⁵¹, a mulher confessa que o pai de Kawase pedira que abortasse quando descobriram a gravidez. Enquanto as ouvimos discutir, passeamos pelos jardins de uma casa, examinamos os galhos de uma trepadeira, vemos a luz do sol atravessar as copas das árvores, acompanhamos uma folha rodopiar com a força do vento, nos deixamos capturar pelas chamas de uma fogueira acesa durante um ritual religioso. O diálogo entre mãe e filha acaba num corte brusco, dando início a uma nova sequência do filme, que se abre com o primeiro plano da tia-avó Uno. As imagens

⁵⁰ Ver MAIA e MOURÃO, 2011, p. 62.

⁵¹ Para a mãe de Naomi Kawase, surgir nas imagens de seus filmes poderia romper a harmonia de sua nova família. Ela, então, pediu a Naomi que não incluisse a sua figura em nenhuma obra (LÓPEZ, p. 137).

de elementos da natureza e aquelas de Uno surgem, pois, sempre como um contraponto à solidão vivenciada por Naomi. Frente à errância da própria identidade, ao descentramento do próprio sujeito, é a presença da velha senhora que se manifesta como presença evidente, concreta.

Para Comolli (2008), a *mise-en-scène* associada à prática documentária é uma atualização da experiência que decorre da potência performativa do corpo em relação à câmera no espaço do filme. Desta dinâmica entre encontro e embate, surge uma espécie de jogo entre visível e invisível que funda aquilo que ele chama de *mise-en-scène*. Ela é, então, produto da relação entre corpos e gestos filmados e os planos de um filme, que inaugura um vasto universo feito de formas, de composições visuais (e sonoras) elaboradas a partir do material plástico-figurativo das imagens capturadas. Se *colocar em cena* significa dar a ver, fazer figurar a partir de determinadas escolhas políticas, éticas e estéticas, estas escolhas, dadas de modo consciente ou não, também produzem extracampo, na medida em que deixam necessariamente algo de fora (do quadro/da cena). Ainda segundo Comolli, o cinema esconde mais do que evidencia, conservando o que ele chama de *parte da sombra*. A ontologia da sétima arte, assinala o autor, “está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir” (COMOLLI, 2008, p. 214). Isso dito, a maneira de elaborar ausências, de dar a ver desaparecimentos, de formular imprecisões por meio de imagens e sons são iniciativas que nos interessam sobremaneira ao visitarmos a obra de Kawase.

No caso do cinema autorreferente de Kawase, talvez devêssemos ainda falar de uma auto-*mise-en-scène*. Tal como definida por Comolli (*in* SORELL, 2015, p. 65), trata-se de um conjunto de operações nem sempre conscientes, que servem para testemunhar – muito mais do que para atestar – uma relação direta entre corpos, olhares e máquina. Filmar o próprio corpo, entretanto, implica em desarticular o poder calculado da máquina sobre ele — uma vez que se torna, simultaneamente, sujeito (aquele que dirige a câmera, que faz o filme, que produz a imagem) e objeto (corpo filmado, observado, produto da imagem) – o que vem provocar, por conseguinte, também uma desarticulação do olhar: “O dispositivo que o corpo lança sobre si, ainda que planejado por ele mesmo, possui brechas; e é por tais lacunas que a experiência ocorre, arrebatando o que se poderia prever” (REIS, 2016, p. 45).

Desse modo, é preciso ainda considerar que se os modos de figurar partem de escolhas da realizadora, as dimensões processuais das duas obras, portanto, também nos interessam, na medida em que, combinadas à estrutura filmica, não nos dão pistas entre o que é exatamente verdadeiro ou falso, real ou fictício, vida ou arte; mas se organizam em torno de um sujeito cindido, repleto de lacunas, de uma Naomi Kawase que, ao reimaginar a relação com sua família, reorganiza igualmente o estatuto da *mise-en-scène*.

“Alô, quem fala é Naomi Kawase? Sou eu, Yamashiro. Seu pai faleceu no dia 5 de setembro. Desculpe informá-la com atraso. Ligue-me quando tiver tempo”. Eis a mensagem vocal deixada na caixa de recados da diretora que ouvimos repetidas vezes durante o filme. Após um breve prólogo com imagens de *Em Seus Braços*, do momento em que ouvimos a gravação que registra o primeiro diálogo entre pai e filha, é a partir do áudio do telefonema transcrito acima que somos introduzidos a *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*. As escolhas formais da primeira metade desse filme de 50 minutos são similares às da primeira obra central deste trabalho: há o corpo de Kawase inscrito de modo fugidio nos planos de filmagem; há gravações de entrevistas sobrepostas a imagens do que a rodeia; há a natureza, árvores, folhas e chuva; há o vento, o céu e também o fogo.

O filme, no entanto, se bifurca. Na segunda metade de *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, a dinâmica da obra passa a problematizar de modo mais enfático as dimensões de realidade e ficção no cinema quando consideradas como dualidades opostas ou excludentes. Ao decidir fazer uma tatuagem em recordação a seu pai falecido, Kawase visita um estúdio e trava um intenso e filosófico diálogo com o tatuador acerca do amor, da arte e do que pode exprimir o gesto de gravar no próprio corpo, na própria pele, uma memória. Somos conduzidos por essas cenas por intermédio de uma equipe de filmagem que constantemente aparece em cena, exibindo o dispositivo de filmagem, o microfone de captação sonora, a claquete, todo o aparato técnico que permanece fora do campo em narrativas associadas ao cinema clássico⁵².

No decorrer do diálogo, a câmera se mantém bastante próxima dos dois, mas visa a sempre enquadrar o rosto da diretora: mais precisamente, seus olhos, sempre

⁵² Devemos ainda notar o barulho insistente da câmera filmadora de 8mm de Kawase que, em momento algum dos filmes, a diretora tenta apagar ou dissimular.

muito atentos àquilo que diz o tatuador. Após ser sabatinada pelo homem, Kawase deixa o estúdio pensativa, mas, logo, decide voltar e fazer a mesma tatuagem que seu pai carregava no corpo. O tatuador realiza um rápido teste em seu braço. Em seguida, observamos em *close* o rosto da realizadora que se contorce de dor enquanto ouvimos o constante perfurar da haste em sua pele. Existe, contudo, uma elipse na montagem, um salto temporal que não nos permite ver Naomi Kawase tendo seu corpo marcado com o grandioso desenho que observamos ao fim da projeção, quando a diretora corre nua por entre um amplo descampado, em direção a uma alameda. O operador da câmera corre na tentativa de acompanhá-la, fazendo com que a última imagem de Kawase em *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* seja formulada a partir de um intenso chacoalhar, tremular, que sempre deixa seu corpo escapar do enquadramento (figuras 79 a 82). Junto a ela, a foto do pai ausente, com os braços tatuados à mostra.

Figuras 79 a 82: Uma fotografia do pai de Kawase à esquerda e a realizadora à direita, carregando uma enorme tatuagem nas costas. Ela corre de modo vertiginoso, provocando a fuga de sua própria figura em relação ao enquadramento em *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*.



Fonte: KAWASE, Naomi (2001)..

Ao transformar suas lembranças em imagens e sons, Kawase as (re)elabora e as coloca em cena a partir da força performativa do corpo filmado. Quando a cineasta

surge desnuda em frente à objetiva, carregando nas costas apenas a notável marca alusiva às tatuagens do pai, e corre de modo extasiante a céu aberto, numa performance imbricada à filmagem, efetua-se a desestabilização da coerência narrativa-explicativa tão ligada ao horizonte de expectativas associado ao cinema que opera unicamente no regime da arte representacional, deslocando a nossa experiência com *Céu, Vento, Fogo, Água e Terra*. Se no início da sequência seu corpo coloca-se no quadro de maneira estável, ele logo cede espaço a um turbilhão de afetos sem uma finalidade ou escopo pré-determinado que toma forma (e se deforma vertiginosamente) no quadro. Logo, a dimensão performativa das imagens de seu arquivo cine-performativo aflora justamente daí: de sua abertura ao virtual, ao vendaval de incipiências que insiste em desenquadrar-se e subsistir na zona imprecisa dos trânsitos e transições, evadindo de fixações ao realçar o fator de intensidade que pulsa nas imagens. Desse modo, o resultado é menos a junção de ações desimplicadas do gesto cinematográfico, de produzir imagens como objetos isolados, e mais a atualização de caminhos dos quais Naomi Kawase não sairá ilesa, nos quais a diretora se reinventa ao ser diretamente afetada por elas e reorganiza nosso corpo no contato com sua materialidade.

Tais veredas conduzem a diretora ao encontro do próprio pai, um pouco como se as imagens ali constituídas fossem a ele destinadas. Mas, “o tema sou eu”, avisa a realizadora (GEROW *in* Lopez, p. 115, 2008). Como evocado na cena de *Em Seus Braços* que examinamos no início deste trabalho, em que a cineasta filma a própria imagem sendo transmitida por um televisor e promove o entrelaçamento de diversas silhuetas por meio do exercício de montagem, o cerne performativo das imagens fabricadas pela cineasta decorre de sua recepção ao transicional e virtual: nas sequências que visitamos até aqui, o corpo (des)enquadrado de Kawase emerge como o agenciamento de uma multiplicidade de forças e afetos com a capacidade de afetar outros corpos, constituindo, por sua vez, um corpo fílmico permeável que performa diante de nossos sentidos.

Ademais, quando questionada em uma entrevista sobre a necessidade de olhar para trás, como se a morte de seu pai tivesse encerrado uma etapa na vida da realizadora, Kawase explica:

NK (Naomi Kawase): Quando estava filmando *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, que é a continuação de *Em Seus Braços*, ao enfrentar a realidade da morte de meu pai, a película se transformou em um filme cujo “objeto” havia desaparecido. Então entrevistei as pessoas mais próximas de meu pai, mas algo não se encaixava: qual era a sua verdadeira forma de ser? No que ele havia se equivocado? O que o diferenciava das outras pessoas? Ao fim, decidi concentrar-me na imagem de meu pai que habitava em mim mesma; quer dizer, dirigir a câmera para o meu interior. Esse ato significou revisar meu passado e, ao mesmo tempo, foi uma maneira de me despedir dele. (apud LÓPEZ, p. 136, 2008)

Assim, não é a tatuagem *per se* que importa, mas o gesto e o desejo de fazê-la, o intenso processo de sua feitura. Esta parece ser a mensagem que nos deixa Kawase partir da elipse que esconde propositalmente a realizadora tendo suas costas marcadas ao fim do filme. Interessa o que foi mobilizado a partir e junto daquelas imagens imprecisas, daquelas gravações afetivas, daquele passado reinventado. Daquele modo de se despedir. Tanto *Em Seus Braços* quanto *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* são diários pessoais, são documentos que disparam acontecimentos e gestam afetos, são arquivos cine-performativos. São formas de sentir a imagem. No corpo, na pele, na carne, na memória. Num filme.

4.1. Uma abordagem afetivo-performativa do cinema

Se a noção de performance nos parece apropriada para nos aproximarmos do filme *Em Seus Braços* em nosso panorama conceitual, é porque, em seu sentido ontológico, essa acepção concerne à fabricação de realidades. Como explica Elena del Rio (2008): “A performance suspende todas as distinções pré-figuradas e estruturadas para tornar-se o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir”⁵³ (DEL RIO, 2008, p. 04). Assim, é possível dizer que o que nos interpela nas obras autorreferentes de Naomi Kawase é que não há, nelas, uma apreensão direta do real, mas, sim, sua (re)invenção a partir da ação performativa dos corpos filmados, sobretudo do corpo da própria realizadora. Mas como podemos circunscrever o cerne performativo nos modos de operação da fruição do cinema?

⁵³ Traduzido do original: “Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge”.

No livro em que investiga os “cinemas de performance”, Del Rio atualiza o pensamento de Gilles Deleuze relativo aos *afectos* e *perceptos* e ao *cinema do corpo*⁵⁴ seguindo leituras de Brian Massumi e Baruch Spinoza, além de fazer referência a autoras correntemente associadas à esfera do estudo fenomenológico do cinema, em especial Vivian Sobchack e Jennifer Barker, para formular seu entendimento do *horizonte afetivo-performativo* cinematográfico. Para isso, a autora amplia a definição de afeto, assinalando-o como os “poderes do corpo” (idem, p. 08)⁵⁵. Del Rio argumenta que essa energia, cujo lugar de efetivação torna-se tanto o corpo em ação na imagem quanto o corpo do espectador, no âmbito de sua relação com o filme, é criativa e performativa em sua incessante atividade de organização e reorganização no contato com aquela/aquela diante do filme, num processo de alteridade e devir, ou seja, num jogo de diferenciação com o outro, de contínua remissão e deslocamento, no qual as bases fixas e ontológicas de algumas noções pré-concebidas, como a de identidade, são substituídas pelos efeitos de um movimento constante: “no cinema, meio privilegiado para a exibição de corpos, o que acontecer com um corpo torna-se instantaneamente disponível para a percepção”⁵⁶ (idem, p. 10). Nesse sentido, a força constitutiva dos afetos é ontologicamente próxima da conceituação de performance: uma ação ou evento que corresponde a um procedimento de invenção de mundos, corpos e realidades.

Logo, o horizonte afetivo-performativo no cinema desenvolvido por Del Rio ampara-se na performance para sustentar a ideia de uma interatividade em perpétuo fluxo entre corpo do espectador e corpo fílmico, mobilizando a criação de afetos e (re)enquadrando sua experiência com o filme. Eis o cruzamento entre performance e cinema que nos dá suporte para ressaltar o cunho performativo intrínseco às imagens de Naomi Kawase: a participação dos afetos no contato corpo-a-corpo com seu arquivo cine-performativo.

⁵⁴ Em “O que é a Filosofia?” (1991), os autores Deleuze e Guattari definem o afecto como um “devir não-humano do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 224), associando-o à ideia de sensação. Em “A Imagem-Tempo: Cinema II” (2013), o autor delinea a noção de “cinema do corpo” com base na observação da incidência do tempo nos corpos em cena, os quais manifestam uma diversidade de maneiras de ser no presente.

⁵⁵ Traduzido do original: “*Affects are thus the powers of the body*”

⁵⁶ Traduzido do original: “*In the cinema, a privileged medium for the exhibition of bodies, whatever happens to a body becomes instantly available to perception.*”

Para conceber suas investigações voltadas a um diversificado conjunto de filmes⁵⁷, a autora procura apoiar-se na compreensão de que, embora distintos, afeto e emoção estabelecem uma “articulação fluida”. Ela argumenta que por mais que o termo “emoção” seja utilizado para descrever expressões de afeto psicologicamente motivadas e narrativizadas, sua decorrência concretiza o caminho em que um corpo é afetado por (ou afeta) outros corpos: “o afeto precede, determina as condições para, e ultrapassa uma particular expressão de emoção” (idem, p. 10)⁵⁸, interconectando-se num continuum de movimentos afetivamente relacionados. Assim, ao complexificar o esquema binário de afeto versus emoção, Del Rio abre caminho, por conseguinte, para enxergamos fraturas na oposição (igualmente binarizada) entre performance e representação. E, no mesmo sentido, poderíamos pensar na oposição performance e documentação.

Essa percepção permite à pesquisadora percorrer a escritura fílmica de seu corpus teórico com atenção ao horizonte afetivo-performativo atravessando desde a dimensão pré-figurada dos repertórios colocados em cena pelos motes narrativos (sentimentalidades, enredo, arcos dramáticos) até a potência disruptiva de momentos performativos no interior da diegese: “o afeto é precisamente o impacto do exterior no interior, do novo e imprevisível no familiar” (idem, p. 11)⁵⁹. Dessa maneira, podem ser instantes breves e pontuais no filme, mas que possuem a força de desestabilizar todo o fluxo da narrativa e remoldurar o restante da obra, como em muitas das sequências produzidas por Naomi Kawase que visitamos no decorrer deste trabalho. O ato de embaralhar a própria efigie sendo refletida por um aparelho de televisão, por exemplo, é um dos momentos que particularmente desestabilizam o cerne narrativo-explicativo que *Em Seus Braços* poderia adquirir.

Partindo de um substrato conceitual similar ao de Del Rio — elaboração e uso do termo “afeto” numa perspectiva que passa pela compreensão de Spinoza,

⁵⁷ As análises de Del Rio vão desde a tentativa de evidenciar a sedução erótica do espectador por meio de uma rede performativa em *Bom Trabalho* (*Beau Travail*, 1999), de Claire Denis, a notabilizar a (des)organização narrativa que impele espectadores e personagens a um choque sensível e afetivo em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2000), de David Lynch.

⁵⁸ Do original: “*Affect precedes, sets the conditions for, and outlasts a particular human expression of emotion*”.

⁵⁹ Do original: “*Affect is precisely such an impingement of the outside upon the inside, of the new and unpredictable upon the familiar*”

Deleuze e Guattari —, a pesquisadora Adair Rounthwaite (2011) toma como exemplo o caso da pornografia, mais especificamente o trabalho da artista Annie Sprinkle, para explorar como o prazer gerado na experiência com o pornô pode colaborar no entendimento da mecânica da energia performativa das imagens, bem como o desejo de artistas contemporâneos para fazer com que essas imagens “vivam novamente” na medida em que geram afetos no corpo dos espectadores, admitindo o caráter autônomo dessas materialidades. Essa consideração nos permite forjar um diálogo entre essas autoras, levando em conta a confluência especulativa em relação aos desdobramentos afetivos que fluem dos repertórios filmados ao corpo plástico-figurativo de um filme, que, por sua vez, ultrapassa a cena e alcança o lado “de fora” da tela.

Em seu estudo, Rounthwaite defende que, para funcionar (ou *ser feliz*, poder-se-ia colocar, em termos austinianos), a pornografia precisa de um tipo específico, reconhecido, de afeto: sem a habilidade de engendrar prazer erótico, ela se torna fundamentalmente mal sucedida. Nesse sentido, imagens pornográficas apresentam formas de figuração identificadas como eróticas para “criar uma nova performance — de sensação sexual, frequentemente masturbatória, acompanhada de um orgasmo — no espectador” (ROUNTHWAITE, 2011, p. 63)⁶⁰. Dito de outro modo, a pornografia como documentação/imagem performativa, faz com que espectadores tornem-se, eles mesmos, *performers*, criando uma constelação entre imagem e corpo, no qual o material filmico pornográfico, originalmente uma “documentação” de um acontecimento passado, incite a produção de novos afetos no presente, transmutando-se num feixe afetivo entre corpos ao dar origem a novas conexões e prazeres.

No filme *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), visitado por Rounthwaite, acentua-se a zona de indeterminação entre quem “cria” a performance e quem a “recebe” no momento em que a artista se masturba em direção à câmera. A autora comenta que Sprinkle parece sentir prazer particularmente pela desintegração dos limites entre o que ela faz a si e o que o olhar da câmera produz em seu corpo. “É muito bom ter você me olhando desse jeito/ Eu quero que você se aproxime, que você se excite comigo”: nesse momento, ela evidencia o desejo de que nosso olhar seja “masturbatório” em relação ao que está na tela, tendo prazer no (e junto com o) próprio

⁶⁰ Adaptado do original: “*Porn is a form of performance documentation that is designed to create a new performance—of a sexual sensation, and often of masturbation, accompanied by orgasm—in the viewer*”.

documento, trazendo-o de volta à vida em virtude do trânsito afetivo e, logo, performativo e criativo, disparado pela fruição das imagens (idem, p. 69)⁶¹.

O conceito de *ressonância carnal*, assinalado por Susana Paasonen (2011), também poderia ser atribuído a esta discussão. Ao lançar o olhar sobre a pornografia distribuída online, e também sobre a matéria mesma de conteúdos pornográficos audiovisuais (das substâncias e fluidos corporais às texturas visuais e sonoras), Paasonen elucida que as múltiplas conexões afetivas que podemos estabelecer com as imagens operam de maneira ressonante em nosso corpo, salientando o espaço de diferenciação que se funda nesse contato ao reiterar a vibração que se desdobra ao repertório dos espectadores: “a ressonância nos agarra como intensidades sentidas no corpo antes mesmo de percebermos o que exatamente nos pegou” (PAASONEN, 2011, p. 357)⁶².

Na tentativa de aprofundar sua investigação, Paasonen busca suporte nos estudos do cinema que se voltam para os modos de engajamento do olhar (*gaze*) delineados por reflexões como as de Laura Marks (2000) acerca do *háptico*. Para Marks, um cinema que produz o efeito háptico com sua materialidade mobiliza nosso olhar por todo o corpo das imagens, configurando-se, enfim, como um espaço que induz a uma percepção mais tátil do que meramente visual. Por ser um sentido localizado na superfície do corpo, pensar o cinema como háptico “é quase considerar as maneiras que o cinema afeta o corpo como um todo” (MARKS, 2000, p. 163)⁶³.

Desse modo, a pornografia emerge como um registro afetivo que pode impressionar, despertar ou gerar outras reverberações somáticas, tal como o cinema em conjunção com a performance: “tudo isso envolve agências tanto humanas quanto não humanas, conexões e anexos entre pessoas, ideias, imagens e tecnologias” (PAASONEN, 2011, p. 359)⁶⁴.

⁶¹ Do original: “*She wants your activity of looking to be a masturbatory one, one not only accompanied by literal masturbation but also taking pleasure in the document in and of itself, making the document live again by creating affect in your body*”.

⁶² Do original: “*Resonance reaches and grabs as intensities sensed in the body before we even know what got us*”.

⁶³ Do original: “*Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to body as a whole*”

⁶⁴ Do original: “*All this involves both human and nonhuman agency, connections and attachments between people, ideas, images and technologies.*”

Revela-se importante, neste momento, diferenciar o cerne inventivo de imagens pornográficas àquelas que compõem o arquivo cine-performativo de Naomi Kawase. No caso da plasticidade da pornografia, o feixe de afetos endereçados ao espectador estimula respostas sensório-motoras específicas (incitando-o a excitar-se, a masturbar-se, a atingir o orgasmo, diminuindo, assim, as distâncias entre artista e público, entre quem realiza a ação e quem a presencia, ao promover novas performances a cada acionamento das imagens). Com a ressalva de que o tema, de maneira precisa, não interessa à dissertação, admite-se que as reflexões presentes no texto de Rounthwaite e Paasonen sobre as mobilizações possibilitadas pelo pornô podem ser, em alguma medida, inferidas a partir do cinema de Naomi Kawase, mas com outros resultados. Essa interação pode ser apreendida mais facilmente a partir do gesto de construir um diálogo conceitual entre essas autoras e Del Rio, notabilizando a intersecção pontual que permeia os estudos mencionados aqui: a correlação entre a força do afeto e a potência da performatividade que habita nas imagens, cuja vida se renova a cada contato com sua matéria.

No caso de Kawase, o investimento filmico gira mais em torno de reunir contingências temporais, lembranças fragmentadas e geografias sensíveis em um único enlace afetivo por meio de ações corporais agenciadas junto à filmagem no espaço da cena e no (re)ordenamento das imagens, inaugurando, ao fim do processo, um novo arquivo, cinematográfico e performativo, que reconfigura o repertório de quem se põe diante dele ao remoldurar a história familiar da diretora.

A seguir, por fim, busca-se promover uma breve apreciação de duas obras cinematográficas que reviram narrativas oficiais ao produzirem espaços de criação e de potência performativa na combinação entre memórias do passado e jogos com repertórios no presente, combinando cinema e performance.

4.2 Ampliando o campo de investigação do arquivo cine-performativo

“A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio. Ecoou lamentos de uma infância perdida”. Com essas palavras — retiradas do poema

“Vozes-Mulheres”, da escritora Conceição Evaristo⁶⁵ — ditas em voz *off*, somos apresentados ao curta-metragem *Travessia* (2016), de Safira Moreira. À medida que a fala recitada por Inaê Moreira, irmã da cineasta, ecoa na banda sonora, o que se vê na tela são frações granuladas de uma fotografia em preto-e-branco. A montagem dos planos dessa sequência inicial nos conduz às imagens como se nos convidasse a juntar as peças de um quebra-cabeças. Contudo, antes mesmo do segundo minuto de projeção, ao constatarmos que o retrato desvela uma narrativa de opressão histórica (uma mulher negra, sem nome ou sobrenome especificado, apontada apenas como “babá do Tarcisinho” no verso da impressão, segura uma criança branca em seus braços) enquanto ouvimos os versos finais do texto (“A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato. O ontem - o hoje - o agora. Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância, o eco da vida-liberdade”), compreendemos tratar-se, na realidade, de uma tentativa de (re)visitar uma imagem inventariada no contexto de um passado doloroso para realocá-la no tempo, complexificando-a ao enxergá-la sob uma nova ótica, empreendendo um gesto cujos efeitos atuam não somente em contraposição ao arquivo colonial, mas na criação de novas histórias.

Nesse filme, cujo mote orbita em volta do apagamento da memória “arquivada”⁶⁶ de pessoas negras, a cineasta opera um jogo temporal ao agenciar múltiplas vozes, memórias, repertórios e desejos na costura de sua odisseia particular. E se a diretora parte inicialmente de uma circunstância que preliminarmente distingue suas intenções das motivações de Naomi Kawase (ao contrário de Kawase, Safira Moreira inaugura o processo de fabricação do curta com base na escassez de registros em foto e vídeo de sua família), seus procedimentos filmicos afluem em direções afins. Isso fica mais evidente no trecho posterior do filme, quando a atriz Marina Silva aparece em cena exibindo fotografias antigas para a objetiva, ao passo que o som é preenchido pelo relato de Joana Angélica Moreira, mãe de Safira, a respeito da ausência de documentos fotográficos da própria vida, numa performance combinada ao processo de filmagem e montagem (de planos e de sons), efetivando a intervenção das diferentes gerações de mulheres de sua família no campo de encontros que é *Travessia* (figuras 83 a 86).

⁶⁵ O poema completo pode ser lido por meio do link: <http://blogueirasfeministas.com/2012/11/vozes-mulheres-de-escritoras-e-intelectuais-negras/>.

⁶⁶ Neologismo utilizado por Diana Taylor para se referir a memórias circunscritas no domínio do arquivo.

Figuras 83 a 86: No filme *Travessia*, a cineasta interpola diferentes temporalidades ao amalgamar documentos do passado a jogos com as imagens no presente, (re)constituindo a história de sua família por meio do gesto fílmico.



Fonte: MOREIRA, Safira (2016).

Nesse sentido, ativar a lente do arquivo cine-performativo para nos aproximarmos do curta de Safira Moreira pode significar um modo de compreendê-lo como um filme que articula afetos e performances que agem menos na perspectiva de descrever uma realidade e mais no esforço de “restituir uma história que não foi escrita”, como delinea Lélia Gonzales acerca da memória (GONZALES, 1984, p. 226), no afloramento de uma energia plástica performativa que desestabiliza narrativas oficiais ao experimentar histórias fragmentadas e fabular novas possibilidades para as identidades das mulheres de sua família. Ou mesmo, como poder-se-ia defender: incluir *Travessia* em nossa reflexão teórica nos auxilia a perceber o próprio conceito como uma possibilidade de revirar arquivos coloniais e efetivar um engajamento material na produção de novos mundos.

Afinal, torna-se indispensável retomar a dimensão profundamente política deste debate: na concepção de Taylor, os arquivos oficiais (na forma de repositórios de materialidades e fontes de conhecimento) estão vinculados à história do poder, atuando no deslocamento do grau de legitimação dessa escritura em detrimento de outros sistemas epistêmicos e mnemônicos, como práticas incorporadas (TAYLOR, 2013, p.

47). Aqui, entretanto, os arquivos (re)formulados por Safira Moreira e Naomi Kawase aparentam guardar uma extensa heterogeneidade de possibilidades por meio da ativação de qualidades criativas e performativas da imagem: por meio dos sucessivos encadeamentos entre documentos do passado, vozes fragmentadas e arranjos com repertórios no presente e do acionamento do cinema em expressivo entrelaçamento com a performance, as realizadoras atualizam um espaço de invenção na tessitura fílmica e no subsequente contato com o corpo dos espectadores.

Com isso em mente, delimita-se que não há apenas a ausência de memória arquivada de pessoas negras num contexto de racismo sistêmico, mas a obliteração da subjetividade de corpos negros em parte do arquivo existente, como comprova o retrato “Tarcisinho e sua babá” no início do filme. “Eu tinha o olhar do homem branco nos olhos”, elucida Frantz Fanon em seu antológico *Pele negra, máscaras brancas* (FANON, 2008, p. 73). De que maneiras o cinema perpetua esse arranjo de poder colonial até os dias de hoje? É possível ainda questionar, em diálogo com essas proposições: em que medida mesmo esta pesquisa, na condição de investigação acadêmica, pode reiterar escrituras logocêntricas de oclusão epistêmica? São interpelações que o corpo fílmico de *Travessia* dispara à medida que (des)arranja a gramática de nossos repertórios.

Na última sequência de planos desse curta-metragem de quatro minutos e meio de duração, a cineasta enquadra uma série de pessoas negras posando para sua objetiva feito preparação para a inscrição fotográfica daqueles momentos, regenerando passados fracionados e desorganizando o quadro epistemológico do olhar branco por intermédio de sua prática fílmica (em coalescência com a performance) (figuras 87 a 90). Nesses instantes, a voz que reverbera é a da cantora Mayra Andrade, com a canção “Juana”, anunciando que “o mundo inteiro está mudando”. A dinâmica dessa cena transforma o apagamento em (re)existência. A obra de Safira Moreira é mesmo uma travessia estética e política, performativa e cinematográfica.

Figuras 87 a 90: As diversas pessoas enquadradas por Safira Moreira em *Travessia* posam para a câmera numa performance que restaura na imagem a oclusão do arquivo mnemônico de antigas gerações de famílias negras.



Fonte: MOREIRA, Safira (2016)

Outro trabalho que nos chama a atenção nessa perspectiva é o filme *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II* (2017), fundado por uma ação da artista Musa Michelle Mattiuzzi. Cinco anos após dar início à “experiência estética pesquisa artística política poética” de desafiar “regimes militares religiosos coloniais” em *Merci Beaucoup, Blanco!*⁶⁷, Mattiuzzi decide realizar uma caminhada até a estátua de Zumbi dos Palmares, no centro da cidade do Rio de Janeiro, acompanhada de uma câmera operada por Luciano Carneiro e Matheus A., imbricando performance e cinema num jogo que envolve uma pluralidade de forças e agentes.

No decorrer do curta-metragem de oito minutos, a montagem nos apresenta imagens trêmulas do percurso, além de incluir planos de momentos que antecedem a realização da prática. A artista efetua o trajeto de pés descalços, usando apenas um vestido branco esvoaçante e uma máscara que envolve seu rosto com laços rubros. Após olhar para a máquina filmadora (nos certificando de que a presença da objetiva faz parte daquele processo), um plano preenchido por um intenso vermelho serve de transição para nos transportar momentaneamente para instantes do passado. Em seguida,

⁶⁷ No experimento (cujos procedimentos sofreram alterações no decorrer dos anos), a artista pinta-se de branco como uma forma de reinscrever a cartografia da violência racista pelo viés da estética. “Encontrar-me *merci beaucoup, blanco!* experimento em performance arte – a minha presença negra nua – fazer com que meu corpo perpassasse por todos e, assim, acabe por reconstituir-me: quero corpo-devir, independentemente daquilo em que isso possa resultar” (MATTIUZZI, 2016, p. 06).

voltamos para a ação e ela chega ao destino pretendido. Conforme o enquadramento se transforma num agitado *contra-plongée*, Mattiuzzi dá início à retirada das agulhas que sustentam o objeto escarlate em sua face (figuras 91 a 94).

Figuras 91 a 94 - Em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II*, Musa Michelle Mattiuzzi propõe uma ação que envolve ser filmada durante performance na cidade do Rio de Janeiro. Ela interage com a câmera e com o objeto na própria face.

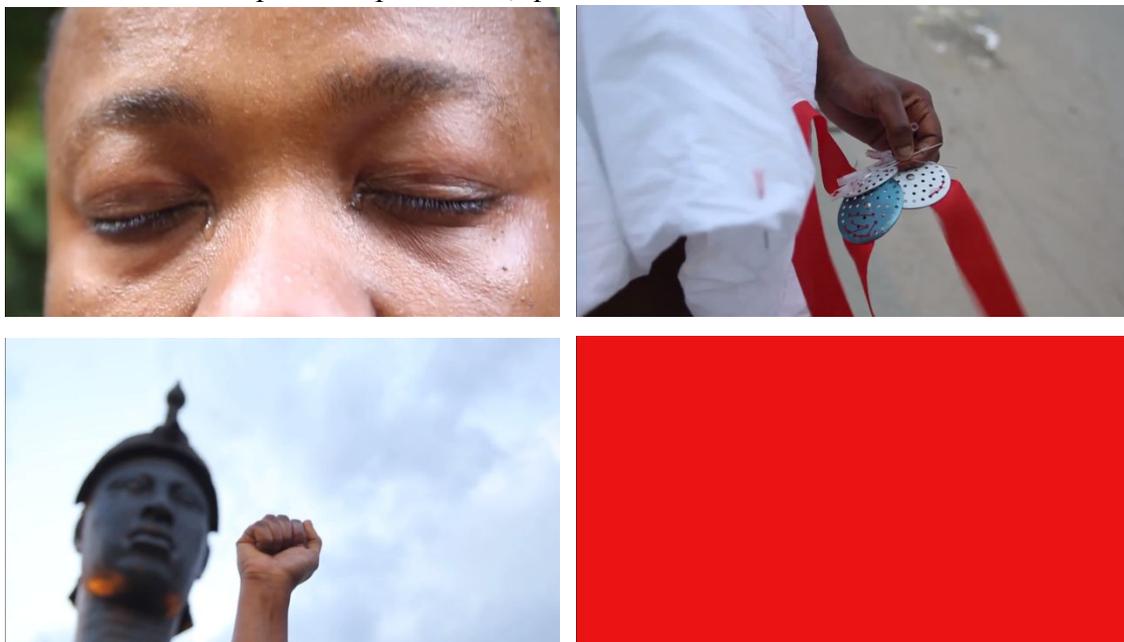


Fonte: MATTIUZZI, Musa Michelle (2017).

No filme, Mattiuzzi — assim como Moreira e Kawase — amplia as fronteiras do cinema tomando-o em justaposição com a performance, injetando nas imagens de *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II* uma energia performativa que transfigura o corpo filmico no espaço mesmo que transforma os afetos numa materialidade quase palpável, endereçando uma onda de choque afetiva aos corpos do público. Ela remove as agulhas lentamente de sua testa, bochechas e lábios, dando lugar a fluxos de sangue que passeiam pelo seu rosto. O *contra-plongée* faz ver a estátua do último líder do Quilombo dos Palmares que está às costas da artista. Ela estende o punho fechado em sinal de resistência e o ângulo assumido pela filmadora nos evidencia a participação do monumento em sua performance. O gesto de retirar a peça que antes mantinha sua boca lacrada nos remete inevitavelmente a Grada Kilomba (2010) e seu estudo acerca da “máscara do silenciamento”: “Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais

de trezentos anos. (...) Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’ (KILOMBA, 2010, p. 172). O líquido vermelho escorre na materialidade do corpo de Mattiuzzi e transborda na tela, que novamente irrompe encarnada (figuras 95 a 98).

Figuras 95 a 98: A artista remove a máscara que antes selava sua boca. O sangue se desdobra de seu corpo ao corpo fílmico, que se transmuta em vermelho.



Fonte: MATTIUZZI, Musa Michelle (2017)

A ação de Musa Michelle Mattiuzzi disparada pelo ícone de Zumbi dos Palmares (e agenciada junto à estátua, de certa maneira) opera na (re)constituição de um contexto necropolítico⁶⁸ ao atualizar-se na escritura fílmica de *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II*. Assim, ao materializar essas imagens, a artista parece atuar na perspectiva de tentar deslocar reminiscências do passado para o presente e manter viva a memória de insurgência ao regime colonial ao realocá-la no tempo.

* * *

⁶⁸ Para Achille Mbembe (2016), a noção de “biopoder”, de Michel Foucault, é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. “Em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos” (MBEMBE, 2016, p. 146).

A intenção de gerar efeitos de comparação entre as obras *Travessia*, *Experimentando o Vermelho em Dilúvio II* e o tecido fílmico formulado por Naomi Kawase em *Em Seus Braços* não pode transitar tão somente por vias que busquem coagir os filmes a dialogarem entre si num sentido de conformidade e semelhança: a evidente disparidade de motivações das três realizadoras indica que se deve ter cautela no entrançamento dos fios argumentativos deste trabalho. Entretanto, considera-se, de maneira particular, o modo como as artistas mencionadas liberam uma energia plástica enclausurada na imagem fílmica por meio do gesto de entrecruzar cinema e performance, impelindo nossos repertórios a uma arriscada zona permeada de afetos e desejos, num fluxo perpétuo entre corpo fílmico e corpo do espectador.

Desse modo, apesar de o arquivo cine-performativo ser uma lente epistemológica disparada nesta pesquisa pela filmografia de autoescrutínio de Naomi Kawase, essa noção sobrevive operando no mundo, entrando em contato com diferentes imagens e produzindo novos resultados a cada ativação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vinte anos depois do lançamento de *Em Seus Braços*, em determinado momento do filme *Vestígio* (Chiri, 2012), Naomi Kawase coloca à nossa vista uma sequência de planos em que compara suas mãos às de sua tia-avó. A cineasta afaga a pele enrugada de Uno Kawase com uma mão e conduz a filmadora com a outra, compartilhando conosco esse instante de intimidade produzido em consonância com a criação da obra. Em seguida, num novo trecho, a diretora enquadra uma antiga fotografia que exhibe as duas mulheres muito próximas uma da outra, de faces coladas. Ela diz, em voz *off*: “Havia o cheiro do sol naquele dia. Enterrando meu rosto em seu peito, eu queria respirar mais fundo a essência solar de minha avó. Aquele era, para mim, o precioso perfume de minha mãe”. À medida que articula as palavras, Naomi Kawase lentamente remove o retrato do quadro filmico. Dessa vez, ela não busca revisitar as locações fotografadas e filmar o próprio corpo interagindo com elas, como acontece no filme *Em Seus Braços*. Aqui, em *Vestígio*, quando o gesto de retirar a foto da moldura filmica é efetivado, o que nos é dado a ver é o sol, cuja luminosidade é desenhada pelos tons esmaecidos do esquema cromático da câmera digital ao penetrar pela cortina do obturador e atravessar delicadamente a paisagem filmada. Segundos antes dos créditos finais, quando o mesmo astro é apanhado novamente pela objetiva, ouvimos a afirmativa da velha senhora: “Eu estou feliz. Muito obrigada.” O filme foi montado e lançado após o falecimento de Uno Kawase. A presença dos mortos e a memória dos vivos.

Esta pesquisa se insere no debate contemporâneo e in(ter)disciplinar dos estudos do cinema em contato com a esfera da performance e vice-versa. Dessa maneira, por meio de um aporte teórico que abrange colaborações não somente de bibliografias do campo cinematográfico e do domínio da performance, mas que também se apropria, em certa medida, de literatura conceitual associada ao âmbito da pornografia, esta dissertação procura efetuar uma dobra na matriz epistemológica comumente vinculada ao regime da arte representacional e visitar o cinema autoinventivo de Naomi Kawase, em específico o filme *Em Seus Braços*, a fim de investigar suas práticas performativas nas (e com as) imagens produzidas.

Com isso em mente, parte-se da premissa de que o cinema elaborado pela realizadora, em especial o segmento autorreferencial de sua filmografia, possui um caráter inclassificável, tendo em vista as inúmeras marcas ético-estéticas que permeiam seu trabalho. Isso nos serve de subsídio para mapear novos caminhos de compreensão e acesso ao universo filmico de Kawase. Uma vez que a escritura filmica autorreflexiva elaborada pela diretora lida constantemente com o próprio corpo e sua autoinscrição no quadro, este texto busca dar ênfase a algo da ordem da intensidade que emerge a partir da dinâmica performativa entre dois pares distintos: corpo e câmera (no espaço da *mise-en-scène*) e montagem e espectador (na experiência com o filme). Ao longo da pesquisa, entretanto, reitera-se o entendimento desses pares para além de sua relação complementar-oposicional, pensando-os de modo fluido, dinâmico e em constante interação. Dito de outro modo, do ponto de vista desta investigação, a articulação entre as partes, no cinema, não pode mais ser pensada de maneira dual, reforçando dicotomias. O que aflora do (e no) agenciamento entre filmagem e montagem é, portanto, o afeto, em sua incessante atividade de organização e reorganização no contato com aquela/aquela diante do filme, num processo de alteridade e devir.

É justamente nesse sentido que se propõe localizar a atividade da performance: ela nos possibilita refletir afora binarismos que sustentam a visão cinematográfica (corpo/câmera; realidade/ficção; autor/ator/espectador), estabelecendo um jogo caleidoscópico de interconexão e entrelaçamento. Dessa maneira, o que de fato permite concatenar cinema e performance, corpo e filmagem e espectador e obra no contexto da filmografia de autoescrutínio de Kawase é precisamente a participação dos afetos nas tramas que compõem as imagens fabricadas pela cineasta e no contato com seu arquivo cine-performativo. A correlação entre a força do afeto e a potência da performatividade que residem na plasticidade do filme *Em Seus Braços* indicam uma interatividade em perpétuo fluxo entre corpo do espectador e corpo filmico, cuja vida se renova a cada contato com a sua matéria, inviabilizando oposições dicotômicas entre performance versus documentação ou conservação versus desaparecimento.

Seja por meio da sobreposição de silhuetas refletidas por um aparelho de televisão e do refratamento de sua efigie efetuado no jogo de reordenamento das gravações de *Em Seus Braços*, impelindo-nos a habitar a zona de dúvidas e riscos junto

à cineasta, seja no ato de inscrever nas próprias costas uma enorme tatuagem e correr de modo frenético a céu aberto após inserir, na montagem, uma fotografia do próprio pai, aproximando-os na dinâmica espaço-temporal entre imagens e sons em *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, ou, ainda, por meio da materialização de uma voz *off* na banda sonora carregada de incertezas, Kawase (re)organiza a multiplicidade de forças que habita seu entorno imediato em sua atualização no tecido fílmico ao engendrar a (re)combinação do material filmado, articulando em um único enlace afetivo a heterogeneidade de desejos que atravessam seu arquivo cine-performativo. Talvez, o que a cineasta busque seja fazer-nos encontrar, enquanto espectadores, algo da ordem da sutileza, da delicadeza, como se a superfície fosse a dimensão mais profunda possível a ser alcançada pelo olhar. Talvez ela também saiba que não podemos acreditar plenamente em nossas lembranças e por isto dê movimento a suas memórias, embaralhando arquivos, repertórios e a transferência entre estes.

Em decorrência deste percurso, pudemos observar nossa lente epistemológica em função analítico-operatória com obras audiovisuais de outras artistas, como no caso de *Travessia*, de Safira Moreira, e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio*, de Musa Michelle Mattiuzzi. De acordo com nossa análise, os trabalhos sublinhados apresentam motivações e origens distintas, mas convergem ao deslocarem reminiscências no tempo por meio de jogos com a câmera e com a montagem num profundo entrecruzamento entre cinema e performance, investigação e filmagem, efetuando a irrupção de uma energia performativa retida na plasticidade da imagem fílmica. Essas considerações nos dão pistas a respeito da interação do arquivo cine-performativo com o mundo.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Luiza; CRUZ, Nina Velasco. Ritmos e correspondências: a representação visual da música nos filmes de Rose Lowder. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXVI, 06 a 09 jun. 2017, São Paulo - SP. Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. Disponível em: <https://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=MjY=>>. Acesso em: 17/05/2018.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. In: Performatus. Ano 2, Nº 7, 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>> Acesso em 10/02/2017.

AUSTIN, J. L. How to do things with words. Londres: Oxford University Press, 1962.

BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental. In: Limite(s) du montage Volume 13, Numero 1-2, p. 49-67 Automne, 2002. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007956ar/>> Acesso em 17/05/2018.

_____ ; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. In: Revista Laika, Volume 3, Número 5, p. 01-11. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137202>>. Acesso em 17/05/2018.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. trad: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____ ; SORREL, Vincent. Cine, modo de empleo. Tradução de Margarita Martínez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2015.

CURTUGNO, Carmela. Archiving performance: “reenacting” creativity. In: Mantichora, Número 4, pp. 02-10. Messina: Centro Studi Internazionale UniversiTeatrali dell’Università di Messina, 2014. Disponível: <<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2015/04/Mantichora-4-pag.2.pdf>> Acesso em 17/05/2018.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____ ; GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEL RÍO, Elena. Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

DARDEAU, Denise. Jacques Derrida: da linguagem à escritura, da escritura como transbordamento. In: Ensaios Filosóficos, Volume II, 2011.

DERRIDA, Jacques. Acontecimento, assinatura, contexto. In: *Limited inc.* Campinas, SP: Papyrus, 1991

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. Entrevista concedida a Fábio Freire [09 de julho, 2009]. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>> Acesso em 16/07/2017.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008.

FESTIVAL DE CINE 4+1. Master Class: Naomi Kawase (Festival de Cine 4+1, 29/10/2011). Vídeo (127min14s). Disponível em: <<https://youtu.be/sQm2a6WsjdU>>. Acesso em 10 jul. 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. The transformative power of the performance: A new aesthetics. Trad: Saskya Iris Jain. Londres: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. An archival impulse. In: October, Edição 110, p-03-22. California: The MIT Press Journals, 2004.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GARCIA, Luiz. Com pedaços de cinema: laboratórios, práticas e modos de engajamento no reemprego de imagens. 2016. 232f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

GEROW, Aaron. El tema soy yo: Entrevista con Naomi Kawase (1988-2000). In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). El cine en el umbral. Madri: T&B Editores, 2008.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. In: Horizontes Antropológicos, ano 11, n. 24, p. 199-226. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010> Acesso em 17/05/2018.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GREINER, Christine. Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: *Cadernos Pagu*. Ano 3, Nº5, pp. 07-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 10/02/2017.

JONES, Amelia. Presença in absentia: a experiência da performance como documentação. In: *eRevista Performatus*, Ano 1, Número 6. Inhumas, 2013. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/presenca-in-absentia/> Acesso em 17/05/2018.

KAWASE, Naomi. Algumas notas. In: MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

_____ ; GEROW, Aaron. El tema soy yo: Entrevista con Naomi Kawase (1988-2000). In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *El cine en el umbral*. Madri: T&B Editores, 2008.

_____. *Katatumori* (Original). Japão, 1994.

_____. *Kya Ka Ra Ba A* (Original). Japão, 2001.

_____. *Ni tsutsumarete* (Original). Japão, 1992.

_____. *Sharasoju* (Original). Japão, 2003.

_____. *Tarachime* (Original). Japão, 2006.

_____. *Watashi wa tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kitoru* (Original). Japão, 1988.

KILOMBA, Grada. A máscara. Trad: Jéssica Oliveira de Jesus. In: *Cadernos de Literatura e Tradução*, Número 16, Especial Negritude e Tradução, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286/112968> Acesso em 17/05/2018.

KUNIGAMI, Keiji. Naomi Kawase e o presente. In: MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

KUSAMA, Yayoi. *Self-Obliteration* (Original). Estados Unidos, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6wnhLqJqVE>. Acesso em 17/05/2018.

LEPECKI, André. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e pós-vida de obras de dança. In: JUNIOR, Wellington de Oliveira (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? São Paulo: Editora 34, 1996.

LIU, Ken. The future is Japanese: entrevista [3 de abril, 2013]. Entrevista concedida a Nick Mamatas. Disponível em: <<http://www.haikasoru.com/the-future-is-japanese/qa-with-ken-liu-and-the-return-of-intern-kathleen/>>. Acesso em 17/05/2018.

LOPEZ, José Manuel. Sólo consigo expressarme a través del cine: Entrevista com Naomi Kawase (2001-2008). In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). El cine en el umbral. Madri: T&B Editores, 2008.

MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia. Água, casa, corpo, Kawase. In: MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (org.): O cinema de Naomi Kawase. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

MARKS, Laura. The Skin of Film. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MATTIUZZI, Musa Michelle. “Merci beaucoup, blanco!”: escrito experimento fotografia performance. Oficina de imaginação política, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup_blanco_michelle_mat> Acesso em 17/05/2018.

_____. Experimentando o Vermelho em Dilúvio II. Brasil, 2017.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: Arte & Ensaios, Número 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/8993>> Acesso em 17/05/2018.

MCDONALD, Keiko I. Reading a japanese film: cinema in context. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

MENDIETA, Ana; MANATAKIS, Lexi. Ana Mendieta was the controversial artist who helped pioneer earth art. Dazed Digital. Londres, 20 abr., 2018. Disponível em <<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art>> Acesso em 17/08/2018.

MOREIRA, Safira. Travessia. Brasil, 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/236284204>> Acesso em 17/08/2018.

OLIVEIRA, Eduardo dos Santos; CODATO, Henrique. O arquivo cine-performativo de Naomi Kawase. In: Revista Passagens, Volume 8, Número 2, pp. 135-151. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/30964/71568>. Acesso em 25/06/2018.

ONO, Yoko. Cut Piece. Estados Unidos, 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yqhSZsXIJQ>> Acesso em 17/05/2018.

PAASONEN, Susanna. Carnal resonance: affect and online pornography. California: The MIT Press Journals, 2011.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. In: MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

PINTO, Joana Plaza. O percurso do performativo. Revista Cult, São Paulo, p. 35 - 36, novembro de 2013.

REIS, Breno. Dos documentos pessoais: confissão e fabulação em Arirang, de Kim Ki-Duk. 2016. 83 p. Trabalho de conclusão de Curso. Departamento de Jornalismo, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

REZENDE, Luiz Augusto. Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

ROUNTHWAITE, Adair. From this body to yours: porn, affect and performance art documentation. In: Camera Obscura 78, Volume 26, Número 3, pp. 63-93. Durnham/Carolina do Norte: Duke University Press, 2011.

SANTONE, Jessica. Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: critical documentation strategies for preserving art's history. In: Leonardo, Volume 41, pp. 147-152. California: The MIT Press Journals, 2008

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Performance studies: an introduction, second edition, p. 28-51. Nova Iorque & Londres: Routledge, 2006.

SCHNEIDER, Rebeca. Archive performance remains. In: Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 6:2, p. 100-108. Londres: Routledge, 2001. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2001.10871792>> Acesso em 17/05/2018.

SHIRANE, Haruo. The bridge of dreams: a poetics of The Tale of Genji. Stanford, California: Stanford University Press, 1987.

SILVA, Camila Vieira da. Entre a superfície e a profundidade: A câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo. In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf>>, acesso em 15/07/2017.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

VALE, Glauro Cardoso. A mise-en-film da fotografia no cinema documentário brasileiro contemporâneo. In Atas do V Encontro Anual da AIM, p. 494-503. Lisboa: AIM, 2016.

VIEIRA JR, Erly. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul. In: Intercom XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR: 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=35941>> Acesso em: 17/05/2018.

YODA, Tomiko. Fractured dialogues: mono no aware and poetic communication in The Tale of Genji. In: Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 59, No. 2, pp. 523-557, 1999.

YOSHIMOTO, Midori. Into performance: japanese women artists in New York. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2005.