

Autorretratos em Azul: Identidade e nostalgia em *Ten, Mitake* (1995), de Naomi Kawase, e *Blue Diary* (1997), de Jenni Olson

Henrique Brazão

FCSH-UNL/ IFILNOVA, Portugal
henrique.brazao@outlook.com
<https://orcid.org/0009-0007-7343-0393>

RESUMO Pelo prisma da nostalgia e das formas de impressão de identidade através do dispositivo cinematográfico – como contributo para o campo dos estudos fílmicos – este artigo propõe o encontro de duas curtas-metragens: *Ten, Mitake* (1995), da cineasta japonesa Naomi Kawase, e *Blue Diary* (1997), da realizadora norte-americana Jenni Olson. Frutos de conjunturas culturais distintas, ambos são, contudo, filmes-ensaio oriundos da paisagem cinematográfica do final do século XX. A cor azul, que orienta as identidades visuais, textuais e simbólicas destes dois casos de estudo, é um lugar de união e diálogo, atuando como uma ponte e um gatilho sensorial. Expressivo e abundante nas composições visuais de *Ten, Mitake*, e pressentido ou ocultado em *Blue Diary*, o azul reflete estados de espírito e viabiliza um caminho para a interpretação destes dois objetos intimistas como um ponto de acesso aos seus universos privados.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; cor; documentário; filme-ensaio; identidade; Jenni Olson; queer; Naomi Kawase; nostalgia.

Introdução

A livre aproximação de objetos artísticos, formal e geograficamente distintos e distantes, poderá resultar no afloramento de ideias e pontos de partida para reflexões mais amplas. Neste ensaio, pretende-se, justamente, dispor no mesmo plano de análise duas curtas-metragens documentais produzidas na década de 1990: *Ten, Mitake* (1995), da cineasta japonesa Naomi Kawase, e *Blue Diary* (*Diário Azul*, 1997),

realizada pela norte-americana Jenni Olson.¹ Onde o domínio do dispositivo de Kawase é assumidamente artesanal e declaradamente caseiro – a casa é, no seu cinema, um motivo perentório – o filme de Olson é regido pela minuciosidade técnica, a fixidez do plano e um suporte material, a película de 16mm, que denota um sistema de produção sofisticado. As divergências situacionais adensam-se na dicotomia espiritual/terreno, estando *Ten, Mitake* próximo de uma dimensão ascética que considera os ciclos geracionais e a comunhão com o espaço natural motores de progressão, e *Blue Diary* inscrito na paisagem urbana de São Francisco, das relações mundanas, das estradas de asfalto e do desenvolvimento tecnológico.

Considerando dois eixos temáticos – nostalgia e identidade – e a cor azul como elemento de partilha, propõe-se a criação de um espaço comum, habitado pelos dois filmes. Com efeito, tanto *Ten, Mitake* como *Blue Diary* pertencem à imprecisa categoria taxonómica de “filme-ensaio”, que Laura Rascaroli, num valioso contributo historiográfico, crê ser um campo subteorizado (2008, 24), um terreno intersticial entre narrativa paradigmática de ficção pura e facto documental. No desenho da história do termo feito pela autora, ideias de subjetividade e autorreflexão surgem como possíveis bússolas para a compreensão e busca por rigor teórico. Para mais, o filme-ensaio como revelador de uma autoridade criadora, e forma de contestação ao autoritarismo de sistemas visuais (40) pode representar um ponto de reunião destes dois filmes, inseparáveis da questão identitária, da imposição de um eu autoral.

Na história do cinema, precedendo a disseminação do uso da película sensível à cor na produção cinematográfica, os processos de tingimento – que comportavam a submersão do positivo monocromático, já revelado, em banhos de corante que preservavam os negros e tingiam os tons mais claros (Thompson e Bordwell 2002, 45) – definiam códigos cromáticos. Maioritariamente com um propósito de clareza narrativa, a cor azul era, por exemplo, indicativa de uma cena noturna. A cor – indiferente às revoluções que ameaçam de tempos a tempos a transformação irreversível do meio – ocupa um território de conversação não verbal e imediata, de apelo sensorial, político e

¹ Não tendo sido distribuído em Portugal, o filme de Kawase não tem um título oficial em português. Traduzido livremente do inglês (“See Heaven”), seria “Ver o Céu/Paraíso” ou, se utilizado o imperativo, “Vê/vejam o Céu/Paraíso”. Reafirmando a dimensão espiritual do cinema desta autora, note-se que *Mitake* é também a designação de uma importante montanha nipónica, que acolhe um templo xintoísta.

narrativo. Será, então, demonstrada a importância essencial e as diferentes manifestações do azul nos curtos filmes de Kawase e Olson – expressivo em *Ten, Mitake*, latente em *Blue Diary*.

No escopo da nostalgia, especificamente como teorizada por Svetlana Boym, opondo a “nostalgia reflexiva” à falaciosa “nostalgia restauradora” (2001, 41–55), um discurso sobre o tempo que passa é palpável nos dois objetos de estudo. Para Boym, a postura reflexiva tem um tom irônico, está associada à identidade individual perante uma ideia de memória coletiva, e é consciente do caráter dúbio e fragmentário do tempo (2001, 49), definição intuitivamente oportuna à leitura dos textos e subtextos dos filmes em análise.

Fluxos de fragmentos sonoros e visuais temporalizados – como páginas virtuosas de um diário sensorial – estas curtas-metragens são indissociáveis da questão identitária e autoral, manifestando um *ethos* marcado pela exploração da intimidade, da experiência e da memória pessoal e coletiva. Não concedendo necessariamente o mesmo grau de agência à câmara, é na articulação precisa das ferramentas próprias do cinema que dão forma aos seus discursos.

Ten, Mitake e *Blue Diary* apresentam-se como retratos – da tia-avó/mãe adotiva de Naomi Kawase, e da cidade de São Francisco, associada à expressão da homossexualidade no contexto urbano, no filme de Jenni Olson – mas sobretudo como autorretratos. São pedaços de identidades individuais, filtradas pelo dispositivo cinematográfico. Mais do que uma comparação, que se esgota na sinalização de diferenças e semelhanças, privilegiar-se-á um encontro, uma colisão, uma forma de montagem que produza algo para além do que está contido em cada parcela da equação. Para tal, olhar-se-á para os filmes como produtos passíveis de serem examinados com detalhe, já que as formas atuais de acesso, exibição e posse, que as práticas digitais reconfiguraram, o permitem.

Por conseguinte, precedendo o mapeamento dos conceitos estruturais do pensamento a ser desenvolvido, haverá uma breve contextualização biográfica e filmográfica das cineastas em estudo. Num segundo momento, invocar-se-ão outras obras do cinema contemporâneo a fim de constatar a pluralidade semântica e simbólica da cor azul na expressão visual, como prelúdio à análise das curtas-metragens.

Pense-se no gesto da escritora norte-americana Maggie Nelson, com *Bluets* (2009), como um modelo metodológico. No livro, Nelson, narradora autodiegética, reúne manifestações dispersas – quadros,

canções, minerais, livros, rituais e estados de espírito – que se encontram através da cor, honrando a condição do azul no ato de criação, e na produção de formas de entender e estar no mundo. Assim, através do encontro provocado destes dois objetos aparentemente dispersos, reconhece-se que, para além das disjunções formais, existe a partilha de um *ethos*, formado pela relação das autoras com o tempo, pelo uso da cor (como texto e como elemento estético) e a urgência da autorreflexão através da arte.

Nostalgia contemporânea, identidades fragmentadas

A obra de Naomi Kawase, nome prolífico do cinema japonês contemporâneo, cruza com regularidade as fronteiras da ficção e do documentário. Com inegável tendência para a incorporação de elementos autobiográficos, articula pactos livres entre o registo diarístico e narrativas ficcionais na terceira pessoa. *Sharasōju* (2003) exemplifica um dos métodos da cineasta, ao recriar o impacto de uma perda pessoal (o desaparecimento de um irmão gémeo) na vida de um jovem artista, integrando detalhes biográficos num argumento estruturado. No filme, Kawase é uma das personagens, imiscuindo-se no universo diegético – outro gesto que define a sua postura enquanto realizadora, trespassando os limites do enquadramento, sem pudor quanto à exposição que a câmara concede.

Nascida em Nara, em 1969, Naomi Kawase pertence a uma geração de artistas japoneses que inaugurou um desvio às representações nacionalistas e acrílicas do papel do Japão na instabilidade política internacional da primeira metade do século XX (Shimazu 2003, 107–113).² Segundo Mitsuyo Wada-Marciano, o documentário japonês contemporâneo tem constituído um terreno fértil de criação cinematográfica, sendo o período pós-Segunda Guerra Mundial caracterizado pela dispersão e declínio da produção industrial dos estúdios nipónicos, tal como da democratização das técnicas de captação e edição de imagem e som (2009a, 72).

² A ruralidade, ou o afastamento dos grandes centros urbanos, é uma condição determinante na obra de Kawase. 1969 é uma data proeminente numa das suas primeiras obras, *Ni Tsutsumarete* (1992) onde são percorridos registos materiais e mentais para a descoberta do pai da cineasta, uma viagem pela memória e identidade familiar.



Imagem 1: Fotograma de *Katatumori* (1994), de Naomi Kawase. 00:33:31 | © Kumie.

No conjunto de documentários por si realizados na década de 1990, a *Ni Tsutsumarete* (1992), que apresentou algumas das preocupações mais fervorosas de Kawase – história familiar, questões de pertença e a relação com Uno, a sua tia-avó/mãe adotiva – seguiu-se *Katatumori* (1994).³ O filme deu continuidade ao esboço de uma identidade estilística: câmara à mão, voz *off*, sobreposição de imagens, captação de depoimentos informais, grandes planos de ações mundanas, impressão táctil expressa também pela presença enfática das mãos (Imagem 1), movimentações livres pelos limites do enquadramento, ou associações metafóricas na justaposição de planos.

No ano seguinte, com *Ten, Mitake*, a realizadora recorreu à mesma atitude introspectiva, doméstica, circunscrita ao espaço partilhado com Uno, desafiando, contudo, a unidade estética desenvolvida até então. Em pouco mais de nove minutos, o filme impõe uma forte carga metafórica e um considerável nível de abstração. Sucinto e assertivo, *Ten* anuncia

³ Distribuído internacionalmente com o título original, adaptado para o alfabeto latino, *Katatumori* é um jogo de palavras com *katatumuri*, que significa “caracol”, e *tsumori* que quer dizer “intenção”, aludindo ao sentimento de um caracol sem casa, pela ausência de uma família convencional (Bittencourt 2018).

uma partida, um ponto de viragem, um contínuo interrompido. Uma ideia de mudança, implícita nas formas do filme, pode ser relacionada com um período de transição, especialmente dada a expectativa de desenvolvimento económico e a “atmosfera de vaga ansiedade quanto ao futuro” (Lincoln 2001, 60, minha tradução) sentida no Japão, nos últimos anos do século XX.

Do outro lado do Oceano Pacífico, Jenni Olson, escritora, ativista e cineasta da mesma geração de Kawase, deparava com a urgência de reconhecer vozes alternativas na produção cinematográfica. Interessada em difundir a experiência *queer* para lá de nichos privados, iniciou uma multifacetada carreira como dinamizadora e programadora de festivais de cinema (Olson 1995, 58–59). B. Ruby Rich, académica e crítica de cinema responsável pela identificação de um Novo Cinema *Queer*, reitera o impulso de Olson, ao fazer uma análise topográfica dos festivais como espaços permeáveis à expressão das identidades que não cabem nos circuitos convencionais (Rich 2013, 36).⁴ Como programadora e criadora, Jenni Olson surge dos dois lados da questão, na era de acesso facilitado à conceção e exibição de objetos fílmicos e crescente proliferação de imagens, resultando na emergência de representações plurais, por norma relegadas para as margens.

São Francisco – cidade californiana cujo imaginário coletivo é firmado na liberdade sexual e posicionamento pró-LGBTQ+, sobretudo devido à proficiência dos seus artistas, escritores e ativistas – mais do que um pano de fundo para os filmes de Jenni Olson, é um eixo central do seu discurso. A ideia da cidade como um organismo vivo, que condiciona ativamente a experiência dos seus habitantes, é distintamente materializada pelo seu cinema. *The Joy of Life*, a sua primeira longa-metragem, apresentada no festival de Sundance em 2005, é composta apenas por planos fixos, filmados em película de 16mm, sobre os quais uma voz discorre sobre os encontros, desgostos e vivências quotidianas de uma mulher lésbica na São Francisco contemporânea. A narração desagua numa pesada reflexão a respeito das centenas de suicídios consumados na ponte Golden Gate. Parte objeto experimental, parte

⁴ O Novo Cinema *Queer* é uma corrente (ou onda, ou estilo) com presença expressiva nos circuitos de festivais de cinema europeus e norte-americanos a partir do final da década de 1980. Marcada pela preponderância de narrativas e discursos na margem das representações heteronormativas, ou mesmo contra elas, engloba maioritariamente produções independentes com orçamentos reduzidos, abrangendo o trabalho de cineastas como Rose Troche, Todd Haynes, Cheryl Dunye, Tom Kalin, Gregg Araki, Gus Van Sant ou Jennie Livingstone (Rich 2013). Os textos originais desta obra foram publicados entre 1992 e 2013.

depoimento político, *The Joy of Life* reforça associações e disjunções entre o que é visto e o que é ouvido. Nunca focando rostos ou corpos, o filme serve-se das infraestruturas e da orografia para construir a malha fotográfica animada pelo movimento das nuvens, dos carros, das ondas que rebentam ou dos elétricos que sobem com esforço as ruas acidentadas.

De certo modo, o estudo que Olson faz da cidade de São Francisco (iniciado com *Blue Diary*) ecoa algumas propostas da teoria de Michel de Certeau, nomeadamente a ideia de um projeto urbano que, na sua essência, exclui aqueles que não estão aptos, ou não são úteis a um progresso linear ou exponencial. Nesse contexto, os habitantes têm agência para subverter o poder opressor através das práticas como o caminhar. O autor francês estabelece uma analogia entre o ato de caminhar e o discurso falado, expressões singulares do sistema urbano e da linguagem, respetivamente (de Certeau 1984, 97). O trajeto e a imprevisibilidade do percurso do caminhante fazem do andar uma atividade de enunciação (de Certeau 1984, 98), uma forma de expressão na condicionante grelha urbana. Apesar de, no plano estritamente visual, não haver caminhantes nos documentários de Jenni Olson sobre São Francisco, tais práticas triviais e de contestação são sugeridas pela voz. As peripécias narradas, num território urbano que se vai reformulando e adaptando à identidade de quem o habita/pratica, corroboram a importância das atividades banais no quotidiano das cidades, enquanto instrumentos de validação individual.

De um ponto de vista formal – tal como no cinema de James Benning, particularmente o conjunto de documentários onde se insere *Los* (2001), formado também por planos gerais, fixos, de pontos dispersos de Los Angeles – a identidade visual dos documentários de Olson passa pela estase, pelos quadros citadinos, exteriores, onde o tempo é marcado por movimentos espontâneos dentro dos limites do enquadramento. Não obstante a afinidade estilística e, principalmente, metodológica entre os retratos urbanos de Olson e Benning, há um exacerbado nível de radicalidade em *Los*, filme que rejeita toda a condução extra-diegética das suas sequências. Assim, dada a ação determinante da voz, o cinema de Olson estaria porventura mais próximo do de Naomi Kawase (ou mesmo dos ensaios em vídeo de Sadie Benning) pela imposição de uma presença, de um eu que se evidencia, que se opõe à transparência do dispositivo.

Da perspectiva da imbricação de cinema e história, que olha para os objetos filmicos como capazes de absorver e espelhar aquilo que está nas margens do discurso, as práticas que os filmes (aberta ou implicitamente) anunciam (de Baecque 2012, 2–29), são também sintomas de uma realidade que caracteriza um tempo e um espaço, na qual estão invariavelmente ancorados, da qual são produtos. A relação ontológica do cinema com o tempo, história e memória coletiva, definem-no como uma arte particularmente nostálgica. Com ferramentas distintas, os dois filmes “pensam” sobre a passagem do tempo, sobre a impermanência (dos vínculos familiares ou das relações casuais, das ruas das cidades ou das copas das árvores) e representam, porventura, tentativas de agarrar aquilo que escapa.

Como emigrante da União Soviética nos Estados Unidos, Svetlana Boym assinou um completo estudo sobre as origens práticas e etimológicas, as ramificações e as utilizações políticas da nostalgia, fundado numa urgência pessoal de entender os complexos e contraditórios sentimentos da condição de expatriada. Para a análise em curso, interessa principalmente realçar o que a autora reconhece como “nostalgia reflexiva”, o reverso de outro tipo de operação, que identifica como “nostalgia restauradora”. Boym caracteriza o seu objeto de estudo “não apenas como um mal-estar individual, mas como um sintoma da nossa era, uma emoção histórica” (2001, XVI, minha tradução) totalmente de acordo com as inquietações do fim do século. Contemporâneos dos filmes de Olson e Kawase, os textos de Boym partilham os sintomas de um fim em potência, o olhar sobre o término de algo abstrato e a chegada de outra coisa, um futuro com consequências não mais concretas. Numa definição introdutória, Boym explica que

[à] primeira vista, a nostalgia é o anseio por um lugar, mas na verdade, é o desejar um tempo diferente – o tempo das nossas infâncias, dos ritmos desacelerados dos nossos sonhos. Num sentido mais amplo, a nostalgia é a rebelião contra a ideia moderna do tempo, do tempo da história e do progresso. (2001, XV, minha tradução)

É intuitiva a aplicação desta definição às obras de Olson e Kawase, que regatam a estase no imparável fluxo de imagens, e têm na desaceleração um método, uma via para lidar com a sobrecarga de estímulos da pós-modernidade. As duas ideias opostas de nostalgia que Boym apresenta diferem pela postura que enunciam. A “nostalgia restauradora”, da qual

a autora se distancia, relaciona-se com a reestruturação da memória coletiva, a partir de imagens falaciosas de um passado grandioso. Caracteriza-se por um desinteresse quanto aos sinais do tempo, da acumulação de signos históricos que formam palimpsestos (urbanos, por exemplo) e que procura restaurar uma glória amorfa aniquilada pelo presente (Boym 2001, 45).

Por outro lado, a “nostalgia reflexiva” pressupõe um entendimento da impossibilidade de um “regresso a casa”, adotando uma postura crítica, e até irônica, quanto ao caráter fragmentário da memória, reconhecendo o intervalo entre identidade e representação (2001, 50), podendo olhar para a memória afetiva sem um interesse teleológico de reconstrução daquilo que já não existe. O passado entra na esfera criativa não como um lugar a ser recuperado, mas como uma dimensão do tempo que interfere também no presente. A teoria de Henri Bergson sobre a duração é cara para Svetlana Boym e, por acréscimo, a imagem-tempo de Gilles Deleuze (2015) poderá ser uma figura que acompanha este pensamento: as fraturas na continuidade (narrativa, espacial, temporal) como uma absorção das fraturas da história do século. Um olhar sobre as curtas-metragens do presente ensaio pode ser construído neste contexto de reflexão crítica, e no conflito entre o desejo de agarrar o que desaparece e a consciência da impossibilidade de o fazer.

Autorretratos em azul

Ao descrever uma experiência pessoal enquanto guia turística em Leninegrado, atual São Petersburgo, Boym caracteriza o céu impresso numa imagem fotográfica como sendo de “azul nostálgico” (2001, 122). A relação social da cor com uma ideia de tempo, perda ou saudade que a adjetivação indicia, representa um caminho na imensidão de conotações simbólicas (filosóficas, religiosas, ou dos estudos da percepção) decorrentes do azul. Considerando as sucessivas metamorfoses do peso cultural da cor azul, há um entendimento geral de associação à tranquilidade, ou a um tempo de paz, essencialmente pela ocorrência natural da cor refletida pelo céu e pelo mar. Invocações bíblicas apontam também para uma simbologia firmada no plano celestial (Pulliam 2012, 8). A cor azul esteve ausente em manifestações pictóricas até ao aproveitamento do lápis-lazúli, extraído em minas do Este asiático (Pastoureau 2001, 21), tendo-se tornado a cor favorita do Ocidente (Pastoureau 2001, 179). Na História da Arte, e a nível global, não há um

método único de interpretação do valor cultural da cor nas práticas artísticas. Nomeadamente, interessa para a ligação às cinematografias em estudo, uma ideia de Sanford Wurmfeld, segundo a qual a pintura se constitui por

cores colocadas numa superfície, que são contudo apreendidas como tendo outra qualidade: estes elementos cromáticos bidimensionais são também estruturados pelo observador numa variedade de experiências de texturas, de espaço e de tempo. (Wurmfeld 2000, 32, minha tradução)

A temporalidade é, então, uma possibilidade para explorar a dimensão cromática dos filmes, particularmente o seu desdobramento num discurso sobre nostalgia reflexiva, marcada pela consciência dos processos de erosão pelo tempo.

Ten, Mitake abre com um impactante plano de uma lua crescente numa saturada tela azul – um plano geral do reflexo do amanhecer num lago ou rio – e Uno Kawase, vista através do retrovisor de um carro que se afasta, numa imagem oscilante, como que a denunciar hesitação. O filme é estruturado essencialmente por uma voz condutora, e descarta mecanismos de causalidade na organização das suas imagens. O som de pássaros na madrugada dá lugar à voz assíncrona da tia-avó que diz “veja-te novamente”. Na legenda em inglês da versão disponível, lê-se “see... you... again...”, que pode ser também traduzido para a expressão “até breve” ou “até à próxima”, denotando um duplo sentido: um desejo de reencontro ou uma despedida não definitiva. O desfoque, simples ferramenta técnica com notável poder simbólico, remete para a representação de um processo de memória e esquecimento, evidenciando o tom nostálgico que perdura.

A realizadora define com precisão a matéria nuclear do pequeno filme: uma partida atribulada e melancólica. Considerando a filmografia de Kawase, poder-se-ia olhar para a intenção de filmar este fragmento conclusivo de uma sucessão de documentários caseiros sobre a relação com Uno como ponto de partida para uma outra forma de fazer cinema, seja das longas-metragens, seja das narrativas ficcionadas. Por outro lado, o filme contém no seu universo todas as pistas para interpretações ramificadas pelo uso que faz da cor, pela perturbação da fixidez da câmara e, sobretudo, pela capacidade de, com recurso a associações visuais, compor um impressionante e articulado texto sobre a passagem do tempo, o confronto intergeracional e a identidade.

O impulso da preservação através da câmara é um dos motores do filme. Após o cartão de título, sobre um plano da ruralidade de Nara, numa escura manhã de nuvens densas, o segundo ato, ou sequência – que compreende a quase totalidade do documentário – é constituído por planos de Uno a executar tarefas banais no quintal, em três registos estéticos/formais diferentes. Na primeira abordagem, a preto e branco, câmara à mão e velocidade desajustada (uma espécie de câmara lenta aos solavancos), a tia-avó queima papéis numa fogueira, enquanto são ouvidas mensagens de voz de um gravador de chamadas. Naomi pede desculpa por não poder atender, entre gravações automáticas que detalham datas, horas e número de mensagens).⁵

Os planos a preto e branco dão lugar a outros, silenciosos e também monocromáticos, tingidos a azul, que mostram Uno a tratar do jardim. Kawase faz uso da flexibilidade da imagem sem impor limites à sua própria intervenção, sem elidir a sua presença. A cor azul, resultado de um “acidente extático provocado pelo vazio e pelo fogo” (Nelson 2009, 62, minha tradução), predomina em *Ten* como opção estética, mas também como mediadora de um estado de espírito, fundado na inquietude e melancolia da nostalgia reflexiva.

Grandes planos, ao nível do solo, com a frontalidade da câmara de Ozu, definem o terceiro momento. A última sequência, a cores, contém fotogramas estáticos e *jump cuts* que oscilam entre planos gerais picados – como imagens de uma câmara de vigilância que quer guardar cada gesto, preservar de forma obstinada a presença de Uno. Numa comovente cena, Uno, em frente a um azul tão intenso quanto o que abre o filme, aponta para o céu em gestos lentos. Ouve-se um arrastar de passos e, em câmara lenta, um vulto negro surge da esquerda do quadro: é Naomi, que salta por cima do corpo sentado da tia-avó (Imagem 2).

⁵ Num possível diálogo entre filmes, invoque-se uma cena de *Like Someone in Love* (2012) de Abbas Kiarostami, numa Tóquio não menos nostálgica ou melancólica que a Nara de Kawase. Numa longa sequência do filme do cineasta iraniano, a jovem protagonista ouve os recados deixados pela avó, de quem se afastara, na caixa virtual do telemóvel. Tanto *Ten*, *Mitake* como *Like Someone in Love* têm a distância como consequência paradoxal do projeto de aproximação pela tecnologia, e recorrem a uma estratégia semelhante para representar a solidão das conversas unilaterais para um vazio robótico.



Imagem 2: Fotograma de *Ten, Mitake* (1995), de Naomi Kawase. 00:08:38 | © Kumie.

Porque a qualidade artesanal das imagens é regra (mesmo não havendo a proeminência das mãos, como em *Katatsumori*, o filme mantém uma forte taticidade), deduz-se não haver ninguém atrás da câmara. A realizadora transpõe assim a linha que separa o visível do inferido para orquestrar o espantoso salto. Este acontecimento, a par com as palavras ouvidas no prólogo, estabelece a ideia maior do filme: uma geração em movimento (à qual Kawase pertence), que reconhece e absorve a memória do século, e que parte. O trabalho sobre a temporalidade tem aqui a sua maior referência. O passado intromete-se no presente como uma tela ou um segundo plano, e o azul, que banha o filme em nostalgia, desterritorializa a ação para um plano etéreo, por toda a sua magnitude e plasticidade.

A infância como período inacessível, que Svetlana Boym associa à vontade de um regresso a casa, é um elemento determinante na dimensão patética de *Ten, Mitake*. O filme termina com uma canção infantil sobre a lentidão das tartarugas. Apoiada na montagem, na composição dos quadros, no trabalho sobre a cor e na construção de uma temporalidade, mas também nas palavras faladas, Kawase apresenta, enfim, uma tese sobre o tempo. Nas mãos da cineasta, o dispositivo cinematográfico revela-se exemplar na transmissão da necessidade de conservar uma certa lentidão, perante os ritmos delirantes da contemporaneidade. A liberdade de movimentos, de técnicas ou de

registos visuais que o filme exhibe coaduna-se com uma tendência no documentário japonês, a partir dos anos 1980, de não ser refém das estruturas rígidas que promovem interpretações estreitas, privilegiando aquilo que é implícito (Sinkler 2011, 227). Note-se a atitude subversiva de cineastas japoneses nascidos nas décadas posteriores à guerra (para além de Kawase, Hirokazu Kore-eda, Takashi Miike ou Takeshi Kitano) como forma de reescrita de uma suposta identidade nacional (Wada-Marciano 2009b, 4), legitimando a responsabilidade do cinema como fazedor de história e memória. Esse desvio temático tem um sintoma no impulso identitário e de autorreflexão.

Sobre uma densa malha temática que agrega identidade cultural, história e memória, hibridez, teoria pós-colonial e políticas de visualidade e representação, Catherine Russell convocou, num conhecido excerto do seu livro sobre etnografia experimental (1999), um grupo plural de artistas contemporâneos, cujas obras analisou e enquadró no domínio genérico do cinema experimental para configurar o conceito de “autoetnografia”. Apesar de não integrarem este conjunto, os filmes de Kawase e Olson exibem o que Russell aponta como sendo um espaço subjetivo que concilia métodos cristalizados de autobiografia, com uma ideia ampliada de etnicidade, que engloba questões de geração, orientação sexual, classe e nação (1999, 312). Com efeito, ambos os filmes partilham um modo de pensar a identidade com uma consciência alargada da posição individual num todo que transcende categorias isoladas.⁶ Russell propõe também uma ideia adequada à presente reflexão, ao realçar o peso das tecnologias de representação (para além do contexto histórico) na inscrição de uma identidade (2001, 7). A exteriorização de uma identidade – que, no caso de Kawase, orbita em torno da origem e da genealogia e, para Olson, tem que ver com políticas de expressão de género e sexualidade – depende dos meios tecnológicos disponíveis, entre muitas outras variáveis subjugadas a contextos políticos, sociais e científicos.⁷

⁶ A bem da correção teórica, a inclusão de *Blue Diary* no âmbito do estudo de Russell é problemática por várias razões. Nomeadamente, a estrutura hierarquizada de fabricação do filme (diretora de produção, diretor de fotografia, montadora) e o apagamento da presença física de Olson. No entanto, o registo diário e a inegável vertente pessoal podem representar um justo acrescento ao universo de um cinema “autoetnográfico”.

⁷ Invoque-se aqui um outro documentário da mesma geração, *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohem, onde um fragmento de voz corrobora essa inevitabilidade: “no final de contas, ninguém realmente faz o mundo; é apenas o lugar onde se nasce” (00:16:36 – 00:16:40).

Em *Blue Diary*, não há rostos nem mãos. Olson não passa para a frente da objetiva nem cede a voz à leitura do texto por si assinado. Os créditos finais dão a conhecer a estrutura da equipa, que posiciona o filme num território distante do processo artesanal de Kawase. Contudo, é possível, com recurso aos princípios de nostalgia, identidade e do azul como conceito, trespassar as divergências protocolares e olhar para as obras como partes de um mesmo projeto – partes essas que se completam e podem dialogar entre si. Aos catorze planos fixos de ruas de São Francisco estranhamente vazias, como no rescaldo de um cenário de catástrofe, soma-se a voz de uma mulher (Lynn Flipper) que parece ler as páginas de um diário. Num tom descrente, letárgico até, a narradora discorre (empregando formas verbais no presente, como quem faz um relato em direto) sobre a angústia de um encontro com uma mulher heterossexual por quem se sente insuportavelmente atraída. Nas imagens de vigas metálicas, asfalto ilimitado, letreiros luminosos, postes de eletricidade e becos vazios nas traseiras de ruas principais, as cores quentes predominam. Apesar do título, o azul vive apenas em apontamentos discretos de céu ou mar. Assim, o que em *Ten, Mitake* é exposto, em *Blue Diary* está latente, encoberto pelas paisagens desabitadas e por uma voz sem rosto. A apreensão do discurso autobiográfico, circunscrito a vivências pessoais, em torno da identidade sexual, é inferida com base nas escolhas formais de Olson. O corpo nunca é visível, mas a sensibilidade háptica – tão própria do cinema de Kawase, uma correlação já estabelecida por Larissa Veloso Assunção (2020, 160) a propósito de um pertinente estudo sobre a paisagem, em duas longas-metragens da realizadora japonesa – encontra aqui outras vias de manifestação.

Laura U. Marks, autoridade no desenvolvimento de uma teoria sobre as capacidades sensoriais da imagem em movimento, nota, em objetos como os vídeos caseiros de Sadie Benning, a tradução da maleabilidade dos dispositivos eletrónicos de produção de imagens em taticidade (2002, 10). As imperfeições técnicas que desfiguram os corpos e as coisas e ultrapassam as relações indiciais e iconográficas com o que é representado são a base da proposta de Marks. Experiências como *If Every Girl Had a Diary* (1990), de Benning – vídeo gravado com uma câmara de resolução baixíssima – estão de acordo com a identificação de qualidades hápticas da imagem eletrónica (Marks 2002), um de vários aspetos técnicos que suscita uma resposta sinestésica. No filme de Olson – próximo da experiência de Sadie Benning pela atitude diarística – a película de 16mm, a profundidade de campo, que permite que tudo

aquilo que está dentro do quadro esteja focado, e a estabilidade da câmara representam a antítese das estratégias que Marks enuncia. É na colisão entre a voz que narra as banais frustrações quotidianas e os planos estilizados de uma São Francisco deserta – mas também na textura dos cartões azuis do genérico – que o lado táctil emerge. O corpo (feminino, *butch*/masculinizado e homossexual) está sempre presente, em potência, encoberto, nas margens, mas presente. O método da cineasta constitui a subversão (porventura não intencional) de hipotéticas normas para um cinema autobiográfico centrado na exposição visual.

Estes gestos de ocultação são compatíveis com o paralelismo que Eve Kosofsky Sedgwick estabelece entre performatividade e vergonha. Sedgwick, na moldura teórica dos estudos *queer* e de género, avança que a vergonha origina e valida lugares de identidade *queer* e está além de julgamentos morais que a classificam como saudável ou nociva por ser, simplesmente, uma parte integrante e estruturante dessas identidades (2003, 64). O lado performativo do filme, que esconde Olson atrás da câmara, escondendo-a duplamente pela voz de Lynn Flipper, substitui a figuração do texto por planos fixos de uma cidade-fantasma, ilustrando assim a tese anterior: a vergonha como forma de controlo da expressão. Assim, essas estratégias de oclusão – que procuram o encobrimento como marca autoral – são negociações que remetem para a impressão de uma identidade através da técnica e do domínio do dispositivo.

A herança cinematográfica do documentário, no feminino, que atribui protagonismo à cidade, é absorvida por Olson, com as devidas disjunções identitárias. Numa outra cinematografia, num outro continente e num outro tempo, Marguerite Duras filmou *Les mains négatives* (1972) – um título que abarca também as questões de taticidade e ocultação como estratégias visuais. Neste filme, a câmara percorre estradas de Paris nas primeiras horas do dia, em tons de azul, enquanto a voz de Duras desvela um pensamento sobre vestígios rupestres de mãos, como impressões em negativo. *Blue Diary* partilha com a curta-metragem francesa o vazio da cidade, a insistência na impessoalidade do plano geral e a voz que gera progressão. Do mesmo modo, *News from Home* (1976), de Chantal Akerman, explora Nova Iorque em longas sequências preenchidas pela leitura de cartas escritas pela mãe da realizadora. Os três filmes – *Blue Diary*, *Les mains négatives* e *News from Home* – partilham uma política de visualidade que reitera a existência de um eu autoral, sem que sejam transpostos os limites (visuais) do enquadramento.

Considere-se também o entretítulo que, em *Blue Diary*, interrompe o fluxo de imagens e a estrutura e conteúdo do texto que é lido. A palavra (escrita ou falada) não é um tabu para a cineasta norte-americana, que lhe atribui valor equiparável aos planos fotográficos. O cartão que intercede a sucessão de planos, estabelece diferentes níveis diegéticos e gera proximidade com o observa, numa interpelação em discurso direto. A linguagem grosseira – “foder, falar, dormir, foder, pequeno-almoço” (00:01:15) –, tal como a desagregação da frase, que aparece sem contexto sobre um fundo negro, estão de acordo com uma ideia pós-moderna de fragmentação que rejeita a linearidade como caminho necessário.⁸

Sem qualquer justificação, *Blue Diary* implementa essa dispersa rotina de automatismos triviais. Com o filme, Olson transfere para a película a mecanicidade apática própria dos dias azuis (note-se que, na língua inglesa, *blue* é usado como adjetivo para descrever estados de espírito depressivos ou melancólicos), com um texto sobre desalento amoroso e um subtexto que diz respeito à cidade, à mobilidade e à nostalgia.

Por sua vez, o posterior *The Joy of Life* desvia violentamente o percurso da voz, de uma descrição corriqueira de encontros na cidade para a luta sobre a necessidade de concretizar um sistema de segurança na ponte Golden Gate, de forma a reduzir o elevado número de suicídios.⁹ O mesmo mecanismo é utilizado em *Blue Diary*, como se a curta-metragem fosse um laboratório para o filme de 2005. Nos minutos finais, a voz da atriz fala da profunda solidão do presente e da melancolia associada à infância, lembrando os romances de Heinrich Böll, lidos não pelo encadeamento narrativo, mas pelos detalhes à margem, pelas descrições de roupas e comida. No estudo de Svetlana Boym, a infância é um assunto recorrente, configurando o espaço de despertar de consciência que é repercutido com saudade e desejo de regresso na idade adulta. Para Olson, a homossexualidade representa um entrave a essa memória segura, sendo as rejeições do presente uma repetição da angústia da opressão sentida no passado.

Blue Diary é nostálgico também porque invoca esse tempo da infância, de descoberta sensorial e de consciência de uma sensibilidade alternativa, dada a relação com a obra literária do autor alemão.

⁸ No original, “Fuck, talk, sleep, fuck, breakfast”. A tradução é minha.

⁹ Após a primeira exibição, o filme teve reverberação política na tentativa de influenciar a construção de uma barreira (Arthur 2005, 22), iniciada em 2017 (Rogala 2023) e “praticamente acabada” em janeiro de 2024 (Swan 2024).

Visualmente, a paz desconcertante das ruas de São Francisco ilustra essa taciturnidade, simbolicamente azul, como o título sugere, ainda que a cor não predomine. A ubiquidade dos carros – ausentes apenas em dois breves planos, um deles mostrando a entrada de um parque de estacionamento – dá continuidade ao projeto de ocultação de seres humanos, desafiando a defesa que a escritora norte-americana Rebecca Solnit faz de São Francisco. Solnit compara-a favoravelmente às cidades europeias, por ainda haver espaço para encontros espontâneos e interações pedestres, por não ter as características de outros meios urbanos do país, cada vez mais vigiados, onde a liberdade das ações desvanece (2014, 172). *Blue Diary* parece não concordar, à partida, com o parecer de Solnit, já que decide mostrar outra cidade – a cidade dos automóveis e das ruas secundárias – mas, no plano sonoro, sentem-se igualmente os ecos de uma cidade viva.

Na senda do reconhecimento da cidade como organismo categórico nas relações da pós-modernidade, Marc Augé (para quem o termo “supermodernidade” é mais pertinente) elaborou, em meados dos anos 1990, o popular conceito de não-lugares (2008). Estes espaços proliferam na contemporaneidade do fim do século e são descritos como locais de passagem, de transições efémeras ou de espera, nos quais a expressão de uma identidade não é possível ou é remetida para um plano secundário. De certa forma, é o oposto da “casa” que Boym refere reiteradamente. Como exemplo, o plano de uma bomba de gasolina, na esquina de um cruzamento, sob um emaranhado de cabos elétricos e postes de alta tensão (Imagem 3), poderia acompanhar o pensamento de Augé: tudo é transitório, a velocidade impera. Idiossincrático e pessoal, o documentário de Jenni Olson é uma entrada de diário reedificada pelo dispositivo cinematográfico, com a consciência da passagem do tempo e envolta num mundo azul, de melancolia e alienação urbana.



Imagem 3: Fotograma de *Blue Diary* (1997), de Jenni Olson. 00:01:57 | © Frameline Distribution

Outros azuis abundam na história do cinema contemporâneo. Chantal Akerman serviu-se de atmosferas azuis para filmar uma noite de comunhões e solidão em *Toute une nuit* (1982) e desse modo invocar a memória de um passado recente após a queda do muro de Berlim, nos longos e corajosos *travellings* de *D'est* (1993). Derek Jarman fixou num imutável quadro azul (no tom patenteado por Yves Klein) a perda da visão e a angústia da morte iminente perante um diagnóstico desfavorável, no epicentro da pandemia do VIH, em *Blue* (1993). No mesmo ano, o azul da bandeira francesa, conotado com uma ideia abrangente de liberdade, propulsionou a abertura da trilogia de Kieślowski sobre a condição humana na Europa do fim do século. Também de Naomi Kawase, *Futatsume No Mado* (2014) dá continuidade a uma obsessão por um azul transcendente.

Por ora, a simbologia cromática desdobra-se em ramificações infinitas de interpretações válidas, de base científica, fenomenológica ou religiosa. Nos exemplos aqui citados, o azul não tem um valor universal. Os dois casos de estudo, como demonstrado, têm relações díspares com a cor: onde Kawase cobre as suas imagens imperfeitas em azuis intensos, prezando uma percepção imediata e não verbal, Olson resgata a simbologia da cor através da palavra e dos seus significados mundanos, um vínculo semântico que condiciona efetivamente a leitura do seu filme, onde a cor azul é manifestamente rara. Retratos íntimos de realidades quase herméticas, *Blue Diary* e *Ten, Mitake* encontram

universalidade em conjecturas maiores das quais são inseparáveis, na permanente negociação que a arte articula com o tempo, dando-lhe forma e sendo formada por ele.

Considerações finais

Partindo de um gesto intuitivo de aproximação de duas manifestações artísticas díspares, de duas cineastas com abordagens técnicas quase opostas, encontrou-se na premência da cor azul, no discurso nostálgico sobre a passagem do tempo e na autorreflexividade exteriorizada poderosos caminhos de confluência. Os dois casos de estudo inserem-se na problemática tipologia do filme-ensaio que, para além da indefinição formal, partilha com o seu referente literário um *ethos* de transgressão (Rascaroli 2008, 25), facilmente identificável nas formas de ambos. Próximos nas datas de realização, são também produtos de uma paisagem cinematográfica comum: o cinema documental contemporâneo do final do século XX.

O pequeno filme de Naomi Kawase segue um método artesanal, de técnica rudimentar e proliferação de metáforas. O caráter cíclico do tempo, ligado a um interesse exacerbado pela sua história familiar e pelos conflitos intergeracionais, tem também um pendor espiritual, refletido pelo título e pelas associações visuais. A cor azul é um motivo exposto em abundância, um elemento que decreta o tom nostálgico. *Ten, Mitake* dá ao ambiente rural o valor de casa e é, sobretudo, um filme acerca dos movimentos do tempo. Por outro lado, Jenni Olson compõe *Blue Diary* com a precisão rigorosa do plano fixo, da duração estudada e da película fotográfica de 16mm. Nunca aparecendo no plano, constrói uma estratégia de autorreflexividade pela voz que acompanha as imagens da cidade, edificando um discurso sobre identidade sexual e de género, e sobre a temporalidade do quotidiano da cidade. O azul que o título imagina é um elemento camuflado, inferido, oculto, preso à conceção metafórica do termo na língua inglesa, associado à melancolia e, por conseguinte, à nostalgia. *Blue Diary* é um filme secular, mundano, evocativo das práticas individuais nas paisagens citadinas do Ocidente.

Apesar das diferenças conceptuais, formais e até políticas que apresentam, são obras que comunicam entre si. Como dois retalhos de uma mesma realidade, estes filmes podem ainda ser pensados enquanto momentos de resistência a uma hegemonia da aceleração, pela temporalidade que apregoam, e de reflexão, enquanto praticantes de

uma progressão que não está vinculada à linearidade cronológica ou à teleologia da causa/efeito. Jonathan Crary, já na segunda década do século XXI, destaca o sono (um tempo de improdutividade) como um dos únicos territórios ainda por colonizar pelo capitalismo tardio. O autor aponta a propagação da internet e a mercantilização massificada de imagens, como um ponto de viragem no processo de homogeneização da experiência (2018, 57-60). O documentário experimental e o filme-ensaio, com a facilidade de acesso ao dispositivo, podem representar um lugar de atrito a essa velocidade, um pacto com o sono, com a pausa, com a contemplação, com o tempo nostálgico de um passado distante. Nos dois casos analisados, a proeminência da cor revela uma afinidade – formal e discursiva – com uma dimensão política, espiritual e afetiva. Para além das respostas imediatas na receção da cor como elemento estético, há nestes filmes-ensaio uma abrangente compreensão do azul, que engloba e ultrapassa a imposição de um tom ou a caracterização de um espaço. O azul, como matéria nuclear dos filmes, é também uma porta para os universos privados que ambos enunciam.

Referências

- Arthur, Paul. 2005. “Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary.” *Cinéaste* 30 (3): 18–23.
- Assunção, Larissa Veloso. 2020. “Natureza e Paisagem: O espaço no cinema de Naomi Kawase.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 7(1): 155–170.
- Augé, Marc. 2008. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, traduzido por John Howe. Londres: Verso.
- Bittencourt, Ela. 2018. “Interview: Naomi Kawase.” *Film Comment*, 17 de dezembro. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-naomi-kawase/>.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books.
- Crary, Jonathan. 2018. *24/7: O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Antígona.
- de Baecque, Antoine. 2012. *Camera Historica: The Century in Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- de Certeau, Michel. 1984. "Walking in the City." Em *The Practice of Everyday Life*, traduzido por Steven Rendall, 91–110. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, traduzido por Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- Lincoln, Edward J. 2001. "Japan in 2000 The Year that Could Have Been but Was Not." *Asian Survey* 41(1): 49–60. <https://doi.org/10.1525/as.2001.41.1.49>.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Mineápolis: Minnesota University Press.
- Nelson, Maggie. 2009. *Bluets*. Seattle e Nova Iorque: Wave Books.
- Olson, Jenni. 1995. "Butch Icons of the Silver Screen." Em *Dagger: On Butch Women*, organizado por Lily Buranna, Roxxie e Linnea Due, 58–75. Jersey City: Cleis Press.
- Pastoureau, Michel. 2001. *Blue: The History of a Color*. Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- Pulliam, Heather. 2012. "COLOR." *Studies in Iconography* 33: 3–14.
- Rascaroli, Laura. 2008. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49(2): 24–47.
- Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema the Director's Cut*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Rogala, Jesse. 2023. "Golden Gate Bridge Suicide Net Completion in Sight: Why Did It Take So Long?" *The San Francisco Standard*, 9 de março de 2023. <https://sfstandard.com/video/golden-gate-bridge-suicide-nets-history-progress/>.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. "Shame, Theatricality and Queer Performativity: Henry James's the Art of the Novel." Em *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 35–65. Durham e Londres: Duke University Press.
- Shimazu, Naoko. 2003. "Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan." *Journal of Contemporary History* 38(1): 101–116. <https://doi.org/10.1177/0022009403038001966>.

- Sinkler, Scott. 2011. "A Foreigner's View of the Japanese Documentary Scene." Em *Imagining Reality*, organizado por Mark Cousins e Kevin Macdonald, 225–230. Londres: Faber & Faber.
- Solnit, Rebecca. 2014. *Wanderlust: A History of Walking*. Londres: Granta.
- Swan, Rachel. 2024. "The Golden Gate Bridge Suicide Nets Are Nearly Finished." *San Francisco Chronicle*, 6 de janeiro. <https://www.sfchronicle.com/sf/article/golden-gate-bridge-suicide-18589579.php>.
- Thompson, Kristin e Bordwell, David. 2002. "The International Expansion of the Cinema, 1905– 1912." Em *Film History: An Introduction*, 33–54. Nova Iorque: McGraw-Hill Humanities, Social Sciences & World Languages.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. 2009a. "Capturing "Authenticity": Digital Aesthetics in the Post-studio Japanese Cinema." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 18(1): 71–93. <https://doi.org/10.3138/cjfs.18.1.71>.
- _____. 2009b. "Contemporary Japanese Cinema in Transition." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 18(1): 2–5. <https://doi.org/10.3138/cjfs.18.1.2>.
- Wormfeld, Sanford. 2000. "Color Painters / Color Painting." Em *Color Perception: Philosophical, Psychological, Artistic, and Computational Perspectives*, editado por Steven Davis, 31–51. Vancouver: Oxford University Press.

Filmografia

- Blue* [longa-metragem, em linha]. Real. Derek Jarman. Zeitgeist Films. Reino Unido, 1993. 85 minutos.
- Blue Diary* [curta-metragem, em linha]. Real. Jenni Olson. Frameline Distribution. EUA, 1997. 6 minutos.
- D'est* [longa-metragem, DVD]. Real. Chantal Akerman. Lieurac Productions, Paradise Films, Rádio e Televisão de Portugal. Bélgica, França e Portugal, 1993. 107 minutos.
- Futatsume No Mado* (2 つ目の窓) [longa-metragem, em linha]. Real. Naomi Kawase. Asmik Ace. Japão, 2014. 110 minutos.

If Every Girl Had a Diary [curta-metragem, em linha]. Real. Sadie Benning. EUA, 1990. 9 minutos.

Katatsumori (組画) [curta-metragem, em linha]. Real. Naomi Kawase. Kumie, Japão, 1994. 39 minutos.

Les mains négatives [curta-metragem, em linha]. Real. Marguerite Duras. Les Films du Losange. França, 1979. 14 minutos.

Like Someone in Love [longa-metragem, DVD]. Real. Abbas Kiarostami. MK2. França e Japão, 2012. 109 minutos.

Los [longa-metragem, em linha]. Real. James Benning. EUA, 2001. 86 minutos.

Lost Book Found [curta-metragem, em linha]. Real. Jem Cohen. Video Data Bank, EUA, 1996. 37 minutos.

News from home [longa-metragem, DVD]. Real. Chantal Akerman. INA, Paradise Films, Unité Trois, ZDF. Bélgica e França, 1976. 88 minutos.

Ni Tsutsumarete [longa-metragem, em linha]. Real. Naomi Kawase. Kumie, Japão, 1992. 40 minutos.

Sharasōju (沙羅双樹) [longa-metragem, DVD]. Real. Naomi Kawase. Kumie, Realproducts. Japão, 2003. 100 minutos.

Ten, Mitake [curta-metragem, em linha]. Real. Naomi Kawase. Kumie, Japão, 1995. 9 minutos.

The Joy of Life [longa-metragem]. Real. Jenni Olson. Frameline Distribution. EUA, 2005. 64 minutos.

Toute une nuit [longa-metragem, DVD]. Real. Chantal Akerman. Paradise Films, Avidia Films, Bélgica, 1982. 90 minutos.

Trois couleurs: bleu [longa-metragem]. Real. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions, CED Productions, CAB Productions, France 3 Cinéma, TOR Studio Productions, Canal+, França, Polónia e Suíça, 1993. 94 minutos.

Self-portraits in Blue: Identity and nostalgia in Naomi Kawase's *Ten, Mitake* (1995), and Jenni Olson's *Blue Diary* (1997)

ABSTRACT From the perspective of nostalgia and forms of imprinting identity through the cinematic apparatus, this article – as a contribution to the Film Studies discipline – suggests an encounter between two short films: *Ten, Mitake* (1995) and *Blue Diary* (1997), directed by Naomi Kawase and Jenni Olson, respectively. Products of distinct cultural backdrops, both works are essay films from the same period: the dawn of the twentieth century. The colour blue, which commands the visual, textual and symbolic identities of the two films, comes up as a conversation point, a bridge and a sensory trigger. Visually expressive in *Ten, Mitake's* compositions, while suppressed in *Blue Diary*, blue reflects moods and creates a path for the interpretation of these two intimate artistic objects, like a doorway to their private universes.

KEYWORDS Cinema; colour; documentary; essay-film; identity; Jenni Olson; queer; Naomi Kawase; nostalgia.

Recebido a 4-07-2023. Aceite para publicação a 20-05-2024.