

O filme-ensaio em Naomi Kawase: A partilha do íntimo e a exposição dos afetos na busca pelas narrativas de si em “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra”¹

Uégillys Keyllor Mauricio da SILVA²

Arthur Fernandes Andrade LINS³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Transitando entre a ficção, cinema documentário e cinema experimental, o filme ensaístico é um tipo de cinema difícil de definir com exatidão. Tendo como ponto de partida o média-metragem “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra”, esse artigo tem como objetivo analisar a presença do corpo da cineasta Naomi Kawase e a partilha de sua intimidade enquanto recurso que legitima um caminho percorrido em busca das narrativas de si.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; filme ensaio; narrativas de si; Naomi Kawase

INTRODUÇÃO

A palavra ensaio traz consigo a ideia de algo inacabado, uma expressão livre de amarras, em que a voz da subjetividade permeia toda a obra e serve como força motriz para seu desenvolvimento. Muito facilmente confundido com o documentário, que segundo Bill Nichols (2010), por sua vez tem tradição na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade, o cinema ensaístico se apropria de uma série de elementos característicos em outras formas de cinema, para então conseguir a almejada liberdade de linguagem e assim comunicar de forma singular aquilo que se quer dizer.

É a eterna tentativa de conceber um filme em meio a uma atmosfera tomada pela ação dos meios externos e vontades alheias ao autor, e isso se faz fundamental para esse tipo de produção. Lançar-se a produzir um filme ensaio é como planejar uma viagem em que o realizador pode saber onde quer chegar, mas inevitavelmente irá passar por

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Graduando do Curso de Cinema e audiovisual da UFPB, email: uegillyskeyllor@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e audiovisual da UFPB e pesquisador do CNPq, email: arthurlinsufpb@gmail.com

um longo caminho em que irá se deparar com diferentes situações que diretamente irão lhe influenciar e afetar o filme que se propusera a fazer no início de sua jornada. Podendo inclusive resultar num produto final bem diferente do que foi planejado inicialmente.

O meu interesse pelo assunto aqui abordado surgiu em uma disciplina de montagem que foi ministrado tendo como foco o conceito de FILME – ENSAIO. A metodologia utilizada para a escrita deste artigo consiste num mapeamento sobre o uso do conceito ensaístico em filmes mais contemporâneos, tendo como principal objeto de estudo o filme Céu, Vento, Fogo, Água, Terra (2001), da cineasta japonesa Naomi Kawase.

Assim como no filme aqui analisado, me proponho a uma busca, que neste artigo em questão se trata da procura por caminhos possíveis para compreender o nebuloso conceito do cinema de caráter ensaístico.

O FILME ENSAIO – CAMINHOS POSSÍVEIS DE IDENTIFICAÇÃO

Apesar do termo “filme-ensaio” ser pouco popular, não é de hoje que cineastas se lançam ao risco do acaso, mesmo em suas narrativas ficcionais com roteiros bem amarrados, é comum diretores se apropriarem do acaso enquanto dispositivo presente no processo de produção dos seus filmes, potencializando o tom de veracidade impregnado na imagem presente em tela.

Demos talvez a falsa impressão de que consideramos todos os cineastas depois de Lumière como inimigos convictos do acaso, resistindo com todas as suas forças às incursões do acaso. É um fato que a função mais nobre do acaso, a que opera a nível formal, só recentemente foi compreendida por cineastas como Godard ou Rouch. Alguns espíritos excepcionais, contudo, haviam já pressentido a sua função a nível de linguagem. Desde 1920, pelo menos, que podemos encontrar cineastas que não se esforçam por dominar o acaso, mas, muito pelo contrário, que querem, em grande medida, subordinar as suas câmaras a este mundo aleatório que chamam realidade. (BURCH, 1973, p.132)

A representação de mundo que perpassa a janela do real no documentário é a mesma do filme ensaio, poderíamos dizer inclusive que todo filme ensaio é um

documentário, mas nem todo documentário é um filme ensaio. Cada vez mais presente na contemporaneidade, o ensaístico possui o frescor da inventividade e uma inquietação que lhe é própria e torna-se um tipo de cinema que está em constante trânsito. Numa busca estética através do orgânico e sensorio, muitas vezes provocando o engajamento afetivo do espectador conduzido pela voz da subjetividade do autor. O filme ensaio quebra por completo as convenções e formalidades e reinventa-se a todo instante como num eterno estado de mutação.

Parte do poder do ensaio, porém, encontra-se justamente na sua capacidade de questionar ou redefinir esses e outros pressupostos representacionais (frequentemente arregimentados com a estética romântica) e abraçar a sua condição antiestética. As dificuldades para definir e explicar o ensaio, em outras palavras, são os motivos pelos quais o ensaio é tão produtivamente inventivo. A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geográficas públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015, p.8)

Não é apenas no campo da imprevisibilidade do que acontece diante da lente da câmera que se faz o filme ensaístico, é comum também nesse tipo de cinema o uso de materiais de arquivo, podendo ser do próprio cineasta ou de outras pessoas que fizeram registro de algum determinado momento de suas vidas. É importante destacar o teor dessas imagens que foram fabricadas sem a pretensão de que fosse transpassar os limites do arquivo pessoal. Através de um novo uso destes registros, eles então passam por um processo de ressignificação e tornam-se parte de um filme, acentuando os limites entre o campo do público e do privado. Nesses casos em que o uso é apenas de imagens de arquivo, o processo de feitura do filme-ensaio se faz de modo primordial através da montagem. E assim se fará a ressignificação daquele conjunto de imagens, proporcionando não apenas uma obra aberta, mas uma experiência estética, que pode alcançar o campo do sensorial.

Todas essas características aqui citadas a respeito da obra feita com material de arquivo, também pode se aplicar ao filme ensaio que não se utiliza desse material pré-existente. O fato é que se tratando de material de arquivo, o “nível de acaso” torna-se muito maior se comparado ao processo de captação de imagens pelo próprio realizador. Embora ele se permita o risco da imprevisibilidade, a imagem capturada é afetada,

geralmente por uma série de escolhas do realizador, como hora, locação e posição da câmera por exemplo.

A presença da subjetividade é outra questão fundamental ao longo do processo de concepção do filme ensaio. A obra ensaística sempre refletirá uma visão de mundo do realizador, mesmo quando não tenha sido ele próprio o autor das imagens, mas no ato da montagem obviamente se faz o discurso que o realizador quer comunicar.

Presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documental, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar (CORRIGAN, 2015, p. 10)

Podemos citar aqui o exemplo do filme *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, que se utiliza de imagens captadas por turistas que estão a bordo de um cruzeiro com destino a Fernando de Noronha. Imagens de momentos de alegria, diversão e lazer são completamente ressignificadas ao longo dos setenta minutos de filme. Sem precisar usar narração em *off* e usando apenas as imagens fornecidas pelos turistas, o filme faz o espectador refletir a respeito da espetacularização da vida e o modo de como nos relacionamos com a câmera no ato de auto representação.

No caso do filme *Elena* (2013), de Petra Costa, acompanhamos a busca da diretora pela memória afetiva de sua irmã. Uma tentativa de resgate do passado através de imagens de arquivo e imagens ficcionais que juntas, provocam uma experiência bastante intimista, carregada da subjetividade e envolvimento afetivo da diretora em relação àquelas imagens que corajosamente ela partilha no filme com o espectador.

Tanto *Pacific*, como *Elena* se apresentam como documentário enquanto gênero, ambos os filmes possuem forte característica ensaística, o que de modo algum torna errado afirmar que eles são documentários, já que “filme ensaio” como já foi dito anteriormente não se trata de gênero, e sim de um tipo/modo de fazer cinema, com total liberdade de usar e se apropriar dos mais diversos dispositivos.

A BUSCA DE NAOMI KAWASE EM “CÉU, VENTO, FOGO, ÁGUA, TERRA”

Naomi Kawase é um dos mais importantes nomes do cinema contemporâneo e sua filmografia é de caráter muito intimista e sensorial, e para exemplificar de modo mais aprofundado a respeito de filme-ensaio, vamos falar do seu média-metragem “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra” (Kya Ka Ra Ba A) de 2001, em que acompanhamos a busca da diretora pelo seu pai, além de todo o seu processo de dor e angústia em ter que lidar com seus conflitos pessoais devido a questões familiares. As suas dúvidas e inquietações são expostas a todo instante, o espectador passa a sentir-se muito próximo dela. O filme é um organismo vivo, de uma força afetiva e sentimental enorme, da qual influenciou diretamente no seu processo de feitura e na relação que Kawase (diretora e protagonista) tem com essas imagens.

De caráter híbrido, combinando imagens de arquivo com imagens encenadas (ainda que de modo muito livre), a obra tem muitas características de filme ensaio, como por exemplo a explicitação do processo de busca, distanciando-se dos códigos de um possível gênero cinematográfico.

(...) um dos primeiros problemas que se imporiam a uma proposta tão abrangente seria mesmo lidar com o conceito de gênero neste caso, já que é discurso comum entre pesquisadores que se dedicam ao tema a negação da noção de gênero aplicada ao ensaio fílmico, baseada nas características distintivas mais valorizadas deste tipo de produção: a liberdade de pensamento, uma reflexividade notadamente personificada na figura do realizador, o caráter fragmentário e transitório que valoriza a reflexão sobre o modo de fazer da obra tanto quanto o resultado final a que ele chega e a negação de qualquer tentativa de “reduzir” o ensaio a definições e formatos. (ALMEIDA E MELLO, 2012, p. 4)

Logo nos primeiros minutos notamos que estamos diante de algo diferente, que possui um certo frescor, liberdade e pureza. A presença da Naomi Kawase é forte, característica comum de seus filmes ensaísticos. Estamos diante da história pessoal da diretora, a partilha e exposição da dor é como uma ferida aberta da qual o espectador acompanha o seu sangramento e fica extasiado com a beleza e melancolia das imagens.

O filme segue um tom confessional e intimista, entre as imagens de arquivo assistimos registros de sua mãe biológica e sua mãe adotiva, que conta a respeito do seu pai. Tudo está ali, exposto, rasgado, como uma ferida aberta, transmitindo a sensação de dúvida e busca, refletindo diretamente o estado da diretora naquele instante.

Esta produção é um exemplo claro de como a imagem enquanto produto afetivo influencia diretamente no processo de construção da obra e como o acaso está impregnado a todo instante, como vemos por exemplo no momento em que ela faz uma ligação para ter notícias de seu pai enquanto grava. “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra” é totalmente pertencente ao acaso porque ele é um registro da própria vida e do modo de se relacionar com as memórias, proporcionando uma constante imprevisibilidade.

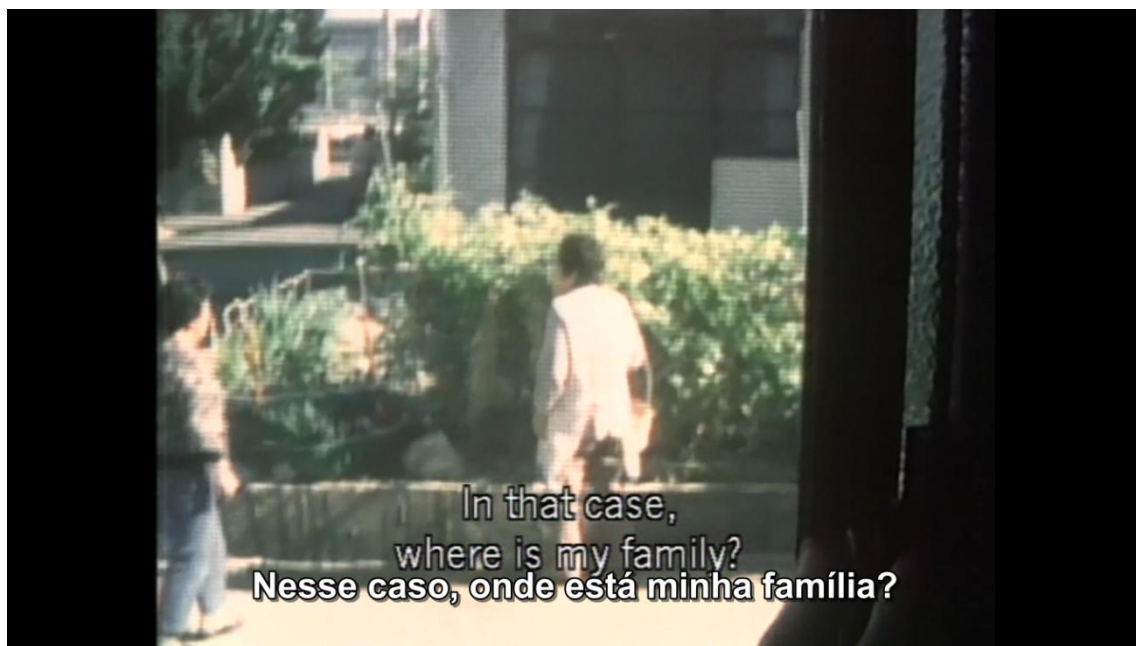


Figura 1: Frame do filme “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra” (2001)

O cinema, então, passa a ser instrumento de memória, de identidade, mas também cicatriz, que, através do seu próprio processo de realização, marca uma visão da criação artística que se confunde com a descoberta do ser. O cinema e a vida, portanto, constituem um todo orgânico, assim como natureza e homem, ou, em última instância “a realidade” e a “ficção”. Por isso, a importância dos elementos da natureza: é como se Kawase partisse dos movimentos cósmicos do ser em busca de sua própria origem uterina e que, através do cinema, essa busca possa ser possível quando criação e vida são partes de um único percurso em busca da natureza do ser. (MARCELO IKEDA, 2007)

A metalinguagem de “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra” é exposta não apenas através do momento em que a Naomi assiste a seu próprio filme e interage com a televisão, mas também na estética das imagens, muitas vezes deterioradas por se tratarem de registros caseiros. Alguns momentos sua avó cita a presença da câmera, o

dispositivo que captura a imagem em nenhum momento tenta ser invisível, pelo contrário, o tempo todo ele age e mostra-se de modo claro e atuante. Outro momento muito significativo é quando a Naomi vai fazer sua tatuagem, em que pela primeira vez o espectador enxerga a presença da claquete, que comunica uma possível encenação, que de todo modo ainda assim se dá de uma forma muito livre e espontânea.

A busca, a impregnação de forte subjetividade e o processo do filme faz com que essa obra que se apresente na ficha técnica como um drama biográfico, porém é possível constatar que se trata de um filme ensaio por excelência. Ele não se preocupa em seguir uma ordem, uma forma ou contar uma história, mas sim proporcionar uma experiência estética e sensorial de caráter singular. Para Adorno (2003), o ensaio não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito, ele “termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais tem a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2003, p.17)

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado ao conceito (ADORNO, 2003, p.25)



Figura 2: Momento em que Kawase assiste à “Embracing”, filme feito com relatos da sua mãe adotiva.

A partilha do afeto não se dá apenas com o espectador, mas com as pessoas que estão ao redor da Naomi Kawase, embora a sua busca seja solitária, no filme vemos ela dividindo esse momentos com diferentes pessoas, com suas amigas no momento em que assistem “Embracing” ou com o seu tatuador, com quem tem uma extensa conversa sobre a vida e a motivação que a levou fazer a tatuagem.

A variação de textura do filme remete ainda mais ao tom confessional, o que aparentemente pode soar como desleixo estético, se trata de um modo de comunicação visual desprendido dos parâmetros visuais a qual nossos olhos estão habituados. Um dos pontos altos do filme é o momento em que a diretora faz uma tatuagem, o espectador acompanha o processo e sua longa conversa com o tatuador, um ato real perante as câmeras tendo interferência de uma claquete. Como categorizar? A tatuagem em seu corpo ecoa como uma marca que dá potência na legitimidade da busca de caráter extremamente íntimo e pessoal. É como se estivéssemos diante de fitas de um filme de arquivo, mas o filme nada mais é que a materialização em imagem e som da procura e inquietação de uma cineasta que através do ato de fazer cinema tenta lidar com suas próprias feridas.

A montagem também se faz fundamental para a ideia de filme ensaio, e neste caso estamos diante de uma montagem por correspondências, segundo a classificação dada por Vincent Amiel (2007).

De facto, a montagem por correspondência tem como efeito paradoxal resistir ao fluxo das imagens e dos planos, ao mesmo tempo que o utiliza. A nova relação que cria entre sequências afastadas umas das outras, entre gestos que não são nem do mesmo momento nem da mesma ação, esses ecos ou essas repetições estritas, essa ligação vai funcionar como uma curvatura, uma forma de refrear a expressão, e, por conseguinte, o seu objeto. Já não é um disco riscado como atrás dizíamos, que envolveria no fim de contas apenas o médium, mas o próprio mundo representado, que perde sua simplicidade linear. Porque é sensível e inteligível, esta montagem transporta, na sua forma, o mundo que reorganiza. E pode-se-ia dizer que ao solicitar ao espectador a possibilidade de retrocessos, de recordações, ou de sensações deslocadas (tal imagem ou tal som que adquirem a posteriori uma significação e uma ressonância afectiva diferente), ordena, imobiliza, umas construção, no entanto, recebida a priori como móvel. (AMIEL, 2007, p. 83)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Metz (1980) “todo filme é um filme de ficção”, para Godard (1959) “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção”, já para Corrigan (2015) “a expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro modo representacional), assim exige, a perda do eu e o repensar e refazer do eu”. Desse modo podemos constatar como o ensaio se porta de modo inventivo e potente, pela pluralidade de características que encontramos nele e que o torna tão difícil de categorizar.

Na obra de Naomi Kawase encontramos obras que exemplificam muito bem o conceito do filme-ensaio, que por mais abstrato que possa parecer, ainda assim é possível identificar seus traços. Em “Céu, Vento, Fogo, Água, Terra”, vemos vídeos dos mais diferentes suportes, acompanhamos tudo de perto, quase como se a diretora estivesse sussurrando em nossos ouvidos as suas lembranças e inquietações. Vemos o filme e não conseguimos projetar um final, porque não importa como ele termina, o que se faz fundamental no filme ensaio é o caminho pela qual se percorre, por se tratar de uma obra sempre inacabada, aberta a múltiplas interpretações. O espectador é cúmplice e refém de um jogo entre realidade e ficção.

Este Artigo tem por objetivo se desdobrar em um projeto de monografia que irá analisar de modo mais aprofundado o conceito de filme ensaio tendo como objeto de estudo a obra da cineasta Naomi Kawase, que muito tem a dizer e nos ensinar em seus filmes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. O ensaio como forma. In. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 15-45.

ALMEIDA, G; MELLO, J. O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis. **Revista Nexi**, São Paulo, n.2, 2012

AMIEL, V. **Estética da montagem**. São Paulo: Texto & Grafia, 2007

BURCH, N. **Práxis do cinema**. Lisboa: Estampa, 1973

CORRIGAN, T. **O filme ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015

Céu, vento, fogo, água, terra. Direção: Naomi Kawase, Produção: Sent Inc., Naomi Kawase e Arte France. Japão, França, 2001, 8mm/16mm, finalizado em vídeo (55 min), son., col.

GODARD, J. L. Moi, un noir. In **Cahiers du Cinéma**, n. 94, 1959

IKEDA, M. **(Nawase docs I) Kya ka ra ba a**. Disponível em: <cinecasulofilia.blogspot.com.br/2007/10/nawase-docs-i-kya-ka-ra-ba.html> Acesso em: 01 maio 2017

METZ, C. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Livros Horizonte, 1980

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2010