



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LEILA MARIA LOPES TERCEIRO

**AO CAMINHAR ENTREVI LAMPEJOS DE BELEZA:
JONAS MEKAS E UMA VIDA ESCRITA POR IMAGENS.**

FORTALEZA
2014

LEILA MARIA LOPES TERCEIRO

**AO CAMINHAR ENTREVI LAMPEJOS DE BELEZA:
JONAS MEKAS E UMA VIDA ESCRITA POR IMAGENS.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientação: Prof^a Dr^a Beatriz Furtado

**FORTALEZA
2014**

LEILA MARIA LOPES TERCEIRO

**AO CAMINHAR ENTREVI LAMPEJOS DE BELEZA:
JONAS MEKAS E UMA VIDA ESCRITA POR IMAGENS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Beatriz Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^a Dr^a Daniela Duarte Dumaesq
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof Dr. Henrique Codato
Universidade Federal do Ceará – UFC

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- T1c TERCEIRO, LEILA M. L..
AO CAMINHAR ENTREVI LAMPEJOS DE BELEZA : JONAS MEKAS E UMA VIDA ESCRITA
POR IMAGENS. / LEILA M. L. TERCEIRO. – 2014.
106 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.
Orientação: Profa. Dra. SYLVIA BEATRIZ FURTADO.
1. Jonas Mekas.. 2. Escrita de si.. 3. Experiência.. 4. Cinema. 5. Cotidiano.. I. Título.

CDD 302.23

Aos meus dois maiores amores: Allisson e Sophia

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

À minha orientadora Beatriz Furtado. Obrigada, Bia, por ter me acolhido, por ter me apresentado ao vaga-lumes, pelo carinho imenso e pela amizade.

À minha mãe, Ilzanira e ao meu pai, Raimundo, por sempre terem acreditado em mim.

Ao meu lindo esposo, Allisson, que com o seu olhar sensível e atento, criou lá em casa essa mania de inventar a vida pelas imagens.

Às minhas irmãs: Liduina, Regina e Lílian, pela a força e as palavras motivadoras. E a todos os membros do Clã Terceiro e agregados entre o Sul e o Nordeste.

Ao vovô Evandro por ter cuidado tão bem da Sophia enquanto eu estava nas aulas.

Ao professor Silas de Paula por ter me ensinado a pensar junto às imagens. Silas, obrigada pela sua amizade e afeto.

Ao professor Osmar Gonçalves, por sempre dizer sim e pelo apoio em todos os momentos.

Ao professor Wellington Jr. pelos sorrisos, abraços, conversas, carinhos e lições que levarei comigo sempre.

À Daniela Dumaresq pelas considerações ao longo do trabalho.

À Victa de Carvalho pelo apoio durante a qualificação

À Mel Andrade, uma amiga para todas as horas.

À Regina pela amizade, abraços e sorrisos.

Aos amigos do mestrado: Letícia, Wendel, Marcia, Isabelle e Isabelle de Moraes. E a todos os outros alunos do PPGCOM que, de uma forma ou de outra, trocaram afetos, anseios, alegrias durante esta caminhada.

Aos professores: Deisimer, Cesar Baio e Henrique Codato,

Ao cineasta Jonas Mekas, por compartilhar sua vida com o mundo.

“A verdadeira história do cinema é a história invisível --
História de amigos se reunindo fazendo o que amam --
Para nós, o cinema está começando
a cada novo rumor do projetor,
a cada novo rumor de nossas câmeras
nossos corações
saltam à frente,
Meus amigos!”
(Jonas Mekas, 1996)

RESUMO

O cinema sempre foi um espaço de experimentação. Um lugar para se colocar em jogo o mundo, o tempo, o olhar, a vida. Fazer cinema é pôr o mundo, a vida, os corpos, o espaço e tempo em movimento. Um lugar que não apenas movimenta, mas inventa tudo isso. Tomamos aqui a decisão de falar sobre os atravessamentos de forças que vem da relação entre o cinema de Jonas Mekas (um cinema pautado pela escrita de si) e a experiência cotidiana. Analisamos como as práticas comuns do dia-a-dia podem ser fundamentais para uma certa produção de si, que reverbera pelos tempos em seu documentário. Tomamos a relação do cinema de Jonas Mekas e a escrita de si pelas possibilidades que se cria na variação das temporalidades. Pensamos um filme pelo seu caráter atemporal, pela sua relação com o presente e sua abertura para novos possíveis através das imagens. Percebemos essa relação como um campo de intensidades que desencadeia a experiência e cria uma comunidade de imagens e de pessoas pelos desdobramentos dos afetos constituídos. Deste modo lançamos a hipótese que a câmera compartilha, nas obras de Mekas, uma certa produção de si, que se constrói na experiência cotidiana que explora a si e o mundo. Esse realizador reuniu fragmentos de sensações, de vestígios de vida, e monta suas narrativas imagéticas – que se constituem através de constantes performances e fabulações – que parecem passíveis de conviver em harmonia no mundo. A montagem em formato de um caderno de notas, de um diário, de uma carta, é fundamental nessas produções, pois trazem aos filmes uma essência inacabada, ou seja, carrega sempre uma narrativa que pode ser repensada, reescrita, revivida. No entanto, convocamos alguns dos autores que nos ajudaram a trilhar esse caminho. Uma influência direta vem de dois autores: Michel Foucault (2009) e sua obra, “O que é um autor”; e Jacques Rancière, com o “Distâncias do Cinema” (2012) e “Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art” (2013). Deleuze e Guattari (1995) **caminham** por vários **trechos** desta paisagem, assim como Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Jorge Larossa Bondía e Phillipe Lejeune. Trabalhamos, também, com teóricos contemporâneos, como Phillipe Dubois, Beatriz Furtado e Cezar Migliorin para compor o diálogo teórico com um objeto que tem várias entradas. Não se trata de uma amostragem da produção destes artistas, e sim de obras escolhidas a partir do que podem potencializar o pensamento acerca da presença do realizador em sua obra, da experiência de si pelas imagens, e da composição da memória; dos desejos e dos afetos pela escrita de si.

PALAVRAS-CHAVE: Jonas Mekas. Escrita de si. Experiência. Cinema. Cotidiano.

ABSTRACT

The film has always been a place for experimentation. A place to put in the match the world, the time, the way to look, the life. Making movies is putting the world, life, bodies, space and time in motion. A place, which not only moves, but also invents all of that. Here we take the decision to talk about the crossings of forces coming from the relation between Jonas Mekas's cinema (a cinema guided by self-writing) and the daily experience. Reviewing how the common practices of the day-by day can be instrumental to a certain self-production, which reverberate through time in his documentary. Taking the relationship of Jonas Mekas's cinema and self-writing for the possibilities created for changing temporality. Think a movie by its timeless appeal, by the relationship with present tense, opening up the potential for new images. Realizing this relationship as a field of intensities that triggers the experience and creates a community of people and images by the developments of affections. Thus, we launch the hypothesis that the camera shares in Mekas's movies a certain self-production constructed in daily experience that explores the self, and the world. This director joins fragments of sensations and traces of life and assembles their imagery narratives - that are constant through performances and fabulations - they seem likely to live in harmony in the world. The editing as a notebook, a diary, and a letter is crucial in these productions, because they bring to the movies an unfinished essence, in other words, it always carries a narrative that can be reconsidered, rewritten, reviewed. However, we bring some authors who have helped us to tread this path. A straight influence comes from two authors Michel Foucault (2009) and his work, "What is an author" and Jacques Rancière with "The Distances among Cinemas" (2012) and "Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art" (2013). Deleuze and Guattari (1995) by various paths crossing through this landscape, as well as Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Jorge Larossa Bondía and Phillipe Lejeune. We also work with contemporary theorists such as Phillipe Dubois, Beatriz Furtado, Cezar Migliorin to compose the theoretical dialogue with an object that has multiple inputs. This is not a sample of this director's production, but some works selected by the potentially thought about the presence of the director in his work, the experience of the images themselves, and the composition of memory, desires and affections by self-writing.

KEYWORDS: Jonas Mekas. Self-writing. Experience. Cinema. Daily life.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	32
Figura 2.....	53
Figura 3.....	59
Figura 4.....	62
Figura 5.....	70
Figura 6.....	74
Figura 7.....	81
Figura 8.....	85
Figura 9.....	85
Figura 10.....	97

SUMÁRIO

PAISAGENS E FRAGMENTOS	12
DAS METODOLOGIAS	22
CARTOGRAFIA DA PESQUISA: PAISAGENS, NOTAS E ESBOÇOS.	29
1. FRONTEIRAS	32
1.1 ESCRITA DE SI E CINEMA	32
1.2 FRAGMENTOS DE SI: DIÁRIO, NOTAS E ESBOÇOS.....	39
1.3 ENTRE A INVENÇÃO DE SI E A EXPERIÊNCIA.....	44
2. LAMPEJOS	53
2.1 GESTOS DE RETER VESTÍGIOS DA VIDA EM IMAGENS.	54
2.2 O INVENTÁRIO DE UMA VIDA	62
2.3 A IMAGEM DE SI E DO COTIDIANO COMO INVENÇÃO DE SI E DO MUNDO	70
2.4 LOST, LOST, LOST: UM ENCONTRO COM A VIDA	74
3. GESTOS E VESTÍGIOS	81
3.1 FRAGMENTOS DE MUITAS BIOGRAFIAS INACABADAS	81
3.2 A PRESENÇA COMO UM GESTO	89
4. PARÊNTESE	94
4.1 BIFURCAÇÕES	94
4.2 LAMPEJOS DE BELEZA	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
FILMOGRAFIA DE JONAS MEKAS	105

Paisagens e Fragmentos

O Cinema é espaço de experimentação. É uma multidão de coisas. Um lugar para se colocar em jogo o mundo, o tempo, o olhar, a vida. Entretanto, pensar o cinema implica em operações de diversos campos de conhecimento. Implica inclusive em que campo queremos concentrar o pensamento. Trago aqui a paisagem de uma pesquisa que consiste em buscar nas práticas comuns, nas experiências cotidianas, uma certa produção de si no documentário. Assumiremos um caminhar errante com a proposta de inscrever passos e marcar movimentos. A intenção é caminhar junto com o objeto de estudo e de partilhar algumas questões que norteiam essa pesquisa.

Em primeiro lugar o cinema o qual voltamos nosso interesse encontra-se no campo do documentário. Bill Nichols (2005, p.47) nos alerta que a definição do que seria “documentário” é sempre relativa ou comparativa, ou seja, é colocado como reprodução da realidade ou é dada por contrastes com outros filmes (como os de ficção, experimentais ou de vanguarda, por exemplo). Entretanto, posicionar o documentário nessa condição de réplica de algo que já existe ou em contraste com a ficção seria minimizar as suas potências diante do cinema como forma de pensamento¹.

Ao logo da história do cinema vemos que o documentário tem sido fortemente marcado não por oposição, mas por oscilação entre a “fabulação ficcional” e a “realidade documental”. Embora todo filme seja um documentário (NICHOLS, 2009, p.26) por evidenciar a cultura que a produziu e reproduziu e os sujeitos que fazem parte dela, tomaremos aqui a posição de pensá-lo na posição do indefinível, do inapreensível, da liberdade dentro do cinema (MIGLIORIN 2010, p.9). Essa abertura possibilita nos aproximarmos de cineastas que se voltam a experimentação, que ensaiam com as imagens, rompendo as amarras da transparência do cinema clássico, entrecruzando as fronteiras, propondo diálogo com outras linguagens artísticas, como a pintura, a fotografia, a música, a literatura, etc. Isso só reforça a ideia de que o cinema sempre foi um lugar de experimentação, um espaço para refletir sobre o mundo, sobre

¹ Nos aproximando da tese de Gilles Deleuze em relação ao cinema, gostaríamos de trazer aqui a ideia de cinema como forma de pensamento. Os cineastas são pensadores que não pensam conceitualmente, mas por imagens (MACHADO, 2009,p.47)

os acontecimentos e sobre si. As possibilidades são muitas quando se misturam as fronteiras entre o ficcional e o documental.

“Em tempos de grandeza, espetáculo, produções de milhões de dólares”², trazemos aqui filmes que investem na implicação de seu realizador com a sua história de vida, com os espaços, com as ações cotidianas. Trazemos aqui um cineasta que se pronuncia em nome das “pequenas e invisíveis ações do espírito humano, tão sutis que morrem sob os holofotes”³. Encontro-me, então, com o cinema de Jonas Mekas. O que fazer com seus filmes? O que eles fazem com o cinema? O que eles fazem conosco? Que tensões e forças estão implicadas nessas obras?

Tomamos aqui a decisão de falar sobre os atravessamentos de forças que vêm da relação entre o cinema de Jonas Mekas (um cinema pautado pela escrita de si) e a experiência cotidiana; analisamos como as práticas comuns do dia-a-dia podem ser fundamentais para uma certa produção de si, que reverberam pelos tempos em seu documentário. Tomamos a relação cinema e escrita de si pelas possibilidades que se cria na variação das temporalidades. Pensamos um filme pelo seu caráter atemporal e anacrônico⁴, de modo que não cessa de se relacionar com o presente, de se abrir para novos possíveis pelas imagens. Percebemos essa relação como um campo de intensidades que desencadeia a experiência e cria uma comunidade de imagens e de pessoas pelos desdobramentos dos afetos constituídos.

Elegemos como campo privilegiado de análise fragmentos de obras fílmicas de Jonas Mekas: *Walden*, notas, diários e esboços (1969), *Reminiscências de uma Viagem a Lituânia* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001). A seu modo, Mekas é capaz de levantar reflexões singulares que problematizam o campo do documentário: a diluição dos limites entre sujeito e objeto, o diálogo com as outras artes, a estreita fronteira entre os modos da ficção e documento, o caráter ensaístico como possibilidade estética, instâncias narrativas mais fluidas que se contrapõem a um modelo clássico de fazer cinema. Mas, como este realizador, marcado por esses processos

² Jonas Mekas, “Manifesto Anti-100 anos de cinema”, 1996.

³ idem

⁴ Pensamos o termo anacrônico junto a Jacques Rancière (2011, p. 47) que afirma ser anacronismo a condição prévia para um acontecimento ser conectado a temporalidades diferentes, de modo que possa ser colocado em uma ordem articulada com outros que lhe são distintos no tempo e no espaço. Para que seja possível uma conexão anacrônica, o acontecimento deve estar submetido às suas condições de possibilidade – ou seja, à sua época.

de subjetivação, (re)monta experiências em seus filmes? Que tipo de presença ele produz nesses documentários? Como se dá essa produção de si?

Deste modo lançamos a hipótese que a câmera compartilha, nas obras de Mekas, uma certa produção de si que se constrói na experiência cotidiana, que explora a si e o mundo. Esse realizador reúne fragmentos de sensações, vestígios de vida e monta suas narrativas imagéticas – que se constituem através de constantes performances e fabulações – que parecem passíveis de conviver em harmonia no mundo. A montagem em formato de um caderno de notas, de um diário, de uma carta, é fundamental nessas produções, pois trazem aos filmes uma essência inacabada e um estado de continuidade, ou seja, carrega sempre uma narrativa que pode ser repensada, reescrita, revivida. Percebemos que essa proposta estética de filmar como quem faz anotações é o que está mais próximo da experiência. Como disse Foucault, em uma entrevista a Dreyfus e Rabinow em 1984: “Tal é o objetivo dos hypomnemata (*caderno de anotações*), fazer da recordação do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (FOUCAULT in DREYFUS & RABINOW, 1984, p. 341).

Estariam nessas imagens o regate da experiência? A imagem, uma vez que é pensada como experiência, pode convocar não só quem a constrói, mas também quem a observa. Cada obra pode desencadear relações que se dão no acontecimento fílmico. Partindo da proposta de um cinema como partilha de mundo, que convoca o espectador à experiência do realizador, propomos pensar não apenas como a existência de alguém é representada no cinema, mas como este cinema cria, (re)inventa uma vida, como ele pode criar uma comunidade de imagens, de *devires*, de pessoas dispersas em vários lugares, que partilham seus afetos, memórias, anseios, durante travessias pelos mundos que as obras (re)inventam.

Não se trata de uma amostragem da produção deste artista e, sim, de obras escolhidas a partir do que podem potencializar o pensamento acerca da presença do realizador em sua obra, da experiência de si pelas imagens, dos processos de subjetivação, da composição da memória, dos desejos e dos afetos.

Desde o momento em que começamos a pensar o cinema de Jonas Mekas e a sua relação com as artes visuais, sua obra sempre nos apareceu relacionada aos filmes-diários, filmes-ensaio, filmes de família ou *homemovies* (termo em inglês para produções caseiras ou de caráter amador) – se pensarmos em relação a uma certa tipologia do cinema. Mas o que todas essas categorias, por si só, nos levam a dizer? Sem querer encaixar seus filmes em nenhuma categoria, nos sentimos mais direcionadas a pensar sua obra pelo viés da experimentação, do errático, do que está em processo. Limitar-nos a uma única categoria é esquecer que a sua obra se dá na fronteira instável, na fricção, nos atravessamentos entre todas as outras etapas necessárias para existir.

Nossa intenção não é excluir os filmes de Mekas de nenhuma categoria, mas enfatizar outras questões que permeiam a sua obra. Nos interessa pensar os filmes-diário (e assim os chamaremos) de Mekas pelos atravessamentos com a escrita epistolar, a escrita de si, com o caderno de notas, com os sons e a música. A ideia é não fazer definições de certas categorias, mas entender esses filmes-diários dentro do campo da experimentação, do campo dos desconcertos em relação aos modos de fazer documentário. Para isso se faz necessário entender que o cinema de Mekas pertence a um regime de imagem que já não vigora nos critérios da representação, mas nas incertezas do real compartilhado, bem além da realidade material⁵. Entender o seu trabalho é perceber o seu lugar no cinema. Assim como também entender o lugar do cinema no campo da arte, cinema este que sempre foi esse lugar de experimentações e implicações de tendências estéticas.

Utilizamos a expressão “tendências estéticas” pensando junto ao filósofo Jacques Rancière (com quem iremos dialogar bastante no decorrer desta dissertação) para dizer de movimentos que, embora nem sempre constituídos como tais, apontam a um tecido de experiência sensível, dentro do qual se produz um regime de identificação das artes. Este tecido é composto por condições materiais, que vão desde o desempenho e espaços de exposições até as formas de circulação e reprodução; bem como pelos modos de percepção e de regimes de emoção, pelas categorias que os identificam, pelos padrões que categorizam e pela interpretação. "Estas condições permitem-nos sentir e pensar algo como arte." (RANCIÈRE, 2012, p.10).

Acreditamos que ao aproximar o cinema de Mekas do campo das experimentações, do que se faz no processo, com a vida, é compreender que “o cinema é arte contanto que seja mundo” (RANCIÈRE, 2012, p.22). Ao embaralhar as ordens entre vida e cinema, as imagens não se esvaem no instante da projeção, elas se prolongam, duram, ardem, nos termos de Didi-Huberman. E transformam o cinema em um mundo compartilhado.

Ao experimentar o mundo pelo cinema, o realizador experimenta a si mesmo. E transforma-se em outro pelas imagens. Pensamos junto com Nietzsche a ideia do ser humano como um experimentador de si mesmo. Esse movimento de experimentar o mundo para experimentar a si e transformar-se em outro pelas imagens só faz sentido se entendermos a vida como modo contínuo de se refazer, de se inventar ou, nas palavras de Beatriz Furtado (2012), “como modo contínuo de refazimento de si, que nunca é o doar-se ou subtrair-se, mas afetar-se e deixar-se afetar. *Outrar-se* é, portanto, pôr-se em movimento em direção a esse outro que sou.”

Nos capítulos que se seguem vamos falar sobre isso. Mais uma vez, enfatizamos, não faremos aqui um estudo dos filmes-diário como categoria, mas como um gesto. Gesto esse que se deu na urgência, no “desespero”, na experiência. O próprio Mekas fala em seu texto, “Filme diário”⁶ (1978), que essa forma de filmar como quem toma notas não foi algo calculado. Seu envolvimento com o cinema independente não lhe permitia dedicar-se a uma produção “mais elaborada”:

(...)não tive longos períodos para preparar um roteiro, depois passar meses filmando, depois editar etc. Tive apenas pedaços de tempo que me permitiram filmar apenas pedaços de película(...) Aproveito o que posso, por desespero. Mas por muito tempo não vi o material que coletava dessa maneira. Pensava que o que estava fazendo era praticar. Eu estava me preparando, ou tentando manter o contato com a minha câmera, de modo “que, quando chegasse o dia em que tivesse tempo, faria então um filme “de verdade” (MEKAS, 1978, p.190)

Mas por que trazer Jonas Mekas a este estudo? Por que escolher seus documentários? Em primeiro lugar, sabe-se que na história do documentário as questões do cotidiano tem atravessado toda a história do cinema. Pensemos na coleção de imagens fotográficas animadas do cotidiano, paisagens urbanas e rurais, produzidas pelos irmãos Louis

⁶ Mekas, J. "The Diary Film," in *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, ed. P. Adams Sitney (New York: Anthology Film Archives, 1978), pp. 190-198.

e Auguste Lumière e exibidas no *Salon Indien* do *Grand-Café* de Paris, em 28 de dezembro de 1895. A chegada do trem na estação de *La Ciotat*, a saída dos operários da fábrica, as imagens de família tomando café da manhã em “Repas de Bébé”, das crianças no jardim. Veremos que o cinema já nasceu documentário, e que suas experimentações envolviam cenas do dia-dia, de suas casas, das famílias, da comunidade, do cotidiano. Durante os primeiros cinquenta anos de cinema, muitos realizadores deram continuidade as várias experimentações, tendo o cotidiano como plano de fundo. Realizadores como Dziga Vertov, Yasujiro Ozu, Chris Marker, Agnès Varda, Jean Rouch (e o próprio Jonas Mekas) tinham no centro de suas obras o cruzamento entre a arte, vida e cotidiano. Traçando aqui pequenas linhas nessa cartografia, observamos que a maior parte das obras desses realizadores atravessam a memória audiovisual do cinema subjetivo e problematizam o lugar do cinema.

Um dos primeiros realizadores a trazer o cotidiano, a banalidade e a vida familiar ao cinema foi o japonês Yasujiro Ozu. Embora tenha sido influenciado pelo cinema americano, Gilles Deleuze (2011a, p.23) o aponta como o primeiro a desenvolver (no contexto japonês) situações óticas e sonoras puras no cinema, distintas das situações sensório-motoras da imagem-ação, criando assim, segundo o autor, um cinema de “vidência”. Seu cinema carrega uma intimidade compartilhada na imagem, seja uma cena da filha que contempla o pai dormindo e esboça um sorriso singelo e que dará lugar a uma vontade súbita de chorar (*Pai e Filha*, 1949), seja de lágrimas derramadas repentinamente por um pai após o casamento de sua filha (*Uma Tarde de Outono*, 1960) ou “de uma visão que pode ser roupas que balançam no varal, um trem que passa, o calor do sol, uma refeição em família ou uma conversa com amigos, sem nada a dizer de muito importante, a não ser não estar lá.” (LOPES, 2013, p.89)

No Ocidente, de algum modo, o cinema de Ozu teve grande influência. Vemos nas décadas de 1950 e 1960 os atravessamentos do cotidiano em muitas obras do cinema francês e do underground americano. “L’opéra Mouffe” (1958), de Agnès Varda, é uma dessas obras. Logo em sua introdução há uma inscrição que apresenta o filme como “um caderno de notas de uma mulher grávida”. A escrita é feita com caligrafia manual, circulando como cartelas no passar das cenas, costurando imagens, texto e sons. As imagens fluem rapidamente como no pensamento: são pessoas em uma feira, frutas, legumes, muitos rostos, muitos olhares. Anotações feitas nas imagens, que se inscrevem na película, do mesmo modo que se faz em um bloco de papel. A partir de ações simples do cotidiano (todas inscritas nas imagens) a sensação que temos é que as mesmas remetem a um estado de devaneio, digressão, como o fluxo do

pensamento. São como reflexões sobre o mundo a partir do ponto de vista de uma mulher grávida. Uma mulher que observa o mundo que lhe rodeia e ao mesmo tempo é atravessada por questões, inquietações, sobre viver e morrer. Em 1969, nos Estados Unidos, Jonas Mekas, apresenta o que seria o seu primeiro filme-diário, *Walden, diary, notes and sketches*, uma compilação de imagens que transitam entre os *homemovies*, o caderno de notas, a experimentação e o cinema. Assim como Varda, Mekas mescla imagens, escritos, vozes e músicas para compor esse filme, que pode ser chamado de ensaio poético. Muitas destas produções experimentavam outras formas fazer de cinema, colocando em jogo, inclusive, a ideia de cinemas “apenas” como imagem em movimento. Como lembra Consuelo Lins (2006), Chris Marker é o primeiro cineasta a fazer uma ficção quase inteiramente de fotografias em “La Jetée” (1962). Nesta obra, o cineasta constrói uma ficção com imagens fotográficas. Ao longo de 28 minutos uma voz narra a sequência de centenas de fotografias em preto e branco apresentadas em diferentes ritmos. As imagens feitas por uma Pentax nos guiam por uma Paris pós-nuclear em um futuro próximo, palco da Terceira Guerra Mundial. A noção de imagem movimento foi proposta por Henri Bergson em “Matéria e Memória” e em “A Evolução Criadora”, escritos respectivamente em 1896 e 1907; retomada por Deleuze em seu livro sobre cinema: *A Imagem-Movimento* (1985). Movimento que para Deleuze é o ato de percorrer, que exprime uma mudança na duração, imagem-movimento que são cortes móveis da duração. Nesse sentido, o dispositivo cinema permite captar o real em movimento, captar o presente transitório, esse presente que passa e se conserva nas imagens fílmicas. Nesta obra, Marker experimenta outras possibilidades, e desloca tanto a fotografia quanto o cinema de seus respectivos lugares. Agnès Varda, um ano depois, retoma esse mesmo dispositivo formal, deslocando-o para o campo do documentário com “Salut les cubains” (1963).

Não se tratam de citações entre as obras, mas reverberações do cotidiano, da experiência, de imagens que se aproximam, que se tocam (se pensarmos como a matéria sensível e os afetos são postos em jogo pelas imagens). Há, claramente, um direcionamento do olhar dessa geração de realizadores para um certo campo de pensamento do cinema, que tem interlocuções com o que chamamos hoje de cinema contemporâneo. São encontros entre os modos de pensar o cinema, maneiras de ser e estar no mundo, de fazer sentir, ver e ouvir. Mas de que ordem são essas imagens?

Em primeiro lugar é importante problematizar o lugar de toda e qualquer obra, seja em relação ao percurso que o autor fez, seja pelas questões estéticas (regime do sensível).

Pensando com Beatriz Furtado (2012, p.7), vemos que estas obras se desinstalam do lugar comum; não são nem ficção, nem documentário. “Nem longa, nem curta. Nem puro vídeo, nem puro cinema. Um embaralhado das ordens(...) O documentário é provocado a se ver como multiplicado, folheado em camadas–sentidos”. E é nesse lugar que nos interessa pensar essa produção de si imagética; em cima dessa dobradura da estética de si que constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor, que narra e se reinventa no filme. A pesquisa se debruça sobre esses filmes que se situam na fronteira da ficção com o documentário, entre temporalidades, entre operações sensíveis que são experimentadas pelas imagens.

Por dentro da escritura das obras, a pesquisa busca justamente entender o que esses trabalhos são capazes de mobilizar como rede, como pensamento, como criação de um lugar, principalmente quando é a própria vida do realizador que ocupa a centralidade da obra, nas incertezas do real, na escritura do filme. A obra de Mekas é a inscrição da própria vida, fragmentos que transitam entre a autobiografia e o autorretrato, obra que tem como foco os acontecimentos ordinários do cotidiano. Fragmentos do passado e sua contemplação presente, uma tentativa de integrar vida e cinema. Uma recusa em manter o privado simplesmente privado e separado do público. Uma outra proposta de cinema, separada, independente dos trâmites comerciais. Um cinema que inventa a vida pelas imagens.

Jonas Mekas é um revolucionário da cultura, que se inquieta com os caminhos do cinema e que agregou ao seu convívio e em sua obra os fluxos artísticos de sua época. Para Mekas, uma outra arte cinematográfica sempre foi possível. Trata-se de um cinema não como a arte de contar histórias, mas como instrumento revelador de novas percepções, uma arte capaz de colocar o mundo e a nós mesmos em movimento.

Sua história de exílio não se diferencia de muitas outras vivenciadas por imigrantes do leste europeu no período do pós-guerra. Imigrante lituano, exilou-se em Nova York, nos Estados Unidos. Juntou-se a muitos outros que, assim como ele, buscavam no novo continente reconstruir suas vidas, suas histórias. Esse deslocamento, esse exílio, ocorreu de forma singular a muitas pessoas, principalmente àquelas provindas de países devastados pela guerra, ou os perseguidos políticos. No entanto, o que leva alguém a transformar um dado da vida em uma realização?

"É importante saber que o que eu faço não é artístico. Sou simplesmente um cineasta. Vivo como vivo e faço o que faço, que é registrar momentos de minha vida enquanto sigo adiante. E faço isso porque me sinto compelido a isso. A necessidade, e não a arte, é o verdadeiro fio condutor de minha vida e meu trabalho."⁷

Transformar essa necessidade em cinema, deslocar esse dado da vida concreta a uma realização, é o que ressalta seu papel nesse exílio. Esse é o seu papel de artista, daquele que vai pensar o seu lugar no mundo. Como ressaltou Gustave Flaubert: “ao artista cabe inventar um arranjo de significantes capaz de acolher e transmutar as matérias abandonadas no amorfo do cotidiano.” E como sua vida, seu cotidiano, suas experiências se situam do ponto de vista, das interlocuções que ele elabora em relação a outros trabalhos? E as infiltrações de outras obras, do cotidiano, da paisagem, do exílio, das pessoas que o rodeiam? E de como tudo isso é determinante para a uma certa produção de si? E de como essa produção de si se faz no cotidiano?

As imagens do realizador deixam de ser apenas dele e compartilham com quem as veem os mesmos sentimentos; imagens tão íntimas que podem ser de qualquer um. Imagens que só são capazes de constituir alguma coisa que seja sensível ao outro, quando mergulha no que transborda do pessoal para o mundo. Gilles Deleuze (1992, p.15) afirma que, “um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem.” Ou seja, falar algo em nome próprio, falar de si, não se faz apenas quando somos tomados por um “eu”, por sujeito individualizado.

O cinema de Mekas se constitui na experiência cotidiana. Ele não produz uma imagem classificada, nomeada, transformada em objeto pelas estratégias da linguagem (CARVALHO, 2008, p.166); ele produz experiências. Suas obras se caracterizam por um certo descontrole diante de roteiros traçados, e rompem com a ideia de realismo – tão debatida em relação ao documentário clássico – e se sustentam numa ideia de “fabulação” em torno da vida

⁷ "It is important to know that what I do is not artistic. I am just a film-maker. I live how I live and I do what I do, which is recording moments of my life as I move ahead. And I do it because I am compelled to. Necessity, not artistry, is the true line you can follow in my life and work. (Livre Tradução)
("MEKAS, Jonas. 2012, Entrevista à Sean O'Hagan, The Guardian in:
<http://www.theguardian.com/film/2012/dec/01/jonas-mekas-avant-garde-film-interview>)

comum, íntima, singular. Na verdade, ele se aproxima do ensaio literário, de escrita pessoal, fluida e livre e que não se prende a regras conceituais.

Podemos pensar que a imagem que se faz na experiência das obras de Meks pode aparecer como autorretratos, imagens ligadas a um dispositivo, ou como um “eu-câmera” que pensa, escreve⁸. A experiência pode ser pensada, a priori, como algo que nos passa, nos acontece, nos toca (BONDIA, 2002, p.21), e a escolha de pensar a imagem que se compõe experiência é uma opção estética e política em contraposição à saturação de informação em produções documentais clássicas⁹.

As obras que tomamos neste estudo localizam-se na fronteira entre o cinema, o vídeo, a fotografia, o diário e a carta. Elementos estes que serão fundamentais para a produção de si nestes documentários. Então o primeiro desafio nessa pesquisa consiste em buscar a compreensão do funcionamento dessa produção imagética, que está atrelada ao indivíduo que a produz, e que encontra nessas imagens e nos campos formados com ela um espaço de produção de si. (MIGLIORIN, p.2, 2008).

Tomaremos a ideia de pensar essa escrita de si aos moldes de Michel Foucault em seu livro “O que é um Autor” e no texto “Técnicas de si”. Buscamos também destacar a escrita de si no cinema como prática que dilui as fronteiras entre documentário e ficção, ampliando assim a experiência estética. Enquanto discurso sobre o sensível, a experiência estética é de grande interesse para o campo da comunicação, como afirma Guimarães (2000).

Ela permite estabelecer as relações entre arte, experiência estética, vida cotidiana e fenômenos comunicativos para além do tema recorrente da mediatização da cultura; de outro lado, ela oferece a oportunidade de imaginar a constituição de comunidades não apenas através da natureza argumentativa dos discursos, mas também por meio das formas expressivas que abrigam o afeto e o pathos. Eis a comunidade estética por vir... (GUIMARÃES, 2002, p.97). Grifos do autor

As obras de Jonas Mekas mostram o gesto artístico de unir, numa espécie de bricolagem, palavras, notas escritas, imagens, vozes, objetos, memórias, material de arquivo, diários e som. Se situam na fronteira entre a ficção e o documentário. Este jogo que se estabelece

⁸ Esta imagem está centrada em quem faz parte da produção/aparecimento da imagem, cabendo ao espectador a possibilidade de compartilhar o aparecimento de uma experiência com a imagem, na imagem; ao espectador a possibilidade de experimentar a experiência do outro. (MIGLIORIN, 2006 p.2)

⁹ O Documentário clássico ao qual nos referimos é o engaja-se pela representação reconhecível do mundo. Representação esta que ratifica a crença da veracidade do fato pela imagem. (Nichols 2009, p.28)

entre o ficcional e documental pode ser compreendido como uma estratégia, usada de forma distinta por este realizador, para alcançar camadas do mundo que nos escapam. Através de um olhar voltado para os registros íntimos e pessoais, o cineasta para o qual nos voltamos compartilha com o mundo suas relações com os objetos, as pessoas, os acontecimentos, e remete a um discurso para além do seu próprio “eu”. Sua obra se faz na fricção entre o “mundo interior” e o “exterior”. De algum modo os filmes nos incluem, nos fazem como parte de seu processo, nos coloca junto, testemunhando o filme se fazer entre o jogo de palavras, de cenas, do “escrever-se com imagens”.

Estariam essas imagens engajadas no tempo presente, numa relação anacrônica com operações sensíveis do passado? As muitas imagens utilizadas para construção desses documentários estabelecem relações com a história de diversas maneiras. Elas nos colocam num jogo atemporal, aceleram e desaceleram a percepção estética do mundo. Elas inventam o próprio tempo, fundam uma nova experiência e tensionam a ideia de tempo cronológico. Desencadeiam uma experiência imagética imbricada nas passagens das diversas temporalidades. Pensado junto com Didi-Huberman (2000), vale dizer que diante da imagem nos colocamos também diante do tempo.

Das Metodologias

O que dizer de uma produção cinematográfica deste tipo? Estaríamos diante de um novo modo de fazer documentário? Ao tomarmos as produções audiovisuais de Jonas Mekas, acionamos por consequência diferentes campos de pensamento. Um deles problematiza diretamente o campo do documentário e a constituição das subjetividades. Recursos variados como um diário, uma fotografia, um vídeo, uma memória, um relato, e outras ramificações retóricas de apresentação do si acabam por intervir na própria linguagem cinematográfica. Acreditamos que não há nada de novo em se fazer um documentário deste tipo. O que existe é uma outra proposta, que rompe com a ideia clássica de se fazer cinema, com os esquemas sensorio-motores característicos da imagem-movimento, conforme já classificou Deleuze (2009), abrindo-se a um regime de imagens em situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 2001a).

Isso é fundamental para a constituição de modos de subjetivações. Essa proposta cinematográfica se aproxima da livre escrita dos ensaios literários. Num contexto mais amplo sobre a noção de ensaio podemos identificar como uma modalidade de discurso carregado de atributos subjetivos, de caráter múltiplo e insubordinado, que se constitui numa forma livre de

construir um texto ou filme. Não está ligado a um conjunto de regras constantes, fechadas em si; podemos assim dizer que o ensaio passa pela ausência de regras. Sem querer entrar, neste momento, nos méritos conceituais, propomos pensar a forma ensaística, que se elabora na compreensão desses documentários, como uma poética que compõe modos e afetos, do que simplesmente introduzi-los dentro de categorias fechadas dos gêneros audiovisuais.

Entretanto, não propomos aqui exatamente analisar como um filme fala de seu realizador, pressuposto clássico da chamada “Política dos Autores” – como formulada por alguns críticos da revista “Cahiers du Cinéma”, como François Truffaut e Jean-Luc Godard – e que fundamenta até hoje a noção de autor junto ao cinema. Mas sim, quem sabe, propor uma reflexão sobre os fundamentos de uma certa produção de si e nas formas de se fazer presente pelas imagens, seja num gesto de rascunhar sobre si com a câmera, seja na forma como se inventa mundos, formas de existência. Trilhando na fronteira entre o cinema e a experiência cotidiana.

A ideia aqui é propor um debate sobre a interseção entre cinema e escrita de si, e verificar como isso vai tecendo as obras. É preciso caminhar com os filmes, olhá-las de perto. A análise se volta mais para as operações artísticas e seus possíveis. Estão em jogo conceitos que unem cinema e escrita de si, não nos paradigmas de roteiro pré-estabelecidos, mas de duas vertentes que se unem no momento que o realizador compartilha com o mundo suas impressões pessoais do que vivencia através da câmera e no ato da montagem.

Buscaremos “atravessar as teorias como paisagens e conceitos como imagens” (LOPES, 2008, p.18) através da cartografia como método de pesquisa-intervenção, para pensar essas obras cinematográficas que se estabelecem na relação entre a produção de si e a imagem.. A partir de Jonas Mekas, buscaremos uma fricção entre a escrita de si imagética e a escrita ensaística. Cada obra nos conduzirá a um encontro entre a experiência e a imagem que se dissolvem em devaneios e impressões (Idem).

Toda pesquisa pode ser considerada intervenção, afirmam Eduardo Passos e Regina Benevides (2009), ao traçarem pistas para um método da cartografia. O método cartográfico de pesquisa-intervenção implica uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz, por regras prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. Porém, o trabalho segue sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. “[...] a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de

produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência.”. (2009, p.17)

Lançamos mão do conceito de cartografia, que é apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) na introdução de *Mil Platôs*, com o objetivo de estabelecer uma aproximação com o nosso objeto. Diante disto, acreditamos que o método cartográfico nos auxilia aqui como uma proposição metodológica para pensar em como fazer ver o caminho de pesquisa. Deleuze e Guattari propõem esse método para estudar as subjetividades em sua dimensão produtiva, de algo que está sempre acontecendo. “Cartografar” visa acompanhar um processo e não representar um objeto. A opção por delinear uma cartografia para problematizar o documentário que rompe distâncias entre sujeito e objeto nos remete a critérios e escolhas, como pontua Suely Rolnik (2011). Baseia-se na descoberta de matérias de expressão, as quais misturadas a outras composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem um “eu” ao encontro com o “outro” que se pretende entender. De acordo com Rolnik (2011, p.23), “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar (...). Vive em busca de elementos/alimentos para compor suas cartografias e o critério de suas escolhas”.

Uma cartografia não é concebida como um mapa, através de um sistema de representação estático, mas aquilo que se acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação das paisagens. “Ao cartógrafo cabe dar língua para afetos que pedem passagem, mergulhando nas intensidades de seu tempo e estando atento às linguagens que encontra” (ROLNIK, 2011, p.23). A cartografia aqui vem como uma aposta na experimentação do pensamento, “um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude.” (KASTRUPP, 2009, p.10-11). Uma espécie de postura teórica, um afinamento do olhar, que necessita de parâmetros claros para análise dos filmes. “São pistas que nos são dadas para pensar o objeto a partir do que ele convoca, das questões que ele traz, do que vai se produzindo no percurso da pesquisa, portanto, os procedimentos metodológicos não podem ser predeterminados de antemão” (PAULA, 2013 p.18). Mas é possível pensar uma cartografia quando tratamos de analisar imagens?

Pensamos junto com Philippe Dubois (2004), quando ele afirma não existir um único método para a análise das imagens. Dubois complementa que “as imagens são realidades e, como sempre, é nossa atitude analítica em relação a essas imagens que determinará a

qualidade do trabalho que faremos sobre elas. Ou seja, mais do que um problema de método, trata-se de um problema de atitude

Muitas atitudes são possíveis [...] Uma primeira atitude bastante disseminada é a que toma a imagem como a serviço de uma interpretação, de uma abordagem histórica [...] Neste caso, a imagem é totalmente instrumentalizada. Meu ponto de vista é justamente o oposto: de partir da ideia de que a imagem que temos diante de nós é ao mesmo tempo um objeto de cultura e um objeto por natureza. (2004, p.152)

Dubois ainda ressalta a importância de conjugar abordagens diversas sem, no entanto, instrumentalizar as imagens, tomá-las como algo em si, que tem um poder que lhes é próprio. Então, nessa perspectiva, é preciso fazer da cartografia uma atitude que leva em consideração um saber e um conhecimento acumulados sobre as imagens.

A cartografia atribuída como metodologia cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios, suas próprias paisagens. São traços que delineiam o presente, demarcam um conjunto de fragmentos e nos possibilitam encontros. E como são múltiplas as entradas em uma cartografia, propomos uma atitude de abertura às fontes mais variadas, não só escritas e teóricas. Uma cartografia que leva em consideração diferentes atitudes, movimentos, conceitos, paisagens múltiplas, que podem surgir, por exemplo, das sensibilidades e dos afetos que atravessam o corpo das obras, tomando a cena não só como objeto central, mas também as suas conexões com o mundo (FURTADO, 2012). E utilizando as palavras de Denílson Lopes (2008 p.18) “Cada imagem, som, narrativa, teoria, conceito nos conduzirão ao um novo encontro. O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. Tudo se traduz em paisagens.”

Para problematizarmos esse documentário, que se faz na fricção entre sujeito e objeto, é preciso (como já citamos antes) ir às obras, deixar que elas nos digam sobre si, tentar reunir alguns dos traços que nos permitam pensá-las como obras essencialmente errantes, estando sempre fora de si mesmas, como algo que se faz no processo, nos embates, nas idas e vindas. Toda a temática da pesquisa é entrelaçada pelas obras de Jonas Mekas e pelas referências com as quais elas dialogam. O método de caminhar junto às obras será proposto, então, na síntese de um pensamento das imagens. Decidimos assumir um percurso propondo questões de dentro da obra para que alcancemos o objeto para além de si, criando camadas de possibilidades de nos aproximarmos dele.

Precisamos dizer também que, além do contato com a matéria-filme, buscamos diálogo com outros materiais de processo. O Projeto Poético, usando aqui uma expressão de Cecília Almeida Salles (2009), nos aproximará mais das obras. Tais materiais se constituem de

manuscritos feitos pelo realizador, a leitura de seu diário publicado com título “*I had nowhere to go*”, vídeos de palestras e entrevistas com o realizador, a consulta sistemática de sua página disponível na Internet ¹⁰, participação de colóquios, etc.

Trazemos no corpo do texto as impressões obtidas no contato com esse material. Em muitos casos trazemos a “voz” do realizador como forma de mantê-lo em primeiro plano, assim como acontece com suas obras. Alguns desses comentários surgem no fluxo do texto não como simples afirmação do discurso que se tenta construir, mas como tentativa de diálogo com o pensamento do realizador em relação a si e a sua obra.

Não faremos uma análise narrativa. Partimos da ideia de “o que é o cinema” como um enunciável, não uma “enunciação” ou “enunciados”, segundo Deleuze (2007). Os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos. André Parente caminha junto a Deleuze ao afirmar que a semiologia e seus métodos não dão conta, por assim dizer, dos estudos da narrativa geral e da imagética cinematográfica. “A abordagem semiológica da narrativa é inspirada nos teóricos estruturalistas que reduzem a narrativa a uma sequência de enunciados que representam um estado de coisas e submetida às regras linguísticas e discursivas” (PARENTE, 2000, p.27)

Ainda no diálogo com Deleuze e Guattari (2010, p.94), pensamos a obra de arte como um “ser de sensação”. Essa sensação não será desencadeada no material sem que o material entre inteiramente na sensação, *percepto* ou *afecto*. O percepto seria a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Os *afectos* são precisamente *devires* não humanos do homem. Deleuze e Guattari falam que o papel do artista é acrescentar dados variáveis ao mundo. Mekas, no seu papel de artista, é um “mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.207).

O que nos chama a atenção nas obras de Mekas, muito além de sua centralidade na obra, são esses afectos que se estabelecem na relação entre exílio, a cidade e os amigos; com o surgimento de uma vanguarda que se construiu através da experimentação do olhar (Cinema Underground) sobre a vida, sobre a experiência, sobre o espaço, sobre as relações, sobre as

¹⁰ www.jonasmekas.com

amizades, sobre o cotidiano. O *afecto*, aqui, não se designa ao sentido sentimental, amoroso, mas da variação contínua de forças de existir, da potência de agir. Não são da ordem de uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade ou a potência de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possível, como fala Deleuze (2012, p. 36) em seus estudos sobre Spinoza. Eles são da ordem do que se abre ao universo do sensível, da percepção, do sensorial. “Os *afectos* não são sentimentos, são *devires* que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE & GUATTARRI, 2010, p.194). São como maneiras de sentir que se dão nas experiências compartilhadas.

É por esse caminho, traçado por Gilles Deleuze sobre a ideia de *afecto* (*affectus*), que buscamos compreender, nas obras em questão, os gestos do realizador, de filmar e ser filmado, a possibilidade de desencadear experiências e encontros. “Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente.” (DELEUZE, 2012, p.36).

Trazendo essa ideia para pesquisa, podemos pensar como a cena documental de Jonas Mekas produz – ao acolher questões da esfera pessoal, cotidiana, que faz referência a “si” – uma estética dos afetos, no sentido dos que se deixam afetar pelo outro, de corpos que se encontram e se afetam no seu contato com o mundo. Trata-se dos desdobramentos que não dizem respeito à manifestação criativa de um Eu, de um Sujeito, de um Indivíduo, mas aos afetos que ecoam na troca, no encontro pela imagem.

O caminhar pela cidade, ao retornar à cidade natal, o encontro e reencontro com amigos, ao registrar seu cotidiano, onde vive, onde viveu. Estas são algumas paisagens encontradas nos filmes de Mekas. cremos que ao relatar sobre seu modo de ser e estar no mundo, Mekas produz imagens de si através dos encontros, dos deslocamentos e da experiência. Pensamos encontro e deslocamento para além de um espaço físico ou de uma delimitação territorial, mas, como potencializadores de *devires* estéticos, políticos e éticos, que acabam por desencadear um novo arranjo, uma nova forma de ser e estar no mundo.

Deleuze (2004) afirma que o movimento é necessário para se ultrapassar o estado das coisas, para traçar linhas de fuga a fim de abrir uma dimensão a estas composições de afetos.

Encontros e deslocamentos que alteram os corpos e suas relações com o mundo sensível. Tais relações acabam por desencadear *afectos* que são disparados por um certo encantamento¹¹ com a vida, com o outros, com um estado de coisas. Esse encantamento é ressaltado pelo realizador nas imagens, seja pela forma como a luz se apresenta, o movimento da câmera, o gesto de filmar e se deixar filmar, seja através da montagem, ou pelo simples gesto de observar o mundo, de viver no mundo pelas imagens.

É na experimentação que esses afetos são desencadeados. Na invenção desses espaços quaisquer, como define Deleuze, um espaço singular perdeu a sua homogeneidade, isto é, a conexão das suas próprias partes, de tal modo que as ligações podem fazer-se de uma infinidade de maneiras instáveis, heterogêneas, ausentes de ligações justificáveis. E essa escolha de fazer cinema pode ser compreendida como um gesto de resistência frente ao cinema comercial, pela escolha de imagens precárias, caseiras, carregadas de uma certa luminescência que sensibiliza os corpos e a recusa pelo extraordinário. Isso também nos leva a um outro caminho conceitual para pensar estas obras que se fazem à margem. Obras dotadas de pequenas histórias dentro da “grande história”. Trazemos Didi-Huberman (2011, p.23) quando recorre a Pasolini e as suas imagens dos vaga-lumes: “corpo líricos, seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes”. Seres frágeis, possuidores de uma luz que existe apenas no momento da paixão, que se dá naquele acontecimento. Esse pequeno lampejo que produz corpos luminescentes pela paixão, pequena luz que insiste, que resiste.

Essa escolha de fazer cinema nos leva a compreender que, ao longo de sua história, o documentário, de certo modo, se coloca como um espaço de resistência, um centro de invenções, um laboratório de fórmulas raras; porque permaneceu como uma categoria minoritária, nunca ou raramente objeto de investimento econômico. De acordo com Jean-Louis Comolli (2008, p. 177), é nesse “não-controle” do documentário onde surge um gesto de invenção, de resistência (Didi-Huberman) e dela se irradia a potência real deste mundo. Essa condição minoritária é a potência do documentário, pois esse “descentramento, essa deserdação, esse abandono” demonstram um gesto de resistência, uma ruptura frente as vitrines de imagens vazias que a maior parte das ficções promovem. (ibidem, p.152)

¹¹ Tomamos a ideia de encantamento a partir dos estudos de Beatriz Furtado (maio/2014) apresentado no colóquio “Pós Cinemas-Pós Fotografias”, sobre os filmes de Jonas Mekas. A autora traz os versos de Manuel de Barros para falar de um certo maravilhar-se, de se deixar deslumbrar nas imagens de Mekas. Falaremos mais sobre isso a diante.

Creemos que o mais importante ao começar um trabalho falando do Mekas é pensar como ele se situa, do ponto de vista das interlocuções que se elabora em relação a outros trabalhos, tentando se afastar um pouco da ideia purista de sua obra como diários filmados ¹². Assim como Walter Benjamin afirma que a “A história deve ser escovada a contrapelo”, Talvez possamos pensar do mesmo modo sobre obras artísticas. Não nos interessa a influência que Mekas exerceu no cinema norte americano *underground*, mas as possíveis aberturas a um outro cinema e as interlocuções de suas obras com artistas ao redor do mundo. Um cinema que une imagem, diário e/ou correspondências. Tomar um filme pelas potencialidades que se abrem na variação das temporalidades.

Um filme é um campo de intensidades que desencadeia uma experiência. Cada obra pode instaurar relações singulares, que se dão tanto no espaço quanto no tempo. É preciso instalar-se no acontecimento fílmico, seguir o devir que ele desencadeia, fazer as travessias pelos mundos que as obras inventam. A aposta aqui é a de que um filme não cessa de nos dizer respeito quando ele abre o tempo e torna possíveis interpolações entre as temporalidades, de modo que a obra passa a variar, ela segue viva, como numa sobrevivência de formas, que não param o movimento (LIMA, 2014, p.03)

O que se segue, então, é um olhar dedicado aos filmes. Assumimos a postura de tratá-los como pequenos lampejos de beleza (título de um dos filmes de Mekas), singularidades, autorretratos em *devir*; obras que são atemporais, que afetam o desejo de ver, que podem inquietar o tempo em que vivemos.

Cartografia da pesquisa: Paisagens, notas e esboços.

Nosso desejo é que, de alguma forma, esta dissertação possa ter múltiplas entradas e possa ser percorrida de modo que o leitor não se prenda a uma linearidade cronológica. Assim como o realizador sobre o qual escrevemos, assumimos uma postura do “amador, que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam, na encruzilhada das experiências e dos saberes” tomando aqui o pensamento de Rancière (2012, p.16). O amadorismo é uma posição teórica e política, pertencente a todos aqueles que, de alguma maneira, viajaram dentro do sistema de desvios, para que se possa traçar, entre este ou aquele ponto dessa cartografia, um percurso próprio, o qual acrescenta, tanto ao cinema quanto à pesquisa, como ao mundo e ao seu conhecimento.

¹² Como já citamos anteriormente, escolhemos não associar esses filmes a tipologias do cinema, muito embora saibamos que foi Jonas Mekas que introduziu os filme-diário como categoria fílmica.

O trabalho está dividido como um caderno de anotações. As paisagens não se construíram de um modo planejado, mas no decorrer do processo. Na caminhada encontramos algumas bifurcações, desvios, curvas, que nos levaram a manter um caderno de notas. E assim como Mekas, “por desespero”, pela urgência da dissertação, foi sendo levado à esse caminho. Por desespero, devido ao fato de, muitas vezes, termos escrito muitas páginas em momentos de urgência: lampejos inusitados em diálogos com os amigos durante o LEEA – Laboratório de Experimentações em Audiovisual – durante os encontros que tivemos com a professora Beatriz Furtado e, principalmente, entre um rolo e outro dos filmes de Mekas. Pensamentos que latejavam e precisavam ser transcritos. De modo fragmentado, agenciamos esses afetos coletivos (DELEUZE E GUATARRI, 2000, p.10). Fragmentos que sozinhos não significam muito, mas ao se conectarem uns com os outros ganham múltiplos sentidos.

A paisagem afetiva da pesquisa se abre para três campos de possibilidades. Iremos atravessar o que seria essa escrita de si imagética. A priori, traremos um debate que nos conduzirá a pensar a escrita de si mais pela ordem da experiência de si e da invenção de si do que nos contextos que envolvem a ideia de escrita autobiográfica. Ao analisar a passagem da escrita de si aos moldes da literatura para a linguagem cinematográfica, surgem alguns “tensionamentos” na relação entre sujeito e discurso autorreferente. A possibilidade de uma escrita que gera imagens, uma escrita fragmentada, uma experimentação pela imagem e pela montagem. Há também uma preocupação com que tipo de presença se cria nessas obras, que surge muito dos diálogos com Beatriz Furtado. As primeiras questões que se colocam são: é da fato possível o cinema expressar um discurso em primeira pessoa, uma escrita de si nos termos da anotação, da carta, do diário, da escrita autobiográfica? Que configuração o cinema pode dar ao gesto da escrita de si? Que visibilidade se produz ao fazer cinema desta maneira?

Em seguida vamos às obras: pontuaremos aspectos que envolvam, na prática, essa escrita de si, assim como tentaremos desdobrar mais questões que as obras nos oferecerão. A ideia é não fechar o debate com uma síntese final e sim deixar uma possibilidade de continuidade, de fluxo de processo. É uma proposta arriscada, no entanto acreditamos que ao trabalhar com materiais de processo não há como chegar a um veredito. As obras se fazem e continuam se refazendo a medida que são revisitadas. Como uma caixa de pandora, há sempre uma possibilidade de um acontecimento a medida em que a manuseamos.

Em seguida pontuaremos questões que envolvem a presença do autor como um gesto que se faz pela imagem. Nas obras que iremos investigar veremos que o realizador não

se dirige a ele, mas aos amigos, de modo que sua presença na obra se dá de maneira mais estética do que propriamente física. Aqui, dialogaremos com Foucault (2009) a respeito do que é um autor. A autoria, para Foucault, flui para um processo de individualização, e aqui a nossa questão é de que maneira esse autor pode ser apresentado que não seja pela marca de uma individualidade. Mais uma vez, ratificamos, não é um modelo a seguir, é apenas uma possibilidade que se abre no ritmo da leitura do texto.

É preciso dizer que nos mantivemos um pouco afastados dos especialistas, e fomos direto ao encontro do realizador. Ouvimos dele, lemos dele, fomos atravessados pelos afetos disparados a partir desta experiência. No entanto, convocamos alguns autores que nos ajudaram a trilhar esse caminho. Uma inspiração direta vem de Michel Foucault(2009). e sua obra, “O que é um autor”; assim como Jacques Rancière com o “Distancias do Cinema” (2012) e “*Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*”¹³ (2013). Também os autores Deleuze e Guattari (1995), que atravessam por vários caminhos, assim como Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Jorge Larossa Bondía e Phillipe Lejeune. Trabalhamos também com teóricos contemporâneos como Phillipe Dubois, Beatriz Furtado e Cezar Migliorin para compor o diálogo teórico que tem várias entradas. Nenhum desses teóricos trabalharam diretamente com o cinema de Mekas, à exceção de Beatriz Furtado, que atualmente desenvolve pesquisa sobre o realizador.

Essa escolha se deu pelo fato de querermos nos afastar das ideias pré-concebidas que alguns especialistas têm em relação à obra de Mekas, principalmente no que diz respeito a sua biografia e a sua relação com o cinema experimental. Não que isso não seja importante; como dissemos, nos afastamos um pouco, não totalmente. Algumas das questões aqui levantadas partiram da leitura dos especialistas Adam P. Smith e Michael Renov. Mas para além de um cinema que diz de seu realizador, preferimos vê-lo em camadas, pelo processo: desde a reflexão do cineasta, a captação das imagens, da edição e montagem da obra. Cada etapa se abre a muitos possíveis desfechos, muito mais do que apenas elementos historiográficos que compõem a obra. Ressaltamos que aqui falamos dos atravessamentos entre escrita de si e cinema, por isso a escolha de caminhar com filósofos e teóricos da imagem que abordam esses temas em seus estudos.

¹³ Título original *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. (2011).

Do rascunho da câmera ao caderno de notas imagético: esse é o cinema do qual queremos nos aproximar. Um cinema que se deixa atravessar pela vida comum, pelas incertezas do real, pela experiência cotidiana, onde encontramos uma forma de expressão que se volta a uma estética de si e se diferencia dos modelos “canônicos” propostos pelo cinema clássico como espiral da autobiografia. Buscamos aqui apresentar discussões importantes tanto para a reflexão em torno de um cinema, cujo personagem principal é o próprio diretor - que busca uma inscrição de si por imagens - assim como o que este debate acrescenta aos estudos do audiovisual na atualidade.

1. Fronteiras

1.1 Escrita de Si e Cinema



Figura 1

Uma festa de casamento, pessoas brindando, os noivos posam para as fotos, pessoas dançam, um buquê de rosas é jogado em direção as amigas da noiva, os noivos se despedem e partem para a lua de mel. Ritos de passagem que são registrados como se fossem únicos, mas que ao se transformarem em imagens tornam-se um lugar comum. Penetram numa memória coletiva: uma história vivenciada por muitas pessoas e que renasce sob outras formas quando se transformam em imagens. Desde a criação do daguerreotipo, passando pelo cinematógrafo, a popularização dos dispositivos captadores e reprodutores de imagem (câmeras portáteis, super 8, etc) até a chegada da era digital, já se passaram mais de um século. Durante todo esse tempo, muitas imagens foram produzidas e reproduzidas. Muitas memórias são contadas e recontadas pelas imagens. Pensemos aqui memória não apenas como um “reservatório”, “arquivo”, no qual guardamos em algum lugar para revisitá-lo quando queremos refrescar nossas lembranças e, sim, uma memória entendida como princípio operatório, exploratório, extremamente fértil e

ativo na realização, organização e compreensão das ações, paixões e ficções humanas, passadas, presentes e futuras. (BRUNO, 2011, p. 6)

“Eu sou uma imagem”. Somos Imagens. Compondo esse pensamento com Jean-Luc Godard (Bellour, 1997 p.116) anunciamos um estudo sobre um cinema que se volta para os relatos em primeira pessoa e que tem a escrita de si como característica principal da estrutura fílmica. Prática essa para a qual diferentes cineastas têm se voltado, sejam eles documentaristas, videoartistas, cineastas experimentais, amadores, ou, com menor intensidade, entre os cineastas de ficção, no sentido mais clássico do termo. Deste modo, compartilhamos com Jonas Mekas alguns desdobramentos que são característicos do encontro entre cineasta e mundo, cinema e escrita de si, vida e experiência estética.

A escolha por trabalhar com Jonas Mekas não foi aleatória. A proximidade com o trabalho do artista, no que diz respeito a experimentação de uma linguagem cinematográfica que rompe com a forma do cinema clássico e a invenção de possíveis “realidades” pelas imagens do seu cotidiano, foi o principal motivo desse encontro.

Quando falamos de experimentações envolvemos seu modo de se relacionar com as imagens. Elas não são apenas representação de algo, mas um modo de reflexão, espelho da memória. A cena do casamento que citamos acima faz parte do primeiro filme-diário de Mekas, *Walden, diário, notas e esboços* (1969)¹⁴, onde há muitas imagens da cidade de Nova York, de eventos que o realizador participou (incluindo o casamento), mas existe algo a mais por trás de tudo isso.

Jonas Mekas é lituano e migrou para os Estados Unidos no fim da década de 1940. Os motivos serão narrados em alguns de seus filmes. Ele retoma essa experiência em *Reminiscências de uma viagem a Lituânia* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976). Como exilado, Mekas cria uma cinema como uma extensão da Lituânia e de sua infância, tendo Nova York como plano de fundo. As árvores, a neve, o vento gelado, a música de fundo e munido de sua câmera, ele rascunha sobre o cotidiano, de lampejos, de sensações e afetos, tal como se evoca ao escrever com caneta e papel. Um filme escrito com letra cursiva, que deixa nas imagens impressões caligráficas que marcaria a obra do realizador.

Contudo, as possibilidades de relacionar escrita de si e cinema não são simples. Ora estamos em uma instrumentalização de uma pela outra, ora estamos na constatação de que

¹⁴ Walden, dairies, notes and Sketches (1969)

ambas estão imbricadas em um gênero que passa à literatura. As discussões sobre as proximidades e distâncias entre uma e outra estão centradas num campo que se constitui das relações entre “cinema e literatura”. Mas se a literatura é, de fato, uma referência, algumas definições tornam-se necessárias: não para impor categorias aos modos de se realizar uma "escritura de si" através da câmera, mas sim para, quem sabe, estabelecer melhor relação entre caminhos do próprio discurso em que eles se formam. De acordo com Arfuch (2010, p.35), a escrita autorreferente, como expressão e afirmação de si, não se restringe a um somatório de gêneros literários e derivados, mas se caracteriza como o próprio horizonte de inteligibilidade, onde se constrói uma subjetividade plural e dialógica.

A passagem da escrita de si literária para o cinema já foi, em certa medida, posta em crise, sobretudo se partirmos das contribuições de Phillippe Lejeune (2008) e dos desdobramentos gerados pelas operações conceituais propostas por ele. A primeira questão que se coloca é se de fato é possível o cinema expressar um discurso em primeira pessoa, uma escrita de si nos termos da anotação, da carta, do diário, da escrita autobiográfica. Que configuração o cinema pode dar ao gesto da escrita de si? Que forma de presença se produz ao fazer cinema desta maneira?

Retomemos “Walden” e o que vemos nessas imagens. Uma das formas de presença consiste não apenas na imagem do realizador na frente da câmera, mas de suas impressões, das cartelas datilografadas e pelo uso narrativo em primeira pessoa. O primeiro comentário que ouvimos é: “eu faço filmes, logo existo. Eu existo, logo faço filmes. Luz, movimento. Eu faço filmes caseiros, logo existo. Eu existo, logo faço filmes caseiros.” Ao fundo temos as imagens do casamento citado anteriormente.

Neste trocadilho com Descartes, Mekas já abre um pouco a cortina e revela a que se destina o seu cinema. Ele filma para existir, para se inventar através e pelas imagens. Se fazendo memória e imagem. Fazendo-se pela imagem e a imagem se fazendo por ele. Como numa fita de Moebius, que não tem começo e nem fim, apenas continuidade infinita entre sujeito e obra. Enquanto em Descartes o pensamento confirma sua existência pela razão e centralidade, em Mekas sua existência se faz na deriva do fluxo das imagens, não de forma linear, mas rizomática. Uma existência que se dá no processo de si para o mundo e do mundo para si.

“Walden” não foi um nome escolhido por acaso para título desta obra. Além de ser

nome de um bosque que possui um lago situado na zona rural da cidade de Concord, Massachusetts, é o título de uma das obras mais famosas do escritor americano Henry David Thoreau (1817-1862). As margens do lago Walden o escritor construiu sua casa e lá permaneceu sozinho por mais de dois anos. Durante esse período, além da casa, Thoreau constrói sua mobília e viveu uma experiência bucólica, tendo como suprimentos e alimentos apenas o necessário à sobrevivência. A vida na floresta dá ao autor a impressão de que abnegar certos excessos materiais torna a vida mais significativa. Algum tempo depois desta experiência de recolhimento, Thoreau publica o livro *Walden*, ou a Vida nos Bosques, relatando suas experiências, além de fazer uma deliberada defesa da escrita em primeira pessoa na literatura.

Contudo, não se trata de um livro autobiográfico. Tão pouco é um diário. Podemos aproximá-lo de um ensaio poético-filosófico escrito em primeira pessoa. Um manifesto poético contra a civilização industrial emergente dos Estados Unidos do século XIX. Como afirma o pesquisador Juliano Gomes:

Diante da industrialização e urbanização do país naquele momento, Thoreau propõe o retorno ao simples, ao essencial. *Walden* é uma proposta prática sobre as possibilidades de uma vida que renuncia aos bens da vida urbana e industrial. Durante seus dias de subsistência nos bosques do Massachusetts, suas atividades eram preparar o solo, construir sua casa, plantar sementes, colher, contemplar a natureza, ler e escrever (seja sobre filosofia ou sobre os gastos da semana), entre outras. O livro fala sobre estas atividades e é resultado direto de uma dentre elas, a escrita. (2010, p.23)

Não é à toa que Mekas escolheu o mesmo título para seu filme. Adepto da escrita em primeira pessoa, o autor narra seus anos de exílio e faz de Nova York seu *Walden*, um local que aprendeu a amar. O filme não é uma “tradução intersemiótica” nos termos que normalmente nos referimos ao modo de transposição entre formas (no caso aqui exposto, escrita e audiovisual). No entanto, vemos algumas referências muito próximas, principalmente, da relação de Mekas com a natureza. Mais do que um lago, um bosque, *Walden* é um estado de espírito. Uma vontade de retornar as origens e de se afastar dos excessos.

Mekas, munido de sua câmara, apresenta sua *Walden* de uma forma particular, Contudo é importante lembrar que há distinções bastante explícitas quando a *escrita de si* sai do seu universo particular, do âmbito do registro gráfico, e transpassa para a o audiovisual. Comendo com Lejeune (2008), em seu texto “Cinema e autobiografia”, vemos as diferentes formas de operar das duas linguagens. O autor afirma que a autobiografia literária trabalha a ideia da escrita pessoal, que pressupõe um compromisso do autor com a sua escrita, contendo em si um “pacto” de veracidade proposto ao leitor. Em dois exemplos, o autor diferencia a definição do dicionário Larousse de que se trata “da vida de um indivíduo escrita por ele

próprio, uma narrativa referencial, que se quer fazer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada mais na vida individual do que na história coletiva” da definição de Vapereau, que afirma ser a escrita autobiográfica qualquer tipo de texto “cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos”. Diluindo o pacto de veracidade que sustenta a primeira, não havendo assim mais um compromisso com o factual e nem mesmo com a individualidade, há o que Lejeune (2008, p.224) chama de “atitude de leitura”; ou seja, os autores incentivam esse tipo de leitura que articula criações de ficção com textos autorreferentes.

Estaría Mekas compondo uma autobiografia por imagens? A escrita de si em “Walden” é bastante singular. Além de ser feita em forma de notas, é também uma escrita poética, ou nas próprias palavras de Mekas(1963): “pode-se ver o embrião de um conjunto particular de imagens líricas, um mundo que é um pequeno país das maravilhas quando se entra nele.” Um mundo que se inventa partindo de si e das próprias vivências; de sua casa, de seus objetos, de seus amigos, de sua cidade. Cremos ser importante ressaltar que o texto autobiográfico, desde sempre, aborda situações cotidianas que explora os detalhes da vida íntima, da porta para dentro, de lembranças, embora nunca perca de vista o protagonismo histórico, da exaltação dos grandes feitos empreendidos por quem o escreve. Lejeune (2008) atenta para a armadilha de se pensar a autobiografia como texto narrativo no qual o autor anuncia a “verdade” sobre si e sua vida. Armadilha essa que acaba por dar margem a um falso dilema, pois pressupõe a existência de uma única verdade sobre o autor e sua vida. Para o autor é necessário a desvinculação das noções de verdade, realidade e semelhança. Nesse sentido, Lejeune define autobiografia como todo texto onde sujeito-autor, sujeito-narrador, e sujeito-personagem principal se identificam, mas têm seus papéis delineados.

Mas todo registro audiovisual, em que o realizador se coloca em cena, constitui um relato autobiográfico? Se voltarmos às origens do cinema, encontraremos “Le Repas de bébé” (1895) dos irmãos Lumière. Em meio às cenas, veremos uma das primeiras ocasiões em que se encontra o sujeito que filma o seu cotidiano. Embora tenha sido feito como parte dos filmes comerciais dos Lumière, trata-se de uma produção semelhante aos “home movies”, e como tal, as imagens imprimem um momento, uma lembrança, um instante vivido. Entretanto, voltando às ideias de Lejeune, qual seria a natureza do pacto nesta situação? Há nitidamente uma relação entre o cineasta e o objeto filmado, mas há uma escassa presença autobiográfica, por não haver uma sequência narrativa aos moldes da literatura. E o que isso importa? Contudo, cremos que

o mais importante seja compreender que não é uma teoria formada que tem que se deslocar, e sim a forma de se voltar o olhar para o objeto do qual estamos nos referindo.

"Autobiografia", "autorreferencialidade" e "autorretrato" são termos que procedem de sua raiz etimológica grega "autos", que significa "si mesmo" ou "eu". A alteridade como objeto audiovisual se desloca para um campo em que o "si mesmo", polifonicamente, se desdobra, e se apresenta como *outro*¹⁵. Este desdobramento enunciativo é acompanhado pela reinvenção de si e dos mecanismos de encenação e experimentação estética e dispositivos audiovisuais. A autobiografia como escrita de uma vida. O autorretrato como um retrato / imagem ("desenho") do eu como outro.

As experiências dos Irmãos Lumière são autobiográficas por revelarem da vida deles; entretanto, no momento em que se filma aquela intimidade, aquela família no jardim, compartilhando o seu jejum, há uma aproximação maior com a ideia de autorretrato, pois não há uma sequência narrativa que conta a vida de seus personagens até ali. A intenção é de filmar aquele instante, aquela situação. Aproximamos este pensamento quando nos referimos à *Walden*.

O teórico Raymond Bellour discorre muito bem sobre isto em seu ensaio "Autorretrato" (1997). O autor afirma que a escrita autorreferente no cinema foge a qualquer definição e não se restringe a um gênero específico. Partindo das ideias de Michel Beajour (1980), Bellour afirma que no audiovisual há uma maior proximidade do que pensamos como autorretrato do que com autobiografia. A aproximação se faz partindo dos seguintes aspectos: enquanto na autobiografia a narrativa está subordinada ao desdobramento lógico das ações, no autorretrato há uma ausência da sequência narrativa. E onde a autobiografia se define por um limite temporal (o autor preso à retrospectiva de sua vida), o autorretrato aparece como uma "totalidade sem fim", na qual nada pode ser dado de antemão, já que o autor se faz presente na auto imagem. Essa distinção ainda será colocada por Bellour no ensaio "A forma em que passa meu olhar", no qual o autor diz:

"Contrariamente à autobiografia, que narra uma vida, o autorretrato narra apenas um Eu; o fato é que ele não depende propriamente dos eventos, e sua progressão se identifica apenas com seu movimento em torno da questão interminavelmente retomada: 'Quem sou eu?' (...) No autorretrato, tudo isso refluí em direção a quem

¹⁵ Em "Soi-même comme un autre", Paul Ricoeur defende uma dialética da individualidade que se opõe à dialética do "si mesmos" e define-o como uma dialética da alteridade.

escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade" (BELLOUR, 1997, p. 288).

Para Bellour (1997, p.323), o autorretrato se aproxima mais de uma linguagem poética e metafórica do que narrativa. O autor aponta Michel Montaigne¹⁶ como o precursor da “escrita ensaio”, assim como da forma literária do autorretrato. Para o autor, o fomento do discurso autorretratista se faz da memória e da invenção. O autorretrato aparece como uma narração de si, como uma tentativa de conhecimento de quem escreve e é. Ou seja, o “eu” definido sai de cena e entra o sujeito deslocado pela linguagem. “O autorretrato se reveste, a partir do século XIX, de todos os avatares da crise da representação, triunfando na literatura de hoje, de Nietzsche (Ecce Homo), Leiris (La règle du Jeu), a Malraux (Antimemoires) e Barthes (Roland Barthes por Roland Barthes)”. (BELLOUR, 1997, p.288)

O autorretrato se constrói com superposições, através de um desvio poético e metafórico, sem se prender aos limites temporais, à cronologia de uma vida. Para Bellour, ao escapar desse programa autobiográfico (embora para nós o autorretrato ainda se encontre no horizonte do espaço biográfico) o autorretratista abre-se para as possibilidades de apresentar-se através de seus fragmentos, gestos e possibilidades.

A ideia central que Bellour propõe nesse texto é apontar como o meio audiovisual se apropriou do discurso do autorretrato e de suas principais características: o entrelaçamento de vozes, a fronteira entre a ficção e o documentário e a estética do narcisismo. Assim, o autor sugere que o autorretrato não se limita a um gênero definido, mas transita nas fronteiras entre literatura, cinema e vídeo, É exatamente nessa relação entre cinema e literatura que se baseiam muitos estudos sobre o chamado *cinema subjetivo*. Ao analisar diversos filmes e vídeos que se voltam para o autorretrato, Bellour conclui que o “eu” que ali se inscreve é um “eu” de excesso, de deriva, de jogo, que se anuncia através de limitações quanto às aberturas apresentadas pelo audiovisual.

O autorretrato busca sempre ambição utópica de estreitamento entre arte e vida. Bellour apresenta o argumento de que a cultura de massa substitui a antiga retórica no mundo contemporâneo, ao modelar as subjetividades com o movimento circular entre memória e invenção. “Ele (o autorretrato) é a forma e a força por meio das quais um indivíduo se vê levado

¹⁶ Michel Montaigne foi um filósofo e escritor [francês](#), considerado como o criador do [ensaio](#) pessoal. Nas suas obras e, mais especificamente nos seus "Ensaaios", analisou as instituições, as opiniões e os costumes, a partir de suas experiências pessoais.

a se reinventar, partindo de si mesmo essas formas, ao mesmo tempo tentaculares e restritivas do universal.” (1997, p.325).

Partindo dessa análise apresentada por Bellour, observamos que não apenas *Walden*, mas outros filmes que aqui são analisados, não se aproximam do modelo autobiográfico tradicional e sim do que pode ser pensado como autorretrato e ensaio, por serem conduzidos como tentativas de experiências de si e do mundo por meio de uma escrita polifônica. Olhar para estas produções como “autorretratos” nos aproxima mais do que pensamos com a escrita de si. Contudo é válido ressaltar que, ao atribuirmos terminologias, estas se tornam para além de simples nomenclaturas, viram processos que ganham espaço no interior da teoria e prática do cinema, no campo específico do documentário.

Tem sido um caminho recorrente destacar as misturas de campos antes distintos (cinema e escrita de si) e os cruzamentos das distintas linguagens. Falamos de uma escrita de si que sai do meio literário e parte para o audiovisual. Esses processos de passagens, como bem denominou Bellour (1997), nos retiraram de relações dicotômicas e de simplificações que enquadram e não permitem a comunicação entre os campos. Essas passagens nos demandam a busca por outros olhares, partindo da ideia de que estamos em trânsito, no movimento entre as imagens e a escrita de si. Ainda em diálogo com Lejeune, encontramos uma questão fundamental neste processo: a própria potência de escrita, que muitos dos filmes autorreferentes trazem; e é em torno dessa potência que a discussão aqui deve se situar. O autor ainda indaga sobre o fato de “o cinema, depois de ter sido mudo, depois falado, poderia estar aprendendo a dizer ‘eu’”. E reconhecer o meio audiovisual como escrita implica em lhe conceder um estatuto estético e em lhe oferecer a capacidade de assumir também a condição de quem diz “eu”.

1.2 Fragmentos de Si: Diário, Notas e Esboços...

Em “A Escrita de si” (2009)¹⁷, Michel Foucault identifica quando um tipo de texto com forte dose de personalidade começou a ser praticado. Mais do que isso, Foucault explica

¹⁷ Em “A Escrita de si” (2009), Michel Foucault identificou quando este tipo de texto com forte dose de personalidade começou a ser praticado. Antes da virada das *técnicas de si* no ocidente em direção ao exame vigilante do nosso interior, da verdade oculta do pensamento, com a influência cristã, Foucault nos apresenta outras formas da escrita de si que se interessam ao diálogo com as práticas de audiovisual contemporâneas que se voltam para a escrita autorreferente. O autor vai buscar na sociedade Greco-romana a ideia de escrita de si e atenta para o fato de esta ser uma prática que contribuiu especificamente para a formação de si.

que, por seu enfático tom confessional, os escritos da Antiguidade Clássica já se configuravam como narrativa pessoal, demonstrando como as ideias que temos de uma escrita autorreferente remontam de vários séculos. Embora tenha se constituído na cultura burguesa, a escrita de si não é nem um produto da sociedade moderna e nem um feito do romantismo. É uma das mais antigas tradições do Ocidente, já bem estabelecida mesmo quando Santo Agostinho começa a escrever suas “Confissões” em 398 D.C., obra que foi diversas vezes citada como o primeiro registro de uma escrita autorreferente.

Antes da virada das *técnicas de si* no Ocidente em direção ao exame vigilante do nosso interior, da verdade oculta do pensamento, da influência cristã, Foucault nos apresenta outras formas da escrita de si que nos interessam como diálogo com a prática de audiovisual aqui em questão. O autor vai buscar na sociedade Greco-romana a ideia de escrita de si como uma prática que contribui especificamente para a formação de si. O autor ainda argumenta que de todas as formas de *askesis*, ou seja, do adestramento de si mesmo, focado na arte de viver (abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro) a escrita – para si e para o outro – desempenhou um papel importante por muito tempo.

Foucault reitera que o ato de escrever, tomado como uma espécie de *ethopoiesis* (a capacidade do indivíduo de produzir a si próprio) objetiva transformar o modo de ser dos indivíduos: esse ato de escrever sobre si, produzir experiências de si, vivências de si. Esse “SI”, ao qual se refere Foucault, diz respeito à “relação consigo”, “relativo a si”. “Trata-se de uma relação de força consigo [...] da constituição de modos de existência, ou de invenção de possibilidades de vida [...]” (DELEUZE, 1992, p.120.) Foucault apresenta a escrita “etopoiética” como uma ferramenta do treino de si mesmo, “um operador da verdade em *ethos* do século I e II”, e aponta para duas formas de *escrita de si* praticadas nas culturas antigas: os *hypomnemata* e a correspondência.

Foucault (2009) descreve os *hypomnemata* como “aquelas” cadernetas individuais, de registros gerais, do tipo “agenda”, que continham anotações, reflexões ouvidas e pensadas que, acumuladas, podiam ser lidas e relidas, e sobre as quais se podia meditar. Não se tratava de um “diário íntimo” no qual se registravam experiências inconfessáveis e impróprias. Diferente do diário, trata-se não de revelar o oculto, de dizer o não dito, mas, pelo contrário, de dizer o já dito, com a finalidade da constituição de si, algo que deveria estar sempre à mão, pronto para ser utilizado. Era um meio de estabelecer uma relação de si para consigo de modo acabado e adequado (BRUNO, 2007, p.43). Os *hypomnemata* constituem assim um importante

veículo de subjetivação dos discursos lidos, ouvidos e pensados, da construção de narrativas de si e do outro. Foucault usa as palavras de Sêneca, filósofo latino, ao considerar os *hypomnemata* como escrita interior, ao ressaltar que o que se escreve tem uma relação direta ao que está gravado na alma. O autor ainda argumenta:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada - como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (2009, p.147)

Outra forma de escrita de si estudada por Foucault é a correspondência, a qual também dá lugar ao exercício pessoal de reflexão e constituição de si mesmo. Difere dos *hypomnemata* por pressupor um interlocutor, e essa diferença terá importantes consequências, pois “a carta enviada atua em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que envia, assim como atua pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2009, p.145). Estabelece, desta forma, uma corrente que concebe a necessidade de ajuda de quem escreve para quem ler, através de conselhos e ensinamentos, assim como também a preparação e si para o mundo.

Tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempo de paz, também os conselhos que são dados dos outros na medida da urgência de sua situação constituem numa maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante. (*idem*, p.147).

Assim como os *hypomnemata*, a correspondência também constituía uma forma escrita da alma. A correspondência atuava sobre o remetente do mesmo modo que atuava pela leitura e releitura daquele a quem a carta se destina. Ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é se expor, é se fazer presente pela subjetivação do discurso, constituindo ao mesmo tempo uma objetivação da alma. É uma forma de se apresentar ao outro e de propor uma abertura ao outro sobre si mesmo.

A correspondência operava sobre o escritor em virtude de um trabalho de introspecção que funcionava como uma abertura dada sobre si mesmo ao outro. Já os *hypomnemata* produziam a unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário, extraído da alma os movimentos ocultos. (FOUCAULT, 1989, p. 185-187)

Em suma, os *hypomnemata* e a correspondência mostram que, para os gregos, o “cuidado de si” configura uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver (KLINGER, 2006 p. 28). Nessa cultura do “cuidado de si”, a escrita é o que há de mais importante. Foucault (1994), no texto “Técnicas de si”, afirma que:

Dentre as tarefas que definem o cuidado de si, há aquelas de tomar notas sobre si mesmo – que poderão ser relidas -, de escrever tratados e cartas aos amigos, para ajudá-los, de conservar os seus cadernos a fim de reativar para si mesmos as verdades da qual precisaram.¹⁸

Nesse sentido, os traços e motivações desta escritura de si dialogam com uma boa parte do cinema que aqui apresentamos. Jonas Mekas construiu toda a sua obra voltada a uma escrita *etopoiética* – que atravessa o cinema, a poesia e artes visuais – e pode ser realmente compreendida como um treino de si, um cuidado de si. Seus documentários transitam entre a escrita diário e a correspondência, aonde se percebe um desejo de expressar uma vontade, não apenas de um *falar de si*, mas também de um *cuidar de si*.

E como deixar que certas coisa sejam escritas por imagens? Em que medida a escrita *etopoiética* desloca e reinventa a própria ferramenta cinematográfica? Que possibilidades emergem quando se tomam os dados da própria vida e os transforma em realização? Primeiramente é importante ressaltar que a escrita pessoal no documentário exige que as fronteiras que separam sujeito e objeto se enteneçam, sob o risco das obras penderem jogo entre narcisismo deliberado e mera exposição de si. É preciso questionar em que medida o trabalho de Jonas Mekas deixa de ser meramente ilustrativo de sua vida, de seu exílio, de um momento de transição individual para se tornar uma realização artística.

O cinema “documentário” que Mekas produz tornou-se modalidade *etopoiética* a partir do momento que ele rompeu com as formalidades do cinema e passou a se colocar mais nas imagens:

Eu estava bastante preso às convenções cinematográficas herdadas (...)Mas então examinei todo o meu material filmado e disse: Captei a superfície, mas perdi a essência. Naquela época comecei a entender que o que faltava em meu material era eu mesmo: minha atitude, meus pensamentos, meus sentimentos no momento em que olhava para a realidade que estava filmando. Aquela realidade, aquele detalhe específico, no começo, atraiu a minha atenção por causa das minhas lembranças, do meu passado. Eu destaquei aquele detalhe com todo o meu ser, com o meu passado total. O desafio agora é capturar aquela realidade, aquele detalhe, aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa. (MEKAS, 1972)

Muitas imagens captadas por essa câmera de Mekas é uma extensão de sua memória, seja da infância na Lituânia ou de suas raízes culturais. Esta miscelânea, imagens da

¹⁸ Disponível em : <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf> p.8

memória, imagens o que olho capta através da câmera, essa *invenção de si* e do mundo, resulta em uma “fábula cinematográfica”¹⁹, uma aventura singular às quais à existência múltipla do cinema deu vida. E por meio dessa fábula ele vai se (re)inventando pela imagem, na medida em que traz a sua vida e as suas memórias mais particulares para o centro da obra.

Em toda a obra de Jonas Mekas a câmera se comporta, realmente, como uma caneta que rascunha. Não sobre um caderno de notas, mas sobre a película. Um caderno de notas, de fato, é um escrito, geralmente de caráter íntimo, no qual as anotações não se dirigem para alguém em particular, e pode incluir textos (ou apenas notas de experiências) de uma pessoa e/ou pensamentos e sentimentos, feito muitas vezes na solidão da reflexão²⁰. Os pensamentos se tornam escrita e se circunscrevem em meio à deriva e às voltas consigo mesmo.

Contudo, para além das cartelas “escritas” pela câmera, ou datilografadas, ou riscadas em letra cursiva, estão as imagens, que se misturam a narrativa em voz *over*, aos sons e a música. Em muitas de suas obras (*Lost, Lost, Lost*, *Walden*, *Reminiscências* etc) a forma diário predomina, mas outras se aproximam da forma epistolar. É o caso de “*As Correspondências* (2012)”. Durante os anos de 2010 e 2011, por iniciativa de Jordi Balló²¹, José Luis Guerín e Jonas Mekas trocam cartas fílmicas. Guerrin já era fortemente influenciado pela ideia de Mekas sobre um filme ser uma resposta à vida. Dessa troca de cartas se desenvolve um relacionamento pessoal que revela as semelhanças entre dois cineastas, unidos pelo desejo de compartilhar afetos, impressões, e pequenos fatos da vida. Nesta obra as trocas de correspondências apresentadas aos olhos do espectador abre um espaço para a experimentação e cria um novo espaço íntimo para o pensamento de ambos os cineastas. O resultado é um filme carregado de afeto e ternura, e nos apropriando das palavras de Nicole Brenez (2012 p. 92) a obra é um bordado que costura diário íntimo, crônicas de viagem e reflexões vitais sobre as imagens.

¹⁹ Quando nos referimos a “Fábula Cinematográfico” estamos em diálogo direto com Jacques Rancière (2012) que prefere usar este termo à teoria do cinema. Como isso o autor quis situar-se em um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinemas são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento. (2012,p.17)

²⁰ Ver os *Hypomnemata*

²¹ Escritor, professor e diretor de cinema. Autor de várias publicações na área de cinema, incluindo “*Imágenes del Silencio: Los Motivos Visuales en el Cine*”, Barcelona, ed. ANAGRAMA (2000). Curador da exposição “*Todas Las Cartas: Correspondencias Fílmicas*”, em Barcelona, Madri e Cidade do México entre 2011 e 2012 e organizador do catálogo da exposição com o mesmo título.

Entre o diário e a correspondência, as imagens e seus possíveis sentidos se conectam a um estado de espírito, um *cuidado de si*. O pensamento de Blanchot sobre a escrita diária em “Um Livro por Vir” complementa a ideia de escrita *etopoiética*, sobre a qual nos debruçamos: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia. Escrevemos para nos salvar da esterilidade”. (2005, p.275)

Entre os caminhos percorridos por Jonas Mekas estão as obras. Nas obras estão sua vida, sua família, seus amigos, seu bucolismo (desvairado aos moldes arcadistas), sua poesia, sua tentativa de se situar no mundo. Walter Benjamin (1994), em seu ensaio “O Narrador”, afirma que é necessário se deslocar para que se tenha o que contar, seja esse deslocamento espacial ou temporal.

Uma série de obras que conectam imagens, sons e visões subjetivas, relacionadas à invenção e a memória de um sujeito em particular, e que desta forma se abre a outros possíveis para pensar a realidade. A memória é uma espécie de matéria bruta no fundo da bateia, da qual ele separa o “ouro das imagens”. Suas obras abrem brechas na própria narrativa, que transitam na fronteira entre os *hypomnemata* e a correspondência; brechas que podem ser acasos acolhidos dentro dos filmes. Mekas é uma figura nodal do cinema experimental norte-americano. Seus filmes são sua própria vida e, do mesmo modo que “escrever é se expor”, ao se colocar diante da câmera, o realizador se faz presente pela subjetivação do discurso das imagens. Talvez nenhum outro diretor tenha se exposto tanto ao longo de tanto tempo. Através de uma “escrita de si” por imagens ele se constitui como sujeito que se estabelece através de seus atos de subjetividade. (Parágrafo perdido no texto)

1.3 Entre a Invenção de si e a Experiência

Mekas se faz presente na obra como um gesto que possibilita a expressão e que põe sua vida em jogo pelas imagens. Na medida em que filmava os espaços cotidianos e as ações que vivenciava no dia-a-dia, esses acabavam se tornando esboços, de forma que arte e vida se misturam. E podemos pensar esse gesto “como o que permite redimensionar o sentido e função do ato, das ações, das condutas humanas diante dos modos de ser e de conduzir-se perante outro” (GALARD, 2008, p.20). A aparência de indefinição é decisiva em suas obras, pois este sentimento de estar em “processo” se confunde com a vida. Esta linha comum com a vida ordinária e cotidiana se encontra no centro das imagens, não como representação, mas como experiência. Essa experiência de se fazer existir pela imagem se configura em um gesto que redimensiona o sentido do ato de se filmar como forma de não perder nem mais um minuto de

sua existência. Um gesto que simboliza os modos de ser, de identificar-se, de conduzir-se pelo fluxo das imagens. Gesto que se configura em experiências eternizadas na escrita e na imagem. Um gesto libertário que acaba por romper com um certo modelo de se fazer cinema e/ou de se fazer documentário.

A imagem (assim como sua forma estética e sua posição) é colocada a construir um discurso em fluxo, aberto como processo. A experiência à qual estamos enfatizando nessas produções é sempre criativa; marca a possibilidade de trazer o virtual, o indiscernível, de trazer aquilo que vem não de forma consciente (mas não-consciente) e difere da experiência vivida que está submetida ao tempo passado. Mas como a inserção da imagem como uma escrita do cotidiano de um indivíduo pode abrir espaço para a “experiência de si”, atuando na produção de subjetividades, na invenção de si e do mundo?

Para começarmos a pensar a relação desta escrita de si com imagens, como nos documentários de Jonas Mekas, é importante entender os usos que esse realizador faz das imagens em suas obras e, principalmente, compreender que tais usos ultrapassam à investigação estética, à experimentação dos possíveis usos da imagem. Deste modo, pode-se perceber que essa *escrita de si imagética*, além de um autorretrato é, sobretudo, um espaço de compartilhamento de uma complexa forma de estar no mundo, de uma *experiência de si*, de uma *invenção de si*.

Quando falamos de “inventar”, partimos da etimologia latina “INVENIRE”, que significa descobrir, achar. E se desmembrarmos a palavra em duas partes IN e VENIRE teremos “em” e “vir”. Significa, também, encontrar relíquias ou restos arqueológicos (STENGERS, 1986, apud KASTRUPP, 2007, p.27). Vemos que a etimologia nos abre sentidos. Aqui a invenção não opera pela instantaneidade, pelos lampejos súbitos e criativos da visibilidade. Ela implica uma duração, um trabalho, que se faz com restos, camadas; uma prática do manuseio cauteloso, de experimentação. A invenção implica o tempo. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessantes. Não se faz contra a memória, mas com a memória, e não é a reserva particular do sujeito, nem se confunde como o mundo dos objetos. Ela é condição mesma do sujeito e do objeto (KASTRUPP, 2007, p.27).

Temos nesses documentários um sujeito que *inventa a si*, que se descobre, se compõe e recompõe pela imagem, em constata transformação, um sujeito em *devenir*. O sujeito que escreve sobre si sempre o faz em via de fazer-se, é um processo que “extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p.11).

Inventar a si é uma forma de presença muito absoluta de Mekas em sua obra. E quando o realizador diz “eu estou aqui como imagem”, “eu filmo, logo existo”, acaba por estabelecer uma forte relação deste processo de *invenção de si*, com a vida, com o cotidiano, com o seu presente, com as formas de estar no mundo. E esse *inventar a si* está ligado a transmitir experiências de si, pois é a partir desta experiência que se constituem os processos de subjetivação. Mas que presenças são essas, que partem de uma experiência que se dá com a imagem? E o quê, exatamente, nos referimos aqui ao falar de “experiência”? A raiz etimológica da palavra nos ajuda a esclarecer a que ele remete. Concentremo-nos, inicialmente, nessa formação.

A palavra “experiência” vem do latim “EXPERIRI”, que significa provar (experimentar), tentar. Segundo Jorge Larossa Bondia (2002), a palavra experiência (*Erfahrung*) tem o “ex” de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o “ex” de existência.

“A experiência é a passagem da existência, a passagem, de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (BONDIA, 2002, p.25)”

Em linguagem corrente, “experiência”, enquanto ato ou efeito de experimentar, significa “prática de vida”, indicando o fato de suportar ou sofrer algo, como quando se diz que se experimenta uma dor ou uma alegria. Por outro lado, deveras vemos esse termo atrelado ao sentido de competência social ou técnica, no sentido de se possuir uma habilidade adquirida com o exercício constante de uma atividade ou profissão, de uma arte ou de um ofício. Quem acumula experiências possui algo que lhe confere autoridade, demarcando as fronteiras que separa a ingenuidade juvenil da experiência de vida adulta (AGAMBEM, 2005, p.32). “A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (BONDIA, 2002 p.21).

De acordo com Mora (1986)²², tratado aqui brevemente, experiência significa o conhecimento transmitido pelos sentidos, ou seja, a apreensão sensível da realidade externa,

²² De acordo com o Mora (1986), o termo experiência é usado em cinco sentidos diferentes. O primeiro deles se refere à “apreensão por um sujeito de uma realidade”² (p. 1094), seja ela um modo de ser, de fazer ou viver. Neste

cuja confirmação ou possibilidade de confirmação é empírica. Experiência é também concebida, em caráter interno, como fato de viver algo dado anteriormente a toda reflexão (MORA, 1986, p. 1095).

Poder-se-ia aqui trazer inúmeras descrições do significado de experiência, tão profundamente pensada por várias áreas do conhecimento. De certo, se faz necessário ressaltar a importância de contextualizar o que seria experiência, de modo que possamos articular possíveis aproximações com o nosso objeto de análise. De fato, é interessante lançar uma proposta, a princípio um pouco simplista (mas de certa forma prudente) de pensar essa experiência a partir de três autores: Walter Benjamin(1987), Giorgio Agamben(2008) e Jorge Larossa Bondía (2002) – sendo que os dois últimos autores baseiam seus estudos partindo do primeiro. Faremos uma proposta baseada nas aproximações que os estudos desses autores têm com o sentido de experiência que nos parece adequado à nossa análise.

É proposto, a partir daqui, pensarmos a experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” numa oposição ao que simplesmente “se passa, acontece, ou toca.” (BONDÍA, 2002, pg.21). Jorge Larossa Bondía (2002), em seu ensaio “*Notas sobre a experiência e o saber de experiência*”, apresenta o termo como algo relacionado à permanência do que “nos acontece”, e como esses acontecimentos se inscreveriam em nós. O sujeito da experiência seria como um território de passagem, como “uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (BONDÍA, 2002, pg.24). Diariamente somos bombardeados por acontecimentos, porém poucos se inscrevem em nós. Pois tudo que acontece no mundo está organizado sob o domínio do informacional, de uma forma que nada realmente “nos aconteça”. “Pois informação é quase o contrário de experiência, quase uma *antiexperiência*” (BONDÍA, 2002, pg.21).

A experiência é um tema que perpassa toda a obra de Walter Benjamin. Em muitos de seus textos, como “O Narrador” e “Experiência e Pobreza” (ambos escritos na década de

sentido, experiência se refere a um conhecimento antes que qualquer juízo seja feito sobre aquilo que é apreendido. O segundo sentido remete-se à “apreensão sensível da realidade externa” (p. 1095) o que significa que só há realidade por meio da experiência. O terceiro sentido trata da experiência como aprendizagem que decorre da prática, o que remete a experiências no trabalho ou de vida. O quarto sentido conceitua experiência como “confirmação dos julgamentos sobre a realidade por meio de uma verificação sensível dessa realidade”, o que significa dizer que um julgamento sobre a realidade é confirmado através da experiência. E por fim, há o sentido da experiência como uma forma de suportar ou sofrer algo. Nesse último sentido, a experiência é compreendida como algo interno.

1930), o autor discorre sobre o modo como o declínio da narrativa oral reflete o esvaziamento das experiências comunicáveis dos sujeitos. Em “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin nos mostra, por exemplo, a pobreza da experiência que se estabelece após a I Guerra, como resultado da incapacidade de narrar o que é absolutamente terrível. Pois ao voltar dos campos de batalha, os soldados voltavam emudecidos e pobres de experiência partilháveis:

“[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência [...]. A natureza e técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma [...]” (BENJAMIN, 1986, p.118).

Em “O Narrador”, publicado em 1936, Walter Benjamin (1994) anuncia o surgimento do romance escrito no início do período moderno como outro fator que embarga a experiência. Por estar intimamente relacionada à vida prática, a experiência conferia autoridade aos sujeitos, propiciando um conhecimento legítimo para falar sobre a vida no mundo. Esses saberes eram transmitidos por meio de provérbios, fábulas, histórias de países longínquos, narrativas contadas ao pé da lareira. Os mais velhos tinham autoridade para falar da sua experiência para as gerações seguintes e o faziam por meio das narrativas orais. Benjamin aponta o surgimento do romance moderno foi decisivo para um empobrecimento da *experiência*.

Para o autor, o romance escrito não procede da tradição oral e nem a alimenta. Como o romance escrito era lido apenas por quem o tinha em mãos, tirava do sujeito que o lia a experiência de ouvir a voz de quem o anuncia. “A origem do romance é o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações mais importantes, que não recebe conselhos e nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Benjamin ainda observa que o narrador, como fruto da tradição oral, retira de sua experiência, ou da relatada pelos outros, o que ele conta, e a partir daí incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. Em contraposição, o romancista segrega-se. Assim como a guerra emudecia seus combatentes, o romance ensurdece seus leitores, também os tornando pobres de experiência.

Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. (BENJAMIN, 1994, p.55)

Martin Heidegger também enfatiza o desgaste e abandono da experiência no ocidente. Segundo o autor, a ideia de experiência original teve seu ponto gerador na Grécia antiga e conduziu o ser humano a refletir sobre si mesmo, sobre sua posição no mundo e sobre a existência. Entretanto, o esvaziamento do pensamento (causado pelo triunfo da técnica na sociedade moderna) acaba por contribuir para o empobrecimento da experiência. Para ele, a modernidade é uma era histórica marcada pela técnica e, por conseguinte, o pensamento é esvaziado de sua forma e conteúdo. Ou seja, todas as coisas e todos os valores se tornam uma mera questão de procedimento técnico. A consequência é que a existência perde seu sentido e a vida torna-se um simples procedimento burocrático dentro do aparato científico e do Estado. Essa consequência é o que ele classifica como *esquecimento do ser*. Para o autor, a destruição física da Europa devido à violência causada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acabou contribuindo para o triunfo tecnicista e o esvaziamento da experiência.

Heidegger desenvolve esse pensamento desde “Ser e tempo” (2006), sua obra principal, publicada originalmente em 1927. Mas é nas conferências sobre a linguagem, proferidas originalmente na década de 1950 e reunidas sobre o título de “A caminho da linguagem” (2003), que ele dá continuidade à esta análise. O autor pontua que viver uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança, e se apodera de nós. Viver uma experiência, portanto, quer dizer *nos deixarmos abordar pelo que nos interpela*.

Giorgio Agamben (2008) retoma Benjamin em seu texto “Infância e História”, citando que a “pobreza da experiência” da época moderna teve sua origem nas catástrofes ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial (AGAMBEN, 2005, p. 21). Mas, para Agamben, apenas a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade já é o suficiente para o aniquilamento e a destruição da experiência. O autor ainda aponta que, com a Modernidade, a imaginação foi capturada no conhecimento, a experiência transformou-se em experimento, os sujeitos – esses seres incertos, heterogêneos e imprevisíveis – foram desapropriados e, no seu lugar, surgiu um único e novo sujeito – o “eu penso”, da filosofia cartesiana.

Estaria na modernidade o fim da experiência? Ou estaria apenas ocorrendo uma mudança, um deslocamento do seu processo de efetuação? Se tomarmos a segunda indagação, perceberemos que, na modernidade, a experiência passou a se efetuar fora do sujeito, já que o indivíduo moderno é celebrado por sua racionalidade e por sua emancipação.

Benjamin relata, também, que temos uma possibilidade de recuperar esta experiência quando analisa obra de Marcel Proust. Nas palavras de Walter Benjamin, “Proust

empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração de sua própria infância”. Nessa tarefa, Proust desenvolve o conceito de “memória involuntária”, que “traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo” (BENJAMIN, 1989, P.105). A memória involuntária se forma por si, através de semelhanças de um momento vivido. Ela constitui imagens que são “únicas a possuir a marca de autenticidade”²³. Proust, através da ideia de “memória involuntária”, nos propõe um resgate da experiência, na medida em que recria um processo de rememoração na qual uma recordação particular se transforma numa via de acesso à memória coletiva. Ao narrar sobre si, Proust (re)inventa tanto a si quanto ao mundo.

É nessa fricção de pensamentos – Benjamin, Heidegger e Agambem – que encontramos um ponto em comum e que nos interessa: não há um aniquilamento da experiência, mas um deslocamento que ocorre dentro para fora dos sujeitos. Trazendo essa relação para o cinema de Jonas Mekas: não seriam exatamente nas imagens que estão essas experiências? Não seria esta forma de *escrever sobre si* com imagens que se constitui uma forma de resgate da experiência?

Nas obras de Mekas (*Lost, Lost, Lost, Walden, Reminiscências*, dentre outras) a experiência à qual estamos enfatizando é sempre a criativa; marca a possibilidade de trazer o virtual, o indiscernível, de trazer aquilo que vem não de forma consciente, mas ao contrário, através do inconsciente, e difere da experiência vivida, esta que está submetida ao tempo passado. Retomando Benjamin: “Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p.37). O sujeito da experiência, nessas três obras citadas, seria como um território de passagem, contendo vestígios, marcas que servirão para (re)compôr seu trajeto.

Essas obras podem ser vistas como um inventário de uma vida, e não há uma cronologia que domine as temporalidades. *Lost, Lost, Lost* (1976), por exemplo, é o terceiro filme onde Mekas se coloca em cena como objeto. No entanto, algumas das cenas foram feitas depois das cenas editadas em *Walden*, seu primeiro filme diário feito em 1969. Entretanto, para além das anacronias, estão os afetos que se constituem pelas imagens. Assim, como afirma

²³ PROUST, Marcel. Trad. Mário Quintana. Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006.p.511

Deleuze (2004, p.171), os afetos²⁴ não são sentimentos, são *devires*, que transbordam e são perpassados por eles. São vibrações, ou intensidades, não se confundem com o que é vivido numa interioridade subjetiva; eles se encontram no interstício, no *entre*, nas intercessões entre o realizador e as imagens/sons

Ao montar essas imagens de sua vida, tornando-as filmes, o autor solidifica e tensiona o gesto de filmar dia após dia, abrindo fissuras para outras configurações da imagem, assim como também da *escrita de si*. A mão, motivada pelo olho, assegura que a câmera escreva esses rastros de vida. Em seus filmes, Mekas parece estar em constante diálogo com a memória, tanto individual como coletiva, que une o presente e o futuro projetado. A memória ligada a objetos e situações que desencadeiam “afetos”. Durante uma viagem, queremos levar algo para nos lembrar dos momentos que vivemos e, ao retornarmos à casa, os guardamos em um local especial. Unimos esses objetos a imagens (fotografias, filmagens, cartões postais, etc). Ao editarmos essas memórias deixamos pistas, vestígios que se colocam fora do tempo, já que nessas imagens reunidas, há uma espécie de latência, que nos convoca a (re)inventar essas memórias no momento em que tomamos contato com elas.

Se experiência diz respeito a algo que nos acontece, nos passa e que se inscreve em nós, produzindo intensidades, a *imagem de si*, que se faz na experiência, se sustenta por uma busca de um certo descontrole diante de situações conhecidas e roteiros traçados, e produz novos modos de ser e estar no mundo. Assim, retomando as obras de Jonas Mekas, observamos que esta forma de presença não corresponderia ao simples relato autobiográfico, pois rompe com a cronologia, a representação, e se aproximam mais do *acontecimento* e *experiência*. De certa forma, essas obras cinematográficas se aproximam mais do que pode ser pensado como autorretrato e ensaio que, antes de gêneros ou deslocamentos da narrativa autobiográfica, se caracterizam como formas de pensamentos experimentais, como tentativas de experiências de si e do mundo por meio de uma escrita polifônica. As imagens que se inscrevem nesses documentários “não só testemunham, mas também organizam e, inclusive, concebem realidade à própria experiência [...] tecem a vida do eu e, de alguma maneira a realizam. (SIBILIA, 2008, Pg. 33)”. Mas de que forma isso se dá exatamente?

²⁴A discussão sobre os conceitos de afeto e afecção é central na composição geral da filosofia de Deleuze, perpassando boa parte de sua obra (1978, 1987, 1992,1995, 1997). Trago aqui essa pequena explanação para justificar com quem falo quando me refiro a ideia de “afeto”.

Quando se trata de compreender a constituição do sujeito e a estruturação da própria existência como um relato, a *escrita de si* se faz como um objeto privilegiado. Montaigne assinala, no prefácio de seus “Ensaaios”: “sou eu mesmo a matéria deste livro” (1987, p. 95), passando por Kafka, que escreveu em seu diário: “quando digo algo, perde imediatamente e de forma definitiva sua importância; quando o escrevo também perde sempre, mas as vezes ganha uma nova”; Já Anne Frank²⁵ se justificava em seu diário: “O melhor de tudo é que o que penso e sinto, pelo menos posso anotá-lo; se não, iria me asfixiar completamente” (apud SIBILIA, 2008, p.33)

Ao conduzir nosso olhar às duas décadas de sua vida em Nova York e, por um curto período, à sua cidade natal, Jonas Mekas nos coloca diante de imagens comuns do cotidiano – como caminhar pela rua, comer, se reunir com os amigos etc – muitas delas poderiam ser as nossas próprias imagens. Aqui não se trata de buscar uma vida tal como se deu; a vida que aconteceu ao realizador não se encerrou na sua realização.

²⁵ **Annelies Marie Frank**, mais conhecida como **Anne Frank** (Frankfurt am Main, 12 de Junho de 1929 — Bergen-Belsen, Março de 1945), foi uma adolescente alemã de origem judaica, vítima do Holocausto, que morreu aos quinze anos de idade em um campo de concentração. Ela se tornou mundialmente famosa com a publicação póstuma de seu Diário, no qual escrevia as experiências do período em que sua família se escondeu da perseguição aos judeus dos na Holanda. O conjunto de relatos, que recebeu o nome de Diário de Anne Frank, foi publicado pela primeira vez em 1947 e é considerado um dos livros mais importantes do século XX.

2. Lampejos



Figura 2

2.1 Gestos de Reter Vestígios da Vida em Imagens.

“Em tempos de grandeza, espetáculos, produções de cem milhões de dólares, eu quero falar em nome das pequenas, invisíveis ações do espírito humano: tão sutis, tão pequenas, que morrem sob os holofotes. Quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, etude, desenho, cartão postal, arabesco, triolé, e pequenas canções de 8mm. Nos tempos em que todo mundo quer ter sucesso e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso, social e diariamente, para buscar o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro ou pão e não fazem história contemporânea – história da arte ou qualquer outra história – Eu sou pela arte que fazemos uns para os outros, como amigos, para nós mesmos.” (Mekas, 1996)

Muito do que se pode dizer sobre Jonas Mekas está nas linhas e entrelinhas na declaração acima, trecho de seu “Manifesto Anti-100 anos de cinema”, de 1996. Cineasta que se volta ao menor, às simples questões do cotidiano e faz do cinema seu modo de existência.

Aqui estão apenas algumas pontuações em torno da vasta obra do cineasta lituano Jonas Mekas. Conhecido como o criador dos filmes-diários que, ao longo dos seus 91 anos, dedicou 63 ao cinema (e pretende continuar até o dia de sua morte). Iniciamos aqui o nosso percurso junto a esse realizador, que transformou os dados de sua vida em uma obra de arte e que, em toda a sua caminhada com as imagens, não cessou em se colocar no centro de suas projeções.

Seus filmes são poesias escrita por imagens. Frases, pensamentos, cartelas, sua voz ao fundo. Ritmos e desconexões entre som e imagem. Uma embaralhamento das ordens do cinema documentário tradicional. Imagens feitas na urgência de manter-se vivo. A experiência estética opera fluxo e caminha na contramão das grandes produções. Algo se passa nessas imagens; pequenos acontecimentos, lampejos que não cessam de manterem-se no presente.

Tomaremos fragmentos de suas obras para traçar uma cartografia da presença, privilegiando aspectos que envolvem a escrita de si, a experiência e as relações que se criam na intercessão da produção de si e do cinema. A elaboração do pensamento audiovisual de Mekas é feito na urgência de homenagear a vida, o mundo, as pessoas, a sua existência.

Pensar um modo como Mekas se faz presente pelas imagens implica discutir as maneiras pelas quais seu cinema abre fissuras às sensibilidades e à experiência. E trata-se também de colocar a problemática em termos do processo de subjetivação. O realizador experimenta estéticas, ensaia o mundo, delineia múltiplos caminhos e embaralha as ordens

do cinema. Mas como isso ocorre? O que quer dizer, propriamente, “embaralhar as ordens do cinema”?

Nos filmes de Mekas percebemos um cinema que fala uma outra língua, que anda na contramão das grandes produções; um cinema que resiste. Seus filmes são apelos à contemplação e à sensibilidade. Distante da lógica da indústria e suas rígidas exigências, Mekas toma a prática cinematográfica como linha de fuga, para dar vazão ao que sente e pensa, segundo o “imperativo da liberdade reivindicado por aqueles que descem ao subterrâneo (underground) porque não desejam participar de um jogo que só aceita duas posições: o poder ou a luta por ele” (MOURÃO, 2013 p.234)

Tomemos para pensar essas questões (aspectos fundamentais encontrados na obra de Mekas) como a relação íntima que ele construiu com a câmera ao longo de toda sua existência, e como o resultado disso determinou um regime sensível de imagens no qual a mistura e entrelaçamentos entre a vida e a obra são praticamente indiscerníveis. Como pensar na vida de Mekas se não pela possibilidade estética? Pela possibilidade do sensível?

Atentemo-nos para como suas imagens produzem agenciamentos de afetos e impõem-se a outras memórias, outras materialidade, outras formas de documentar. O resultado disto é a invenção de sensibilidades por uma imagem que não significa e não tem compromisso com as formas de representação do real, mas que capta forças e faz tensão com as narrativas cinematográficas clássicas.

Tentamos aqui propor que a forma como Mekas se faz presente nas imagens e a maneira como ele rascunha sobre a sua existência abre fissuras nas formas de estar no mundo, nos modos de sentir, de ver, ouvir e falar. Propomos, também, que há nos filme uma reconfiguração das visualidades e o rompimento das fronteiras entre sujeito e objeto. Esta fissura acaba por produzir outros modos de sentir e, por consequência, de produzir o cinema. A fricção entre arte e vida é algo que move as possibilidades estéticas possíveis em seus filmes. Mekas não só trabalha com o cinema, como passeia com ele pelas ruas de Nova York. Ele dorme com o cinema, come com o cinema, vive pelo cinema. Filmar diariamente tornou-se um modo de vida (experiência vital). “Faço filmes de família, logo vivo. Logo vivo, pois faço filmes de família”, anuncia em *Walden* (1969). Sua câmera Bolex é atraída pelo imprevisível, pelo que pode estar por perto, pelo o que muitas vezes passa despercebido, pelos olhos, mas que para ele é absolutamente necessário: **filmar**. Um jeito possível de conter a vida, armazená-

la em fragmentos. Seja uma flor, um vento que anuncia a primavera, um momento de descanso, um nascer do sol.

O que está em jogo não é a visibilidade, mas um modo de documentar, que transcorre em um campo de instabilidades e fluxos. E esse modo de operar produz linhas de fuga, propõem variações, fissuras, novos modos de pensar, novos arranjos na paisagem audiovisual. Seu modo de embaralhar as estruturas lógicas da narrativa clássica no cinema, que operam sobre a ordem da dramaturgia, seja literária ou teatral (AUMONT, 2004 p. 87), faz da imagem não mais um objeto, mas processo em fluidez contínua que imbrica a experiência vital com a experiência estética.

Ao partir desse campo difuso de experimentações, de eventos possíveis, se reconfiguram aspectos da experiência sensível em suas imagens. Isto conduz a um campo aberto de trocas e rearranjos, que acabam por configurar novos modos de ser e estar no mundo, de experimentar pelas imagens, abrindo-se para um campo das poéticas audiovisuais. E é nesse contexto que abrimos uma fresta para pensarmos as questões da narrativa no documentário e como Mekas conduz e redefine os processos narrativos em seu documentário.

Em primeiro lugar, há o caráter ensaístico de suas narrativas. Seus filmes deslizam em uma espécie de deriva ou *errância* quando ele une poesia, imagens, textos e sons. As imagens fluem no fluxo do pensamento e nos arremessa para longe de toda a certeza. E da deriva e da *errância*, como diria André Brasil (2010, p.170), é preciso extrair um segundo movimento, aquele que em algum momento conduzira a um encontro com as aberturas, as bifurcações e desvios por onde se move o pensamento. André Parente (2009, p.103) já tinha atentado para o fato do cinema implicar uma automatização do pensamento. “No cinema as imagens são movimentos do pensamento e vice-versa”. E são nesses pequenos desvios que se criam as memórias, em que se embaralham a lógica da narrativa clássica, onde existe uma estrutura linear. Essa forma rizomática de narrar se faz, como justifica Deleuze e Guatarri (2000, p.21), “porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz”, decompõe-se pequenos blocos de espaço-tempo que se entrecruzam e se prologam no contínuo, tornando-se duração.

Esse devaneio *rizomático*, essa *errância*, é fundamental para compreender as obras de Mekas como “obras processo”, o que nos parece realizadas sem a intenção de terem um fim. O fim que empregamos aqui pode ser compreendido como término ou finalidade. São anotações que, a princípio, não pressupõem um estado posterior definitivo, e esta aparência de

estar em processo é crucial em suas narrativas, pois estas se confundem com a vida, na medida em que filma as ações no dia-a-dia, como quem rascunha um caderno de notas. São imagens do mundo tratadas sem nenhuma hierarquia. Jantares de domingo, uma festa de casamento, um dia no parque, um caminhar por entre as ruas, as fachadas, os muros, as janelas, o nascer do sol, etc. A imagem não é mais objeto, mas processo.

Esse modo de inscrever as imagens acabam por conduzir à duas camadas de mundo. De um lado vemos a própria história do cinema e do movimento *Underground* americano dos anos de 1960 até os dias de hoje. Tanto no que diz respeito a tecnologia como na forma de conduzir as imagens. De outro vemos, através das imagens, uma memória que não é apreendida pelo fluxo do tempo, mas que se cria e se reinventa a todo momento que é *experienciada*, revisitada. Uma memória que se inventa a partir das imagens e é compartilhada nas cenas. Como disse Bazin, o cinema não se contenta em conservar o objeto no instante – tarefa da fotografia. Com o cinema, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 2003: 126). Indo de encontro ao que citamos anteriormente, podemos pensar que essas cenas transitam entre o tempo que foram captadas e este tempo. São da ordem da duração, da permanência, mas também, do que é absolutamente atemporal. Mas, duração, lembra Deleuze, ao dialogar com Bergson sobre o tema, não é somente experiência vivida; é também a experiência ampliada, e mesmo ultrapassada. E complementa:

“Ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço duração. A duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade sem sucessão (com efeito, a memória do passado, a lembrança do que passou no espaço já implicaria um espírito que dura)” (DELEUZE, 2012, p.31)

Essa vontade de guardar a vida, seus fragmentos preciosos, assim como a questão da permanência, sempre perpassou a história da imagem, seja na fotografia, no cinema ou na pintura. Um ridículo gesto, diz Mekas, cinquenta anos depois, “uma vez que eu mesmo estou desaparecendo” (2000, p.4)²⁶. Como ressalta o historiador da arte Georges Didi-Huberman, ao estarmos diante de uma imagem, temos de reconhecer que, provavelmente, ela sobreviverá a nós. E que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela

²⁶ Les Cahiers de Paris Experimental, n. 24, Entreviens avec Jonas Mekas. Jérôme Sans, Morgan Boedec, Léa Gautier, 2004.

é o elemento da duração. Frequentemente a imagem tem mais memória e mais porvir do que aquele que a contempla. Didi-Huberman afirma que ao estarmos diante de uma imagem, não importa quão antiga esta seja, o presente não cessará jamais de se configurar. Não importa o quão recente ela seja, o passado não cessará em se reconfigurar. As obras de Mekas não sofrem os desmandos do tempo, deixando-se atravessar por temporalidades. (Furtado, 2014, p.30).

De fato o cinema de Mekas nem é da ordem do pré-cinema nem do pós-cinema. Sua obra desequilibra as temporalidades. “Mesmo quando uma obra se ver convocada pelos espaços contidos de uma narrativa documental mais fechada, quando esse cinema é convocado a visitar lugares, como acontece, por exemplo, em *Lost, Lost, Lost* (1976), ainda assim, trata-se de uma suspensão de todos os tempos. E o tempo, é importante aqui ressaltar, é uma categoria bastante exigida no documentário, mesmo aqueles que são mais abertos as suas fissuras, suas brechas e desvios”. Beatriz Furtado (2014) explica que trata-se de uma ocupação fílmica sobre o que pretende coerência e sincronias, sejam elas estética ou de uma lógica dos acontecimentos.

“Porque ao produzir um cinema que diz de si, sobre a vida e suas pequenas narrativas e suas tragédias, é sempre a transformação desse si e de encontros com outros quaisquer, sem nenhuma narrativa que defina a temporalidade do antes e do depois. Um outro que se configura pelo “enfetimento” da imagem.” (FURTADO, 2014)

O que faz as imagens pertencerem a este ou aquele tempo? O que se pode dizer de uma imagem que nunca recua do tempo? Que jamais relata o que aconteceu? Que não evoca o que passou? Diz Mekas: "Jamais alguém poderá encontrar em meus filmes qualquer fala sobre o passado"²⁷

A obra “Reminiscências de uma Viagem a Lituânia” (1972) mostra a possibilidade do cinema ser capaz permanecer em um estado de tempo presente. Os reencontros com a mãe, os irmãos e o vilarejo onde nascera colocam em operação a retomada de uma vida. Mekas não se ocupa de mostrar o que deixou, nem o que um dia foi esse lugar. As imagens são o resultado do que ocorre no instante em que se filma. Elas não são apreendidas pelo tempo, mas tomadas por um estado de suspensão temporal, por serem imagens criadas no processo que Bergson chamaria de percepção pura. Bergson diz que a percepção situada no presente é capaz de

²⁷ Essas questões foram levadas por Beatriz Furtado durante sua apresentação no Colóquio “Pós-Cinema, Pós-Fotografia” realizado entre os dias 15-18 de Abril de 2014 em Fortaleza-CE. Cremos que é bastante relevante trazê-las ao texto, para o enriquecimento do debate.

absorver da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea. Portanto, se “nossa percepção contrai a cada instante um número incalculável de elementos rememorados” (Deleuze, 2012, p.58) ou seja, se a cada instante nosso presente contrai infinitamente nosso passado, os dois termos que haviam sido separados vão se unir intimamente. É como se Mekas escrevesse com as imagens, “do lugar aonde estou já fui embora” (BARROS, 1996, p.71).

Walden, dairies, notes and sketches (1969) foi sua primeira experiência, antecedendo *Reminiscências* (1972). As imagens se passam em 1966, e percebemos já as bases da estilística que marcaria sua filmografia. Ao compor uma obra que incorpora uma série de trabalhos prévios, com imagens de vários eventos e espaços e propostas de filmes que foram sendo gradualmente abandonadas, Mekas preparou todo o espaço que, em seguida, seria retomado seis anos depois, em um trabalho no qual seria lembrado para sempre: *Lost, Lost, Lost* (1976). A fragmentação é força motriz que embala suas obras. Assim como no filme citado anteriormente, ele utiliza cartelas aos moldes do cinema mudo para apresentar o filme. No primeiro rolo há uma dedicatória aos irmãos Lumiere antecedendo ao título, “Diário, notas e esboços. Também conhecido como Walden”²⁸. Em seguida nos deparamos com plano detalhe dos olhos do realizador.

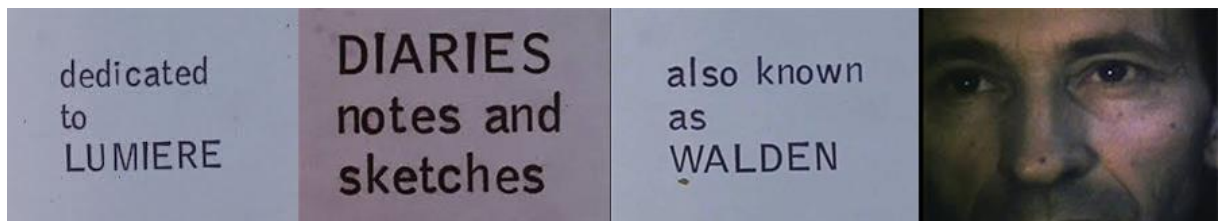


Figura 3

Em *Lost, Lost, Lost* (1976) vemos imagens feitas pelo realizador nos primeiros experimentos com o cinema. O realizador compilou duas décadas de imagens que se desenvolvem em seis rolos de projeção. O título diz bastante do estado de Mekas naquele momento: um exilado, “deslocado”, que busca se encontrar naquele “novo” mundo. A narrativa se desenvolve em fluxo, numa escrita em primeira pessoa, partindo das bordas da imagem. Os gestos de rememorar e fabular, filmar a vida, fazem dessa obra uma projeção do que seria o seu trabalho anos à frente. Quando Mekas decide friccionar a prática da escrita cursiva diária com

²⁸ Dairies, Notes and Scketches. Also Known as Walden”

o cinema o resultado é um documentário de imagens e de sons, consequência da transformação dos objetos e das práticas ordinárias em fascinação e encantamentos do olhar. O que Mekas faz, de fato, é embaralhar as ordens da ficção e do documentário, do vídeo e do cinema na montagem de memórias involuntárias; ou seja, na possibilidade do resgate da experiência e tempos heterogêneos. Para Marcel Proust (2006, p.511), é na memória involuntária que as imagens se formam por si, atraídas pela semelhança de um minuto idêntico, sendo as únicas a possuir uma marca de autenticidade.

Porque nos trazem de volta as coisas numa dose de memória e esquecimento e enfim, uma vez que nos faz experimentar a mesma sensação em uma circunstância completamente diferente, elas liberam de toda a contingência, e nos dão dela a essência extra-temporal, aquela que é exatamente o conteúdo do belo estilo, esta verdade geral necessária que somente a beleza do estilo produz. (PROUST, 2006, p. 512)

São reminiscências, uma memória que se configura como um arranjo de signos, de vestígios (RANCIÈRE, 2010, p.179); uma disposição de certas articulações desses fragmentos que ficam, que sobram, e que deixaram algumas marcas. Uma memória que faz arranjos, que articula sentidos. Essa articulação de imagens diz muito de uma produção contemporânea que não cessa de embaralhar as ordens entre cinema e arte, e de registrar os testemunhos de existências quaisquer e dos acontecimentos mais banais. E não se trata como compreendemos aqui de questões estilísticas apenas. Mekas já faz essas articulações como uma questão de experimentações e linguagens. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência na maneira de decupar suas próprias ações ou de editar suas ações, de ligar e separar os textos, vozes, objetos, paisagens e os corpos, os sons e as imagens, de estender ou comprimir tempos.

Uma obra não é apenas um relato. É, antes de mais nada, um conjunto de forças sensíveis. Mekas é um cineasta observador, atento à essas forças sensíveis. Tais forças se desdobram nos pequenos gestos, pequenos eventos que emergem da superfície do cotidiano. Como bem lembra Tarkovski (2010, p.126), no cinema a observação é o primeiro princípio da imagem, e esta é capaz de apresentar-se como uma percepção pessoal do mundo. Um olhar que se volta às delicadezas, às insignificâncias, ao simples fluir do movimento da vida. “O que se percebe aqui é um desejo de retorno ao aberto e ao mundo, uma vontade de filmar o curso da vida sem conflito nem tensão, sem depender de um trama ou ficção dominante” (GONÇALVES, 2014, p.11). Como diria Mekas, “nada de extraordinário, nada de especial, apenas coisas que vivemos ao longo de nossas vidas” (2014, p.11). Entretanto, seu cinema de imagens e de sons transforma objetos quaisquer em fascinação e “encantamentos do olhar”.

Isso ocorre ao longo de toda a sua obra. A nota escrita por imagens e sons, o intertítulo, a fala, as cartelas, tudo retoma incessantemente os fragmentos de imagem acumulados ao longo de uma vida. Ao revisitá-los e adaptá-los as novas composições, sua tarefa constante, nos parece, é de destilar encantamento em tudo o que vê. Sejam “as flores”, ou “a neve”, ou “a infância”. Cada flor, cada árvore sem folhas, cada início de inverno parece renovar o encanto de um primeiro encontro, e ele os registra com energia e desejo tal qual nunca o houvesse feito antes” diz Patrícia Mourão (2013, p.19). Isso porque seu envolvimento é com o presente, com a experiência de todas as coisas e pessoas, ou que circunda o momento em que ele os viu. Não é possível parar o tempo, o movimento. Tornar essas imagens atemporais seria uma forma que o diretor encontrou de prolongar o tempo na duração da imagem? Ou seria uma afirmação de um gesto que se volta a invenção, a experimentação da vida pela estética do cotidiano? Se nos voltamos para a segunda questão, livramos o realizador de uma identidade fixa, constante, no seu estilo de fazer cinema. Assim podemos destacar o *devir*, *devir-cineasta*, *devir-observador*, *devir-exilado*, *devir-diário*, enfim, todo o processo que destaca a sua cinematografia. Um processo que implica constantes passagens, interseções, trilhas, bifurcações, delicadezas.

Cada filme guarda singularidades, mas todos dizem de Mekas para si e para o outro. Dizem de seu rompimento com o cinema industrial, das vibrações, experimentações que reverberam entre si. Filmes que, num constante processo de *desterritorialização* do cinema e convida todos a tomarem parte. Como o próprio Mekas afirma em um artigo escrito para a revista Village Voice em 1959:

Todo rompimento com o cinema convencional, morto, oficial, é um sinal saudável. Precisamos de menos filmes perfeitos e mais filmes livres. Se pelo menos os nossos jovens cineastas - não nutro esperanças pela velha geração- se soltassem, completamente desprendidos, fora de si, selvagememente, anarquicamente! Não há outra maneira de quebrar as congeladas convenções cinemáticas senão através de um completo desarranjo mental da razão cinemática oficial.(MEKAS, 1972 apud FORUMDOC, 2013, p.191)

Filmes feitos nas “esquinas sujas e desnecessárias, sem o olhar dos “materialistas e racionalistas” (2013, p.197)²⁹, resultado dos “sopros dos ventos anárquicos”³⁰. Filmes feitos do lado de fora mas guiados por uma loucura da razão cinemática.

²⁹ *Idem*

³⁰ *Idem*

2.2 O Inventário de uma Vida

“Se posso filmar um minuto - filme um minuto. Se posso filmar dez segundos - filme dez segundos. Aproveito o que posso, por desespero”. Jonas Mekas, 1972



Figura 4

*Reminiscências de uma Viagem a Lituânia*³¹ (1972) tem a forma de um caderno de notas (ou de um diário), uma forma que grande parte do trabalho de Mekas assumiu. Nesse diário, especificamente, Mekas escreve suas experiências no lar atual, Brooklyn, Nova York e no lugar onde nasceu, Semeniškiai, Lituânia. O que descobrimos nessas anotações em imagens é a essência de uma experiência vivida em toda a sua plenitude e que expõe um pouco do lado mais íntimo e familiar do realizador. Seja no gesto de observar a mãe em uma atividade doméstica, de mostrar seus irmãos, tios, primos, velhos amigos, de retomar as atividades culturais locais.

³¹ Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972)

As bordas da imagens são contornadas por um desejo não de contar uma história, de um retorno ao passado, mas de continuidade. Mekas mostra os seus lares e os une. Seriam um como a extensão do outro. Não há separação, apenas continuidade. Os espaços habitados revelam traços da presença humana, que lhes concede uma história compartilhada, impulsionada pelos gestos que se perderiam se não fosse a presença da câmera para registrá-los. Não se trata de reter o tempo, o gesto (função essa cobrada da fotografia), o extraordinário; tampouco de invadir espaços íntimos; mas de compartilhar o ordinário, os anseios, os desejos, os afetos e, sobretudo, resgatar a experiências cotidianas.

O ordinário de cada dia não é por contraste com algo extraordinário; não é o momento nulo que esperaria o “momento maravilhoso” para que lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda. O próprio cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como oposição do sim e do não, não se aplica, estando sempre aquém daquilo que o afirmar e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que nega. (BLANCHOT, 2007, p. 240-241)

Reminiscências de uma Viagem a Lituânia resulta de imagens feitas entre 1950 e 1971 e mostram, com certa descrição e delicadeza, momentos da vida cotidiana de Mekas, Adolphas (seu irmão) e de seus familiares e amigos. Dividido em três partes, as imagens coletadas entre 1950 e 1953 exibem a mistura de imigrantes no Brooklyn; as danças e os cantos que reúnem a comunidade lituana em Nova York. Em planos fixos em preto e branco, Mekas exhibe pela narração em voz *over* uma forte relação de pertencimento àquela nova cidade, até mais do que à comunidade lituana. De alguma forma, ele se vê imerso a cultura local, a efervescência das vanguardas artísticas presentes naquela década, assim como parte do movimento *undeground* que surgia.

Era a primeira vez que caminhávamos naquele parque naquele dia de começo de outono... Pela primeira vez eu não me senti solitário na América, eu senti que havia chão, que havia terra, e folhas, e árvores, e eu estava lentamente me tornando parte daquilo... houve um momento quando esqueci meu lar... aquele era o início de um novo lar (MEKAS, 1972)

Os planos que se seguem mostram a sua relação com a cidade, o sentimento de solidão e de deslocamento depois de anos de exílio. Exibem, também, a ideia de lar, fazendo um paralelo entre Nova York e Semeniškiai. “Eu caminhava pelas ruas do Brooklyn, mas as memórias, o cheiro, não pertenciam ao Brooklyn”, afirma Mekas. Ele abre um parêntese no meio do filme para explicar sua relação primeira com o cinema, afirmando querer fazer um filme sobre a guerra e sobre os povos que sofrem com as consequências da guerra:

Havia uma guerra, eu pensava que ninguém sabia que havia lares no mundo aonde as pessoas não conseguiam dormir, porque suas portas eram chutadas durante a noite pelas botas dos policiais. Em algum lugar de onde eu venho. Mas nessa cidade ninguém sabe disso. (MEKAS, 1972)

Esse desejo surgiu já em Hamburgo, quando assistia aos filmes sobre guerra. E tanto ele quanto Adolphas se inquietavam sobre a forma como a história era contada. Aquelas produções, segundo Mekas, não retratavam de fato o que é viver em meio a uma guerra, o que se perde e, principalmente, o que não se ganha. “Nós somos deslocados e sempre seremos, o mundo inteiro está cheio de nós (...) Ainda estamos em jornada para casa. Nós te amamos, mundo, mas você fez coisas miseráveis conosco”. As imagens por trás desta citação é de Mekas e Adolfas no que parece ser a sacada de um prédio. Vemos Mekas, andando de um lado a outro, provavelmente sendo filmado por seu irmão. Essas cenas foram gravadas com a primeira bolex comprada em 1949 e fazem parte do primeiro grupo de imagens filmadas pelos irmãos. Percebemos um caráter de encenação diante a da câmera. A *auto-mise-en-scène*, como nomeia Jean-Louis Comolli (2008, p.83), é manifesta na medida que o olhar do realizador se volta para ele mesmo, tornando-o assim objeto. O agir no mundo se torna encenação e esse posicionamento de câmera coloca-o em cena sob o jogo do olhar, do corpo no espaço e no tempo. O realizador filma sua performance em andamento, mise-em-scène incorporada e reencarnada por ele mesmo. Filma seus papéis sociais, suas posturas, seu *habitus*: “esse tecido estreito, essa trama de gestos apreendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconsciente” (idem, p.85).

Uma das marcas essenciais de seu trabalho, e que ganha mais força nesta obra, é a presença da voz *over*. Através dessa presença vemos claramente que Mekas se separa com aquele que a câmera filma: ele próprio. A forma como narra determinará muitas vezes como as cenas são vistas³². Nessa obra o sujeito e objeto se separam pelo tempo, pelas imagens e pelos sons. Mas compartilham pelos fotogramas as mesmas memórias, fazendo com que ambos vivenciem o mesmo estado de tempo presente.

A segunda parte foi rodada em 1971. *100 Vislumbres da Lituânia* é composta por fragmentos de imagens da viagem dos irmãos Mekas de volta à Semeniškiai (Lituânia), a cidade natal. Nesta parte os trechos são numerados. Porém, suas durações variam muito. Enquanto há

³² Mostraremos exemplos dessa presença da voz *over* no decorrer deste texto.

alguns fragmentos de poucos segundos, há outros que duram minutos. A numeração dá impressão de aleatoriedade, apesar de ser feita em ordem crescente. No entanto, se faz em fluxo, numa *pulsação*. Como o sangue que corre pelas veias do corpo levando o oxigênio que nos mantém vivos, assim são essas imagens em relação ao filme. Não se consegue estabelecer nenhuma lógica clara para a divisão destes segmentos, eles apenas fluem e mantem o filme vivo. Uma alimenta a outra e, quando menos esperamos, a imagem é interrompida por uma cartela com um número. Muitas vezes a imagem seguinte é uma continuação da anterior à cartela numérica, outras vezes não. Mas isso pouco importa. O que está em jogo é a *porosidade*, o que uma faz para penetrar na outra

Aqui o deslocamento e o fluxo também penetram pelos poros das imagens e são disparadores de sentidos para o realizador, que compõe por e através deles, numa trajetória intimista em relação a sua visão do que seria um lar. Para Mekas, lar é uma ideia temporal e não geográfica. Ao filmar sua família, seus amigos, em nenhum momento ele rememora o passado. Ele retoma apenas o lar. É como se os vinte e cinco anos, tão esperados por sua mãe, não importassem naquele momento. Ali estavam eles, mãe, filhos, amigos, todos juntos.

E lá está a nossa mãe. Ela esperou vinte e cinco anos (...) e lá está o nosso tio que nos disse para irmos ao ocidente: “Vão para o ocidente, crianças, e vejam o mundo!” E nós fomos, e continuamos indo (...) O que fazer quando se volta para casa depois de vinte e cinco anos?” (Mekas, 1972).

A imagem de sua mãe e seu tio dispara um sentido de um encontro, algo que é esperado há quase três décadas, concretizando o drama de seu exílio e a passagem do tempo. Mekas, que queria fazer filmes que mostrassem, verdadeiramente, o que aconteceu às pessoas vítimas das duas grandes guerras consegue aqui, através de uma poética da delicadeza, traduzir esses sentimentos em imagens de um modo que lhe é muito peculiar. Ao celebrar este encontro, ele celebra o lar e a vida. Mekas retorna à Europa, à sua Lituânia rural, e lá permanece em sua velha casa, sua família e vizinhança. Entretanto, seu lar se estende até a América e não se resume aquele pequeno lugar. A *Semeniškiiai* de sua infância não mais existe, os rostos daqueles que lá habitam não são mais os mesmos. Mas essas lembranças lampejam em seus enquadramentos, suas escolhas pelas imagens, em toda a sua obra. Como não pode recriá-la, pode reinventá-la, assim como afirma o pesquisador Juliano Gomes:

A Lituânia de sua infância já se foi (mas se insinua em cada enquadramento do Central Park sob a neve). O lar que Mekas canta só pode ser inventado, recriado, mas não recuperado. Sobre os trabalhadores que vê no campo ele medita: “eu vejo seus rostos iguais ao que eles eram, eles não mudaram na minha memória, eles permanecem

jovens... sou eu que estou envelhecendo.”. Seu olhar já foi afetado pelo tempo em que ficou separado deste espaço, deste lugar. Não é mais possível retornar. (GOMES, 2010, p. 29)

Aqui a vida não conhece ações orientadas aos fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Não é uma pura reprodução das coisas tal como se oferece ao olhar. Na verdade o que Mekas faz é criar um estado de vibrações dos objetos, pessoa ou acontecimentos, identificáveis pelas suas propriedades descritivas e narrativas. Essas imagens são de qualidade outra em relação as formas de visibilidade. São imagens que passam rapidamente aos olhos, são ligeiras, que não tem permanência e mesmo quando duram parecem perder-se pelo fluxo do tempo. Como afirma Beatriz Furtado:

Podemos falar de uma velocidade que ocorre como adaptação do tempo à experiência do vivido (*Erlebins*), portanto, fazendo coincidir os tempos das imagens com o tempo do vivido, em uma única camada, a do atual (algo que diferente do novo, da novidade, que bem caracterizam a modernidade). O presente sem variações. De tal modo que não há relações, mas uma espécie de desconexão com outros estratos de tempos. (2010, p.3)

O que sobra é a experiência na duração ampliada pelos pequenos vestígios, pelos lampejos, ações, que aparecem e desaparecem. Nos estudos de Deleuze (2012, p.31) sobre Bergson, ele amplia a ideia de duração como dado imediato e diz tratar-se de uma ‘passagem’, de uma ‘mudança’, de um *devenir*, mas um *devenir* que dura, de uma mudança que é própria substância. Assim a duração não é somente experiência vivida, mas ampliada. Ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração. “Essencialmente, a duração é memória, consciência e liberdade” (Ibidem, p.43).

O que vemos é um acúmulo do passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, seja porque o passado, em sua continua mudança, dá testemunho à medida que se avança no tempo, contraindo assim multiplicidades de momentos (DELEUZE, 2012, p.43). Isso é percebido quando, ao se aproximar de sua casa, o realizador se depara como uma floresta que antes não conhecia. Logo relembra que antes de sair de Semeniškiai, ele e seu irmão Adolphas plantaram algumas mudas de árvores, que agora estão imensas. Ao visitar esse lugar, Mekas produz imagens que se abrem em dualidades, penetrando o campo de uma dimensão do extracampo: seus momentos vividos há alguns anos atrás, quando plantava aquelas pequenas mudas, que se tornaram grande árvores. No filme o extracampo não está fora, mas dentro; faz-se notar por meio de seus rastros, que podem estar no modo como realizador cartografa suas memórias e decide filmar de tão perto, afetuosamente, seus familiares; ou na maneira pela qual ele vai escrevendo suas memórias. A complexidade do

jogo entre campo e extracampo é bem problematizada por André Brasil (2012). Se o campo é um sistema de bordas relativamente fechado, que promove um certo “confinamento” do olhar, embora em nada absoluto, ele se fecha por duas maneiras:

Primeiramente, porque a definição de um campo instaura o primado do olhar em relação aos demais sentidos, como se todos os afetos do corpo convergissem para este que seria, afinal, o “olho do espírito” (o que cria uma *representação*). Em segundo lugar, porque, em seu sentido estrito, o campo estabelece um *dentro* e um *fora*, separando o primeiro do segundo. Esse gesto tão básico quando fundante é o que vincula o cinema à tradição escópica ocidental, em seu trabalho de separação entre o sujeito que observa e os objetos – destacados do mundo – a serem observados (“capturados” pela câmera, como se diz). (Brasil, 2012, p.114)

Se, de um lado, a memória de sua vida naquele espaço é uma das principais articuladoras entre campo e extracampo, poderíamos identificar outras: o modo como ele resgata suas memórias pelo simples ato de beber a água do poço (água essa que sabor não se compara a nenhuma outra) assim como o vinho feito com as uvas de Semeniškiai, que possui um gosto singular a qualquer outro. O importante, para o realizador que rememora, não é o fato vivido, mas as reminiscências, a persistência da imagem em alguns objetos. as referências de uma visualidade que ficou na memória, o que Proust chama de “memória involuntária”.

Essas ‘ressurreições da memória’, como Proust as define, referem-se, em sua obra, ao passado individual e dependem de um acaso providencial, como aquele da Madeleine (...). Para Benjamin, essas ressurreições aludem ao passado coletivo da humanidade e não podem depender do acaso, mas devem ser produzidas pelo trabalho do historiador materialista. (GAGNEBIN, 1982, p. 71 e 72).

O que fazer quando se volta para casa vinte e cinco anos depois? A casa, lugar de refúgio, de intimidades, das convivências em família, onde nos guardamos? Como se colocar nesse universo tão particular? Através de uma reconstrução da afetividade, que se constitui da memória, da saudade, se desenha uma cartografia sentimental. Começando pela casa, lugar mantenedor de caras memórias, escondidas em cheiros, gostos e/ou espaços da infância. Há uma carga de lembrança e de imaginação ao sermos convidados a percorrer aqueles espaços que não correspondem apenas àquele universo particular, mas que reverberam em nossos espaços, nossas casas, ou qualquer lugar que chamamos de lar, compondo aqui um imaginário afetivo.

Os afetos (*afecto*), tais como Deleuze os compreende, são singularidades que entram em conjunção virtual, e constituem de cada vez uma entidade complexa.” (2004, p. 144).

Os afetos³³ não são sentimentos, são *devires* que transbordam os que são perpassados por eles. São vibrações ou intensidades e, por isso, não se confundem com o que é vivido numa interioridade subjetiva, eles se encontram no interstício, no *entre*, nas intercessões entre o realizador e as imagens/sons.

O que interessa ao realizador são as reticências, como em um texto onde se escreve os três pontos para mostrar a incompletude, mas também do que necessariamente estará por vir. Ao revisitar sua cidade natal, Mekas não nos dá a ver tudo. Não se trata de um filme que mostra geograficamente um local, tampouco as imagens são objetos de uma tautologia. Ele escolhe ações, espaços, objetos e pessoas para compor esse inventário da memória.

Não se trata de conservar uma memória, mas de inventá-la. Inventar como um ato e criação. Jacques Rancière, ao analisar o filme *O túmulo de Alexandre*¹¹ (*Le tombeau d'Alexandre*), de Chris Marker, (2010) concebe a memória como obra de ficção, um arranjo de certas articulações e de vestígios; neste caso, do campo sensível. A ficção não seria uma bela história ou uma vil mentira que se opõe a uma realidade ou que se finge passar por ela. “De certa maneira estou falsificando a realidade”, afirma Mekas³⁴. A memória como ficção “forja”, ou seja, inventa um real que passa a existir no próprio processo do filme, feita de afetos, de fragmentos de mundo, de esquecimentos e lembranças. Ela se constitui de uma infinidade de elementos da própria vida que tem a experiência como força motriz.

As imagens são contornadas pelo som, seja da voz over do realizador, dos diálogos em lituano, das músicas ao piano do compositor Mikalojus Konstantinas Čiurlionis³⁵ (músico que exerce grande influência nas obras de Mekas), de um tic-tac de relógio, das canções locais entoadas pelos familiares. Sons que disparam lembranças. Com uma delicadeza que lhe é própria, Mekas dá um nó apertado entre as imagens e o som, criando camadas de visibilidade, colocando as imagens na superfície e o som nas camadas mais internas do filme, criando assim

³³A discussão sobre os conceitos de afecto e afecção é central na composição geral da filosofia de Deleuze, perpassando boa parte de sua obra (1978, 1987, 1992, 1995, 1997). Trago aqui essa pequena explanação para justificar com quem falo quando me refiro a ideia de “afeto”.

³⁴ “Filmar por necessidade. Conversa com Jonas Mekas”. Entrevista cedida a Juliano Gomes em Madrid em setembro de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistamekas.htm>

³⁵ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875 -1911) foi um pintor e compositor lituano, tendo criado durante seus 35 anos de vida aproximadamente 300 pinturas (das quais a maior parte encontra-se exposta no Museu Nacional de Arte M. K. Čiurlionis, em Kaunas) e 250 peças musicais. Suas obras exerceram profunda influência na cultura lituana moderna.

uma poesia visual de versos simples, onde imagem e som “rimam”. Em outro momento as imagens dançam conforme a música que é tocada ao fundo, em um ritmo frenético e alegre. Aceleraram e desaceleraram. Não é possível parar o movimento. Um gesto inquieto de invenção no mundo, de experimentação dos sabores da vida.

São Imagens urgentes, imagens que “queimam” (DIDI-HUBERMAN, 2004, 2008, 2012b). “ Com seu *movimento* intempestivo, incapaz de parar no caminho (como se diz ‘queimar as etapas’), capaz de sempre bifurcar-se, de ir bruscamente a outra parte (como quando se diz ‘arder de inquietude’)” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.52). Ao tocarem o real, as imagens inflamam e lançam outras perspectivas de temporalidades, maneiras outras compartilhar com o mundo.

Elas não se adequam a uma lógica formatada do sensível, tomam espaço com um movimento que não pode ser parado, na constante sístole e diástole e no jogo de tensores de uma experiência cindida. Elas não são uma organização clara e bem ordenada do sensível, mas um rodopio, uma maneira de se espalhar e de confrontar o turbilhão. (LIMA, 2014 p. 21)

Na terceira parte do filme os irmãos Mekas seguem para a Áustria, acompanhados dos amigos Annette Michelson, Peter Kubelka e Ken Jacobs. Naquele lugar não se encontram mais os campos de trabalhos forçados onde os irmãos Mekas foram confinados. Não há lembrança do que lá ocorreu; “só a relva não esqueceu”, afirma Mekas.

A voz over do realizador toma um certo tom de melancolia e mostra aquilo que não nos é dado a ver. Ao visitar este lugar e reviver tristes memórias, lembrando onde eram suas camas, as máquinas que trabalhavam, narrando os castigos a que eram submetidos, somos conduzidos àquilo que Didi-Huberman chama de arqueologia do holocausto. “Para saber é preciso imaginar-se (...) devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (2012 p.15), refere-se o autor sobre os horrores do que ocorreram nos campos de concentração (especialmente em Aushwitz) no verão de 1944. Enquanto Mekas narra os acontecimentos, vemos Adolphas deitar sobre uma grama bem verde ao lado de uma antiga edificação. Em seguida, eles entram no local onde trabalharam. Aqui Mekas narra suas fugas e desencontros. Do lado de fora encontra várias crianças que se divertem com a presença destes “estranhos” com suas câmeras ligadas, observando as redondezas. “Ausländer”, diz Mekas referindo-se a eles mesmos como estrangeiros. Enquanto as crianças correm, Mekas relembra que um dia correu por aqueles

lugares, mas diferentemente das crianças, ele correu pela vida. “Espero que nunca tenham que correr pela suas vidas”, finaliza o realizador.

O filme se encerra em Viena, com Mekas mostrando um incêndio em um antigo mercado da cidade. Peter Kubelka lamenta. “As pessoas querem um mercado moderno”. O incêndio é como analogia ao desaparecimento de uma parte da vida do realizador (pelo menos em relação a Europa). Daquele lugar, em particular, vários eventos foram disparados. Aqui alguns deles se encerram junto com a obra. O que sobra é a potência, o realizador, suas memórias, seus afetos, e a vontade de fazer um cinema longe do modelo industrial, um cinema que celebra a beleza, mesmo nos eventos tristes. Mekas retorna para América em busca do seu lar. As reminiscências se encerram. Mas outras memórias continuam.

2.3 A imagem De Si e do Cotidiano Como Invenção de si e do mundo



Figura 5

O exercício do deslocamento físico pode modificar a forma como nos relacionamos com o mundo, com o lugar aonde vamos, o lugar de onde viemos e, principalmente, a percepção que temos de nós mesmos. Em *Reminiscências*, Mekas faz uma cartografia sentimental unindo dois lugares: sua cidade natal (Semeniškiai) e sua nova morada (Brooklyn).

Reminiscências se assemelha a um diário de viagem aonde se traça e comenta sobre os lugares que se percorre, as pessoas que (re)encontra. Onde se anota as impressões que temos do que vivenciamos e até de nós mesmos. Nesta obra, Mekas aproxima a lente mais uma vez de si mesmo e, através de pequenos fragmentos de imagens, constrói uma colcha de retalhos de memórias, unindo pedaços grandes e pequenos, alguns conexos e outros desconexos. “Se *texto* significava, para os romanos, aquilo que se tece”, como afirma Benjamin (1996, p.37) ao falar

dos textos de Marcel Proust, o que temos aqui é um texto “tecido” e arrematado por imagens. Tomamos aqui o pensamento de Cecilia Almeida Salles (2009) sobre a prática criadora como um tecido no qual os fios condutores relacionados a produção de uma obra específica amarram a obra do criador como um todo. Neste nó se encontram os “gostos, as crenças que regem o modo de ação: um projeto singular pessoal e único.” (2009, p.40). O projeto estético localiza-se em um espaço e um tempo que afetam o artista.

Mekas inicia seu texto “O Filme Diário” falando de sua experiência com esta obra. Principalmente o que o levou a executá-la.

Na segunda semana após ter chegado aqui em 1949, peguei dinheiro emprestado de pessoas que conhecia e que tinham chegado antes e comprei a minha primeira Bolex. Comecei a praticar, filmar, e pensei que estivesse aprendendo. Por volta de 1961 ou 1962, vi pela primeira vez o material que tinha coletado durante todo aquele tempo. Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada. Percebi que havia coisas nesse material que voltavam de novo e de novo. Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa. Mas não era assim. Não era sempre "outra coisa". Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens. (MEKAS, 1972 apud MOURÃO, 2013, p.132)³⁶

Um exemplo deste olhar voltado às mesmas coisas está quando o realizador filma a neve. “Praticamente não há neve em Nova York; todas as minhas notas de Nova York estão cheias de neve. Ou árvores. Quantas árvores você vê nas ruas de Nova York?” (MEKAS, 1972 apud MOURÃO, 2013, p.132). Enquanto Mekas estudava esse material e pensava sobre ele, tornou-se consciente da forma de um filme-diário e, é claro, isso começou a afetar a sua maneira de filmar, o seu estilo. O realizador afirma que este modo de filmar lhe trouxe uma certa “paz de espírito”. Naquele momento não havia mais necessidade de meses de dedicação para se fazer uma produção. Mekas aproveitava cada momento que fosse precioso para dedicar-se a sua obra.

Contudo, ao se escrever um diário, somos levados a um ritual que a “forma diário” nos proporciona, como sentar em uma cadeira durante a noite e colocar no papel as impressões (ou um retrospecto) dos afetos, das experiências vivenciadas naquele dia. Mas o que consiste

³⁶ Palestra sobre Reminiscences of a Journey to Lithuania proferida no International Film Seminar em 26 de agosto de 1972 e posteriormente publicada com o título de "The Diary Film" em Sitney, P. Adams (org). The avant-garde film. A reader of Theory and Criticism. Nova York:Anthology FilmArchives, 1987. p. 190-198.

na prática do diário filmado? É possível filmar, manter um caderno de notas com a câmera? Como reagir de modo que a filmagem reflita o que se sente no exato momento?

Acreditamos que o maior desafio encontrado pelo realizador consiste em sua reação com a câmera no instante e durante o acontecimento. A câmera de Mekas está longe da proposta do “big brother” escrito por George Orwell em seu livro *1984*³⁷. Não é o olho que tudo vê e tudo observa, não é o olho do poder sobre o objeto filmado. É o olho que escolhe filmar certos detalhes de sua vida por razões afetivas e, imbuído nessas escolhas, estão os princípios estéticos e éticos do realizador: seu plano de valores a sua forma de visualizar e sentir o mundo. Cecilia Salles afirma que isso é fundamental para a construção do projeto poético do artista: “A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação.” (2009, p.41)

Mekas, naquele instante, pensava estar fazendo um diário bastante objetivo de sua vida em Nova York. Mas ao se deparar com os comentários de seus amigos sobre uma outra produção anterior, *Walden (Diaries, Notes & Sketches)* (1969), percebeu o quanto do mundo ele (re)inventava pelas imagens. A Nova York “fria e deprimente” citada por seus amigos se tornava uma cidade atravessada pelos afetos e pela delicadeza do olhar de Mekas. Na verdade, o realizador só se dá conta disso ao observar minuciosamente essas imagens. Então percebe que não há objetividade nenhuma ao tomar aquelas notas imagéticas sobre a cidade que habitava.

A Nova York de suas obras são reminiscências de sua infância, tal qual Manuel de Barros descreve em sua coletânea de poemas “Memórias Inventadas”:

“[...] se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina.”(BARRROS, 2003, p.5)

A neve, o vento gelado, as árvores, a dança, o encontro entre amigos. “É uma Nova York de fantasia - ficção.” (MEKAS, 1972 apud MOURÃO, 2013, p.132). Esse modo de (re)inventar a vida acaba se tornando um gesto em suas obras. Mekas vai construir essas memórias do seu modo, combinando paisagens, objetos, pessoas, sons, fotografias e registros escritos. A sua forma de compor este diário de imagens não se difere muito do escrito, pois há uma necessidade

³⁷ ORWELL, G. 1984. Companhia das Letras, São Paulo.2012.

de refletir sobre o que se filma, selecionar o que é mais relevante naquele momento, assim como no caderno de notas. Com a câmera o realizador procura capturar a vida, fragmentos dela, enquanto ela passa. As imagens que resultam desse processo estão impregnadas das memórias do realizador, de modo que esse rascunhar com a câmera é feito sob a tutela da reflexão.

O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (BLANCHOT, 2005, p.273)

Na escrita diária o dia é retomado no momento da escrita. Ao relatar os fatos do dia, mensuramos, escolhemos, reavaliamos e montamos. Essa montagem muitas vezes não segue um cronologia de eventos e se seleciona aquilo que mais importa no momento. Ao escrever tudo acontece novamente, emoções e afetos são disparados. Assim guardamos aquilo que não pretendemos esquecer e cartografamos uma paisagem pelo que nos afeta e que se pode revisitar a cada instante. Blanchot (2011) afirma ser o diário um *Memorial*, no qual seu escritor deve recordar-se de si mesmo e de quem ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, “quando é apenas um ser vivente e verdadeiro” (2011, p. 20). O diário filmado de Mekas tornou-se um modo de inventar sua própria vida. Pelas suas imagens, ele se vê no momento em que vive o seu cotidiano. Ao montar essas imagens e transformá-las em um filme, Mekas compõe o seu *memorial*, ou poderíamos chamar também de *inventário de imagens*, que inventam tanto a si como o mundo.

Caminhado junto à Virginia Katrupp (2007, p. 27) somos de acordo que “a invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso das formas visíveis.” Compreendemos aqui o porquê dos amigos de Mekas não reconhecerem a Nova York de suas imagens. A invenção é a prática de manuseio, de experimentação, e ela não se faz contra a memória, mas com a memória. Ela não é corte do tempo, da memória, ou do real, mas é composição e recomposição infinita de tudo isso. Ao inventariar suas imagens, Mekas faz o trabalho de um cartógrafo que não cessa de compor e recompor o seu cotidiano.

2.4 Lost, Lost, Lost: Um Encontro Com A Vida

Lost é o passado do verbo *To Lose*, de origem inglesa, e significa “perdido”. Também pode designar a incapacidade de ser encontrado ou recuperado. Incapacidade de encontrar o caminho ou verificar um paradeiro. Confuso, perplexo ou desamparado. Estar destruído fisicamente. Ser absorvido por algo.



Figura 6

Esse estado de deriva, ou *errância*, como diria Maurice Blanchot, pressupõe uma busca particular, paradoxal, na medida em que sempre se encontrará algo distinto daquilo que se procura (BRASIL, 2010, p.169). Nessa busca incessante vislumbra-se um trânsito contínuo em busca do que se quer encontrar, um ato errante que ultrapassa a noção exclusiva do simples caminhar para chegar até algum lugar, mas indica também um estado existencial na qual se é compelido à desconstrução e à resignificação. E nesse deslocamento, a cada novo passo alcançado, se aponta para o que é fugídido e se coloca em novos mundos, apresentando olhares diferentes, sensações estranhas, inimagináveis até aquele instante. Na memória que resta dos trajetos percorridos, qualquer tentativa de apreensão acaba por *presentificar* o tempo. Entretanto, de um todo, não se pode apreender tudo. Do que se consegue capturar, o que sobrevive, no entanto, são lampejos de sensações e pequenas frestas. E quando esses lampejos são transformados em imagens e se lança a nós, ficamos a observar, num misto de curiosidade e espanto.

Lost, Lost, Lost (1976) é um desses lampejos. Lampejo que nos aproxima de um cinema em primeira pessoa. O título escolhido por Jonas Mekas diz bastante de seus anseios e sentimentos nos períodos de 1949 a 1963. Por meio de um repertório impressionante de imagens do seu arquivo pessoal, a obra contém a compilação de vinte anos de imagens do realizador. Um misto de paisagens, de pessoas, de uma vida. Reaproximações e encontros que nos mobiliza a pensar o quão frágil é a nossa memória e a nossa relação com o mundo. Como o próprio título remete, *Lost, Lost, Lost* trata de um período peculiar da vida do realizador. Ao nos aproximarmos dele nos deparamos com a fragilidade, com a experimentação, com o (re)encantamento face ao mundo e, acima de tudo, com sua tentativa de apaziguar as emoções e se adaptar ao novo percurso. Trata também do tempo em que iniciara sua caminhada junto ao cinema, e sua aproximação com o que lhe mantinha vivo: a arte.

O período que eu descrevo através destes seis rolos de filme foi de desespero, tentativas desesperadas para plantar raízes nesta nova terra, para criar memórias. Através destes seis dolorosos rolos tentei descrever os sentimentos de um exílio, meus sentimentos durante esses anos. Eles são chamados de *LOST, LOST, LOST*, nome que queríamos dar, meu irmão e eu, a um filme que desejávamos fazer em 1949 e que indicava o nosso estado de espírito naqueles dias. O filme descreve o estado de espírito de um "deslocado", que não se esqueceu de seu país natal, e não "ganhou" um novo. O sexto rolo é uma transição, mostra como nós começamos a respirar, para encontrar momentos de felicidade. Uma nova vida começa...³⁸

Mas é preciso ressaltar que mais que um espelho desse período, o material coletado por duas décadas é o registro de um exercício, de um processo, que tornou-se matéria prima para esta obra. O filme se inicia bruscamente com uma inscrição feita por uma antiga máquina de escrever: “Uma semana depois de aterrissar na América (Brooklin) nós pegamos dinheiro emprestado e compramos nossa primeira Bolex”. Em seguida vemos a imagem de dois homens, os irmãos Jonas e Adolfas, num momento de experimentação, como quem brinca na frente do espelho. Jonas se aproxima da câmera como quem fosse observar se estava realmente sendo

³⁸ La période que je décris à travers ces six bobines de film fut une période de désespoir, de tentatives pour planter désespérément des racines dans cette terre nouvelle, pour créer des souvenirs. À travers ces six douloureuses bobines, j'ai essayé de décrire les sentiments d'un exilé, mes sentiments pendant ces années-là. Elles portent le nom de *LOST, LOST, LOST*, titre que nous voulions donner, mon frère et moi, à un film que nous voulions faire en 1949 et qui aurait suggéré notre état d'âme en ces temps-là. Le film décrit l'état d'esprit d'une «Personne Déplacée» qui n'a pas encore oublié son pays natal mais qui n'en a pas encore «gagné» un nouveau. La sixième bobine est une transition, elle montre comment nous commençons à respirer, à trouver quelques moments de bonheur. Une nouvelle vie commence... (Jonas Mekas in: <http://lightcone.org/en/film-1021-lost-lost-lost>)

filmado. As imagens são acompanhadas por uma voz off que faz um apelo ao herói homérico Ulysses³⁹:

Oh cante, Ulysses / Cante suas viagens / Fale-nos sobre onde você esteve / Conte-nos sobre o que você viu / Conta a história de um homem / Que nunca quis deixar sua casa / Que estava feliz / E viveu entre as pessoas que sabiam / E falava a língua deles / Cante como ele foi jogado para o mundo

Em seguida outra cartela surge: “O ano era 1949”. Foi um período peculiar da história. As pessoas tentavam o novo começo após o fim da Segunda Guerra. Os chamados cidadãos deslocados (*Displaced People*), compostos por judeus sobreviventes dos campos de concentração nazistas e outros que sobreviveram à guerra, e foram impossibilitados de retornar a suas terras de origem, espalharam-se pelo mundo. Dentre os chamados de *Displaced Person Camp* estão Jonas e Adolphas Mekas, que se recusaram a voltar para Lituânia, então ocupada pelos soviéticos.

Os irmãos Mekas já haviam abandonado a Lituânia em 1944, perseguidos pela polícia stalinista, que os tinha classificado como subversivos por causa de suas publicações em um jornal que era contra o Regime Soviético. Ao seguir para Viena, o trem que tomaram foi interceptado pelo nazistas e ambos foram conduzido para os campos de trabalhos forçados em Elmshorn, um subúrbio de Hamburgo, Alemanha.

Nesse período Mekas já escrevia suas poesias e registrava sua vida em diários escritos. Seu *diário de um exílio*, publicado em 1991, sob o título “I had nowhere to go”⁴⁰ (Eu não tinha para onde ir) começa o 19 de julho de 1944. Desde as primeiras linhas ele deixa claro o que continuará a ser a chave para a sua declaração de identidade e de sua visão do mundo: “Eu não sou um soldado, nem um partidário. [...] Eu sou um poeta ” (MEKAS, 1991, p.21). Um poeta arrancados de sua terra, de sua família, mas especialmente de sua leitura, dos silêncios, dos espaços para a solidão da escrita.

³⁹ Jonas Mekas, muitas vezes, referem-se a figura de Ulysses, tantos nos filmes como nos textos que os acompanham. Para uma análise da complexa relação entre Jonas Mekas e o herói homérico verificar em: C. Eizykman, *Mekas Film Mémoire*, em D. Hibon *et al.*(Par), *Jonas Mekas* , Catálogo da exposição (Paris, Jeu de Paume, 15 décembre 1992-1931 janvier 1993), Paris, Jeu de Paume, 1992.

⁴⁰ Mekas, J. *I Had Nowhere To Go* , New York, Black Thistle Press, 1991.

Então sonhar. Isso é tudo o que me resta. E quando eu sonho, tudo volta, tudo revive. Como esta noite, como agora. Estou sentado aqui e eu estou sonhando. E eu estou escrevendo só para ver palavras lituanas na frente dos meus olhos, embora eu não posso ouvi-los. (MEKAS, 1991 p. 186)

A prática da escrita diária, ancorada em tempo presente, parece ser um ponto de apoio para Mekas; um indicador, "Eu (agora) eu estou aqui." Ele toca então o que Maurice Blanchot (2011 p. 20) descreve como "o recurso ao diário," "que indica que aquele que escreve não quer romper com a felicidade, a conveniência de dias que sejam verdadeiramente dias". Para Blanchot, o diário enraíza o movimento de escrever no tempo, na humildade do cotidiano preservado por sua data. O Autor ainda ressalta que o diário é um memorial e preserva os momentos em que o escritor vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro.

A verdade do diário não se encontra nas observações e comentários interessantes, mas nos detalhes ordinários, insignificantes, que se prendem ao cotidiano. O diário de Mekas é um ensaio de si, dedicado ao homem ordinário, herói comum, invocado no limiar de seus relatos, nas linhas escritas. Roland Barthes (2004) afirma que a escrita pessoal sempre implica certa experiência limite. A escrita envolve um fluxo de pertencimento, um encontro com o que não se descreve. Quando essa escrita se faz por imagens, os pensamentos são expostos ao risco da memória. A mão motivada pelo olho assegura que a luz escreva sobre a película através da câmera. Filmar para se sentir vivo, para existir. Comparando a câmera a uma seringa⁴¹: é preciso inscrever, cortar, escolher; ao passo que encontrada a veia, o sangue flua e dele pode se despor. O sangue é a experiência que se traduz em imagens. Essa câmera quase orgânica compõe com quem está a borda do que se filma, matéria indiscriminada que vai se alimentar de uma vida que se faz por imagens. Jonas Mekas filma e busca sua própria veia, sua linha vital.

Em "Lost, Lost, Lost" vemos o início de uma relação visceral que Mekas desenvolveu com sua câmera Bolex. O autor inventa um olhar através da câmera e o resultado dessa relação se inscreve através das imagens.. Com ela filmou incontáveis fragmentos, tanto de sua existência quanto de seu irmão Adolfas. Desde os mais simples e corriqueiros aos mais significantes, principalmente quando se tratava de ativar a memória de sua terra natal, através de registros de momentos da comunidade lituana que residia em Nova York. A câmera foi para Mekas um jeito de capturar a vida, armazená-la em fragmentos. Um cinema de lampejos,

⁴¹ BENNINGTON, Geoffrey. Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, pp. 16-17

fragmentos, impressões de si, pedaços de filmes. Fotogramas que desorganizam e aglutinam no embate com o mundo.

Robert Bresson, em sua obra “Notas Sobre o Cinematógrafo”, afirma que a fragmentação é indispensável se não quisermos cair nas malhas da representação. Sugere um princípio *antirrepresentativo*, pois o cerne da lógica representativa é a ideia de um todo a que todas as partes estejam ajustadas. “Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar, montar um filme, segundo Bresson, é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos pelos olhares.” (BRESSION, 1991,p.24)

Aqui a presença de Mekas se faz entre a escrita e os fragmentos de vida pelas imagens. Os rolos de filmes pareciam guardar imagens do cotidiano. Algumas gravadas no momento em que se experimentava uma câmera nova, outros que se experimentava brincar de viver. Um conjunto de imagens, traços, derivações e experimentações. Uma tentativa de relocar-se em um lugar estranho, de se aproximar do desconhecido. Em sua maioria são registros da vida ordinária, expressões inesperadas, imagens de pessoas se divertindo, rindo, comendo, comemorando ou apenas observando o que há ao redor. Mas ao serem revisitadas e combinadas em seis rolos, elas ganharam um novo sentido. Separadas são apenas fragmentos, anotações que podem ser lidas *ad infinitum*. Juntas inventam uma vida que invoca planos de vida compartilhados. “Uma vida é certa incidência no transcendental” (DELEUZE, 2002). Por isso o filme de Mekas aponta para uma impessoalidade, para algo que se reúne singularmente naquele momento, algo que deixa, em cada existência, rastros capazes de atingir corpos futuros.

Segundo Alexander Astruc (1948), um filme deve expressar uma “paisagem interior” do autor, contendo, no entorno de um “eu”, uma consciência que se deposita em seus momentos de escritura. O seu ensaio *Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*, escrito em 1948, já chamava nossa atenção para o fato de que o cinema estava se transformando em meio de expressão, tal como o romance e a pintura tinha sido até então. O autor usa o termo *câmera-stylo* ou *câmera-caneta* para se referir ao nascimento de uma nova vanguarda através da qual o artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstratos que sejam, e traduzir suas sensações e experiências em imagens. Ecos de Astruc podem ser sentidos no artigo *Corneille au cinema*, escrito um ano depois pelo cineasta o francês Chris Marker. Assim como Astruc, ele vislumbrava um futuro em que seria comum possuir uma câmera de filme como uma caneta, insinuando que a escrita persiste como um princípio fundamental de seu cinema.

Embora ambos dialoguem com as mesmas premissas, a teoria de Marker se aproxima mais do âmbito metafórico e criativo, enquanto Alexander Astruc se refere diretamente a substituição da câmera tradicional por uma câmera-caneta, pequena, leve, algo simples, que caberia na palma da mão, e registraria imagens, como uma caneta registra um texto no papel com o uso das mãos. Algo que pudesse ir junto com o corpo do realizador. As ideias de Astruc sobre o termo ensaio tomariam forma com o cinema francês nos anos 1950 e 1960 e com o próprio Chris Marker, além de Jean Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Jean Rouch e outros.

Em que medida a fricção entre cinema e escrita pode gerar trocas relevantes para a configuração da produção de si? Os filmes produzidos por estes cineastas possuem uma forte carga autoral que os tornam impressões, por assim dizer, de seus realizadores. Embora muitos trabalhos de Godard, Resnais, Marker, Truffaut não sejam reconhecidos como autorreferentes, eles reverberam a ideia de cinema autoral, tal como foi descrita pela revista francesa “Cahier du Cinema”. Um cinema impresso na película tal como se desenha em um papel, com traços e impressões de quem o faz, tornando cada obra uma marca de cada realizador.

Entretanto não nos interessa, nesse momento, voltarmos diretamente para questões autorais e sim para forma de presença que o realizador faz em sua obra. Pensando junto com Deleuze (1997): “Escrever não é certamente impor uma forma (expressão) e sim um caso de devir.” Desde a Antiguidade até hoje, a escrita *performs* a noção de sujeito e sempre esteve diretamente relacionada a quem a produz. A nós interessa o autor presente na obra, como um gesto que possibilita a expressão e que põe sua vida em jogo pelas imagens.

Ao assistir aos seis rolos de “Lost, Lost, Lost”, percebemos as mudanças no gesto do realizador de filmar a si, de enquadrar cada cena, cada pessoa, de se relacionar com a câmera e com os objetos. No material filmado nos anos de 1960, vemos Mekas tentando trilhar sua vida como cineasta. Encontramos na segunda parte do filme as imagens do seu primeiro longa-metragem, “Guns of Tree”. Na terceira parte as imagens de poesia se sobrepõem as do exílio, as cores ganham espaço. São imagens inquietas, aceleradas e fragmentadas, confirmando uma outra relação entre Mekas e a câmera.

A partir desse movimento vemos a evolução de uma escrita cinematográfica que levou duas décadas para se consolidar. Uma escrita que transpassa as bordas do papel e ecoa na imagem a sua potência. Mekas constrói um caderno de notas para ser compartilhado. Nele estão contidos poesia, dor, saudade... Uma *necessidade vital*. Jacques Derrida fala de “encontrar a veia” “(...) um gesto, ousaria dizer, de escritura caso comparasse a caneta a uma seringa”(BENNINGTON, 1996, pp. 16-17) Há sempre um gesto, sempre uma composição com o que está à borda do que se escreve; no filme de Mekas, o que se filma é matéria inicialmente ordinária, simples; afetos que vão alimentar experiências que se fazem pelas imagens.

A própria existência aparece fragmentada, polissêmica (CERTEAU, 1998, p.203). Isso gera a estranha impressão de que o “eu” inscrito nas imagens dessas obras está em toda parte, diluído na paisagem do cotidiano. “A vida cotidiana é a vida de todo o homem (...) do homem inteiro” (HELLER, 2000, p.17) e essa forma poética de relatar a existência passa, então, por uma reelaboração da experiência estética – daquilo que constitui a *aisthesis* e as *sensorialidades* experimentadas – e por uma reconfiguração no âmbito da poética – entendida como a dimensão produtora dessas sensibilidades, as maneiras de fazer, a *poiesis*.

Trata-se de uma produção de si, de filmar como uma maneira de *experienciar* a própria existência, a imagem como rascunho de si, dos lugares, dos corpos, das posturas no mundo. Não se trata de um gesto de se fazer ver, mas de se fazer presente. Pensar a imagem como escrita de si aqui é entendido de forma imanente, como maneira de atuar na vida, de produzir tanto a si mesmo como também de produzir fissuras e gerar deslocamentos da própria existência.

Para além das tensões entre o real e o fictício, compreendemos essas obras como espaços de compartilhamento e de encontro com o outro. Mas não dá para fugir desta dicotomia que ronda o gênero documentário. Sendo assim, optamos por pensar com Jacques Rancière, ao defender que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, pg. 58). E não se trata, entretanto, de dizer que tudo é ficção ou que tudo é realidade. Podemos apenas aceitar que, talvez, estejamos diante de uma ficção necessária que se faz nos “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz entre o que se faz e o que se pode fazer.” (RANCIÈRE, 2005, pg. 59).

Estamos diante não só de obras como também de vidas. *Poéticas da existência*. Pensando com Foucault, se uma lâmpada ou uma casa pode ser uma obra de arte, por que não a vida humana? (BAUMAN 2008, p.74) Abrir-se para essas poéticas da existência nos conduz

à compreender melhor essa ficcionalização necessária do real. Significa abrir-se as possibilidades da experiência.

Nos filmes de Mekas a imagem aparece como *fruidor* de uma experiência pessoal, já que é a vida do artista a tornar-se obra, talvez antes mesmo de se apresentar como obra constituída. Filmar para se sentir vivo. Inventar-se pelas imagens nas quais ele captou nos últimos 63 anos: seu cotidiano, sua esposa, sua filha, seus amigos e muitos artistas; da cena experimental, com Andy Warhol, Stan Brakhage, Peter Kubelka e outros não tão experimentais assim, como John Lennon, Yoko Ono e Jackie Kennedy Onassis.

Certamente o filme-diário não é a única forma de expressão audiovisual que pode ser pensada como uma escrita de si, mas provavelmente é uma das que mais aproxima o apreciador do realizador, no sentido de perceber na obra os traços de quem a produziu. Tornar-se, assim, experiência ao que “nos passa, atravessa, e toca”, como define Larossa Bondia. E a partir do momento em que o cineasta resolve dividir com o mundo não uma obra fechada, finalizada, mas uma obra em processo – o seu próprio pensamento em movimento – ele nos convoca a participarmos de sua vida. De nos tornamos “obra” junto com ele.

3. Gestos e Vestígios

3.1 Fragmentos de muitas biografias inacabadas

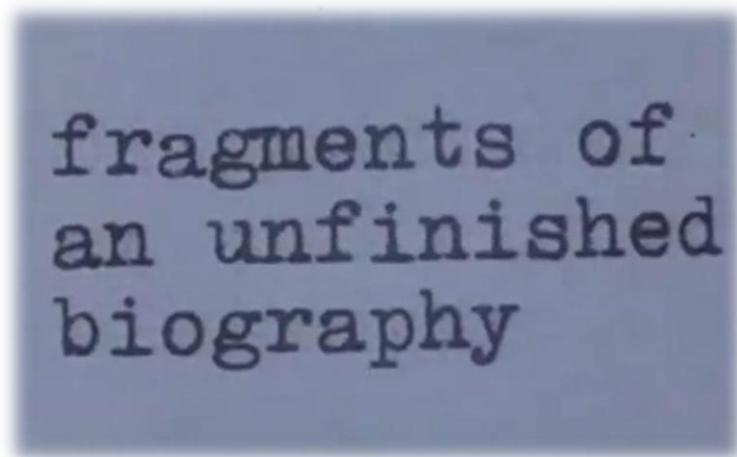


Figura 7

Há uma particularidade na cena inicial de “This Side of Paradise” (1999) que deveras chama atenção. Logo na introdução, há uma inscrição que apresenta o filme como

“Fragmentos de uma biografia inacabada”. A escrita, em inglês, feita com uma máquina de escrever, circula como cartelas no passar das cenas (à moda dos filmes mudos) e ganha espaço nesse ensaio poético costurado com imagens caseiras, fotografias, textos e sons. As imagens fluem rapidamente como no pensamento e se inscrevem na película do mesmo modo que se fazem anotações em um bloco de papel. Walt Whitman afirma que a escrita é fragmentária e que o escritor deve escrever em fragmentos (DELEUZE, 1997, p.67). A fragmentação é a potência que impulsiona essas imagens.

Como em muitos de seus filmes, Mekas usa o recurso do “single frame”, planos curtos que se sobrepõem e passam rapidamente: são pessoas, rostos, a cidade, a praia, a casa, as crianças. A música acelera no ritmo das imagens, os gestos nos rostos aceleram no ritmo da música. Muitos rostos e afetos disparados a partir deles. Olhares, muitos olhares. Tudo inscrito nas imagens, e a sensação que temos é que as mesmas remetem a um estado de devaneio, digressão, como o fluxo do pensamento, reflexões sobre o mundo a partir do ponto de vista de quem anota freneticamente o que se observa. A “biografia inacabada” se estende a todos em cena. Uma bela e elegante mulher aparece logo na primeira cena. Era Jacqueline Kennedy, brincando com um cachorro (na sala de estar de seu apartamento na Park Avenue) enquanto sua filha, Caroline, folheia um livro. Em um momento singular, Jackie (como era chamada por todos) sorri como se estivesse partilhando uma anedota com Mekas, que provavelmente está atrás da câmera. Em seguida, como num lampejo, a cena se repete em sentido inverso, com Jonas brincando com o cachorro, e Jackie possivelmente por trás das câmeras. Isso define o tom para uma relação recíproca entre o cineasta e Jackie, tema que ajuda na ideia de um possível vínculo de confiança entre sujeito e objeto filmado. A câmera continua circulando rapidamente e a imagem contra a luz sensibiliza, ao passo que não expõe claramente as ações das pessoas ao redor. Entre a penumbra e a sobra, o claro e o escuro, o público e privado, o que se dá a ver e o que não se deixa expor.

Mekas, naquele momento, filmava a família mais influente dos Estados Unidos dos anos de 1960. Mas isso não fica explícito em nenhum momento nas cenas. Aqui o que está em jogo (pelas imagens) são as simples ações do cotidiano, colocadas em primeiro plano. Foucault, quando falava em “estilos de vida”, apregoava que a vida deve ser conduzida como obra de arte, com estética, que engloba ética. (DELEUZE, 1996, p. 79;80). Pelas imagens, nos aproximamos de uma família que, se não tivesse sob holofotes, seria apenas mais uma família como qualquer outra. Mãe, filhos, tios, amigos. Jacqueline Kennedy Onassis, viúva de John F.

Kennedy, ex-primeira dos Estados Unidos e, naquele momento, atual esposa do magnata Aristóteles Onassis, aqui interpreta um papel que poucos conhecem: o de Jackie Lee, mãe, mulher, alguém que tenta recompor a vida após viver grandes adversidades. O que não era diferente de muitas mulheres de sua geração, tendo em vista que os Estados Unidos enfrentavam, naquele momento, um período de entre guerras (Coréia, Vietnam, Guerra Fria etc.), o que acabou influenciando no modelo tradicional de família, já que muitos homens se deslocavam para os países em conflitos e suas esposas permaneciam em casa com a tutela dos filhos.

Nas cenas que se seguem, vemos um álbum de fotografias de família. Um desenho que parece ser uma árvore genealógica, algumas fotografias de crianças e adultos. As fotos eram datadas e possuíam uma legenda, especificando quem era quem nas imagens. Ali, cada imagem conta um pouco da história daquele dia. Entre Jackie, Lee Radziwill (sua irmã), e sua mãe estão uma pequena história narrada pelos instantâneos de felicidade. Alguns fragmentos de vida, de momentos expostos nas fotografias. As imagens das irmãs são intercaladas com close-ups de fotos da infância de ambas – Jackie montando um cavalo, posando com sua mãe e sua irmã. “Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras, juntadas em um punhado de imagens” (FOUCAULT, 2003, p.203).

Este diálogo entre passado e presente é desenvolvido ao longo do filme e aponta para um tema importante na obra de Mekas - o cinema como um análogo da memória. Entretanto, em outros de seus filmes, Mekas declara: “Não existem imagens, existem memórias. Memórias não são reais, imagens são reais.”⁴² Embora as imagens partam dos lugares e pessoas mais caros ao cineasta (e portanto delineiem uma cartografia de memórias), ele persiste em negar sua realidade e reafirmar a existência apenas das imagens. Como se fazer existir pelas imagens? Como elas nos convidam a viver a sua realidade?

Gostaríamos de trazer o pensamento de Georges Didi-Huberman, que afirma que “toda imagem é memória de memórias, um jardim de arquivos declaradamente vivos” (apud SAMAIN, 2012, p.23). Complementando o pensamento de Mekas, poderíamos trazer uma hipótese de que o que há, de fato, são imagens-memórias. Imagens que, ao serem compartilhadas, tornam-se vivas; são memórias partilhadas nas imagens, memórias que

⁴² There are no memories, there are images. Memories are not real, images are real

resgatam experiência. Didi-Huberman (2002) fala que mais do que memórias de memórias, as imagens “sobrevivem”, “supervivem”, “ardem” em seu contato com o real. *Supervivem*, pois não cessam o seu contato com o tempo presente.

Esse conjunto de signos e vestígios (Rancère,2010) compõem essa narrativa do cotidiano, que afasta Mekas do centro para as bordas da imagem. Em “This Side of Paradise”, Mekas recua para o fundo. A voz “em over” que, em muitos de seu filmes, tende a ser associada a uma certa nostalgia, dá lugar aos diálogos feitos durante as imagens. A narração é, de certa forma, *diegética* (embora não-sincrônica às imagens) e servem para reforçar e intensificar o imaginário. As inscrições (outra marca de Mekas) aparecem apenas ocasionalmente para fornecer um rascunho de localidades e períodos de tempo.

“This side of Paradise” foi editado trinta anos depois de ter sido filmado, e este parece ser um fator importante no caminho que se faz para ativar suas próprias memórias. Ao resgatar as imagens, Mekas brinca com o tempo, fazendo com que essas imagens permaneçam, durem e nunca recuem no tempo. Pensamos que esse lapso temporal entre captação de imagens e edição é o que proporciona a Mekas a criar essas novas formas de estar no mundo. As emoções, caprichos e impulsos que Mekas valoriza no ato da filmagem são claramente submetido a um outro processo. Ou seja, ao revisitar as imagens, o realizador cria pequenas fabulações em torno dos eventos vividos. As vidas acontecem no fluxo das imagens e pulsam no movimento da película. As imagens tremem, vibram com a vida e resistem a representação. As imagens são puro acontecimento, experiência. Ao posicionar sua sensibilidade cinematográfica tão diretamente no tempo presente, Mekas parece estar dizendo que este estado de “presente” se refere não só à memória, mas também ao resgate da experiência em si. Como ele mesmo afirma em uma entrevista cedida a Ryuta Imafuku (1996):

Estou sempre tentando capturar em filme o que eu realmente gosto. Eu acho que eu sei por que eu faço filmes, mas eu não posso te dizer por que eu escolhi para fotografar uma imagem particular. Baseio meu julgamento na intuição e instinto, reagindo instantaneamente para o que eu vejo na minha frente.⁴³

Em muitas sequências do filme vemos uma necessidade quase visceral de agarrar esse “presente”. Numa sequência, em “Chinatown,” em que Jackie e Caroline experimentem

⁴³ Disponível em: <http://www.aac.pref.aichi.jp/english/bunjyo/event/PReport-e/96/96-10jm.html>

chapéus em uma loja de turismo, vemos que, ao manipular as imagens, o realizador cria um efeito de penumbra, como imagens de um sonho e acompanhadas de um som de ondas. Esse recurso sonoro induz a uma sensação de quase relaxamento, que serve tanto de prelúdio quanto de preparo para o espectador para as cenas na praia, que vem logo em sequência.



Figura 8

Uma outra cena que nos chama a atenção diz: "Oh, sim, os verões de Montauk:" no quintal atrás da casa vemos John Jr. e Anthony Radziwill jogando creme de barbear um sobre o outro. As imagens em torno da casa e na praia, onde as crianças brincam, é carregada de uma certa luminescência, emprestando-lhes uma qualidade ensolarada, como se acabássemos de sair de uma sala escura. A profusão de luz não é o único elemento que sensibiliza. Os sons das rajadas de vento, das ondas, remetem um sensação de estarmos naquele ambiente.



Figura 9

Entre os vestígios estão as imagens de um presente vivido; as paisagens, os objetos, as pessoas, o realizador e uma luminescência persistente que transita entre todas as coisas. A escrita de Mekas transborda nessa luminescência. Assim como afirma Jean Epstein (apud RANCIERE, 2012 p.19), a luz escreve sobre a película uma vibração de uma matéria sensível

trazida à imaterialidade pela energia. Essa luminescência é algo muito presente em toda a obra de Mekas. Esses são os muitos "desvios" (cultivados por Mekas para fins puramente estéticos) que poderiam ser facilmente tomados como erros por um amador, mas que são elevados para *significantes visuais* dotados de um lirismo e uma espontaneidade que rementem a arte contemporânea. O imprevisto é também um elemento importante, e é através dele que se constroem essas narrativas que atravessam vários pontos no tempo.

O tempo sempre no presente é um operador fundamental para compreendermos as questões ligadas a experiência nessas obras. E no nosso entendimento, só é possível acessar esse tempo nos filmes de Mekas se tomarmos dois momentos que são divisores: a sua relação com o exílio e sua relação com o cinema. Nos seus primeiros trabalhos, como "Walden", "Reminiscências" e "Lost, Lost, Lost", vemos uma tentativa do resgate das memórias da infância na Lituânia. Em "Walden", temos as árvores, a neve, os amigos, e em torno disso, um desenho de um possível lar.

Eu achava que filmava Nova Iorque, essa imensa metrópole internacional de aço, de vidro e de poluição. Mas tudo o que eu via eram árvores, neve e recantos gramados (...). A Nova Iorque que saía das minhas notas fílmicas se assemelhava aos campos do vilarejo da minha infância. (MEKAS apud LASTENS & LÉON, 2013, P. 268)

Em "Reminiscências" vemos o mesmo: Mekas recorre àqueles que um dia deixou, mas em nenhum momento os remete ao passado; ele percebe que muitos não estão mais ali. A paisagem não é a mesma; alguns objetos permanecem no mesmo lugar. Vemos a mesma tentativa de se adaptar àquele espaço que um dia já habitou. Em "Lost, Lost, Lost" vemos essas relações acontecendo pelas imagens. Nos seis rolos estão a transição dessas sensações, desses desejos de adaptação. Vemos a trajetória entre o desejo de relatar o exílio e sua relação direta com o cinema.

Isso é percebido em muitos de seus filmes, mas em *Lost, Lost, Lost* principalmente, por convocar imagens de momentos muito particulares de sua trajetória como cineasta, como a gravação de seu filme *Guns of Tree* (1960), exibindo sua vontade de fazer um filme de ficção ou "filme de verdade", como ele e seu irmão, Adolfas, o intitulavam. Não que as outras obras não possam ser inseridas em sua trajetória de cineasta, tendo em vista que toda a sua relação com o cinema está compilada em seus filmes. Ao unir os fragmentos de memórias, o que ele faz é inventar-se pelas imagens, criando camadas de mundo e, por que não dizer, criando ficções possíveis. Dialogando com Rancière, podemos trazer aqui a ideia de que a memória é uma obra de ficção:

Mas a “ficção”, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática do meios de arte para construir um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem. (RANCIÈRE, 2010, p.180)

Essas obras nos parecem tratar-se mais de uma produção cinematográfica em processo contínuo, sem intenção de serem acabados, usando este termo “acabado” no sentido tradicional. São filmes errantes, que se fazem no transitar de coisas e momentos que pertence a uma formação de imagens no âmbito dos paradoxos, e coloca em risco o próprio tempo do cinema. E o tempo, é válido aqui ressaltar, é uma categoria muito forte e exigida no documentário, mesmo aqueles que são mais abertos as suas fissuras. Mekas suspende a ordem do tempo e faz das imagens desse ou daquele tempo; faz com que a imagem nunca recue no tempo, que nunca se refira ao que se passou⁴⁴. Diz Mekas: "Jamais alguém poderá encontrar em meus filmes qualquer fala sobre o passado".

Georges Didi-Huberman (2000, p.10) diz, em seu livro *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, que a especificidade do tempo criado na obra de arte deflagra múltiplos elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes; Assim, a obra revela a memória que traz consigo, memória essa que prosseguirá em seu *devoir*, a atravessar vários presentes, uma vez que olhá-la significa desejar estar diante do tempo. Ao estarmos diante das imagens de Mekas, estamos frente ao tempo pela experiência do olhar. Pois ao produzir um cinema que diz sobre si, sobre a vida (as suas narrativas ordinárias, seus fortuitos e tragédias), a força fílmica é tomada por um estado suspensão temporal, o que Gilles Deleuze vai chamar de imagem criadas no processo de “percepção pura”⁴⁵.

Em outras produções, como “This side of Paradise”, Mekas cria memórias coletivas que transitam entre quem participa do acontecimento imagético e de quem assiste as imagens. Elas tornam-se o próprio lugar de uma experiência da ordem do virtual. Victa de Carvalho

⁴⁴ Tomo essas questões partindo do pensamento de Beatriz Furtado durante sua fala no Colóquio Pós Cinemas Pós fotografia.

⁴⁵ Deleuze relacionou a imagem fílmica com a noção de “percepção pura” a partir da filosofia de Henri Bergson descrita na obra “Matéria e Memória”. Bergson diz da percepção situada onde estou, referindo-se a subjetividade total, absorvida pelo presente e recebida à velocidade de um flash capaz de absorver da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea. Neste sentido, um estímulo luminoso é desprovido de memória, pois é imediato, ou seja, não mediatizado pela memória e pela cultura. Assim, não se apresenta como um todo, mas como um fragmento. Essa imagem-matéria é a imagem enquanto princípio, um campo de forças no qual espectador e imagem se confrontam – fluxos da luz, oscilações luminosas ilimitadas. É deste modo que Deleuze (a partir de Bergson) define a imagem fílmica, enquanto matéria, como uma “percepção pura”.

(2008, p.41) diz que, por um lado, temos a sensação de que a imagem nunca se torna objeto, nunca se fixa, e por outro, o sujeito parece sempre está em processo. Carvalho recorre a Bergson para justificar que essas experiências disparadas pelas imagens ocorrem quando a memória entra em cena, abrindo a experiência à esfera da virtualidade. Sendo assim, através das imagens, o realizador postula a sua capacidade de recriar o presente.

Como é possível o documentário de Mekas apreender o ritmo e o movimento da vida, se abrindo a uma imagem, atravessada pelos ritmos do mundo? Primeiro, é importante perceber que esses ritmos e movimentos da vida não são uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esses movimentos são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: o momento em que o trabalho da memória ganha corpo e cria sintonia no continuum do acontecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013 p. 24). Estamos falando, portanto, do continuum como um estado da imagem, em que espaço e tempo são modulados na especificidade de sua duração. A inscrição verdadeira no documentário, como a define César Guimarães, não é o “real”, é a “duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas.” (2009, p. 36).

A cada golpe de olhar, o diretor nos convida a dançar no ritmo das imagens. Quando dispõe a câmera numa mesa de jantar, quando nos faz olhar a luz por entre uma janela, quando aproxima a câmera de rostos, quando foca nas fotografias. Nos filmes, há sempre um convite para vivenciar o que se apresenta e essa passagem para o lado de dentro é sempre tensionada pelas janelas, esses espaços entre uma coisa e outra. Há sempre uma aproximação do olho da câmera nos objetos, para que esses sejam vistos a altura do olho de quem observa as imagens. Essa materialidade dos objetos é uma constante nos filmes de Mekas. Sua relação com os objetos faz com que nos aproximemos do que é filmado. O modo fragmentado de filmar os rostos, adentrar a casa, filmar festas de família, transformam seus afetos em um espaço comum. O espaço compartilhado, um espaço qualquer, um espaço singular, como define Deleuze (1983), que perdeu a sua homogeneidade, isto é, a conexão das suas próprias partes, de tal modo que as ligações podem fazer-se de infinitas maneiras instáveis, heterogêneas, ausentes de ligações justificáveis.

É isso que aciona essa escritura que transcende a experiência mais pessoal de Mekas; os modos de vida, de paisagens, de memórias, de fruição do cotidiano. Obras fílmicas

que podem dizer muito de quem os assiste; mesmo que não se tenha nenhuma relação com aquelas pessoas que aparecem nas imagens, com suas vidas, com suas casas, com a cidade de Nova York, impulsionando o movimento de rotação, porque diz do próprio movimento da vida.

Em “This side of Paradise”, por exemplo, o que interessa, não são os personagens, mas suas simples ações do cotidiano. Quando Jackie e as crianças fazem compras em Chinatown é como se todos nós estivéssemos lá. Chinatown se resume a uma de muitas lojas de souvenirs espalhados por todas as partes do mundo. Os mesmos objetos ordinários; muitos, de certa forma, inúteis, mas que criam um sentido quando damos um a eles. Quanto de nós já não repetiu esse mesmo gesto? Circular por esses bazares sem nada comprar? Aquela família, que carrega por trás de seus nomes uma imponente parte da história dos Estados Unidos, agora compartilha suas existências cotidianas. Como afirma Benjamin (2000, p.51) a multidão não só é um refúgio, mas também um entorpecente.

Mekas foi apresentado a família por intermédio de Andy Warhol. A ideia era que o realizador apresentasse aos herdeiros, John e Caroline, algumas noções de cinema. Jackie acreditava que isso os ajudaria a enfrentar a ausência do pai e, principalmente, trariam a ambos o prazer de uma boa atividade. Mekas apresentou o cinema que ele vivenciava e o resultado está exposto em mais uma de suas poesias visuais.

3.2 A Presença Como um Gesto

É a partir desses gestos que se configuram as experiências compartilhadas pelas imagens. Essas experiências de se fazer presente nas imagens não se faz através de um roteiro traçado, e sim na tensão como parte do mundo ao redor e desse desejo de se colocar em risco pelas imagens. Comolli (2006) adverte que se a roteirização da vida é algo que persiste, então temos que se buscar novas formas de fazer com que os filmes aconteçam. “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (COMOLLI, 2008, p.170). Tal posição de Comolli se abre para a possibilidade de romper com roteiros, tendo em vista experimentar um certo descontrole em nome da imprevisibilidade.

Deixar-se “furar pelo mundo” consiste num gesto de entregar-se ao que não está previsto, ao que não se pode controlar. O furo (ou a fissura) pode ser compreendido como uma forma de resistência em relação ao documentário clássico, tão atrelado a uma ideia de apreensão

do real. “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p.172). Essas fissuras agem como um filtro, a parte que resta, “que possivelmente seria excluída, a parte maldita”. É o resistir, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012). E é essa matéria que sobra que interessa à Mekas, e é disso que se constitui os seus documentários.

Nessa obra Mekas não se encontra no centro das imagens, mas as imagens fazem parte do seu acontecimento cotidiano. Aqui ele é o observador, mas participa das imagens, seja pela montagem, pela forma como manuseia a câmera, como também nos convida a adentrar nesse universo imagético, assim como faz em todos os seus filmes. Gostaríamos de chamar aqui atenção para um intertítulo: “Fragmento de uma biografia inacabada”. Esses fragmentos não são meros objetos dado pela imagem, mas acontecimentos: “Ora epifania, ora fenômeno, um campo de forças, que se cruzam em um sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias: enunciativas (o verbal), figurativas e perceptivas (o visual) e sensoriais.” (BRUNO, 2012, p.91).

As imagens estão conectadas ao universo familiar, que abre suas cortinas para que possamos adentrar nesses espaços. Seja pelo álbum de família, pelas fotografias de infância de Jackie e sua irmã, seja pela casa ou pela forma como administram suas atividades diárias. As sobreposições de imagens, a escolha de uma luz proveniente de uma janela, ajudam a entrecruzar o público e o privado. Nem tudo pode ser mostrado quando se fala do universo familiar, ao mesmo tempo que muitas coisas devem permanecer presentes pela memória.

Aqui ele se faz presente como um gesto, alguém que faz as imagens, vivencia o que acontece; entretanto, se afasta do centro para as bordas. Foucault(2009) afirma que a noção de autor constitui um processo de individualização na história das ideias. Mas como Mekas pode se apresentar pelo que não seja apenas por sua centralidade nas imagens? O que está em jogo nessas imagens é como um autor pode falar de si sem necessariamente está no centro da obra. Neste pequeno filme, o autor se manifesta através dos gestos, do modo como conduz as imagens, filma, monta. Em seu “Livro Didático do Filme Caseiro” (1970), escrito para Caroline e John, ele apresenta algumas lições de cinema que conduz a criação e uma imagem muito próxima dele mesmo. Entre os exercícios, se encontra o modo de filmagem “single frame”, extremamente presente em toda a sua obra.

Esse modo de filmar ganhou mais força em seus filmes a partir de um descontrole, de um contratempo. Ao filmar “Reminiscências de uma viagem a Lituânia”, sua câmera apresentou um pequeno defeito. No começo de cada plano, o terceiro ou quinto frame (às vezes alguns mais adiante) ficava superexposto com um flash de luz. Ele descobriu que poderia evitar isso fazendo alguns “single frames” toda vez que começasse a filmar. Após tentar tantas vezes controlar esse defeito, ele simplesmente desistiu e se entregou a este acaso. Ao revisitar as imagens ele descobriu que essa luminescência agregava uma energia, uma força expressiva, que havia sido gerada na imprevisibilidade desses single frames. A partir de então ele se entregou a essa técnica, mesmo em suas câmeras sem este defeito. Na verdade, sua forma de filmar se relaciona com a poesia, incluindo criação de *haicais* cinematográficos. A técnica do *single-frame* e de ajustes no momento da filmagem permitem a captura além do imediato e pouco se confunde com as possibilidades de cortes e recursos que podem ser articulados na montagem.

Ao compartilhar sua experiência, seu modo de filmar, Mekas reverbera seu modo de fazer. Sai a figura central do realizador-autor e abre-se caminho as subjetividades. Gostaríamos aqui de dialogar com Foucault sobre a relação obra e autor, de modo a pensar de que maneira a obra aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior.

Em “This side of Paradise” e em “que importa quem fala” (2009, p.34), trazemos aqui as reflexões de Foucault sobre a formulação de Beckett. Nessa obra Mekas apresenta uma escrita que se refere a si próprio. Seu modo de filmar é evidente; no entanto, o que está em jogo não é um interioridade, mas uma exterioridade manifesta. Esse filme não está entre os filmes diário de Mekas; contudo, é um fragmento de sua existência, muito embora ele não seja a personagem principal das imagens.

Mekas leva a escrita imagética neste filme ao seu limite de experimentação. Ao mesmo tempo que filma a família de Jacqueline O. Kennedy, ele também inverte as imagens para si quando escolhe o que filmar, principalmente nos momentos em que vira câmera para si mesmo, ao montar as imagens durante as filmagens. A escrita de si desdobra-se como um jogo que vai para além de suas regras. Podemos dizer que as regras são extravasadas. É uma questão da abertura de um espaço, onde o sujeito se deixa aparecer não por uma exterioridade, mas através de pequenos vestígios e pistas que nos conduzem até ele. Visualizamos o filme “This side of Paradise” como um parêntese, uma citação, uma nota de rodapé nos diários de Mekas. Não é só a sua vida que está em jogo pelas imagens, mas também a das pessoas que o cercam.

Trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de possibilidades de vida (...) É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas. (DELEUZE, 2008, p.120)

Parafrazeado Deleuze, “é preciso rachar as imagens para delas extrair experiências”. Luminescência, cintilações, risos, fragmentos de existência, enunciados arrancados das imagens... Mekas se liberta de sua individualidade de autor e caminha para uma *individualização*. Ou seja, o modo como ele é afetado pelo movimentos, experiências e acontecimentos está constantemente construindo um processo de sua individualização. Seu lugar como indivíduo torna-se um lugar imanente e não estruturado, em que o documentário e a imagem tomam parte de uma produção coletiva e anacrônica (MIGLIORIN, 2008, p.08). Do mesmo modo, ao filmar a vida de outros sujeitos ele acaba em meio a processos de individualização alheios.

Em “O autor como gesto” (2007), Giorgio Agamben retoma a divisão feita por Foucault entre o indivíduo autor e a sua função, para enfatizar que é na ausência do autor como indivíduo que está a possibilidade de se apresentar como um gesto; não apenas como figura central, mas aquele que se reafirma na sua ausência, que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. “Se chamarmos de gesto o que continua não expresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente na *obra* apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (2007, p. 59).

Propomos aqui pensar os caminhos que levam a essa presença do realizador como um gesto. Um deles é a montagem. Montagem essa que se inicia desde o momento em que se escolhe o que filmar e como filmar e até o processo de edição das imagens. A montagem ajuda a construir camadas de mundo, fabulações em torno do real. O que costura essas vidas com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou simbolização, mas algo essencial: foram postas em jogo. Assim como em “A vida dos homens infames”, texto de Foucault que Agamben retoma em sua análise, as personagens estão no umbral das imagens. Um momento de suas vidas está sendo reescrito, editado. O realizador, portanto, exhibe-se em um gesto, a irredutibilidade da própria vida; aqui o que interessa não é quem fala, mas o que fala.

Em seu caso, a montagem acontece essencialmente na captura, na forma como interpreta e estrutura o mundo ao redor; em como usa os recursos da câmera para criar cenas em camadas do mundo filmado. Neste sentido, Mekas não é apenas autor, mas é um participante

do evento, pois é um observador que participa e reconstrói no próprio ato de registro. Essa forma de filmar agrega uma potência na hora da montagem. Como é feita em fragmentos, as sequências podem ser unidas de modo intuitivo, sem necessidade de se fazer uma sequência cronológica dos fatos. A montagem torna-se uma exposição de anacrônicos na medida em que se rompe com a cronologia. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. É nessa fragmentação, no organizar e desorganizar, que se situa a possibilidade de desencadear acontecimentos. Essa forma de Mekas montar essa biografia inacabada escapa às teleologias (DIDI-HUBERMAN, 2002) e torna visível as sobrevivências, o anacronismo, os encontros das temporalidades que afetam cada pessoa, cada objeto, cada gesto. É preciso ver a montagem como possibilidade de desencadear processos, de emprestar significados, de visitar as imagens e olhá-las de um outro modo, de alargar seus sentidos.

4. Parêntese

4.1 Bifurcações

O cinema Underground Americano da década de 1960 é marcado por desmandos e desvios, que acabaram por criar outras modulações e proposições estéticas. Vemos infiltração das obras de Mekas tanto do passado quanto na contemporaneidade. Contudo, isso não se dá de forma comparativa, mas como um disparador de novos modos de fazer cinema e, porque não dizer, de novos cinemas. Mas isso não foi uma característica só desse cinema.

Essa imprevisibilidade e esse descontrole diz muito da relação de Mekas com as obras contemporâneas. Esse gesto acontece no recorrente do desvio, na vontade de invenção, na afirmação de outros possíveis em relação a narrativa. Sua obra sofre desmandos do tempo, deixando atravessar por temporalidades múltiplas, anacrônicas e por descontinuidades. “Um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012a, p.121). Como o seu gesto de filmar reverbera em muitos cinemas?

Aproximando da cena cinematográfica brasileira, temos Ivo Lopes – responsável pela direção de fotografia de obras como “Tatuagem” (2013), de Hilton Lacerda e “O homem das Multidões” (ANO), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes – foi movido para a fotografia graças a um evento familiar, o nascimento de sua filha Lara. As fotos de Lara lhe deram inspiração para passar horas no laboratório descobrindo possibilidades de preto e branco. Esse é o papel do artista, transformar uma dado da vida em uma realização.

Desde 2009, Lopes vem desenvolvendo um projeto chamado “Rolos”, pequenos filmes sobre fragmentos de sua vida entre a família e os amigos. “Vê-se o exercício do cinema, do rosto, da paisagem, das diferenças de luz, os movimentos e os ritmos da imagem” (FURTADO, 2012, SOCINE)

Outro cineasta que podemos trazer a esse debate é Danilo Carvalho. Em “Supermemória” ele faz uma compilação de filmes caseiros, do anos de 1960, 1970 e 1980, realizado por moradores da cidade de Fortaleza, no Ceará. Ao juntar essas imagens, Carvalho transforma esse material em fragmentos, em algo que poderíamos entender como uma colcha de “fuxico”, feita de vários fragmentos de tecidos, mas que o resultado final faz todo um sentido.

Uma memória que se inventa pela imagem, que não tem a intenção de armazenar um momento, mas de compartilhar, de torná-lo comum a qualquer um (FURTADO, 2012)

Não estamos dizendo aqui que Lopes e Carvalho se inspiraram em Mekas para realizar seus respectivos trabalhos. O que queremos ressaltar é o modo de ambos fazerem cinema. Um cinema reverbera na experimentação e só prova que esse modo de conduzir as imagens nunca deixou de ter o espaço audiovisual. Vale ressaltar que vemos um reutilização dos gestos de Mekas nas obras destes cineastas, pelo olhar voltado às banalidades do cotidiano, a aproximação ensaística e, principalmente, pelo resgate da experiência. As obras desses artistas são sobre o inelutável do fazer cinema e a permanência desse fazer (FURTADO, 2012).

O fato que coloca esses filmes na mesma teia de afetos é a forma como são concebidos. Uma câmera muito próxima de si, da própria vida, do pensamento, da experiência. Filmar como quem rabisca um papel, abrindo-se para os possíveis desdobramentos que este processo pode desencadear. “A textura do filme é de acumulação de elementos, repetições obsessivas, movimentação incessante e um fluxo de palavras que nos ultrapassa” (XAVIER, 2001, p.143).

Se tomarmos as primeiras cenas de três obras de Mekas (*Walden, Reminiscências e Lost, Lost, Lost*), vemos que o processo de relação “realizador e câmera” ainda se dá no manuseio desvairado e dos primeiros contatos com a câmera. Naquele momento tudo era, de fato, experimentação. As imagens são precárias, tremidas, feitas no momento que se liga a câmera. Mas nesse primeiro momento em que a escrita estava se construindo, a intenção inicial do realizador era compor um documentário sobre a comunidade Lituana em Nova York. E principalmente falar da vida dos “deslocados”, pessoas que foram obrigadas a deixar o seu país por consequência da guerra.

Mas as bifurcações o conduziram a um caminho de volta para si mesmo. Este voltar para “si” foi um divisor de águas nas obras de Mekas. Ao revisitar seus primeiros dez anos de filmagem, Mekas já havia usado três câmeras Bolex. Cada enquadramento, paisagem, objeto capturado pela imagem estava lá. Neste momento de reflexão as obras começavam a se efetivar. Mas alguns conflitos surgiam no caminho: estavam lá as imagens, o que fazer com elas? O que elas tem a nos dizer? O realizador explica:

Como muitos outros, durante os anos 1950 e 1960, eu queria ser um cineasta "de verdade" e fazer filmes "de verdade", e ser um cineasta "profissional". Eu estava bastante preso às convenções cinematográficas herdadas. Sempre carregava um tripé... Mas então examinei todo o meu material filmado e disse: "A cena do parque, e a cena da cidade, e a árvore, está tudo lá, no filme, mas não é o que vi no momento em que filmei! A imagem está lá, mas falta algo essencial". Captei a superfície, mas perdi a essência (Mekas, 1972)

No instante em que ele resolve unir os restos (os fragmentos, os pedaços de filmes) foi o momento crucial do seu rompimento com a ideia de cinema que ele carregava juntamente com seu irmão Adolphas. Era necessário correr riscos, se colocar mais nas imagens pelas atitudes, pensamentos, sentimentos, no momento em que olhava para o que filmava. Era preciso perceber, por mera intuição, o que o move, o que é sensível àquela realidade, um detalhe específico, um fragmento físico bem próximo daquilo que ele vê. Aproximar a câmera do corpo e torna-la parte do processo. Esses gestos que começaram a ser esboçados cruzam também com um desejo de tentar extrair das partes um sentimento, uma emoção. No processo de unir esses pequenos pedaços é que se fortalecem alguns fios condutores, que permitem a visualização de uma narrativa que se faz no processo entre o captar das imagens e ao unir as mesmas.

Mekas narra em seu texto, "O Filme Diário", que chegar nesse caminho não foi tão fácil. Como artista, ele enfrentava o problema entre "a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa" (Mekas, 1972). Um *outrem*, usando aqui um termo de Deleuze (2010), ou seja, uma existência de um mundo possível, uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível. "É a condição sob a qual passamos de um mundo para outro." (2010p.27-28)

Essa forma de agir diz muito da história do cinema, de filmes para a construção dessa narrativa, que tem como pano de fundo um momento de experimentação. Podemos entender essa estratégia como um *dispositivo*, se tomarmos a definição de Cezar Migliorin (2005, p.1); uma estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo, uma espécie de mecanismo de produção que cria situações, de linhas ativadoras em um universo escolhido. Portanto, ao criá-lo, efetiva-se as potencialidades do real, de uma realidade inacabada que vai se alterando pelos gestos de quem a toca. Seria uma invenção de si, de mundos. Um modo de ativar a memória, de criá-la.

4.2 Lampejos de Beleza

"Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza" é o título que resume a vida-obra de Jonas Mekas. Essa obra possui imagens gravadas em película entre as décadas de 1970 e 1980,

é fruto de uma encomenda feita pelo Festival de Cinema Avignon de 2001, na França. O material consiste, primordialmente, de filmagens feitas da porta de casa para dentro. Aqui somos convidados a adentrar a vida familiar de realizador. Vemos o nascimento de seus dois filhos e seu casamento. O filme é dividido em doze capítulos. A cada início, invariavelmente, Mekas dirige-se a nós em seus comentários, como “querido espectador”. Isso evidencia o lugar em que se encontra esta obra, na fronteira entre o diário e a carta.

Mekas fala para nós, nos mostra seus momentos mais íntimos e o resultado é uma obra extremamente reflexiva. Uma parte da edição da obra ocorreu durante a virada do novo milênio. Mekas adquire uma clara postura de reflexão sobre seus métodos, e dialoga diretamente sobre isso dentro do filme. A narração nos convoca para o agora, para o que acontece no *memento* das imagens (ele repete muitas vezes “hoje”, “aqui”, “esta noite”) deixando de lado o fato de terem sido gravadas quase trinta anos antes da montagem.

Já no início do filme vemos os vestígios que os conduzem para o centro das imagens. O título do filme possui uma cartela escrita à mão com letra cursiva, o que o aproxima ainda mais do centro da obra.



Figura 10

Suas primeiras palavras são:

Eu nunca pude compreender de verdade onde minha vida começa e onde ela termina. Eu nunca, nunca pude entender isso tudo, do que se trata, o que significa. Então quando comecei agora a juntar todos esses rolos de filme, a emendá-los, a primeira ideia foi mantê-los cronologicamente. Mas depois eu desisti e comecei a encaixá-los casualmente. (MEKAS, 2001)

Essa montagem anacrônica diz muito de sua obra como um todo. Se juntarmos todos os filmes de Mekas veremos que podemos acessar uma vida que ele mesmo criou pelas imagens. Longe da cronologia e da representação, o que vemos é exatamente o que ele descreve

nesta citação: não se sabe onde sua vida começa ou termina pelas imagens. Podemos dizer que, através de sua obra, Mekas pode acessar várias formas de vida, várias formas de estar no mundo.

Concentremo-nos aqui nesta obra. Não afirmamos ser um resumo de seu trabalho, mas podemos acessá-la como um resgate de sua experiência a partir de tudo que vivenciou no cinema até aquele momento. Foram cerca de cinquenta anos de relação entre Mekas e o cinema até então. E ao confrontar esses doze capítulos, não sabemos até que ponto o que vemos é cinema, diário, carta, caderno de notas, vida. Quem sabe não seria a junção de tudo isso que compõe a sua existência?

Sendo assim, partindo dessa poética do cotidiano, podemos abrir alguma reticências em nossa análise, que trouxe um cinema tão singular e tão complexo como o de Mekas. Abrimos reticências pois não nos interessa fechar a análise. De certa forma podemos encostar a porta para que fique entreaberta, de modo que possamos entrar sempre que necessário.

A escolha dessa obra para ser analisada neste momento da pesquisa não foi aleatória. Na verdade, desde o início, pretendíamos fechar algumas questões com ela, assim como abrir outras. Uma dessas questões consiste na forma como a nossa relação com Mekas vai crescendo, obra a obra, de modo que, ao chegar nesse ponto, ainda suscitamos questões que envolvem a relação realizador, escrita de si e cinema. Ao virar a câmera para sua vida particular, privada, de um modo mais próximo do que dos trabalhos anteriores, podemos acessar que tipo de relações seu cinema pode estabelecer consigo mesmo. Este sujeito em processo, que se faz e se desfaz pelas imagens e as relações se estabelece entre ele e o mundo.

Ao longo das doze partes, duas para cada um dos seis rolos, as cenas ocorrem em fluxo anacrônico, produzindo uma alusão lírica e conexões invisíveis. Embora certos títulos anunciem alguns fatos de sua vida, outros títulos sejam datas, como os nascimentos de seus dois filhos, ou as datas de suas várias viagens, o filme se move numa espiral contínua, trazendo Mekas e sua família para o centro do redemoinho, ora ele no centro, ora Hollis (sua esposa), ora Oona (sua filha mais velha) ora Sebastian, seu segundo filho.

Mais uma vez a dança do passado e do presente tem lugar, embora a sua disposição seja alterada de forma mais significativa. Mekas aqui se mostra firmemente agarrado ao presente.

O “lampejo” (glimpse) evidencia como as imagens são feitas. São pequenas fagulhas, fragmentos acumulados; uma busca por breves momentos, algumas vezes de fugazes de beleza. Os planos em “single-frames” se dão em pequenos lampejos e pulsam de modo que

tornam vivas as imagens. Esse cinema, concebido segundo a menor unidade sensível do filme, que é o fotograma e que também é invisível, tem com força motriz os afetos. Esse jogo de forças sensíveis que atravessam vida e reverbera nas imagens vem através de sua família, seus amigos, dos sorrisos de seus filhos, dos filhos de seus amigos.

Os lampejos de Mekas são muito próximos de nós, identificamos pessoas que aparecem entre um filme e outro; como as cenas se dão em espiral, as imagens vão e voltam de modo que parece que tudo está acontecendo novamente. Somos arremetidos a uma espécie de *Déjà vu*. Isso acontece principalmente em relação as crianças. Vemo-las nascer, brincar e crescer através das imagens. Em seguida, em outra cena, lá estão elas novamente, as crianças. Deste modo, não é só Mekas que inventaria o seu passado, nós participamos junto com ele e, de alguma forma, relacionamos, editamos aquela possível realidade que visualizamos.

O que Mekas nos proporciona é uma possibilidade de um outro cinema. Em certa medida, ele cria uma forma de “ver junto”, desestabilizando seu lugar como sujeito onipresente e onisciente. Desestabiliza também nosso lugar de espectador passivo; aqui ele nos convida a, de alguma forma, reagir...

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. Notas de literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009
- _____. Profanações. São Paulo, Boitempo, 2007
- _____. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005
- ARFUCH, Leonor. O Espaço Autobiográfico. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 2010.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “Câmera-Stylo In: Nouvelle Vague. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994
- _____. Obras Escolhidas II. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987
- _____. Origem do drama trágico alemão. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. A Análise do Filme. Lisboa, Texto & Grafia, 2009
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. O Livro por vir. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- _____, Maurice. A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite. São Paulo, Escuta, 2007.
- _____, Maurice. A Conversa Infinita 3: São Paulo, Escuta, 2007.
- _____, Maurice. La communauté inavouable. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983
- BRASIL. André. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In: Comunicação e Experiência Estética. Organizadores: Guimarães, Leal e Mendonça. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006
- _____. Infância do cinema. Cinética, Rio de Janeiro/São Paulo, 01 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/infanciadocinema.htm>>
- _____. MODULAÇÃO/MONTAGEM: ensaio sobre biopolítica e experiência estética. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, CFCH, 2008
- _____. O Ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (org.) Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009
- _____. Ensaios de uma imagem só. In: Revista Devires. Belo Horizonte, v.3, n.1, janeiro, 2006.
- _____. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. Revista Cinética, janeiro de

2008. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm> >

_____. Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, p. 77-91, 2009

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Campinas, São Paulo. Papyrus, 1997

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. Os homens ordinários, a ficção documentário. In: SEDMAYER, Sabrina; GUIMARAES, Cesar; OTTE, Georg (org). O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento (Cinema 1). Lisboa: Assírio e Alvim, 2009

_____. A imagem-tempo (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007a

_____. A dobra: Leibniz e o barroco. 5.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011b

_____. Conversações (1972-1990). São Paulo, Ed.34, 2010a _____.

Crítica e Clínica. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2011a _____.

Paris: Les Éditions de Minuit, 2003 _____.

Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006 _____.

Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2012

_____. Francis Bacon: Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b

_____. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2011c

_____. Um manifesto de menos. In: DELEUZE, G. Sobre o teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010b

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Kafka: para uma literatura menor. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo, SP: Ed. 34, 1995a

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. São Paulo, SP: Ed. 34, 1995b

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo, SP: Ed. 34, 1996

_____. O que é a filosofia? 3.ed. Rio de Janeiro, Ed.34, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000

_____. Imagens apesar de tudo. Lisboa: KKYM, 2012a

_____. La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: Alfredo Jaar: La política de las Imágenes. Santiago de Chile: ediciones metales

pesados, 2008

_____. L'image brûle. In: Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al, Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2006, pp. 11-52

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012c

_____. Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009

_____. Quando as imagens tocam o real. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012b

_____. Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010

_____. Rendre sensible. In: Qu'est-ce qu'un peuple? Paris: La Fabrique, 2013

_____. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

_____. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail. A Experiência.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. Ditos e Escritos III: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro-RJ: Forense Universitária, 2004.

_____. Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro-RJ: Forense Universitária, 2004.

_____. A Hermenêutica do Sujeito. São Paulo 2ª.ed. Martins Fontes,

FURTADO, Beatriz. Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Alexander Sokurov. São Paulo: Intermeios, 2013

GIL, José. A imagem-nua e as pequenas percepções. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005

GUATARRI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, César Geraldo. E a redenção? Notas em torno da imagem, do limiar e do real. In: Sabrina Sedlmayer; Élcio Cornelsen; Georg Otte. (Org.). Limiares e passagens em Walter Benjamin. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, v. 1, p. 194-204

GUIMARAES, Cesar; OTTE, Georg (org). O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. O campo da comunicação e a experiência estética. In: Weber, Maria Helena et al. (org.) Tensões e objetos da pesquisa em comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2002

_____. O dever todo mundo do documentário. In: Sabrina Sedlmayer, César Guimarães, Georg Otte (organizadores). O comum e a experiência da

linguagem. Editora UFMG, 2007

_____. O que ainda podemos esperar da experiência estética?
In: Comunicação e Experiência Estética. Organizadores: Guimarães, Leal e Mendonça. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo. Paz e Terra, 2000

KASTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In e André Parente. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Metrôpolis Produções Culturais, 2007

_____. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. São Paulo: Papyrus, 2000

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LEANDRO, Anita. Cartografias do Êxodo. Revista Devires - cinema e humanidade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade e Ciências Humanas (Fafich) –v.7 n.1. 2010.

LOPES, Denílson. *A Delicadeza*: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário, O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MACIEL, Katia. Introdução: Transcineamas. In: MACIEL, Katia (org.).

Transcineamas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009

_____. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: MACIEL, Katia (org.). Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008

MIGLIORIN, Cezar (org). Ensaios do Real. Rio de Janeiro-RJ: Beco do Azougue, 2010.

_____. Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008

MOURÃO,P. (org.). Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo: Papyrus Editora, 2008.

PARENTE, André. Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre, RS: Sulina, 2010

_____. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.) Transcineamas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

_____. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: Filmes de artista: Brasil 1965-80. Textos de Fernando Cocchiarale NOMAYA, Samon. Adorno e O ensaio como forma. In: Ítaca-Revista de Pós-Graduação em Filosofia –IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro. 2009..

RENOV, Michel. The Subject of documentary. Minneapolis/Londres, university of Minesotta Press, 2004.

_____. Investigando o Sujeito: uma introdução. In. LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs). O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art. Paris: Editions Galilée,

2012_

- _____. A partilha do sensível: Estética e política. São Paulo, Ed. 34, 2005
- _____. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a
- _____. Film Fables. Londres, Berg, 2006
- _____. Figures de l'histoire. Paris: PUF, 2012b _____.
- O desentendimento. São Paulo: Ed.34, 1996 _____.
- O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c _____.
- O espectador emancipado. Lisboa, Orfeu Negro, 2010a _____.
- O mestre ignorante. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b
- _____. O que significa estética? Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/y-mago/Ranciere-Txt-2>>
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: Gilles Deleuze. Uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000
- _____. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da Sulina, 2007.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular. In: SPINOZA, Benedictus de. Ética. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011
- VERTOV, Dziga, Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. In: RENOV, Michael. Investigando o Sujeito: uma introdução In. LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs). O Cinema do Real. SP: Cosac Naify, 2004.
- WEINRICHTER, Antonio. Un Concepto Fugitivo. Notas sobre El film-ensayo. In: Metraje encontrado. La apropiación em El cine documental y experimental. Pamplona: Fondo de Publicaciones. Del Gobierno de Navarra, 2009.
- ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004

Filmografia de Jonas Mekas

Cup/Saucer/Two Dancers/Radio (1965/1983), 23 min. Guns of the Trees (1962), 75 min.
 Film Magazine of the Arts (Summer, 1963), 20 min. The Brig (1964), 68 min.
 Award Presentation to Andy Warhol (1964), 12 min. Report from Millbrook (1965/ 1966), 12 min.
 Walden (Diaries, Notes, and Sketches), (1969), 3 hrs. Hare Krishna (1966), 4 min.
 Notes on the Circus (1966), 12 min. Cassis (1966), 4 min.
 The Italian Notebook (1967), 15 min.
 Time and Fortune Vietnam Newsreel (1968), 4 min. Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971-1972), 82 min. Lost Lost Lost (1976), 2 hrs. 58 min.
 In Between: 1964-8 (1978), 52 min. Notes for Jerome (1978), 45 min.
 Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third year) (1979), 96 min. Street Songs (1966/1983) 10 min.
 Erik Hawkins: Excerpts from "Here and Now with Watchers"/Lucia Dlugoszewski Performs (1963/1983), 6 min.
 He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life (1969/1985), 2 hrs. 30 min. Scenes from the Life of Andy Warhol (1990), 35 min.
 A Walk (1990), 58 min., video
 Mob of Angels: Baptism (1990), 61 min., video Mob of Angels at St. Ann (1991), 60 min, video
 Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum (1991), 29 min. Quartet Number One (1991) 8 min.
 Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (1992), 34 min. The Education of Sebastian or Egypt Regained (1992), 6 hrs. video
 Imperfect 3-Image films (1995), 6 min. On My Way to Fujiyama (1995), 25 min. Happy Birthday to John (1996), 24 min.
 Cinema is Not 100 Years Old (1996), 4 min., video Memories of Frankenstein (1996), 95 min.
 Letters to Friends (1997), 1 hr. 28 min., video Birth of a Nation (1997), 85 min.
 Symphony of Joy (1997), 1 hr. 15 min.
 Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit (April 1997), 67 min., video Letter from Nowhere -- Laiškai iš niekur N.1 (1997), 75 min., video
 Song of Avignon (1998), 5 min.
 Laboratorium Anthology (1999), 63 min., video This Side of Paradise (1999) 35 min., 16 mm
 Notes on the Factory (1999) 64 min., video
 Notes on Film-Maker's Cooperative (1999), 40 min., video
 Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes (2000) 53 min., video
 As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2001) 4 hrs. 48 min.
 Mozart & Wien and Elvis (2000) 3 min.
 Silence, Please (2000), 6 min., video
 Requiem for a Manual Typewriter (2000) 19 min., video Remedy for Melancholy (2000) 20 min., video
 Letter to Penny Arcade (2001), 14 min. 33 sec., video Ein Märchen (2001) 6 min., video

Mysteries(1966/2002)34 min.

Williamsburg, Brooklyn (1949/2002) 15 min. Travel Songs 1967-1981 (2003) 28min.

Letter from Greenpoint (2004) 80 min., video Notes on Utopia (2003-5) 55 min., video

Father and Daughter (2005), 4 min. 30 sec., video

Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese (2005), 1hr 20 min. Scenes from the Life of Hermann Nitsch (2005), 58 min., film and video

365 Day Project (2007). 365 short films, one for each calendar day of the year 2007

Lithuania and the Collapse of the USSR (2008), 4 hrs. 49 min., video I Leave Chelsea Hotel (2009), 4 min.

Outtakes From the Life of a Happy Man, 2013

Fontes: jonasmekas.com

http://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2013/1?e=4012261/5616147