



Jorge La Ferla

Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia*

palavras-chave:
Máquinas audiovisuais
e metadiscursos;
virtuosismo;
crítica das ideologias;
hibridiz;
Autorreferencialidade

Uma revisão crítica da obra do cineasta Robert Kramer, considerando as relações que propõe sua obra, a partir da utilização virtuosa de diversas máquinas audiovisuais em suas especificidades e combinações. O cinema, o vídeo, a televisão e as novas tecnologias constituem, em Kramer, processos de criação que dão origem a um trabalho expressivo com os dispositivos fotoquímicos, eletrônicos e digitais.

keywords:
Audiovisual machines
and metadiscourse;
virtuosity;
a critique of ideologies;
hybridity;
self-referentiality

A critical review of the work of filmmaker Robert Kramer, considering the links that his work suggests, from the virtuous use of various audiovisual machines, their specificities and combinations. The film, video, television and new technologies are, in Kramer, creative processes that give rise to an expressive work with photochemical devices and digital electronics.

Artigo recebido em 28
de setembro de 2010
e aprovado em 10 de
novembro de 2010

* Este artigo foi originalmente publicado em: **Devires. Cinema e humanidades**, V. 5, N.2, Julio/Dez 2008, Belo Horizonte. ISSN 1679-8503. Texto original em francês: Robert Kramer. Monographie, Théatres au cinéma, Tome 17. Dominique Bax, Cyril Béghin, Keja Ho Kramer (comp.), Bobigny, France, 2006. ISBN : 2-912561-14-0. As N.E. que se seguem são referentes a essa primeira publicação do texto em português.

Minha obsessão por Kramer havia começado depois de que assisti a uma projeção de *Milestones* na sala Action République. Pouco tempo depois, em maio de 1980, exerci forte influência para que Ernesto Portela, diretor do IFA, International Film Argentine, comprasse os direitos de *Guns*. Seria o primeiro filme de Kramer em cartaz em um sala de cinema na Argentina! Uma grande honra para mim, e além disso era a época da ditadura militar. Foi assim que tive dois encontros com Kramer, no escritório de Hélène Vager, da produtora Quasar em Paris. E pouco tempo depois no escritório de Tom Luddy, no Zoetrope em São Francisco, onde estava também Jean-Pierre Gorin. Naquele momento eu estava acompanhando o andamento das produções *One from the hearth* e *Hammet*, com a idéia de adquiri-los para a América do Sul. Eles pediam preços exorbitantes. E mais uma vez eu senti que havíamos feito o mais certo, pois já tínhamos *Guns*, que para mim era o conceito puro e a utopia diante dos sonhos irrealizáveis de Coppola e de um Wenders e um Gorin já perdidos em suas aventuras americanas.

R. K. Vadez

Cinema e vídeo, um balanço

No âmbito de um pensamento ligado à tecnologia audiovisual e a uma concepção de *mise en scène*, considerando a diversidade das mídias, gostaria de propor algumas reflexões sobre uma admirável práxis da criação que utiliza o cinema e o vídeo: aquela que Robert Kramer, creio eu, perseguiu ao longo de toda sua obra. Pretendo, dessa forma, estabelecer uma relação entre uma “sistemática” de seu trabalho e alguns momentos-chave próprios à imagem eletrônica e à história da *mise en scène* no cinema. Uma história dos meios audiovisuais que ainda não está totalmente escrita, baseada nas diferentes tecnologias, nas origens científicas das máquinas audiovisuais e nos cruzamentos entre a imagem fotoquímica e a imagem eletrônica: são elas algumas das áreas nas quais a obra de Robert Kramer mostra uma criatividade exemplar, aplicada à prática das mídias.

Tratar a obra de Robert Kramer como algo importante e inovador especificamente em seu trabalho com a imagem eletrônica e digital envolve uma tendência implícita a separar essa parcela da obra daquilo que seria sua “obra cinematográfica”. Esse erro está presente em um certo circuito do pensamento e dos estudos acadêmicos, em geral, e no setor dos estudos audiovisuais e do cinema, em particular. Ora, o dispositivo cinematográfico, profundamente contaminado há décadas pela televisão e pelo surgimento do vídeo, hoje, foi praticamente absorvido pelos computadores e pelo tratamento digital dos dados audiovisuais.

Essa tendência implica duas posições tradicionais. A primeira consiste em ignorar nosso sujeito e seguir a ilusão de poder conceber um sistema fílmico puro. Trata-se do classicismo, cujos totem e regra foram considerar o cinema em sua tecnologia, sua linguagem, seus modos de significação, nele procurando um sistema de pensamento próprio à “máquina cinema”, como o único lugar possível para uma reflexão sobre o audiovisual, a *mise en scène*, e cuja maior especificidade seria sua autonomia em relação aos outros meios audiovisuais.

A outra posição consiste em afirmar o caráter fundamental do trabalho com a imagem eletrônica, distinguindo-a da cinematográfica. Essa idéia é sustentada pela atividade de uma série de diretores e de pensadores que, há muitíssimo tempo, afirmaram uma diversidade do audiovisual, a ele integrando muito rapidamente práticas que implicam todas as outras máquinas produtoras de imagem e de som e suas possíveis combinações. Para efetivamente pensar sobre os dispositivos e as tecnologias, seria preciso considerar os diversos cruzamentos entre as mídias.

Gostaria de refletir sobre essas questões no trabalho de Robert Kramer, recolocando-as no contexto francês, tendo em vista que a França é não apenas o lugar onde sua obra muito cedo encontrou legitimidade e reconhecimento, mas também aquele que se tornará o país de adoção de sua vida de itinerários incessantes e fascinantes entre os Estados Unidos, a América Latina, a Ásia e a Europa. Uma parte do debate sobre os meios técnicos audiovisuais ocorreu precisamente na França, e é interessante a ela voltar como parte de um ambiente conceitual em que Kramer deixou importantes marcas. Depois de suas primeiras incursões no Festival de Cannes – *The Edge* (1968), *Ice* (1970) e *Milestones* (1975) –, é por volta do fim dos anos 1970 que Kramer continua sua carreira, com uma série de obras, praticamente todas produzidas na França. É precisamente nessas duas últimas décadas do século XX (e de sua vida) que o residente francês Robert Kramer assume ativamente um lugar no contexto complexo das grandes mudanças no audiovisual – sem falar na política e na história das ideologias.

Imagem eletrônica: televisão e vídeo

Hoje, vemos em tempo real graças à nossa capacidade de interpretar mentalmente as imagens e de criá-las intelectual, prática ou tecnicamente.

O bloco de imagens é aquela enorme nebulosa filosófica que se ergueu diante de nós. Nenhum filósofo penetrou realmente nessa nuvem de imagens. Cada um trata de um determinado aspecto dela. Alguns, como Barthes, da fotografia; outros, do cinema, como Deleuze; outros, da infografia; outros, do desenho. Acho que é um erro. É preciso reagrupar essas imagens e procurar ver o que elas têm em comum.

Paul Virilio¹

1. Declaração de Paul Virilio. In: PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El Arte del Vídeo*, RTVE-Serbal, Barcelona, 1991.

Com personalidades como Gilles Deleuze ou Jean-Louis Comolli, constituiu-se na França, nos anos 1970 e 1980, um *front* onde o cinema era o exclusivo lugar de desejo e de pensamento (e mesmo em outros autores era possível encontrar uma franca oposição ao meio eletrônico). Eles coexistiam com uma outra série de pensadores, como Raymond Bellour, Jean-Paul Fargier e Philippe Dubois, que, em sua obra crítica, colocaram questões fundamentais inerentes ao cinema, ao vídeo, à televisão, à imagem eletrônica e às suas múltiplas relações. Entre as duas correntes, e engajando-se em seus debates, encontrava-se Serge Daney, que foi uma figura importante para a difusão da obra de Kramer na Europa².

2. As relações entre Serge Daney e Robert Kramer foram ricas e contínuas, do começo dos anos 1970 até a morte de Daney, em 1992 – quando Kramer escrevia uma carta de homenagem ao crítico (KRAMER, Robert. Carta do Vietnã. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 458, julho 1992). Daney aparece no filme de Kramer *Sous le vent* (1991).

Lembremos que foi tardiamente, apenas por volta de fins dos anos 1980, após duas décadas de uma história notável, inaugurada por Fluxus e Nam June Paik, que surgiram na videoarte obras de diretores de cinema – obras criadas em vídeo e que entraram para a história geral do audiovisual. Em meados dos anos 1960, era uma outra história, que começava com o surgimento dos equipamentos portáteis: a história do vídeo independente. O grande magnetoscópio, máquina volumosa utilizada pelos canais e produtores de televisão, que já existia havia uma década, transformava-se em um pequeno conjunto integrado, o “portapack”, que reunia em si todos os instrumentos-chave: a câmera, o gravador e o leitor. Na mesma época, a figura do músico e artista coreano Nam June Paik foi capital, por ter sido ele o primeiro a realizar experiências com esses elementos básicos da tecnologia televisiva, que são o sinal vídeo e a imagem eletrônica, utilizando-os como matérias e suportes de trabalho. Paik, junto com um imenso grupo de artistas inovadores, tomou para si essa história despojada de mais de 35 anos de possibilidades de manipulações do suporte televisual. A combinação de várias imagens de diferentes origens em um mesmo quadro, a manipulação da tipografia como elemento da imagem e a criação de bandas sonoras complexas que rompiam com o som direto ou dublado eram a essência das suas obras, todas realizadas em um período de cinco anos, que fundaram a história do vídeo experimental. Essa história mítica do vídeo –é importante sublinhar mais uma vez – nasce graças à possibilidade de trabalhar com equipamentos leves, portáteis e de baixo custo, que renovam as experimentações tanto na narração quanto no documentário³.

3. E, com efeito, é preciso lembrar da forte coincidência de que este texto fosse publicado pela primeira vez no ano da morte de Nam June Paik.

Idéias, suportes, dispositivos

Para mim, o vídeo é cinema. É preciso distinguir o cinema da mídia, da mesma maneira que distinguimos a música dos instrumentos. Existe a música e existem os instrumentos, como o piano, o oboé, a flauta; e, todavia, nenhum deles é “a música”. O mesmo acontece com o cinema. Existe o cinema, e existem diferentes meios pelos

quais pode-se praticar o cinema: o filme, o vídeo, o computador e a holografia. O cinema é a arte de organizar uma série de fatos audiovisuais no tempo. E isso pode ser feito com filme, com vídeo ou com computador. Muda apenas a superfície sobre a qual corre essa torrente de imagens ou a tela na qual se visualizam as imagens. Não existem, conseqüentemente, deste ponto de vista, diferenças entre cinema e vídeo. Creio que quase tudo o que é feito com o vídeo pode ser feito com o cinema. Talvez custe mais dinheiro e tempo fazê-lo em cinema e não em vídeo, mas, finalmente, também pode ser feito. Por essa razão, o problema não deve ser colocado em termos de exclusividade de uma ou de outra mídia.

Gene Youngblood⁴

4. Declaração de Gene Youngblood. In: PÉREZ ORNIA, José Ramón. Op. cit.

Dessas frases certas, poderíamos extrair chaves que permitam abordar a obra em vídeo de Robert Kramer, um dos cineastas mais importantes do século XX e cuja maior parte dos filmes não foi realizada em 35mm – o que, fora do cinema experimental, é fato muito raro. As exceções à regra foram *The Edge*, filmado em 35mm preto e branco, com nada menos que uma Mitchell BNC, e *Point de départ* (1994), filmado com uma versão melhorada do Aaton 35/8, criado em seu tempo, a partir de especificações anotadas por Jean-Luc Godard. O resto da obra de Kramer é quase que inteiramente realizada em 16mm e em vídeo. Kramer utiliza não somente todos os formatos profissionais do vídeo, analógicos e digitais, mas também tem filmes de altíssimo nível realizados em suportes que não atingiam, para muitos, uma qualidade de imagem que permitisse sua difusão, como geralmente se dizia do VHS e do Hi8 – penso naquelas importantes obras que são *X Country* (1987), *Dear Doc* (1980), *Berlin 10/90* (1991) e *Hi Steve* (1991), às quais voltarei adiante. Em francês, existe um termo particular que se refere a essas tecnologias: fala-se em “*vidéo légère*”. O Instituto Nacional de Audiovisual (INA), onde Robert Kramer trabalhou desde que chegou à França, incorporou rapidamente o vídeo em suas pesquisas e produções, chegando a publicar, em 1979, uma excelente obra sobre o “vídeo leve”⁵.

Essa concepção da utilização dos equipamentos leves e portáteis, do 16mm e do vídeo, é um eixo que marca a obra de Kramer, e isso a partir de múltiplos lugares. Lembremos, além disso, que a convivência com o cinema de autor, com o cinema experimental e com a videoarte já havia formado o jovem Kramer ao longo de suas passagens pelas salas de Nova Yorke, especialmente, pela cinemateca da Filmmaker’s Cooperative, então dirigida por Jonas Mekas, personalidade monumental da história do cinema experimental, que exerceu influência direta na exportação da obra de Kramer para a Europa⁶.

Robert Kramer chega à cena audiovisual francesa em um momento em que surgem algumas obras notáveis por suas maneiras de praticar misturas com o vídeo. Vários foram os cineastas pioneiros nessa área que

5. *Le Guide pratique de la vidéo légère*. INA/CNDP: La Documentation Française, 1979.

6. Ver, a respeito, as entrevistas Robert Kramer-Bernard Eisenschitz. In: *Points de départ*. Institut de l’Image: Aix-en-Provence, 2001.

7. No início de *Nick's movie*, há a idéia de ir ver o cineasta Nicholas Ray, que estava morrendo de câncer. A crônica desse período de agonia criou uma tensão muito interessante entre uma suposta ficção cinematográfica que Ray e Wenders deviam filmar juntos, e o auto-referenciamento de um documentário realizado em vídeo, *making off* ensaio que mostra os últimos dias de Ray. Mistura de gêneros, mistura de suportes, um outro caso para a história das hibridações cinema/vídeo e documentário/ficção. [Podemos observar que *Notre Nazi*, que Kramer realiza em 1984, em vídeo, sobre uma filmagem de cinema, apresenta-se como uma extensão do dispositivo que deu lugar a *Nick's movie* (N.E.)]

8. Antonioni dava, assim, continuidade à experiência de *Désert rouge*, 1964, seu primeiro filme colorido no qual ele havia pintado os cenários em busca de uma textura dramática para cada imagem. Com *Le mystère d'Oberwald*, ele criava variáveis cromáticas no interior de um espaço cinematográfico complexo, graças à manipulação eletrônica do sinal de vídeo. Antonioni falará com entusiasmo dessa técnica na ocasião da

trataram e combinaram imagens eletronicamente, experimentando tanto no nível estético quanto no narrativo. Essas obras, que trabalhavam com o filme e com o vídeo, apresentavam impressionantes texturas híbridas. Um filme frequentemente citado como exemplo dessas misturas dos suportes é *Nick's movie*, também intitulado *Lighthouse over water*, que Wim Wenders realizou em 1979, pouco antes de sua colaboração com Kramer em *L'état des choses*⁷. Ou, ainda, *Le mystère d'Oberwald*, que Michelangelo Antonioni dirigiu em 1980, para a RAI – uma adaptação de *L'aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau, que foi filmada com várias câmeras de televisão em *banda vídeo*, processo com o qual Antonioni experimentou as possibilidades de manipulação cromática da imagem eletrônica e das relações espaçotemporais do fluxo televisual. Esse filme foi uma das primeiras transposições cinematográficas mostradas em salas de cinema, e a sua imagem, de definição ruim, deixava ver os chuviscos próprios da textura da imagem eletrônica⁸. Um caso único é o de Godard, não somente por causa da “saga” das *Histoires du cinéma*, que ele realizará durante dez anos, a partir de 1988, mas também, mais geralmente, porque sua obra, desde *Ici et ailleurs* (1972) e até *Allemagne année 90 (1991)*, foi sempre intimamente informada pela combinação entre cinema e vídeo. Uma obra audiovisual abundante, de excepcional qualidade, mistura-se de maneira complexa e criativa com seu trabalho específico cinematográfico e, para mim, a ultrapassa. Poderíamos, enfim, citar o exemplo influente de Peter Greenaway, que logo modifica de maneira radical sua obra, desde suas primeiras experiências para a televisão, particularmente para a TV Dante (1987).

A obra de Robert Kramer faz parte dessa história notável e complexa. Acreditamos que foi a partir de sua obra cinematográfica que se estabeleceu um modo de construção de ficções no qual a situação de filmagem, a construção do espaço e a montagem das narrativas têm conexões com o manejo de uma problemática muito particular, que a televisão influenciou, em seu tempo, trazendo-lhe algumas soluções. Esse problema, um dos mais difíceis entre os que podem se colocar tanto para uma filmagem quanto para uma estrutura narrativa, determinou um estilo próprio a Kramer: filmar cenas com muitos atores, dirigidos e contextualizados, que tornam impossível qualquer concepção clássica de uma montagem que recorra ao *campo-contracampo* tradicional.

A maneira como Kramer coloca em ação/ficção um cinema aparentemente militante, que se distancia das concepções dogmáticas, de toda a imposição sobre o que deveria ser um certo cinema político, é magistral⁹. *A mise en scène* do político, em *Ice* e *Milestones*, deve uma parte de sua dimensão irônica ao manejo da câmera na mão e ao plano sequência: o que estimula o natural e a espontaneidade é, na realidade,

apresentação do filme na Bienal de Veneza em 1980, em que também foi apresentado *Guns* de Robert Kramer.

9. Ver, como exemplo, o artigo *Film politique*, de Pascal Bonitzer. In: *Cahiers du Cinéma*, N° 222, julho de 1970.

obtido mediante uma grande sofisticação na composição dos roteiros, no trabalho com os atores e no domínio das circunstâncias de filmagem pelo próprio Kramer – o que torna seus últimos filmes americanos mais próximos, por exemplo, das cenas coletivas de *Une femme sous influence* (1974) ou de *Faces* (1968), de John Cassavetes, do que de um cinema exclusivamente político e dogmático. É que, definitivamente, o cinema aparentemente político de Kramer visava a colocar em cenas questões mais profundas, as de um grande cinema vinculado a relações humanas e afetivas que, em seu tempo, talvez estivessem excessivamente ligadas a questões ideológicas, mas cujo fundo sempre foi “pessoal”. Isso se constata não apenas na confusão atores/militantes, mas, mais fundamentalmente, no próprio Kramer. Além de seu trabalho explícito como ator em certos papéis-chave – ele encarna o personagem talvez mais imponente, por sua paranóia, de *Ice* –, essa implicação é ainda mais visível e constante nos processos de *mise en scène* de uma idéia, no desenvolvimento de filmagens complexas e no tempo dedicado à pesquisa, à montagem. É todo o trabalho do plano seqüência e de uma *mise en scène* sofisticada que se apresenta como espontânea, no jogo com muitas figuras integradas no quadro.

Como dito acima, a televisão exerceu em seu tempo forte influência sobre esse modo de filmagem, colocando em questão, em seu fundamento, o procedimento habitual do campo-contracampo. A possibilidade de utilizar simultaneamente várias câmeras permitia filmar seqüências completas sem interrupção, com som direto no mesmo suporte. O caso mais marcante de transferência desse sistema da televisão para o cinema é constituído por duas obras de Sidney Lumet, *Douze hommes en colère* (1957) e *Un après-midi de chien* (1975), nas quais por várias vezes é estimulada uma duração da narrativa igual à da história, em uma espécie de ‘ao vivo’ obtido pelo manejo magistral de uma única câmera de cinema: a “*mise en cadre*” coloca em relação espaços-tempos baseados em uma utilização dinâmica do plano seqüência em câmera de mão. Algo difícil de se obter trabalhando-se com apenas uma câmera de cinema, com as filmagens em geral muito lentas, deixando passar muito tempo entre o fim de uma tomada e o início de outra. Em seu primeiro período americano, um pouco antes de Lumet e com baixos orçamentos, Kramer resolveu muitas dessas questões para as quais a televisão e o vídeo virão auxiliar o cinema. Ao lado de uma tradição mais plástica e densa de composição com o plano seqüência, que voltamos a encontrar em Miklos Jancsó, Michelangelo Antonioni ou Theodoros Anghelopoulos, Kramer impunha uma concepção mais complexa e, poderíamos dizer, discursiva, cujos elementos fundamentais são planos seqüência frenéticos, que deixam de lado a virtuosidade e a prolixidade

do *travelling* – e, em seguida, a do *steadycam* – para se transformar em uma estratégia que permite captar as falas e as ações em uma mistura do documentário com o ficcional. Lembremos, além disso, outro dado fundamental, para bem dimensionar o domínio técnico que caracteriza a construção desses dois filmes antológicos, que são *Ice* e *Milestones*: o cinema é mudo, e uma filmagem a máquina de imagens precisa ser secundada por um sistema externo de captura do som. Da muito simples e sólida combinação câmera Éclair + magnetofone Nagra até o sofisticado acoplamento Aaton + Nagra, unidos por um *time code* – técnica utilizada em *Route One* (1989) –, Kramer sempre resolve de maneira eficaz e brilhante a realização técnica de seus filmes e a relação ideológica com essa técnica, transformando o *modus operandi* em essência de suas estratégias de *mise en scène*. Câmera e montador de muitos de seus filmes, Kramer conhecia os detalhes da técnica e suas manipulações – e isso fazia a diferença entre ele e muitos cineastas.

French transfers

O cinema e o vídeo são duas coisas diferentes. O vídeo não tem nenhum senso da análise, da precisão, do fotograma. É uma coisa em si, da eletricidade, do fluxo. Vale a pena trabalhar um pouco com o vídeo, porque a maneira como o cinema é mecânico, a que ponto ele está ligado a uma certa concepção do século XIX, torna-se, então, relativamente clara...

Robert Kramer¹⁰

Cinema é arte. Televisão é cultura. Digamos que entre os dois há mais ou menos a mesma diferença que há entre filosofia e ciência. A ciência é o vídeo, a filosofia é o cinema. O cinema tem uma vida quase humana, de aproximadamente cem anos. Era preciso que ele tivesse filhos, e esses filhos são a televisão, de um ponto de vista político e cultural, e o vídeo, de um ponto de vista técnico e estético. Os filhos não amaram seu pai, ou mãe, que era o cinema.

Jean-Luc Godard¹¹

Esse pensamento tecnológico-estético colocado nos primeiros filmes já se afastava tanto da narração tradicional quanto das habituais categorias documentário e ficção. Essas variações prosseguirão com as realizações de Kramer na Europa, correspondendo ao surgimento, à combinação e à rápida incorporação de uma tecnologia francesa no audiovisual, que propunha a mestiçagem funcional do cinema com os suportes vídeo. Para além das querelas, bastante bizantinas, que surgem com o desaparecimento da essência eletromecânica e fotoquímica do

10. Declaração de Kramer. In: **Points de départ**. Institut de l'Image: Aix-en-Provence, 2001.

11. Cf. PÉREZ ORNIA, José Ramon. Op. cit.

cinema, as possibilidades e o valor dessas combinações foram rapidamente utilizados por Kramer. A figura de Jean-Pierre Beauviala, ao mesmo tempo cientista e empresário, fundador da sociedade Aaton, é uma referência importante nesta história da concepção das máquinas audiovisuais. Em fins dos anos 70, um dispositivo da marca Aaton já oferecia uma gravação em vídeo, vinculada os fotogramas cinematográficos, que permitiria a sincronização destes últimos com o som gravado por um magnetofone Nagra. Esse dispositivo rapidamente permitiu a montagem em vídeo dos registros do que era filmado, em uma total correspondência com o negativo do filme, o que enriqueceu a função outrora limitada da *video assist*, até então um simples meio de verificar o enquadramento ou de rever em vídeo uma tomada recentemente terminada; esse dispositivo se limitava a oferecer um controle ao vivo, a partir de um monitor, da imagem tomada pela câmera cinematográfica, e a registrar essa imagem simultaneamente em vídeo, mas sem nenhuma correspondência estrita com os fotogramas.

Beauviala sempre propôs um discurso teórico para pensar essas questões de gravação e de pós-produção, discurso que lembrava os textos científicos dos primórdios da concepção de todas as máquinas audiovisuais. Vários desses textos foram publicados nos *Cahiers du Cinéma*¹² e apresentam um rigor importante, que une de maneira profunda e surpreendente o pensamento tecnológico com uma práxis do cinema e do vídeo, ambos considerados em toda a sua riqueza. Isto pode parecer paradoxal, mas esses dispositivos foram muito pouco utilizados em profundidade e de maneira criativa. Jean-Luc Godard e Robert Kramer são a exceção, retomando, cada um com sua obra e suas palavras, um discurso sobre essas variáveis científicas e tecnológicas. Sublinhemos dois pontos de referência a propósito de Aaton: o surgimento das câmeras 16mm e super16mm e a criação do *time code*, que permitia que essas câmeras fossem acopladas nos gravadores de som Nagra – uma revolução que está no fundamento de *Route One*. Em seguida virá a criação da câmera 35/8, utilizada em 1983, para a filmagem de *Prénom Carmen* (1983), dando lugar a um notável diálogo socrático entre Beauviala e Godard¹³. A utilização desses dispositivos *made in France* estão, em parte, na origem das decisões conceituais e operacionais que constituem a *mise en scène* de *Route One* – esta que, por sua vez, é explicitada em uma série de artigos sobre tecnologia publicados pelos *Cahiers du Cinéma*¹⁴. O material de gravação de *Route One*, muito leve, permitia praticamente integrar um equipamento de som à câmera, unido materialmente por um *time code*, o que tornava inútil, por exemplo, a utilização do *clap*, com uma impulsão digital produzida por cada fotograma do negativo. Esse detalhe aparentemente desimportante é fundamental, porque

12. Cf. Entretiens avec J.-P. Beauviala, Les machines du cinéma. In: *Cahiers du Cinéma*, n° 285-288.

13. Cf. Entretiens avec J.-P. Beauviala, Genèse d'une caméra. In: *Cahiers du Cinéma*, n° 348-350. 14. Cf. Technique d'un tournage : le marquage du temps. In: *Cahiers du Cinéma*, n° 426, déc. 1989.

14. Cf. Technique d'un tournage : le marquage du temps. In: *Cahiers du Cinéma*, n° 426, déc. 1989.

se obtinha, com isso, praticamente uma simulação da ligação direta que existe, em vídeo, entre a imagem e o som – a comparação com o vídeo termina aqui; pois, por outro lado, sempre havia o manejo mais complexo da luz e das lentes, e um comprimento de negativo limitado pela capacidade das bobinas.

Outro valor agregado era a possibilidade de trabalhar a pós-produção em VHS, graças a telecinagens, que conservam o sincronismo sonoro. Essa possibilidade levou a outras formas de trabalho que permitiam satisfazer um outro hábito de Kramer: o de dedicar muito tempo à montagem. Poder ver rapidamente os copiões em VHS permitia, além de tudo, fazer face ao processo itinerante da montagem, que não requeria mais um espaço profissional fixo – não há comparação possível entre o trabalho com uma moviola ou equipamentos de pós-produção pesados, e os novos equipamentos eletrônicos ou digitais. No caso de *Route One*, esse novo modo de trabalho foi de fundamental importância, se considerarmos a imensa quantidade de material filmado (65 horas) e a possibilidade assim adquirida de visioná-la e estudá-la de maneira mais flexível e íntima.

Com *Route One* estamos também em um caso mais rico e avançado do que na etapa *Ice/Milestones*, porque a nova possibilidade técnica vinha acompanhada de um pensamento mais complexo, visto que os aspectos “documentários” do filme eram postos em cena através do personagem de Doc – ator, testemunha desencadeadora de ficções no real e segundo personagem de enunciação, não somente pela imagem, mas também pelo som. Kramer participa ativamente da filmagem com sua voz: há momentos de monólogos (interiores?) e também de diálogo a partir da câmera com Paul McIsaac; ou, então, diretamente com as pessoas que está filmando. Nunca se assiste a tais diálogos com pessoas reais em *Ice*, e em *Milestones* há – coisa inacreditável para um longa-metragem desse gênero – apenas um diálogo com um personagem da “vida real” – a cena com o frentista de um posto de gasolina, a quem o protagonista do filme pede trabalho. Há, portanto, uma ausência total de diálogo com qualquer personagem que não pertença ao grupo de atores/militantes: é a transformação desse dado que estará na base de *Route One*.

Muitas câmeras de vídeo permitem ao operador gravar um comentário simultaneamente àquilo que está filmando, graças a um pequeno microfone integrado. O que em vídeo se revela muito simples de realizar, e nele constitui quase um lugar-comum, em cinema, inaugura uma dimensão dialógica desconhecida, que, no caso de Kramer, é utilizada com uma originalidade e um *savoir faire* impressionantes, estabelecendo uma forte tensão triangular ficcional entre o protagonista/ator, os protagonistas “da vida real” e o próprio Kramer, cuja presença se

exprime no enquadramento, nos movimentos de câmera e em sua voz tomada diretamente na filmagem. A função comum vídeo é, portanto, reinterpretada por Kramer no interior do dispositivo cinematográfico, em uma utilização que funda toda a narração do filme. Algo bem diferente de uma voz em *off* montada e mixada na pós-produção, e outra prefiguração de alguns procedimentos que serão acionados em *Berlin 10/90*.

Point de départ constitui, em 1993, um outro projeto original, que pretende voltar a uma história inaugurada 35 anos antes, em plena guerra do Vietnã, com o filme *People's War* (1970) – alegação em favor da guerra de liberação do vietcongue que lembra célebres *newsreels* cubanos, realizados no mesmo momento e no mesmo lugar por Santiago Álvarez. O tema da agressão imperialista contra o Vietnã, matéria crucial na vida política dos Estados Unidos e do mundo, dá lugar, no início dos anos 1990, a uma proposição complexa. Seguindo o exemplo da China, o Vietnã havia se tornado o país que mais recebia investimentos americanos... O pretexto de Kramer para ir ao Vietnã dirigir uma oficina de cinema poderia lembrar um outro *workshop* célebre, “Nascimento (da imagem) de uma nação”, realizado em 1978, por Jean-Luc Godard e seu grupo, Sonimage em Moçambique¹⁵. Mas, no país em que Kramer se encontrava, já se estava longe do “nascimento”. O fato de que dispunha apenas de equipamentos 35mm (como na maior parte dos países socialistas da época) levou Kramer a pensar na utilização do vídeo para acompanhar essa oficina – isso o permitia enfrentar o problema do custo da película. Essa decisão seguia-se também à de trabalhar ele mesmo em 35mm, desta vez com o modelo da Aaton 35/8, modificada, justamente, no início, por Godard e Sonimage. Uma máquina universal, leve – ainda que não tão leve quanto era da vontade de Godard –, e que podia receber bobinas com mais metragem, conforme as necessidades.

Point de départ é um filme muito mais difícil e complexo do que *People's War*, pois Kramer já se encontrava em uma realidade bem diferente daquela imaginada em sua época militante, que estava longe de suspeitar da queda do Muro de Berlim. Havia um problema muito claro: que visão dar de um país saído vencedor de todas aquelas guerras contra o imperialismo mas que tomava agora o caminho do capitalismo, guiado por seu partido comunista? É a essa leitura da história, da grande história e da sua história, que Kramer chega, atingindo uma complexidade diante daquela da situação e de suas próprias crenças. Ele está nessa via de reflexão quando resolve questões diegéticas, escolhendo trabalhar determinadas partes em vídeo, e outras em 35mm. Nessa época, a qualidade das telecinagens já era muito boa e muitas imagens em vídeo do filme parecem imagens cinematográficas.

15. Naissance (de l'image) d'une nation, J.-L.G./A.M.M. In: Cahiers du Cinéma, n° 300, mai 1979. Em 1978, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville são convidados pelo governo de Moçambique a pensar em um projeto de televisão nacional. Na mesma época, Robert Kramer está envolvido com um projeto similar em Angola (onde deve trabalhar com o cineasta e antropólogo Ruy Duarte), que acaba por ser abandonado (cf. supra, “Whit freedom in the eyes”). Encontra-se nos arquivos de Robert Kramer um exemplar da colagem de imagens e textos realizada por Sonimage para Moçambique. [N.E.]

A exceção a essa observação é toda a entrevista com Linda Evans, na prisão, com sua baixa definição e seus defeitos acentuados quando da passagem para o cinema – é a textura de um rosto falando como que do passado, enunciando, no cativado, ideias que vão, dialeticamente, acompanhar todo o novo percurso de Kramer no Vietnã.

Kramer, sozinho, entrevista personagens que lhe permitem recompor situações daquele passado que ele havia filmado ainda bem jovem no Vietnã. As primeiras sequências, com o tradutor ou com a velha câmara, são as mais significativas. Lembram os tempos de guerra a partir das próprias máquinas audiovisuais – as velhas câmeras 16mm caíram em desuso e se encontravam em petição de miséria – ou a partir daquele tradutor, que recicla no presente o personagem de Don Quixote, para dele fazer a figura eloquente daqueles tempos complexos, em que os antigos ideais do comunismo passaram a segundo plano. Literatura antiga, câmeras e películas, velhas ideias e utopias são filmadas e analisadas por novas tecnologias – além disso, o filme praticamente não recorre às imagens de arquivo de *People's War*. Em compensação, por várias vezes aparecem didascálias produzidas por outras imagens do passado. Um exemplo é toda a sequência que começa com o mausoléu de Ho Chi Minh, em que Kramer encadeia em alguns segundos do nascimento de sua filha Keja Ho, através das imagens de seu parto já utilizadas em uma cena de *Milestones*, até detalhes de uma foto de Keja, que mostra seu rosto deformado por um carimbo administrativo americano, em seu passaporte, para terminar com planos curtos de artesãos fabricando as mesmas sandálias de borracha que Ho Chi Minh usava. Essa brilhante sequência de montagem que mistura imagens de diferentes origens oferece um modelo de todo o filme, em que as imagens do presente, acompanhadas pela narrativa de Kramer, são pontuadas de maneiras distintas de se contar a história através das imagens do passado. É o caso da relação dos dois “Ho”, assim como do diálogo frontal em vídeo com Linda Evans. Dessa maneira funcionam o pensamento e as palavras de Kramer, assim como as imagens do televisor de *Berlin 10/90*: por digressões intertextuais que quebram as relações espaço-tempo clássicas mediante um novo conceito de elipse.

É importante também pensar a obra de Kramer a partir de uma série de obras em vídeo não profissional que comporta os filmes *X Country*, *Dear Doc*, *Hi Steve* (videocartas a Steve Dwoskin) e *Berlin 10/90*, todos realizados em Hi8, com exceção de *X Country*, que foi feito em VHS. Essa série é capital na obra de Kramer, sobretudo por conta de *Berlin 10/90*, um de seus mais importantes trabalhos. A exemplo do que pensaram e formularam diferentes teóricos, o vídeo se transforma

nesses filmes em uma verdadeira extensão do corpo de Kramer. A constância do trabalho de gravação excede qualquer plano de filmagem, no sentido classicamente cinematográfico. A possibilidade de dispor permanentemente de uma câmera ao alcance da mão, de uma prótese do olho e do pensamento, leva a uma nova forma de escritura, que Kramer adota de maneira vital. A pequena fórmula “você está sempre assistindo”, que Paul McIsaac repete a Kramer durante a filmagem de *Route One*, torna-se, no cineasta, uma segunda natureza.

X Country (1988) é, nesse sentido, fascinante, além de possuir grande valor político, produzido pela idéia de registrar um acontecimento já simbólico em si mesmo, como é o caso do casamento, na propriedade do ex-presidente Monroe, de uma de suas descendentes – amiga pessoal de Kramer – com um membro de um grupo político que em seu tempo fora ativista na América Latina. É, além disso, a simples crônica de um casamento, com toda a ironia do que pode ser um vídeo “social”, diretamente montado na câmera e seguindo a cronologia da cerimônia, da chegada dos visitantes até a festa final. Kramer dá prosseguimento, além de tudo isso, a uma espécie de procura de si mesmo através de seus amigos, e se prende obsessivamente a gestos ou atos ínfimos mas de grande intensidade de sua mulher, Erika, ou de sua filha, Keja. O papel de Paul McIsaac, que aparece ao mesmo tempo como personagem convidado e como engenheiro de som, não é menos importante; pois o dispositivo aparece como um ensaio desencadeador daquilo que será *Route One*, em todos os seus níveis significativos de proposição de construção de uma nova leitura dos Estados Unidos. Esse detalhe da presença de Doc é muito importante, na medida em que permite circundar esta obra capital, que é *Route One*, com dois filmes realizados em vídeos não profissionais – *X Country*, como prelúdio, e *Dear Doc*, como *post-scriptum*.

A nostalgia que se pode ler em *Dear Doc* é efeito de uma visão mais profunda sobre aquilo que Kramer vive em Paris – sua nova casa, a proximidade permanente de sua mulher e de sua filha. Kramer comenta essa realidade de um lugar afastado de sua outra família e de sua outra casa, de seu amigo Paul McIsaac e dos EUA. Esse nível permanente de autorreferenciamento, pelo qual Kramer coloca em cena sua própria existência, é penetrado pela *mise en scène* do trabalho de pesquisa musical efetuado por *Route One* ao longo de incríveis sessões de gravação, em que se vê essencialmente Barre Phillips e Michel Petrucciani. Encadeando *X Country* e *Dear Doc*, poderíamos chamá-los de *Roteiro do filme Route One*, para retomar os títulos que Godard deu aos seus próprios filmes. Mas, na perspectiva de Kramer: uma proposição de construir uma revisão em vídeo, operando variações e desenvolvimentos em torno da ideia de

roteiro. Um novo conceito de escritura audiovisual que teria, inicialmente, a ver com uma leitura decididamente “hipertextual” de todo o trabalho de *Route One*, produzido de pontos de vista anteriores, *X Country*, e posteriores, *Dear Doc*. O processo de escritura “sobre” um filme implica uma revisão dos processos de realização desse filme e impõe, portanto, uma construção não linear do novo texto, neste caso, eletrônico. E isso através do vídeo. Esse gênero bem pouco cultivado pelos cineastas – a reflexão sobre sua própria obra – é, para Kramer, oportunidade de utilizar o vídeo de forma inteligente e de enunciar uma série de pensamentos de importância fundamental para sua obra audiovisual. A série de vídeo-cartas que ele troca com Stephen Dwoskin prolonga em momentos esse aspecto particular do vídeo “que pensa” questões sobre o cinema, atacando de maneira exemplar as convenções do “autorretrato”¹⁶.

De todos os trabalhos feitos por Robert Kramer para a televisão, e em toda a sua trajetória, *Berlin 10/90* tem uma importância muito particular. A ideia da série “Live”, que Philippe Grandieeu teve para o canal de televisão La Sept e da qual *Berlin 10/90* fazia parte, pode ser posta em relação com outras experiências do mesmo tipo; por exemplo, com a série “Vingt P’tits Tours”¹⁷, proposta no ano anterior, por Jean-Paul Fargier, na ocasião das celebrações do bicentenário, e tomando como mote o primeiro centenário da Torre Eiffel. Philippe Grandieeu quis trabalhar dando relevo a uma das essências do aparelho televisual, a transmissão direta, reivindicando para si outras experiências efetuadas nos Estados Unidos por diversos grupos artísticos e políticos, como, por exemplo, o *Paper Tiger*¹⁸, que marcou a história da televisão não corporativa transmitida ao vivo. Tratava-se, em todos os casos, de afirmar a ruptura radical, produzida especificamente para a televisão, na história da representação: uma imagem e um som que existem quase no exato momento em que são produzidos. Uma instantaneidade que permitia a transmissão dessa informação à distância. Lembremos que, desde o surgimento da gravação em vídeo, por volta de meados dos anos 1950, a televisão vale-se cada vez menos de sua principal característica, que é a transmissão direta. Nam June Paik talvez seja o único autor que concebeu emissões não apenas realizadas diretamente, mas também transmitidas simultaneamente por satélite. Diante da rejeição da transmissão direta por parte do canal ao qual Grandieeu havia proposto seu projeto, a ideia da emissão era manter uma captação contínua, mas com uma única câmera, sem cortes, sem possibilidade de pós-produção, sem difusão simultânea como seu criador desejava inicialmente.

Essas regras deram a Kramer oportunidade de concentrar de maneira antológica toda uma série de pesquisas, que ele conseguiu exprimir

16. Cf. DUBOIS, Philippe. L'image à la vitesse de la pensée. In: *Cahiers du Cinéma spécial Jean-Luc Godard*, nov. 1990, e BELLOUR, Raymond. Autoportraits. In: *L'Entre-images. La Différence*: Paris, 1990.

17. Essa convocação a vinte artistas foi uma realização que apresentava uma série de vídeos curtos em sua maioria publicados, que seriam separadamente transmitidos como uma parte do programa.

18. Cf. FARGIER, Jean-Paul. N.Y. Turbulences bien tempérées. In: *Cahiers du cinéma*, n° 337, juin 1982, e Vers l'Est, entrevista com Philippe Grandieeu sobre *Berlin 10/90*.

nessa proposição, cuja simplicidade é apenas aparente. Uma tomada de uma hora que, uma vez terminada, implicava um programa completo. O trabalho com o plano seqüência, a questão do autorretrato, as relações câmera-personagem-fundo, a gravação do corpo e da voz, a visão da história coletiva e de sua própria história, a tensão entre cenário e construção de um espaço, os comentários ao vivo, a colocação de seu próprio corpo em cena, a utilização de imagens integradas ao vivo através de um televisor situado no espaço filmado, Kramer enquadrando/falando diante da câmera – estes são alguns dos elementos que Kramer procurou em toda a sua obra, desdobrando-os aqui de maneira nova, intensa e concentrada¹⁹.

19. Essa complexidade de um discurso audiovisual profundamente político pode, por exemplo, ser comparado a recentes tentativas semelhantes de trabalho com o plano seqüência combinado com as tecnologias digitais. É o caso, muito comentado, de *A arca russa*, de Alexander Sokourov (2002), em que uma *steadycam* gravava um plano seqüência de mais de uma hora diretamente em digital em um disco rígido. O discurso desse filme, leitura da história czarista vista a partir da decadência da Rússia do terceiro milênio, revela-se bastante banal, em sua base ideológica, e perfeitamente indefensável diante da clareza e profundidade de Kramer ao se servir do mesmo dispositivo.

Essa proposição estrutura-se no interior de um único espaço, constituído pela figura de Kramer de costas para uma tela, que é o fundo sobre qual marchetaremos fragmentos do filme em questão. Espaço diegético muito complexo por sua proposição de colocar em relação diferentes planos provenientes de diversos lugares. Trata-se, já, de evocar toda uma história própria, com a família e, particularmente, o pai. Um Kramer que é posto em cena e cujo protagonismo principal volta a acionar, com sua voz, seu rosto, sua memória em cena, sua história pessoal. É somente no vídeo que a trama complexa dessa proposta tão artesanal, fragmentada e sensível poderia encontrar seu suporte. Kramer não tem, definitivamente, necessidade da ficção e da criação de personagens para (se) colocar em cena um pensamento, uma ideologia, ou sua própria narrativa histórica. Essa forma fragmentada de raciocínio tem muito a ver com um outro tipo de documentário, que poderíamos chamar de “autorretrato-ensaio”, que afirma possibilidades de utilização do suporte vídeo em um processo que não recorre à montagem, mas que tem muito mais a ver com as possibilidades da transmissão direta. Uma transmissão direta de vídeo, mais do que de televisão: a possibilidade de falar diante da câmera, com um microfone na lapela, tal como o vemos fazer nas cartas a Steve Dwoskin, é uma maneira de inscrição, evidente e explícita, que só se pode realizar na transmissão direta do dispositivo vídeo, e que o cinema pode apenas simular.

A obra em vídeo de Robert Kramer é vasta e ultrapassa os limites deste texto, mas me parece importante considerar um de seus últimos trabalhos, *Ghosts of Electricity*, que fez parte da série “Locarno moyen siècle”, e no qual se encontram renovadas algumas constantes do trabalho de Kramer. O âmbito da autobiografia, as séries de planos que mostram sua mulher, Erika, ou sua filha, Keja Ho, que ele filmou ao longo de toda a sua carreira e que já estão ligadas à passagem do tempo, não somente porque se trata de imagens de corpos tão observados no decorrer dos anos, mas porque ali há uma reflexão das relações dos

corpos e de sua deterioração, da natureza, da energia e da tecnologia, em um conjunto que poderia se oferecer como uma poética do pós-humano, como às vezes a chamamos hoje. Das guerras telecomandadas à prótese corporal, há novos discursos que penetram na ideia do que é humano – ilustrados pela imagem sintomática, em *Ghosts of Electricity*, do artista australiano Stelarc, com seu terceiro braço²⁰ – e que nos levam a pensar que hoje Kramer estaria pensando e trabalhando com as questões que fazem das artes, das ciências e da tecnologia um lugar de alta reflexão e crítica, e não de falta de profundidade, como ocorre com a maior parte do debate contemporâneo.

Diante dos momentos particulares e preocupantes por que passa a política européia, com seus partidos e seus homens políticos agarrados ao poder, com suas fronteiras fechadas aos outros países e àquelas e àqueles que não fazem parte da Comunidade, diante da perda de singularidade das linguagens e dos meios audiovisuais, assim como diante das dificuldades da produção independente, em um panorama audiovisual europeu em profunda decadência e sem resposta inteligente para os problemas mais urgentes do mundo, nesses primeiros anos do terceiro milênio, nós sofremos ainda mais com a ausência de Robert Kramer.

20. "O corpo precisa ser reposicionado, do reino físico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica.

As estratégias rumo ao pós-humano tratam mais do apagamento do que da afirmação – uma obsessão que não é mais com o eu, mas uma análise da estrutura. Noções da evolução das espécies e distinção de gênero são remapeadas e reconfiguradas em hibridizações alternadas do homem-máquina."

STERLAC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: Diana Rodrigues (dir.).

A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Edunesp: São Paulo, 1997.

Imagem ao lado,
Robert Kramer and
John Douglas, 1974.

Jorge La Ferla é realizador de vídeo, tv e multimídia. É professor titular chefe de cátedra na Universidade de Buenos Aires e na Universidad del Cine, em Buenos Aires, e professor convidado da Universidad de Los Andes, Bogotá. Foi professor convidado em universidades e instituições em diversos países, entre eles Alemanha, Brasil, Canadá, Chile, Espanha, França, Israel, Itália, Peru, Suíça e Estados Unidos, como também curador de mostras de cinema e vídeo na América Latina. Entre os últimos livros que organizou, destacam-se *El medio es el diseño audiovisual* (2007) e *Video argentino/ensaios sobre cuatro autores* (2007).

