

## O ARQUIVO CINE-PERFORMATIVO DE NAOMI KAWASE

### [Naomi Kawase's cine-performative archive]

Eduardo dos Santos Oliveira

Henrique Codato

**RESUMO:** A partir de uma reflexão conceitual que busca colocar em diálogo teorias oriundas do campo do cinema e dos estudos da performance, este artigo 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.

**Palavras-Chave:** Performatividade. Arquivo. Naomi Kawase.

**ABSTRACT:** Based on a conceptual thinking that seeks to put into dialogue theories from the field of cinema and performance studies, this essay intends to visit the self-referential cinema of Japanese director Naomi Kawase, more specifically her film *Embracing (Ni Tsutsumarete, 1992)*, in order to investigate the performative practices that the director uses in (and with) the image and how she inscribes her own body in the materiality of the film, constituting, in this way, what in this work we will call a *cine-performative archive*. In order to elaborate this concept, the present text is based mainly on readings of the authors Elena Del Rio (2012), to think the performance in the cinema from the power of affection of the encounter between filmic body and body of the spectator, and Diana Taylor (2013), about the archive as the material dimension of the performative.

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

135

### Introdução

*Draw a map to get lost.*

Yoko Ono – Map Piece

“Na primavera, o alvorecer é o mais bonito. Na medida em que a luz desliza sobre as colinas, seus contornos são tingidos de um vermelho opaco enquanto nuvens púrpuras deixam um rastro acima”<sup>1</sup>. Com essas palavras, Sei Shōnagon, dama de

<sup>1</sup> Do original: “*En primavera, la alborada es lo más hermoso. Al deslizarse la luz por sobre las colinas, sus contornos si tiñen rojizos y puñados de nubes purpúreas le siguen el rastro encima de ellas*”. Tradução nossa.

companhia da imperatriz Teishi, iniciava seu *Livro de Travesseiro (Makura no Sōshi)*<sup>2</sup>, escrito no Japão entre o fim do século X e o início do século XI — meados da Era Heian, também conhecida como Baixa Antiguidade. Nele, a autora elabora anotações, impressões pessoais, listas, comentários acerca de eventos cotidianos da corte imperial e outros escritos típicos do gênero literário *zuihitsu* (随筆)<sup>3</sup>. Um milênio de (des)encadeamentos históricos mais tarde, a cineasta japonesa Naomi Kawase filmaria uma cena semelhante à alvorada descrita por Shōnagon durante a realização de *Em Seus Braços (Ni Tsutsumarete, 1992)*, seu primeiro média-metragem. No filme, entretanto, a paleta de cores do irromper do dia é desenhada pelos tons esmaecidos do esquema cromático de sua pequena câmera de oito milímetros. Em seu gesto fílmico, como tentaremos elucidar adiante, a paisagem constitui parte de uma geografia sensorial marcada pela dúvida e pelo desejo de experimentar-se nas (e com as) imagens. Trêmula e imprecisa, a breve tomada composta pela nebulosidade do amanhecer da província de Nara sinaliza o início de um novo ato: a cena precede uma longa e complexa sequência de planos em que a realizadora dá início a uma peregrinação em busca do próprio pai, o qual nunca conhecera.

136

Este texto, contudo, não tem por objetivo forjar uma associação compulsória entre duas artistas que, apesar de guardarem certas semelhanças em seus procedimentos (o olhar contemplativo sobre o entorno, o caráter declaradamente pessoal e subjetivo das produções e um interesse particular pelo cotidiano), distanciam-se na medida em que levamos em consideração as singularidades ético-estéticas da visceral autoimplicação da cineasta em sua prática cinematográfica — Kawase investiga a própria vida na companhia de uma câmera, (re)visitando arquivos do passado de sua família, disparando novos acontecimentos, imbricando a potência performativa de seu corpo ao corpo das imagens e (re)criando um mundo ao deslocar reminiscências no tempo.

<sup>2</sup> Obra canônica da literatura clássica japonesa, *O Livro de Travesseiro* é o texto nipônico mais traduzido até hoje, como aponta Andrei Santos da Cunha (2016).

<sup>3</sup> Semelhante ao diário, mas sem exigir periodicidade fixa ou assiduidade, o *zuihitsu* pode ser definido literalmente como “notas esparsas”; crônicas em papéis avulsos, escritos em formato livre com anotações de coisas observadas ou registros “ao sabor do pincel” (CUNHA, 2016, p. 30). É importante salientar que a categorização da obra de Shōnagon só aconteceu séculos após sua morte, e, portanto, deve ser complexificada. Para este artigo, entretanto, basta que conheçamos, em linhas gerais, seu método de escrita.

Nesse sentido, o que instiga este artigo é justo fazer uma visita à filmografia autorreferente de Naomi Kawase, mais especificamente a *Em Seus Braços*, a fim de investigar as práticas performativas que a diretora utiliza 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*. Para isso, buscaremos elaborar uma zona epistemológica de fricção e interferência entre algumas formulações do campo da performance com alguns conceitos dos estudos do cinema 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 a obra 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.

Ademais, evitaremos resumir o universo fílmico de Naomi Kawase a classificações fundamentadas através do prisma de sua nacionalidade. Como sinaliza o pesquisador Keiji Kunigami (2011), a constante procura da realizadora por costurar uma identidade fragmentada a partir do paradoxo da onipresença da ausência impele sua obra para longe dos dois amplos paradigmas político-artístico que atualmente ganham espaço no Japão e reverberam de maneira diversa no imaginário global (KUNIGAMI, 2011, p. 192)<sup>4</sup>. Isso não significa que devemos reforçar uma pretensa objetividade e adotar uma postura que busca ignorar categoricamente certos trânsitos de vida de Kawase, mesmo a influência primordial de temas da tradição cinematográfica japonesa 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

---

<sup>4</sup> 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 internacionais (KUNIGAMI, *idem*).

apontada ao lado de cineastas japoneses homens em textos acerca do cinema contemporâneo produzido no continente asiático<sup>5</sup>.

Com efeito, 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), denegando 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”, reflete Kawase. Ela, por sua vez, “filma para se sentir viva”, estabelecendo uma relação visceral com seu ofício. Assim, a cineasta admite a posição vital que a prática cinematográfica ocupa em sua vida, assumindo uma relação de imbricamento entre cinema e existência. Essa conexão se desdobra na matéria de seus filmes e, por conseguinte, na afetação do corpo de quem se põe diante de suas criações. Dessa maneira, como podemos nos referir a suas produções autorreferenciais que, de certo modo, são também autoinventivas?

### **Em Seus Braços: o corpo da realizadora e o corpo fílmico**

138

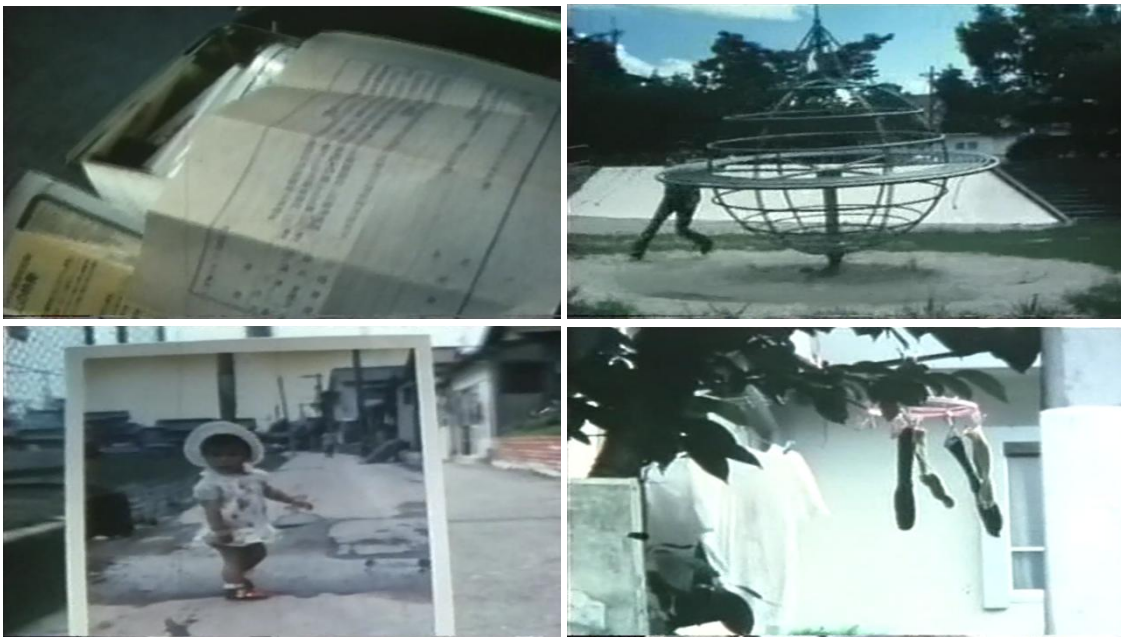
O filme *Em Seus Braços* surge do desejo de Naomi Kawase ir ao encontro de seu pai biológico. No decorrer deste média-metragem de aproximadamente 40 minutos, a cineasta filma sua certidão de nascimento e a lê em voz alta, registra gestos banais de sua tia-avó, apanha o próprio corpo implicado em jogos 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. Assim, a cineasta escava as lembranças de sua família acompanhada de uma câmera para, afinal, colocar reminiscências em

---

<sup>5</sup> 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.

movimento e reinventar o passado. 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. No momento da projeção que sucede a alvorada mencionada no início deste texto, Kawase obtém o registro civil do pai ao visitar o arquivo de sua família. 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 01 a 04).



Figuras 01 a 04: Naomi Kawase filma o registro civil do pai e logo inicia o percurso que inclui diversos endereços já habitados por ele. Fonte: Reprodução.

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. 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 efígie 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 05 a 08).



Figuras 05 a 08: Naomi Kawase empreende diversos jogos com a imagem no filme *Em Seus Braços*, buscando seus rastros em sombras e reflexos. Fonte: Reprodução.

Por meio da influência recíproca que se produz entre os pares corpo/câmera e montagem/espectador — e em função do imbricamento entre o corporal e o fílmico no cinema autoinventivo da cineasta — 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 (2008) 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<sup>6</sup>. Esse conceito leva em consideração o movimento que se entrança no âmbito fílmico em

<sup>6</sup> Ou seja, que toma a arte a partir de sua relação com o real, entendendo-a como um reflexo da realidade, uma imitação (*mimese*).

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.

Em sua odisséia 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 regenei esse tempo. (FESTIVAL DE CINE 4+1, 2011)

Dessa maneira, se, inicialmente, *Em Seus Braços* aparentava ser um filme cuja intenção era a de evocar uma verdade familiar, 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. Em sua prática *cine-performativa*, isto é, de qualidades cinematográficas e performativas, Naomi Kawase parece não somente infringir uma rotura nas prerrogativas miméticas da representação, mas jogar com os princípios narrativos e representativos-explicativos da realidade para liberar uma potência contida na plasticidade da imagem que, ao irromper, reorganiza

as maneiras pelas quais um corpo poderia implicar-se em processos fílmicos — até mesmo o nosso, no lugar de espectadoras e espectadores. Por certo, seu gesto desafia os paradigmas comumente relacionados à representação, desordenando as noções convencionais de figuração do corpo<sup>7</sup>, problematizando a noção de realidade imbricada à existência tangível e pré-concebida das coisas e realçando aquilo que é da ordem do virtual, do acaso e das ambiguidades. Entretanto, do nosso ponto de vista, seus procedimentos estéticos lançam suas obras para longe de qualquer campo de batalhas ou antinomias dicotômicas.

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 Deleuze<sup>8</sup>. 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). Essas noções nos auxiliarão a compreender as relações que os conceitos de performance e performatividade podem estabelecer com o filme *Em Seus Braços* 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). Assim, essas definições também nos amparam em nosso esforço de evidenciar o *arquivo cine-performativo* como uma potência das imagens fabricadas pela cineasta.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.



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 topografia que não é formada apenas pelas casas, pela natureza, pelos espaços filmados, mas que é também subjetiva e afetiva, na qual a própria realizadora se evidencia como a questão colocada no filme.

### Performance e performatividade

Fundamentalmente composto a partir de uma ancoragem poética nas vivências da própria realizadora, a práxis fílmica autorreflexiva 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. Nesse sentido, se a noção de performance nos parece apropriada para nos aproximarmos de *Em Seus Braços*, é porque, em seu sentido ontológico, ela funda realidades. Como explica Elena del Rio (2008): “enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogenética<sup>9</sup>. Na representação, a repetição dá à luz o mesmo; na performance, cada repetição encena seu próprio e único evento” (DEL RIO, 2008, p. 4). 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 ser aquilo que ela é.

Aqui, cabe mencionar que 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

---

<sup>9</sup> A ontogenética é a ciência que estuda a vida de um organismo desde sua fase embrionária, até atingir sua forma plena.

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. Anos mais tarde, suas formulações seriam atualizadas pelo autor francês Jacques Derrida (1991) e pela filósofa estadunidense Judith Butler (2003), cujo pensamento desloca as teorizações de Austin acerca do performativo para inaugurar uma teoria de ação da “performatividade”, cuja radicalidade se sustenta na perspectiva linguística que considera o sujeito objeto de seu próprio fazer<sup>10</sup>.

Ter conhecimento do breve panorama articulado acima nos auxilia com as reflexões teóricas empreendidas neste artigo visto que possibilita que compreendamos a concretização de um novo estado, seja atrelado ao caráter performativo<sup>11</sup> de atos de fala ou do cerne criativo de práticas corporais, por meio da ação da performance. Ainda que na obra da autora estadunidense a performatividade esteja relacionada à dimensão do gênero e da sexualidade na esfera social, existem linhas de diálogo com o que este texto propõe refletir, posto que buscamos levantar 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.

Como sumariza a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2008), 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

---

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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.

performatividade é da ordem do devir, do virtual, e encontra na performance uma maneira de atualizar-se, ou seja, tornar-se concretude.

Dessa maneira, buscamos aproximar também a noção de performatividade ao filme *Em Seus Braços*, tendo em vista que essa obra autorreferente abre caminhos para refletirmos sobre a experiência de um corpo envolvido em processos fílmicos 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 como virtualidade) 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 autoinventivo 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.

O conceito de “afeto” está sendo articulado ao nosso substrato teórico a partir do pensamento elaborado por Elena Del Rio (idem) no que diz respeito às fricções produtivas entre performance e cinema: os afetos são os “poderes do corpo” (DEL RIO, *ibid.*, p. 08). A autora argumenta que essa energia, cujo lugar de efetivação torna-se o corpo do espectador, no âmbito da experiência com o cinema, é criativa e performativa em sua incessante atividade de organização e reorganização no contato com aquela/aquele 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. 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 (*ibid.*, p. 03).

Com isso, torna-se possível afirmar que o que nos interpela nesse filme é que não há, nele, uma apreensão direta do real, mas, sim, sua (re)invenção a partir da ação performativa dos corpos filmados, sobretudo do corpo da própria realizadora. Aliás,

como poderia ser defendido neste momento, 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 *cine-performativa*.

### **O arquivo e o repertório, duas dimensões do performativo**

Certo, a estratégia da performance, como aponta Eleonora 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).

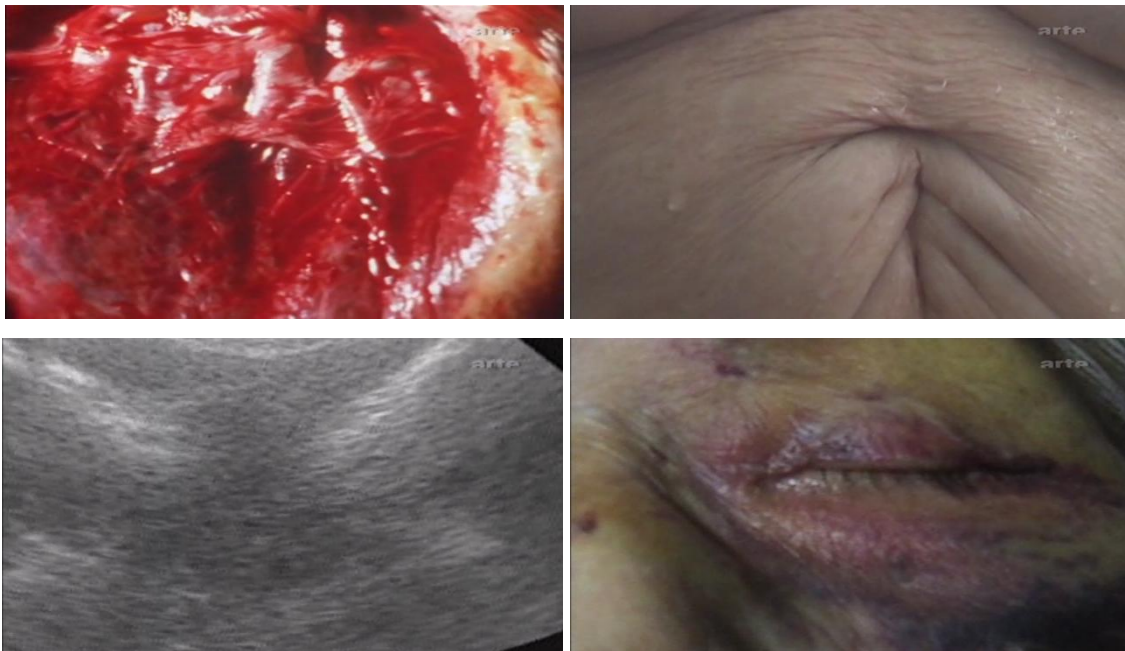
As imagens do filme *Em Seus Braços*, e de outros filmes autorreferentes de Naomi Kawase, também nos convocam a uma apreciação de ordem performativa, mobilizando nossos olhares e reorganizando nossos sentidos por meio de um fluxo que vai do corpo da cineasta ao corpo fílmico, entremeando-se em direção aos nossos corpos espectadores e produzindo novos estados em forma de afetos que transformam nossa experiência fílmica. Por exemplo, após a realização 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 fílmico 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 09 a 12). 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 09 a 12: Naomi Kawase reconfigura as dimensões espaciais e corporais de nossa experiência em virtude de sua poética fílmica em *Caracol*, filme no qual admite uma relação performativa com Uno.

Fonte: Reprodução.

A convivência com sua tia-avó, ademais, serve de mote para uma sorte de projetos relativos à vida da própria cineasta<sup>12</sup>. 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 um corpo fílmico repleto de texturas – de imagens das entranhas do próprio corpo após um parto às rugas que delineiam a pele da forma idosa de Uno (figuras 13 a 16). Filmaria também os últimos dias de sua tia-avó em *Vestígio* (Shiri, 2012), dessa vez em registro digital. Das fronteiras entre o cinema e a performance, 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 13 a 16: Na tessitura dos planos fílmicos de *Nascimento/Maternidade*, a presença de formas, detalhes e texturas mobilizam o espectador e reconduzem nosso olhar por todo o filme.

Fonte: Reprodução.

<sup>12</sup> 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.

Analisar o campo da performance pensando outros registros e epistemes que escapam da narrativa descritiva e da esfera discursiva 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. Desse modo, Taylor 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, danças. É importante ressaltar que, como vem sendo defendido aqui, 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.

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

Articular a noção de arquivo cine-performativo às imagens fabricadas por Kawase ou a outros cinemas (ampliação que devemos elaborar em outros textos), 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 o cinema. É um encontro de coisas, fluxos, vozes e desejos.

Dessa maneira, esse filme torna-se 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.

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 fílmico.

## Referências

- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Londres: Oxford University Press, 1962.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. trad: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CUNHA, Andrei. **O livro de travesseiro: questões de autoria, tradução e adaptação**. 2016. 296f. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Acontecimento, assinatura, contexto**. In: *Limited inc*. Campinas, SP: Papirus, 1991
- 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.



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.

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.

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

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.

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

SHONAGON, Sei. **El libro de la almohada de la dama Sei Shônagon**. Lima: Colección Orientalia, Universidad Católica de Peru, 2002.

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

**SOBRE O AUTOR:** Eduardo dos Santos Oliveira é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). É integrante do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA-UFC) e do Laboratório de Arte Contemporânea (LAC - UFC). E-mail: Eduardo.olvr@gmail.com

**SOBRE O AUTOR:** Henrique Codato é doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Instituto de Comunicação e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) acerca da fragmentação da narrativa no cinema contemporâneo. Tem como principais áreas de interesse a Comunicação e as Artes, com ênfase em Estudos de Cinema/Filme, Semiótica, Psicanálise e Estética da Comunicação. E-mail: picega@gmail.com