



DearDoc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico

Consuelo Lins

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III
Professora da Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo: Análise de diferentes aspectos da obra do cineasta americano Robert Kramer (1939-1999) a partir de *Dear Doc* (1991), uma vídeo-carta endereçada ao ator com quem trabalhou em seus filmes mais importantes. Entre Europa e Estados Unidos, entre vídeo e cinema, entre autobiografia e ensaio, as imagens desse ex-militante da extrema-esquerda americana que deixou seu país pela França no final dos anos 70 tensionam ficção e documentário a um ponto raramente visto na criação audiovisual contemporânea.

Palavras-chave: Robert Kramer. Ensaio fílmico. Cinema subjetivo. Documentário. Vídeo.

Em 1991, Robert Kramer modifica em pleno vôo um projeto que ele mesmo havia proposto à Arte (canal de televisão francês) e realiza uma videocarta que tem como destinatário Paul McIsaac, amigo de longa data, companheiro de militância e ator de três dos mais importantes filmes do cineasta americano: *Ice* (1970), *Doc's kingdom* (1987) e *Route one* (1989). A idéia inicial era criar 20 filmes de cerca de cinco minutos a partir do material que não tinha sido utilizado em *Route one* (1989), a serem exibidos ao longo da programação do canal. Contudo, pouco a pouco o cineasta se deu conta de que as imagens não justificavam o projeto e que a duração prevista era improdutiva. Percebeu também que nem *Doc's kingdom* nem *Route one* contavam “a verdadeira história” que atravessa os dois filmes, “uma espécie de história de amor entre homens, que remontava a um passado longínquo, quando militávamos juntos”. Decide, dessa vez, “tudo dizer” e “tudo mostrar” sobre suas relações com Paul McIsaac, e viver até o fim um processo que ele mesmo chamou de “síndrome Jonas Mekas”.¹

O fato de essa videocarta ser endereçada em inglês ao personagem do médico *Dear Doc* e na tradução francesa ao ator Paul McIsaac *Lettre à Paul* é bastante expressivo da indefinição de estatuto dessa “carta” que adquire aqui e ali tanto ares de diário pessoal quanto de ensaio fílmico a refletir sobre os procedimentos de criação do cineasta. Uma certa indefinição entre filmar e viver, tão cara ao diretor. No final das contas, a trajetória do médico talvez a mais bela invenção do cinema de Kramer se situa entre as biografias do cineasta e de Paul McIsaac: “esse doutor é você, sem sê-lo. Mas sou eu também. Uma ficção na qual nossas diferenças se esfumam, como no amor ou no trabalho”. Dirigir-se ao doutor é também uma forma de dizer “meu querido diário”, escrever a si próprio tendo Paul e nós, espectadores, como testemunhas.

A referência a um dos mais célebres diretores do cinema experimental americano revela um deslocamento nas posições de Kramer do final dos anos 60, quando dizia se situar entre os “dois extremos” da produção cinematográfica do seu país: de um lado o subjetivismo e a dissolução da história nos filmes *underground*, de outro a objetividade e o excesso

Este artigo foi publicado originalmente em: LINS, Consuelo. Dear Doc: la subjectivité à l'essai. In Robert Kramer. Monographie (coll. Théâtres au Cinéma, tome 17). Sous la direction de Dominique Bax avec la collaboration de Keja Ho Kramer et Cyril Béghin. Bobigny: Magic Cinéma, 2006, p. 88-91. Sua tradução para o francês foi feita por Mateus Araújo Silva.

¹EISENCHITZ. 2001. Daqui por diante, todas as citações de R. Kramer sem referência, à exceção do número da página, pertencem a essa longa entrevista com B. Eisenschitz.

de narratividade do cinema de Hollywood. “Eu gostaria de realizar uma espécie de mescla daquilo que me parece o mais interessante nesses dois extremos” (KRAMER. 1968: 115). Naquele momento, para um cineasta engajado nas lutas da esquerda americana, colocar em cena sua subjetividade de forma explícita não estava absolutamente em questão. Ou melhor, essa dimensão emergia, mas de viés, deslocada, reorganizada em outras narrativas, em outros personagens. Foram necessários muitos anos e muitos filmes para que Kramer pudesse se confrontar com algo de que ele mesmo dizia ter medo e acionar sua subjetividade de forma até então inédita, dispondo de imagens como bem lhe aprouvesse na sala de montagem. Eis o que a “síndrome Mekas” queria dizer para o diretor, não uma influência estética específica ou uma forma de filmagem determinada.

Uma inflexão subjetiva vinculada particularmente ao adensamento da experiência de montagem. “Eu tinha muita vontade de atingir um outro nível. Queria chegar lá trabalhando 24 horas por dia. Também poderíamos chamar isso de síndrome Chris Marker. Ia mergulhar nisso completamente. Não atenderia ao telefone, não voltaria para casa, e iria ver o que aconteceria” (p. 102). Exercita solitariamente procedimentos de montagem a partir de um material de diferentes origens: imagens preexistentes extraídas do seu cotidiano familiar, das sessões em que o amigo Barre Phillips e Michel Petrucciani compõem a música de *Route one*, dos filmes que fez com Paul McIsaac; e imagens capturadas em vídeo 8 no momento em que elabora essa videocarta. Uma decisão que implicou riscos do filme não se realizar, de não ser aceito pela Arte, de não ser exibido. Preservou, contudo, o prazer da experimentação, que veio precisamente da incerteza quanto aos resultados, da fragilidade na sua feitura, da curiosidade e do desejo de ir até o fim.

Em primeiro plano, sua relação com o ator Paul McIsaac, o trabalho em comum, as inúmeras conversas que tiveram ao longo dos dois filmes, a separação efetiva em *Route one*. “Dear Doc (...) Eu queria te falar dos dois filmes que fizemos juntos, daquele personagem do doutor que nós criamos”. Uma proposta de reflexão, um desejo de retomar questões passado um tempo, agora com uma certa distância, e de

fazer o trabalho de luto do fim de uma “relação”. Afinal, não foi pouco o que uniu ator e cineasta ao longo dos anos. Juntos militaram no Newsreel² e fizeram filmes; juntos, gestaram Doc e suas memórias, o retiraram de *Ice* e fizeram com que ressurgisse em *Doc's kingdom* dezoito anos mais velho, médico e doente ao mesmo tempo, perdido em meio aos restos de civilização industrial. Juntos, fizeram *Route one*. Mas como surge esse personagem de quem agora ele quer se separar?

O personagem do médico já estava sendo trabalhado por Kramer quando ele reencontrou Paul McIsaac em 1984. O fato de o pai do cineasta ter sido médico certamente contou para um primeiro esboço desse personagem, mas Doc ganhará novas e diferentes dimensões ao longo de uma abundante correspondência entre os dois amigos a partir desse reencontro, na qual várias idéias são discutidas e testadas entre as quais a de fazer com que a experiência comum de *Ice* participasse de fato da história do personagem. Nessa “ficção política” do final dos anos 60, Kramer também atua ao lado de McIsaac, integrando uma organização clandestina em plena ofensiva armada contra o governo americano. O que de imediato surpreende nessas imagens de 1969 é a semelhança física entre cineasta e ator em meio a tantos outros atores-militantes do Newsreel. McIsaac dirá mais tarde que seu personagem de líder da organização continha inúmeros aspectos da personalidade “dominante” de Kramer no interior do movimento.

De toda maneira, quando decide filmar *Doc's kingdom* em Portugal, em seguida a uma proposição de Paulo Branco, não tinha ainda idéia precisa do que seria feito. “Procuremos ter uma impressão dos cenários, dos lugares, e deixar a história deles emergir, como sempre aconteceu no passado” (p. 68). Paul McIsaac foi para Lisboa um mês antes do início das filmagens; durante esse tempo trabalharam intensamente para dar forma ao personagem. Sua efetiva espessura, contudo, só foi adquirida ao longo do filme. “Durante as filmagens, o roteiro mudava a cada dia e eu estava livre para improvisar, pois eu havia *me tornado* o Doc” (McISAAC. 2001: 60).

² Organização de produção e distribuição alternativa de “atualidades cinematográficas revolucionárias” criada nos Estados Unidos em dezembro de 1967.

Criar um personagem nesses moldes, em uma espécie

de síntese das idéias do diretor e dos atores aberta à improvisação durante as filmagens, foi uma constante na obra de Kramer, um procedimento de direção utilizado de forma instintiva desde os primeiros filmes “selvagem”, segundo Kramer, mas com maior complexidade e sofisticação com o passar dos anos. A idéia de “coletivo” significou, desde o início, uma idéia político-ética-estética que passava pela participação dos atores, assim como da equipe, na elaboração do filme. O próprio movimento do filme produz mudanças nos comportamentos, gestos, pensamentos, relações que ultrapassam o que havia sido previamente pensado e são incorporadas à obra; a filmagem torna-se o “lugar” onde os personagens são convocados a se produzir. Os personagens de *The edge* já são, nas palavras de Bernard Eisenschitz em 1968, uma “projeção ao mesmo tempo do cineasta e de cada ator, chamado a uma recriação ‘por dentro’, de todos as partes, de seu personagem, inicialmente apenas uma sucessão de palavras” (EISENSCHITZ. 1968: 54). Procedimento que se manteve tanto nos projetos com múltiplos personagens e narrativas, nos quais não há propriamente personagens principais e secundários, quanto nos filmes com menos atores. A dispersão inerente à relação do cineasta com um grande número de atores *Milestones* por exemplo, mas também *The edge*, *Ice*, *Guns* cedeu lugar, a partir dos anos 80, à concentração com poucos atores: Laure Duthilleul (*A toute allure*, *Walk the walk*), Jean Quentin-Chatêlain (*Le manteau*) ou Jacques Martial e Betsabée Haas (*Walk the walk*). Kramer buscou, com cada vez mais afinco, parcerias que se envolvessem na construção dos personagens. Seus filmes são repletos de seres que não são definidos “de uma vez por todas”, mas sujeitos a transformações durante todo o processo de filmagem.

Às vezes à revelia dos próprios atores. “É uma das razões pelas quais as pessoas às vezes assinam um contrato maior do que imaginam” (p. 73). Foi o caso de Vincent Gallo em *Doc's kingdom*. Kramer aproveitou características do ator, pouco conhecido em 1987, assim como seus sentimentos em relação ao cineasta e McIsaac, como matéria-prima para o filme. No dia seguinte à chegada de Gallo a Lisboa, “ele decidiu que se havia um tipo de personagem que ele

detestava, era eu e Paulo. Ele, que havia crescido na nova era do ‘sirva-se à vontade enquanto é possível’, via-se novamente às voltas com os dois pilares dos anos 60” (p. 71). Kramer deu-se conta de que era exatamente por essa razão que o haviam escolhido, “por sua atitude dos anos 80, seu terno Armani...” e ao mesmo tempo “uma grande vulnerabilidade”, fazendo dele uma “surpreendente combinação” (p. 71). Gallo faz o papel do filho de Doc que vai a Portugal lhe cobrar paternidade situação esboçada em linhas gerais antes da filmagem, mas sem nenhum detalhamento. Boa parte dos diálogos entre pai e filho surgiu nas improvisações do cineasta com os dois atores. O que Kramer quer, em momentos assim, é viver efetivamente uma experiência; no caso, tentar transformar hostilidade em compreensão.

Nesse sentido, a *mise en scène* do cineasta americano jamais deixou de lado duas grandes heranças do cinema dos anos 60, das quais foi também um dos inventores. “Uma certa tendência do cinema moderno” que apostava na participação constante do ator na elaboração do personagem e filmava a ficção como documentário, “como se tivesse sido apreendido ao vivo”(KRAMER. 1995: 172). Tratava-se de criar uma situação e “se comportar em relação a ela como em relação a um evento sobre o qual se faz uma reportagem” (RIVETE. 1968: 8), como dizia Jacques Rivette em 1968, cineasta que Kramer especialmente admirava. Improvisar sim, mas com “método”; escrever os textos, tal como em John Cassavetes, mas deixá-los abertos à negociação para que fossem justamente recriados e completados na interação entre atores, câmera e diretor. Uma dimensão de “criação coletiva” que vinha, em Rivette e Cassavetes, de uma concepção de teatro e, na obra de Kramer, de uma idéia da política. Em todos eles, porém, um “cinema de revelação” em que os personagens

“se constituem gesto a gesto e palavra a palavra, à medida que o filme avança, eles se fabricam a si mesmos, com a filmagem agindo sobre eles como um revelador e cada progresso do filme lhes permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento (...)”. (COMOLLI. 1968, *apud* DELEUZE. 1985)

Se Kramer fez da parceria com os atores um método, é com McIsaac em *Doc's kingdom* que ela atinge a maior intensi-

dade. Talvez porque seja o único filme do diretor em torno de apenas um personagem e o único que leva o nome de um deles no título. É, sem dúvida, seu filme menos “povoado”. Como se a paisagem saturada de personagens dos seus filmes dos anos 60/70 tivesse sido capturada por uma força de rarefação, reduzindo-a ao “mínimo denominador comum”, expressivo tanto da solidão que acompanhou o auto-exílio europeu do cineasta americano como do individualismo que se instala no mundo a partir dos anos 80. Kramer queria que, um dia ou outro, seus filmes formassem “um único e longo filme” nesse caso, *Doc's kingdom* seria uma parada tanto nesse fluxo fílmico quanto no movimento constitutivo de quase todos os seus filmes: parada para balanço e reflexão, antes de retomar a estrada.

No entanto, a intensidade dessa relação talvez tenha tido outras razões: *Doc's kingdom* foi seu primeiro filme falado em inglês e com atores americanos depois que deixou os Estados Unidos em 1979; foi rodado em Portugal, país onde havia morado e no qual se sentia especialmente bem; o diretor de fotografia Robert Machover era o mesmo dos seus filmes americanos dos anos 60; retomou escolhas formais que já fizera no passado, como filmar quase que inteiramente com câmera na mão; finalmente, talvez porque Paul McIsaac fosse seu amigo desde os anos 60, com uma história e uma memória compartilhadas. A associação criativa entre eles havia se estabelecido desde *Ice*, mesmo que uma certa competição atravessasse na época essa amizade “*very typical of males of a certain age*”, segundo McIsaac. A experiência do ator em uma tradição teatral que articulava engajamento pessoal e consciência política, questionando hierarquias entre ator, diretor e público (Living Theatre, Teatro do Oprimido), foi sem dúvida um elemento importante para que a relação com o cineasta atingisse tal complexidade.

Doc é, nesse filme, um personagem solitário assombrado pelo tempo passado, presente e futuro misturados; por suas memórias, pela memória do mundo, por um risco presente que não sabe muito de onde vem, pela possibilidade de voltar para os Estados Unidos. Assombrações que o fazem murmurar ao longo do filme, de forma intermitente, um monólogo quase inaudível que deixa escapar aqui e ali

pedaços da sua história. Esta nos é contada com um pouco mais de nitidez nos depoimentos que o personagem faz para a câmara, na carta que escreve a sua ex-companheira e nas conversas com o filho que não conhecia. Foi guerrilheiro de um exército clandestino, passou alguns anos na prisão, formou-se em medicina e foi trabalhar na África até a situação ficar insustentável. “Doc era um ‘radical’ que nunca se renderia era corajoso, idealista e sobrevivia com dificuldades” (McISAAC. 2001: 60). Tornar-se médico foi, de certo modo, fazer “política por outros meios”, mas mesmo esta opção estava agora em xeque

Muda-se para Lisboa e consegue trabalho em um hospital público onde exerce sofrivelmente sua profissão. Mora precariamente à beira do Tejo, em uma espécie de depósito-casa, em meio a docas abandonadas, usinas desativadas, entrepostos, abatedouro, terrenos baldios, barcos pesqueiros. É ali, naquela periferia pobre, onde a terra acaba, que Doc estabelece os seus domínios. Em meados dos anos 80, Portugal é um país entre a Europa e os pobres, entre a França e o Terceiro Mundo, entre a revolução e o conservadorismo. A ponta do continente que mais avança no Oceano Atlântico, a mais próxima da América Latina. Os que ameaçam Doc o vêem como um *yankee*; picham e quebram sua casa. O dono do bar (José César Monteiro) com quem o médico estabelece um dos seus raros vínculos sociais é um “retornado”³ muito pouco confiável e para quem, de toda maneira, “todos os lados estão perdidos”. Um ambiente hostil e violento agravado pela impossibilidade de uma reação mais incisiva desse corpo frágil em que cansaço e álcool se misturam aos sintomas de uma doença não identificada contraída na África. Marcado pelas experiências passadas, esse corpo-memória “nunca está no presente”, como diria Deleuze, mas contém “o antes e o depois, o cansaço, a espera”.⁴ Corpo que é tomado por constantes desmaios, delírios, dispersões, alheamentos, e que se limita a realizar tão-somente ações indispensáveis a sua sobrevivência. Nas ruelas abandonadas que o levam ao hospital, pelos corredores, escadas e salas do belo e mal conservado prédio azulejado, seu corpo se movimenta com dificuldade. Contudo, não deixa de se confrontar com o que há de sinistro em torno de si, tal como o embaixador de À

³ É assim que são chamados os portugueses que deixaram as ex-colônias africanas depois da independência.

⁴ Segundo Gilles Deleuze, o corpo é também uma imagem-tempo, o cansaço e outras atitudes cotidianas como “aquilo que introduz o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo”. DELEUZE. 1985: 246-247.

sombra do vulcão, que atravessa ileso, ao longo de um dia, uma série de perigos; menos o último, que lhe é fatal. Doc tem mais sorte e se mantém firme até o final. Como se a bebida, o vírus, o cansaço o colocassem fora da linha de fogo. Trata-se, segundo o próprio Kramer, da melhor adaptação do romance de Malcom Lowry, referência literária central para o cineasta: “É um livro que jamais deixei de ler” (p. 69).

Doc's Kingdom representou para o cineasta um certo “retorno à casa”, e foi decididamente um projeto que deu certo não fora o fato de ter sido muito pouco visto em função de problemas com a distribuição. Contudo, Kramer declara, em 1991, em seguida ao lançamento do filme em Paris: “quero sentimentos, mas os indivíduos começam a me interessar cada vez menos. Voltei a sentir vontade de contar coisas que não tomam o destino individual como fio condutor. Isso não me comove mais. É como uma prisão (...)” (KRAMER. 1991: 40) Foi necessário passar por uma tal comunhão com um ator, deparar-se tão diretamente com a sua própria história e suas opções de vida para reunir condições de retornar efetivamente aos Estados Unidos. No entanto, como impedir que o retorno a um país do qual se partiu há dez anos não assuma os contornos de um retorno excessivamente pessoal, de um percurso cheio de lembranças, percepções e afeições familiares, mergulhado na nostalgia?

À luz de *Route one*, é difícil acreditar que o dispositivo básico do filme não estivesse contido de modo consciente em *Doc's kingdom*. Como se o primeiro filme tivesse sido feito com o objetivo específico de fabricar uma “criatura”, dar-lhe corpo, vida, história e memória, para depois arrancá-la da ficção, jogá-la no mundo e filmá-la em contato com pessoas de todo tipo e origem. *Route one* como um experimento entre documentário e ficção científica. O filme, porém, não estava sequer esboçado quando as filmagens de Portugal terminaram e a parceria com Paul McIsaac tinha, em princípio, chegado ao fim. Quando Kramer decidiu, pouco tempo depois, escrever o projeto de um *road movie* por uma estrada americana que cortava o país de norte a sul, convidou McIsaac para fazer o contato com as pessoas ao longo da viagem, mas não como ator. Quis aproveitar a trajetória dele como jornalista, sua profissão também. Entre

12

Ice (1969) e *Doc's kingdom* (1987), McIsaac não atuou nem no cinema nem no teatro, mas como jornalista em uma rádio nos Estados Unidos, trabalho que lhe deu grande experiência na relação com “pessoas reais”.

Rapidamente Kramer se deu conta de que Doc seria um personagem central, enquanto ele se limitaria a segui-lo na travessia. O médico lhe pareceu ideal para acompanhá-lo nesse retorno.

“O personagem do médico (...) permite avaliar o estado de uma sociedade. Em cada indivíduo, a saúde não tem a ver apenas com o sistema corporal tomado isoladamente, mas continua ligado ao meio, à totalidade do social, aos amigos. A coletividade é mais bem percebida como organismo sadio ou doente” (KRAMER. 1989: 28).

No final do primeiro mês de filmagem as coisas se definiram um pouco mais: haveria pelo menos dois personagens, Doc e Robert, imprimindo modulações em relação à *Doc's kingdom*: cada um deles ficaria responsável por seu próprio personagem, independentes entre si e em desacordo algumas vezes. O filme seria fruto do encontro deles com o mundo americano.

É verdade que um “filme de família” de quase três horas chamado *X-Country* (1987), realizado entre *Doc's kingdom* e *Route one*, foi fundamental para que Kramer se exercitasse em mais uma filmagem ao lado de McIsaac. Filmaram, o primeiro na câmera e o segundo no som, o casamento de uma amiga rica, companheira dos anos de militância, com o líder da Frente de Libertação Farabundo Marti de El Salvador. A cerimônia foi na casa da família da noiva, ex-residência do presidente americano James Monroe. Muito pouco editado, o vídeo, presente de casamento de Kramer aos noivos, não se atém às cenas habituais de um filme desse “gênero”, mas inclui conversas que vão dos empregados da casa aos parentes de ambas as famílias. Sem qualquer intenção prévia, McIsaac começou a fazer as entrevistas, a conversar com as pessoas, a estar aqui e ali na beira do quadro e uma ou duas vezes misturado aos convidados em uma prévia do papel que ele teria em *Route one*. Nenhum dos dois atua como personagem, mas

identifica-se nas imagens e sons um movimento que veremos em *Route one*, um “estilo” que, segundo Kramer, “consiste em tomar qualquer situação dada, ampliá-la e partir em uma multiplicidade de direções” (p. 97).

Route one foi realizado em cinco meses, período em que cineasta, ator e a pequena equipe experimentaram outra maneira de filmar: McIsaac, no papel de médico, integrando-se a diversas situações reais, habituando-se a certos gestos, a uma certa coreografia, às relações pessoais, para então Kramer filmar. Doc se envolve em alguns acontecimentos, se implica pessoalmente. Seu corpo é afetado pelo que acontece e sofre alterações. Raramente, na história do cinema, ficção e documentário se articularam com tal originalidade, dissolvendo fronteiras, nuançando distinções. Aqueles que interagem com Doc ao longo do filme, e que muitas vezes se deixam examinar, sabem que ele não era médico este era um princípio da filmagem. Já o espectador tem menos chances de se dar conta do estatuto ambíguo desse personagem antes do final do filme, quando surge explicitamente na tela: “Ator: Paul McIsaac”.

Kramer inventa, ao longo das quatro horas de duração de *Route one*, mecanismos que o fazem desviar desse “eu” individualizado demais, das histórias e das impressões particulares, para retornar “para trás de si”, como ele anuncia no início do filme. Ele transforma esse retorno em retorno coletivo: o ator Paul, o personagem Doc, o homem da câmera, o personagem-diretor Robert. Há, na verdade, uma fissura no “eu” do diretor, que se torna narrador, personagem e espectador-observador e no “eu” do personagem que se torna ator, personagem e espectador. Não se trata de voltar para reconhecer e se reconhecer, mas de ver o que existe na grande estrada. É verdade que, aqui e ali, ouvem-se lembranças, mas muitas vezes não se sabe a quem elas pertencem. E isso tanto mais porque a voz do diretor e a do personagem se parecem quase que demais. Um retorno coletivo implica efetivamente uma memória de muitos, e na estrada essa memória se mistura com os acontecimentos da história americana e se torna uma memória-mundo.

O que há de mais potente nesse personagem criado por

Kramer e McIsaac é justamente a tentativa, extremamente bem-sucedida, de ir além de uma subjetividade circunscrita, abrir fendas em identidades estabelecidas, reinventando no cinema um movimento presente na literatura anglo-americana, “de fazer da vida algo mais do que pessoal” (DELEUZE. 1990: 196). Ao invés de formular personagens enredados em suas subjetividades, com seus pequenos segredos, suas pequenas histórias, ressentimentos, estreitezas, criar seres em que a história privada seja imediatamente pública, “a autobiografia mais pessoal (...) necessariamente coletiva”, e “a mais simples história de amor” uma narrativa envolvendo “Estados, povos e tribos” (DELEUZE. 1993: 76), tal como Deleuze identifica em Fitzgerald, Kerouac, Dos Passos, Faulkner, Henry Miller, entre outros. Kramer refaz por conta própria esse movimento e não filma com suas lembranças pessoais, suas síndromes, suas doenças. O autor-diretor e suas idiosincrasias sofrem uma metamorfose, que abrange também os personagens. Todos tornam-se outros, passam uns pelos outros, correndo o risco de se decompor, de desaparecer, de se perder. Como entender, então, o desejo de “assumir totalmente” sua “subjetividade” em relação a esse pequeno vídeo de 35 minutos, *Dear Doc*?

A videocarta se inicia íntima e terna, com referências compartilhadas. “Não consigo não começar pelo rio, um outro rio, portador de notícias inesperadas...” O rio os une, atravessa os filmes; o Tejo, em Lisboa, outro onde começa a Route One, o Sena em frente a sua nova casa. Em certo momento, porém, o vídeo adquire outro tom. Cercado por máquinas variadas, fios, fitas, telas de monitores, toda uma parafernália ligada à montagem eletrônica, Kramer revê, retoma, remonta, reorganiza as várias separações entre Doc e Robert encenadas durante as filmagens de *Route one* entre as quais a que foi editada para o filme. Emerge nesses rituais de despedida uma certa amargura com a decisão de Doc/Paul de abandonar a filmagem de *Route one*, mesmo admitindo que McIsaac “tinha consciência de seu personagem, que não podia ganhar plenitude viajando o tempo todo (...) Um médico precisa se enraizar para cuidar” (KRAMER. 1989: 30). A partida de Paul expressa um efetivo mal-estar entre eles, que nesse momento da viagem mal se falavam “o curso do rio está bloqueado”. Foi preciso um certo tempo para

Kramer digerir essa partida ”provavelmente com muito mais amargura do que o filme deixa transparecer, pois é também uma rejeição ao meu mundo e ao meu projeto” (1990: 43).

Por mais que não se trate, evidentemente, de uma subjetividade clássica, com essência e identidade, trata-se, em *Dear Doc*, da trajetória de Kramer ao lado do amigo Paul, da sua mulher Érica, da sua filha Keja, da sua casa à beira do Sena “*simple, very simple, the way that live happens in a Capra movie*”. Do seu amigo músico Barre Philips, da sua sala de montagem. Esses elementos biográficos surgem inicialmente dentro de uma certa lógica narrativa, mas perdem pouco a pouco essa dimensão e entram em um fluxo de imagens e sons mais próximo do auto-retrato do que da autobiografia. As imagens de Barre Philips compõem de forma improvisada a música de *Route one* deixam de lado o pessoal e tornam-se evocação da forma como o cineasta trabalha. São imagens que voltam em outros momentos, sem quaisquer comentários de Kramer. As conexões narrativas se dissolvem em favor de associações inesperadas, aproximações arbitrárias, ligações frágeis. A descontinuidade e a heterogeneidade das imagens não são reordenadas por um suposto “sujeito” onipresente que a tudo impõe sentido, mas mantidas na sua estranheza e flutuação.

Dear Doc ganha, nessa mudança de registro, uma dimensão ensaística em que a auto-inscrição de Kramer se articula a uma interrogação sobre o fazer do cineasta. “Representando essas cenas de separação, decidimos que filmar era olhar. Talvez seja uma boa escolha em um roteiro. Mas é demasiado simples dizer que eu sou aquele que olha, ao passo que você ou o doutor devem algo à comunidade. Filmar é uma responsabilidade diferente.” Pois essa carta, que também é um diário, serve ainda como máquina do pensamento, que imprime rupturas, resgata continuidades, reflete experiências, aproximando-se de alguns filmes de J. L. Godard e não são poucas as cartas que o cineasta escreveu e filmou. O vídeo como exercício de pensamento, como lugar e o meio de uma reflexão sobre o cinema. *Lettre à Freddy Buache*⁵ (1981), mas também *Scenário du film passion* (1982). Entre um e outro, talvez. Certas seqüências se parecem: o cineasta trabalhando, sozinho na sala de montagem diante de suas imagens. Certos

gestos se assemelham: as mãos abertas diante na tela branca (*Scénario du film passion*), a mão tocando a tela da televisão (*Dear Doc*). A relação com os atores está em questão tanto em *Scénario du film passion* quanto no vídeo de Kramer. Godard critica os atores de *Passion*, Isabelle Huppert entre eles, de querer “procurar um filme, e não um movimento”, recusando-se a tentar ver antes de ler o roteiro, antes da escrita. Tal como a carta endereçada a Freddy Buache, *Dear Doc* tem destinatário, mas trata-se em ambos os casos de uma carta aberta, de uma correspondência menos íntima do que pública. Tanto uma quanto outra são projetos desviados, destinados inicialmente a serem outra coisa. A de Godard, fruto de um conflito com seu comanditário, a cidade de Lausanne; a de Kramer, fruto de uma constatação de que não tinha condições de cumprir o que propôs à Arte. Em ambas, o vídeo-ensaio como “ação de tentar alguma coisa” e ao mesmo tempo “os resultados da tentativa propriamente dita”⁶; carta metacinematográfica que transforma uma experiência em se fazendo reflexão sobre essa experiência. “Fazer filmes é se aproximar, se afastar. Chegar, partir. Ou tomar a distância necessária para fazê-los”, diz Kramer, numa menção ao movimento a que assistimos em *Dear Doc*.

Essa forma híbrida que é o ensaio no cinema e no vídeo, sem regras nem definição possível,⁷ mas com o traço específico de articular a subjetividade do autor com uma interrogação sobre o mundo, já permeia sinuosamente algumas obras de Kramer anteriores a *Dear Doc*, mas neste pequeno vídeo de 1990 se revela central e anuncia não apenas seu filme seguinte *Berlin 10/90*, mas também *Sous le vent*, *Point de départ* e *Say kom sa*. *Berlin 10/90* radicaliza várias linhas de força presentes em *Dear Doc*. Um plano-sequência de uma hora em que o diretor filma a si próprio fechado no banheiro do seu apartamento de Berlin, apenas com uma câmera e um televisor, em uma *mise en scène* definida por J. L. Comolli como “carcerária prisão da pessoa no momento da captação. Encarceramento na duração imposta” (2004: 612-613). Em *Dear Doc*, Kramer isola-se na sala de montagem, mas com muito mais liberdade, pois tem suas imagens e máquinas à disposição. É ali que vemos o cineasta proceder por paradas na imagem, acelerações e desacelerações e utilizar efeitos, defeitos e características próprias a essa tecnologia para con-

⁵ Filmado em vídeo, *Lettre à Freddy Buache* foi kinescopado em 35 mm.

⁶ Dois aspectos semânticos do termo ensaio entre vários outros. MENIL. 2004: 95.

⁷ Ver, a esse respeito, MENIL. 2004 e MOURE. 2004.

struir a estética do filme. *Color bar, time-code*, imagens nas quais estão incrustadas durações, ruídos, imperfeições, tudo pode servir, parece dizer o cineasta em um gesto que afirma tanto a sua presença quanto a natureza de artifício de toda e qualquer imagem. Ali ele chama para si as possibilidades de manipular imagens às vistas do espectador. Manipulação no sentido de construção, trabalho, agenciamento e o faz com gosto porque não se trata mais de tocar fisicamente na película, material que jamais apreciou em função das suas limitações no processo de montagem. De tanto picotar seus negativos, chegou a perder algumas imagens.

A montagem em vídeo veio atender à necessidade de não cortar nada definitivamente, de poder ter a memória dos caminhos percorridos e manter abertas as soluções. Assim como evitou que ele enfrentasse novamente salas de montagem cheias de gente, que o impediam de manter a “relação obsessiva, no dia a dia” (KRAMER. 2001: 80-81) que ele tanto prezava, absolutamente necessárias ao seu processo de criação. *Notre nazi*, realizado em vídeo em 1984, foi o primeiro trabalho que lhe permitiu olhar sozinho as imagens e “traficar” à vontade. Uma experiência que fez de Kramer na França já em 1985, nas palavras de Serge Daney, “um dos que melhor dominaram o vídeo”.⁸ É verdade que o digital facilitou e generalizou essas potencialidades, mas é importante notar que Kramer inventou o modo de criação que mais lhe convinha antes do advento dessa tecnologia. Mesmo filmando em película *Doc's kingdom* e *Route one*, adotou o procedimento de transferir todo o material para o suporte videográfico.

Em *Route one*, Doc e Robert voltam a se encontrar no final da viagem, quando a estrada termina, mas em uma nova circunstância de filmagem. O médico inseriu-se numa comunidade imigrante, trabalha em um hospital, tem casa e namorada. Kramer o filma como mais um personagem do filme. Uma cena do reencontro não editada em *Route one* é inserida em *Dear Doc*. Há, no final da videocarta, uma sensação de apaziguamento e reconciliação com o amigo. “65 horas de copião para um filme do qual a gente se separa. O vestígio de nosso desejo as transpassa, Paul”, diz Kramer, revendo na tela do seu monitor, e desacelerando, uma bela cena de

⁸ DANEY. 2002: 271. Na verdade, nesse momento Kramer havia realizado apenas um filme em vídeo, *Notre nazi* (1984), e alguns trabalhos para a televisão em Portugal e Angola.

Doc simulando gestos de um salto de pára-quedas. Assim se inscreve no filme o desejo de Kramer de “tudo dizer” e “tudo mostrar” sobre suas relações com Paul McIsaac, distante de qualquer exibição, confissão ou revelação de intimidades. O cineasta consegue extrair das suas memórias, afetos e desafeitos, sentidos que podem ser compartilhados de forma mais ampla. Ele não filmará mais com Paul McIsaac. Na América filmará só mais uma vez, dois vídeos de sete minutos sobre ciclistas americanos. Uma carta de amor, acertos e despedida: talvez só assim o cineasta tenha tido condições de se desprender de si mesmo, iniciar outros projetos e inventar novas possibilidades para o seu trabalho.



Referências

COMOLLI, J. L. Dos à dos. In *Cahiers du Cinéma*, Paris: n.205, oct. 1968, apud DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

COMOLLI, J. L. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

DANEY, Serge. Kramer contre Kramer. In: *La maison cinéma et le monde, tome 2 : "les années libé, 1981-1985"*. Paris: Editions P.O.L., 2002.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles. Sur la philosophie. In: *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles. Whitman. In: *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. De la superiorité de la littérature anglaise-américaine. In: *Dialogues*. Paris: Champs Flammarion, 1996.

EISENSCHITZ, B. En marche. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 205, oct. 1968. pp. 53-54

EISENSCHITZ, B. *Points de départ Entretien avec Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 2001.

KRAMER, Robert. Entretien avec Robert Kramer. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 200, avril-mai. 1968. pp. 114-117

KRAMER, Robert. L'autoportrait du cinéaste en marcheur. *Cahiers du Cinéma*, n. 426, décembre, 1989. pp. 27-32

KRAMER, Robert. Au fil de la Route One. *Libération*, 21 et 22 avril 1990. p. 43

KRAMER, Robert. Le cinema est tellement en retard. *Libération*, 16 janvier, 1991. p. 40

KRAMER, Robert. Robert Kramer parle de *Ice* 25 ans après. In: *Le Cinéma Direct. CinemAction*, n. 76, 3^o trimestre, 1995. pp. 172-173

LOWRY, Malcom. *À sombra do vulcão*. São Paulo: Siciliano, 1992.

McISAAC, Paul. Creating Doc. In: VATRICAN, Vincent et VÉNIL, Cédric (Dir.) *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 2001.

MÉNIL, Alain. Entre utopie et hérésie: quelques remarques à propos de la notion d'essai. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Dir.). *L'Essai et le Cinéma*. Paris: Champ Vallon, 2004.

MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Dir.) *L'essai et le cinéma*. Paris: Champ Vallon, 2004. pp. 25-39

RIVETTE, J. Le temps débordé Entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. *Cahiers du Cinéma*, n. 204, sept. 1968. pp. 7-21

Filmografia

GODARD, Jean-Luc. 1981. *Lettre à Freddy Buache*. França, 13 min.

GODARD, Jean-Luc. 1982. *Scenário du filme passion*. França, 53 min.

KRAMER, Robert. 1968. *The edge*. EUA, 100 min.

KRAMER, Robert. 1970. *Ice*. EUA, 130 min.

KRAMER, Robert. 1975. *Milestones*. EUA, 195 min.

KRAMER, Robert. 1980. *Guns*. França, 95 min

KRAMER, Robert. 1982. *A toute allure*. França, 61 min.

KRAMER, Robert. 1984. *Notre nazi*. França, 94 min.

KRAMER, Robert. 1987. *Doc's kingdom*. França/ Portugal, 90 min.

KRAMER, Robert. 1989. *Route one*. França/ Inglaterra/ Itália, 240 min.

KRAMER, Robert. 1990. *Dear Doc*. França, 35 min.

KRAMER, Robert. 1991. *Berlin 10/90*. França, 63 min.

KRAMER, Robert. 1991. *Sous le vent*. França, 30 min.

KRAMER, Robert. 1993. *Point de départ*. França, 90 min.

KRAMER, Robert. 1996. *Le manteau*. França, 70 min.

KRAMER, Robert. 1996. *Walk the walk*. Bélgica/França/Suíça, 115 min.

KRAMER, Robert. 1998. *Say kom sa*. França, 26 min.

Résumé: Analyse des différents aspects de l'oeuvre du cinéaste américain Robert Kramer (1939-1999) à partir de *Dear Doc* (1991), une vidéo-lettre adressée à l'auteur avec qui il a travaillé dans ses films le plus importants. Entre l'Europe et les États-Unis, entre la vidéo et le cinéma, entre l'autobiographie et l'essai, les images de ce ex-militant de l'extrême gauche américaine, qui a quitté ses parents pour la France à la fin des années 70, mettent en tension fiction et documentaire à un point rarement vu dans la création audiovisuelle contemporaine.

Mots-clés: Robert Kramer. Essai filmique. Cinéma subjectif. Documentaire. Vidéo.



Abstract: Analysis of different aspects of the work of the North-American filmmaker Robert Kramer (1939-1999), springing from *Dear Doc* (1991), a video-letter addressed to the actor who worked in his most important movies. Between Europe and the United States, between video and cinema, between autobiography and essay, the images from this American extreme-left-wing ex-militant who left his country moving to France by the end of the 70's stretch the line linking fiction and documentary up to a point rarely seen in contemporary audiovisual creation.

Keywords: Robert Kramer. Film essay. Subjective. Cinema. Documentary. Video.