

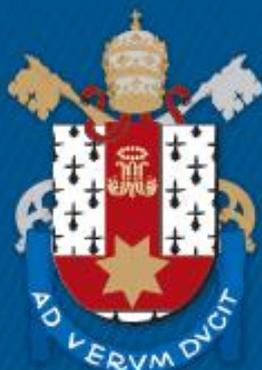
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

RAFAEL ROSINATO VALLES

NARRAR O VIVIDO, VIVER O NARRADO:
A CONSTRUÇÃO DO DIÁRIO NA OBRA DE JONAS MEKAS

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

RAFAEL ROSINATO VALLES

NARRAR O VIVIDO, VIVER O NARRADO:
A CONSTRUÇÃO DO DIÁRIO NA OBRA DE JONAS MEKAS

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2018

Ficha Catalográfica

V185n Valles, Rafael Rosinato

Narrar o vivido, viver o narrado : a construção do diário na obra de Jonas Mekas / Rafael Rosinato Valles . – 2018.

226 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Diário. 4. Filme-Diário. 5. Jonas Mekas. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecário responsável: Marcelo Votto Texeira CRB-10/1974

RAFAEL ROSINATO VALLES

NARRAR O VIVIDO, VIVER O NARRADO:
A CONSTRUÇÃO DO DIÁRIO NA OBRA DE JONAS MEKAS

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cristiane Freitas Gutfreind (Orientadora - PUCRS)

Profa. Dr. Fabiano Grendene de Souza (PUCRS)

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (UFMG)

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

Ao PPGCOM da PUCRS, a todos os professores, funcionários e colegas com quem tive a oportunidade de compartilhar estes quatro anos de doutorado.

À CAPES pelas bolsas Integral e PDSE que me possibilitaram assumir dedicação exclusiva para a realização deste trabalho.

À minha orientadora Cristiane Freitas Gutfreind, por ter abraçado este projeto desde o início, ter aportado questionamentos e reflexões determinantes na construção da tese e pelo carinho e generosidade na forma como conduziu todo o processo de orientação ao longo desses quatro anos.

Ao Miguel Fernández Labayen, pelo acolhimento deste projeto e pelo trabalho de co-tutela que realizou em Madrid, sempre aportando reflexões e questionamentos que contribuíram diretamente na realização desta tese.

À Universidad Carlos III de Madrid-Getafe, por possibilitar a realização da bolsa sanduíche e por disponibilizar um acervo bibliográfico importante para a pesquisa desse trabalho.

À Madrid, cidade que criei um vínculo afetivo muito profundo graças a oportunidade que tive em realizar a bolsa sanduíche.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Kinepoliticom e do grupo de Estudos Cinesofia, que ao longo destes quatro anos participaram constantemente no processo de gestação desta tese e que me possibilitaram aprofundar essa vivência acadêmica tão necessária na construção de um doutorado.

Aos colegas Luiz Guilherme dos Santos Júnior, Márcio Zanetti Negrini, Bruno Maya, Isabel de Castro, Roberta Simon, Germano de Oliveira, que ao longo desses quatro anos me possibilitaram conhecer obras e autores importantes para ir encontrando os caminhos desta tese.

À Miriam Rossini e Fabiano de Souza, por terem participado da banca de qualificação e da banca final, e pelas importantes análises que fizeram sobre o trabalho, que se mostraram fundamentais para o aprimoramento do processo de pesquisa; aos demais membros da banca final, César Guimarães e Osmar Gonçalves Filho, por aportarem questionamentos e reflexões, visando a versão final desta tese.

Aos meus pais Alda Helena Rosinato Valles e Horácio Figueira Valles (R.I.P.), que ao longo de todos estes anos sempre me trouxeram todo o apoio possível para seguir firme nessa caminhada.

À minha irmã Luciane Rosinato Valles, ao Duarte Rocha Martins e aos meus sobrinhos Vicente, Alice e Lara, que mesmo na distância geográfica sempre me trouxeram alegria e felicidade.

Ao Breno Ruschel e Miguel Pérez, amigos do coração que sempre estiveram presentes para celebrar os bons momentos e para aguentar firme nos momentos mais difíceis.

Ao Rogério Wolf de Aguiar, pela escuta compreensiva e pelas reflexões tão esclarecedoras que me fizeram compreender os caminhos trilhados ao longo destes quatro anos.

À Simone Paixão de Oliveira, que lá nas escadarias do colégio La Salle Dores me fez o convite para participar do Grupo de Pesquisa que mudou definitivamente o curso da minha vida.

Ao Antônio Hohlfeldt, que lá na graduação semeou em mim um potencial pela vida acadêmica que nem eu mesmo conhecia.

Ao Jonas Mekas, por esta obra tão especial, que sempre me instigou a ir mais fundo num processo reflexivo sobre o cinema, a memória e os relatos autobiográficos.

RESUMO

Esta tese realiza um estudo sobre o diário, que aparece na obra do cineasta Jonas Mekas em três formatos: o diário escrito, o filme-diário e o vídeo-diário. O objetivo é analisar como essa obra contribui para um entendimento sobre o diário enquanto forma narrativa e como o autor constrói o seu processo de autorrepresentação por meio dos diários. Este trabalho procura construir uma definição de diário, a partir de referenciais teóricos relacionados ao âmbito literário (Braud, 2006; Simonet-Tenant, 2004; Girard, 1986; Lejeune, 2015; Blanchot, 2005) e audiovisual (James, 2013; Renov, 1996). Como objetos de estudo, são analisados o livro *I had nowhere to go* (1991), os filmes-diário *Lost Lost Lost* (1976), *Walden – Diaries, Sketches & Notes* (1969), *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (1972) e os vídeos-diário pertencentes a *365 Day Project* (2007). Esta tese assume como metodologia os conceitos de *teceduras* (Daney, 2007; Benjamin, 1994) e *rasgaduras* (Daney, 2007; Didi-Huberman, 2014, 2015), a partir da forma como Mekas realiza as suas escolhas narrativas e apresenta a sua condição histórica. Este trabalho conclui que a obra em pauta aporta um entendimento sobre o diário não somente como um gênero literário, mas como uma narrativa que se afirma na sua pluralidade de formas, de acordo com os deslocamentos que o autor efetua na sua relação com o tempo, com o espaço e com o uso de diferentes dispositivos técnicos. Também conclui que Mekas constrói, nos seus diários, uma relação intrínseca entre *narrar o vivido* e *viver o narrado*, o que revela como os registros documentam um determinado contexto sócio-histórico e, ainda, como esses registros fazem parte do próprio contexto e da subjetividade construída pelo seu autor.

Palavras-chave: cinema; literatura; diário; filme-diário; vídeo-diário; diário escrito; Jonas Mekas; cinema de vanguarda norte-americano; *I had nowhere to go*; *Lost Lost Lost*; *Walden*; *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*; *365 Day Project*.

ABSTRACT

This thesis carries out a study of the diary in the work of Jonas Mekas, throughout three formats: the written diary, the diary-film and the video diary. The aim is to analyze how Mekas's work contributes to an understanding of the diary as a narrative form, and how the author constructs his process of self-representation by means of the diaries. This work seeks to establish a definition for the diary, by means of theoretical references related to the spheres of literature (Braud, 2006; Simonet-Tenant, 2004; Girard, 1986; Lejeune, 2015; Blanchot, 2005) and of audiovisual work (James, 2013; Renov, 1996). As object of study, we analyze the book *I had nowhere to go* (1991), the diary-films *Lost Lost Lost* (1976), *Walden – Diaries, Sketches & Notes* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), and video diaries from the *365 Day Project* (2007). This thesis takes *weavings* (Daney, 2007; Benjamin, 1994) and *rends* (Daney, 2007; Didi-Huberman, 2014, 2015) as its methodology, grounding itself on the way in which Mekas elaborates his narrative choices and his historical condition. We conclude that Mekas's work points to an understanding of the diary not solely as literary genre, but as a narrative that affirms itself in a plurality of forms, following the shifts done by the author in his relation to time, space, and the use of different technical devices. We also conclude that Mekas, in his diaries, builds an intrinsic relation between *narrating the lived* and *living the narrated*, which reveals how the diaries not only document a certain socio-historical context, but are also themselves part of that context and of the subjectivity built by their author.

Key words: cinema; literature; diary; diary-film; video diary; written diary; Jonas Mekas; american avant-garde film; *I had nowhere to go*; *Lost Lost Lost*; *Walden*; *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*; *365 Day Project*.

RESUMEN

Esta tesis realiza un estudio sobre el diario, que aparece en la obra del cineasta Jonas Mekas en tres formas: el diario escrito, el film-diario y el video-diario. El objetivo es el análisis de como esa obra contribuye para un entendimiento sobre el diario en cuanto forma narrativa y como el autor construye su proceso de auto-representación por medio de los diarios. Este trabajo intenta construir una definición del diario, a partir de referencias teóricas relacionados al ámbito literario (Braud, 2006; Simonet-Tenant, 2004; Girard, 1986; Lejeune, 2015; Blanchot, 2005) y audiovisual (James, 2013; Renov, 1996). Como objetos de estudio, son analizados el libro *I had nowhere to go* (1991), las películas-diario *Lost Lost Lost* (1976), *Walden – Diaries, Sketches & Notes* (1969), *Reminiscencias de un viaje para Lituânia* (1972) y los videos-diario pertenecientes a *365 Day Project* (2007). Esta tesis asume como metodología los conceptos de *tejeduras* (Daney, 2007; Benjamin, 1994) y *rasgos* (Daney, 2007; Didi-Huberman, 2013, 2015), a partir de la forma como Mekas realiza sus opciones narrativas y presenta su condición histórica. Este trabajo concluye que la obra en cuestión aporta un entendimiento sobre el diario no sólo como un género literario, sino como una narrativa que se afirma en su pluralidad de formas, de acuerdo con los desalojamientos que el autor efectúa en su relación con el tiempo, con el espacio y con el uso de diferentes dispositivos técnicos. Además concluye que Mekas construye, en sus diarios, una relación intrínseca entre *narrar lo vivido* y *vivir lo narrado*, lo que revela como los registros documentan un determinado contexto socio-histórico y, aún, como esos registros hacen parte del propio contexto y de la subjetividad construida por su autor.

Palabras clave: cine; literatura; diario; film-diario; video-diario; diario escrito; Jonas Mekas; cine de vanguardia norte-americano; *I had nowhere to go*; *Lost Lost Lost*; *Walden*; *Reminiscencias de un viaje para Lituânia*; *365 Day Project*.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 a 02: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	77
Figura 03: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	78
Figuras 04 e 05: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	82
Figuras 06 e 07: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	84
Figuras 08 e 09: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	85
Figuras 10 e 11: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	91
Figuras 12 e 13: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	91
Figuras 14 e 15: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	92
Figuras 16 e 17: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	95
Figuras 18 e 19: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	98
Figuras 20 e 21: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	98
Figuras 22 e 23: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	117
Figuras 24 e 25: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	124
Figuras 26 e 27: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	128
Figuras 28 e 29: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	130
Figuras 30 e 31: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	132
Figuras 32 e 33: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	133
Figuras 34 e 35: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	134
Figuras 36 e 37: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	137
Figuras 38 e 39: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	140
Figuras 40 e 41: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	142
Figuras 42 e 43: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	144
Figuras 44 e 45: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	146
Figuras 46 e 47: <i>Reminiscências</i> (Mekas, 1972)	147
Figura 48: <i>web-site www.jonasmekas.com</i>	150
Figuras 49 e 50: <i>Self Portrait</i> (Mekas, 1980)	154
Figuras 51 e 52: <i>A Walk</i> (Mekas, 1990)	161
Figuras 53 e 54: <i>A Walk</i> (Mekas, 1990)	162
Figuras 55 e 56: <i>A Walk</i> (Mekas, 1990)	163
Figuras 57 e 58: <i>Scenes from Allen's Last Three Days</i> (Mekas, 1997)	166
Figuras 59 e 60: <i>Scenes from Allen's Last Three Days</i> (Mekas, 1997)	166
Figuras 61 e 62: <i>Scenes from Allen's Last Three Days</i> (Mekas, 1997)	168
Figura 63: <i>365 Day Project</i> , no site <i>www.jonasmekas.com</i> (Mekas, 2007)	171
Figuras 64 e 65: <i>Walden</i> (Mekas, 1969)	178
Figuras 66 e 67: <i>365 Day Project</i> (Mekas, 2007)	179
Figuras 68 e 69: <i>365 Day Project</i> (Mekas, 2007)	180
Figura 70: <i>365 Day Project</i> , no site <i>www.jonasmekas.com</i> (Mekas, 2007)	183
Figuras 71 e 72: <i>Lost Lost Lost</i> (Mekas, 1976)	185
Figuras 73 e 74: <i>365 Day Project</i> (Mekas, 2007)	185
Figuras 75 e 76: <i>365 Day Project</i> (Mekas, 2007)	186
Figuras 77: fotografia sobre a Exposição <i>I sing and I Celebrate</i> (2017)	192
Figuras 78 e 79: fotografias sobre a Exposição <i>I sing and I Celebrate</i> (2017)	193
Figuras 80 e 81: fotografias sobre a Exposição <i>I sing and I Celebrate</i> (2017)	195
Figura 82: Mekas e eu (2017)	196

SUMÁRIO

01 - INTRODUÇÃO / 13

- 1.1 – A construção de um percurso / 13
- 1.2 – Dos campos de concentração nazistas ao *JonasMekas.com* / 15
- 1.3 – O diário em três formatos / 19
- 1.4 – Entre *teceduras* e *rasgaduras* / 23
 - 1.4.1 - *Teceduras* / 25
 - 1.4.2 - *Rasgaduras* / 27
 - 1.4.3 – Linhas metodológicas / 29

02 – O DIÁRIO COMO UM PROCESSO DE DESLOCAMENTOS / 31

- 2.1 - A construção do *eu* / 33
- 2.2 - A construção de temporalidades / 36
- 2.3 – A demarcação do espaço / 41
- 2.4 – A mobilidade entre dispositivos técnicos / 44

03 - O DIÁRIO ESCRITO / 50

- 3.1 - O livro *I had nowhere to go*: o deslocamento do privado para o público / 50
- 3.2 – O *eu* construído por *rasgaduras* / 56
- 3.3 – As particularidades do diário escrito / 60
 - 3.3.1 – As marcas do presente / 62
 - 3.3.2 - A reiteração / 66
 - 3.3.3 - O porvir / 68
 - 3.3.4 - A lembrança / 70
- 3.4 – As relações entre *I had nowhere to go* e *Lost Lost Lost* / 76
 - 3.4.1 – As *rasgaduras* / 80
 - 3.4.2 – As *teceduras* / 87
 - 3.4.3 – Entre *rasgaduras* e *teceduras* / 92

04 - O FILME-DIÁRIO / 100

- 4.1 – *Diário fílmico* e *filme-diário*: o deslocamento do privado para o público / 100

- 4.2 – O *eu* construído por *teceduras* / 103
 - 4.2.1 – O *amateur* como vanguarda / 106
 - 4.2.2 – Mekas e Menken / 110
- 4.3 – As particularidades do filme-diário / 112
 - 4.3.1 – A imagem como “lampejos de beleza e felicidade” / 113
 - 4.3.2 – A montagem como lembrança / 118
- 4.4 – As relações entre *Walden* e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* / 121
 - 4.4.1 - As *teceduras* em *Walden* / 124
 - 4.4.2 - As *rasgadas* em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* / 132

05 – O VÍDEO-DIÁRIO / 149

- 5.1 – *Jonasmekas.com*: o deslocamento do privado para o público / 149
- 5.2 - As particularidades do vídeo-diário / 152
 - 5.2.1 - *Self Portrait* / 154
 - 5.2.2 - *A Walk* / 159
 - 5.2.3 - *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* / 163
- 5.3 – As relações em *365 Day Project* / 168
 - 5.3.1 – As *rasgadas* / 174
 - 5.3.2 – As *teceduras* / 181

APONTAMENTOS FINAIS / 191

REFERÊNCIAS / 202

REFERÊNCIAS DE FILMES E OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS / 207

ANEXOS

- 01 - DIÁRIO PESSOAL (2014), por Rafael Valles / 209
- 02 - FICHA TÉCNICA –TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JONAS MEKAS / 213
- 03 - ESTADO DA ARTE (2014) / 221

1 INTRODUÇÃO

1.1 A CONSTRUÇÃO DE UM PERCURSO

Início esta tese pela constatação de um fracasso. Ainda tenho muito presente na memória o dia primeiro de setembro de 2014, quando decidi iniciar um diário íntimo que acompanhasse o meu processo de elaboração desta tese sobre a obra de Jonas Mekas. Havia sido levado pela euforia por ter encontrado nesse objeto de estudo as convicções que me faltaram no meu projeto de pesquisa original; pensei com certa pretensão que a escrita de um diário durante a elaboração da tese também me levaria a entender os mecanismos que constituem um diário.

Passados mais de três anos e a ponto de finalizar esta tese, decido reencontrar a primeira nota:

01 de setembro de 2014

Segunda feira, 01:23 da manhã, a ponto de ir dormir. Neste caderno abandonado há anos no armário, decido retomá-lo para o começo de uma longa viagem que levará pelo menos 3 anos para o seu ponto de chegada. Este caminho se inicia com muitas dúvidas, questionamentos, desafios que não se sabe até que ponto serão vencidos, pois a elaboração de uma tese e a responsabilidade de uma bolsa atemorizam um pouco. Mas a única certeza neste momento é o fator que me traz a convicção e a motivação necessária para esta viagem: procurar Jonas Mekas.

Os anos seguintes de doutorado comprovaram que a elaboração da tese não passaria pela escrita de um diário. Essa pretensão não durou mais do que quatro páginas e quatro notas, sendo a primeira e a segunda nota relativas ao mesmo dia (01/09/2014). Já as duas últimas escrevi quase um ano depois (25/03/2015 e 26/04/2015), respectivamente quando me encontrava num estado de crise sobre como escrever a primeira linha da tese e quando entreguei a primeira versão do primeiro capítulo para a minha orientadora¹.

Hoje posso dizer que esta tese é um diário imaginário sobre o que não foi, revestido por diversas camadas de reescritura, versões e análises em que

¹ As quatro páginas desse diário fracassado encontram-se no primeiro anexo desta tese.

não se identificam datas e, muito menos, uma busca autobiográfica, mas que, ao mesmo tempo, revelam um período específico da minha trajetória acadêmica entre 2014 a 2018. Analisar a relação entre a obra de Jonas Mekas e o diário também se tornou um caminho para descobrir a mim mesmo enquanto pesquisador e as inquietações que me acompanharam nesses anos.

Escrevo essa inflexão pessoal para apontar algumas questões que fizeram do fracasso de um diário de quatro páginas um caminho para construir esta tese. Essa breve experiência fez-me perceber que existe uma grande diferença entre começar um diário e mantê-lo ao longo de semanas, meses ou anos. Qualquer pessoa pode elaborar o seu próprio diário íntimo, mas fazê-lo parte indissociável do seu cotidiano já é uma outra questão.

Um diário não é somente o ato de exercitar uma prática cotidiana de escrita e inseri-la na práxis da vida do seu autor. Manter um diário é uma escolha. A cada nota registrada, afirma-se um engajamento no *eu*, um desejo em pensar a si próprio na imersão do tempo. Mesmo na sua forma fragmentária, descontínua, entrecortada pela demarcação do calendário, a elaboração de um diário é a construção de um sentido existencial que o autor estabelece consigo próprio. A decisão de escrever e o exercício contínuo de manter um diário são responsáveis por construir um acontecimento na vida do seu autor.

Retomo aqui a citação que Mekas faz no seu filme-diário *He stands in a desert counting the seconds of his life* (1969-1985), sobre a célebre frase da atriz e escritora norte-americana Mae West: “mantenha um diário & um diário te manterá” (tradução nossa). Ou, então, quando Maurice Blanchot afirma que “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 275). Em ambas as citações, afirma-se uma zona limiar entre o quanto *escrevemos* um diário e o quanto *somos escritos* por ele. Elaborar um diário emerge do ponto em que o *eu* constrói e é construído através da forma como concebemos os registros.

É nesse sentido que a escolha da obra de Mekas parece-me fundamental para analisarmos como a elaboração de um diário se confunde com a própria trajetória do seu autor, isto é, como o sentido de representação se entrelaça com os acontecimentos que o autor vivencia. Entre notas

escritas, registros fílmicos e videográficos que Mekas registrou, como parte dos seus diários, e buscou utilizar para construir a sua obra, lidamos aqui com arquivos que abarcam mais de 60 anos da sua história. São registros que mostram não somente momentos da vida de Mekas, mas também como esses registros acabam intervindo na construção de seu próprio percurso de vida.

1.2 DOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NAZISTAS AO *WWW.JONASMEKAS.COM*

Por que realizar, neste momento, um estudo sobre a questão do diário íntimo na obra de Jonas Mekas? De que forma isso contribui para um entendimento mais amplo sobre a construção do *eu* nos relatos de cunho autobiográficos?

Desde o primeiro contato que tive com a obra de Mekas, percebi como ela implica uma reflexão sobre o testemunho. Seja através dos relatos que escreveu como prisioneiro nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, seja através das imagens que registrou como exilado nos Estados Unidos e inserido na sociedade norte-americana, Mekas fez dos seus registros uma possibilidade para refletirmos sobre um período determinante na história do século XX. Suas notas escritas e imagens filmadas revelam não somente a sua condição de exílio, mas também remetem à condição de milhares de pessoas que, diante das mesmas circunstâncias, tiveram que deixar o seu país de origem e reconstruir as suas vidas em outros territórios. O *eu* dos seus diários afirma uma condição pessoal, mas também assume um sentido histórico para pensar o *nós*, enquanto parte integrante dos refugiados que foram gerados pela Segunda Guerra Mundial.

Só que, além do testemunho, um outro fator em particular interessou-me na realização deste projeto: a possibilidade de refletir sobre o testemunho a partir da perspectiva do diário íntimo. Ao adotar o diário como forma, adequar o seu testemunho ao uso do calendário, escrever sobre um acontecimento histórico com o uso da primeira pessoa do singular e integrar os registros à práxis da sua vida cotidiana, Mekas não somente documentou

um contexto sócio-histórico, como também o inseriu no dia a dia da sua condição de exílio. Desde a primeira vez que li o livro *I had nowhere to go* – no qual Mekas relata em forma de diário as suas vivências nos campos de concentração nazistas, nos campos de refugiados no período pós-guerra e nos seus primeiros anos de exílio nos Estados Unidos –, comecei a perceber a diferença entre escrever durante os acontecimentos, ou num período próximo a eles, em vez de relatá-los num momento distante do ocorrido, como ocorre com as autobiografias. *I had nowhere to go* instigou-me a refletir sobre os deslocamentos do *eu* na sua relação com o tempo e como o contexto sócio-histórico interfere nesse processo. Analisar como Mekas construiu o seu exílio por meio do diário também nos propicia uma reflexão sobre como o indivíduo procura lidar com a sua própria condição histórica.

Outro fator que me parece relevante ao analisar a obra de Mekas é a importância de seus filmes-diário para se pensar os relatos em primeira pessoa no âmbito cinematográfico. Se levarmos em conta a quantidade de livros e artigos que procuram analisar os seus filmes-diário, escritos por autores como P. Adams Sitney, David James, Michael Renov, Patrice Roillet, assim como por tantos outros autores que menciono no Anexo 2 e 3², é possível constatar o protagonismo que a obra desse cineasta apresenta para pensarmos os processos de autorrepresentação no cinema. O filme-diário, na obra de Mekas, é uma concepção poética que determina não somente a sua obra, mas também se tornou referência para outros autores que, posteriormente, buscaram construir a sua trajetória a partir de filmes-diário, como é o caso de Anne Charlotte Robertson, David Perlov, Joseph Morder, Howard Guttenplan, Harry Smith, entre outros.

Só que, por outro lado, à medida que fui me aprofundando na pesquisa sobre a obra de Mekas e nos estudos que a analisaram, percebi a importância em pensar o diário a partir de uma perspectiva mais ampla. Decidi partir do ponto de que o filme-diário não é uma instância isolada na trajetória artística de Mekas, mas uma forma narrativa que se encontra inserida num contexto do qual também fazem parte o diário escrito e o vídeo-

² Ao realizar uma consulta do tópico “Jonas Mekas” no banco de dados de periódicos da CAPES (<http://www.periodicos.capes.gov.br>), é possível perceber como os artigos que analisam a sua obra centralizam uma reflexão sobre os seus filmes-diário.

diário. Ao entender que cada um desses formatos possui as suas particularidades e semelhanças, fui instigado a conceber esta tese como um caminho que possa transitar entre essas diferentes formas de diário.

É nesse sentido que parto, aqui, do pressuposto de que a importância da obra de Mekas não se encontra somente nos filmes-diário que hoje tanto representam o seu legado (*Walden, Lost Lost Lost, Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, por exemplo), mas sim na forma como ele procura transitar entre diferentes linguagens, utilizando diferentes dispositivos técnicos, para assim trazer uma perspectiva mais abrangente sobre o que se constitui como diário. Nesta tese, buscarei refletir não somente sobre a importância que os seus filmes-diário possuem na sua obra, mas, sobretudo, na forma como Mekas concebe a questão do diário. Seus registros nos desafiam a entender o diário não somente como um gênero literário ou cinematográfico, mas como uma forma narrativa que afirma a sua mobilidade de acordo com o modo como Mekas se desloca entre o diário escrito, o filme-diário e o vídeo-diário.

Como um terceiro e último ponto a ser colocado nestas considerações iniciais, reflito sobre como este estudo também poderia se relacionar com o contexto sócio-histórico em que vivemos atualmente, em pleno século XXI. Tanto a obra de Mekas como o diário íntimo confluem para uma mesma questão: a construção do *eu* na sua relação com o tempo e perante um contexto sócio-histórico. Diante disso, procuro ir um pouco mais além: parto do ponto de que uma maior compreensão sobre a era em que vivemos também passa pela forma como entendemos a questão do diário íntimo e a obra desse autor. Parto aqui da premissa de que toda forma de autorrepresentação possui uma parcela narcísica, um desejo em expor a si próprio à criação de uma narrativa, a um ato que revele um fragmento da sua intimidade. Só que a questão encontra-se na forma como lidamos com essa autorrepresentação e na escolha dos dispositivos técnicos e linguagens que buscamos para elaborar esse processo.

Penso como o diário e a obra de Mekas podem ser entendidos nesta era de banalização do *eu* orquestrada pelas redes sociais, em que o excesso de exposição pessoal torna muito tênue a relação entre o privado e o público, entre o que é íntimo e o que é compartilhado. Vivemos numa era em que

postamos, de forma cotidiana, nossas vidas em plataformas digitais comandadas por corporações que arrecadam milhões de dólares a partir do modo como usufruímos dos seus serviços. Compartilhamos o nosso dia a dia com pessoas que mal conhecemos, esperando que nossas postagens recebam “likes” ou comentários. Demarcamos a nossa intimidade a partir de como usamos as nossas *timelines*, assim como já perdemos a noção do que é viver *off-line*.

Pensar a questão do diário, hoje, não passa necessariamente pelo caderno de notas que é lacrado por uma chave à qual só o autor tem o acesso, mas por plataformas digitais que revelam o nosso anseio em comentar para uma rede de amigos o que fizemos no dia de hoje ou o que estamos pensando nesse exato momento. O *eu*, hoje, afirma-se na sua virtualidade, nos seus filtros, constitui-se por desdobramentos de um contexto condicionado pelas tecnologias. Registrar a si próprio deixou de ser uma transgressão, para se tornar um lugar comum. Somos tragados pelas redes sociais, da mesma forma que elas são a consequência dos nossos anseios por exposição.

É diante desse excesso de autorrepresentações, que me interessa realizar o movimento inverso, operar um deslocamento reflexivo que procure pensar o que se construiu nos relatos em primeira pessoa antes desta era pautada pelo excesso do *eu*. Um dos fatores que me motivou a elaborar esta tese foi a possibilidade de entender, na obra de Mekas, um *eu* que se afirmou muito antes das redes sociais, que soube utilizar as ferramentas do seu tempo, que fez da exposição de si tanto uma busca pelo testemunho como pela elaboração de uma concepção poética, mas que também chegou até a era cibernética por meio de um movimento contínuo para pensar a si próprio como um ser histórico, condicionado pelo seu tempo.

Pensar a obra de Jonas Mekas é uma possibilidade para encontrarmos um processo contínuo de deslocamentos entre dispositivos técnicos e linguagens, para descobrirmos desde um *eu* construído de forma clandestina nos diários, que escreveu enquanto esteve preso nos campos de concentração nazistas, passando por um *eu* que se afirma no cinema de vanguarda norte-americano nos anos sessenta, até um *eu* que alcança a cibercultura com a realização de projetos que concebem a *internet* como

plataforma de exibição. Mekas nos traz a possibilidade de pensarmos a elaboração de um diário não somente como uma prática de registros cotidianos para pensar a si próprio, mas também para construir uma obra, elaborar uma concepção poética e pensar as mobilidades que se constroem num processo de autorrepresentação.

A sua obra nos proporciona tanto a possibilidade para pensarmos os deslocamentos do *eu* no seu sentido autobiográfico (ao elaborar o seu processo de exílio, a construção das suas lembranças e a sua incorporação à sociedade norte americana através dos seus diários), como também nos seus aspectos formais (à medida que a sua obra trabalha a questão do diário como uma forma que transita por diferentes linguagens e dispositivos técnicos). Através dos seus deslocamentos entre o diário escrito, o filme-diário e o vídeo-diário, a sua obra nos possibilita pensar um *eu* em constante movimento.

É diante desses fatores que circundam a realização desta tese, que assumo aqui o desafio de pensar a construção do diário na obra de Jonas Mekas a partir dos seguintes objetivos:

- analisar como a obra de Jonas Mekas contribui para um entendimento sobre o diário enquanto forma narrativa;
- refletir sobre como Mekas constrói a sua condição histórica e o seu processo de autorrepresentação através dos diários;
- identificar como a escolha do dispositivo técnico pode ser determinante na elaboração narrativa do diário.

1.3 O DIÁRIO EM TRÊS FORMATOS

Jonas Mekas é um autor que possui uma obra muito extensa e diversificada, fator este que coloca a necessidade em realizar uma delimitação sobre o *corpus* a ser analisado nesta tese. Ao longo da sua carreira, ele já publicou diversos livros, que abarcam desde poemas³, diários

³ *Flower Talk* (Mekas, 1961), *Words apart* (Mekas, 1967), *Poetry* (Mekas, 1971), *Reminiscences* (Mekas, 1972), *There is No Ithaca* (Mekas, 1996), *Daybooks 1970-72* (Mekas, 2003), *Idylls of Semeniskiai* (2007).

íntimos⁴ até críticas cinematográficas publicadas em jornal e revista⁵. Sua obra audiovisual é igualmente expressiva, ao ser composta por mais de setenta trabalhos⁶, entre filmes de curta e longa metragem, constituídos basicamente entre filmes-diário e vídeos-diário⁷. Também é considerável o número de mostras e exposições que foram feitas sobre a sua obra em museus e galerias de arte⁸, assim como a quantidade de artigos que escreveu para o jornal *Village Voice*, durante os anos 1958 até 1971, e para a revista *Film Culture* entre 1955 a 1995, da qual foi o criador e diretor.

É necessário, portanto, enfatizar que concentrarei aqui uma análise somente sobre a parte da sua obra que foi concebida em forma de diário. Delimito como diário na obra de Mekas os registros em que ele próprio se inscreve como autor, narrador e personagem dentro do próprio relato, através de registros escritos, fílmicos e videográficos que procuram trabalhar o seu processo de autorrepresentação e a construção da sua subjetividade.

Isso quer dizer que não entrarei no mérito de analisar a sua atuação como criador de entidades diretamente relacionadas ao cinema de vanguarda norte-americano, como é o caso da *Film-Makers Cooperative* (1962), *Film Culture Non-Profit Corporation* (1963), *Film-Makers Cinematheque* (1964), *Film Makers Workshop* (1964), *Film-Makers Lecture Bureau* (1964), *Friends of the New American Cinema* (1964) e *Film-Makers Distribution Center* (1966), *Anthology Film Archives* (1969). Salvo em algumas questões pontuais, tampouco serão analisados os filmes que Mekas não concebeu como filme-diário, como é o caso de *Guns of the Trees* (1962) e *The Brig* (1964), assim como as suas publicações literárias no âmbito da poesia, e a

⁴ *I had nowhere to go* (Mekas, 1991), *My Night Life* (Mekas, 2007), *To Petrarca* (Mekas, 2009).

⁵ *Movie Journal – the rise of the new American cinema, 1959-1971* (Mekas, 2016), *Scrapbook of the sixties, Writings 1954-2010* (Mekas, 2015).

⁶ É importante ter em conta aqui o que Mekas concebe como obra dentro da sua filmografia e que procura identificar no site jonasmekas.com. Muitos dos registros fílmicos que realizou não necessariamente foram utilizados na elaboração dos seus filmes.

⁷ A esses 74 trabalhos também é preciso agregar os 365 vídeos que compõem *365 Day Project* (2007) e os 40 vídeos que compõem o projeto *The First Forty* (2006).

⁸ Desde o ano de 1983 já foram realizadas mais de 80 exposições sobre a obra de Mekas em museus e galerias. Com exibições que vão desde a Lituânia, sua terra natal, até o Centre Pompidou em Paris, passando também por países como Alemanha, Estados Unidos, Itália, Japão entre outros, Mekas incorporou e foi incorporado por galerias e museus para apresentar uma nova perspectiva na sua obra, chegando inclusive à criação, em 2007, do *Jonas Mekas Visuals Art Center*, em Vilnius, na capital lituana.

sua produção como crítico cinematográfico na revista *Film Culture* e na coluna *Movie Journal*. Mesmo entendendo que todas essas ações contribuíram para a construção de uma concepção poética que viria a percorrer a sua obra, parto do ponto de que isso acabaria ampliando muito o escopo de análise deste trabalho.

Diante disso, no capítulo *O diário como um processo de deslocamentos*, concentrarei uma análise sobre os fatores necessários para entender o diário como forma narrativa e como essa questão se encaixa na obra de Jonas Mekas. Dividido em quatro partes, esse capítulo analisará como o diário concebe a construção do *eu*, a inscrição do tempo e a construção de temporalidades, a demarcação do espaço, e como o diário transita por linguagens e dispositivos técnicos. No que se refere a última parte do capítulo, será realizada uma introdução sobre como o diário não se restringe ao âmbito literário, mas como, a partir do registro de imagens em fílmico e em vídeo, produzem-se diferentes formas para pensar a construção do *eu* e a inscrição do tempo nesse processo.

O capítulo *O diário escrito* estará concentrado na análise do diário como testemunho, a partir do livro *I had nowhere to go*, publicado originalmente no ano de 1991, que contém as notas que Mekas escreveu entre os anos de 1944 a 1955. Esse livro abarca os seguintes períodos na sua trajetória:

1944–1945: período em que Mekas fugiu da Lituânia, acabou se tornando prisioneiro dos campos de trabalhos forçados nazistas durante a Segunda Guerra Mundial;

1945–1949: período do pós-guerra, em que Mekas permaneceu nos campos de refugiados, impossibilitado de regressar ao seu país de origem;

1949–1955: período em que Mekas se exilou em Nova York (Estados Unidos) e começou a construir a sua trajetória cinematográfica.

Nesse capítulo será analisado como Mekas elabora a sua condição de exílio por meio do diário, como procura lidar com o contexto sócio-histórico, assim como busca realizar o seu processo de rememoração. Também serão analisadas questões de ordem formal no que se refere à elaboração do seu diário escrito e os entrelaçamentos existentes entre o livro *I had nowhere to go* e *Lost Lost Lost* (1976), filme-diário com imagens registradas entre o

período de 1949 a 1962. Esse filme mostra tanto os seus primeiros anos como exilado nos Estados Unidos, como também a sua inserção na cultura e na sociedade norte-americana.

Já no capítulo *O filme-diário*, a tese se concentrará sobre o diário fílmico e o filme-diário e a construção de uma concepção poética na obra de Mekas. O capítulo será dividido em duas partes: a primeira parte estará concentrada em analisar a relação entre Mekas e o contexto do cinema de vanguarda norte-americano nos anos sessenta, assim como a construção de uma concepção poética a partir da imagem como “lampejo de beleza e felicidade” e da montagem como processo de rememoração. Na segunda parte será analisada a questão do filme-diário e a forma como Mekas concebe o seu processo de autorrepresentação através da montagem dos filmes. Serão analisados dois filmes em particular, já que eles formam não somente uma base para identificar o que se constitui como filme-diário, mas também apresentam um processo de elaboração do *eu* que é fundamental para entender como Mekas lida com a sua condição histórica:

- *Walden - Diaries, Notes, and Sketches* (1969): filme-diário em que Mekas registrou as imagens entre os anos de 1964 a 1968 e realizou a montagem entre 1968 a 1969. Documenta as vivências de Mekas ao longo desse período em Nova York, assim como a construção da sua concepção poética;
- *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia (1971-1972)*: filme-diário com imagens registradas entre os anos de 1950, 1952 e 1957, embora a maior parte do filme se concentre nos registros fílmicos realizados em 1971. Aborda o regresso do cineasta à Lituânia e o reencontro com a sua família e amigos, mais de 25 anos depois da última vez em que esteve no local.

No capítulo *O vídeo diário*, será analisada a questão do vídeo-diário na obra de Mekas e o uso das plataformas digitais. Numa primeira parte, buscarei analisar as particularidades do vídeo não somente como dispositivo técnico, mas também como a possibilidade de se construir uma nova forma de conceber a imagem. Em seguida, buscarei analisar como Mekas foi incorporando o vídeo na sua obra, a partir dos seguintes trabalhos:

- *Self Portrait* (1980);
- *A Walk* (1990);
- *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997).

Na última parte do capítulo, a análise estará concentrada em *365 Day Project* (2007), projeto que Mekas procurou conceber para o âmbito digital e que consiste em 365 vídeos postados na *internet* ao longo dos 365 dias do ano de 2007. Tendo em conta a amplitude desse projeto, concentrarei uma análise somente em alguns desses vídeos que têm uma relação direta com o que pretendo abordar. São estes os vídeos de *365 Day Project* que analisarei e que constam no seu *web-site*:

- postados nos dias *12 de janeiro e 25 de agosto*: vídeos em que Mekas procura refletir em frente à câmera sobre o seu processo de autorrepresentação;
- postado no dia *26 de setembro*: vídeo em que Mekas procura refletir sobre os seus primeiros dias como exilado nos Estados Unidos;
- postado no dia *22 de maio*: vídeo em que ele aborda sobre quando e como resolveu começar a sua prática diarística.

1.4 ENTRE *TECEDURAS* E *RASGADURAS*

Ao procurar definir uma linha metodológica para esta tese, esse caminho perpassa pelo ensaio *O aquário – Robert Kramer e Milestones*, em que o crítico cinematográfico francês Serge Daney traz uma interessante perspectiva para analisar o filme *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975). Ele propõe um exercício reflexivo a partir da seguinte questão: “com que o filme é tecido?” (2007, p.116); Daney procura trazer nessa pergunta não somente uma metáfora têxtil, mas também um caminho para definir sua estratégia de abordagem sobre o filme. Para ir mais a fundo na sua indagação, ele parte do ponto de que “o conjunto dos personagens de *Milestones* não forma um afresco nem uma crônica nem um documento, mas um *tecido*” (DANEY, 2007, p.116).

Um tecido visto pelo microscópio e que se sustenta tanto por seus vazios quanto por suas malhas: um entrelaçamento lacunar. É o contrário total de um lar, de um lugar quente ou de um abrigo maternal. Um tecido não se faz nem se desfaz assim, à vontade (mesmo boa): tudo se comunica ponto a ponto, com inevitáveis efeitos gerados por um acontecimento, com as voltas de manivela

de uma cruel *boustrophedon*⁹. O que se tece de novo coloca em questão (e passa a questionar ao) o que já está tecido. (DANEY, 2007, p.116)

O que fragmentos como esse evidenciam são as implicações que surgem dentro dos processos de *teceduras* propostos pelo autor. Ao afirmar que “tudo se comunica ponto a ponto”, Daney assume uma posição que não é determinada pelos extremos inicial e final, mas por um processo de entrelaçamentos em que cada movimento provoca uma instabilidade na composição do que já foi tecido. Existe um constante tensionamento na confecção de um tecido, na medida em que, ao mesmo tempo em que se busca criar formas a partir do entrecruzamento dos seus fios, também se constroem outras formas a partir dos vazios contidos no que ele denomina como “entrelaçamentos lacunares”. Assim como os tecidos, “as relações humanas não se tecem com toda a segurança, elas se entrelaçam sobre o vazio, por um fio e sem rede” (DANEY, 2007, p.116).

Trago aqui essa breve reflexão porque ela apresenta não somente uma metáfora sobre o filme que ele procura analisar, mas, sobretudo, uma proposição metodológica. Quando Daney transita em questões como o poder que a palavra tem de criar relações de *tecedura*¹⁰ dentro do relato, assim como os ritos de passagem vividos pelos personagens, que terminam criando *rasgos no tecido do filme*¹¹, sua abordagem não se resume a uma análise técnica do filme, mas a um entrecruzamento entre dois fios que terminam construindo outro tecido de sentidos: o filme em si e a perspectiva que Daney constrói sobre o filme.

O que a sua perspectiva nos traz para este trabalho é a possibilidade de pensarmos a obra de Jonas Mekas tanto através das *teceduras* como das *rasgaduras* contidas na sua obra diarística. A começar, temos o próprio entendimento do que implica, para Mekas, a questão das *teceduras*.

⁹ Escrita antiga que, no lugar de ir da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, as linhas podem ser lidas de forma alternada. [Nota do Editor] (DANEY, 2007, p.116)

¹⁰ “esse capital de palavras é o próprio ato de tecer, é a *sobrevivência* da tribo” (DANEY, 2007, p.120)

¹¹ “Há em *Milestones* dois momentos atroz, dois rasgos no tecido do filme, atroz porque rigorosamente imprevisíveis [...] Gail e Terry têm isso em comum, de estarem num momento decisivo da vida, a ponto de criar novas alianças, de se afastar um pouco do passado” (DANEY, 2007, p.115)

1.4.1 *Teceduras*

Como um ponto de referência, resgato o texto que Mekas escreveu no ano de 1965, intitulado *Notas sobre alguns filmes novos e a felicidade*, publicado na edição número 37 da revista *Film Culture*. Ao comentar sobre os filmes que vinham sendo realizados por cineastas como Ken Jacobs (*Little Stabs at Happiness*, 1960), Stan Brakhage (*Mothlight*, 1963), Marie Menken (*Go! Go! Go!*, 1962-1964; *Glimpse of the Garden*, 1957), Jack Smith (*Scotch tape*, 1963), Andy Warhol (*Eat*, 1963), Mekas não somente ressalta uma tendência no cinema de vanguarda norte-americano nos anos sessenta, mas também alguns fatores que esses filmes fizeram-no lembrar sobre as suas memórias de infância.

Dentro deste processo de recordações, Mekas comenta, no texto, sobre as mulheres do seu vilarejo na Lituânia, que permaneciam “sentadas costurando nas janelas, ou nas portas, imóveis, imersas em seus bordados e desenhos e flores vermelhas e verdes e amarelas e pontos e sóis por dias e dias” (Mekas, 2013, p.48).

Enquanto crescia lentamente, no olho da minha memória podia vê-las, tanto quanto posso me lembrar, sentadas ali sem fazer nada além disso: achei-as ali quando nasci, e deixei-as ali quando me tornei um Menino Grande, e talvez elas ainda estejam ali, costurando, sem museus para exibir suas obras primas, ninguém as chamando de obras de arte – e se alguém diz algo agradável, elas ruborizam, ou respondem algo, e nem sempre é agradável o que dizem. Era a felicidade o que estavam costurando. (MEKAS, 2013, p.48)

Nesse pequeno fragmento é possível estabelecer algumas premissas importantes para se ter em conta no processo de análise desta tese. O primeiro ponto remete-nos a como a questão da *costura* é elaborada por Mekas. Existe um desejo do autor em abordar as *costuras* tanto num sentido empírico, relacionado a um acontecimento que vivenciou na sua infância (*elas sentadas costurando nas janelas*), como também dentro de um sentido metafórico (*era a felicidade o que estavam costurando*). Mekas elabora *costuras* entre um idealismo no seu processo de rememoração e um desejo em relacionar as suas memórias ao contexto do cinema de vanguarda norte-americano, contidos nos filmes citados pelo autor neste mesmo texto.

A questão da *costura* constrói assim um entrelaçamento de temporalidades, de imaginários, de contextos sócio-históricos e, sobretudo, de afirmações estéticas na escrita de Mekas. Mesmo antes de realizar os seus filmes-diário – tendo em conta que *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*, seu primeiro filme-diário, foi finalizado somente quatro anos depois –, ele já demonstrava um desejo por *costurar* relações, ressignificar imagens, colocá-las em perspectiva uma em relação a outra.

É interessante perceber, também, como os processos de rememoração são responsáveis por construir *teceduras*. Refiro-me aqui à perspectiva que Walter Benjamin buscou no ensaio *A imagem de Proust*, em que ele comenta que “o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração”. Para Benjamin, “é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura” (BENJAMIN, 1994, p.37). Procurando analisar o conjunto de volumes que constitui *Em busca do tempo perdido*, ele parte do entendimento de que a obra de Marcel Proust construiu-se a partir da perspectiva não de um *tempo infinito*, mas de um *tempo entrecruzado*, que inscreve o processo de “compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p.45).

A metáfora do tecido e da tecelagem, tão presente no contexto das reflexões benjaminianas sobre narração, não remete, portanto, apenas a uma nostalgia do autor em relação ao trabalho artesanal e a uma Idade Média idealizada, como foi apontado por vários comentadores. A imagem ressalta muito mais o movimento duplo dos fios, a dinâmica do esquecer e do lembrar, em que ambos, esquecimento e lembrança, são ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um “branco”, mas também produz, cria ornamentos. (GAGNEBIN, 2014, p.235-236)

Nas *costuras* buscadas por Mekas através do seu processo de rememoração, também se encontra uma busca por tecer relações que alcançariam protagonismo nos seus diários. Assim como as mulheres do seu vilarejo com os seus bordados, ele também fez, dos seus registros em forma de diário, tecidos onde procurou costurar as suas memórias e a construção do *eu*. Ao longo da tese, buscarei analisar como Mekas procurou entrelaçar temporalidades, o seu processo de autorrepresentação e as rememorações que se ressignificam a partir da elaboração dos seus diários.

1.4.2 *Rasgaduras*

Assim como a obra de Mekas propicia-nos a possibilidade em analisá-la através dos seus entrelaçamentos, também devemos ter em conta que essas *costuras* se constroem fundamentalmente em função da forma como Mekas se insere num contexto sócio-histórico. Muitas vezes estas relações não conseguem ser harmônicas, na medida em que ganham forma através de tensionamentos na relação entre o público e o privado, entre o passado e a construção do presente, entre a imagem e a palavra. Diante dos tecidos que constituem as nossas trajetórias, dos fios que tecem as nossas representações, também somos atravessados por circunstâncias que determinam ou que escapam ao domínio do entrelaçamento buscado pelo autor.

É dentro deste contexto que se afirmam as *rasgaduras*. Entra-se aqui num âmbito que tanto pode estabelecer um contraponto em relação as *teceduras*, como também a construção de uma nova perspectiva que procure ressignificá-las. Emerge assim uma análise onde o autor Georges Didi-Huberman pensa a imagem como *rasgadura*, dentro do que ele denomina como um pensamento dialético, onde se procura,

[...] pensar a tese *com* a antítese, a arquitetura com as suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção, ou o tecido com a sua rasgadura [...] pensar o tecido (o tecido da representação) *com sua rasgadura*, pensar a função (a função simbólica) *com sua interrupção* ou seu disfuncionamento constitucionais. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.190)

Frente ao tecido da representação, é possível tanto tecer novas relações, como operar *rasgaduras* que problematizem estas relações. Didi-Huberman parte do entendimento de que tomar uma posição é rasgar, “praticar uma fenda, uma fissura em um estado consensualmente considerado como inevitável. Inventar, afirmar uma forma (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.128, tradução nossa), é o exercício de “dialetrizar, colocar em perspectiva” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.240). É através do choque entre determinadas construções discursivas e do questionamento que procure refletir sobre os tecidos das representações, que emergem obras onde é

possível trazer um entendimento mais amplo sobre o contexto no qual se insere.

Rasgadura seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte. Seria o primeiro meio de recolocar em questão o postulado panofskiano segundo o qual “o historiador da arte difere do espectador ‘ingênuo’ no sentido de que ele é consciente do que faz”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.190)

Assumindo esta premissa demarcada por Didi-Huberman como um ponto de partida, se buscará trabalhar aqui como a construção do *eu* se efetua por *rasgaduras*, como é possível identificar nos seus rasgos, um processo de representação. Para se pensar a obra de Mekas, também é preciso entender as *rasgaduras* que marcaram a sua trajetória e de que forma ele também procurou construir *rasgaduras* que foram determinantes na elaboração da sua obra e de uma concepção poética.

Me refiro aqui ao processo de exílio que Mekas teve que iniciar no ano de 1944, aos 22 anos de idade, quando ele e o seu irmão Adolfas¹² fugiram dos alemães nazistas que invadiram a Lituânia em plena Segunda Guerra Mundial. Ao ser preso pelos nazistas na fronteira entre Alemanha e Áustria, ter se tornado prisioneiro nos campos de concentração alemães durante a guerra, ter permanecido nos campos de refugiados durante quatro anos no período do pós-guerra, diante da impossibilidade de regressar ao seu país de origem e ter que emigrar para os Estados Unidos, Mekas foi atravessado por um contexto sócio-histórico que lhe impôs condições. Existem *rasgaduras* que trazem uma diferente perspectiva para entender a forma como Mekas representa a si próprio na sua obra a partir da sua condição de exílio.

¹² Adolfas Mekas (1925-2011), nasceu em Semeniškiai-Lituânia. Adolfas e Jonas fugiram juntos da Lituânia em 1944, foram prisioneiros de guerra e se exilaram nos Estados Unidos, a partir do ano de 1949. Adolfas também foi realizador cinematográfico, escritor, editor, professor, além de ator. Com o irmão Jonas, fundou em 1955 a revista *Film Culture*, além de ter participado na criação de entidades de fomento ao cinema de vanguarda norte-americano, como é o caso da *Film-Makers' Cooperative* (1962). Seu trabalho mais reconhecido como realizador é o filme *Hallelujah the Hills* (1963), que participou do Festival de Cannes daquele mesmo ano. Para maiores informações sobre Adolfas, coloco aqui abaixo, três *links* que abordam a sua trajetória:

<http://www.adolfasmekas.com/bio.htm>

<https://www.theguardian.com/film/2011/jun/08/adolfas-mekas-obituary>

<https://www.nytimes.com/2011/06/03/movies/adolfas-mekas-avant-garde-filmmaker-and-teacher-is-dead-at-85.html>

Como ele próprio afirma em *voice-over* no seu filme-diário *As I was Moving Ahead I Saw Glimpses of Beauty* (2000).

Enquanto uno estes pedaços de película já quase de noite, penso em mim mesmo, penso em como ao longo dos anos me cobri com capas de civilização, com tantas capas que agora nem eu mesmo vejo a facilidade com que as feridas se adentram nas minhas mais fundas profundidades. Profundamente ferido por coisas que nem suspeito. Que sei sobre esta civilização, sobre esta vida? Não sei nada. Não entendo nada. E não sei nada. Não sei nada (tradução nossa).

Num fragmento como este é possível encontrar justamente os dois fios condutores (*teceduras* e *rasgaduras*) que irão contribuir para um entendimento mais amplo sobre a sua obra. Ambas formas de lidar e confrontar o tecido da sua autorrepresentação é que fazem com que sua obra construa entrelaçamentos e desprendimentos entre Mekas e o contexto histórico no qual se insere. É dentro de questões como estas que as *teceduras* e as *rasgaduras* assumem aqui neste trabalho um protagonismo na elaboração de uma estratégia metodológica.

1.4.3 Linhas metodológicas

Diante desses fatores, assumirei uma linha metodológica em duas frentes.

1^a – *Pensar as teceduras e rasgaduras em relação ao diário*: ao longo da tese buscarei analisar as questões formais e técnicas que se estabelecem entre o diário escrito, o filme-diário e o vídeo-diário. Tendo em conta a particularidade que a sua obra tem de transitar por distintas linguagens e dispositivos técnicos, o trabalho buscará identificar, além dos entrelaçamentos, as distinções formais que existem nos três formatos de diário que Mekas utiliza na sua obra.

2^a – *Pensar as teceduras e rasgaduras sobre o seu processo de autorepresentação*: buscarei trabalhar as relações que Mekas estabelece com o contexto sócio-histórico, com a sua condição de exílio e de que forma a construção dos seus registros atuam diretamente nesse processo. Tendo em conta que a questão do exílio assume protagonismo na sua obra, assim

como a busca por inserção na cultura e sociedade norte-americana, nossa intenção é analisar de que forma Mekas retrata a si próprio dentro de um contexto relacionado à Segunda Guerra Mundial e ao período pós-guerra.

É importante ressaltar que ambas as linhas metodológicas se entrecruzam continuamente, uma vez que Mekas também faz das distintas instâncias do seu diário um meio para pensar a si próprio não somente como narrador e personagem da sua obra, mas também como alguém que se insere num período histórico que determinou a construção dessa obra.

No entanto, também é preciso ter em conta que, em determinados momentos desta tese, uma linha de ação irá se sobrepor em relação à outra. Existem diferenças no processo de análise sobre o diário escrito em relação ao vídeo-diário, por exemplo. Na medida em que o diário escrito se constitui mais como testemunho de exílio do que propriamente como a construção de uma concepção poética, a análise se concentrará mais no processo de autorrepresentação buscado por Mekas do que propriamente nos aspectos formais que constituem o diário. Por outro lado, como a sua obra em vídeo foi realizada num período bastante posterior ao seu processo de exílio e a sua condição histórica não assume o mesmo protagonismo que no seu diário escrito, a análise será realizada mais sobre as questões formais que constituem a criação dos seus vídeos-diário e de que forma isso acabou determinando a construção do *eu*.

No que se refere aos seus diários fílmicos e filmes-diário, também haverá algumas sobreposições. Na primeira parte do capítulo que se concentrará numa análise sobre as imagens registradas por Mekas, buscar-se-á tanto uma análise formal dos seus diários fílmicos e de que forma eles se diferenciam do seu diário escrito, como também uma análise que procura compreender o contexto sócio-histórico no qual essas imagens se inserem. Na segunda parte do capítulo que estará concentrada em analisar os seus filmes-diário, a análise será mais direcionada ao modo como Mekas se constrói como personagem do seu próprio relato, como ele faz da montagem dos seus diários fílmicos uma narrativa que rememora sua vida de exilado e reflete sobre essa condição.

02 O DIÁRIO COMO UM PROCESSO DE DESLOCAMENTOS

Quando nos referimos a um diário, sobre o que necessariamente estamos falando? Seria uma prática? Uma forma? Um gênero? Estaria restrito à esfera literária? É possível identificar a construção de uma obra ou simplesmente fragmentos de uma intimidade demarcada por datas?

Ao longo deste período de Doutorado, comecei a me questionar sobre os caminhos para fazer desta tese não somente uma análise sobre a obra de Jonas Mekas, mas um trabalho que aportasse uma reflexão mais ampla sobre questões que se afirmam através da sua obra. Diante disso, é importante ressaltar que o avanço deste trabalho esteve diretamente relacionado à necessidade que tive em delimitar melhor o que se constitui como diário e de que forma essa questão se entrelaça com os trabalhos de Mekas.

Como um primeiro passo nessa direção, procurei investigar estudos que revelassem não somente uma tradição de análise sobre os aspectos formais que constituem o diário, como também apontassem uma recorrência de fatores para se ter em conta ao analisar a obra de Mekas. Ao longo da leitura de livros e artigos de autores, como Philippe Lejeune, Alain Girard, Françoise Simonet-Tenant, Michel Braud, Beatrice Didier, Maurice Blanchot, entre outros, foi importante identificar alguns pontos que afirmam a necessidade para se pensar o diário como uma escrita de si, a construção da subjetividade e das temporalidades que emanam desses registros, assim como o processo de rememoração elaborado pelo autor.

No entanto, a leitura desses trabalhos também revelou ser um processo mais complexo do que o imaginado inicialmente. Primeiro, porque existe uma recorrência em afirmar o diário como um lugar de indeterminação, uma prática literária que escapa a um entendimento mais objetivo sobre as suas especificidades. Márcio Seligmann-Silva, por exemplo, parte do ponto de que “o diário é uma aporia: é a aporia. Ele mostra o enfrentamento do real, do simbólico e do imaginário, e atua neles. É o grande fantasma da literatura desde o romantismo” (2012, p.266). Já Françoise Simonet-Tenant, entende

que “na verdade, o diário, que subverte qualquer classificação, é rapidamente sentido como inoportuno na literatura” (2001, p.12, tradução nossa).

Ao longo do processo de investigação sobre o tema, percebi a necessidade de identificar o diário como a construção de uma zona limiar que transita em questões como a literatura, o relato de cunho autobiográfico, o testemunho histórico, o registro de um imaginário e a construção de um lugar de memória.

Só que, justamente na identificação dessa zona limiar e na confrontação entre esses estudos em relação à obra de Mekas, é que acabei me deparando com um impasse. Ao ter em conta que essas referências bibliográficas concentram-se em analisar o diário como um gênero literário¹³, com as especificidades que o constituem a partir do exercício da escrita, do uso da palavra e da publicação em forma de livro, encontrei-me diante da necessidade de ampliar o escopo desse termo. Com a exceção de Philippe Lejeune, que vem publicando estudos que abordam o diário em redes sociais e distintas linguagens¹⁴, estamos lidando com autores que não contemplam a pluralidade de formas que o diário apresenta.

É diante disso que, mesmo respeitando as especificidades do diário enquanto gênero literário, busco classificar esse termo a partir de uma perspectiva mais abrangente. Pensar o diário como uma forma narrativa que transita pela literatura, pelo cinema, pelas artes visuais, pela fotografia, entre outras formas, propiciando assim uma reflexão sobre as transformações que ele foi assumindo de acordo com o contexto sócio-histórico em que se insere. Sua existência não se encontra mais restrita ao ato da escrita, mas também a possibilidade de construir diários através de imagens fílmicas, recortes de imprensa, vídeos, desenhos, assim como o uso de plataformas digitais, como a cibercultura, que nos remete à criação de blogs, canais multimídia, assim como a construção de perfis pessoais nas redes sociais.

¹³ Como afirma Alain Girard, o entendimento do diário como gênero encontra-se diretamente relacionado a sua publicação em forma de livro: “E, no entanto, o diário se tornou um gênero. Diversos escritores recorrem a ele. O leitor espera a continuação. Destinado ao público, o diário teve de passar por todo tipo de modificações e acabamentos, que o afastam de sua natureza e de sua função originais”. (GIRARD, 1986, p.09, tradução nossa).

¹⁴ É o caso de livros como *Le journal intime – Histoire et anthologie* (2006), escrito em parceria com Catherine Bogaert ou “*Cher écran...: journal personnel, ordinateur, Internet* (2000).

Só que, para entender essa multiplicidade de formas narrativas que um diário pode ter, é necessário partir de algumas premissas que identificam as suas especificidades. Relaciono aqui quatro dessas premissas:

- registro realizado em primeira pessoa, em que é possível identificar uma forma narrativa que evidencie o autor como narrador e personagem;
- registro demarcado pelo tempo, tanto através da delimitação do calendário, como no ato de integrá-lo à práxis da vida cotidiana do seu autor;
- registro demarcado pelo espaço, por meio dos locais por onde o autor percorreu e da relação que eles estabelecem com o seu contexto sócio-histórico;
- registro que transita por diferentes linguagens e dispositivos técnicos.

É importante ressaltar que esses quatro fatores encontram-se diretamente interligados. O diário não só evidencia a elaboração de um *eu* inserido numa narrativa, como esse *eu* também é determinado pela inscrição do tempo e pelo modo como os registros constroem temporalidades, pela sua inserção num determinado espaço, assim como pelas escolhas sobre qual dispositivo técnico utilizar.

Tendo em conta que a obra de Mekas possibilita entender o diário pela sua multiplicidade, é preciso identificar o diário a partir do seu processo de deslocamentos. Diante disso, procuro partir do pressuposto de que o diário é uma forma narrativa que afirma os deslocamentos do *eu* através da sua relação com o tempo, com o espaço, com o contexto sócio-histórico que emana dessa relação espaço-temporal e com o uso de diferentes dispositivos técnicos.

2.1 A CONSTRUÇÃO DO *EU*

Ao se mencionar a palavra *diário*, é importante esclarecer que me refiro a uma narrativa cujo autor concebe a si mesmo como narrador e personagem do próprio relato e que procura abordar questões ou acontecimentos relacionados a sua esfera íntima. Nos estudos prévios sobre o tema, existe uma recorrência em se utilizar o termo *diário íntimo* ou, em

alguns casos, *diário pessoal*¹⁵ para classificar uma forma de registro na primeira pessoa do singular, demarcado pelo calendário e integrado à práxis da vida cotidiana do seu autor. Essa delimitação também envolve uma questão terminológica que remonta ao século XVIII, quando se procurou diferenciar o diário íntimo em relação a outra forma de escrita também determinada pelo calendário: o diário publicado diariamente em forma de notícias, no que até hoje conhecemos como o jornal produzido pelos veículos de imprensa¹⁶.

O diário íntimo é basicamente “a realização de uma intenção pessoal, a projeção de uma escrita de si ao longo do tempo por vir” (BRAUD, 2006, p.27, tradução nossa), em que o diarista “ocupa o lugar central. Todas as entradas se interpretam em relação a ele, de maneira direta ou indireta” (BRAUD, 2006, p.15, tradução nossa). É este *eu* que se constitui como o “centro de observação ou centro de convergência” (GIRARD, 1986, p.03, tradução nossa), que confere unidade, coesão a uma forma narrativa que, na sua essência, é fragmentária e descontínua. A elaboração de um diário é um exercício constante de construção desse *eu*, em que se procura evidenciar o seu ponto de vista sobre acontecimentos que o autor vivencia e o contexto sócio-histórico no qual se insere.

Só que, mais do que elaborar um *eu* de forma retrospectiva que caracteriza as autobiografias, o diário constrói um *eu* cotidiano que revela este sentido intercalado ou simultâneo entre viver e registrar essas vivências. É diante desse fator que “vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 264). Ler um diário é um convite para entrarmos não somente na construção do *eu*, mas,

¹⁵ Michel Braud, por exemplo, parte da perspectiva de que não necessariamente todo diário seja íntimo: “Eu preferiria a denominação *diário pessoal*, que me permite integrar os textos cuja temática dominante não é, ou nem sempre é, estritamente íntima (os diários literários, de viagem ou de guerra, por exemplo, e de maneira mais geral, todos os diários que trazem um depoimento) enquanto seus caracteres formais são próximos ou idênticos” (Braud, 2006, p.09, tradução nossa).

¹⁶ Como procura esclarecer Simonet-Tenant, “A criação em 1777 do *Jornal de Paris* atesta o emprego do termo em seu sentido moderno e sem dúvida para evitar qualquer confusão que se tenha no início do século XIX a necessidade de associar ao substantivo diário o adjetivo íntimo para designar a relação cotidiana de eventos ou de pensamentos pessoais, privados e não destinados à publicação” (Simonet-Tenant, 2004, p.16, tradução nossa)

sobretudo, nos seus deslocamentos, num *eu* que se encontra em movimento contínuo, no fluxo do seu dia a dia.

É justamente pelo fato de o diarista ser o centro do seu relato que a leitura de um diário também precisa ser entendida pela inscrição da subjetividade do seu autor. A compreensão sobre um acontecimento ou um determinado contexto sócio-histórico através de um diário passa inevitavelmente pela elaboração do ponto de vista que o autor assume sobre esse acontecimento. A sua parcialidade é precisamente um dos seus elementos constitutivos, um fator determinante para se identificar a noção de intimidade dentro do próprio registro.

Ainda que ele evoque eventos externos, ainda que ele se anime em relação ao encontro de uma outra pessoa, ou a uma conversa, ou a qualquer circunstância que questione outrem, não é um evento ou outro em si que interessa ao redator, mas somente sua ressonância, ou ainda sua refração em sua consciência. Nem os outros, nem a sociedade, nem o mundo tem, para ele, existência própria (GIRARD, 1986, p. 04, tradução nossa).

Também é necessário ter em conta que esse *eu* é consequência de um processo narrativo em que o autor-indivíduo produz um distanciamento de si próprio para construir um narrador e um personagem. A elaboração de um diário pressupõe uma consciência da sua intenção em não somente relatar as suas vivências, mas em compreender as implicações que envolvem representar a si próprio.

O diário é um lugar onde o autor se desdobra, construindo um personagem que se entrecruza com o indivíduo, assume a liberdade em tornar-se um *outro*, na intimidade de um espaço onde habitam intenções, projeções e estranhamentos. Entram em jogo interpretações que assumem uma construção subjetiva, na qual se afirma a multiplicidade do *eu* através dos seus deslocamentos. “O eu contado é tão diferente do indivíduo “real”, se é que podemos dizer isso (pois o que é real neste jogo de máscaras?). O diarista, então, cria para si duplamente um personagem: enquanto escritor e enquanto matéria de sua escrita” (DIDIER, 1991, p.117, trad. nossa).

Ao construir uma obra concentrada na sua autorrepresentação, Mekas defronta-se continuamente com essa problemática, pensa-a como parte constitutiva dos seus próprios relatos. É o que ocorre, por exemplo, num

fragmento do filme-diário *As I Was Moving Ahead I Saw Glimpses of Beauty* (2000), em que Mekas comenta em *voice over*: “quando olho agora estas imagens, faço completamente de outro lugar. [...] Esse sou eu, aqui e, no entanto, já não sou eu, pois sou eu mesmo quem está olhando tudo agora, a mim mesmo, a minha vida, os meus amigos” (tradução nossa). Na sua intenção em refletir sobre os deslocamentos do *eu*, Mekas também pensa na diversidade de formas narrativas que esse processo de autorrepresentação assume na sua obra.

É nesse sentido que busco analisar nesta tese como esse *eu* se constrói na obra de Mekas, como ele procura elaborar a si próprio enquanto personagem e como isso se relaciona com o contexto sócio-histórico no qual se insere. Como alguém que, aos 22 anos de idade, precisou fugir clandestinamente da Lituânia em plena Segunda Guerra Mundial, acabou sendo preso pelos nazistas e condenado a trabalhos forçados nos campos, viveu nos campos de refugiados até conseguir ir para os Estados Unidos na condição de refugiado já no período pós-guerra, em 1949, os seus diários possibilitam uma análise sobre esse *eu* em processo contínuo de deslocamentos.

Será analisado também como esse atravessamento da história e o contexto de exílio ganharam outros contornos quando Mekas procurou se inserir na sociedade norte-americana, e de que forma esse *eu* afirma-se nos diários fílmicos e num contexto do cinema de vanguarda norte-americano nos anos sessenta. Tanto no uso da palavra como no das imagens, buscar-se-á analisar como a relação entre Mekas e o contexto sócio-histórico foi se transformando com o passar do tempo e através da elaboração da sua obra.

2.2 A CONSTRUÇÃO DE TEMPORALIDADES

Outro ponto determinante para entender como o diário se constrói é a relação que se estabelece com o tempo e a forma como os registros constroem temporalidades. Nessa questão, é importante ter em conta o protagonismo do calendário como fator ontológico do diário e o quanto isso se torna essencial à própria construção narrativa dos registros.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. (BLANCHOT, 2005, p.270).

Ao ser demarcado pelo calendário, o diário estabelece uma ação que materializa o tempo e implica a integração desses registros à práxis da vida cotidiana do seu autor. O calendário “é o sinal da tensão de escrita que mora no diarista e é o motor das anotações cotidianas. O diário é uma história pessoal cuja forma mínima é a inscrição do desejo de escrever na sucessão dos dias” (BRAUD, 2006, p.114, trad. nossa).

Manter um diário é um ato que evidencia o caráter transitório do seu autor na sua relação com o tempo. É um registro demarcado pelo tempo, assim como também é um registro que ressignifica o tempo, ao construir temporalidades que inserem a objetividade do calendário na subjetividade do seu autor.

É nesse caráter transitório que o diário se constrói a partir de fragmentos. Mesmo diante da sua linearidade cronológica, o diário afirma-se diante da imprevisibilidade do dia seguinte, frente à impossibilidade de narrar algo que ainda não aconteceu, fator este que acentua um sentido fragmentário nos registros. Ao mesmo tempo em que o diário assume uma posição de expressar a subjetividade do autor sobre o que procura narrar, também é importante ressaltar que tanto a elaboração como a leitura de um diário lidam com um constante processo de *estar à deriva*. Afirmando o momento presente do autor, o diário constrói rastros de um passado pelo seu sentido acumulativo, mas que, ao mesmo tempo, defronta-se continuamente com a questão do porvir.

Ter em conta o estabelecimento do calendário não somente como ordenamento cronológico, mas também como uma condição que delimita a própria narrativa acaba fazendo com que o diário assuma um sentido de integração à práxis da vida cotidiana do seu autor. Este fator é essencial, na medida em que o particulariza frente às demais formas de elaboração do *eu*. Ao evidenciar o seu caráter fragmentário e de simultaneidade entre viver e

registrar o vivido, o diário possibilita identificar as inconstâncias que se relacionam as próprias vivências cotidianas do seu autor. A ordem do diário está intimamente ligada à ideia de processo, à construção de uma autorrepresentação que não assume um caráter uniforme e orgânico.

O diário é um texto fragmentário, no qual cada anotação permanece aberta sobre as outras, nunca se fecha sobre sua própria significação. No entanto, não é um texto produzido por junção de anotações esparsas (como uma compilação de fragmentos), mas por acumulação cronológica ordenada. (BRAUD, 2006, p.181, tradução nossa)

Outro fator que demarca o sentido ontológico do calendário na elaboração do diário é justamente a distinção que muitos estudos procuram realizar entre diário e autobiografia. Mesmo que o diário se constitua enquanto um registro de cunho autobiográfico, isso não o torna necessariamente uma autobiografia, se colocarmos em perspectiva a questão dos gêneros. Como afirma Duhart:

Na autobiografia, o tempo só tem uma forma: o passado, e é com esse tempo que o sujeito se relaciona. Por outro lado, no diário, o tempo é multiforme, uma vez que há referências ao presente, ao passado e ao futuro. O tempo não fica enclausurado já que uma das características do diário é o fluxo da subjetividade em movimento. Memórias e autobiografia supõem um relato retrospectivo em um plano de conjunto, o que resulta, de certo modo, em uma escritura panorâmica [...] A autobiografia requer do sujeito uma subtração de suas circunstâncias imediatas, e o tempo da escrita não coincide com a sua atualidade, sendo fiel ao plano total da biografia. Por sua vez, no diário íntimo, o sujeito expressa seus pensamentos e sentimentos de acordo com as vicissitudes de sua cotidianidade. (DUHART, 2009, p. 62, tradução nossa)

Enquanto na autobiografia afirma-se uma estrutura panorâmica que recorda uma trajetória já vivida, no diário afirma-se o fragmento, um recorte que se sobrepõe a uma ideia de totalidade, uma recordação embebida pelo *agora* da sua cotidianidade. Se na autobiografia evidencia-se um fator retrospectivo, um olhar que se volta para o passado e que revela uma distância temporal mais ampla entre os acontecimentos e o seu processo de rememoração, nos registros de um diário o ato de lembrar revela muito mais sobre o momento presente do autor do que propriamente sobre o seu passado. “A escrita de si combina essa dupla exigência: relatar o presente

(na obsessão ou na negação da morte) e constituir com esses instantes sucessivos uma história cujo fim não está programado” (BRAUD, 2006, p.140, trad. nossa).

Existe um sentido de envolver o diário na imersão do tempo, em registros que podem ser realizados ao longo de anos, acompanhando o autor na própria construção da sua trajetória pessoal e fazendo com que as fronteiras entre viver e elaborar um diário se tornem ainda mais difusas. Como afirma Girard, “um diário íntimo se estende necessariamente sobre um período bastante longo de tempo. Não é possível precisar ainda mais a duração desse período” (GIRARD, 1986, p.04, trad. nossa), questão essa que remete justamente aos longos períodos em que Mekas registrou (e acumulou) os seus diários, os quais, posteriormente, tornaram-se fundamentais para a construção da sua obra.

É justamente nesse fluxo contínuo de registros, que acompanham o dia a dia do autor, que o diário encontra-se propenso aos movimentos na subjetividade de quem o escreve. O diário é uma forma narrativa sujeita não somente a registrar um sentido reiterativo que há no cotidiano do seu autor, mas também a potencializar as contradições e mudanças de perspectiva que o autor assume ao longo do tempo. O diário revela tanto o sentido progressivo do tempo, como um sentido descontínuo e inorgânico que o autor assume na sua relação com o tempo.

Tendo em conta que essa forma narrativa caracteriza-se como um registro que acompanha a trajetória do seu autor, também entra em questão se o diário possui ou não um sentido de obra. Existe uma recorrência nos estudos sobre o tema em afirmar que o diário pode vir a se constituir como obra, mas isso não necessariamente o condiciona como tal durante o seu processo de elaboração. Philippe Lejeune, por exemplo, traz um posicionamento de que “o diário não é, em sua origem e essencialmente, uma obra: é uma prática, e sua finalidade é a vida do seu autor” (2015, p. 11), na medida em que “o objetivo primeiro do diário não é a produção de efeito sobre o leitor, mas o acúmulo de rastros e o acompanhamento da vida de seu autor. É da ordem do arquivo, não da obra” (2015, p.14-15). Alain Girard segue a mesma linha de Lejeune, ao partir do entendimento de que “o diário pára quando a obra começa” (1965, p.107, tradução nossa).

Um diário não é uma obra. Ele não tem as características essenciais de uma. Ele não tem nem começo nem fim; ele obedece apenas à regra das circunstâncias ou ao humor de seu autor. Não há nisso nada de grave, pois essa é a lei do gênero: o autor pode colocar ali, como ele quiser, o que ele quiser e na ordem em que quiser. Uma obra, ao contrário, é o fruto de um certo encadeamento e de uma longa reflexão, ela obedece a uma lógica interna; cada pedaço que a compõe é necessário. Romance, poema, estátua ou monumento, ela se impõe em seu conjunto, como em todas suas partes. O diário vai de um passo negligente e não teme os redizeres, uma página ou várias podem ser suprimidas sem alterar o conjunto. Embora achemos charmoso esses meandros infinitos, todo diário é de alguma maneira longo demais. Uma obra é lida de uma só vez, a leitura de um diário é necessariamente interrompida. (GIRARD, 1965, p. 105, tradução nossa)

Salvo as premissas levantadas até aqui (a inscrição do *eu*, a demarcação do calendário, a integração do registro à práxis da vida cotidiana do autor, a demarcação do espaço e a escolha do dispositivo técnico), não existe uma fórmula para se realizar um diário. Cada registro constrói-se de acordo com o modo como o autor procura ir integrando essa prática à práxis da sua vida cotidiana. Desde relatos de viagem, passando por escritas sobre o processo de criação de uma obra, até situações mais extremas, como descrever os dramas vividos no *front* de uma guerra ou num processo de exílio – entre outras circunstâncias diversas –, o que o diário evidencia é um caminho pelo qual o *eu* é atravessado pelo tempo.

O diário aprofunda assim uma busca pelo inacabado que constitui o fluxo contínuo da vida do seu autor. A partir do seu sentido fragmentário e acumulativo, o diário não se afirma pelo processo de reescritura. O diário encontra-se mais precisamente na ordem de um material bruto, diante da necessidade de contemplar o momento presente. Manter um diário não aponta a necessidade de uma estrutura que procure efeitos sobre um leitor/espectador ou uma costura narrativa que harmonize os intervalos entre as notas.

Por outro lado, entretanto, faz-se necessário observar: quais seriam as fronteiras que separam uma obra de uma prática, um rastro do cotidiano para uma intenção literária? Ao se ter em conta que, desde o século XIX, existe

uma recorrência de diários íntimos sendo publicados em forma de livro¹⁷, até que ponto podemos identificar se um autor escreve o seu diário pensando em restringi-lo a uma esfera íntima ou escreve visando a uma produção de efeitos sobre o leitor, pensando numa futura publicação? Por trás dessas indeterminações encontram-se caminhos para não reduzir o diário somente a um simples registro de atividades cotidianas, mas a uma narrativa que potencializa a subjetividade do seu autor e a inscrição do tempo nesse processo.

2.3 A DEMARCAÇÃO DO ESPAÇO

Ao longo dos estudos prévios sobre o diário enquanto gênero literário, é possível identificar uma lacuna: se analisar a construção do *eu* e a inscrição do tempo são dois pontos fundamentais, a demarcação do espaço não assume papel preponderante na construção teórica sobre o que se constitui como diário. Tendo em conta que, no âmbito literário, uma nota escrita não necessariamente precisa descrever o local onde o autor esteve, pensar o espaço acaba se tornando um fator de segunda ordem.

No entanto, mesmo no diário escrito, a descrição de lugares em que o autor esteve ou está (enquanto escreve a nota ou registra imagens, por exemplo) também têm papel determinante para o entendimento do *eu* e para a relação que assume com o tempo. Penso no protagonismo do espaço quando me refiro a relatos nos quais a questão do exílio é preponderante, em que o deslocamento das suas origens gera uma relação de estranhamento com o espaço ao qual o autor do diário se dirige (ou é dirigido, como ocorreu com Mekas ao ser preso pelos alemães nazistas em 1944). Desde a primeira vez que li *I had nowhere to go*, tenho muito presentes notas como estas

¹⁷ No artigo *Le journal intime. Genre Littéraire et Ecriture Ordinaire*, Roland Barthes (1966), citado aqui por Simonet-Tenant (2004), identifica uma cronologia do diário íntimo no âmbito literário através de três períodos: “de 1800 a 1860, os autores escrevem seus jornais para eles mesmos, sem pensar em publicar [...]; de 1860 a aproximadamente 1910, os primeiros jornais publicados, distribuídos, asseguram o sucesso do gênero, abundantemente prático: o autor não publica ainda, mas sabe que ele será publicado; enfim de 1910 até os dias de hoje, o gênero se expandiu: os eruditos publicam edições integrais (se possível) dos primeiros diários e os autores, eles mesmos, publicam seus diários em vida” (SIMONET-TENANT, 2004, p. 62, trad. nossa)

duas, que Mekas escreveu respectivamente nas datas de 27 de julho e 11 de agosto de 1945:

Caminhamos por Würzburg. Olhamos para a esquerda, olhamos para a direita: é um deserto, não há nada à vista. Nem sequer um fantasma. Nada se move. Ninguém caminhando por estas ruas agora, ninguém fazendo nada. Nem um único edifício inteiro à vista. O ar cheira a fumaça e corpos decompostos, soterrados debaixo dos tijolos e do concreto. Aqui estão as ruínas de um teatro, e aqui os restos de uma igreja. Aqui, parece que havia uma universidade. [...]

Estamos caminhando pelos campos: Escalamos as colinas, olhamos para o fundo do vale do Main. Suas pontes desmoronadas, um labirinto de aço e ferro. Encostas íngremes, vinhedos colina abaixo, verão. Estou sentado numa colina, olhando. Würzburg lá embaixo, em ruínas, um rio, uma névoa azul cobrindo tudo. Ah, como esta paisagem é diferente da paisagem da minha infância! (MEKAS, 2017, p.89-90, tradução nossa)

Ao escrever sobre determinados lugares que percorreu na cidade de Würzburg, Mekas também descreve as suas impressões sobre esse local, constrói a sua subjetividade na relação que estabelece com o espaço. Da mesma forma, a descrição do espaço remete ao período de pós-guerra; os detalhes que Mekas relata sobre o local fazem referência a um momento presente que ele vivenciava num período que é logo posterior à derrota alemã. Escrever sobre esse local alguns meses ou anos depois poderia constituir uma nota completamente diferente, por exemplo. Mekas descreve não somente os lugares por onde passou, mas também o quanto esses lugares são determinantes na construção do *eu* e como ratificam uma relação intrínseca com o tempo.

Quando a questão do espaço insere-se na imagem, em diários que se constroem a partir de registros fílmicos ou videográficos, esse fator ganha ainda mais relevo. A começar pelo fato de que a escolha de um enquadramento sobre o que filmar já é a delimitação de um espaço, um caminho para definir o que se torna diegético ou extradiegético no registro das imagens. Tanto o diário fílmico como o vídeo-diário constituem-se como tais a partir das escolhas que o autor assume na sua relação com o tempo e com o espaço.

Não é por acaso que os estudos realizados sobre diário em fílmico ou em vídeo assumem uma especial importância no que se refere a como

analisar a questão do espaço. É o caso, por exemplo, do artigo *O diário como dispositivo e o efeito do eu no cinema: Akerman e Perlov*¹⁸, escrito por Roberta Oliveira Veiga e Carla Apolinário Italiano, em que as autoras realizam um estudo sobre a obra dos realizadores David Perlov e Chantal Akerman a partir da premissa do confinamento e do exílio. Assumindo um referencial teórico sobre a questão do dispositivo através da ótica de Michel Foucault, o artigo analisa o diário através de um espaço cotidiano gerado pelo confinamento e pelo modo como essa experiência determina narrativamente o registro das imagens.

Já no artigo *The Immigrant Experience In Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis Of Lost, Lost, Lost*¹⁹, o autor Efrén Cuevas procura analisar o filme-diário *Lost Lost Lost* a partir do conceito – criado por Mikhail Bakhtin – de *cronotopo*. Nesse texto, Cuevas parte de um conceito que é essencialmente utilizado no âmbito literário, mas que possui um entendimento mais abrangente para se pensar a relação indissociável entre espaço e tempo, assim como a possibilidade em aplicá-lo em narrativas autobiográficas de migração.

Transpor a abordagem de Bakhtin do romance para o cinema parece natural, dada a materialidade espacial e temporal do meio cinematográfico. O filme é filmado e projetado no tempo, e projeta um espaço na tela que representa o espaço físico da filmagem, seja ele construído para filmes de ficção, seja representando o mundo empírico em documentários. Isso é especialmente evidente quando se trabalha com filmes-diário, já que o cineasta estará necessariamente trabalhando com imagens postas em quadros temporais para exibir sua visão de mundo. A abordagem cronotópica também pode ser especialmente frutífera no estudo das autobiografias de imigrantes, uma vez que traz à frente a experiência temporal e espacial tão crucial na vida dos imigrantes. (CUEVAS, 2006, p.59, tradução nossa)

Desde as notas que escreveu enquanto esteve nos campos de trabalhos forçados em Elmshorn, na Alemanha, passando pelas imagens que filmou em Williamsbourg-Brooklyn, nos Estados Unidos quando recém-chegado ao país como exilado, até o registro das imagens do seu retorno ao vilarejo de Semeniškiai, na Lituânia, Mekas construiu a sua própria geografia.

¹⁸ <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13864>

¹⁹ <https://muse.jhu.edu/article/200647>

Fez desses locais espaços que se ressignificam através da sua subjetividade, dos vínculos ou desprendimentos que criou por onde passou. É diante disso que esta tese também realizará um percurso pelas distintas formas como Mekas concebe a questão do espaço nos seus diários.

2.4 A MOBILIDADE ENTRE DISPOSITIVOS TÉCNICOS

Pensar o diário além da sua condição literária constitui-se num caminho essencial para entendê-lo como um processo de deslocamentos. Ao assumir o posicionamento de que a construção do *eu* e a inscrição do tempo não se restringem ao uso da palavra, mas se ampliam através de imagens fílmicas e videográficas, torna-se necessário entender o diário não somente através das suas especificidades, mas também a partir da sua pluralidade de formas.

A construção dessa pluralidade tem na escolha do dispositivo técnico um fator determinante para a forma como o diário será concebido. Seja através do uso de uma caneta, de uma máquina de escrever para registrar os acontecimentos do dia num papel ou no uso de uma câmera fílmica que registre em película fragmentos do seu cotidiano, a opção assumida sobre o dispositivo a ser utilizado determinará a forma como o diário se insere na práxis da vida cotidiana do seu autor. Mesmo que um diário elaborado por meio de imagens possua as mesmas premissas que um diário escrito (a construção do *eu*, a subjetividade contida nesse processo, assim como a inscrição no tempo e no espaço), são as especificidades do dispositivo que conferem determinadas problemáticas para se pensar o processo de autorrepresentação.

É nesse sentido que, quando penso no diário escrito, a primeira imagem que me ocorre é a do recolhimento, do autor na intimidade do seu quarto à noite, escrevendo num caderno ou numa folha de papel o que vivenciou naquele mesmo dia. Essa imagem não é necessariamente uma regra (o que impede o autor de escrever o seu diário pela manhã ou pela tarde, sentado num banco de praça ou no escritório onde trabalha, por exemplo?), mas pertence a um imaginário que nos remete ao sentido originário de intimidade e confidencialidade com que esse tipo de texto ficou

caracterizado desde os seus primórdios. Como uma escrita reflexiva, que revela muito da subjetividade do seu autor, o uso da palavra confere-lhe autoridade para não se restringir ao relato de um acontecimento, mas, sobretudo, a um processo de autodescobrimento a partir das circunstâncias vividas no seu cotidiano.

É preciso ter em conta que o diário escrito lida basicamente com um paradoxo: na maioria das vezes, trata-se de uma escrita sobre algo que já ocorreu, mas que, ao mesmo tempo, encontra-se inserida no cotidiano do seu autor. Mesmo sendo um relato sobre um passado imediato de algo que, em tese, aconteceu no mesmo dia, as notas escritas procuram afirmar um momento presente, tornar-se uma escrita que consiga refletir sobre a urgência do agora. O uso da palavra traz ao diarista a particularidade de utilizar os verbos no passado para relatar algo recém vivido, mas também revela um momento presente que o seu autor está vivenciando. Se tivermos em conta, por exemplo, o diário que Mekas escreveu enquanto esteve nos campos de concentração nazistas, a sua escrita é geralmente posterior ao acontecimento que ele descreve. No entanto, também é uma escrita que revela um fluxo contínuo do autor, na medida em que evidencia o seu cotidiano como prisioneiro de guerra.

A escrita de um diário também confere ao autor a liberdade de lidar com distintas temporalidades dentro dos seus relatos, tendo em conta que a inscrição da sua subjetividade possibilita-lhe fazer tanto um exercício de rememoração sobre um passado mais distante, como a projeção de um futuro que pode estar por acontecer. Através do uso da palavra e respeitando a demarcação do calendário, o diarista pode se deslocar continuamente no tempo, fazer da sua escrita um processo reflexivo sobre como o *eu* transita no tempo.

Só que, quando em vez da palavra é o uso da imagem fílmica que se insere nesse processo, um entendimento sobre o diário ganha outra particularidade. Através do registro de imagens com câmeras portáteis, como as de 16mm ou super 8, a concepção de diário se altera profundamente, uma vez que este dispositivo técnico proporciona uma nova forma para se pensar a construção do *eu* e a inscrição do tempo dentro do próprio registro.

A discursividade da escrita permite a subjetividade autoral – a afirmação direta dos sentimentos – mas também a reflexão e a interpretação envolvendo os acontecimentos registrados [...] Mas o sujeito da filmagem é constituído com menos clareza do que o “eu” da enunciação verbal e, assim as condições de representar o autor e da inscrição da subjetividade são bastante diferentes. O diário em filme precisa ir mais longe para incluir o autor (registrando imagens no espelho ou sombras, ou fazendo com que outra pessoa cuide da câmera); caso contrário a autoria precisa ser inscrita no estilo. (JAMES, 2013: p.176)

Se o diário escrito remete a uma imagem de recolhimento e reflexão posterior ao acontecimento, o diário fílmico traz a possibilidade de um caminho oposto: o da relação que o autor estabelece com o seu entorno e com o registro do próprio acontecimento em si. Ao se tomar como referência as imagens que constituem o diário fílmico de Mekas, muitas delas correspondem mais a uma busca pelo *outro*, um desejo por registrar eventos que participou, acontecimentos relacionados ao período do pós-guerra (chegada de refugiados nos Estados Unidos, por exemplo), encontro com amigos no âmbito artístico nova-iorquino, ao invés de ser um processo de reclusão que caracteriza o seu processo da escrita.

Seus registros fílmicos emanam um sentido de comunidade, um desejo por documentar festas de aniversário, casamentos de amigos, manifestações nas ruas de Nova York, revelando, assim, imagens do seu processo de inserção na sociedade norte-americana. As imagens que começou a registrar com a sua câmera Bolex 16mm, desde 1949, remetem à interação que ele estabelece com o seu entorno, com o espaço por onde circunda, fazendo das filmagens uma parte integrante do próprio acontecimento, enquanto as suas notas escritas remetem-nos à inflexão da palavra, ao processo de pensar a si próprio nas interpretações sobre acontecimentos já vividos.

Outro fator que caracteriza o diário fílmico é a busca pelo instante, por reter em imagens a fugacidade do tempo, o sentido irrepetível do agora, evidenciando a inexistência da distância temporal do acontecimento vivido pelo autor em relação ao registro fílmico que ele realiza sobre esse acontecimento. Tendo em conta que a maioria das câmeras fílmicas não tem o registro de som acoplado ao registro da imagem, o sentido reflexivo no

diário fílmico não se constitui no uso das palavras, mas na forma como o autor utiliza o dispositivo técnico para registrar as imagens. "O diarista, assim como o documentarista, enfrenta uma realidade em que não se trata de (re)encenar; [...] ele não poderá construir seu filme sobre o modo clássico da *decoupage* das imagens" (BEAUVAIS; BOUHOURS, 1995, p.1989, trad. nossa).

A importância do diário fílmico se encontra na relação que o autor estabelece com o momento presente em que decide filmar, na forma como ele procura captar as suas vivências no dia a dia, em vez de assumir um sentido retrospectivo que caracteriza as autobiografias. "O diário em filme difere da autobiografia porque não escolhe um ponto de vista fictício para refletir sobre o passado; na verdade, não tem quase nenhuma referência ao passado. Ofereceria, em vez, uma série de presentes descontínuos" (SITNEY, 1978, p.245, tradução nossa). Ao privilegiar o instante, lidar com a imprevisibilidade do real que perpassa o seu registro, o diário fílmico mostra um processo do autor na sua relação espaço-temporal com o contexto que o circunda.

Ao longo do capítulo *O filme-diário*, buscarei analisar com mais profundidade como se efetuam as distinções entre o diário escrito e o diário fílmico, como Mekas concebe essas questões na sua obra e de que forma os registros do seu diário fílmico acabam sendo determinantes para uma elaboração posterior que viria constituir os seus filmes-diário. Entretanto, além do diário escrito e do diário fílmico, é preciso ter em conta outro dispositivo que também acabou sendo determinante para analisar tanto a questão do diário na obra de Mekas, como a perspectiva que busco aqui, do diário como um processo de deslocamentos. Refiro-me ao vídeo-diário, a elaboração de diários através da utilização de câmeras de vídeo.

Lidar com o vídeo é deparar com um dispositivo que potencializa a relação entre a imagem e a palavra. Se no diário escrito prevalece o uso da palavra e no diário fílmico o registro da imagem, no vídeo-diário é a sincronidade entre som e imagem que confere outra possibilidade para se pensar a construção do *eu*, a inscrição do tempo e a demarcação do espaço. Se, na maioria das câmeras fílmicas, o registro do som precisa ser gravado de forma separada da imagem, é através do vídeo que a junção entre som e

imagem viria a acentuar uma relação de intimidade entre o autor e o dispositivo.

Como um aparelho que possibilita ao autor ver a si mesmo na tela durante a gravação, assim como não necessita do processo de revelação fotoquímico, como ocorria com os negativos da película fílmica, além de contar com fitas eletromagnéticas com duração muito maior que os rolos fílmicos, o vídeo propicia mais possibilidades técnicas para o autor construir a si próprio na sua intimidade.

O vídeo pode ser visto como um formato historicamente unido ao privado e ao doméstico, um meio capaz de fornecer imagens baratas com som em sincronia, um veículo de autobiografia em que o olhar reflexo do olho eletrônico pode gerar um discurso prolongado, mesmo obsessivo do eu. [...] Agora, com a ajuda de suas câmeras, os videomakers podem exumar seus mais profundos medos e indiscrições por conta própria, e depois colocar suas neuroses em exibição. (RENOV, 1996, p.88, tradução nossa)

Renov parte do ponto de que o vídeo enquanto dispositivo técnico tornou-se um interlocutor ideal para um autor que procure imprimir um sentido confessional ao seu vídeo-diário.

No caso das confissões em vídeo, a presença virtual de um parceiro – o “outro” imaginado que a tecnologia efetua – acaba por ser uma facilitadora de emoção mais poderosa que os interlocutores de carne e osso. Operadores de câmeras, barras de som, cabos e placas de válvula não são exatamente uma bênção para a confissão da alma. [...] O vídeo torna-se o olho que vê e o ouvido que escuta, poderosamente, mas sem julgamento ou represálias. (RENOV, 1996, p.89-90, tradução nossa)

É recorrente, na realização de um vídeo-diário, que o autor esteja sozinho com a sua câmera, na intimidade da sua casa, em posição frontal à lente, comentando sobre algo que lhe ocorreu naquele dia. Existe, nos registros em vídeo, a busca por um sentido performático, na medida em que o autor não só se expõe em frente às câmeras, como também torna muito tênue a relação de registrar um acontecimento ou fazer da própria gravação do vídeo um acontecimento em si.

O vídeo-diário remete tanto ao sentido de recolhimento do diário escrito, como à busca por fazer do uso da câmera parte integrante do acontecimento em si, como ocorre com o diário fílmico. Esse dispositivo

técnico afirma-se na sua mobilidade, tanto no sentido reflexivo que propicia uma abordagem mais confessional, como também num processo interativo do autor com o seu entorno.

O vídeo acaba, assim, intensificando a questão do reter o instante, já que as suas possibilidades tecnológicas propiciam que o registro se afirme no efeito narrativo do *aqui e agora*, na busca por fazer do registro das imagens parte integrante desse mesmo acontecimento. Se o diário escrito lidava com o registro num processo posterior ao acontecimento, o diário filmico insere o registro dentro do próprio acontecimento, mas também cria a necessidade de o negativo ser revelado em laboratório posteriormente ao registro, é no vídeo-diário que se acentua um sentido de imediatismo entre o registro e a possibilidade em assistir a ele de forma simultânea ou na sequência ao que foi gravado. O *eu* se acentua na construção do agora, e a temporalidade contida no registro intensifica o sentido de um momento presente.

É o solipsismo e o "imediatismo" sistemáticos do vídeo (o último, em particular, uma noção a ser abordada com muita cautela por suas implicações metafísicas implícitas) que o fazem tão adequado ao impulso confessional. Nenhum técnico precisa ver ou ouvir os segredos confiados à fita. Ninguém entra no círculo da confissão em vídeo sem ser convidado. (RENOV, 1996, p.84, tradução nossa)

Será mediante esses e outros fatores que irei analisar de forma mais aprofundada, no capítulo *O vídeo diário*, de que forma o vídeo contribuiu para um novo entendimento sobre a questão da autorrepresentação na obra de Mekas, assim como uma nova possibilidade para se pensar a questão do diário como um processo de deslocamentos.

03 O DIÁRIO ESCRITO

3.1 *I HAD NOWHERE TO GO*: O DESLOCAMENTO DO PRIVADO PARA O PÚBLICO

Tendo em conta que a proposta desta tese é pensar o diário como um processo de deslocamentos do *eu* na sua relação com o tempo, com o espaço e com os distintos dispositivos técnicos, é necessário analisar também as problemáticas que constituem cada um desses formatos na obra de Mekas. Começamos pela questão que suscita a publicação de um diário em forma de livro, como é o caso de *I had nowhere to go* e, conseqüentemente, o deslocamento que se realiza do âmbito privado para o público.

I had nowhere to go é, antes de tudo, um diário, uma vez que se constitui originalmente pelas notas que Mekas escreveu desde que deixou a Lituânia em 1944 até os seus primeiros anos vivendo como exilado nos Estados Unidos (1949-1955). O sentido que identifica essa obra como diário refere-se à demarcação do calendário que introduz cada nota e a escolha do autor em inserir esses registros à práxis da sua vida cotidiana. Em vez de escrever num período posterior à guerra sobre as suas experiências como prisioneiro e exilado, Mekas optou por escrever durante o período no qual esses acontecimentos foram sendo vivenciados. É justamente a relação intrínseca entre as suas vivências e o registro delas que faz com que a leitura de *I had nowhere to go* também seja uma forma de ingressar no cotidiano de uma guerra, de conhecê-la no seu dia a dia, através da perspectiva de um prisioneiro.

No entanto, ao mesmo tempo, também é preciso considerar que *I had nowhere to go* é um livro. Na medida em que os manuscritos tornaram-se matéria-prima para a publicação de um livro, as notas do diário de Mekas inserem-se num formato que vai mais além do que o âmbito privado do autor. Uma vez publicado, o diário sofre um processo de deslocamento do seu sentido original, não somente pelo fato de que a esfera íntima se torna

pública, mas sobretudo pelas implicações que esse processo gera na ressignificação dessa intimidade e da autorrepresentação do autor.

Ler um diário manuscrito e ler um diário impresso são experiências bem diferentes: por um lado, nos empenhamos na decodificação, frequentemente longa, de cadernos bem ou mal conservados, repletos ou não de documentos anexos [...]; por outro lado, penetramos em uma paisagem já ordenada, delimitada, na qual pode-se avançar a pleno vapor. (SIMONET-TENANT, 2004, p.139, trad. nossa)

Publicar um diário em forma de livro cria as suas problematizações. O ato de tornar pública a sua intimidade também interfere na forma como o autor lida com a sua própria representação. Um dos casos mais emblemáticos sobre essa questão é *O Diário de Anne Frank*, que teve a sua primeira edição publicada em 1947, mas que, ainda assim, possui basicamente três versões. A *versão A* vem com as notas originais e é sem cortes. Na *versão B*, visando à publicação em forma de livro, Anne Frank procurou “reescrever e organizar o diário, melhorando o texto, omitindo passagens que não achava tão interessantes e acrescentando outras de memória” (FRANK, 2016, p.11). Na *versão C*, após a guerra e de forma póstuma, Otto Frank, pai de Anne, “selecionou material das versões A e B, organizando-os numa versão mais concisa. [...] Leitores no mundo inteiro conhecem essa versão como *O diário de Anne Frank*” (FRANK, 2016, p.12).

Outro caso bastante elucidativo sobre isso ocorre justamente com os diários de Adolfas Mekas, irmão de Jonas Mekas. No livro *The Adolfas Diaries: Book 01* (2016), que relata as suas vivências entre setembro de 1941 e dezembro de 1946, Adolfas assim comenta sobre algumas notas que constavam no seu manuscrito e que decidiu retirar ao publicá-las: "Claro, eu traduzo seletivamente, ignorando o máximo possível. Há tanta repetição no diário; e tanta descrição do clima. Eu deveria oferecê-lo a uma estação meteorológica. Poderia lhes ser útil." (Mekas, A., 2016, tradução nossa).

Em *I had nowhere to go*, Mekas não se detém a esclarecer o processo de elaboração do seu diário e de publicação do livro, salvo num parágrafo no prefácio do livro, onde comenta: "Quando comecei a fazer essas anotações, eu estava na Alemanha em um campo de trabalho forçado. Algumas coisas tinham que ficar de fora do diário. Entre elas, a principal razão para eu ter

estado na Alemanha, na Alemanha nazista" (MEKAS, 2017, p.18, tradução nossa). Em entrevista a Hopi Lebel, ele esclarece um pouco mais essa questão sobre o livro:

A primeira versão tinha mil páginas e continha muito mais considerações sobre a chuva... Depois eu comecei a estruturar e a tornar meu propósito mais complexo acrescentando lembranças recentes e pequenas histórias. Neste caso ainda, essa complexidade me interessa, pois ela permite atingir outras dimensões além de um simples relato. Esse livro não é somente uma narrativa de eventos autobiográficos, da minha partida da Lituânia até minha imersão na realidade nova-iorquina. O aporte de elementos de uma outra natureza dá mais conta de meu estado de espírito atual e permite abordar temas mais abstratos. (LEBEL, 1992, p.68, tradução nossa)

Tanto as posições colocadas aqui sobre os diários de Anne Frank, de Jonas Mekas e de seu irmão acabam trazendo à tona a reflexão sobre o quanto lançar um diário em forma de livro pode interferir diretamente na forma como o autor lida com o seu processo de representação. Ao publicar, o sentido de ser uma escrita integrada à práxis da vida cotidiana do seu autor acaba se deslocando para uma intenção literária. O que era para ser uma prática cotidiana restrita ao âmbito privado assume uma ambição de obra com valor mercadológico. Se, por exemplo, as repetições e as descrições sobre a chuva caracterizaram as notas originais do diário de Mekas, elas acabam se tornando um incômodo para o autor quando ele assume uma consciência editorial sobre o que pretende publicar.

É nesse sentido que ler os manuscritos de um diário não somente possibilita encontrar as marcas pessoais de quem o escreve, como também é um exercício para observar como o autor lida com a representação de si próprio na sua esfera privada. Um diário na sua versão original possui as marcas do seu inacabamento, de um material escrito por um autor em pleno processo de elaboração narrativa sobre o que foi vivenciado. Seja através de questões mais empíricas, como erros ortográficos ou de concordância que não passam previamente por uma revisão editorial, até questões gráficas, como a identificação de rasuras dentro do texto, do uso de flechas que auxiliam na compreensão de ideias soltas, de palavras ou textos adicionais ao texto que se encontram à margem da folha, da colagem de fotos ou recortes de imprensa, entre outras particularidades, são muitas as

possibilidades que um manuscrito apresenta em documentar um determinado momento na vida do seu autor, sem o pudor que pode emergir no deslocamento para o âmbito público.

Por outro lado, quando essas notas se transformam em livro, algumas dessas marcas originais acabam perdendo protagonismo. Um diário, ao ser publicado em livro, acaba construindo um projeto gráfico que inevitavelmente extingue parte da *aura* contida na versão original dos relatos. Não pretendo analisar aqui as especificidades genéticas contidas nos manuscritos do diário de Mekas, mas sim identificar as problematizações que a publicação de um diário aporta para um entendimento sobre o processo de autorrepresentação do seu autor.

Em *I had nowhere to go* encontram-se não somente as notas escritas por Mekas entre 1944 a 1955, mas também fatores como a criação de um título que consiga englobar uma ideia geral do que está escrito nas 470 páginas do livro, assim como as notas de rodapé que procuram contextualizar alguma informação ou dado mais específico, tendo em vista um leitor que se depara com um contexto do qual não possui maior conhecimento. Logo no início do livro, também é possível ler um prefácio escrito pelo próprio autor no ano de 1985, em que ele busca contextualizar o período em que escreveu essas notas, os motivos que o fizeram fugir da Lituânia, as origens da sua família, assim como o próprio estranhamento em reencontrar essas notas depois do período em que foram produzidas. Ele assim comenta no prefácio do livro:

Ao reler estes diários, já não sei se leio verdades ou ficções. Tudo retorna com a nitidez de um pesadelo que te faz saltar tremendo da cama; leio isto não como a minha própria vida, mas como a vida de outro, como se o sofrimento nunca tivesse sido meu. Como eu poderia lhes ter sobrevivido? Devo estar lendo sobre a vida de outro. (MEKAS, 2017,p.18, tradução nossa)

Outro fator que estrutura o livro é a divisão dos seus relatos por capítulos, ordenando determinados períodos ou acontecimentos da sua trajetória. *I had nowhere to go* é dividido em 13 capítulos que procuram estruturar três momentos em particular na trajetória de Mekas entre os anos de 1944 a 1955. São eles:

- Cap. 01 – *Forced Labor Camp (Campo de Trabalhos Forçados)*; Cap. 02 – *Toward freedom (Para a liberdade)*: relatos sobre o período em que foi prisioneiro nos campos de trabalhos forçados nazistas e o fim da guerra (1944-1945);
- Cap.03 – *Life in a displaced persons camp (Vida em um campo de refugiados)*; Cap.04 – *Anxieties. The seven knives are beginning to Pierce (Ansiedades. As sete facas começam a Perfurar)*; Cap.05 – *How beautiful you are from afar! (Que beleza é você de longe!)*; Cap.06 – *Life goes on (A vida continua)*; Cap.07 – *In between (Entre)*; Cap.08 – *The last summer in Europe (O último verão na Europa)*: relatos sobre o período pós-guerra, em que permaneceu nos campos de refugiados (1945-1949);
- Cap.09 – *New York (Nova York)*; Cap.10 – *Working one's way through Brooklyn (Abrindo caminho em Brooklyn)*; Cap.11 – *Between Scylla and Charybdis (Entre Cila e Caríbdis)*; Cap.12 – *Working one's way through Manhattan (Abrindo caminho em Manhattan)*; Cap.13 – *The roots in a desert or Back to Ithaca (As raízes num deserto ou Retorno a Ítaca)*: relatos sobre a ida como refugiado para os Estados Unidos e os primeiros anos vividos em solo americano (1949-1955).

Questões como essas fazem entender o livro *I had nowhere to go* enquanto um diário tanto na sua origem como na sua forma, mas também como parte integrante de uma obra que construiu a questão do diário não somente como uma prática de escrita cotidiana. Se, por um lado, Mekas escreveu esses relatos de exílio que levaram quase quarenta anos para serem publicados, por outro lado, ele os publica dentro de um contexto em que já havia firmado o seu nome no âmbito audiovisual como realizador de filmes-diário e vídeos-diário.

Não pretendo buscar respostas sobre o quanto existe de reelaboração das notas escritas por Mekas visando a sua publicação ou se existem notas que não entraram na edição final do livro, na medida em que procuro analisar a obra em si. No entanto, procuro identificar aqui a existência de um processo de deslocamentos do *eu* quando ele lida com a publicação em forma de livro. *I had nowhere to go* é um testemunho de exílio; é o depoimento de um prisioneiro de guerra, mas também é parte de um processo mais amplo no que se refere à elaboração da sua trajetória artística.

Dentro do âmbito literário no qual a publicação em forma de livro de diários íntimos já era uma realidade²⁰ e a trajetória de Mekas na literatura existia antes mesmo de ele deixar a Lituânia e durante o período em que esteve nos campos de refugiados (1945-1949)²¹, as suas notas revelam uma intenção do seu testemunho de exílio não ficar restrito à esfera privada do seu autor. Em nota escrita em 10 de janeiro de 1948, é elucidativa a forma como ele procura definir a si próprio a partir de uma projeção que estabelece sobre um leitor imaginário.

Convido a ler tudo isto como fragmentos da vida de alguém. Ou como uma carta de um estrangeiro com saudades do lar. Ou como um romance, ficção pura. Sim, convido a ler isto como ficção. O tema, a trama que junta estas peças, é minha vida, meu amadurecimento. O vilão? O vilão é o século XX. (MEKAS, 2017, p.148, tradução nossa).

Mesmo tendo sido publicada somente 43 anos depois desde a sua escrita, esse convite “a ler fragmentos da vida de alguém” revela um desejo para que esse *eu* íntimo construído nos seus relatos também adquirisse um alcance público. O diário de Mekas revela não somente um *eu* frente a sua condição de exílio, mas também um *eu* que procura pensar o *outro*, que busca um futuro leitor. O seu diário não é propriamente um convite para descobrir segredos da sua vida íntima, mas para compreender um autor que tem consciência da sua condição histórica. Ao revelar a sua intimidade, seus textos revelam a intimidade de um exílio, de uma guerra, de um contexto sócio-histórico que se entrecruza com a sua trajetória de vida.

²⁰ O século XX marca um período no qual o diário se consolida como gênero no âmbito literário. Em *Journal Intime*, Alain Girard divide a história do diário basicamente a partir de três fases: “os autores têm seus jornais para eles mesmos, e em princípio sem pensar em publicar: esse é o caráter maior” (GIRARD, 1986, p.57, trad. nossa); *Segunda Época*, 1860-1910: “ao longo do período 1860-1910, aproximadamente, os diários dos grandes intimistas da primeira época causaram tão forte impressão que seus autores estão mortos e famosos. Como qualquer texto impresso, eles oferecem um exemplo a seguir e modelos a imitar ou a ultrapassar” (GIRARD, 1986, p.87, trad. nossa); *Terceira Época*, após 1910: “o diário íntimo toma definitivamente as características de um gênero reconhecido como tal [...] os escritores [...] publicam eles mesmos fragmentos estendidos de seu próprio diário” (Girard, 1986, p.88, trad. nossa).

²¹ Antes de fugir da Lituânia, Mekas já havia publicado poemas e também trabalhava na imprensa local. No período em que viveu nos campos de refugiados, ele publicou os livros *Trys broliai* (1946), *Knyga Apie Karalius ir Žmones* (1947), *Semeniškių Idilės* (1948).

3.2 O *EU* CONSTRUÍDO POR *RASGADURAS*

Criar um diário é evidenciar um processo de *rasgadas*. Existe, na essência deste ato, a construção de um acontecimento que emerge da necessidade do autor em refletir sobre determinadas circunstâncias que circundam a sua vida cotidiana. É na escolha de quando e em quais circunstâncias começar um diário que se coloca em perspectiva a relação do autor com o seu entorno, trazendo na inflexão da escrita, uma forma para lidar com a sua autorrepresentação e com o próprio contexto sócio-histórico no qual está inserido. Na sua essência,

a escrita do diário se dá mais frequentemente quando a identidade do sujeito se vê posta em perigo ou, pelo menos, se encontra em uma situação de vulnerabilidade. Assim, a escrita diarística está frequentemente ligada a experiências físicas de aflição (sofrimentos da velhice e do declínio de si, doença), de transformação (problemas na adolescência, gravidez), situações de enclausuramento (diários de prisão, de cativeiro), crises afetivas (amor, luto, separação, dor da solidão), espirituais e intelectuais ou períodos de profundas mudanças e violências históricas, crises coletivas que têm consequências no plano individual (frequência dos diários de guerra). (SIMONET-TENANT, 2004, p.95, tradução nossa)

Mesmo se afirmando como um fluxo contínuo e fragmentário, o diário inevitavelmente é demarcado por este ato inicial contido na primeira nota escrita, por esta necessidade de colocar em perspectiva uma escolha sobre o porquê de se registrarem determinados acontecimentos. O diário surge, assim, como um interlocutor, uma possibilidade que o seu autor encontra em poder estabelecer um distanciamento crítico sobre as suas experiências. Iniciar a escrita de um diário é buscar a “afirmação de um laço consigo mesmo quando se perdem todos os laços e quando o mundo está se devastando ao redor” (BERNINI, 2008, p.11, tradução nossa).

É através desta decisão de começar a escrever um diário, de saber as implicações e comprometimentos que isso envolve, que acabam se revelando as intenções originais do autor, as justificativas que irão percorrer, direta ou indiretamente, esse processo de escrita ao longo das suas notas. Nesse gesto, o autor não somente demarca um espaço-temporal e um contexto sócio-histórico, como também assume uma escolha sobre como

pensar a si próprio enquanto narrador e personagem dos seus próprios relatos.

O diarista tem claramente o projeto de escrever sua existência por vir, de transcrever o fluxo da existência, de se representar em movimento, e a primeira anotação do diário é normalmente o lugar em que ele explicita esse projeto. O início da escrita é, na verdade, um ato que lhe é importante justificar, equivale a uma escolha de existência, a escolha de uma “regra da vida” que ele projeta frente a si: escrever sua vida ao longo dos dias. (BRAUD, 2006, p.148, tradução nossa)

Ao inserir essa questão sobre a primeira nota contida no livro *I had nowhere to go*, é possível identificar as intenções que determinaram o seu desejo em escrever esse tipo de relato. Em texto datado no dia 19 de julho de 1944 – quando Mekas e o seu irmão Adolfas ainda fugiam da Lituânia rumo à Áustria e ainda não tinham sido presos pelos alemães –, ele assim escreve:

Não sou soldado nem partidário. Não estou apto física nem mentalmente para esse tipo de vida. Sou um poeta [...] Não quero tomar parte nesta guerra. Não é minha guerra. [...] Se vocês querem me criticar por falta de “patriotismo” ou “coragem” – que se danem! Vocês criaram esta civilização, estas fronteiras e estas guerras, eu não posso e não quero vocês nem suas guerras. Por favor, fiquem longe de mim, se ocupem dos seus próprios assuntos. Se é que vocês mesmos ainda os entendem! E quanto a mim – sou livre mesmo nas suas guerras! (MEKAS, 2017, p.21-22, tradução nossa)

Por trás do seu desejo de não querer se vincular à guerra, o que mais se evidencia é o quanto a guerra acabou determinando o vínculo do autor com o seu diário. Mekas afirma a si próprio por meio de uma negação (“não sou soldado...”), delimita um distanciamento em relação ao *outro* (“vocês criaram...”) assim como busca na escrita do seu diário uma forma para confrontar o contexto em que se insere (“sou livre inclusive nas suas guerras”). Esta primeira nota introduz o que a cada texto viria a tornar-se mais onipresente: o seu diário de exílio nasceu diante de um contexto de *rasgadura* sócio-histórica (a ocupação dos nazistas na Lituânia durante a Segunda Guerra Mundial), que terminou gerando um processo de *rasgadura* biográfica (a necessidade de Mekas de fugir do seu país de origem). É através destas *rasgaduras* que Mekas fez do seu diário um espaço não

somente para entender esses processos, mas também para afirmar o seu próprio olhar frente a estes acontecimentos.

A construção do *eu* parte de uma consciência histórica de Mekas ao entender-se como exilado. É a partir desse entendimento que os seus textos revelam a necessidade de construir um discurso que evidencie as *rasgaduras* que o contexto sócio-histórico impôs não somente a ele como também a milhares de prisioneiros. Em *I had nowhere to go*, Mekas relata as adversidades cotidianas que constroem a sua condição de prisioneiro. É o que ocorre, por exemplo, quando ele relatou a seguinte situação vivenciada no campo de trabalhos forçados em Elmshorn-Alemanha:

O engenheiro russo que trabalha na máquina ao meu lado completou hoje quarenta anos. O capataz lhe deu meia hora livre pela ocasião, ao final do dia. Ele parece um sexagenário. Tem o cabelo todo branco. Inclina a cabeça, em sinal de humildade ou de desespero, como um escravo. Vem de Moscou, onde foi um promissor enxadrista quando jovem. Agora, diz “ya vsio zabil”, esqueceu tudo. Quando deixou a fábrica, seus passos eram pesados e exaustos.

– Vou ganhar uma porção maior de sopa de repolho hoje – ele disse.

– Tomara que aos quarenta e um anos te encontrem em Moscou – eu disse.

Não prestou atenção às minhas palavras, em sinal de desesperança. (MEKAS, 2017, p.36-37, tradução nossa)

Diante de refugiados em massa, exércitos em massa, tragédias em massa, Mekas segue o caminho oposto: afirma singularidades. A singularidade dos indivíduos, a singularidade dos gestos, a singularidade dos acontecimentos: suas notas evidenciam vivências que escapam ao pragmatismo dos números contidos nas estatísticas e informes de guerra. Nessa breve nota, é possível encontrar não somente o drama de um prisioneiro de guerra, mas também a particularidade de um capataz que concede meia hora livre e uma porção maior de sopa de abóbora ao prisioneiro russo que completava aniversário. Mesmo seguindo as suas funções como capataz, com todas as implicações de alguém que pertencia ao regime nazista e que controlava prisioneiros de guerra nos campos, emerge neste relato uma pequena *rasgadura* para se refletir sobre estas exceções que confrontam um cenário mais amplo.

Assim como ocorre nessa nota, também surgem, em outros momentos do seu diário, acontecimentos que procuram romper com uma compreensão mais objetiva sobre a guerra. É o caso, por exemplo, de mulheres alemãs que clandestinamente concediam sanduíches a Mekas e a outros prisioneiros²², assim como lituanos que, diferentemente dele e do seu irmão, trabalhavam para os alemães e jogavam cartas à noite²³. Entender esses acontecimentos pela perspectiva de Mekas termina aportando diferentes possibilidades para se conhecer uma guerra através das suas singularidades.

Na escrita em primeira pessoa e no seu caráter parcial e fragmentário, o testemunho alcança uma potencialidade em “libertar-se de todo uso historicizante, de toda redução a um “valor probante” qualquer, de toda tentativa de lê-lo como se fosse destinado a fornecer provas ou estabelecer fatos” (NICHANIAN, 2012, p.45). Diante de narrativas que ressaltam a experiência de quem viveu como prisioneiro nos campos de concentração, elabora-se, assim, uma abordagem que procura não somente uma compreensão da História em si, mas um entendimento sobre como um indivíduo se coloca frente à História.

Testemunhos como o de Mekas assumem a potencialidade de confrontar uma forma de conhecimento que “se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história” (BENJAMIN, 1994, p.232). Ao procurar “escovar a história a contrapelo” (Idem, p.225), operar uma *rasgadura* num entendimento mais objetivo e linear sobre a História, cabe aos testemunhos revelarem a História enquanto “um tempo saturado de agoras” (Idem, p.229), que busquem confrontar uma imagem firmada pelo historicismo. Ao evidenciar essa subjetividade, libertar o conhecimento histórico do seu reducionismo enquanto valor probante e confrontar o desejo de um *continuum* da História, o testemunho aprofunda uma reflexão sobre as

²² Em nota datada no dia 25 de fevereiro de 1945, Mekas assim escreve: "Alguns alemães nos ajudam de qualquer jeito. Desde que começamos a fazer este trabalho, frequentemente mulheres alemãs vêm correndo das suas casas até nós, enfiam sanduíches em nossos bolsos, com pressa, e correm de volta" (MEKAS, 2017, p.49, tradução nossa).

²³ Em nota datada no dia 15 de junho de 1945, Mekas assim escreve: "Estou começando a descobrir que a maioria dos lituanos que encontramos aqui nos campos veio aqui, para a Alemanha, por escolha própria. Não foram trazidos para trabalhar em campos de trabalho forçado. Um bom número deles serviu no exército – no exército alemão. Nenhum bom lituano entrou no exército alemão. [...] Dia e noite jogam cartas. Quando não jogam cartas, vão atrás de "tesouros", como eles mesmos dizem. Significa que vão roubar dos alemães. Roubam tudo: bicicletas, carros, porcos, galinhas" (MEKAS, 2017, p.72, tradução nossa).

representações históricas. Por trás do testemunho, “trata-se de um texto que tende para a apresentação de si como *resto* de um mundo destruído. Ao invés da narrativa linear, vemos a especialização fragmentada” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.95).

3.3 AS PARTICULARIDADES DO DIÁRIO ESCRITO

A partir da subjetividade de Mekas e do tensionamento que esse processo assume em relação ao contexto sócio-histórico, é necessário identificar também um outro fator determinante na elaboração do seu diário: a inscrição do tempo. Logo ao início de cada nota, há o rigor em identificar a data em que ocorreu cada relato escrito, fator esse que delimita uma instância temporal sobre o relato, assim como determina o seu processo de autorrepresentação.

Embora muito raras, também existem notas em que ele procurou assumir a exatidão das horas dentro das ações em que descreve, como ocorre no relato do dia 16 de outubro de 1946, que se inicia às oito e meia da manhã e se estende até as nove horas da noite (MEKAS, 2017, p.173-174) ou, então, nos primeiros cinco relatos do capítulo 08, escritos entre os dias 30 de julho e 5 de agosto de 1949 (Idem, 2017, p.259-261). Também é possível encontrar relatos que não têm uma data específica ou que somente é identificado o ano em que foi escrito, mas que acabam se encaixando cronologicamente de acordo as notas que os antecedem e sucedem.

Mas, se por um lado, a demarcação do calendário confere um sentido cronológico aos seus relatos, quando a subjetividade do autor se insere nesse processo, o diário também se constrói de uma forma inorgânica e fragmentária. É justamente na construção de temporalidades que o diário de exílio de Mekas não adquire um sentido homogêneo quando se refere a sua forma narrativa. Na medida em que *I had nowhere to go* abarca um recorte temporal muito amplo entre a primeira e a última nota do livro (11 anos), é natural identificar as irregularidades, os interstícios tanto no aspecto formal, como na construção da subjetividade de Mekas durante esse período. Assim como não existe uma rigidez formal na sua construção narrativa, também é

possível identificar muitas variantes no processo de autorrepresentação buscado pelo autor.

Se a primeira nota de um diário pode ser elaborada com a intenção de evidenciar um contexto em que a sua escrita se insere, uma segunda nota não necessariamente traz uma relação de harmonia ou continuação frente à que a antecedeu, por exemplo. Mesmo diante da cronologia que um diário deve respeitar através do calendário, cada nota possui uma existência em si mesma, sem necessariamente estar atrelada a questões ou acontecimentos relatados em outro momento do diário.

É possível entender isso de forma mais específica por meio dos contrastes entre a primeira e a segunda nota do diário de exílio de Mekas. Em texto datado no dia 21 de julho de 1944 – ou seja, dois dias depois da primeira nota contida no livro *I had nowhere to go* –, Mekas relata que ele e o seu irmão foram interceptados por oficiais alemães quando iam para Viena e levados para os campos de concentração em Elmshorn, subúrbio de Hamburgo.

Adeus, Viena! Ao menos por enquanto. Como fomos ingênuos! Ainda depois de todos esses anos de guerra, não chegamos a entender que A GUERRA É DE VERDADE. [...] Os soldados nos levaram a um campo de prisioneiros. Nos informaram que vamos ter que conviver e trabalhar com prisioneiros de guerra. Tentei protestar, mas alguém me sussurrou que eu não deveria insistir muito, porque aqui a vida humana não vale nada. Lembrei do soldado que golpeou Adolfas na cara, em Dirschau, quando ele saiu do trem em busca de água. Calei-me de imediato. (MEKAS, 2017, p.23, tradução nossa)

Se na primeira nota escrita por Mekas existia um excesso de confiança em não querer fazer parte daquela guerra (“Não quero tomar parte nesta guerra. Não é minha guerra.”) e em resistir à condição que o contexto lhe impunha ao ter que fugir do seu país (“eu não posso nem quero entendê-los, a vocês nem as suas guerras”), nesta segunda nota se evidencia o quanto a circunstância que o contexto sócio-histórico lhe impôs ao ser preso pelos nazistas, determinou uma alteração no seu ponto de vista e comportamento sobre o tema. Num intervalo de dois dias entre uma nota e outra, Mekas deixou a sua condição de homem livre para se tornar prisioneiro, da sua condição de se rebelar contra o contexto de guerra para ter que se resignar a

uma dimensão que assumia não ter sobre a guerra. Essa questão é sintomática sobre o quanto a escrita de um diário está continuamente sujeita aos acontecimentos que perpassam a trajetória de vida do seu autor e o quanto acabam determinando a própria elaboração do seu diário.

3.3.1 As marcas do presente

Assim como a elaboração das notas de *I had nowhere to go* podem ser determinadas por circunstâncias que fogem ao domínio do seu autor, também é possível encontrar algumas anotações que assumem posições contraditórias. É o caso, por exemplo, de duas notas em que Mekas comenta sobre seus sentimentos em relação a viver nos Estados Unidos. Na primeira, com a data de 10 de fevereiro de 1949, ainda na sua condição de refugiado, Mekas não encontrava nos Estados Unidos uma possibilidade para reconstruir a sua vida. “Viajar à América? Que trabalho posso chegar a conseguir lá que um robô não faça melhor? [...] Além disso, não tenho desejo ou intenção de competir” (MEKAS, 2017, p.196, tradução nossa).

Pouco mais de dois meses antes, precisamente no dia três de dezembro de 1948, na mesma condição nos campos de refugiados, Mekas afirma uma posição muito distinta em relação à indiferença que havia assumido posteriormente, frente à possibilidade em ir viver nas Américas.

Uma carta a Stasys Buvadas. Gostaríamos de viajar aos Estados Unidos e tentar viver lá por um tempo. É possível conseguir algum tipo de documentação que nos permita trabalhar? Somos dois jovens não muito práticos, mas obstinados. Quanto ao trabalho, podemos fazer qualquer coisa, apesar de nossa firme crença de que nos Estados Unidos o único modo honesto de ganhar a vida, para um poeta, é sendo vagabundo. (MEKAS, 2017, p.183, tradução nossa)

Situações como essas revelam não somente o quanto o diário de Mekas acaba sendo determinado pelos acontecimentos, mas também como a relação com o tempo determina essas variantes. Ao integrar a escrita à práxis da sua vida cotidiana, o seu diário expõe um *eu* em movimento, revela um personagem que também se constrói por contradições, reiterações, passando por interregnos ou mudanças repentinas de enfoque. Quando uma

nota é colocada em perspectiva frente às demais, evidencia-se o quanto um diário se constrói pelo seu caráter fragmentário.

Mais do que estabelecer harmonias, um diário move-se por constantes alterações de perspectiva, à medida que se encontram expostas as circunstâncias pelas quais o autor vivencia no seu dia a dia. A elaboração de um diário afirma, assim, a posição de narrar o vivido, viver o narrado. “Acima de tudo, o problema do diário está no fato de não ser somente uma produção de texto, mas uma produção de vida” (LEJEUNE, 2015, p.15).

Enquanto uma escrita que procura captar as vivências cotidianas do seu autor e que traz um sentido de deslocamentos na sua relação com o tempo, o diário constrói-se numa limiaridade entre o narrar um acontecimento e fazer da escrita um acontecimento em si. O intervalo entre o vivido pelo autor e o contado através da narração revela-se um processo muito difuso na escrita diarística.

É inegável que podemos identificar no diário algo como as marcas e traços do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autoprotagonista. Nele somos tocados pelo ar que este personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, uma metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.264)

É justamente neste desejo de tornar indeterminada a separação entre o narrado e o vivido que o diário acentua um processo de estar constantemente à deriva, de não assumir necessariamente uma continuidade narrativa entre as notas escritas. Ao estar entrelaçada à vida cotidiana do autor, a escrita diarística pode prever ou imaginar o que acontecerá no dia seguinte, mas, ainda assim, não tem o poder para ser conclusiva sobre algo que ainda não ocorreu. Como uma escrita que privilegia um sentido de imediatez entre viver e registrar, o que também se revela é um sentido de incertezas em relação ao futuro.

O diário necessita lidar com os acasos e os processos transitórios que são exteriores ao seu processo de escrita, na medida em que constituem as próprias vivências do autor no seu dia a dia. Assim como a vida não se constitui necessariamente por uma ordem lógica dos acontecimentos, um diário também evidencia as irregularidades que trazem um fator de

imprevisibilidade frente ao transcorrer das notas seguintes. Se existe um fator de continuidade na demarcação do calendário, é justamente este fator enunciador que libera a relação entre a escrita e o acontecimento para assumirem um processo descontínuo e fragmentário.

A heterogeneidade é então um dos sinais de caráter sucessivo do tempo vivido. Cada anotação é a evocação de um segmento temporal (ou de segmentos temporais) delimitado(s): um instante, algumas horas, um dia; ela constitui um ato de enunciação independente dos precedentes – e *a fortiori* dos seguintes. A narrativa dos dias não está organizada por um objetivo (o que implicaria uma perspectiva retrospectiva), mas composta pela sequência cronológica desses atos de enunciação. (BRAUD, 2006, p.207, tradução nossa)

No seu exercício contínuo de inscrever-se no tempo e de criar temporalidades a partir das relações que se estabelecem com a subjetividade do seu autor, um diário também assume a intenção de materializar o instante, de encontrar, na fugacidade de um momento, uma possibilidade para ressignificá-lo através do ato da escrita. É o que ocorre, por exemplo, quando Mekas comenta, em nota datada no dia 29 de abril de 1945: “Está caindo granizo, tem água por tudo. O frio e a umidade atravessam os furos das minhas calças velhas, minha camisa aberta. Meus pés estão congelando” (MEKAS, 2017, p.64, tradução nossa).

Nessa nota, o acontecimento em si e o ato de narrar esse acontecimento entrelaçam-se. A escrita conjugada no presente, com verbos que acentuam uma busca pelo instante, assume a intenção de fazer, do próprio registro, um acontecimento. Mesmo tendo em conta o que já foi comentado no capítulo anterior de que a escrita de um diário concentra-se num processo de rememoração sobre algo que já ocorreu no mesmo dia ou minutos antes do seu registro escrito, ainda assim a busca por conjugar as ações no momento presente acentua um entendimento do diário estando integrado à práxis da vida do seu autor.

É necessário ressaltar que o presente em si também se constrói diante de uma junção de elementos temporais, uma vez que ele se constitui tanto de instâncias passadas como de projeções futuras. Em notas, como a que escreveu no dia 21 de outubro de 1949, é possível entender não somente a dimensão da simultaneidade entre um acontecimento e o ato de narrá-lo no

seu diário, mas também de entender como o cruzamento das perspectivas futuras confrontam-se com os referenciais passados de Mekas. O diário torna-se, assim, numa forma narrativa em que as distintas temporalidades confluem na construção do *eu*.

Agora realmente sinto a Europa se desvanecendo. Ao mesmo tempo, um temor animal me invade. Me diz que eu não deveria deixar a Europa, que estou cometendo algum tipo de transgressão ao abandonar a terra do meu espírito e do meu corpo. Há algo na natureza, nas plantas e nos animais, que diz a eles que se mantenham próximos ao lugar onde nasceram. Seguram-se nele com suas garras, se defendam, não soltam suas raízes. Por outro lado, me ocorre enquanto contemplo o Atlântico embravecido, tentando racionalizar e justificar meu distanciamento da Europa, talvez seja isso o que diferencia os homens dos animais e das plantas: o fato de que, para criar uma cultura, ele pode e talvez deva arrancar-se da terra que o viu nascer. (MEKAS, 2017, p.288, tradução nossa)

Em fragmentos como esse, Mekas não somente afirma a escrita como parte do próprio acontecimento, como também se desloca em distintas temporalidades. Diante da sua abordagem reflexiva, revelam-se não somente um ato de desprendimento dos seus laços culturais com o âmbito europeu e lituano que o momento vivenciado acaba gerando, como também as incertezas e inseguranças diante de uma projeção de futuro.

O momento presente torna-se, assim, numa temporalidade catalizadora entre os antecedentes do seu autor e, ao mesmo tempo, uma projeção do que ele busca ou não concretizar. Por trás dessa subjetividade, as notas do seu diário relatam um acontecimento, fazem da narrativa uma parte integrante deste acontecimento, ao mesmo tempo em que constroem caminhos entre um processo de rememoração e um processo de projeção futura.

Ao privilegiar o fragmento, o diário também evidencia um processo de tensionamento entre o ato de vivenciar determinado acontecimento e o de escrever sobre ele. Não é por acaso que em diários, como o de Mekas, mesmo que exista um processo de rememoração, de lembrar sobre algo que ocorreu, ainda assim esse ato se encontra impregnado pelo agora, por instantes cotidianos que constituem as vivências do seu autor.

Nas notas do livro *I had nowhere to go*, existe um desejo de evidenciar o contexto onde se insere este processo da escrita e como o seu entorno

influi neste processo. É o que ocorre, por exemplo, num fragmento em que diz que “enquanto escrevo, estou ao mesmo tempo tentando evitar que o saleiro, os sapatos e outros objetos voadores me atinjam nas costas” (MEKAS, 2017, p.38, tradução nossa).

O desejo de entrelaçar o vivido e o narrado faz com a leitura dos seus relatos acabe deslocando o leitor para dentro da intimidade do autor. Nesta forma narrativa, que revela a ausência de um narrador onisciente que saiba de antemão o que irá ocorrer na nota seguinte, constrói-se todo um processo de recepção em que, mais do que se ler “sobre” um determinado personagem, constrói-se uma focalização narrativa de estar “com” o personagem diante das suas vivências e desventuras. A leitura de um diário é, também, a construção de um vínculo com o autor, no qual se revela não somente a sua intimidade, mas também as discontinuidades que compõem o processo de escrita. No diário, não temos a dimensão de uma totalidade, mas somente de fragmentos que revelam partes dessa totalidade.

É justamente na sua condição fragmentária que diários como o de Mekas assumem algumas características em particular. Podemos começar por uma questão que é muito recorrente na primeira parte do livro *I had nowhere to go*, referente ao período em que Mekas esteve preso nos campos de trabalhos forçados: o fator reiterativo.

3.3.2 A reiteração

A cada nota escrita do diário de Mekas, existe uma recorrência de temas e ações que são geradas pelas circunstâncias que ele e o irmão Adolfas viveram. É o que ocorre, por exemplo, quando Mekas menciona os bombardeios que circundam o campo de Elmshorn, onde se encontravam trabalhando para os nazistas. Não somente as situações mencionadas revelam reiterações, como também chegam, inclusive, ao ponto de duas notas serem iniciadas da mesma forma. Isso acontece em um relato datado de 27 de agosto de 1944, em que Mekas inicia afirmando: “Ataque aéreo. Os “Tommys” estarão sobre Elmshorn a qualquer momento. [...] Cada ataque aéreo significa uma hora de descanso. A fábrica se detém, corremos para os abrigos” (MEKAS, 2017, p.26, tradução nossa).

Mais de dois meses depois, precisamente na data de 05 de novembro de 1944, Mekas também afirma: “Ataques aéreos dia e noite. Agora também temos permissão, durante os ataques aéreos, de correr para os subúrbios.” (Idem, p.30, tradução nossa). Em ambos os textos, Mekas inicia relatando um fato que ocorreu de forma reiterativa em dias e circunstâncias distintas: as bombas que atravessam o campo aéreo acima do local onde ele se encontrava trabalhando.

Assim também se reiteram questões como as excessivas horas de trabalho na fábrica, as condições precárias da moradia que ele e o seu irmão compartilharam com os demais prisioneiros de distintas nacionalidades, a dificuldade em conseguir ler e escrever diante dessas adversidades. O fator de confinamento contido na sua condição de prisioneiro faz com que se ressalte o caráter repetitivo das suas notas.

Há questões que, em um outro tipo de contexto, até poderiam passar despercebidas, mas acabam assumindo uma proporção maior diante das reiterações vividas num campo de trabalhos forçados. É o caso dos italianos que também se encontram na condição de prisioneiros, que Mekas menciona em constantes passagens. Em nota datada no dia 03 de dezembro de 1944, ele assim relata: “É domingo. Os italianos trabalham em seus anéis e rosnam o tempo todo para mim e Adolfas, por que não somos católicos” (MEKAS, 2017, p.39, tradução nossa).

Semanas depois, no dia 30 de dezembro, Mekas regressa ao tema dos italianos, ao contar que “outro italiano acaba de ser transferido para o quarto ao lado. Agora os italianos do nosso quarto estão conversando com ele através da parede! Pode-se imaginar a constante gritaria, todo o tempo” (MEKAS, 2017, p.43, tradução nossa). Na nota do dia seguinte, Mekas logo inicia tocando no mesmo tema, ao dizer que “não entendo os italianos. Ficam andando o dia todo com suas roupas de trabalho sujas. Mas em suas mochilas do exército, bem no fundo, guardam suas roupas de domingo”. (MEKAS, 2017, p.44, tradução nossa).

Por trás dessas reiterações, o que se evidencia é a construção de uma narrativa que não se desprende da sua relação com o tempo, mas que também é determinada pela demarcação do espaço. Os relatos em *I had nowhere to go* mostram que, se por um lado existia o desejo de documentar o

cotidiano e o contexto em que o autor se insere, por outro lado também se evidencia como o condicionamento da sua situação de prisioneiro determina o conteúdo das suas notas. É o próprio Mekas que chega a refletir sobre este caráter reiterativo. Em nota escrita no dia 26 de novembro de 1948, ele assim afirma: “tenho vergonha da quantidade de espaço que dedico no meu diário ao que comemos. Ao estômago. Sei que muitos leitores vão me criticar por isso. Mas é a realidade da nossa vida cotidiana hoje em dia” (Idem, 2017, p.182, tradução nossa). Ao ter plena consciência disso, Mekas faz das reiteraões cotidianas uma afirmação narrativa.

3.3.3 O porvir

Outro fator que acentua uma compreensão do diário na sua construção temporal é o que aparece com certa frequência nos relatos feitos durante o período em que esteve, como refugiado, nos *displaced camps* (campos de refugiados), já num contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Como já comentamos aqui, um diário não é feito somente de relatos que abordam um acontecimento vivido pelo autor ou de processos de rememoração sobre algo que já passou, mas também de momentos para refletir sobre o porvir, em que o autor realiza projeções para um futuro mais imediato ou para longo prazo. Diante desse contexto, “o futuro é a perspectiva que o diarista percebe aberta frente a si sob a forma da continuidade de sua existência. [...] O diário serve para interrogar esse futuro e para gravar o presente vazio dessa espera” (BRAUD, 2006, p.133, tradução nossa).

É justamente ao se defrontar com as perspectivas para um futuro próximo que as notas de *I had nowhere to go* ganham relevo nos capítulos que relatam o período em que Mekas viveu nos campos de refugiados. Diante da indefinição para onde ir – tendo-se em conta que lituanos, letões e estonianos não podiam regressar ao seu país de origem, por terem sido ocupados pela União Soviética²⁴ –, as notas escritas entre os anos de 1945 a

²⁴ Em nota de rodapé no livro *I had nowhere to go*, Mekas esclarece esse contexto de viver entre os refugiados que não puderam regressar ao seu país de origem: “Esses campos passaram a ser chamados de “campos de refugiados” (*Displaced Persons camps*). Foram criados pelas Forças Aliadas para acomodar oito milhões de trabalhadores forçados,

1949 revelam não somente indefinições quanto ao seu futuro, mas também uma série de possibilidades que o autor almeja seguir, como o que mostra a nota datada de 10 de abril de 1949.

Hoje decidimos que Israel é o nosso lugar. Decidimos nos inscrever como voluntários para ajudar a reconstruir Israel. Ficamos tão empolgados que não conseguimos dormir.

O diretor do departamento de emigração nos olhou incrédulo quando lhe contamos nosso plano. Fitou-nos por um longo tempo, sacudiu a cabeça e voltou a nos olhar.

– Como? Como? – repetia todo o tempo – Todos querem ir ao Canadá, aos Estados Unidos, a países sérios para obter trabalho sério. E vocês querem ir a Israel? Israel só aceita judeus, não há vaga para lituanos. Vocês são judeus? – perguntou.

– Não – dissemos – somos só lituanos.

– Então para que querem ir a Israel?

– Nos parece empolgante – disse – Está nascendo um novo estado e gostaríamos de ajudar. (MEKAS, 2017, p.205-206, tradução nossa)

Dois meses antes, os planos eram completamente diferentes, quando Mekas iniciou uma nota afirmando que “sonho em passar um tempo na Espanha e na França, e talvez na África do Norte” (MEKAS, 2017, p.196, tradução nossa). Ao final, ele e o irmão não foram viver em Israel e muito menos cumpriram esse mesmo objetivo na Espanha ou na França. A menção a esses países também não teve prosseguimento no seu diário, restringindo-se a essas duas notas. No entanto, tendo em conta esses dois casos, é possível identificar o poder evocador que a escrita de um diário suscita no imaginário do seu autor.

Se, nas autobiografias, o caráter rememorativo prevalece, no diário as perspectivas, frente ao que poderá acontecer ou o que o autor planeja realizar, terminam afirmando ainda mais o momento presente em que a nota foi escrita. É por fatores como esse que o diário afirma-se não somente pela

sobreviventes dos campos de concentração, prisioneiros de guerra e refugiados políticos (principalmente antissoviéticos) liberados pelos Aliados. Menos de um ano depois da rendição alemã, aproximadamente seis milhões regressaram a seus respectivos países por vontade própria, ou foram obrigados a fazê-lo (como ocorreu com alguns prisioneiros de guerra soviéticos). Os outros dois milhões, entre eles lituanos, letões e estonianos, se negaram, acima de tudo por motivos políticos, a voltar a suas terras natais, agora ocupadas pela União Soviética. As Nações Unidas criaram uma Organização Internacional de Refugiados (OIR) para cuidar dos refugiados políticos. Mesmo que não houvesse restrição ao movimento dos refugiados, cada um devia pertencer a um campo de refugiados para receber comida, alojamento e assistência com a emigração. (MEKAS, 2017, p.68, tradução nossa)

falta de controle do que ainda virá a ocorrer, mas também pela projeção de caminhos e desejos. Como afirma Braud, “a enunciação imediata no presente é influenciada pela emoção sentida e pela sensação do próprio fato de viver, mas ela também dá acesso à apropriação do tempo que tem o diarista, no momento em que ele passa” (2006, p.125, tradução nossa). É neste sentido que determinado pensamento relatado, mesmo não se concretizando posteriormente na trajetória do autor, torna-se, ainda assim, uma questão relevante dentro de um diário, uma vez que revela como o processo de subjetividade do autor se projeta no contexto que circunda a escrita.

Se formos pensar no caso específico das projeções que Mekas faz sobre onde gostaria de viver, é interessante perceber como outras notas ampliam ainda mais esta questão. Por trás do desejo de imaginar onde iria viver ao deixar o campo de refugiados, Mekas também refletia sobre a sua própria condição de refugiado ao presenciar outras pessoas emigrarem. É o caso, por exemplo, de uma nota datada no dia 02 de junho de 1949, em que ele reflete sobre a partida de um amigo dos campos de refugiados:

Hoje nos despedimos de Algis. Todos nossos amigos estão indo embora. Ficamos parados, nós dois, olhando o caminhão, as mulheres com lágrimas nos olhos. Estão indo para a América. A América! Eu olhava para mim mesmo e pensava. Não me ocorria nada de triste para a ocasião. Parecia só mais uma despedida. Havíamos ficado aqui tempo demais. Como maçãs podres, deveríamos ter caído há muito, muito tempo. (MEKAS, 2017, p.244, tradução nossa)

Entre projeções e questionamentos, o diário de Mekas nos traz uma escrita que revela um autor enfrentando as incertezas na sua condição de exílio. As suas notas revelam não somente convicções, mas, sobretudo, inseguranças, contradições, transitoriedades que o fazem rever constantemente as suas posições. *I had nowhere to go* é a afirmação de um *eu* em constante processo de deslocamentos sobre si próprio e na sua relação com o tempo e o espaço.

3.3.4 A rememoração

Escrever um diário também é construir um processo de rememoração. Através de notas em que a distância temporal que separa os acontecimentos em relação ao seu registro constituem-se, em menor ou maior escala, existe não somente uma busca por resgatar o que já foi vivido, mas sobretudo, o que se está vivendo. A rememoração se afirma nesse entrelaçamento temporal entre o presente e o passado. Como afirma Gagnebin, utilizando este termo originalmente elaborado por Walter Benjamin (*Eingedenken*), a rememoração “não se trata de tentar alcançar uma lembrança exata de um momento do passado, como se esse fosse uma substância imutável, mas de estar atento às ressonâncias que se produzem entre passado e presente” (GAGNEBIN, 2014, p.240).

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55)

Dentro dessa perspectiva apontada por Gagnebin, a rememoração opera um duplo movimento, na medida em que “salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2014, p.248). No ato de rememorar, o autor ressignifica o passado sob os olhares do presente, assim como ressignifica o presente na sua busca pelo passado.

Quando a rememoração insere-se no diário, é preciso ter em conta que ela opera em duas frentes. A primeira se deve a uma rememoração mais imediata, diante de um tipo de registro que privilegia o cotidiano e os acontecimentos que percorrem o dia a dia do autor. Como já comentei anteriormente, dentro da especificidade do âmbito literário, o diário tem a tendência em fazer da escrita um relato sobre algo que já aconteceu. Seja na conjugação de verbos no passado ou no próprio conteúdo que revela um caráter descritivo e reflexivo, o diário encontra-se atrelado ao cotidiano do autor, mas também a um registro literário posterior ao acontecimento, demarcando, assim, uma linha tênue entre viver e narrar essa vivência.

Por outro lado, também existe no diário uma rememoração sobre acontecimentos cronologicamente mais distantes. Mesmo não estando atrelada ao cotidiano do autor, essa forma de rememoração emerge através de circunstâncias presentes vividas pelo autor, as quais evocam um passado mais remoto. Como já comentei, o diário não tem a mesma intenção retrospectiva que têm as autobiografias; a perspectiva de olhar esse passado com os olhares do presente promove uma ressignificação das reminiscências de acordo ao momento da sua escrita. *I had nowhere to go* é uma obra em que o ato de rememorar se inscreve através dessa perspectiva.

Já foram analisados até aqui alguns relatos em que o intervalo temporal entre o acontecimento vivido e o seu registro escrito são menores e, às vezes, quase imperceptíveis pelo sentido de simultaneidade buscada pelo autor. No entanto, quando a distância temporal aumenta, a elaboração narrativa também se diferencia.

A começar pelo primeiro capítulo do livro – que abarca o período entre julho de 1944 a março de 1945 –, é interessante perceber a ausência de rememorações sobre as suas vivências na Lituânia. Nesse primeiro capítulo, em que Mekas concentra-se em relatar a sua condição de prisioneiro nos campos de trabalhos forçados, é interessante perceber a ausência de relatos que procurassem descrever a sua família, o seu passado na Lituânia e as atividades que exercia na juventude. É justamente nesse capítulo que o autor inscreve um paradoxo no seu diário, na medida em que buscou conservar as suas vivências nos campos através das notas escritas mas, ao mesmo tempo, procurou resguardar as suas memórias mais íntimas, anteriores aos campos, fora do próprio diário.

Somente no final do capítulo, Mekas faz uma referência mais direta às suas memórias anteriores aos campos de concentração, quando menciona as palavras do seu tio, no momento em que ele e seu irmão tiveram que fugir da Lituânia.

Nunca vou esquecer as palavras do nosso tio quando estávamos indo embora. Ele disse: "Trabalhe honestamente, onde quer que esteja. Aja em conformidade com a sua consciência. Depois de ver o mundo, você olhará de volta para o seu pequeno país e verá nele coisas que nunca viu antes. Quanto à sobrevivência – não se preocupe. Eu sei que pessoas como vocês podem viver um mês

com uma única batata e sobreviver”. (MEKAS, 2017, p.53, tradução nossa)

Essa passagem – que ainda viria a ser complementada em notas como a que escreveu no dia 23 de maio de 1945 (MEKAS, 2017, p.67), assim como no filme-diário *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, realizado quase 30 anos depois –, é responsável por trazer outra perspectiva para *I had nowhere to go*, já que, pela primeira vez, ele insere no seu relato algumas vivências que são anteriores aos primeiros registros contidos no livro.

Passado o primeiro capítulo e, conseqüentemente, um período que vai estendendo a condição de exílio na trajetória de Mekas, é possível identificar uma maior recorrência na sua busca por rememorar questões de um passado mais distante. É o caso, por exemplo, de quando ele se refere à atividade que tinha que realizar nos campos, como alimentar o gado e arar o campo (2017, p.59), e compará-la ao que realizava quando ainda vivia na Lituânia. Também é significativo identificar que, somente no segundo capítulo, em nota datada do dia 15 de junho de 1945 (ou seja, num contexto já relacionado ao pós-guerra), ele comenta em detalhes sobre como foi a sua fuga clandestina da Lituânia (MEKAS, 2017, p.72).

Ainda assim, esses relatos mostram-se desprovidos de nostalgia, são mais descritivos sobre determinados acontecimentos que se relacionam com as vivências de Mekas na sua condição de exilado. Um tom mais nostálgico viria a aparecer de forma mais marcada em nota escrita no dia 24 de dezembro de 1947, mais de dois anos depois desde que deixou a Lituânia.

Eu morava, parece que foram anos atrás, eu morava com meus pais, cercado pelas pessoas que eu conhecia, o mundo ao qual eu pertencia. Mas na verdade eu nem os conhecia nem realmente os via. Meu pai, meus irmãos, minha mãe, minha irmã. E a casa em que cresci, vivi inconsciente de tudo isso. E agora, quando sinto que estou recém começando a viver, recém começando a sentir que estou vivo – aquele mundo inteiro se foi. Somente o que as lembranças devolvem ainda existe. Então eu estou bebendo delas. (MEKAS, 2017, p.142, tradução nossa)

Notas como essa evidenciam como Mekas projeta no seu diário uma nostalgia em relação à família e à vida que tinha na Lituânia. Também é

interessante observar que essa nostalgia se constrói somente no quarto capítulo de *I had nowhere to go*, já dentro de um contexto de pós-guerra e de indefinição sobre onde iria construir a sua trajetória. Mekas encontra no diário uma forma para lidar com a passagem do tempo, para rememorar sobre reminiscências mais distantes.

Essa questão ganhou protagonismo nos seus relatos posteriores a guerra e, também, assumiu outra forma de abordagem frente aos demais relatos contidos no seu diário. A partir de uma nota datada em junho de 1946, Mekas passa a identificar cada lembrança sobre um passado mais distante com o título de “Memory”, seguido pelo texto que se encontra em itálico, como se vê a seguir.

Noite de verão. Estamos sentados sob os arbustos de lilás, em um banco de madeira. Ouvimos uma moto, em algum lugar, muito longe, em outro povoado depois do rio. (MEKAS, 2017, p.103, nota datada em junho de 1946, tradução nossa)

Mekas insere no livro essa breve nota sem maiores contextualizações quanto ao período ou o local em que ocorre essa ação. Frente à confirmação de que se inscreveu na Universidade de Mainz para estudar filosofia e a descrição da sua rotina dentro da universidade, Mekas rememora, sem esclarecer se ele se refere ao contexto em que vive naquele momento ou a sua vida na Lituânia. Soma-se a isso o fato de que o autor efetua uma quebra narrativa com essa breve nota, pois ela se encontra inserida dentro do texto que se refere ao seu ingresso no curso de filosofia, mas, num primeiro momento, não evidencia uma relação direta com essa reminiscência.

Em outros momentos de *I had nowhere to go*, Mekas procura dar prosseguimento a esse exercício de lembrança, com a mesma proposição de evidenciar o seu caráter breve e fragmentário. Da mesma forma, não estabelece uma relação narrativa causal entre as notas que foram escritas previamente ou que sucedem essas recordações. Em nota do dia quatro de janeiro de 1948, Mekas comenta:

Estamos dirigindo até o bosque, com meu pai. A estrada é toda batida, cheia de buracos. Eu me sento na parte de trás da carruagem. Com cada colisão das rodas, todas as minhas entranhas pulam e sacodem – meu fígado, meus pulmões... (MEKAS, 2017, p.147, tradução nossa).

Esses fragmentos afirmam-se não somente pela sua brevidade, mas também suscitam o questionamento: elas pertencem a um fluxo de consciência do autor durante o processo de escrita? Se as notas que revelam o seu cotidiano como exilado apresentam uma preocupação em serem textos mais elucidativos, procurando descrever em detalhes os acontecimentos vividos pelo autor naquele momento, essas reminiscências afirmam-se como lampejos de um período distante que se ressignificam no processo da escrita do diário.

Mekas insere as suas reminiscências no plano das evocações. Isso é construído por escolhas que vão desde a utilização das letras em itálico, na diagramação do livro, para referi-las, separadas dos demais relatos, até a elaboração narrativa que o autor descreve a cada nota. Nesse processo de rememoração, ao mesmo tempo em que se rompe o fluxo de relatos sobre o seu dia a dia como exilado, por outro lado eles ressignificam-se diante da sua condição de exílio. Como entender a perspectiva assumida pelo autor em nota escrita no dia seis de julho de 1953?

Salgueiros vermelhos. Brancura. Cabeças macias de bosques de amieiro. Frágeis folhas verdes, com a juventude de abril. Prata de choupos, morangos silvestres, campos de trevo-violeta zumbindo com abelhas, calor do verão. O cheiro de árvores jovens, nas clareiras do bosque, jovem casca. (MEKAS, 2017, p.445, tradução nossa)

Nesse fragmento, o autor não comenta a sua condição de exilado, mas, ao mesmo tempo, cada imagem descrita se ressignifica sobre essa condição. Mekas evoca imagens, aromas e a natureza como alguém que viveu a sua infância e juventude num vilarejo no interior da Lituânia, mas que, no momento em que escreveu esse relato, não somente se encontrava a milhares de quilômetros de distância, como também num período que completava nove anos desde que teve que deixar a sua terra natal. Nas suas rememorações, ele procura se desprender das *rasgaduras* geradas pelo contexto da guerra e do pós-guerra, para construir reminiscências que o deslocam até um passado cristalizado num processo de idealização.

3.4 AS RELAÇÕES ENTRE *I HAD NOWHERE TO GO* E *LOST LOST LOST*

Mesmo que as notas de *I had nowhere to go* pertençam a um período anterior à realização do seus filmes-diário, é importante analisar de que forma o seu diário escrito costura relações com a sua obra fílmica, a partir da perspectiva do testemunho. Um caminho para entender estes entrecruzamentos é identificar de que forma “*Lost Lost Lost* retoma, replica, reelabora, reescreve e relê *I had nowhere to go*” (BERNINI, 2008, p.24, tradução nossa).

Diante disso, buscarei, nesta segunda parte do capítulo, analisar as *teceduras* e *rasgadasuras* entre ambas as obras e de que forma elas evidenciam um processo de deslocamentos de Mekas entre a sua condição de exílio e a sua inserção na sociedade norte-americana.

Para analisar essas relações, parto do ponto de que isso se inicia justamente pela escolha dos títulos. Tanto *I had nowhere to go* (Nenhum lugar aonde ir) como *Lost Lost Lost*²⁵ não revelam um destino, mas uma busca em afirmar imprecisões territoriais que sintetizam necessidade e, ao mesmo tempo, ausência. São obras de exílio, uma vez que trabalham com a subjetividade de um autor distante das suas origens lituanas, em relação a um mesmo autor que procura se incorporar a um país muito distante geográfica e culturalmente do seu vilarejo na Lituânia. Ambos os títulos fazem referência a deslocamentos, processos de transição na trajetória de Mekas. É nesse sentido que o uso da palavra e da imagem tanto se complementam como também se confrontam na busca do autor por refletir sobre a sua trajetória de exílio e na sua procura por um lugar de pertencimento.

Outro ponto importante para se entender as relações entre ambas as obras ocorre logo no início de *Lost Lost Lost*. Numa sequência do primeiro capítulo, é indicada uma cartela sobre a imagem com os dizeres *In Prospect Park/ Every Morning Father Lands – Bergis Goes To Great Neck* e, logo em seguida, aparecem imagens que indicam esse enunciado, mostrando

²⁵ Na forma como a palavra *lost* é empregada no título, a interpretação sobre o termo possibilita um duplo sentido, já que pode ser empregado tanto como o verbo *perder* ou como o adjetivo *perdido*, o ato de estar perdido em determinado local, por exemplo.

peças cortando a grama em Prospect Park. Sobre essas imagens, Mekas assim comenta com o uso da *voice over*:

3 de outubro de 1950. Tenho tentado escrever a lápis. Mas meus dedos não conseguem realmente agarrar o lápis de maneira adequada, não como costumavam fazer um ano atrás. De tanto trabalhar na fábrica, meus dedos ficaram duros. Não dobram, perderam a sutileza de movimento. Há músculos neles que eu nunca havia visto. Parecem mais gordos. Enfim, não consigo segurar o lápis. Então vou à máquina de escrever e começo a digitar, com um dedo. (tradução nossa)

Logo na sequência seguinte do filme, a cartela sobre a imagem anuncia *Ginkus' Candy Store on Grand St.*, e são mostradas imagens de um senhor chamado Ginkus em frente a sua loja de doces (figura 01)²⁶, seguido por um pequeno fragmento em que Mekas aparece sobre a imagem (figura 02), até o cineasta fazer um corte para mostrar imagens das ruas que estão ao redor da loja de doces, praticamente desertas (figura 03). Sobre esses registros, ele comenta com o uso da *voice over*:

Nunca vou esquecer daquela noite de Natal. Nós não conseguíamos ficar sentados em casa. Era muito solitário. As ruas estavam vazias. Paramos na doceria de Ginkus. Não havia ninguém lá. Mas Ginkus estava lá. Bebemos cerveja gelada, olhamos para a rua, para as embalagens de presente. O vento soprava pedaços de jornal pela rua. Em algum lugar, no Brooklyn, no fim do mundo. (tradução nossa)



²⁶ Fonte das figuras 01 a 76: Jonas Mekas.



Figuras 01 a 03: Frames de *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1976)²⁷

Mesmo que Mekas não trate de explicitar, no filme, é possível perceber que esses dois fragmentos que foram ditos com o uso da *voice over* não somente pertencem ao filme *Lost Lost Lost*, como também foram publicados no livro *I had nowhere to go*.

Isso acaba reforçando o fato de que tanto as imagens fílmicas que Mekas utiliza neste filme-diário, como as notas publicadas no livro pertencem a um mesmo período na trajetória do autor e a uma mesma intenção de construir os seus registros como um testemunho de exílio. Se, no livro, os textos abarcam um período total de 1944 a 1955, e as imagens de arquivo que compõem o filme estão demarcadas de 1949 até 1962, é possível delimitar os anos de 1949 a 1955 como um mesmo período no qual Mekas realizou simultaneamente ambas as formas de registro, que redundaram posteriormente nesses dois trabalhos. Tendo-se em conta que *Lost Lost Lost* é um filme que foi montado e finalizado em 1976, é significativo perceber como Mekas recorre ao seu diário escrito para rememorar aquela época e, assim, dialogar com as imagens filmadas naquele mesmo período.

É necessário, contudo, assinalar que existe em *Lost Lost Lost* uma diferença na forma como são utilizados esses fragmentos em relação a *I had nowhere to go*. Dentro do filme, Mekas demarca somente a data do primeiro fragmento, que ele mesmo diz em *voice over* (3 de outubro de 1950). Já no

²⁷ Em cada figura mostrada nesta tese onde aparecem textos na parte inferior da imagem, esses textos se referem as legendas do filme que estão contidas no DVD e que Mekas comenta no filme através do uso da *voice over*. Não confundir isso com o uso constante que ele faz de cartelas sobre a imagem, com determinadas informações textuais mais específicas sobre locais, datas e pessoas, onde o texto aparece sempre no centro da imagem, sobre um fundo branco.

segundo fragmento, não existe uma enunciação específica sobre a data em que o fragmento foi escrito originalmente. Ao se identificar no livro que esse segundo fragmento fora escrito no dia 26 de dezembro de 1949 – ou seja, quase um ano antes da primeira nota que o autor menciona nessas duas sequências –, isso acaba sendo revelador para entender outra particularidade entre as duas obras.

Se, no diário escrito, é a linearidade contida na data que introduz a nota e demarca temporalmente o seu conteúdo, esta questão já não se torna mais fundamental na construção narrativa do filme-diário. Se, em *I had nowhere to go*, é o calendário que delimita um ordenamento narrativo e temporal, Mekas desvirtua através da montagem de *Lost Lost Lost*. Mesmo que este filme-diário assuma um cuidado em mostrar uma linha progressiva de Mekas nos seus registros fílmicos – ao iniciar o filme com os primeiros registros fílmicos que realizou ao chegar aos Estados Unidos em 1949 e termina-lo com imagens que realizou em 1962 –, ainda assim não existe um rigor em mostrar de forma marcadamente cronológica os seus registros, como ocorre no diário escrito.

Isso se deve ao fato de que a montagem de *Lost Lost Lost*, realizada em 1976, opera uma reescritura e um processo de ressignificação dos registros fílmicos e literários que Mekas realizou originalmente entre os anos de 1949 a 1962. Essa é a essência contida no filme-diário, sobre o qual aprofundarei uma análise no próximo capítulo desta tese. Ao assumir um distanciamento entre o período em que esses arquivos foram registrados e o período em que foram montados, evidencia-se um hiato de 14 anos que aproxima o filme-diário de uma abordagem de cunho mais reflexivo e menos descritivo, sem assumir o rigor do calendário que tanto norteia o livro.

Existe em *I had nowhere to go* um desejo de reproduzir em forma de livro as notas originais que documentam um determinado período da sua vida, enquanto, em *Lost Lost Lost*, existe uma intenção em refletir, em forma de filme, determinadas questões que se entrecruzam entre as imagens e as notas escritas sobre aquele mesmo período. *Lost Lost Lost* respeita uma cronologia sem ser propriamente cronológico; afirma-se como a obra de um cineasta que retoma os seus diários, mas não se prende a uma rigidez cronológica do calendário.

3.4.1 As rasgadas

A relação entre *I had nowhere to go* e *Lost Lost Lost* vai um pouco mais além. Nos diários escritos de Mekas, emerge outra particularidade a partir de uma nota do dia 04 de junho de 1950. Mekas assim inicia o relato:

A depressão da semana continua. Tentei ler Pudovkin, mas tive que largá-lo depois de 30 páginas. Não conseguia me concentrar. Tentei ler Mistral. Em seguida, trabalhei em *Lost Lost Lost*, mas larguei tudo. Para quê, para quê? Fico me perguntando. (MEKAS, 2017, p.316, tradução nossa)

Ao final dessa mesma nota, ele também comenta:

Chegamos em casa por volta das cinco da tarde. Paramos na casa de Algis, onde havíamos deixado nossas capas de chuva. A mãe de Algis disse: “Estão pensando em ir a algum lugar? Ver um pouco de natureza?” Fomos para casa. Trabalhamos em *Lost Lost Lost*. Lemos. Redatilografamos alguns manuscritos. Matando o dia, esperando que chegasse ao fim. (MEKAS, 2017, p.317-318, tradução nossa)

Mekas não esclarece nesse texto a que se refere exatamente quando menciona *Lost Lost Lost*; tampouco existe no livro uma nota de rodapé que identifique se esse título remete a uma proposta original do filme-diário que viria a ter esse mesmo nome 26 anos depois. Com exceção dessa nota, *Lost Lost Lost* não é mais citado em nenhuma outra parte do livro. Mas, por outro lado, na medida em que ele menciona no plural a expressão “trabalhamos em *Lost Lost Lost*”, isso indica um trabalho conjunto que transcende o campo do seu diário escrito e que remete mais ao contexto dos registros fílmicos que ele e o seu irmão Adolfas vinham realizando naquele momento. Em entrevista a Scott MacDonald, Mekas esclareceu melhor essa questão sobre a proposta original de *Lost Lost Lost*:

O primeiríssimo roteiro que escrevemos quando chegamos, no final de 1949, e que se chamava *Lost Lost Lost Lost* (ou seja, quatro *Loss*s em oposição aos três da versão de 1975), era para um documentário sobre a vida de refugiados aqui. Queríamos chamar a atenção das pessoas a alguns fatos. Não tinha muito a ver com o fato de que éramos refugiados, ou de que havia refugiados. Tinha mais a ver com o fato de que as repúblicas do Báltico – Estônia,

Letônia, Lituânia – foram sacrificadas pelo Ocidente à União Soviética em lalta, pouco antes do fim da guerra, e acabaram como países ocupados que o Ocidente havia traído. (MEKAS, 2008, p.139, tradução nossa)

Não por acaso, a nota em *I had nowhere to go* que cita *Lost Lost Lost* encontra-se inserida num momento da trajetória de Mekas em que ele decidiu construir os seus primeiros passos no âmbito cinematográfico.

O que as imagens de *Lost Lost Lost* e as notas do livro *I had nowhere to go* revelam em comum é justamente o momento de transição que Mekas começou a assumir entre ser um exilado e ex-prisioneiro dos campos de concentração nazistas, para tornar-se um aspirante a cineasta nos Estados Unidos. É através desses registros contínuos que Mekas foi realizando ao longo de anos, tanto no seu diário escrito como no seu diário fílmico, que é possível identificar as alterações na forma como ele vai concebendo o seu processo de autorrepresentação.

Para entender isso, é importante identificar as divisões estruturais que o livro e o filme-diário assumem. Já mencionei no início desse capítulo que *I had nowhere to go* é dividido em treze capítulos e se constitui basicamente em três atos:

- a fuga da Lituânia e a condição de prisioneiro nos campos de concentração nazistas (1944-1945);
- o pós-guerra e a condição de exilado nos campos de refugiados (1945-1949);
- a ida para os Estados Unidos e a sua vida no país (1949-1955).

Já em *Lost Lost Lost*, Mekas buscou dividir o filme em seis bobinas²⁸ (*reel*), de aproximadamente meia hora cada uma. Em cada uma dessas partes, o cineasta procura evidenciar o seu progressivo caminho de imersão na cultura norte-americana, assim como o seu afastamento do grupo de exilados lituanos em Nova York. Nesse filme-diário existe um recorte narrativo bem claro que define a própria estrutura do filme, uma vez que as duas primeiras bobinas mostram imagens da chegada de exilados em Nova

²⁸ Termo que remete à ideia de carretel, de projeção de um filme em película e que traduz para o português o que Mekas denomina nos seus filmes como *reel*. Dentro da proposta narrativa dos seus filmes, esse termo transpõe o que equivale, na literatura, ao sentido empregado no termo “capítulo”, enquanto um elemento organizador na estrutura narrativa da obra que divide os registros em partes.

York, assim como as coletividades lituanas e as suas atividades na cidade americana.

Os primeiros registros revelam que a sua busca pelo cinema esteve diretamente imbricada em um modo para lidar com o seu exílio. Se as notas que escreveu desde que deixou a Lituânia revelam um homem que fez do seu testemunho uma afirmação da sua condição histórica, as imagens que registrou também revelam uma intenção em documentar o contexto no qual ele e os lituanos se encontravam nos Estados Unidos.

Como é possível identificar nas imagens que aparecem na parte inicial de *Lost Lost Lost*, existe uma preocupação de Mekas em registrar a chegada de refugiados da Segunda Guerra Mundial em Nova York (figura 04), assim como em mostrar os locais onde os lituanos se encontravam na cidade (figura 05) e o entorno de onde ele viveu quando aportou nos Estados Unidos. Com uma abordagem documental, com enquadramentos mais convencionais (planos mais abertos, poucos movimentos de câmera, estabilidade no manuseio do aparelho), Mekas mostra uma formalidade com o dispositivo técnico do qual somente alguns anos depois começaria a se desprender.



Figuras 04 e 05: Frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Como Mekas afirma:

Quando eu originalmente filmei essas cenas, não me coloquei no centro delas. Tentei filmar de forma a centralizar a comunidade. Eu seria somente o olho que grava. Eu ainda tinha a atitude de um cineasta documental à moda antiga, dos anos 40 ou 50, e por isso deliberadamente mantive fora o elemento pessoal o máximo que pude. No momento da edição, em 1975, no entanto, eu estava

preocupado com o autobiográfico. Os diários escritos me permitiram adicionar uma dimensão pessoal a uma gravação que seria, de outro modo, documental e cotidiana. (MEKAS, 2008, p.142, tradução nossa)

É interessante perceber nesse depoimento como a busca por registrar o *outro* está diretamente relacionada, num primeiro momento, a uma necessidade de suprimir a inscrição do *eu* nesse processo. Nesse imaginário que percorre o cinema documentário pelo menos até o fim da primeira metade do século XX, os filmes de não-ficção estavam ligados à necessidade de informar e/ou conscientizar a sociedade (ou manipular a sua consciência). Dessa perspectiva advém a busca de Mekas em mostrar para os americanos as consequências da guerra, os exilados que aportavam nos Estados Unidos e as condições de vida que enfrentavam em solo americano.

Como consequência disso, a busca pelo *eu*, que Mekas realizaria anos depois nas imagens dos filmes-diário, está diretamente relacionada à quebra das convenções no uso da câmera e na forma como procurou se inscrever no próprio registro. Não por acaso, a forma como ele elabora o processo reflexivo em *Lost Lost Lost* pertence a um período muito posterior ao registro dessas imagens, já num contexto em que ele tinha plena consciência da sua concepção poética e do filme-diário como uma forma narrativa.

Tanto em *I had nowhere to go* como em *Lost Lost Lost*, existe uma consciência do autor em construir um testemunho do contexto sócio-histórico relacionado ao período do pós-guerra. A construção narrativa de ambos é pautada pelas *rasgaduras* geradas por como o autor entende a sua própria condição histórica diante do exílio. Ainda na primeira bobina de *Lost Lost Lost*, numa sequência em que Mekas mostra imagens de um piquenique realizado por uma comunidade de exilados lituanos, ele também procura construir um contraste por meio do uso da *voice over*: “Vocês gostariam que essas imagens fossem mais abstratas. Tudo bem, me chamem de sentimental. Vocês estão sentados em casa, mas eu falo com um sotaque e vocês nem sabem de onde eu venho. Estas são algumas imagens e alguns sons gravados por alguém em exílio” (tradução nossa).

A tônica que Mekas busca na primeira bobina de *Lost Lost Lost* é mostrar algumas das suas primeiras vivências em solo norte-americano, assim como identificar os contrastes de uma sociedade que não tinha vivido a condição de exílio que ele e milhares de refugiados vivenciaram antes de chegarem aos Estados Unidos, no período pós-guerra. Numa sequência em que Mekas mostra uma família sentada ao redor da mesa jantando (figura 06) e realizando atividades que remetem a um sentido de cotidianidade (figura 07), ele procura contrastar com uma cartela sobre a imagem que pergunta: “houve uma guerra?” (tradução nossa). Simultaneamente a isso, ele afirma em *voice over*:

A vida segue. O pai trabalha numa fábrica. À noite, a família se junta em torno da mesa. Tudo normal. Tudo muito normal. A única coisa é que você nunca saberá o que eles pensam. Você nunca saberá o que pensa um refugiado à noite e em Nova York. (tradução nossa)



Figuras 06 e 07: *Frames de Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Se, na primeira bobina, existe a identificação de um contexto sócio-histórico e de um *eu* construído a partir de *rasgaduras*, sem tecer vínculos com a cultura e a sociedade norte-americana, é no início da segunda bobina de *Lost Lost Lost* que Mekas reivindica ao registro das suas imagens um sentido de engajamento político. Em vez de mostrar imagens dos seus vizinhos em Williamsbourg ou imagens do cais onde aportavam os exilados em Nova York, ele decide ir às ruas para registrar os protestos de lituanos nacionalistas e comunistas na Madison Avenue (figuras 08 e 09). Simultaneamente às imagens mostradas desse protesto, Mekas comenta em *voice over*:

Eu estava lá, com minha câmera. Eu queria ser o olho que grava, queria ser o historiador filmográfico do exílio. Eu estava lá com minha câmera. Eu estava lá, para registrar as paixões conflitantes. Eles estavam lá, comunistas lituanos e nacionalistas lituanos. [...] Que minha câmera registre os desesperos dos países pequenos. Ó, como eu odeio vocês, grandes nações! Seus grandes rios, e suas grandes montanhas, e suas grandes histórias, e seus grandes exércitos, e suas grandes guerras! E vocês sempre se juntam, como nas Nações Unidas, e se proclamam os Três Grandes ou os Quatro Grandes, e sempre pensam que são os únicos: os outros, os outros não importam. Eles devem ser parte de vocês ou falar seu idioma. Ó, venha, venha, ditadura dos países pequenos! (tradução nossa)

Mekas reivindica para si a condição do “estar lá”, não somente com sua presença física, mas através da forma como ele se insere nesse acontecimento. Em vez de participar ativamente das manifestações, ele buscou assumir o distanciamento de alguém que estava portando uma câmera e documentando aqueles momentos. Nas suas imagens, é possível identificar como ele sempre mantém uma relativa distância as manifestações, ao mesmo tempo em que faz do registro dessas imagens a sua forma de atuar politicamente. Quando decide retomar essas imagens, mais de vinte anos depois, e ressignificá-las na montagem de *Lost Lost Lost*, é interessante perceber como o uso da câmera assume uma função intermediadora na atuação de Mekas em relação aos demais lituanos refugiados em Nova York.



Figuras 08 e 09: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Assistir às imagens dessa sequência do filme também remetem a fragmentos do livro *I had nowhere to go*, em que Mekas admite esse sentido de distanciamento não somente em relação aos demais lituanos que viviam

em exílio, mas também ao próprio sentido patriótico que eles assumiam através dessas manifestações.

20 de julho de 1952. Não, eu não acho que eu jamais tenha sido um bom patriota como são os meus amigos lituanos. Adolfas também não é. Eles adoram o seu país, a sua pátria. Mas nós dois só temos vínculos com Semeniskiai, com nossa pequena aldeia, com o campo e as pessoas e a natureza de lá. Não tem nada a ver com nacionalismo: somos regionalistas... (MEKAS, 2017, p.426, tradução nossa)

Assim como Mekas restringe-se a documentar as manifestações com distanciamento, nesse fragmento do livro ele se detém a identificar os lituanos nacionalistas como “eles” e não como “nós”. Tanto em *Lost Lost Lost* como em *I had nowhere to go*, existe uma constante zona na qual Mekas procura manter uma certa distância em relação às coletividades de lituanos que foram para Nova York²⁹. Só que esse distanciamento também não está isento de ambiguidade, na medida em que a forma como Mekas lida com os lituanos exilados também revela posições conflitantes. Ao mesmo tempo em que revela certo desejo de ruptura, também não consegue se desprender dos laços que ainda tem com os lituanos exilados, como fica evidente numa nota que escreveu em 31 de dezembro de 1950.

Não tenho mais nada em comum com essas pessoas e elas me dão raiva. Deixaram de ser lituanos: são aspirantes a empresários. Seus rostos e o tom de suas vozes insultam todos os meus sentidos. Mas não tenho coragem de deixá-los a seus tristes destinos. Deixá-los para sempre, nunca mais vê-los. (MEKAS, 2017, p.364, tradução nossa)

Os anos e as imagens dos seus filmes-diário vieram a comprovar que Mekas se despreendeu das comunidades lituanas, mas, ao mesmo tempo, ficaram as notas e imagens registradas desse processo de *rasgadura*. É preciso ter em conta o quanto Mekas exalta o poder da imagem como o ato de testemunhar um contexto sócio-histórico. Através das lembranças que

²⁹ Em entrevista a Scott Macdonald, Mekas comenta a sua relação com os lituanos que viviam a sua condição de exílio nos Estados Unidos: “Eu estava gravando a comunidade lituana, mas já a via como se eu fosse um estranho. Eu ainda simpatizava com sua situação, mas meus interesses mais fortes já eram o cinema e a literatura. Terminávamos nosso trabalho numa fábrica em Long Island City às cinco da tarde e sem lavar nossos rostos, corríamos para o metrô para pegar a exibição das cinco e meia no Museu de Arte Moderna. Para os outros lituanos, éramos totalmente loucos”. (MEKAS, 2008, p.142, tradução nossa)

realiza ao se defrontar com essas imagens na montagem, os registros fílmicos adquirem não somente a função de captarem “a história acontecendo”, mas também uma intenção em projetar o que essas imagens poderiam significar num porvir.

Ainda na segunda bobina do filme, ele comenta em *voice over*: "Sim, eu estava lá, e gravei para os outros, para a história, para aqueles que não conhecem a dor do exílio" (tradução nossa). Mekas reivindica para a imagem um sentido histórico: a necessidade de construir um testemunho sobre um período específico de pós-guerra, no qual estava inserido, para assim gerar uma consciência daquilo que a guerra havia gerado. Ao registrar para aqueles que não conhecem a dor do exílio, ele também busca confrontar os apagamentos da história, a necessidade de construir vestígios para que essas circunstâncias não se repitam.

3.4.2 As *teceduras*

Ao integrar o diário escrito e o diário fílmico à práxis da sua vida cotidiana, Mekas também evidencia um processo de *teceduras* entre a sua condição de exílio e a sua busca por inserção na sociedade norte-americana. É nesse sentido que ambas as formas de registro documentam como a relação de Mekas com o cinema está diretamente interligado à forma com que ele procura elaborar o seu processo de autorrepresentação.

Desde que conseguiu comprar a sua primeira câmera, em 1950, é possível identificar, nas notas de *I had nowhere to go*, a construção de um deslocamento de perspectiva em relação às suas reflexões sobre o exílio e à falta de possibilidades em conseguir um trabalho que atendesse às suas expectativas. É o caso, por exemplo, desta nota escrita em 1950:

Estivemos filmando muito. Você sabe o que isso significa no nosso caso, não preciso ficar explicando. Em Hollywood é muito mais simples: se faz com Dinheiro. Ali não há problemas que o dinheiro não resolva. Mas nós estamos tentando fazer com nossos últimos míseros centavos, nos poucos minutos que temos disponíveis. A maioria das pessoas aqui pensa que somos malucos. Dizem que o cinema nos deixou loucos [...] e se, além disso, você sonha em ser artista – então o único jeito de fazê-lo é ficando louco. (MEKAS, 2017, p.313, tradução nossa)

Em fragmentos como esse, é possível identificar um duplo sentido: o ato de sair da invisibilidade da sua condição de exilado, de não estar mais restrito aos guetos de lituanos que haviam ido para os Estados Unidos. Ao mesmo tempo, Mekas procura demonstrar que, a partir desses “miseráveis centavos e uns poucos minutos disponíveis” de película, era possível construir um lugar de afirmação através desses registros.

Portar uma câmera torna-se, assim, uma questão diretamente imbrincada no seu processo de inserção na sociedade norte-americana. Se, por um lado, as notas de *I had nowhere to go* revelam uma impossibilidade em regressar a sua terra natal, por outro, os seus registros afirmam um porvir, a construção de uma expectativa e a busca por uma afirmação tanto pessoal como artística. É nesse sentido que se pode identificar o quanto a “sua adaptação aos Estados Unidos está intimamente ligada à sua prática de filmar e ao fato de que essa prática permite-lhe ter memórias para as quais ele possa retornar, ao contrário da Lituânia, fechada até o fim da URSS” (MOURÃO, 2013, p.17).

Filmar torna-se um caminho de sociabilidade para Mekas, uma forma de criar *teceduras* com pessoas, com a cidade, com o seu entorno. Se, nos capítulos que antecedem a sua chegada aos Estados Unidos, filmar nunca esteve no radar das suas pretensões artísticas, nos últimos cinco capítulos de *I had nowhere to go*, a busca pela imagem tornou-se uma constante, atuou diretamente na construção do *eu*. É interessante observar esse sentido de comunidade que o cinema assume na sua trajetória e o sentido de inserção social que isso produz, em notas como a que ele escreveu em 24 de agosto de 1952:

Às vezes, nos fins de semana, eu consigo escapar para o interior, para algum lago ou bosque. Quando estou na cidade, eu sempre filmo e filmo. Agora meus amigos me pedem para filmar seus casamentos, e eu o faço para eles. Todos eles querem ter seus filmes de casamento. Todos os fins de semana alguém se casa, então eu tenho muitos casamentos para filmar. Não por dinheiro, só por prazer. (MEKAS, 2017, p.429, tradução nossa)

É sintomático perceber que, num livro que registra uma condição de exílio, Mekas mencione aqui a palavra “prazer” e “meus amigos”. Notas como essa contribuem para um entendimento sobre como os registros de

casamentos e outras atividades realizadas por amigos não somente se tornariam recorrentes nos filmes-diário que ele faria posteriormente a esses registros, como também foram fundamentais nesse processo de *teceduras*.

Entender a sua inserção na sociedade norte-americana através dos registros do seu diário fílmico também se torna importante para identificar um momento de quebra narrativa que Mekas realizou ao final da segunda bobina do filme *Lost Lost Lost*, quando ele e o seu irmão Adolfas se mudaram para Manhattan. Esse deslocamento geográfico também evidencia um deslocamento narrativo, já que mostra uma outra forma de lidar com a cidade e, ao mesmo tempo, com a sua condição de exílio. Numa sequência, Mekas comenta em *voice over* sobre esse deslocamento para Manhattan: "Era emocionante. Tudo era novo. A cidade, as pessoas, tudo era novo. Atravessamos a cidade, nos submergimos nela" (tradução nossa).

Nas duas bobinas anteriores, evidenciavam-se as *rasgadasuras* na relação de Mekas com Williamsbourg-Brooklyn; já a mudança para Manhattan revela um desejo por *teceduras*, por realizar uma imersão na cidade, nas pessoas, na vida cultural que circunda essa parte de Nova York.

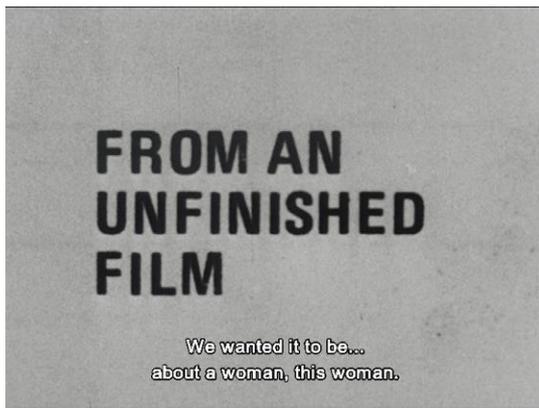
Uma consequência direta disso é a ausência de imagens das coletividades lituanas ou manifestações políticas dos exilados na terceira bobina do filme. Sua busca não está mais necessariamente imbricada a ideia de querer registrar imagens para "os outros, para a história, para os que não sentiram a dor do exílio", mas se concentra no registro do seu próprio cotidiano, da sua esfera privada, da sua busca por se tornar escritor. O seu testemunho retorna à esfera íntima e, assim como no seu diário escrito, reafirma a busca por pensar a si próprio como personagem do próprio relato.

Em decorrência dessa busca por registrar imagens do seu cotidiano, é interessante perceber como as imagens de *Lost Lost Lost* vão, aos poucos, deslocando-se dos registros de cunho mais formal, com planos mais abertos e com o uso da câmara parada e sem movimentos bruscos (que caracterizam as primeiras duas primeiras bobinas do filme), para planos que evidenciam o uso da câmara na mão. De acordo com a estrutura narrativa que Mekas constrói em *Lost Lost Lost*, nota-se, na terceira bobina, como um despojamento estilístico no uso da câmara está diretamente relacionado a sua busca por inserir o registro fílmico na sua intimidade, no seu cotidiano.

Sua narração revela uma consciência mais desenvolvida de seu papel como autor de um diário. [...] Na metade do rolo, enquanto Mekas está brincando no parque com o filho pequeno de um amigo (George Fenin), vemos pela primeira vez o tipo de trabalho de câmera na mão livre e solto que, na época de *Walden*, já tinha se tornado um marco estilístico da obra de Mekas. (MACDONALD, 2013, p.152)

Nas primeiras duas bobinas, existia uma busca por documentar a chegada e o cotidiano dos lituanos nos Estados Unidos, mas, a partir dessa terceira parte, revela-se a construção de um caráter autoral mais evidente nas imagens. A escolha por utilizar imagens datadas entre os anos de 1949 e 1962 também evidenciam as transformações que Mekas vai vivendo, ao longo dos anos, no uso da câmera fílmica. É dessa forma que se identifica a transição entre as imagens com enquadramentos mais convencionais, para os primeiros passos do que, anos mais tarde, constituiria uma concepção poética na sua obra cinematográfica. Se as imagens das duas primeiras partes do filme evidenciam uma relação com os documentários realizados nos anos 1940 e 1950, as imagens dessa terceira parte começam a indicar o que mais tarde seria a sua busca pelo cinema *amateur*, por registros caseiros (*home-movies*), que conferem uma dimensão mais íntima ao processo de representar a si próprio.

Outra questão fundamental que se revela na terceira bobina é a busca de Mekas por mostrar como ele começou a construir a sua trajetória artística/cinematográfica nos Estados Unidos. É o que ocorre em sequências em que ele mostra imagens de um filme não finalizado (figuras 10 e 11), assim como imagens de uma edição da revista *Film Culture* – criada por ele e seu irmão Adolfas, e impressa numa imprenta. Nessa terceira parte, algumas sequências também assumem um tom de comicidade, como é o caso de Mekas com dois chapéus na mão, angariando fundos para a publicação da revista (figuras 12 e 13).



Figuras 10 e 11: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

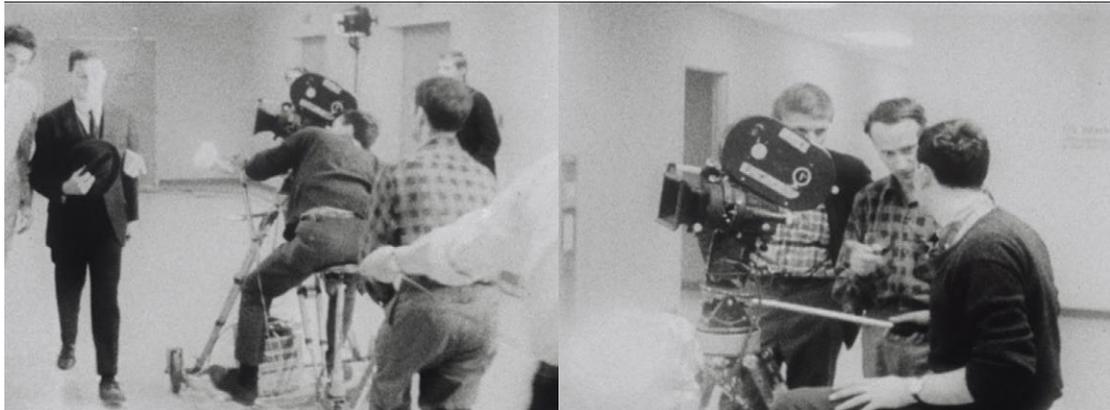


Figuras 12 e 13: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Outro momento que ganha protagonismo nessa terceira bobina são justamente as imagens de bastidores do primeiro filme da carreira cinematográfica de Mekas: *Guns of the trees* (1962). Sem qualquer uso de *voice over* e construindo uma sequência de três minutos, que mostram as imagens filmadas por Charles Lavine. Nelas, Mekas aparece dirigindo atores e equipe técnica (figuras 14 e 15), e é curioso assistir a fragmentos sobre o processo de elaboração deste que é considerado o único filme de ficção da sua filmografia.

Tendo em perspectiva o que Mekas mostrou previamente em *Lost Lost Lost* até alcançar essa sequência, essas imagens ganham relevo na forma como ele procura representar a si próprio. Elas evidenciam o deslocamento da sua condição de um exilado anônimo que chegou em solo americano, para a condição de um exilado que conseguiu realizar um filme nos Estados Unidos, contando com uma produção composta por atores e equipe técnica. Na introdução de *Lost Lost Lost*, Mekas mostra os primeiros registros

caseiros que filmou ao adquirir uma câmera, assim como no início da terceira bobina, em que ele mostra imagens de um filme que não finalizou. As imagens de bastidores de *Guns of the Trees* revelam, por sua vez, Mekas como diretor cinematográfico de um filme que chegou – até – a ganhar prêmio na Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme, em 1962.



Figuras 14 e 15: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Se *Lost Lost Lost* é um filme que procura mostrar a sua progressiva inserção na sociedade norte-americana, essa inserção passa por como ele se afirmou como realizador cinematográfico. Mesmo que essas imagens mostrem um caminho que ele posteriormente aboliu na realização dos seus filmes – na medida em que os seus filmes-diário excluem o uso de atores ou equipe técnica no processo de produção –, o que importa aqui é que, mesmo sendo um exilado, Mekas também afirma a sua condição de cineasta nos Estados Unidos.

3.4.3 Entre *rasgadas* e *teceduras*

Tanto o final de *I had nowhere to go* como o início de *Lost Lost Lost* estão interligados por um mesmo mito: Ulisses. Mekas busca construir, em Ulisses, não somente uma evocação aos poemas épicos de *A Odisséia*, de Homero, que remetem aos primórdios da cultura ocidental, há três mil anos, mas também à busca por estabelecer relações entre a sua condição de exílio e as suas reminiscências.

Na última nota de *I had nowhere to go*, escrita no ano de 1955 e sem especificação de data, Mekas cria um diálogo imaginário, em que evoca Ulisses e o processo de rememoração que se elabora a partir dessa relação:

"Você sabe onde é sua casa de verdade?", perguntou Lilly.
"Na verdade não... Não mais... É na cultura ocidental?".
Ele olhou ao redor. Os armênios ainda estavam dançando, e a família negra ainda estava jogando cartas, e as garotas de macacão ainda estavam sentadas numa pilha de cordas lendo quadrinhos, e o rádio tocava alto.
"Minhas memórias. Elas querem me pegar, estão vindo atrás de mim. Passei por todo um período da minha vida como se estivesse em transe, sem realmente saber que eu estava olhando e vendo – e agora eu sou como uma reação tardia, agora estou me lembrando de tudo. [...]"
"Têm estado ao meu redor, ultimamente, no ar, aquelas doces vozes que pegaram Ulisses. Essas vozes do meu passado, elas rastejam para dentro dos meus ouvidos, flutuam no ar, me cercam mais e mais". (MEKAS, 2017, p.464-465, tradução nossa)

Ao mesmo tempo em que se encontra envolto nas suas reminiscências, em “vozes que cativaram Ulisses” e em questionamentos sobre o seu lugar de pertencimento, Mekas elabora, logo em seguida, uma passagem direcionada a Penélope. Essa personagem – que, na mitologia grega, é a esposa de Ulisses, filha de Icário e de Periboea – aguardou o retorno de Ulisses à ilha de Ítaca durante vinte anos:

"Querida Penélope. Não sei por quanto tempo fiquei nesta cidade, mas sinto que se tornou parte de mim, suas ruas, seus parques, suas noites. Não quero abandoná-la nunca. Nunca. Sinto que estou novamente em casa. Eu gostaria de nunca ter que deixar esta cidade. Ou melhor, estou tentando não a deixar... Estou desesperadamente tentando criar um conjunto de lembranças completamente novo com as quais pudesse enfrentar as doces vozes que me chamam para casa. Casa para a qual, eu sei, todas as estradas foram apagadas" (MEKAS, 2017, p.467-468, tradução nossa)

Após 11 anos entre a primeira e a última nota do livro *I had nowhere to go*, Mekas encontra no mito de Ulisses uma forma de não somente pensar a sua condição de exílio, mas refletir sobre os deslocamentos que teve ao longo desse período. Mekas inicia *I had nowhere to go* falando sobre a partida da sua terra de origem e termina o livro comentando sobre o sentimento de pertencimento que tem em relação ao local onde vive naquele momento. Ao comentar que a cidade agora fazia parte dele, que se sentia em

casa novamente, a referência a Penélope também assume uma relação com o passado que deixa para trás: não existe mais a possibilidade de retornar ao vilarejo de Semeniškiai, a sua ilha de Ítaca.

O seu diário inicia com Mekas tentando fugir dos nazistas que se encontravam na Lituânia e termina justamente no período em que ele e o seu irmão Adolfas viriam a lançar a revista de cinema *Film Culture*, concretizando, assim, uma perspectiva nas suas trajetórias em solo americano.

Regressa-se 'a Ítaca', isto é, aonde já não se pode nunca regressar, ou se deitam 'raízes em um deserto', em um solo (a sociedade americana) onde, de fato, elas não podem crescer. É o paradoxo mekasiano do retorno ao lar, para sempre postergado e, no entanto, realizável, que resulta de um esforço deliberado de pertencimento [...] e de apropriação [...] Retornar a Ítaca é terminar com o passado, instalar-se no presente ('a única direção em minha vida é sempre para a frente. Por temor de que o passado me alcance'), aceitar a deriva que é, apesar de tudo, a possibilidade de comunidade. (BERNINI, 2008, p. 20, tradução nossa)

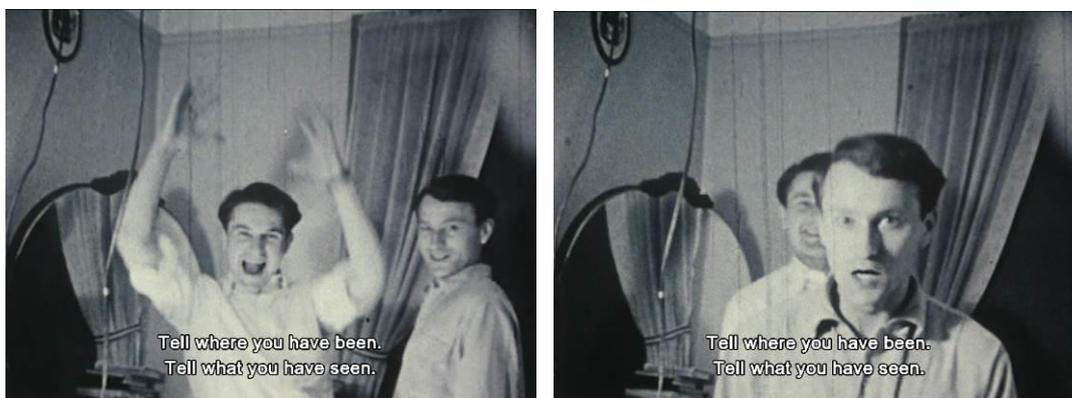
Ítaca revela-se muito mais como a construção de um ideal no imaginário construído por Mekas. É na evocação do seu passado, e não propriamente no seu retorno à terra natal que ele encontra um lugar para a sua memória, para os rastros do seu passado.

Vinte e um anos depois da escrita dessa nota – que viria a ser publicada como a nota de encerramento do livro *I had nowhere to go* somente em 1991 –, o mito de Ulisses também é utilizado por Mekas logo na introdução de *Lost Lost Lost*, em que ele comenta através do uso da *voice over*:

Oh, cante, Ulisses.
Cante suas viagens.
Diga onde você esteve.
Diga o que você viu.
E conte uma história de um homem que nunca quis deixar sua casa.
Que era feliz e vivia entre as pessoas que ele conhecia e falava a língua delas.
Cante, então, como ele foi expulso. (tradução nossa)

Logo na sequência inicial do filme, Mekas procura mesclar esse relato com imagens em que ele e Adolfas registraram a si próprios no interior de um apartamento (figuras 16 e 17). Uma cartela sobre a imagem revela que esses

registros fílmicos são imagens de 1949, quando eles recém haviam chegado a Brooklyn-Nova York e comprado a sua primeira câmera Bolex.



Figuras 16 e 17: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Mekas ainda retoma, na segunda bobina do filme, as primeiras duas frases que remetem ao mito de Ulisses, só que acrescentando-lhes não somente a sua condição de testemunho, mas também o olhar da câmera como parte integrante desse processo: “Ó, cante, Ulisses, cante. Fale sobre os lugares em que esteve. Fale sobre o que viu. E eu estava lá, e eu era o olho da câmera, eu era a testemunha, e eu gravei tudo, e eu não sei, estou cantando ou estou chorando?” (tradução nossa). Tanto no primeiro como no segundo fragmento, Ulisses remete à questão dos deslocamentos; Mekas evoca as suas viagens, os lugares onde ele esteve e o que viu, como uma forma de pensar a si próprio.

Ulisses, portanto, serve como um alter ego para Mekas, um símbolo do refugiado que vem de um país rico em tradição e cultura. Esse sentimento de deslocamento, de ser "expulsado" do seu país, cresce durante os primeiros anos da sua vida em Nova York, como mostrado nessas filmagens, e é intensificado pelo contraste entre a Lituânia recriada pelos imigrantes e sua crescente percepção da impossibilidade de recuperar seu país e sua casa. Esse contraste assume uma triste ironia através da justaposição de imagens felizes de encontros sociais (casamentos, danças, piqueniques nos parques) e a lembrança melancólica daqueles tempos na narração. (CUEVAS, 2006, p.62, tradução nossa)

Lost Lost Lost é um reencontro de Mekas não somente com os seus primeiros anos de exílio, mas também com as suas próprias reminiscências. Ao retomar e montar imagens que registrou 20 anos antes, Mekas

ressignificou essas imagens sob uma perspectiva de alguém que já vivia há 27 anos em solo americano, como um cidadão americano, com uma obra realizada nos Estados Unidos. Projetar a sua condição de exilado na referência a Ulisses é também revelar outra perspectiva sobre si próprio, entender-se como *outro*.

Mekas não se engana, por outro lado, da ilusão da sinceridade. Eu é um outro. Quando ele relê sua própria vida, ela torna-se um romance, uma ficção pura. Ele sabe como Barthes em “*Délibération*”, que ela é apenas um “imaginário em segundo grau” e que a justificativa do diário íntimo só pode ser artística (literária ou cinematográfica), de ordem poética (“um texto colorido de uma individualidade de escrita”), histórica (“a dispersão de sinais de uma época”), utópica (o autor erigido em “objeto de desejo”), amorosa (o diário como “atelier de frases”, ou de planos). (ROLLET, 2002, p.201-202, tradução nossa)

Outra referência para entender as relações entre *I had nowhere to go* e *Lost Lost Lost* se deve não a um mito, mas a um autor referente na história do cinema documentário: o cineasta Robert Flaherty. Criador de obras referenciais na história do cinema documentário, Flaherty é um realizador essencial para se pensar uma forma de cinema que buscasse o real sem os artifícios de produção dos filmes de ficção. Desde *Nanook* (1922) – considerado por muitos o marco inicial na história do cinema documentário –, até filmes como *Man of Aran* (1934) e *Moana* (1926), Flaherty trouxe ao cinema o inacessível de outras culturas em localidades inóspitas, potencializou um sentido documental à imagem cinematográfica e, ao mesmo tempo, problematizou a questão do real no âmbito cinematográfico.

Esses fatores são importantes para compreender como Mekas lida com a sua projeção sobre Flaherty em *I had nowhere to go* e *Lost Lost Lost*, e como a sua alteração de perspectiva sobre o documentarista também é reveladora sobre os deslocamentos contidos na sua concepção cinematográfica. Em nota datada no ano de 1950, sem data especificada, ele comenta em *I had nowhere to go*:

Nós entramos em alguns clubes de filmes experimentais, só para descobrir mais sobre o que está acontecendo e conhecer pessoas. Até exibimos algumas de nossas filmagens. Robert Flaherty, cujas palavras significam muito mais para nós que as de qualquer um em

Hollywood, leu o nosso roteiro e gostou o suficiente para escrever uma boa resenha. (MEKAS, 2017, p.313-314, tradução nossa)

Enquanto um aspirante a cineasta que recém havia aportado nos Estados Unidos e que já registrava imagens com sua câmera 16mm, Mekas projetava em Flaherty um referencial. Receber um retorno favorável dessa referência também era dar um passo adiante na sua pretensão em tornar-se um cineasta.

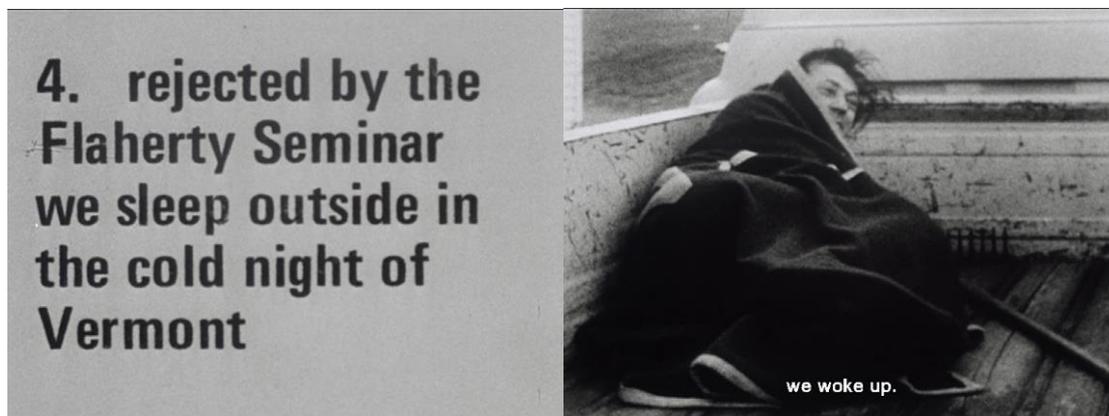
Só que, por outro lado, é na parte final da sexta e última bobina de *Lost Lost Lost* que o contraste se estabelece na forma como Mekas concebe a Flaherty. A partir de imagens que foram registradas por Mekas e pelo cineasta Ken Jacobs com duas câmeras de 16mm, Mekas mostra a sua ida e a de amigos seus ao *The Robert Flaherty Film Seminar*, para assistirem um evento tradicional que era realizado desde 1955 na cidade de Vermont, na própria fazenda de Robert Flaherty.

Essa intenção inicial altera-se quando Mekas informa, através de uma cartela sobre a imagem, que a participação deles nesse seminário foi rejeitada (figura 18) e que acabaram dormindo fora das dependências do local, ao relento, na fazenda de Flaherty. Por meio da *voice over*, Mekas comenta, no filme, sobre esse acontecimento.

Enquanto os convidados propriamente ditos, os respeitáveis documentaristas e cineastas dormiam em suas camas quentes, víamos a manhã, com o frio da noite, ainda em nossos ossos, em nossa carne. Era uma manhã de Flaherty. Lentamente, acordamos. Não, não dormimos bem. Mas foi lindo. Havia uma névoa, havia uma névoa pairando no ar. A terra transpirava a noite. O sol já estava lá. Nos sentíamos mais perto da terra, da manhã, que das pessoas que dormiam lá, nessas casas. Sentíamos ser parte da manhã, da terra. Era muito, muito silencioso, como em uma igreja, e nós éramos os monges da ordem do cinema. (tradução nossa)

Nessa sequência, com mais de dez minutos, Mekas filma com sua Bolex 16mm e é filmado por Ken Jakobs; aparece despertando pela manhã na parte de trás de uma caminhonete (figura 19), registra as flores em meio ao campo (figuras 20 e 21), faz movimentos bruscos de câmera que não nos remetem a nenhuma semelhança formal com os seus primeiros registros fílmicos mostrados no início do filme. É uma sequência muito representativa não somente pelo fato de Mekas ter ficado à margem de um evento que

remete em Flaherty certos cânones relacionados ao cinema de não-ficção naquele momento, mas também sobre os rumos que ele daria no que, anos mais tarde, se tornaria a sua obra cinematográfica.



Figuras 18 e 19: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)



Figuras 20 e 21: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)

Essas imagens, que foram registradas antes mesmo da finalização do seu primeiro filme-diário (*Walden – Diaries, Notes & Sketches*) e muitos anos antes de serem utilizadas na montagem de *Lost Lost Lost*, remetem a caminhos que anos depois se tornariam mais claros na sua trajetória fílmica. Mekas buscou um cinema às margens da dicotomia *cinema documentário/cinema de ficção*, assim como realizou filmes fora dos padrões de produção dos estúdios de Hollywood e, mesmo, do cinema europeu que emergia nos anos sessenta num contexto de *Nouvelle Vague*. As imagens registradas por Jacobs, que mostram Mekas com a sua câmera filmando os campos de Vermont, sintetizam um caminho buscado nos seus filmes-diário – tal qual uma prática construída na intimidade do autor com o seu dispositivo

técnico, uma afirmação do cinema *amateur* em contraponto com as produções cinematográficas que são elaboradas com uma equipe técnica por trás. Essa sequência é muito significativa para entendermos o ponto de giro que Mekas acabou realizando para conceber a sua trajetória cinematográfica.

4 O FILME-DIÁRIO

4.1 DIÁRIO FÍLMICO E FILME-DIÁRIO: O DESLOCAMENTO DO PRIVADO PARA O PÚBLICO

Assim como foi analisado na parte inicial do capítulo anterior – as implicações que se constroem quando um diário é publicado em forma de livro –, o mesmo ocorre com a questão do diário no âmbito cinematográfico. É preciso entender a diferença entre os registros fílmicos que o autor realiza como uma prática integrada à práxis da sua vida cotidiana (e que se restringem a sua esfera privada) em relação ao desejo do autor em utilizar esses mesmos registros para a realização de filmes que se deslocam para a esfera pública.

Uma perspectiva importante para assumir como ponto de partida sobre essa questão é o artigo *Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em Walden*, de Jonas Mekas, cujo autor, David E. James, procurou estabelecer uma distinção entre o que ele denomina como *diário em filme (film diary)* e *filme-diário (diary film)*³⁰.

O *diário em filme* inaugurou funções para o aparato que recusaram radicalmente tanto o uso industrial quanto o de vanguarda, com as extravagâncias, deficiências e contradições do novo (não) gênero desafiando as normas hegemônicas do suporte numa nova prática privada do cinema que integrou à práxis da vida. O *filme-diário* devolveu tal prática privada a um contexto público e à produção de um produto, uma obra de arte esteticamente autônoma. (JAMES, 2013, p.168)

James identifica o *diário em filme* como os registros fílmicos que Mekas realizou de forma integrada à práxis da sua vida e que – pelo menos num primeiro momento – não foram concebidos para virem a se tornar um filme, mas uma prática que recusou tanto um uso comercial como vanguardista sobre esses arquivos. O *diário em filme* constitui-se, assim, num

³⁰ Assim se encontra a tradução de ambos os termos do original em inglês para o português, como é possível comprovar no livro MOURÃO, P. (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013, p.165-205, e na versão original em JAMES, David. *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, New Jersey – EUA: Princeton University Press, 1992. p.145-179.

registro audiovisual de fragmentos da vida íntima e cotidiana do autor, os quais não revelam um sentido de obra, mas um fluxo contínuo de imagens inseridas na sua esfera privada.

É diante dessas questões relacionadas ao *diário em filme* que James procura distinguir o que Mekas veio a realizar posteriormente com essas imagens. O *filme-diário* apresenta-se como a realização de um filme que assume um processo de retomada desses diários fílmicos, propondo-se a “devolver tal prática privada a um contexto público”. No filme-diário, constrói-se essencialmente um sentido de obra, fazendo-se do deslocamento da esfera privada para a pública uma busca por ressignificar os registros do seu diário fílmico e reconstruí-los narrativamente em forma de relato.

Um filme-diário se encontra numa economia de *filmes*, economia esta que privilegia o artefato completo como um todo, o momento da projeção, o público espectador e, de uma forma ou de outra, o valor de troca. Ao trazer suas inovações do primeiro aspecto para o segundo, o projeto antimodernista de Mekas passou a existir dentro das condições sociais do cinema modernista de vanguarda. As tensões entre seu diário em filme e os filmes-diário subsequentemente montados por ele a partir do mesmo material – e cada um deles deve ser considerado um texto individual com propriedades formais específicas situadas entre as atividades sociais que o produzem e as relações sociais igualmente específicas que são postas em movimento por tal texto – são encontradas na intervenção dele no cinema. (JAMES, 2013, p.168)

Essa diferenciação realizada por James é importante já que traz um primeiro referencial para se analisar as especificidades contidas no processo de elaboração diarístico na obra cinematográfica de Mekas. O *diário em filme* afirma-se tanto na ideia de reagir com a câmera a um momento presente vivido pelo autor, como também na ideia de fragmento, de uma nota fílmica que procura captar o instante. O diário fílmico basta-se a si mesmo, pois pertence ao âmbito privado do autor (à sua integração com a práxis da vida de Mekas), fator este que não cria uma necessidade causal ou narrativa na relação entre os registros. O *diário em filme* não está sendo concebido enquanto um filme, mas como uma prática fílmica.

Já os *filmes-diário*, mesmo incorporando o caráter fragmentário e inorgânico que contém cada registro do diário fílmico, ainda assim constrói um sentido de unidade, à medida que estabelece uma estrutura narrativa que

“emoldura” essa diversidade de registros para, assim, poder concebê-lo enquanto filme. Mesmo que os seus filmes-diário não assumam uma estrutura clássica de início, meio e fim, de enredos ou desenlaces, de clímax ou suspenses, Mekas concebe-os tanto por capítulos, como por delimitações temporais e por escolhas sobre quais tipos de registros fílmicos pretende utilizar em cada um. Esses fatores acabam estabelecendo procedimentos narrativos que fazem com que as imagens não pertençam ao acaso.

Um *filme-diário* é antes de tudo um filme, na medida em que acaba estabelecendo um recorte temporal sobre os arquivos utilizados e uma unidade narrativa gerada no protagonismo da montagem. Ao contrário do *diário em filme*, que se constrói pelo registro fílmico, o *filme-diário* faz da montagem o seu *tour de force*, construindo, nos reencontros e lembranças com os registros fílmicos, uma afirmação do processo de *teceduras* na sua obra. Essa distinção traz, assim, uma perspectiva para se pensar a importância das imagens desde a sua origem, antes mesmo de serem concebidas por Mekas como filmes-diário.

Essa questão, entretanto, também se torna mais problemática, uma vez que Mekas não restringiu o seu diário fílmico ao uso doméstico ou somente à ideia de diário enquanto prática. A diferença entre o *diário em filme* e o *filme-diário* revela uma distinção bastante clara enquanto conceito, mas que muitas vezes se mostra frágil e relativa na sua obra. Mekas comenta como a relação entre ambas formas tornaram-se complementares:

Por volta de 1961 ou 1962, vi pela primeira vez todo o material que tinha coletado durante todo aquele tempo. [...] Enquanto estudava esse material e pensava sobre ele, tornei-me consciente da forma de um filme-diário e, é claro, isso começou a afetar minha maneira de filmar, meu estilo. E em certo sentido isso me ajudou a ter paz de espírito. Eu disse para mim mesmo: “Bem, muito bem – se não tenho tempo para dedicar seis ou sete meses à produção de um filme, não vou me abalar; irei filmar notas curtas, dia a dia, todos os dias”. (MEKAS, 2013, p.132)

Ao ter consciência da perspectiva do filme-diário enquanto forma e de que isso afetou a sua maneira de filmar, permanece aqui a questão sobre o quanto os registros do diário fílmico de Mekas também começaram a ser pensados frente a um futuro processo de montagem. Assim como ele fez seus filmes-diário a partir das imagens do seu diário fílmico, as imagens

registradas também podem assumir uma perspectiva de serem pensadas para a elaboração da sua obra. Ao mesmo tempo em que é necessário entender as particularidades em ambas formas de Mekas proceder com os seus registros, também é necessário pensar sobre um sentido de complementaridade que existe nessa relação.

4.2 O EU CONSTRUÍDO POR TECEDURAS

Em palestra proferida no dia 26 de agosto de 1972 e, posteriormente, publicada em forma de artigo com o título de *O filme-diário*, no livro *The avant-garde film. A reader of theory and Criticism* (P. Adams Sitney, 1987), Mekas comenta sobre os caminhos que assumiu para construir um diário íntimo através de imagens fílmicas:

Pensei sobre outras formas de *diário*, em outras artes. Quando você escreve um diário, por exemplo, você se senta, à noite, sozinho, e reflete sobre seu dia, em retrospecto. Mas ao filmar, ao manter um caderno de notas com a câmera, o maior desafio consiste em como reagir com a câmera no instante, durante o acontecimento; como reagir de modo que a filmagem reflita o que senti naquele exato momento. Se decido filmar certo detalhe no decorrer da minha vida, deve haver boas razões pelas quais separei esse detalhe específico de milhares de outros. (MEKAS, 2013: p.132)

Reagir ao instante, durante o acontecimento e, ao mesmo tempo, evidenciar uma construção subjetiva que imprima o seu ponto de vista frente ao que registra. Mekas elabora aqui uma síntese do que é possível identificar no seu diário fílmico: fazer das suas imagens um encontro com o momento presente, uma afirmação da fugacidade dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, uma escolha subjetiva sobre como captar esse instante. Mekas procura reter o tempo, encontrar uma conjunção entre esse momento vivido e o momento narrado.

Essa palestra foi proferida num contexto em que Mekas já havia lançado, três anos antes, o filme-diário *Walden* (1964-1969), e nesse mesmo ano lançava *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (1972). Nessa circunstância é possível identificar uma mudança de ponto de vista considerável entre as imagens que filmou nos seus primeiros anos nos

Estados Unidos, em relação ao autor consciente da sua própria concepção poética³¹. Nesse mesmo texto, ele prossegue:

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. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir. Tratava-se de uma aceitação e de um reconhecimento das conquistas do cinema de vanguarda dos últimos 50 anos. Isso afetou o tempo de exposição, movimentos, ritmo, tudo. Tive de descartar as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, normal e apropriado isso, normal e apropriado aquilo. Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos. (MEKAS, 2013, p.134)

Esse fragmento é bastante elucidativo sobre como Mekas operou um duplo movimento na elaboração do seu diário fílmico. Através da produção do que ele denomina como uma “terceira coisa”, da fusão que buscou com a realidade e com a inscrição da sua subjetividade, as imagens se deslocaram de um sentido documental que remetia aos documentários dos anos 40 e 50 (questão esta que foi tocada no capítulo anterior, sobre as primeiras duas partes do filme *Lost Lost Lost*), para imagens que reconheceram as “conquistas do cinema de vanguarda dos últimos 50 anos”.

Ao “libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos”, assim como “descartar as noções acadêmicas de exposição ‘normal’, movimento ‘normal’”, Mekas operou um processo de *rasgaduras* em relação as suas concepções prévias relacionadas a realização cinematográfica. Ao “fundir a Realidade e o Eu [...] por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos”, Mekas construiu um processo de *teceduras* não somente com o cinema de vanguarda que o antecedeu, mas, sobretudo, com o cinema de vanguarda norte-americano do período

³¹ Ao utilizar o termo “concepção poética”, procuro abordar a forma como o autor concebe a sua obra, enquanto um “fazer criativo, uma *poiesis*”. O termo grego *poiesis* aparece na obra aristotélica junto com a definição de *tekné*, cujo significado é *saber fazer algo*. *Poiesis* significa a realização de algo, criar alguma coisa, ação de produzir um objeto artístico, artesanal ou técnico a partir da aplicação do conhecimento prévio que nos oferta o saber como se faz, ou seja, a partir da aplicação da *tekné* correspondente” (CORTÉS, 2016, p.26)
Link: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/25125/15482>

pós-guerra no qual ele buscou se inserir³².

Pensar a obra de Mekas a partir dos anos 1960 exige, assim, uma contextualização sobre as influências que ele incorporou para conceber os seus registros fílmicos não mais como uma prática visando a realizar futuramente um filme de “verdade”³³ ou uma busca pelo testemunho histórico relacionado a sua condição de exílio. Entre a sua vinda aos Estados Unidos em 1949, até a finalização de *Walden*, vinte anos depois, muitos fatores demarcaram a construção da sua concepção poética relacionada aos filmes-diário.

Desde o advento da literatura *beat*, de Jack Kerouac, Williams Burroughs e Allen Ginsberg em meados dos anos 1950; as projeções do Cinema 16³⁴, referencial sala de cinema nova-iorquina, que projetava filmes experimentais e de vanguarda; assim como uma posição central que o cenário artístico norte-americano³⁵ assumiu no contexto pós-guerra,

³² Ao se utilizar o termo *vanguarda*, é necessário assumir cuidado na sua utilização, na medida em que o seu uso abarca entendimentos específicos no que se refere a determinados períodos na história da arte. Para isso, assumo aqui a definição estabelecida por P. Adams Sitney no livro *Visionary Film – the american avant-garde*. Segundo Sitney, “os primeiros filmes americanos aqui discutidos foram chamados de “poemas em filme” ou “filmes experimentais” quando foram vistos pela primeira vez. Ambos os nomes, como todos os subsequentes, são imprecisos e limitados [...] Optei por usar o termo “cinema de vanguarda” ao longo do livro simplesmente porque é o único nome que não está associado a nenhuma fase específica do período de trinta anos que eu tento cobrir” (SITNEY, 1980, p.vii-viii, tradução nossa).

³³ No artigo “O filme-diário”, Mekas comenta que os primeiros registros do seu diário fílmico tinham a intenção em praticar, mais do que construir uma obra com as imagens que procurou integrar à práxis da sua vida cotidiana: “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, 2013, p.131)

³⁴ Em entrevista realizada por Scott MacDonald no dia 24 de maio de 1985 e publicada no livro *Cinema 16 – Documents Toward a History of a Film Society*, ele diz para Jonas Mekas: “Lembro-me de você me dizer que começou a ir às sessões do Cinema 16 assim que chegou no país”. Mekas assim respondeu: “Sim, ele era muito famoso naquela época. Domingo de manhã era o Cinema 16 – das onze horas até não sei quando, no teatro Paris e depois no Central Needle Trades Auditorium. Nós (Jonas e seu irmão Adolfas) nos juntamos imediatamente e participamos de todas as sessões do Cinema 16. Por algum tempo, foi o único lugar onde se podia ver o cinema de vanguarda americano. Afetou a minha vida toda, é claro; considero-o uma das minhas universidades”. (MACDONALD, Scott. *Cinema 16 – Documents Toward a History of a Film Society*, 2002, tradução nossa).

³⁵ É importante ter em conta o trabalho de contextualização que P. Adams Sitney procura realizar sobre esse período, ao afirmar que “nos anos 40, duas consequências da Segunda Guerra Mundial contribuíram para a revitalização do cinema norte-americano de vanguarda. Muitas das principais figuras da vanguarda europeia buscaram refúgio nos Estados Unidos. Deren jogava xadrez habitualmente com Marcel Duchamp. Hans Richter lecionava Cinema em Nova York, onde tanto Buñuel como Salvador Dali já estavam estabelecidos. Man Ray e Oskar Fischinger estavam em Los Angeles. Além disso, nos armazéns do exército e com os Marines podiam ser achar, a baixo custo, equipamentos de 16mm e restos de filmes vencidos.” (SITNEY, 2012: p.1264, tradução nossa)

relacionado ao cinema de vanguarda, são apenas alguns dos fatores que somaram referenciais artísticos para Mekas ir construindo o seu próprio caminho no âmbito cinematográfico.

Tanto os textos que escreveu ao longo dos anos cinquenta e sessenta, na sua coluna *Movie Journal* e na revista *Film Culture*, como as imagens que registrou através do seu diário fílmico evidenciam o quanto a pulsão vanguardista desse período assumiu uma forte influência na sua trajetória cinematográfica. Existe, assim, uma relação intrínseca entre a consciência de Mekas quanto à forma do seu diário fílmico e o contexto do cinema de vanguarda norte-americano.

4.2.1 O *amateur* como vanguarda

É dentro desse contexto, relacionado à vanguarda e ao período pós-guerra, que se potencializa um novo tipo de vínculo do autor com a imagem. A escolha de registrar a sua própria intimidade, os momentos cotidianos da sua vida e, ao mesmo tempo, construir uma concepção poética sobre esse processo evidenciam uma perspectiva que problematiza a posição do autor.

Se, por um lado, tanto a questão do diário fílmico como os registros de cunho autobiográfico já existiam antes mesmo do cinema no período pós-guerra³⁶, é na segunda metade do século XX que essa busca por filmes realizados em primeira pessoa se intensifica.

É importante lembrar que o desenvolvimento do cinema autobiográfico surgiu em um ponto específico dentro da história do cinema, envolvendo um processo de ruptura em que a poética da vanguarda foi conjugada com a adesão de técnicas "amadoras" como ferramentas artísticas para o retrato de si. O cinema autobiográfico não diz apenas "eu gostaria de contar a minha vida

³⁶ Beauvais e Bouhours chegam a partir do pressuposto de que a origem do diário fílmico remonta aos primórdios do cinema com os irmãos Lumière, ao afirmarem que "a origem do diário filme remonta a do cinema, quando os irmãos Lumière capturam, para promover sua invenção, tanto o espaço público quanto privado. Cenas de caráter íntimo (*O Almoço do Bebê*), cenas familiares e cotidianas (*A Saída dos Operários das Usinas Lumière*) ou imagens públicas (*A Chegada do Trem na Estação de Ciotat*). [...] Em um primeiro momento, essas gravações privilegiam o círculo familiar, o meio social depois o ambiente cotidiano, como se o cinema despertasse para o mundo. Essa abertura ao mundo imiscui-se na expressão do eu: o eu subjetivo intervém nos fatos significando uma época". (BEAUVAIS; BOUHOURS, 1995, p.1989, tradução nossa). É o caso, também do projeto que Man Ray realizou entre os anos de 1923 a 1938, intitulado *Home Movies*, onde ele buscou registrar em forma de diário fílmico, as suas vivências cotidianas ao longo desse período.

através do cinema", mas também "basta ao cinema como mídia de massa e como uma atividade industrial e coletiva". O cinema autobiográfico, portanto, foi concebido não como a história de qualquer vida, mas como a história da vida do artista. É uma expressão artística que mais ou menos autoconscientemente destaca o artista em sua resposta subjetiva a um ambiente e em seu interior simbólico. (TURIM, 1992, p.193, tradução nossa)

Ao afirmar a condição individual do artista, a "poética da vanguarda", as "técnicas amadoras" e um "basta ao cinema como mídia de massa", Turim opera um entrelaçamento de três fatores essenciais para a elaboração de um cinema autobiográfico e um entendimento sobre como o diário fílmico se afirma na sua relação com o cinema de vanguarda.

É preciso ressaltar que o período pós-guerra evidenciou a busca por formas artísticas que problematizam o próprio sentido de obra, na medida em que buscavam a ideia de processo. O autor procurava um sentido vivencial e inacabado aos trabalhos, criando assim uma zona difusa entre vida e arte, entre vivenciar uma experiência e narrá-la, num desejo de problematizar o sentido de representação, para buscar novas perspectivas poéticas.

Em todos os campos da arte americana do pós-guerra, o paradigma modernista estava sendo desafiado por assaltos a fronteiras entre gêneros, entre mídias, entre arte e não-arte, e entre arte e vida, e muitas vezes de uma forma que questionava o fetichismo do objeto de arte como mercadoria. A afirmação de John Cage de que suas composições não eram objetos, mas "ocasiões de experiência" (Cage, 1961: 31) e a observação de Harold Rosenberg de que, no expressionismo gestual, a tela começou a aparecer "como uma arena para atuar ... O que deveria ir na tela não era uma figura, mas um acontecimento" (Rosenberg, 1959: 25) caracterizam a aspiração da música, da pintura, da dança, da poesia e do teatro, bem como de toda uma gama de formas intermediárias. O cinema, onde, como observou Eisenstein, todas as artes se encontram, era um nexos primário para esses desenvolvimentos. (JAMES, 1989, p.98, tradução nossa)

Na busca do artista por evidenciar o processo de construção da sua obra, também se revela um sentido em fazer da sua esfera íntima e pessoal, parte integrante ou mesmo determinante na elaboração dos seus trabalhos. A afirmação da vanguarda no cinema norte-americano também passa por como o autor concebe um sentido autobiográfico aos seus trabalhos. O *eu* que se constrói nesse contexto é um *eu* concebido por artistas/cineastas que problematizam a própria concepção de registros caseiros, fazendo com que

imagens de cunho familiar, que num primeiro momento se restringiam a esfera privada do autor, assumam uma intenção artística. A concepção de diário no cinema de vanguarda norte-americano começa a ser construído a partir do momento em que os registros caseiros tornam-se matéria-prima para a elaboração de obras fílmicas.

É surpreendente o número de cineastas que naquele momento se dedica a projetos autobiográficos e diarísticos: Stan Brakhage, Andrew Noren, Howard Guttenplan, Jerome Hill, Warren Sonbert, Hollis Frampton e Chantal Akerman. Esse fenômeno é contemporâneo ao que acontece no teatro, na dança e nas artes plásticas, em que práticas do cotidiano e experiências pessoais dos artistas passam a ser matéria para trabalhos – Yvonne Rainer, Roman Opalka, Tehching Hsieh, Bruce Nauman e Vito Acconci – e segue uma tendência que na literatura já era evidente em Michel Leiris, Gertrud Stein ou Georges Perec. Em todos eles entende-se o eu, ou a apreensão da vida, como um problema colocado à forma, um problema que questiona a forma, ou exige que ela seja tensionada. (MOURÃO, 2013, p.15)

Mekas insere-se num contexto em que filmar a si próprio e inserir esses registros na práxis da sua vida cotidiana foi um caminho para conceber outra perspectiva para o uso da câmera e a produção de imagens. “Filmar o cotidiano é uma adesão a uma lógica processual que Mekas compartilha com seus contemporâneos. Não se trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho” (MOURÃO, 2013, p.15).

É através da vanguarda cinematográfica norte-americana que a relação entre filmes de cunho autobiográfico, a premissa do cinema *amateur* e a utilização de registros caseiros acabam assumindo protagonismo. Existe nesse entendimento uma busca por “reivindicar certa identidade social e certa concepção de sua condição de realizador” (ALLARD, 2010, p.262, tradução nossa), que acaba revelando “uma demonstração de independência socioeconômica da criação em relação aos meios de produção do cinema comercial narrativo” (ALLARD, 2010, p.263, tradução nossa).

A defesa pela posição do cineasta como um *amateur* torna-se, assim, não somente um caminho de distinção ao “profissionalismo” do cinema de cunho narrativo-comercial, mas, sobretudo, uma busca de afirmação artística. Mais do que ser um diretor, no sentido de dirigir técnicos, atores e outros

profissionais, o sentido empregado ao *amateur* se refere ao artista que se libera das convenções cinematográficas de decupagem, da elaboração de roteiro ou planejamentos financeiros de larga escala no trabalho de produção, para “dedicar-se a capturar a poesia e a beleza de lugares e acontecimentos” (DEREN, 2015, p.177, tradução nossa). Existe no *amateur* a ideia do “amante”, de encarar o cinema enquanto uma expressão artística desprendida da concepção dominante do cinema como indústria. Stan Brakhage traz um entendimento bastante claro sobre o *amateur*, enquanto

alguém que realmente vive sua vida – em vez de alguém que, simplesmente, “cumpre seu dever” – e, assim, experimenta seu trabalho à medida que o pratica – em vez de ir à escola e aprender seu trabalho para passar o resto da vida cumprindo seu dever. [...] É por isso que eu acredito que qualquer consideração do cinema como arte deve vir, inevitavelmente, do processo criativo amador do “filme caseiro”. Penso, ainda, que o cinema “comercial” ou ritual deve também, inevitavelmente, seguir as pegadas dos filmes amadores em vez do contrário, como comumente acontece hoje em dia. (BRAKHAGE, 2014, p.105,110, tradução nossa)

É partindo desse entendimento que, ao longo dos anos 1960, Mekas buscou exaltar essa condição do *amateur*, tanto através dos textos que escreveu na *Film Culture* e no *Movie Journal*, como nos registros fílmicos que posteriormente fariam parte de *Walden*. Mekas se tornou partidário de um cinema “que não tem medo de parecer feio, que ousa dar as costas para a arte” (MEKAS, 2013, p.72). No artigo *A linguagem mutante do cinema* (1962), ele extrai dos ruídos e das falhas técnicas uma atitude não somente para pensar esse cinema, mas também para construir convicções que se tornariam essenciais nos registros do seu diário fílmico.

Mesmo os erros, os planos fora de foco, os planos tremidos, os passos inseguros, os movimentos hesitantes, os pedaços superexpostos ou subexpostos fazem parte do vocabulário. As portas para a espontaneidade se abrem; o ar viciado do profissionalismo rançoso e respeitável escapa. [...] O insignificante, o efêmero, o espontâneo são as passagens que revelam a vida e que possuem todo o entusiasmo e a beleza. (MEKAS, 2013, p. 72).

Mekas busca sedimentar a posição de que “o cinema foi liberado do ‘regime’ de Hollywood. O realizador está livre das técnicas ‘profissionais’, dos temas de Hollywood, das rotinas de argumento, da iluminação de Hollywood”

(MEKAS, 2016, p.193, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que Mekas se propunha a tornar-se defensor dessa perspectiva cinematográfica, foi esse contexto que também lhe trouxe um cenário para desenvolver a sua concepção poética sobre a questão do filme-diário.

4.2.2 Mekas e Menken

Nesse contexto relacionado ao *amateur* e ao cinema de vanguarda norte-americano, Mekas encontraria em Marie Menken um referencial importante na construção da sua concepção poética. Realizadora de filmes como *Glimpse of the Garden* (1957), *Notebook* (1963), *Go! Go! Go!* (1962-1964), Menken tornou-se um dos pilares do cinema de vanguarda norte-americano na forma como aplicou o uso da câmera na mão, a partir de filmes em que a fragmentação dos registros e o sentido poético das imagens se desprendiam de qualquer intenção por um cinema de cunho argumentativo. Os filmes de Menken abolem qualquer intenção narrativa que se construa por enredos ou personagens, para buscar um cinema construído por sensorialidades.

Marie Menken foi pioneira radical ao transformar a câmera na mão, com seu aspecto somático, numa matriz formal que fundamentaria toda uma obra nos filmes que ela fazia entre 1945 a 1965. Ao fim da década de 50, sua reputação entre os cineastas se dividia entre aqueles que a citavam como o ápice do desjeito e do amadorismo, e aqueles para quem seu estilo era revolucionário, uma influência libertadora. (SITNEY, 2008, p.23, tradução nossa).

Menken não somente contribuiu para Mekas encontrar um caminho para os seus filmes-diário³⁷, como também é possível encontrar semelhanças entre as suas obras, não somente na forma como construíram uma relação com o dispositivo técnico (o uso da câmera na mão, a forma como constroem os movimentos de câmera), mas também sobre como buscaram filmar (o uso

³⁷ Em entrevista a Scott MacDonald, Mekas comenta as semelhanças contidas na sua obra em relação aos filmes de Menken: “Eu gostava do que ela fazia, para mim funcionava. Ela me ajudou a decidir como estruturar os meus filmes. Além disso, Marie Menken era lituana. Seus pais eram imigrantes lituanos, e ela ainda falava um pouco de lituano. Costumávamos nos encontrar e cantar músicas populares lituanas. [...] Então pode ser que, por isso, também haja algumas semelhanças entre a minha sensibilidade e a dela. Mas certamente Marie Menken me ajudou a ficar em paz o bastante para deixar uma boa parte do material original exatamente como estava.” (MEKAS, 2009, p.148, tradução nossa)

da câmera como um bloco de notas, como extensão do olhar). Menken não tinha a mesma premissa do diário fílmico ou do filme diário que constituem a obra de Mekas, mas a forma como ambos concebem o uso do dispositivo técnico reforça esse entrelaçamento. Stan Brakhage já assinalava essa influência na obra de Mekas.

Acho que não se fala o suficiente sobre a influência de Marie Menken na técnica de Jonas; não se pensa sobre a *techne* na imensa correnteza e nas ondulações cintilantes da obra completa de Jonas Mekas. Tais picuinhas seriam como questionar o mecanismo do rio Mississippi. Mas eu gostaria de observar que Marie inspirou Jonas nos anos sessenta com os poucos filmes dela que foram preservados (e por cuja preservação ele é largamente responsável), e alterou o estilo da fotografia dele (em relação à sua obra anterior *Lost, Lost, Lost*) pelo mero exemplo de como ela articulava a câmera na mão – um estilo que ele transformou em algo próprio, e que se desenvolveu ao longo do contínuo do tempo e de Jonas. (BRAKHAGE, 1992: p.267, tradução nossa)

De fato, existe uma relação que vai mais além das origens lituanas de ambos, uma vez que a afinidade artística que tinham entre si também se refletia nas suas produções. Em artigo intitulado *Elogio a Marie Menken, cine poeta* (1962), publicado no *Movie Journal*, Mekas define a obra de Marie Menken como o “oposto do cinema de prosa (drama, episódio, narrativa). Há obras de ficção que contém poesia; mas não há boa poesia, e particularmente boa poesia lírica, que contenha prosa – e Marie Menken é uma poeta lírica” (MEKAS, 2013, p.69).

Mekas retomaria, um ano depois, em *Walden*, numa sequência da primeira parte do filme, em que ele dedica “flores para Marie Menken”, mostrando distintas imagens de flores em homenagem à cineasta. Por sua vez, Menken dedica o seu filme *Go! Go! Go!* (1962-1964) a Mekas, “porque ele é quem melhor sabe do que é que não se trata” (SITNEY, 2008, p.40, tradução nossa).

Tanto Menken como Mekas promovem um sentido poético à imagem e, ao mesmo tempo, uma abordagem reflexiva sobre a própria materialidade dos fotogramas. Desnaturalizando o sentido realista da imagem, é nesse

processo que se afirma a questão do *single frame shot*³⁸, da materialidade contida na imagem através do *frame*, assim como a busca pelas breves notas fílmicas, pelos lampejos. Se para Mekas o cinema é “quadros isolados. Quadros. O cinema está entre os quadros”, como ele afirma em *Walden*, para Menken, “na produção cinematográfica cada quadro é uma pintura, e que alegria é isso!” (SITNEY, 2008, p.24).

Entender essa admiração pela obra de Menken e os pontos de confluência entre ambas as obras contribui também para identificar os caminhos que Mekas foi assumindo na construção da sua concepção poética. Como afirma P. Adams Sitney, “seu reconhecimento instintivo de como a *pixilation* com a câmera na mão criava uma subjetividade elevada influenciaria a arte de Jonas Mekas decisivamente, de forma que Menken jamais teria suspeitado quando lhe dedicou o filme” (2008, p.35, tradução nossa).

É dentro dessa perspectiva que os seus diários fílmicos não evidenciam uma intenção em construir um cinema marcadamente autobiográfico ou com um caráter de testemunho que existe no seu diário escrito, por exemplo. Os seus registros fílmicos propõem-se a buscar fragmentos da vida cotidiana, passagens de uma intimidade que não se restringe a um sentido explicativo sobre a sua vida, mas a lampejos que escapam a uma busca pela sua totalidade.

4.3 PARTICULARIDADES DO FILME-DIÁRIO

Antes de analisar especificamente os filmes-diário *Walden* e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, na segunda parte deste capítulo, serão apontados aqui alguns fatores que particularizam a questão do filme-diário na obra de Mekas. Será levado em conta não somente o contexto sócio-histórico, mas também as questões técnicas e narrativas que determinam a forma como Mekas concebe os seus filmes-diário. Esta parte do capítulo está dividida em duas questões: a forma como Mekas constrói

³⁸ Parto aqui do entendimento de que *single frame shot* são “tomadas com um só fotograma, ou com velocidades variadas, de forma que o fotograma seja evidenciado durante a projeção” (James, 2013, p.180),

uma concepção poética a partir das imagens que registra, e a forma como ele procura ressignificar essas imagens através do processo de montagem.

4.3.1 A imagem como lampejos de beleza e felicidade

Para entender essa alteração de perspectiva na forma como Mekas concebeu os seus registros fílmicos através do contexto relacionado ao cinema de vanguarda norte-americano, parto, aqui, de um termo que percorre a sua obra ao longo dos anos e que delimita uma concepção poética: *lampejos*. Nesse termo, habita não somente uma ideia de brevidade, de construção do efêmero, de afirmação do fragmento, mas, sobretudo, de um sentido poético que se confere a um instante de revelação, de epifania³⁹. O lampejo é um vislumbre que se produz na subjetividade do seu autor frente a uma determinada circunstância que o leva a um estado de encantamento. No lampejo, a profundidade está contida na superfície, na primeira impressão.

Mekas procura atrelar esse termo a um ideal de beleza e felicidade. É o que ocorre, por exemplo, num fragmento do ensaio *Notas sobre alguns filmes novos e a felicidade*, onde ele utiliza a expressão “lampejos de felicidade” para se referir a algumas pinturas primitivas dos séculos XVIII e XIX, onde “há a alegria das coisas como elas são, como elas foram; de um campo calmo, com um caminho levando ao longe, uma flor na beira da estrada, ou uma árvore, e um roseiral talvez” (MEKAS, 2013, p.49).

Mekas relaciona os “lampejos de felicidade” dessas pinturas primitivas aos filmes pertencentes ao contexto do cinema de vanguarda norte-americano nos anos 1960, que “ficam ‘felizes’ em se chamarem ‘filmes caseiros’” (MEKAS, 2013, p.45) e que procuram mostrar “algumas pessoas sentadas, caminhando, pulando, dormindo, ou rindo, fazendo coisas inúteis, desimportantes, sem ‘intenções’, sem ‘mensagens’” (Idem, *ibidem*.).

Ao relacionar essas pinturas primitivas aos filmes que cita no início do texto, Mekas busca conexões entre distintas formas de arte que se

³⁹ Resgato aqui um fragmento do poema *Transcrição de música de órgão*, em que Allen Ginsberg relaciona a questão do lampejo a um momento de revelação: “Tive um lampejo de claridade, vi o sentimento no coração das coisas, saí para o jardim chorando” (GINSBERG, 2016,p.52)

construíram em distintos contextos, mas que se relacionam através de um mesmo ponto, os seus “lampejos de felicidade”. Em ambas as manifestações artísticas, ele procura um sentido poético não somente através das “coisas como elas são”, de imagens relacionadas ao “campo calmo”, a “uma flor na beira de estrada”, mas sobretudo na forma como essas imagens são concebidas nas obras citadas por Mekas.

Um fragmento contido no artigo *Filme-Diário* elucida bem de que forma Mekas concebe os registros das imagens na sua obra e de que forma a questão do lampejo também se insere nessa perspectiva:

A árvore na rua é realidade. Mas aqui, eu a destaquei, eu eliminei toda a outra realidade que a cerca, e escolhi apenas aquela árvore específica. E a filmei. E se agora começo a examinar o que filmei, o que coletei, tenho uma coleção de muitos desses detalhes destacados, e toda vez que eles apareceram, eu não os busquei, eles me escolheram, e reagi a eles por razões muito pessoais, e é por isso que todos eles se conectam, para mim, por uma ou outra razão. Todos eles significam algo para mim, mesmo se não entendo por quê. (MEKAS, 2013, p.135)

Mekas traz nesse relato o que P. Adams Sitney identifica como os três estágios de construção das imagens nos registros do cineasta: “observação, fragmentação e revelação” (SITNEY, 2008, p.92). A construção de um “lampejo de beleza e felicidade” identifica-se justamente nesse encontro de Mekas com a árvore (observação), que acaba gerando um desprendimento da árvore do seu contexto originário (fragmentação), para fazer parte de um processo posterior de montagem que relaciona essa árvore à própria construção da subjetividade de Mekas (revelação). O lampejo afirma-se, assim, em três momentos: o extrafílmico, a relação de Mekas com o real; o registro fílmico, que fragmenta o objeto e o dissocia do real; a montagem, que ressignifica o objeto registrado e que coloca essa imagem em relação com as demais que compõem o filme-diário.

A questão do lampejo potencializa, assim, o sentido poético⁴⁰ de sua concepção poética. É um termo que evidencia um desprendimento da sua

⁴⁰ Quando me refiro ao termo *poético*, procuro identificar essa característica com determinados filmes que assumem uma concepção poética em que “o lirismo é uma atitude existencial, uma maneira poética de estar no mundo, filmes que são eles próprios experiências, tanto para os personagens e o cineasta quanto para o espectador, filmes, enfim, que se distanciam do que se espera deles. “Poética” remete aqui a afastamentos em

busca inicial pela imagem como testemunho histórico ou pela intenção em realizar filmes “de verdade”, para encontrar nessa forma de conceber as imagens, um caminho que afirma a sua subjetividade e integra de outra forma os registros à práxis da sua vida cotidiana.

Como no início dos anos 60 Mekas abandonou gradualmente sua esperança de um cinema narrativo reformado e moldado a partir das novas ondas europeias, o trabalho de filmagem amador adquiriu para ele um novo status. Os tipos de infrações associados a isto passaram a ser reconhecidos como um vocabulário plenamente articulado com impressões éticas intrínsecas: vislumbres da vida cotidiana se tornaram mais importantes do que ficções de narrativa abrangente; uma imagem “lírica” fragmentária, insubstancial e imperfeita era preferida em lugar de uma imagem realista, completa e consciente da própria presença. (JAMES, 2013, p.179)

Através da sua busca por “lampejos de felicidade e beleza”, Mekas constrói uma premissa que irá atravessar as imagens do seu diário fílmico e a sua obra a partir de *Walden*. É no caráter fragmentário e breve das imagens, que ele encontra outra forma para conceber “pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo da vida, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensação” (GONÇALVES, 2014, p.14). Nas imagens que constituem filmes como *Walden* e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, é preciso ter em conta que “estamos diante de outra abordagem do mundo: uma postura que ensaia novos processos de subjetivação, outros modos de ser e de estar que se conectam a experiências cujo intuito não é mais dominar ou interpretar o mundo” (Idem, ibidem.).

Quando Mekas mostra a si mesmo tomando café e dando migalhas de pão para um gato em *Walden*, ou quando decide mostrar sua mãe elaborando uma torta de batatas no jardim de casa, em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, não se está lidando com imagens que se restringem a sua banalidade, mas imagens que, justamente na sua banalidade, assumem uma transcendência. A premissa da imagem como lampejo instaura-se à medida que Mekas inscreve a sua subjetividade nessas imagens que fazem parte da sua vida cotidiana.

relação a normas narrativas ou genéricas que não são explicadas, mas percebidas como objetivas. O papel do espectador é então acrescido já que, como qualquer leitor de poesia, ele deve participar plenamente da elaboração de um sentido que não é dado de imediato”. (COHEN; REVERSEAU, *Qu'est-ce qui est 'poétique' ?*, 2013, p.177, tradução nossa)

É dentro dessa perspectiva que pouco ou nada se sabe sobre quem são as pessoas ou os acontecimentos que Mekas mostra nos seus diários fílmicos. Salvo em breves cartelas sobre a imagem, que delimitam datas, locais e pessoas, ou quando ele faz o uso reflexivo da *voice-over*, a tendência no uso dessas imagens é muito mais por produzir um caráter mais poético e menos factual, mais lírico e menos autobiográfico, mais fragmentário e menos narrativo. Os seus filmes-diário se constroem no paradoxo de que mostram imagens da sua intimidade, mas, ao mesmo tempo, “sabemos pouco ou quase nada dos movimentos que regem sua intimidade, seu casamento ou a vida dos seus filhos” (MOURÃO, 2013, p.14).

Mesmo quando existem essas breves informações através das cartelas, ainda assim não estabelecem uma melhor contextualização além de informar quem, onde e quando foram registradas as imagens. É o que ocorre, por exemplo, numa sequência de *Walden*, na qual são mostradas imagens de um encontro de Mekas com o cineasta Carl Theodor Dreyer (figura 22). Pouco se sabe como foi esse encontro e o que ocorreu nele além das breves imagens que mostram em distintos ângulos Dreyer sentado em frente a uma janela, com a mão apoiada sobre a mesa e, por momentos, olhando diretamente a câmera. Sem diálogo algum, sem o uso da *voice over*, sem uma explicação sequer sobre quem é Dreyer, o que as imagens revelam são “lampejos de felicidade” gerados pelo seu encontro com o cineasta suíço.

Em outra sequência de *Walden*, Mekas mostra um incêndio ocorrendo em pleno centro de Nova York, na 87th Street (figura 23), mas o filme não contextualiza as causas e consequências desse acontecimento. Em imagens como essas, Mekas constrói uma perspectiva que se desprende da necessidade em ter que explicar o uso dessas imagens.



Figuras 22 e 23: frames de *Walden* (Mekas, 1969)

Trata-se de devires, mais do que histórias, de um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensório-motor. Trata-se de um cinema de vidência, uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar sobre o mundo – um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial. (GONÇALVES, 2014, p.17)

Só que, por outro lado, é preciso ter em conta que o sentido de beleza e felicidade contido nos lampejos também têm um sentido subliminar que precede tais registros. Um lampejo inevitavelmente se constrói através de uma relação dialética com o seu oposto. “A compensação de beleza tão intensa é o esquecimento das agonias pregressas; beleza, para Mekas, redime, ou ao menos ofusca nossa visão da Queda” (SITNEY, 2013, p. 226).

Por trás de uma busca pela beleza e pela felicidade, também existe um contexto de exílio que remete ao contraponto de perda e tristeza. Mekas busca na premissa dos lampejos, um contraponto a eloquência da sua condição histórica. “A ênfase na brevidade desses momentos não apenas descreve seu modo característico de filmar, mas também sugere que os brilhos de beleza e felicidade se destacam contra um pano de fundo de angústia prolongada” (SITNEY, 2013, p.225).

É dentro dessa perspectiva que Mekas constrói os seus filmes-diário. A partir de títulos como *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza (As I was Moving Ahead...*, 2000), ou intertítulos como o que ele chama de “os 100 vislumbres de Lituânia”, ao mostrar imagens do seu retorno a Lituânia em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, a questão do lampejo evidencia não somente uma busca por encarar a sua condição de exílio

através de uma outra perspectiva, mas sobretudo, por demarcar uma concepção poética na sua obra.

4.3.2 A montagem como rememoração

Como já foi analisado na primeira parte deste capítulo, existe na essência de um filme-diário, a busca pela retomada e confrontação do autor diante dos seus registos fílmicos. Se no seu *diário fílmico*, Mekas buscava reagir ao instante, ao momento em que assumia a decisão em filmar determinado acontecimento, os seus *filmes-diário* se constroem como uma reação a estes registos fílmicos, fazendo do reencontro com essas imagens, um exercício de rememoração e deslocamentos. Na sua essência, “o filme-diário confronta as ruínas de um tempo agora irrecuperavelmente perdido” (JAMES, 2013, p.189).

É diante desse caráter de ressignificação das imagens que também se acentua o caráter retórico nos filmes de Mekas. No filme-diário se estabelece o protagonismo na relação entre a palavra e a imagem, entre a reflexão sobre o ato de ressignificar os seus arquivos fílmicos. Através das reflexões realizadas com o uso da *voice over* – pelo próprio cineasta, em forma extradiegética –, Mekas costura sentidos, ressignifica fragmentos e faz da montagem um ato de confrontar o tempo e construir temporalidades.

Num primeiro momento, é possível relacionar as reflexões ditas em *voice over* nos seus filmes-diário com as notas do seu diário escrito e publicado em forma de livro. No entanto, mesmo que Mekas utilize fragmentos do seu diário escrito nos seus filmes-diário – como foi possível identificar no capítulo anterior -, é necessário observar que ambas formas se constroem a partir de diferentes perspectivas. Ao não existir a necessidade em realizar descrições sobre pessoas, lugares ou acontecimentos vividos além do que já é identificado no uso das cartelas sobre a imagem, as reflexões ditas em *voice over* são mais um processo de rememoração sobre um material fílmico pré-existente, do que propriamente uma inserção dessas reflexões à práxis da sua vida, como ocorre no seu diário escrito.

Mekas pensa esse caráter discursivo dos filmes-diário não como uma prática relacionada a sua vida cotidiana, mas como uma forma narrativa que

produz determinadas intenções na elaboração dos seus filmes-diário. Essa perspectiva traz não somente um desprendimento de um caráter descritivo, mas potencializa o caráter reflexivo construído pelo distanciamento temporal sobre os acontecimentos vividos.

Desde a intenção de repetir ideias ou expressões, assim como construir distintas entonações e ritmos visando a uma pontuação sobre o que busca abordar, o cineasta assume tonalidades na sua locução que também fazem das suas reflexões um ato performático. É possível identificar não somente um autor que reflete sobre as imagens e os acontecimentos que permearam a sua vida, mas também a um narrador que costura distintas instâncias no seu processo de construção do *eu*. “Rica em valores performáticos, a voz de Mekas funciona como um instrumento de grande poder lírico – ponderada, musical em suas variações, hesitação e repetição” (RENOV, 1992, p.231, tradução nossa).

É diante das reflexões contidas no uso da *voice over* – assim como outros recursos narrativos, como é o caso da divisão dos filmes por capítulos, o uso da trilha sonora, a sobreimpressão de imagens ou a inserção de cartelas sobre a imagem –, que Mekas fez dos seus filmes-diário uma *tecedura* de sentidos diante de imagens tão diversas entre si. Se o seu diário fílmico assumia uma concentração temporal (a busca pelo imediatismo em registrar determinado acontecimento), o filme-diário se constrói por diferentes camadas temporais geradas no seu processo de montagem. A montagem dos filmes de Mekas é tanto um reencontro com as imagens que registrou como uma reescritura da sua própria memória.

Por meio dessas camadas temporais, é possível identificar como a demarcação temporal também é responsável por estabelecer escolhas narrativas. “As circunstâncias que envolvem esta reescrita são elas próprias sujeitas ao tempo, às mudanças da ideia que Mekas faz do formato de sua própria vida e de como esta poderia ser expressada como filme” (JAMES, 2013, p.191). É justamente nesse processo de rememoração com as imagens, que o processo de montagem imprime diferentes perspectivas sobre a construção do *eu* nos seus filmes-diário.

Conforme varia o período entre o passado e o presente no qual seus restos são contemplados, variam também os termos do diálogo possível entre cinegrafista e editor. Quanto maior a distância, maior a sensação de perda e maior a sensação de irrecuperabilidade do tempo, ao passo que, quanto mais próxima for a montagem da filmagem, menor é a impressão da incidência dos flagelos do tempo. Assim sendo, as imagens de *Walden*, recentemente registradas no momento da sua montagem, apresentam questões inteiramente diferentes para o Mekas-montador do que as imagens do fim da década de 40 de *Lost Lost Lost*, que só foram montadas 30 anos após terem sido registradas. (JAMES, 2013, p.191)

Mekas fez dos seus filmes-diário um processo que procura refletir sobre a construção do tempo, tanto na sua própria materialidade (o fotograma como a retenção do tempo), como na elaboração de temporalidades através da subjetividade do autor. Os seus filmes-diário revelam um caminho para pensar as implicações que a passagem do tempo assume na construção do *eu*.

Nesse sentido, é possível identificar duas tendências nos filmes-diário de Mekas:

- filmes-diário em que a distância cronológica entre o registro do diário filmico e o processo de montagem do filme é mais próximo. É o que ocorre, por exemplo, com *Walden* (imagens registradas entre os anos de 1964 a 1968, montagem entre 1968 a 1969), *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (registros que pertencem especificamente aos anos de 1950, 1952, 1957 e 1971, montagem realizada em 1971-1972).

- filmes-diário em que a distância cronológica entre o registro do diário filmico e o processo de montagem do filme é maior. É o que ocorre, por exemplo, com *Lost Lost Lost* (com imagens registradas entre os anos de 1949 a 1962 e cuja montagem e finalização foi realizada em 1976) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses Of Beauty* (com imagens registradas entre os anos de 1973 a 1982 e o seu processo de montagem e finalização tendo ocorrido em 2000).

Para entender melhor essas questões, serão analisados aqui *Walden – Diaries, Notes and Sketches* e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*. Essa escolha parte do ponto de que ambas obras trazem diferentes perspectivas para analisar a trajetória cinematográfica e autobiográfica do autor. *Walden* é a afirmação de uma concepção poética, de preceitos e

escolhas narrativas que afirmam um caminho na sua obra; *Reminiscências* é não somente um retorno ao seu país de origem 25 depois, mas também um encontro com as suas memórias e com as escolhas narrativas que assume na inscrição do tempo dentro desse processo.

4.4 AS RELAÇÕES ENTRE *WALDEN* E *REMINISCÊNCIAS DE UMA VIAGEM PARA A LITUÂNIA*

Walden – Diaries, Sketches and Notes e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* são dois filmes-diário que se diferenciam em muitos pontos. A começar pela duração: *Walden* tem 167 minutos e seis bobinas (capítulos), enquanto *Reminiscências* está concentrado em 82 minutos e três bobinas.

As diferenças também se estendem aos locais onde as imagens foram registradas, pois *Walden* concentra os seus registros nos Estados Unidos, com registros feitos predominantemente em Nova York, mas também em localidades como New Jersey, Millbrook/Alabama e Denver, no Colorado. Já em *Reminiscências*, além de mostrar imagens de Nova York, Mekas também se desloca ao vilarejo de Semeniškiai, na Lituânia, além de Elmshorn/Alemanha e Viena/Áustria.

Ambos os filmes também possuem registros fílmicos realizados em distintos momentos da trajetória pessoal de Mekas. A demarcação temporal de *Walden* se concentra entre os anos de 1964 a 1969, embora o filme não tenha uma intenção narrativa em demarcar cronologicamente as imagens. É um filme sobre um período específico, mas que não se detém em especificar as datas em que cada registro foi realizado. Já em *Reminiscências*, a construção temporal é responsável por demarcar a própria estrutura do filme, na medida em que as imagens registradas nos anos de 1950, 1952, 1957 e 1958 se concentram nos dez minutos iniciais do filme, enquanto que a segunda e a terceira parte se concentram especificamente no mês de agosto de 1971.

No que se refere a questões de ordem narrativa, as diferenças se acentuam. *Walden* se constitui enquanto uma “inevitável reunião inorgânica e macarrônica dessas camadas temporalmente distintas da percepção e

modos distintos de representação, ou seja, *diários, notas e esboços*, sendo que nenhum destes modos foi capaz de assumir hegemonia” (JAMES, 2013, p.190). Já *Reminiscências* afirma-se por um acontecimento específico – o retorno de Mekas à Lituânia –, entrecortado por duas partes, em que a primeira mostra imagens de arquivo dos primeiros registros fílmicos de Mekas nos Estados Unidos e, na última parte do filme, o seu retorno a Elmshorn/Alemanha, onde trabalhou nos campos de trabalhos forçados nazistas, além da visita que faz ao seu amigo e cineasta Peter Kubelka, na Áustria.

Em relação à forma como os registros fílmicos foram concebidos, em ambos os filmes se afirma a questão do *single frame shot*, seja através do quadro único, seja das variações de velocidade de *frames* por segundo, que evidenciam a própria materialidade do registro fílmico. Entretanto, existe em *Walden* uma demarcação maior tanto na questão do *single frame shot*, como nos movimentos de câmera. Por outro lado, *Reminiscências* é construído com uma intenção em documentar esse reencontro com a sua família e a terra natal. Mekas trabalha os registros a partir de distintas perspectivas.

Aqueles de vocês que viram a primeira edição de *Walden*, e agora *Reminiscences*, verão a diferença entre os dois. A base de *Walden* é o quadro único. Há muita densidade ali. E quando estava indo para a Lituânia pensava que fosse trazer material no mesmo estilo. Mas, de alguma forma, quando estava lá, simplesmente não pude trabalhar no estilo de *Walden*. Quando mais permanecia na Lituânia, mais ela me mudava, e me empurrou para um estilo completamente diferente. Havia sentimentos, estados, rostos que não podia tratar de maneira demasiado abstrata. (MEKAS, 2013, p.136)

Na questão sobre como Mekas representa a si próprio, o contexto sócio-histórico também atua nesse processo. *Walden* é um filme que mostra Mekas devidamente inserido na sociedade norte-americana, com registros fílmicos que documentam não somente um círculo de amigos e uma comunidade artística aos quais pertence, como também revela outra relação do autor com Nova York. Nunca é demais lembrar que *Walden* foi finalizado sete anos antes de *Lost Lost Lost* (1976), mas os registros fílmicos que foram utilizados pertencem a um período posterior aos de *Lost Lost Lost* (1949-

1962), questão esta que faz com que *Walden* mostre Mekas plenamente integrado ao contexto do cinema de vanguarda norte-americano.

Já *Reminiscências* constitui-se basicamente como um filme de reencontros. O primeiro reencontro refere-se aos dez minutos iniciais do filme, quando Mekas procurou abordar, pela primeira vez nos seus filmes-diário, as primeiras imagens que registrou desde a sua chegada aos Estados Unidos. Tendo-se em conta que *Walden* – filme que o antecedeu – se propõe a trabalhar somente com registros filmados a partir do ano de 1964, e que *Lost Lost Lost* foi realizado somente quatro anos depois, é possível afirmar que *Reminiscências* é o primeiro filme em que Mekas se propõe a falar mais explicitamente sobre a sua condição de exílio.

O segundo reencontro em *Reminiscências* ocupa mais da metade do filme (52 minutos) e consiste basicamente na ida de Mekas ao vilarejo de Semeniskiai, no interior da Lituânia, e na visita aos familiares e amigos que tanto ele como o seu irmão Adolfas não viam há mais de 25 anos. Trata-se da primeira ida de Mekas a sua terra natal desde que tiveram que fugir dos nazistas no ano de 1944, em plena Segunda Guerra Mundial. Mekas acaba tecendo as duas pontas de uma trajetória construída pelo exílio: na primeira parte, imagens que remetem a sua chegada e aos primeiros anos nos EUA, enquanto, na segunda, ele aborda o retorno ao seu país de origem.

Tendo entendido até aqui alguns fatores que evidenciam as diferenças entre esses dois filmes, convém analisar agora de que forma essas diferenças se complementam. *Walden* e *Reminiscências* são dois filmes que refletem não somente sobre a questão do exílio, mas sobre o próprio sentido de pertencimento a um determinado local que confere a sua condição de exilado. Ambas as obras pertencem a um período em que Mekas já se encontrava há mais de uma década longe de Semeniskiai, questão que suscita a reflexão sobre o quanto ele se tornou um estrangeiro ao regressar a sua própria terra natal (*Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*) e o quanto ele se tornou um cidadão norte-americano na terra onde construiu o seu exílio (*Walden*).

Para realizar essa análise, a parte final deste capítulo será dividida em duas partes:

- as *teceduras* que se constroem através dos “lampejos de beleza e

felicidade” nos registros filmicos de *Walden*;

- as *rasgadas* construídas na relação entre palavra e imagem, através da montagem e do uso da *voice over* em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*.

4.4.1 As *teceduras* em *Walden*

Tanto no início, como no final dos 167 minutos de *Walden*, Mekas coloca uma cartela sobre a imagem, com a mesma afirmação: “Pensei no meu lar”. Ambas as cartelas também são antecedidas por uma mesma imagem: na primeira sequência, Mekas aparece num quarto semiescuro, somente com a luz do abajur acesa, deitado sobre a cama, com o braço apoiado sobre a testa (figura 24). Na segunda sequência, Mekas aparece no quarto, com o mesmo tipo de iluminação, mas, diferentemente da outra sequência, encontra-se com o braço escorado sobre o travesseiro, lendo um livro (figura 25).



Figuras 24 e 25: *frames* de *Walden* (Mekas, 1969)

Em ambos os registros sem cortes, Mekas permanece sozinho, sem olhar para a câmera. O enquadramento não se altera, o que acaba acentuando os gestos de Mekas, seja nos movimentos agitados do braço na primeira sequência, seja no ato de ler o livro. Na primeira sequência, a tomada tem uma duração de 20 segundos e, na segunda sequência, 15 segundos.

São dois momentos que destoam do restante do filme, ao mesmo tempo em que trazem indagações.

Lar é a palavra complexa nessa fórmula; pois quando Mekas eleva a criação de filmes íntimos e amadores a um princípio existencial, ele também confessa que fazer filmes do lar é seu modo de viver. Mas o que significa *lar* neste filme? O segundo uso da palavra em *Walden* inicia um corte dramático: depois de abrir com uma invocação da primavera que inclui um retrato dos cineastas "TONY CONRAD E BEVERLY GRANT EM SEU LAR NA SEGUNDA AVENIDA", ele mostra a si mesmo na cama, incapaz de dormir; o título, "PENSEI NO MEU LAR", de repente apresenta uma cena idílica de barcos em uma lagoa (na verdade no Central Park), seguido imediatamente pelo título "WALDEN". (...) A edição iguala o lar a Walden, sugerindo que se juntam em um lugar remoto, inacessível ou perdido, irradiado por uma luz idealizada da memória. (SITNEY, 2008, p.88, tradução nossa)

Qual lar seria esse ao qual Mekas se refere? Seria um lar que evoca as suas lembranças de juventude em Semeniskiai? Um lar idealizado que ele constrói sobre a perspectiva de Walden? Sobre o que Mekas está pensando? Quais as relações entre os seus pensamentos e o local que ele delimita como lar?

Mekas constrói uma situação paradoxal, na medida em que revela um sentido confessional a essa frase, em conjunção com imagens em que filma a si próprio, na intimidade do seu quarto. Existe aqui uma construção performática que destoa do filme como um todo. Só que, por outro lado, Mekas também não procura contextualizar ou trazer uma reflexão mais ampla sobre as implicações que essa frase traz na narrativa. Ao longo de todo o filme, ele tampouco faz menções mais diretas à Lituânia ou a lembranças sobre Semeniskiai (salvo na sequência em que Mekas mostra o casamento do seu irmão e, ao final, uma foto em preto e branco dos seus pais).

Ao contrário de *Lost Lost Lost* e *Reminiscências*, Mekas assume aqui uma posição mais concentrada em indagações do que propriamente em explicações. Tendo em conta que *Walden* foi finalizado antes de *Lost Lost Lost* e *Reminiscências* e que não conta com imagens de arquivos dos seus primeiros anos nos Estados Unidos, a forma como o cineasta lida com a sua condição de exílio é muito mais subliminar e menos explícita. Ao contrário dos seus filmes posteriores, Mekas concentra *Walden* mais sobre o momento presente, sem um resgate histórico que remonte a períodos anteriores a

1964. Em *Walden* também prevalece a imagem, sobre, propriamente, o uso retórico das palavras. A utilização da *voice over* e de cartelas com textos sobre a imagem são mais pontuais, sem assumir um sentido didático em explicar o porquê do uso dessas imagens.

No entanto, mesmo de forma sutil, a referência da frase “pensei no meu lar”, pronunciada duas vezes no filme, também confirma uma tendência na obra de Mekas. “Tanto em sua vida quanto em sua arte, o presente é constantemente sabotado pelo passado lituano e por sua incapacidade de *torná-lo presente*, de trazê-lo ao presente seja de maneira temporal ou espacial” (JAMES, 2013, p.189).

Até a finalização de *Walden*, Mekas ainda não tinha conseguido regressar ao seu país de origem, circunstância que, naquele momento, já completava quinze anos. Ao contrário do que ocorre com o filme *Reminiscências*, em *Walden*, a relação com o seu passado constrói-se muito mais no plano da evocação do que, propriamente, da constatação do que mudou ou não em Semeniskiai. No texto *Filme-diário*, Mekas aborda justamente esse fator:

Há dois tipos de viajantes, de pessoas que saem de casa. Uma categoria é de pessoas que deixam sua casa, seu país por conta própria. [...] Por sua vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas de suas casas à força – seja por força de outras pessoas ou por força das circunstâncias. Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. Você pensa na sua antiga casa, a romantiza, isso cresce e cresce. Você tem de vê-la de novo, voltar lá e começar tudo do princípio. Você tem de deixar a sua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar. Por isso, em *Walden*, eu filmava Nova York, mas era sempre como se filmasse a minha antiga casa. (MEKAS, 2013, p.139-140)

Faço, aqui, um breve parêntese, pois é nesse ponto de vista descrito por Mekas que reside – justamente – uma diferença importante entre o seu filme *Walden* e o livro *Walden* (1854), escrito pelo norte-americano Henry David Thoreau e no qual Mekas se inspira para nomear o filme-diário. Se Thoreau fez do seu livro um relato sobre a experiência de viver isolado numa cabana que construiu à margem do lago *Walden*, nos arredores da cidade de Concord, em Massachussets, Mekas fez do seu filme, um relato sobre as vivências num local onde residia desde 1949. Thoreau fez de *Walden* um

livro onde ele procurou se desprender dos seus referenciais urbanos, decisão esta que foi tomada por conta própria⁴¹. Já Mekas fez de *Walden* um filme onde buscou construir uma evocação sobre as suas referências lituanas, à medida que lidou com uma circunstância que foi além do que a sua própria vontade. Ambas obras descrevem diferentes formas de deslocamento.

Mas, ao mesmo tempo, essas também são obras que descrevem a busca por fazer parte de um determinado local, não somente no seu sentido concreto, geográfico, mas também na construção subjetiva que ambos autores assumem em relação a esses locais. É interessante perceber como a análise que Astrid Cabral realiza sobre o livro de Thoreau também pode ser aplicada para o filme de Mekas: “Muito coerente com a sua condição de autor romântico, Thoreau apresenta-nos a natureza não como um cenário impessoal que nos emoldura, mas como o alvo de uma experiência pessoal e directa, alicerçada na emoção” (CABRAL, 2014, p.09).

O sentido de *lar* assume, assim, diferentes matizes ao longo de *Walden*, mas todos eles se relacionam à forma como Mekas constrói um sentido de evocação, uma perspectiva romantizada a esses locais. As imagens que Mekas mostra do Central Park, de Nova York e arredores, são antes de tudo a “sua” Nova York, o “seu” Central Park, a forma como ele elabora a sua subjetividade em relação a esses locais. Como ele mesmo afirma, “o filme representa certo período histórico concreto. Mas, como um grupo de imagens, ele diz mais sobre a minha realidade subjetiva, ou você pode chamar de minha realidade objetiva, do que sobre qualquer outra realidade” (MEKAS, 2013, p.135).

Walden também traz outro sentido à palavra *lar* no quarto capítulo do filme, quando Mekas decide visitar a família Brakhage, numa casa isolada nas montanhas do estado norte-americano do Colorado. Essa sequência é significativa não somente pelo fato de que Mekas e Stan Brakhage são dois expoentes de uma busca pelo cinema *amateur*, mas também porque ambos registraram imagens das suas respectivas famílias ao longo de anos e, a partir desses materiais, realizaram filmes de cunho autobiográfico.

⁴¹ Num fragmento do livro, Thoreau assim comenta a sua escolha por viver à margem do lago Walden: “Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os factos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que ela tinha a ensinar-me, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido” (THOREAU, 2014, p.108).

Também é importante assinalar a importância que essa sequência assume dentro do filme pela sua duração, de aproximadamente 15 minutos, o equivalente à metade do quarto capítulo. Ao longo dessa sequência, Mekas brinca com a filha de Brakhage; ambos tentam cavalgar num burro; também são mostradas imagens da ida de Stan à cidade, a volta dos seus filhos da escola, o café da manhã (figuras 26 e 27). São imagens que evocam um sentido de cotidianidade ao filme, mas que também evidenciam a subjetividade de Mekas. Existem, nessas imagens, “lampejos de beleza e felicidade”.



Figuras 26 e 27: frames de *Walden* (Mekas, 1969)

Mekas faz dessa visita à casa dos Brakhage a narrativa de um momento de epifania. Ao final dessa sequência, ele comenta o fato de ter encontrado o “*rabbit shit*”. Isso remonta ao que ele abordaria com mais detalhes em *Lost Lost Lost*, como uma fábula que reflete sobre uma questão existencial do homem em busca de um sentido à sua vida⁴².

Se vemos *Walden* como um filme sobre eleições artísticas, esses retratos desempenham um papel essencial na definição da linhagem do cineasta, nada mais do que a central visita à casa de Brakhage nas montanhas do Colorado onde Mekas encontra o ícone de sua assinatura única, o presente de sua musa, cagada de

⁴² Em *Lost Lost Lost*, ele conta essa fábula: “Ele costumava trabalhar, como todo mundo, e aí parar e olhar para o horizonte. E quando as pessoas lhe perguntavam: “Ei, qual é o seu problema? Por que é que você fica olhando ao longe?”, ele os dizia: “Eu quero saber o que há no fim da estrada”. Sim. Ele queria saber o que há no fim da estrada. Não, ele não encontrou nada. Nada no fim da estrada, quando depois, muitos anos depois, depois de muitos anos de viagem, ele chegou no fim da estrada, não havia nada, nada além de um montinho de merda de coelho, nem mais o coelho estava lá, e a estrada não levava a lugar nenhum.” (tradução nossa)

coelho, embora seu significado fosse oculto para os outros naquele momento. Na sua excursão aos Brakhages, ele "chegou ao fim da estrada", onde ele reconhece que seu empreendimento autobiográfico é uma história de cachorro desganhado. Como todas as histórias de dicionários, o ponto é o prolongamento de suas narrativas, e não os seus telos (SITNEY, 2008, p.87, tradução nossa).

Pensar as variantes da palavra "lar", também se torna revelador de como Mekas fez, das imagens contidas em *Walden*, teceduras de uma trajetória que se encontra vinculada ao meio cinematográfico e artístico nova-iorquino, com o qual ele conviveu desde os anos 1950. Mekas celebra algumas dessas pessoas e locais, com os quais construiu vínculos, e que, de certa forma, também evidenciam a sua inserção na cultura e na sociedade norte-americana.

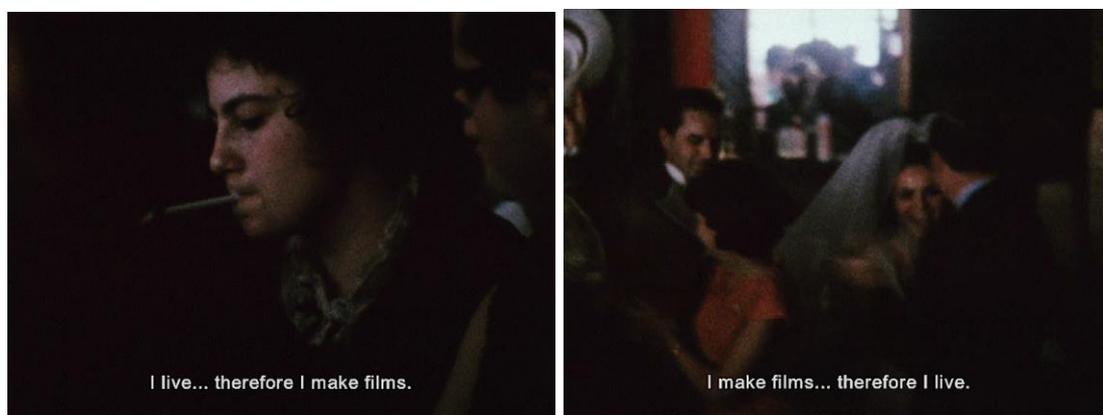
As imagens de *Walden* não procuram evidenciar a sua condição de exílio ou o exílio dos demais conterrâneos lituanos que vieram a Nova York, mas sim uma busca por construir "lampejos de beleza e felicidade", que afirmam fragmentos da sua vida cotidiana e a sua inserção na sociedade norte-americana. Em vez de lituanos protestando em frente ao prédio das Nações Unidas ou se reunindo em parques, Mekas mostra um grupo de intelectuais capitaneados pelo poeta *beat* Allen Ginsberg, criando um movimento artístico; cenas do casamento de P. Adams Sitney, imagens de Stan Brakhage percorrendo o Central Park.

Walden evidencia a inserção de Mekas no meio cultural e cinematográfico nova-iorquino. No livro *I had nowhere to go*, ele revela um sentido de não pertencimento a nenhum lugar que não seja a sua condição de refugiado, já em *Walden* evidencia um indivíduo tecendo relações, registrando acontecimentos, vinculando-se a pessoas que pertencem ao cenário cultural e cinematográfico nova-iorquino.

O período entre 1964 a 1969 é bastante revelador sobre um contexto no qual Mekas já vinha percorrendo uma considerável trajetória no cinema de vanguarda norte-americano. Antes de finalizar o filme, em 1969, Mekas não somente já tinha se afirmado como crítico cinematográfico e criador da revista *Film Culture* (1955-1996) e colunista do *Village Voice*, com a sua sessão *Movie Journal* (1958-1971), como também havia sido responsável por criar entidades como a *Film-Makers Cooperative* (1962), *Film Culture Non-*

Profit Corporation (1963), *Film-Makers Cinematheque* (1964), *Friends of the New American Cinema* (1964), *Film-Makers Distribution Center* (1966) e *Anthology Film Archives* (1969). Ao mesmo tempo em que vinha registrando essas imagens que utilizaria em *Walden*, ele também exercia intensa atuação no cinema de vanguarda norte-americano.

Mekas confere, assim, um outro sentido à expressão “lar”: *o cinema tornara-se o seu lar*. Numa sequência da primeira parte do filme, ao mostrar imagens do casamento do seu irmão Adolfas (figuras 28 e 29), ele canta em *voice over*: “Vivo... logo faço filmes. Faço filmes... logo vivo. Luz. Movimento. Faço filmes caseiros... logo vivo. Vivo... logo faço filmes caseiros” (tradução nossa). Tendo em conta que *Walden* é considerado “o primeiro dos filmes pertencentes à forma madura e, assim, o local em que o diário em filme foi montado pela primeira vez como filme-diário” (JAMES, 2013, p.168), assim como o filme no qual Mekas “encontrou a sua voz como cineasta” (SITNEY, 2012, p.08), sequências como essa sintetizam a sua concepção poética entre narrar o vivido e viver o narrado. Nessa indiscernibilidade entre arte e vida, entre viver e narrar, Mekas constrói um lugar de pertencimento.



Figuras 28 e 29: frames de *Walden* (Mekas, 1969)

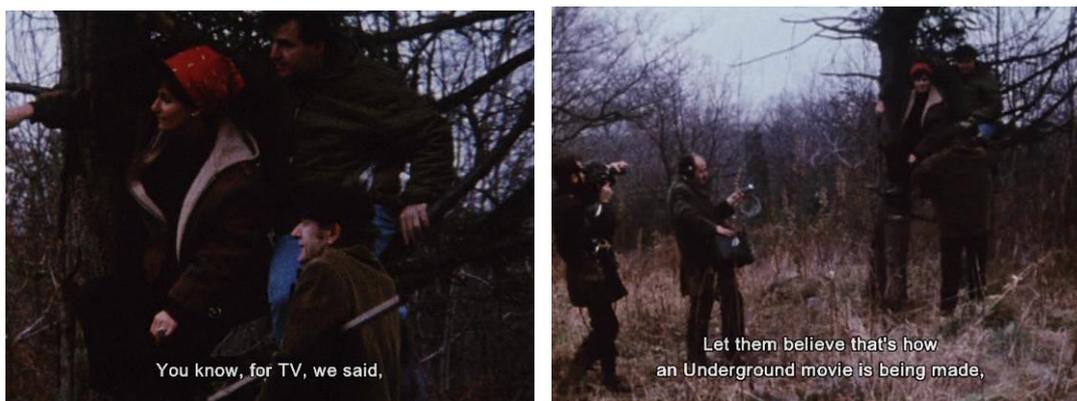
Esse filme-diário torna-se, então, não somente um registro sobre a comunidade de artistas em Nova York nos anos 1960, mas também um meio para identificar como o *eu* se constrói através da busca em fazer parte dessa comunidade. *Walden* é um filme de deslocamentos, na medida em que Mekas vai ao encontro das pessoas, procura tecer relações, construir vínculos. É o caso da visita que realizou a Brakhage e, também, a cineastas

como Hans Richter, Carl Theodor Dreyer, assim como a locação onde Gregory Markopoulos estava realizando as filmagens de *Galaxie* (1966).

É nesse sentido que se torna interessante perceber como os seus registros em festas, casamentos, acontecimentos importantes no cenário artístico nova-iorquino (a primeira apresentação do grupo de rock *Velvet Underground*, por exemplo) mostram como Mekas vivenciou intensamente esse período, procurou fazer parte dele. *Walden* constrói-se como um mosaico de personagens e locais que tecem a trajetória do cineasta durante os anos de 1964 a 1969. Como afirma Ruoff, “a comunidade de cinema vanguardista e o mundo da arte de Nova Iorque emergem como o protagonista coletivo, e ele defende que seu estilo de filmagem se desenvolveu como resposta a seu próprio engajamento com essa comunidade” (1992, p.295, tradução nossa).

Em decorrência desse engajamento de Mekas na comunidade do cinema de vanguarda norte-americano, o *eu* também se torna um *nós*. Na sequência final da quinta bobina do filme, Mekas utiliza o *nós* para se referir a um grupo de realizadores que a televisão alemã procurava registrar para um programa televisivo. Entre imagens que mostram o grupo na estrada, indo em direção a New Jersey, assim como em imagens numa cafeteria e num bosque (figuras 30 e 31), Mekas afirma em *voice over*:

Parece tudo muito tolo agora, quando me lembro, mas naquele outono, numa manhã de domingo, fizemos as malas. Gideon, Willard, Adolfas, eu e a equipe de TV alemã de Gideon fomos para Nova Jersey. Gideon queria encontrar um lugar em Nova Jersey onde ele pudesse filmar algo conosco, qualquer coisa, ele disse, porque prometera levar algo para a Alemanha, para mostrar como trabalham os cineastas *underground*. Tudo muito tolo, mas dissemos: "por que não vamos para Nova Jersey?". Então fomos. [...] Encontramos um lugar, não sei onde, depois de três horas, três horas circulando, um lugar cheio de caçadores, com bonés vermelhos e casacos. De qualquer forma, nos assentamos ali. Gideon disse a Adolfas: "Ok, organize uma cena, como se estivesse fazendo um filme *underground*". Então Adolfas subiu em uma árvore, e desceu da árvore, e subiu de novo na árvore, e Hella subiu na árvore, e Adolfas disse: "Hum, hum, ok, aqui estou, dirigindo um filme *underground*", e a televisão alemã continuava filmando, continuava filmando, você sabe, para a TV. Dissemos "quem sabe lá na Alemanha". Deixe-os acreditar que é assim que um filme *underground* está sendo feito, e estamos nos divertindo em Nova Jersey, num dia de outono, e olhe só as cores, fantásticas" (tradução nossa).



Figuras 30 e 31: frames de *Walden* (Mekas, 1969)

Existe nesse fragmento uma intenção de Mekas em separar *eles* e *nós*: a TV alemã em relação a eles como realizadores. Diante de uma obra marcadamente centrada no *eu*, é revelador perceber como o cineasta constrói as suas impressões sobre esse acontecimento a partir de uma premissa de coletividade. Mais do que fazer um filme para ser mostrado na televisão alemã ou mostrar a si próprios como um grupo de realizadores, o que importa entender aqui é como, através da comunidade cinematográfica na qual se insere, Mekas faz prevalecer o *nós* perante o *eu*.

4.4.2 As rasgaduras em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*

Logo na primeira sequência de *Reminiscências*, as imagens registradas em preto e branco mostram Mekas e o seu irmão Adolfas percorrendo o bosque de Catskills, nos Estados Unidos (figuras 32 e 33). Em *voice over*, Mekas estabelece um contraponto na relação entre o que as imagens mostram e o que ele procura rememorar a partir dessas imagens.

A princípio daquele outono, em 1957 ou 1958, uma manhã de domingo, fomos aos Catskills, ao bosque. Caminhamos entre as folhas, afastando-as com uma vara. Andamos longamente, entramos no profundo do bosque. Foi bom caminhar assim, sem pensar, sem pensar em nada sobre os últimos dez anos. E me dizia a mim mesmo que poderia caminhar assim, sem pensar nos dez anos de guerra, na fome, no Brooklyn. E quase, e talvez, por primeira vez, enquanto caminhamos pelo bosque, aquele dia de princípios de outono foi a primeira vez que não me senti sozinho na América. Igual que pensei que ali estavam o solo, a terra e as folhas, e as árvores, e a gente, e que, da mesma maneira, eu estava, pouco a pouco, me convertendo em parte de tudo aquilo. Por um momento, esqueci meu lugar. Este era o começo do meu

novo lugar. “Me liberei das cordas do tempo, outra vez”, disse.
(tradução nossa)

Nessa sequência, é possível identificar o quanto a lembrança de Mekas propõe uma série de questões para pensarmos a sua relação com o tempo. Temos aqui três camadas temporais, na medida em que as imagens remetem aproximadamente ao ano 1957 ou 1958 – como o próprio cineasta afirma –, o período de 1971-1972, quando montou o filme e construiu essa relação entre palavra e imagem, assim como um período anterior a ambos, no qual o cineasta se refere a não “pensar em nada sobre os últimos dez anos”.



Figuras 32 e 33: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

Somente nesse processo de lembrança, Mekas insere três temporalidades que se entrelaçam na construção do *eu*. É também nessas distâncias temporais que se percebe como as relações entre o processo de lembrança e as imagens assumem tanto uma relação de complementaridade como de contrastes na sua construção narrativa. Assim como as imagens cobram um outro sentido quando contextualizadas pela narrativa reflexiva do cineasta, as imagens também incitam caminhos para Mekas elaborar as suas lembranças.

Na sequência seguinte a essa, Mekas insere uma trilha sonora instrumental que possui uma tonalidade mais cadenciada e melancólica⁴³,

⁴³ Mekas comenta sobre a origem da trilha sonora: “trata-se de uma música escrita por volta de 1910 por um jovem compositor/pintor lituano, Ciurlionis, que morreu muito cedo em um asilo para loucos [...] essa música significa algo para mim, me é muito próxima, e por isso a usei. Usei-a como um motivo recorrente, em certo sentido. Achei que iria me ajudar a juntar todos os pedaços separados por meio dessa recorrência sonora” (MEKAS, 2013,p.138-139)

mesclada com registros fílmicos realizados no ano de 1950, quando recém havia aportado em solo americano. São imagens das ruas de Williamsburg-Brooklyn, primeira localidade onde ele e o irmão viveram nos Estados Unidos. Diante da ausência de locuções, vemos imagens que documentam o cotidiano de pessoas que viviam nessa localidade: crianças brincando na rua; dois senhores sentados em frente a uma casa, com um deles fumando cachimbo e o outro alisando um gato (figura 34); pessoas percorrendo as ruas dessa localidade; três crianças olhando curiosas em direção à câmera de Mekas (figura 35).

São imagens que, dentro do contexto dito na sequência anterior, ganham outro sentido, já que remetem justamente ao período ao qual ele se referia, quando não buscava pensar sobre “os dez anos de guerra, na fome, no Brooklyn”. Ele decide finalizar essa sequência do filme em que mostra os seus vizinhos de Williamsburg, com a seguinte afirmação dita em *voice over*: “Caminhei pelas ruas do Brooklyn, mas as recordações, os cheiros, os sons que estava recordando, não eram do Brooklyn” (tradução nossa).



Figuras 34 e 35: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

É possível identificar nessas duas sequências, outra postura de Mekas em relação ao seu processo de autorrepresentação. Se em *Walden*, Mekas demonstra de forma mais pontual que não esquecia a sua condição de exilado, ao mesmo tempo em que evidenciava e sua integração à comunidade do cinema de vanguarda norte-americano, em *Reminiscências* a importância reflexiva no uso da *voice over* confere um sentido de tensionamento entre o uso da palavra e da imagem.

Tendo em conta a sequência inicial do bosque, é possível afirmar que, sem o processo rememorativo dito por Mekas, não se teria a dimensão sobre o quanto essas imagens mostradas assumiam importância na construção do *eu*. Ele extrai, de uma caminhada no bosque, um caminho para refletir sobre o sentido de pertencimento a uma terra à qual, até aquele momento, não se considerava integrado. Nesse prólogo, ele realiza um duplo movimento: evidenciar uma *rasgadura* construída diante da sua condição de exílio e, ao mesmo tempo, um processo de *tecedura*, na medida em que “eu estava, pouco a pouco, me convertendo em parte de tudo aquilo”, como afirma em *voice over*. Esse duplo movimento forma basicamente a essência da primeira parte do filme e um anúncio do movimento inverso que irá constituir a segunda parte, quando Mekas regressa ao seu país de origem vinte e cinco anos depois.

Reminiscências é um filme que precisa ser entendido a partir do seu processo de rememoração. É no sentido reflexivo buscado nas suas reminiscências que as imagens se ressignificam, ganham amplitude, revelam um contexto de exílio e uma relação subjetiva com o tempo que a circundam. Assim como essas imagens são responsáveis por gerar reflexões quando Mekas decide construir um filme a partir delas, esses registros também ganham outro sentido quando se inserem num processo de montagem.

Logo após as duas primeiras sequências do filme, Mekas também tensiona a relação entre as imagens e as suas reminiscências quando procura mostrar os lituanos que se encontram refugiados em Nova York. A partir de registros fílmicos feitos em 1951, em que aparece um grupo de lituanos num piquenique, conversando, cantando, tocando e dançando, essas imagens não evidenciam propriamente um estado de melancolia ou tristeza nas pessoas filmadas. Existe, inclusive, um momento em que dois senhores olham para a câmera e levantam os seus copos em direção a Mekas. No entanto, quando ele contextualiza esses registros a partir do seu processo de rememoração e insere a mesma trilha sonora que utilizou na sequência anterior, em que mostrou os subúrbios de Williamsbourg, as imagens cobram outro sentido. Através da *voice over*, Mekas comenta as suas impressões diante dessas imagens:

Em algum lugar ao final da Atlantic Avenue, ali, em algum lugar costumavam fazer piqueniques. Costumava observá-los, aos velhos imigrantes e aos novos. E me pareciam ser animais tristes e moribundos num lugar ao qual não pertenciam exatamente, num lugar que não reconheciam. Ali estavam, em Atlantic Avenue, mas estavam completamente em outro lugar (tradução nossa).

Nesse contraste entre imagens e palavras, entre o registro fílmico de um acontecimento e a impressão que Mekas assume sobre esse acontecimento, o que se evidenciam são as *rasgadasuras* que o contexto sócio-histórico trouxe ao processo de autorrepresentação do cineasta. Como o próprio Mekas afirma ainda nessa primeira parte do filme, enquanto mostra imagens de si próprio e do seu irmão no terraço de um edifício, “ainda estou na minha viagem rumo ao lar. Te queríamos, mundo, mas nos fizeste coisas terríveis” (tradução nossa).

Ao longo dessa primeira parte, Mekas apresenta a si próprio como um personagem que não se insere nas coletividades de refugiados lituanos, não interage com seus vizinhos norte-americanos em Williamsburg e muito menos consegue fazer um filme sobre a guerra, questão que ele próprio comenta enquanto mostra imagens do centro de Nova York, com o fluxo de pessoas caminhando nas ruas e patinando no parque.

Queria fazer um filme contra a guerra. Queria gritar, gritar que havia uma guerra, porque caminhava pela cidade e pensava que ninguém sabia que havia uma guerra. Pensava que ninguém sabia que havia lugares no mundo em que as pessoas não podem dormir, onde a porta foi posta abaixo à noite pelas botas dos soldados e da polícia; um lugar assim do qual eu mesmo vinha. Mas nesta cidade ninguém sabia nada de tudo isso. (tradução nossa).

Foram necessários vinte e dois anos desde que chegou aos EUA, para Mekas fazer de *Reminiscências* um filme sobre a guerra. Se os registros do seu diário fílmico já compunham de forma fragmentária um testemunho sobre a guerra e a sua condição de exílio, *Reminiscências* é um filme em que o cineasta procura se confrontar com o seu processo de rememoração. Só que ele o faz dentro de outro contexto, não mais como o prisioneiro que escreveu o seu diário de exílio enquanto esteve preso nos campos de trabalhos forçados na Alemanha, e muito menos como o refugiado que aportou na América sem ter garantias sobre o que fazer da sua vida. Mekas defronta a

sua memória enquanto alguém que não somente permaneceu em exílio, como também conquistou o seu lugar nesse exílio. A sua rememoração revela distâncias temporais entre alguém que já havia construído a sua trajetória em solo americano, mas que ao mesmo tempo, também não se desprendia da sua condição original de exílio.

Essa mescla entre ser um exilado e ser alguém que construiu uma trajetória de vida no exílio se evidencia em outra sequência na primeira parte de *Reminiscências*, quando Mekas mostra imagens filmadas em princípio dos anos 1950 sobre os refugiados europeus que recém aportavam no Pier 21, em Nova York (figuras 36 e 37). É interessante perceber como a rememoração feita por Mekas nessa sequência assume distintos matizes, enquanto alguém que assume uma posição de distanciamento frente aos demais refugiados (*eles*), mas que também conjuga o verbo na primeira pessoa do plural (*nós*):

Me lembro de vocês, amigos meus do campo de refugiados, dos terríveis anos de pós-guerra. Sim, ainda somos, somos pessoas refugiadas, inclusive, inclusive hoje, e o mundo está cheio de gente como nós. Todos os continentes estão cheios de refugiados (tradução nossa).



Figuras 36 e 37: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

Os onze minutos iniciais de *Reminiscências* revelam alguém que procurou lidar com a sua condição de exílio através dos seus registros fílmicos, tendo consciência do sentido histórico que essas imagens possuem. Ao mesmo tempo, o seu processo de rememoração identifica alguém que ainda se encontra marcado pelo exílio, com uma abordagem que remete as notas do livro *I had nowhere to go*. As *rasgaduras* persistem, mesmo vinte

anos após o fim da guerra.

Na segunda parte de *Reminiscências*, é possível identificar questões que acentuam e, ao mesmo tempo, distinguem-se dessa parte inicial do filme. Mekas opera um salto no tempo, distancia-se das imagens feitas durante o início dos anos 1950, para ir diretamente às imagens que realizou em agosto de 1971, em Semeniskiai, povoado no interior da Lituânia.

No meio dessas duas pontas, o que também se evidencia são as transformações na forma como Mekas construiu as suas convicções cinematográficas. Se a primeira parte do filme é constituída por imagens de um aspirante a cineasta que se concentrava em registrar os refugiados, nesse segundo momento do filme afirma-se um cineasta que já havia construído uma concepção poética sobre o filme-diário. Ao registrar o seu retorno para Lituânia, Mekas assumiu a convicção de que as imagens precisavam evidenciar um sentido mais pessoal e íntimo, que privilegiasse a construção das suas reminiscências. Para alcançar esse objetivo, foram necessárias decisões técnicas e narrativas.

Quando fui para a Lituânia, foi-me oferecida uma equipe e câmeras, e poderia tê-las usado. Mas não o fiz. Sabia que, embora as imagens filmadas por esses técnicos, seguindo as minhas instruções, tivessem sido “melhores” profissionalmente, elas teriam destruído o tema que eu estava perseguindo. Quando você vai para casa, pela primeira vez em 25 anos, você sabe, de alguma forma, que as equipes de cinema oficiais não pertencem àquele lugar. Por isso escolhi a minha Bolex. Minha filmagem tinha de permanecer totalmente privada, pessoal, e “não profissional”. (MEKAS, 2013, p.137-138)

Ao recusar o registro de cinegrafistas e demais profissionais, Mekas também afirma a intenção de fazer da câmera uma parte atuante dentro dos acontecimentos, partindo da convicção de que somente ele, em posse da câmera, poderia trazer a dimensão desse retorno. Nessa busca intencional pelo *amateur*, a segunda parte de *Reminiscências* faz com que as imagens evidenciem o autor não somente dentro do relato, mas também na relação que estabelece com o dispositivo técnico. No artigo *Filme Diário*, Mekas afirma que os registros realizados na Lituânia foram feitos com uma câmera na qual ele:

[...] ajustava em 24 quadros, e após três ou quatro cenas ela estava em 32 quadros. Você tinha de olhar constantemente para o mostrador, porque as velocidades de quadros por segundo afetam a iluminação, a exposição. E quando finalmente me dei conta de que não havia jeito de consertá-la ou de fixar a velocidade, decidi aceitar e incorporar o defeito como um dos recursos estilísticos, usar as mudanças de luz como um meio estrutural. [...] A única maneira de controlar era aceitar e usar isso como parte da minha maneira de filmar. Usar as superexposições como pontuações; usá-las para revelar a realidade, sob, literalmente, uma luz diferente; usá-las para imbuir a realidade de uma certa distância; para compor a realidade. (MEKAS, 2013, p.137)

Através das variações contidas na velocidade de quadros por segundo e das sobre/subexposições de luz marcadas pelas falhas técnicas da sua câmera, Mekas encontrou um caminho para a própria construção narrativa do filme. É a partir desses fatores técnicos que lhe proporcionaram outra forma para lidar com o acontecimento.

Chama a atenção quando Mekas menciona o ato de “compor a realidade”, não mais a intenção em reproduzi-la, como ocorria nos seus primeiros registros. Isso remete a um sentido mais poético e pessoal nas imagens que ele já vinha buscando desde *Walden* e que acabou, inclusive, confrontando o próprio contexto sócio-histórico relacionado ao governo lituano naquele momento. Como o próprio Mekas comenta, em entrevista a Scott Macdonald:

Quando o representante do cinema soviético aqui em Nova York insistiu em ver o filme, eu mostrei-o para ele; ele ficou fora de si. “Como você se atreve a fazer e mostrar um filme assim para o mundo! Por que você não mostrou as fábricas? Por que não mostrou o progresso?” Eu disse: “Neste filme eu estou interessado apenas na minha mãe e nas minhas memórias de infância, só isso. Esse é o meu passado”. Mas ele não entendia. Ele achava aquilo um ultraje, um insulto. (MEKAS, 2008, p.168, tradução nossa)

Mekas inicia essa segunda parte do filme com o título de *100 Glimpses of Lithuania, August 1971*. Se a referência numérica remete à quantidade de cartelas que aparecem para entrecortar as imagens – pontuando assim o caráter fragmentário de cada sequência –, é através dos vislumbres, dos “lampejos de beleza e felicidade” de cada imagem, que Mekas constrói uma concepção ao filme.

Mekas busca na brevidade das imagens e nas suas imperfeições

técnicas, um caminho para acentuar o caráter subjetivo desse reencontro com a sua família e o país de origem. É nesse sentido que a segunda parte de *Reminiscências* não é somente o registro do reencontro de Mekas com a sua família e as suas origens lituanas, mas também é o encontro de uma inflexão.

Ao contrário da formalidade contida nas imagens da primeira parte de *Reminiscências*, encontra-se aqui a busca por um sentido celebratório. É na recorrência de imagens em que ele e seus familiares e amigos cantam, dançam (figuras 38 e 39), reúnem-se para celebrar a sua visita, que o cineasta constrói a evocação das suas reminiscências. Na nostalgia em reconstituir antigos costumes de juventude, Mekas opera *teceduras* entre o passado e o presente, entre um imaginário distante e uma realidade passageira. Mekas lida aqui com a excepcionalidade de um acontecimento.



Figuras 38 e 39: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

É sintomático perceber que, somente nessa segunda parte do filme, Mekas nomeia e ressalta a importância das pessoas que reencontra no seu retorno a Semeniskiai. Se, no início de *Reminiscências*, o que se destacava eram as coletividades (os refugiados lituanos, a sociedade norte-americana, os seus vizinhos de Williamsburg...), nesse segundo momento o que se afirmam são as singularidades, a busca de Mekas em apresentar tanto as pessoas que representam o seu vínculo familiar, como os amigos que remetem ao seu tempo de juventude. Logo no início, é interessante perceber como ele apresenta a sua mãe e o seu tio, personagens que transitam de forma constante ao longo dessa segunda parte do filme. Mekas não se detém

somente em mostrar o seu tio chegando na casa dos seus pais, mas também em contextualizar aspectos da sua biografia e da importância que ele tem na sua trajetória.

E ali estava nosso tio, quem nos disse que fôssemos para o Ocidente: “Vão, jovens, para o Ocidente, e vejam o mundo”. Então, fomos. E ainda estamos indo. As bagas, sempre as bagas. *Uogos*⁴⁴, bagas, *uogos*. Nosso tio, o protestante, protestante reformado, pastor e um homem muito sábio. Era muito amigo de Spengler e tinha ali todos seus livros. Talvez por isso nos tenha dito que fôssemos ao Ocidente. (tradução nossa)

O mesmo ocorre quando Mekas enfoca o relato sobre a sua mãe. Sobretudo no início dessa segunda parte do filme, ele constrói sequências em que ela é registrada tanto nos seus afazeres cotidianos, como cozinhando e colhendo frutas no campo, como em situações em que ela aparece caminhando pelo campo, lavando o rosto numa bacia, ou sentada num banquinho em frente a casa. Além das imagens que procuram captar o cotidiano da sua mãe, ela também acaba se tornando catalizadora de alguns momentos do filme, como é o caso quando ela se refere ao período em que ele e Adolfas tiveram que fugir do país. Mekas afirma em *voice over*:

Nossa mãe nos fala sobre os miseráveis anos do pós-guerra e sobre como a polícia esteve um ano esperando que eu chegasse. Pensavam que me havia unido aos partidários. Cada noite, a polícia esperava atrás da casa, entre os arbustos, que eu chegasse. E o cachorro não parava de latir. (tradução nossa)

Nessa sequência, percebem-se os contrastes que Mekas estabelece entre mostrar imagens de um café da manhã com a família presente ao redor da mesa (figuras 40 e 41) e o áudio da sua mãe falando e sendo traduzida pelo cineasta. Se, na primeira parte de *Reminiscências*, Mekas se concentrou em expor as *rasgadas* que o contexto sócio-histórico determinou na sua trajetória, ocorre aqui a intenção em mostrar como essa *rasgada* se estendeu ao seu entorno familiar.

⁴⁴ Palavra em lituano, que corresponde a expressão “baga”. Mekas mostra em imagens e se refere nessa sequência a “baga” enquanto pequenos frutos redondos e sem caroço.



Figuras 40 e 41: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

Sequências como essa revelam o outro lado da questão: sobre como o exílio de Mekas também trouxe consequências à sua família na Lituânia. Esses descobrimentos sobre o outro lado do seu exílio levam Mekas a fazer do seu processo de rememoração, um meio para descrever a sua decisão em ter que deixar o país.

Mas eu era jovem, inocente e patriótico, e estava editando esse periódico clandestino, dirigido contra os nazistas, contra a Alemanha Nazista, e tinha aquela máquina de escrever que escondia fora, em uma pilha de madeira, junto a casa. E, numa noite, um ladrão que andava bisbilhotando, a encontrou e a roubou. E foi só uma questão de dias, horas, até que os alemães o pegaram. Tinha pouco tempo para desaparecer, e foi naquele momento quando nosso sábio tio nos disse: “Vão, jovens, para o Ocidente, vão ver o mundo e voltar” (tradução nossa).

A partir do reencontro com pessoas e lugares que marcaram a sua juventude, Mekas também deparou com as escolhas que assumiu na sua trajetória. Até o seu regresso, as suas reminiscências permaneciam embalsamadas na sua condição de exílio e na impossibilidade de retorno ao seu país de origem, mas nesse retorno à Lituânia o tempo também tornou-se um fator desestabilizador na construção do *eu*. Um ponto importante nessa segunda parte do filme é justamente revelar esse *eu* em movimento e a rememoração como um processo de choques entre distintas temporalidades. Como ele mesmo afirma no filme:

Sou uma pessoa refugiada voltando ao meu lar, em busca do meu lar, voltando a momentos do passado, buscando alguns rastros reconhecíveis do meu passado. O tempo em Semeniskiai permanece suspenso para mim. Permanece suspenso até meu

regresso. Agora, lentamente, começa a mover-se outra vez.
(tradução nossa)

Uma sequência sintomática sobre esse tempo que volta a se colocar em movimento, dentro da perspectiva de Mekas, ocorre quando ele decide percorrer a cidade de Semeniskiai e visitar um bosque. Diante de imagens registradas do carro percorrendo a estrada e mostrando uma paisagem predominantemente rural, composta na sua maioria por grandes árvores, ele comenta em *voice over*:

À medida que fomos nos aproximando, cada vez mais, aos lugares que tão bem conhecíamos, de repente, frente a nós, vimos um bosque. Não reconheci os lugares. Quando partimos não havia árvores. Plantamos pequenos lentiscos por todas as partes, sim, e agora os pequenos lentiscos haviam crescido, se convertendo em enormes árvores. (tradução nossa)

É nessa relação de contrastes entre passado e presente que Mekas constrói o seu processo de autorrepresentação. Se, na sequência inicial de *Reminiscências*, é o bosque de Catskills-Estados Unidos que lhe confere um sentido de pertencimento, como “o começo do meu novo lugar”, justamente num contexto de exílio, é no reencontro com um bosque em Semeniskiai-Lituânia e no estranhamento que ele lhe provoca e que lhe remete a sua juventude, que Mekas evidencia o quanto o seu país de origem ganhou outro sentido diante da sua condição de exilado. Ao buscar estabelecer *teceduras*, o que se evidencia em sequências como essas é um *eu* construído por *rasgaduras*.

Mekas assume uma segunda condição de exílio no seu retorno à Lituânia, na medida em que ele próprio se depara com outro contexto, além de ser visto como alguém que vem de fora, que construiu a sua vida longe de Semeniskiai. Em duas sequências, é possível identificar como esse duplo movimento na sua condição de exílio emerge justamente dos seus amigos de juventude. Uma situação ocorre na casa do seu amigo Kostas. Ao pegarem um tipo de arado que já não utilizavam mais no campo e decidirem reproduzir sobre a grama o que faziam na juventude, o seu amigo Kostas comenta “Agora grava isso para que os americanos vejam quanto miseravelmente

vivemos'. E claro, pensou que isso tinha muita graça" (tradução nossa, figuras 42 e 43).

A cena em si revela um tom bem-humorado, pois todos se mostram alegres, o uso da *voice over* se revela distencionada e reconstituir uma situação que se realizava no passado não se constitui intencionalmente num tensionamento entre presente e passado na abordagem buscada por Mekas. Mas, ainda assim, existe uma menção ao estado passageiro no qual ele se encontra no seu povoado e a perspectiva de regresso aos Estados Unidos.



Figuras 42 e 43: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

A menção aos Estados Unidos também ocorre na sequência em que Mekas, ao comentar que dormiu na casa da sua amiga Petras, relata que “pela manhã, Petras voltou a levar o feno ao celeiro, estava meio que se escondendo. Disse: “Não conte na América que dormimos sobre o feno’. Isso lhe pareceu muito gracioso” (tradução nossa).

Em ambas as sequências, a presença de Mekas no povoado incitava nos seus amigos a condição de reencontrarem alguém que evoca um período distante, mas que, ao mesmo tempo, é visto como alguém que vivia uma realidade distante do convívio cotidiano em Semeniskiai. Se Mekas representa a si mesmo como um refugiado lituano que foi viver nos Estados Unidos, é na Lituânia que ele também encara uma situação de tornar-se um estrangeiro. A construção do *eu* em *Reminiscências* encontra-se no tensionamento entre as situações geradas pelo reencontro e pelo processo de rememoração, através da montagem.

Na terceira e última parte do filme, Mekas procura ir um pouco mais além no seu processo de rememoração. Se, até esse momento do filme, Mekas reflete sobre os seus primeiros anos de exílio nos EUA e busca se reencontrar com o seu povoado e demais familiares em Semeniskiai, para essa parte final ele decide confrontar diretamente o local onde foi prisioneiro durante a Segunda Guerra Mundial: Elmshorn, Alemanha. Mekas e o irmão Adolfas decidem reencontrar o campo de trabalhos forçados onde ambos estiveram após serem presos pelos nazistas.

Logo na introdução da terceira parte, Mekas mostra o seu irmão deitado num bosque em meio à grama e rodeado de árvores (figura 44). Salvo o uso da *voice over* que contextualiza do que se trata essas imagens, nada no que é mostrado consegue indicar que esse lugar já foi um campo de trabalhos forçados. Mekas comenta em *voice over*:

Adolfas está deitado exatamente no lugar onde costumavam estar nossas camas no campo de trabalhos forçados. Quando perguntamos para as pessoas, ninguém lembrava que ali houvesse existido um campo de trabalhos forçados. Somente a grama o recorda (tradução nossa).

Nessa breve sequência, Mekas revela um tensionamento na relação entre reminiscência e apagamento. Se as imagens não conseguem fazer uma referência ao que ele e tantos outros prisioneiros viveram nesse local, 25 anos antes, o testemunho de Mekas estabelece um contraste entre passado e presente. Se a passagem do tempo apagou os rastros da guerra, relatos como o de Mekas procuram confrontar esse apagamento.

O filme também mostra Gebruder Neunert, uma das fábricas onde os irmãos Mekas trabalharam em conjunto com prisioneiros de guerra franceses, russos e italianos, durante o período da guerra. O cineasta revela nas imagens que a fábrica segue em funcionamento e, inclusive, identifica um dos capatazes que estava lá durante a guerra, segue trabalhando ali e, até, a reconhecer o seu irmão Adolfas.



Figuras 44 e 45: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

Chama a atenção nessa sequência o fato de Mekas assumir um tom mais descritivo e menos reflexivo no uso da *voice over*. Frente ao reencontro de um local tão determinante na sua condição de prisioneiro de guerra, onde lhe “batiam por trabalhar devagar e por responder” – como ele próprio afirma no filme –, Mekas mostra inclusive o seu irmão falando com o capataz (figura 45), comentando em *voice over* que “falamos de muitas coisas. Era um capataz jovem e bom” (tradução nossa).

Levando-se em conta os relatos cotidianos que ele escreveu sobre esse local e que constam no primeiro capítulo do livro *I had nowhere to go*, em temas como a obrigação de trabalharem 12 horas diárias ou sobre os bombardeios constantes que atravessavam Elmshorn, por que Mekas não aprofunda uma reflexão sobre as implicações que lhe trazem esse reencontro com um local que determinou a sua condição de prisioneiro de guerra? Como lidar com algo que se restringe ao âmbito das reminiscências?

Num local onde não se guardavam rastros evidentes do que foram os campos de trabalhos forçados, coube à memória de Mekas reconstruir parte desses rastros, mostrar que, num lugar onde, naquele momento, encontravam-se pessoas livres e assalariadas trabalhando normalmente, um dia já pertenceu ao regime nazista. Mesmo sem assumir um caráter de denúncia ou uma abordagem mais verticalizada, como assume Claude Lanzmann em relação às pessoas que entrevista no filme *Shoah* (1985), Mekas evidenciava como a passagem do tempo pode apagar a memória de lugares que fizeram parte de um contexto de guerra. A sua presença nesse

local, por si só, já confere um sentido de presença que confronta o ocaso da memória naquele local.

Ainda na parte final dessa sequência, Mekas mostra imagens de crianças que estão brincando em frente à fábrica e que procuram interagir com o registro da câmera (figuras 46 e 47). Essas imagens também estabelecem contrastes com o que Mekas reflete através da *voice over*.

Fora (da fábrica), enquanto meu irmão olhava, recordava e rememorava, havia crianças ao seu redor. Isso lhes pareceu muito estranho, toda esta gente estranha que vinha a ver isto, de pé, observando. Isso lhes pareceu realmente muito estranho. Auslander.

Oh, sim! Corram, crianças, corram! Eu também saí correndo daqui uma vez, mas corria pela minha vida. Espero que nunca tenham que correr por vossas vidas. Corram, crianças, corram! (tradução nossa)



Figuras 46 e 47: frames de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (Mekas, 1972)

Mekas confronta-se aqui não somente com distintas gerações, distintas formas de lidar com o contexto sócio-histórico, mas também com distintas formas de lidar com o tempo. O seu processo de rememoração depara-se tanto com os apagamentos da memória, como também com uma geração de crianças nascidas no pós-guerra. Nas fissuras entre passado e presente, as imagens registram encontros, tecem relações, fazem dessa busca pelas suas reminiscências um entrelaçamento de temporalidades, gerações, formas de lidar com o tempo.

Reminiscências é um filme no qual Mekas decide confrontar as suas *rasgaduras*, aprofundar uma reflexão sobre o exílio e as problemáticas que isso constituiu na construção do *eu*. Entre o registro de diferentes momentos

da sua vida, diferentes locais e diferentes perspectivas geradas pelo seu processo de rememoração, Mekas afirma, na sua impermanência, a condição de residir no seu exílio e, ao mesmo tempo, ter se tornado um estrangeiro na sua terra de origem.

05 O VÍDEO-DIÁRIO

5.1 JONASMEKAS.COM: O DESLOCAMENTO DO PRIVADO PARA O PÚBLICO

No momento em que escrevo estas linhas, decido fazer uma visita ao *web-site* de Jonas Mekas (www.jonasmekas.com), para ver se ele colocou algum registro do seu vídeo-diário nestes últimos dias. Encontro um vídeo postado no dia 22 de janeiro de 2018, o qual ele intitula como “news of the day”, logo na introdução, e mostra em primeiro plano a capa da revista *Yarrowstalks – An arts magazine*, publicada em abril-maio de 1975. Na sequência, há uma página interna da revista, contendo o título: “Williams Burroughs and the unsacred word”. Mekas procura mostrar alguns fragmentos da entrevista que a revista realizou com o escritor *beat*, em que ele faz comentários sobre Richard Nixon, que um ano antes havia renunciado à presidência dos Estados Unidos. Ao fundo, ouve-se o som do rádio cujo tema abordado remete à atualidade, à questão relacionada a *fake news* e ao envolvimento de russos e norte-americanos no processo que envolveu a eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos, no ano de 2017.

Somando-se a esse vídeo, Mekas já postou outros dois, neste mês de janeiro de 2018, no seu *site*. Na parte esquerda da página inicial, também é possível encontrar uma seção intitulada arquivos (*archives*), que contém uma relação de vídeos-diário que foram sendo postados desde março de 2010 e que podem ser encontrados com um clique no mês e ano em que foram publicados (figura 48). A cada *link*, aparecem os vídeos que Mekas postou no seu *site* durante esse período.

Visitar o seu *site* torna-se, assim, uma forma de acompanhar o fluxo de postagens do seu vídeo-diário, uma possibilidade de seguir atualizado sobre determinados acontecimentos que ele decide compartilhar sobre o seu dia a dia. Chegamos aqui a um ponto em que acompanhar o diário de Mekas não pertence mais a um livro publicado ou a uma nota manuscrita numa folha de papel; tampouco a um filme-diário que ele procura montar e posteriormente projetar na tela de uma sala de cinema, mas a uma plataforma digital onde

Mekas direciona os seus vídeos-diário e ao qual o espectador tem livre acesso para assistir no dispositivo técnico que quiser (no seu celular, no computador, numa *smart TV*).

The screenshot shows the website www.jonasmekas.com. The navigation menu includes: Diary, About Jonas, Writing, Video, Music, Art & Installations, The Archives, Jokes & Anecdotes, Friends, and Contact. The main content area is titled "Diary" and "January 2018". On the left, there is an "Upcoming Events" section with a table:

Upcoming Events	
Jan 25	Book signing and exhibition @ Galerie du jour, Paris
Jan 25-28	Cinematheque française, Paris
Feb 15	92Y Talks
Mar 10 -	Exhibition @ Bergamo, Italy
April 15	

Below the events is a social media share button: "Curtir" (Like) with the text "Você e outras 32 mil pessoas curtiram isso." and a row of profile pictures. To the left of the main video is a small image of a book cover titled "A DANCE WITH FRED ASTAIRE" by Jonas Mekas. Below that is an "Archives" section with a list of months: January 2018, December 2017, November 2017, October 2017, and September 2017. The main video player shows a book cover with the text "WILLIAM BURROUGHS AND THE UNSACRED WORD". Below the video, it says "By Jonas | Comments (0) | Permalink".

Figura 48: *web-site* www.jonasmekas.com

Ao mesmo tempo, nós, como espectadores, não lidamos aqui com a imersão da sala escura de cinema para assistir à projeção dos seus filmes-diário; tampouco contamos com a imersão da leitura de um livro que contenha as notas do seu diário escrito. *Jonasmekas.com* oferece uma imersão nas opções do *menu* do *site*, servindo não somente de plataforma para Mekas manter o fluxo contínuo do seu vídeo-diário, como também para possibilitar a exibição de dados sobre a sua obra, divulgar livros e DVDs de sua autoria que se encontram à venda, assim como disponibilizar projetos anteriores, que compõem a sua trajetória no âmbito videográfico.

Outro fator que o *site* possibilita é que o espectador tenha a opção de escolher a que vídeo assistir e que ordenamento assumir diante de um acervo bastante amplo de imagens. Diante de uma plataforma que

potencializa uma imersão ainda mais descontínua e fragmentária, se comparada ao seu diário em forma de livro ou aos seus filmes-diário, ainda assim existe uma preocupação em demarcar a data ou o ano pelo qual cada vídeo pertence ou foi postado, para assim manter a premissa do diário.

Tendo em conta que a *internet* potencializou, a partir de fins dos anos 1990 e início dos anos 2000, a criação de relatos em primeira pessoa através de *blogs* pessoais, assim como num contexto atual com o uso das redes sociais e a criação de fotoblogs e videoblogs, Mekas também encontrou no âmbito cibernético uma nova forma para lidar com a questão do diário na sua obra.

Desde a criação da sua página *web* em 2004, Mekas construiu outra instância para a sua obra, que termina por reafirmar a questão do diário como um processo de deslocamentos entre diferentes dispositivos técnicos. Tendo em conta que o seu último filme-diário foi realizado há seis anos (*Out-takes from the Life of a Happy Man*, 2012) e que as notas do seu diário escrito, publicadas em forma de livro, pertencem a um período anterior à década de oitenta⁴⁵, a sua produção hoje se concentra em registrar vídeos-diário que procuram captar fragmentos do seu cotidiano, para, posteriormente, serem colocados no seu *web-site*.

A sua busca por realizar um diário íntimo no âmbito cibernético não chega a ser uma iniciativa pioneira num contexto que praticamente coincide com o lançamento de *sites*, como *Youtube* (2005) e *Facebook* (2004). Por outro lado, a sua iniciativa é importante quando se tem em conta que o seu *site* constrói mais um passo na sua concepção sobre o diário, dentro da sua obra. A página *jonasmekas.com* não somente potencializa a realização de vídeos-diário para serem postados no *site*, como também evidencia um processo de deslocamentos que remonta à reflexão sobre as formas que o antecederam. Assim como os manuscritos do seu diário escrito foram lançados em forma de livro, os registros do seu diário fílmico foram montados para a elaboração de filmes-diário, a construção da sua página pessoal torna-

⁴⁵ No momento em que finalizo esta tese, Mekas anuncia, no seu site, que se encontra em processo de elaboração o livro *I Seem to Live: Diaries 1953-1964*, que contém as notas que escreveu no seu diário íntimo, no período posterior às notas contidas no livro *I had nowhere to go*. Link: http://jonasmekas.com/books/index.php?book=i_seem_to_live

se um meio para Mekas exibir e conceber projetos relacionados aos seus vídeos-diário.

É nesse sentido que buscarei analisar, neste capítulo, a questão do vídeo-diário, na obra de Jonas Mekas, em duas partes. A primeira refere-se aos trabalhos que realizou anteriormente ao seu *site*, a partir de vídeos feitos entre os anos 1980 e 1990, que foram importantes para ele pudesse desenvolver uma concepção poética do seu diário por meio do uso deste dispositivo técnico. Nessa parte do capítulo serão analisados os vídeos *Self Portrait* (1980), *A Walk* (1990) e *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997).

Na segunda parte do capítulo, serão analisados vídeos que foram concebidos especificamente para *365 Day Project* (2007), em que Mekas já direciona a sua busca narrativa para o uso da plataforma digital. Tendo em conta que *365 Day Project* parte basicamente da decisão de Mekas de postar um vídeo por dia no seu *site*, durante todo o ano de 2007, buscaremos analisar algumas dessas 365 postagens que possibilitem uma reflexão sobre a construção do *eu* nesse projeto.

5.2 AS PARTICULARIDADES DO VÍDEO-DIÁRIO

Em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist no ano de 2008, Mekas comenta não somente a relação entre o diário íntimo e o vídeo na sua obra, como também de que forma este último acabou determinando a sua relação com o diário íntimo, desde o momento em que começou a realizar com frequência registros com esse dispositivo técnico.

Parei de escrever diários apenas quando entrei no vídeo, porque com o vídeo comecei a filmar tanto da minha vida diária e dos meus amigos, que não sentia necessidade de escrever a respeito. Ainda faço algumas anotações diarísticas de vez em quando; haverá um pequeno volume. Entrei no vídeo em 1987; venho trabalhando com vídeo há vinte anos. (MEKAS, 2008, p.176, tradução nossa)

O fato de o cineasta simplesmente haver se desprendido da escrita para colocar nos registros em vídeo o equivalente ao seu diário escrito, acaba trazendo um fator importante para se pensar como a realização de um

diário não se restringe ao âmbito literário, mas se afirma na sua pluralidade de formas.

Mekas ingressou nos registros em vídeo num contexto relacionado aos anos 1980, quando o âmbito videográfico já se encontrava amplamente massificado⁴⁶, não somente no registro de imagens com câmeras portáteis, mas também dentro da esfera do videocassete e da possibilidade de se assistir a filmes em casa. Como afirma Newman, "o vídeo significava todos os tipos de filmes para ver em casa. Especialmente combinado com aparelhos de televisão de projeção, outra inovação da década de 1970, um deck de videocassete poderia ser uma parte de um conjunto de teatro em casa na sala de mídia" (NEWMAN, 2014, p.42, tradução nossa).

Os anos 1980 também revelam que o uso desse dispositivo não se restringia ao campo dos registros caseiros ou de projetos experimentais relacionados à videoarte, mas já vinha sendo utilizado por cineastas, como Wim Wenders e Jean-Luc Godard, e já se aventava a possibilidade de vir a substituir o cinema num futuro próximo. Em decorrência disso, o fílmico também já começava a entrar num lento período de declínio dentro dos registros caseiros, questão que também começou a determinar o próprio destino da obra de Mekas. "Por algum tempo eu continuei a filmar, mas os laboratórios estavam fechando, cada vez menos se produziam diferentes tipos de película, não havia mais escolha, era muito limitado. Lentamente, me dissolvi do cinema para o vídeo" (MEKAS, 2009, p.176, tradução nossa).

Por outro lado, esta transição do fílmico para o vídeo propiciou certas reflexões que fizeram com que o cineasta procurasse analisar a sua própria concepção poética. É o caso em que ele próprio comenta, numa analogia que estabelece com o campo da arte:

Claro que a pequena aquarela não pode ter todo esse detalhe e talvez todas as variedades de sutilezas de cor que teria o óleo, os

⁴⁶ Newman divide a história do vídeo basicamente em três fases: 1) "a era do desenvolvimento da radiodifusão e a penetração no mercado de massa, o vídeo era outra palavra para a televisão". 2) "(Quando) A TV já foi estabelecida como uma mídia de massa dominante. [...] Também se distinguiu do filme como um meio menor visual e experiencial, embora, ao mesmo tempo, fosse posicionado como um meio de acesso privilegiado à realidade". 3) O vídeo como mídia de imagem móvel digital cresceu para abranger a televisão e o cinema e para funcionar como o meio da imagem em movimento (NEWMAN, 2014, p.02, tradução nossa).

diferentes óleos. Mas o conteúdo, o propósito, é diferente, e o artista que pinta com aquarelas não tem em mente a mesma coisa que o que pinta a óleo. O cineasta, quem faz filmes, como eu (não estou fazendo filmes, na verdade só estou filmando), tem algo outro em mente do que quem faz vídeo. (MEKAS, 2001, p.12, tradução nossa)

É nesse sentido que se buscará analisar aqui algumas particularidades que o uso do vídeo aportou para se pensar a questão do diário na obra de Mekas.

5.2.1 *Self Portrait* (1980)

Mesmo que Mekas não tenha incorporado com frequência os registros em vídeo na primeira metade dos anos 1980, um trabalho que serve como referência introdutória para analisar a relação entre vídeo e diário na sua obra é *Self Portrait* (1980). Nesse curta de 20 minutos, feito num único plano sequência, Mekas encontra-se em frente à casa de Sally Foy Dixon⁴⁷ e se coloca, ao longo de todo o vídeo, em frente à câmera (figuras 49 e 50), onde procura refletir não somente sobre o seu processo de autorrepresentação, mas também sobre o seu posicionamento quanto ao uso dos dispositivos técnicos.



Figuras 49 e 50: frames de *Self Portrait* (Mekas, 1980)

Logo na primeira parte do vídeo, ele diz:

⁴⁷ Curadora e defensora de filmes e cineastas experimentais americanos, entre outras atividades. https://en.wikipedia.org/wiki/Sally_Dixon

Eu pessoalmente não gravo videotapes, não faço vídeo, mas não faz diferença, são imagens em movimento, uma das muitas ferramentas que temos, e uma das muitas que ainda teremos, das que ainda virão, uma das muitas ferramentas para gravar a realidade de tal forma que ela possa ser recriada, que o movimento possa ser recriado na tela, no monitor, e que se possa assisti-lo se movendo, uma representação da realidade assim. Eu não faço vídeo, mas não acho que ele não seja valioso, ou que seja menos valioso que o filme. (tradução nossa)

Logo mais adiante, seguindo esse mesmo raciocínio, ele comenta: “Eu ainda estou no filme [...] Uma vez que você tenha gravitado, você escolhe uma ferramenta, um meio de fazer imagens, e nesse caso do filme, há infinitas possibilidades e leva muito tempo para escolher uma” (tradução nossa).

Nada mais paradoxal do que afirmar, diante da realização de um vídeo, a sua posição como um cineasta que trabalha com o fílmico. Em *Self Portrait*, Mekas não evidencia uma convicção de utilizar o vídeo como tantos outros cineastas e videoartistas já assumiam até aquele momento. Existe no seu discurso uma defesa da diversidade de ferramentas para produzir imagens, mas, ao mesmo tempo, uma necessidade de assumir o lugar a que ele pertencia. Mesmo sendo um defensor das “small forms of cinema”, como ele diz em *Anti-100 years of cinema manifesto* (1995)⁴⁸, Mekas, num primeiro momento, não evidenciou uma convicção de que o vídeo seria uma forma para ressignificar ao próprio cinema.

No entanto, mesmo sem ter essa convicção quando realizou *Self Portrait*, é possível identificar nesse vídeo algumas questões que viriam a marcar a sua obra videográfica com características que evidenciam uma ruptura com a sua obra fílmica. A começar, há uma questão que toca diretamente a própria especificidade do registro em vídeo: a ausência da película fílmica e do *single frame shot*.

Nesta que é uma das marcas dos seus filmes-diário, proporcionadas justamente pelas distintas variações na velocidade de fotogramas por segundo durante o registro, Mekas não lida mais, no vídeo, com essa “desnaturalização do movimento constante dos fotogramas” (MOURÃO,

⁴⁸ Mekas assim comenta no seu manifesto: “I want to celebrate the small forms of cinema, the lyrical forms, the poem, the watercolor, etude, sketch, post-card, arabesque, triolet, and bagatelle, and little 8mm songs” (MEKAS, 2009, p.129)

2013: p.16). Sem contar com as imagens de cunho mais poético gerado pelo processo fotoquímico das imagens em fílmico e pela irregularidade nos fotogramas por segundo, Mekas se defronta com um fator inverso através do vídeo, com imagens que captam o real e as suas representações sob uma ótica “demasiado naturalistas”.

Se podemos identificar, nos seus filmes-diário, imagens que não persistem mais do que alguns fotogramas por segundo, Mekas depara-se justamente com o excesso de permanência da imagem na sua obra videográfica. Como ele próprio afirma, "Eu tendo a gravar em vídeo, gravar longas tomadas, não há nenhum *single frame shot* na minha gravação de vídeo, geralmente faço longos registros sem parar. Eu posso ir por uma hora, por duas horas" (MEKAS, 2001, p.17, tradução nossa). Por outro lado, ele também considera esses procedimentos com o vídeo como um campo de experimentações, sem assumir a mesma convicção que tem em relação ao registro fílmico: "Ainda não encontrei a mim mesmo, de verdade, no vídeo. Ainda estou procurando" (Idem, ibidem., tradução nossa).

Na essência dessa mudança de dispositivos, a imagem-vídeo cria a necessidade de não a encarar mais na sua brevidade, mas na sua extensão, como um processo que lida com o efeito do *tempo real* e com o protagonismo de planos sequência que colocam a montagem sobre outra perspectiva. *Self-Portrait* reflete a particularidade de que

o vídeo não aceita tão bondosamente o corte. Na verdade, só se pode falar em *corte*, no sintagma videográfico, num sentido figurado, porque a edição não é feita por colagem direta da base material, mas por transferência do sinal de uma fita a outra, ou seja, por colagem. Isso não quer dizer que não seja possível cortar e emendar uma fita de vídeo [...] só que, quando isso é feito nas mesmas condições que se faz uma emenda cinematográfica, a imagem sofre sérios desarranjos no local do corte. (MACHADO, 1988, p.102)

Como consequência dessas particularidades técnicas que influenciam as escolhas narrativas, Mekas privilegia, no uso do vídeo, mais o registro em si e o processo de montagem dentro do próprio registro (uso do *zoom*, movimentos de câmera, escolha nos enquadramentos) do que um processo de montagem posterior ao registro. Seus vídeos potencializam uma forma de “apresentar o tempo da enunciação como um tempo *presente* ao espectador”

(MACHADO, 1988, p.76), que pode gerar “momentos de verdade com uma intensidade inatingível em qualquer outro meio de comunicação” (Idem, p.77). Os registros em vídeo têm um efeito do *tempo real*, do “aqui e agora”. Desse modo, “a gravação torna-se apenas uma segunda decisão que se dá na imersão no *tempo real* que forma um segundo corpo” (BELLOUR, 1997, p.335).

O autor encontra assim, uma nova forma de lidar não somente com a construção do *eu*, mas sobretudo, com a zona limiar que existe entre o vivido e a narração dessa vivência através do registro. Como já foi comentando no capítulo *O diário como um processo de deslocamentos*, no vídeo-diário o autor insere o registro dentro do próprio acontecimento ou, também, faz do registro a construção do próprio acontecimento, como é o caso aqui de *Self Portrait*.

Com a utilização do recurso criativo do tempo real no vídeo, é possível observar que a obra passa a existir não mais como produto ou como resultado de uma manifestação acabada, mas como processo de elaboração, que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento. A obra passa a existir como forma aberta, constitutiva da construção de sentidos entre o tempo apreendido pelo homem e o tempo produzido pela máquina. (MELLO, 2008, p.145)

Mais do que um produto acabado, um processo. Na essência dessa premissa, existe uma intenção de quebrar a própria ideia de representação, de evidenciar o quão tênue pode ser a relação entre o registro em si, a vivência contida nesse registro e o ato de assistir/vivenciar esses registros. No seu inacabamento, no ato de evidenciar o seu caráter processual, no desejo de mesclar um acontecimento com o registro em si desse acontecimento, o vídeo acabou se tornando um campo bastante fértil para Jonas Mekas aprofundar uma reflexão sobre a construção das temporalidades nos seus registros.

Ao abdicar do corte, em *Self Portrait*, não somente “escutamos”, como também “vemos” os silêncios de Mekas. Por meio da escolha narrativa de um único plano sequência de 20 minutos, sem cortes, existem breves interstícios nos quais Mekas titubeia, o seu olhar foge da câmera, o seu silêncio freia o fluxo retórico, e o simples ato de tomar um gole da lata de cerveja, que ele

segura durante todo o vídeo, acaba se amplificando. É nesses interstícios que suspendem uma construção rítmica nas suas reflexões, que também se demarca uma característica que diferencia a sua obra videográfica em relação à fílmica. Se nos seus filmes-diário o fluxo frenético de imagens era marcado pelos cortes entre uma sequência a outra no processo de montagem, no vídeo afirma-se essa permanência da imagem e, ao mesmo tempo, os seus silêncios e interstícios.

Sem utilizar os recursos de montagem dos seus filmes-diário (uso de cartelas com texto sobre a imagem, a utilização da trilha sonora, a narração com a *voice over*), Mekas faz de *Self Portrait* um ponto de partida de uma busca narrativa em que se ressalta um sentido mais performático na relação do autor com o dispositivo.

Essa outra forma de lidar com a imagem também alterou profundamente a concepção poética de Mekas. Em *Self-Portrait*, é possível identificar o protagonismo que o realizador assume na própria imagem, em frente à câmera. Nos seus filmes-diário, ele se colocava, na maior parte do tempo, por trás do dispositivo fílmico, registrando os acontecimentos que giravam no seu entorno, somados a alguns breves fragmentos em que buscou registrar a si mesmo. Já em *Self Portrait*, a equação se inverte. Existe um excesso de exposição de Mekas.

Só que *Self Portrait* também conta com um cinegrafista para registrar Mekas, questão nem um pouco habitual na sua obra. Logo na introdução do vídeo, Mekas pergunta ao cinegrafista se a câmera já está gravando. Ao ter a confirmação de que sim, ele logo trata de localizar o dia e a hora em que essas imagens estavam sendo gravadas, assim como busca se apresentar, soletrando o seu nome e as diferentes formas como ele é pronunciado. Nesse primeiro minuto, é possível identificar uma questão importante: a falta de controle de Mekas sobre o registro. Ao termos como referência o contexto anterior dos seus filmes-diário e o total controle que ele possuía tanto sobre os seus escritos como pelos seus arquivos na hora da montagem, vemos aqui uma perda de controle sobre como registrar a si mesmo. Através desse diálogo inicial entre Mekas e o cinegrafista para sincronizar a gravação e a *performance* de Mekas, se percebe como a preparação para realizar o registro se torna parte da própria construção narrativa do autorretrato.

Além disso, outro fator de ordem temporal transforma-se, aqui, na sua obra. Se a temporalidade dos seus filmes-diário se construía por camadas (a temporalidade do registro, a temporalidade da montagem, a temporalidade das notas escritas e agregadas no filme), aqui, este recurso temporal se achata numa única esfera. Sem corte sobre a imagem, sem recurso extradiegéticos – como uso da *voice over* ou trilha sonora –, Mekas privilegia o registro como um processo sujeito a circunstâncias que ocorrem durante a gravação.

Ao longo da sua obra videográfica, Mekas não chegou a aprofundar experimentações de recursos técnicos de montagem dentro deste âmbito, como é o caso da sobreimpressão de imagens, o uso de diferentes janelas de imagem dentro de uma mesma imagem, ou um processo de incrustação no interior do quadro. O que seus vídeos evidenciam é um desejo de assumir o efeito do *tempo real* e construir uma narrativa que afirme a sua intenção performática em aparecer sobre a imagem.

5.2.2 *A Walk* (1990)

Indo um pouco mais adiante sobre a concepção poética construída por Mekas por meio do uso do vídeo, é possível encontrar também em *A Walk* (1990) a busca em fazer, do registro das imagens, a própria construção de um acontecimento. O cineasta inicia este vídeo introduzindo a data – dia 15 de dezembro de 1990 – e, a partir desta delimitação temporal, o propõe, ao longo dos 58 minutos, realizar um percurso solitário pelas ruas de Nova York. Com o uso da câmera de vídeo na mão e sem o auxílio de qualquer outra pessoa, *A Walk* consiste não somente nas imagens que o autor foi gravando ao longo da sua caminhada, como também nas reflexões que ele foi realizando, de forma simultânea ao próprio registro das imagens.

Assim como em *Self Portrait*, existem muitas escolhas em *A Walk* que buscam acentuar o efeito do *tempo real* no seu processo narrativo. A começar, há a intenção do autor em fazer este vídeo, praticamente num único plano sequência, sem buscar qualquer fator que pressuponha um processo de intervenção posterior de montagem sobre o registro (salvo a tela

em negro que contém o título no início e no final do vídeo)⁴⁹. Mekas faz dessa caminhada a construção de uma proposta narrativa que procura evidenciar um processo do autor com a câmera e a relação que se constitui frente ao entorno, a cidade.

Ao longo do vídeo, Mekas identifica os locais que percorre, mas não esclarece para onde pretende ir, construindo assim uma narrativa marcada pela imprevisibilidade do seu trajeto e pela demarcação do momento presente. Sem utilizar o recurso do corte entre as imagens, o que caracteriza esse vídeo é o desejo em fazer da câmera não somente o dispositivo técnico, mas também uma extensão do próprio corpo do autor. Utilizando ao longo de praticamente todo o vídeo o recurso da câmera subjetiva, Mekas não somente caminha pelas ruas de Nova York, como também acaba ressignificando essa caminhada através das escolhas narrativas buscadas durante o registro. As imagens se afirmam nessa zona limiar entre narrar o vivido e viver o narrado.

A *Walk* ressalta tanto o movimento constante do autor no seu trajeto e a trepidação característica gerada pelo uso da câmera na mão, como também os vacilos, os interstícios que ocorrem nos momentos em que Mekas decide parar de caminhar e permanecer registrando a movimentação de carros e pessoas nas ruas por onde percorre. Esse vídeo evidencia uma abertura ao acaso, a situações imprevistas que possam ocorrer durante o registro e que não tenham sido previamente planejadas.

É o que acontece, por exemplo, quando Mekas atravessa a rua (figura 51) e, inesperadamente, escuta-se o som da buzina de um carro que se encontra fora de quadro. Logo em seguida, Mekas faz um brusco movimento com a câmera, que mostra o carro que quase o atropelou (figura 52). Em gestos como esse, evidencia-se uma significativa intervenção do real sobre a esfera imagética criada pelo autor, que faz com que a gravação altere o seu percurso narrativo.

⁴⁹ Mesmo que Mekas afirme no seu site que *A Walk* é “one-shot video form”, ainda assim existe um corte *disfarçado* no momento 53min.13seg. do vídeo.

Link: http://jonasmekasfilms.com/online_materials/



Figuras 51 e 52: frames de *A Walk* (Mekas, 1990)

Também ocorre uma intervenção inesperada na parte final do vídeo, quando, numa sequência de dois minutos, a lente da câmera fica completamente embaçada, e aparecem algumas gotas de chuva sobre a imagem (figura 53). Como consequência de algum mecanismo da câmera que Mekas acionou durante a gravação, a imagem fica sem foco durante dois minutos.

Se essa questão poderia ser resolvida num simples ajuste no foco da lente, acaba ganhando contornos inusitados diante de seguidas tentativas fracassadas do autor em querer limpar a lente. Ao todo, Mekas tratou de limpar a lente três vezes com a mão (figura 54) e outras duas com um objeto não identificado, até conseguir corrigir o foco da imagem diante de um mecanismo contido na câmera, que fez com que automaticamente a imagem voltasse a ganhar nitidez. Mais do que tentar identificar o que as imagens fora de foco mostram, o que se identifica é o enfrentamento de Mekas com os próprios mecanismos técnicos do dispositivo. Esses fatores, somando-se à busca por ser um vídeo realizado num plano-sequência de sessenta minutos e com a gravação do som direto, acoplado na própria câmera, acabam acentuando uma busca pelo efeito do *tempo real*.



Figuras 53 e 54: frames de *A Walk* (Mekas, 1990)

Também é possível identificar, nos registros de *A Walk*, alguns dos recursos que caracterizam não somente o vídeo enquanto dispositivo, mas também como a construção de temporalidades. É o que ocorre a partir do minuto quatorze do vídeo, quando aparece, na parte inferior direita da imagem, o tempo de duração do registro, questão esta que é muito recorrente em vídeos caseiros feitos nos anos 1980 e 1990. Com a inscrição inicial do tempo da fita em “PM 2:27:31”, que segue ao longo do vídeo até o momento “PM 3:04:19”, evidencia-se sobre a imagem não somente a duração da fita em tempo real, como também se materializa em números, graficamente, esta busca pelo efeito do *tempo real*. Essa caminhada de Mekas é não somente um percurso pelas ruas de Nova York, mas, sobretudo, sobre como se constrói essa relação do autor com o dispositivo e como se afirmam temporalidades através desse processo.

Outro recurso que é bastante característico nas gravações em vídeo e que Mekas utilizou numa sequência específica desse trabalho é o ato de registrar a si mesmo, sem cinegrafista. Ao contrário de *Self Portrait*, em que ele contava com um cinegrafista que o registrava, em *A Walk* é possível identificar o próprio Mekas carregando numa mão o guarda-chuva e, na outra, a câmera que o registra. No breve momento em que aparece na imagem tremida e fora de foco, ele procura registrar-se com o rosto de perfil (figura 55), para logo em seguida fazer um registro frontal (figura 56), com o olhar encarando a câmera. Nessa imagem precária, improvisada, a mobilidade e, ao mesmo tempo, a dificuldade no uso da câmera se tornam fundamentais nas escolhas narrativas assumidas por Mekas.

No vídeo, o autor tem mais facilidade para inserir o seu corpo diretamente na imagem. Isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de a ele bastar encaixar-se num quadro preexistente, numa imagem sendo gravada, se ele quiser, com a duração da fita como único limite. Em seguida, ele pode muito mais facilmente ter acesso à própria imagem sem testemunha, e ligar-se à intimidade de seu próprio olhar: isso muitas vezes dá à imagem uma qualidade de ser, de presença-ausência, quase inimitável. (BELLOUR, 1997, p.335)



Figuras 55 e 56: frames de *A Walk* (Mekas, 1990)

A Walk pertence a um contexto em que Mekas ainda estava buscando experimentar possibilidades para uma concepção poética na sua obra videográfica. Tendo em conta que somente três anos antes ele havia adquirido a sua primeira câmera de vídeo, realizar essa caminhada pelas ruas de Nova York também foi um caminho para ir descobrindo como utilizar o dispositivo.

5.2.3 *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997)

Durante a segunda metade dos anos 1980 e 1990, os filmes-diário realizados por Mekas caracterizaram-se por uma intenção em homenagear amigos-artistas já falecidos ou em situação de saúde bastante vulnerável. Existe nesse contexto, um ponto de inflexão marcado por mortes, como as de George Maciunas (1931-1978), John Lennon (1940-1980), Hollis Frampton (1936-1984), Andy Warhol (1928-1987), entre outros nomes com quem Mekas compartilhou afinidades artísticas e laços de amizade.

No filme-diário *He stand in a desert counting the seconds of his life* (1985) aparece esse contexto, uma vez que mostra não somente imagens do

funeral de Hollis Frampton, como também as interações de George Maciunas, além de uma perspectiva sobre a questão da perda na obra de Mekas. “A imagem da morte compromete a ideologia da presença em *He stands in a Desert* de um modo que sugere como a morte, ou a perda, ou a ausência, sempre figurou diretamente na formação das estratégias de prática fílmica de Mekas.” (NYGREN, 1991, p.244, tradução nossa).

Nos anos 1990, Mekas fez *Scenes from the life of Andy Warhol: friendship and intersections* (1990), *Zefiro Torna or scenes from the life of George Maciunas* (1992), *Happy Birthday to John* (1995) e *This side of paradise* (1999), que não somente prestam tributo a Andy Warhol, George Maciunas, John Lennon e Jacqueline Kennedy, como também mostram imagens de arquivo, que Mekas foi registrando ao longo dos anos, sobre essas pessoas. Assim como já tinha ocorrido em *Walden, Lost Lost Lost*, entre outros dos seus filmes-diário, esses trabalhos constroem uma compilação de fragmentos que Mekas decide rememorar, construindo narrativas que evocam a memória de pessoas que fizeram parte da sua trajetória pessoal e profissional.

Esse sentido de evocação, contudo, ganha outro sentido quando Mekas realizou *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997)⁵⁰. Como o próprio título indica, trata-se de um vídeo-diário em que Mekas registra os últimos três dias de vida e o velório do escritor *beat* Allen Ginsberg e faz um relato sobre a última conversa entre eles. Em praticamente todo o vídeo, que tem 67 minutos de duração, Mekas se concentra em permanecer na casa de Ginsberg registrando as pessoas que aparecem no local, antes do seu falecimento.

Scenes from Allen's Last Three Days é um vídeo em que Mekas registra um fato específico, que acontecia no período em que ele gravou essas imagens. Ao contrário dos seus filmes-diário, esse vídeo acentua a sua abordagem no momento presente. Salvo na sequência em que Mekas rememora a última vez em que falou com Ginsberg, não existe aqui uma intenção em evocar lembranças dessa amizade, mas em documentar os últimos três dias de vida do escritor. É justamente dentro dessa perspectiva

⁵⁰ http://jonasmekas.com/online_materials/

que também se identifica o protagonismo de um recurso técnico muito utilizado em vídeo: o *zoom*⁵¹.

Pensar as intenções contidas no uso do *zoom* dentro da sua obra remete-nos a uma importante distinção entre os seus filmes-diário e os seus vídeos-diário. Ao contrário dos seus registros em fílmico, em que o uso do *zoom* é menos frequente, é possível perceber a recorrência dessa ferramenta técnica nos seus trabalhos em vídeo.

É o que ocorre quando se identificam as posições narrativas assumidas em *Scenes from Allen's Last Three Days*. A começar pelo modo como Mekas registra Ginsberg, que, ao longo de todo o vídeo, aparece deitado na sua cama e num estado de inconsciência. Tanto nessa primeira sequência como nas demais, em que aparece o escritor, a imagem evidencia uma distância física entre Mekas e Ginsberg, deitado na cama.

A utilização que o autor faz do *zoom* também acaba estabelecendo uma ambivalência no registro, na medida em que se cria um contraste entre um distanciamento contido no plano geral (figura 57) – quando o cineasta ingressa pela primeira vez no local onde Ginsberg se encontra deitado –, em relação ao enquadramento seguinte, que ele decide fazer no rosto do escritor (figura 58), com o uso do *zoom*. Mekas se detém durante 20 segundos com um *close* sobre o rosto imóvel do escritor; também retrocede a imagem a um plano geral, faz um movimento panorâmico para registrar todo o local, para, logo em seguida, efetuar novamente outro *zoom* com o mesmo enquadramento anterior, no rosto de Ginsberg. Mekas ainda realiza um terceiro *zoom*, mesmo quando a luz do quarto é apagada e a imagem perde o foco. Nessa sequência de um minuto e meio, realizada sem cortes sobre a imagem, o registro termina revelando uma distância e, também, uma recorrência no uso do primeiro plano sobre o rosto do escritor, o que revela a subjetividade do cineasta. Percebe-se aqui como Mekas constrói a sua subjetividade através de um recurso técnico contido no dispositivo.

⁵¹ O *zoom* se refere a um tipo de enquadramento que tem por base o afastamento repentino ou aproximação súbita do objeto ou alvo focado que a própria lente proporciona, sem que exista um afastamento ou uma aproximação física do autor e do dispositivo.



Figuras 57 e 58: frames de *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (Mekas, 1997)

Essa relação entre distanciamento e aproximação por meio da utilização do *zoom* também se evidencia na sequência seguinte, em que Mekas se encontra na sala da casa de Ginsberg e registra, na outra extremidade do aposento, um ritual que está sendo realizado por seis pessoas que estão sentadas no chão. Ainda nessa mesma imagem, também é possível identificar, mais à frente e no lado esquerdo do enquadramento, sozinha e sem interagir com ninguém, a escritora e cantora Patti Smith (figura 59). Mekas realiza um *zoom* sobre ela (figura 60), mas, em seguida, recua nesse movimento e volta a registrar um plano geral do local. Logo em seguida, ele volta a realizar um *zoom* em direção a Smith e permanece num enquadramento fechado sobre ela durante dez segundos.



Figuras 59 e 60: frames de *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (Mekas, 1997)

Mais do que revelar um caráter contemplativo de Mekas, o que é possível identificar nessas duas sequências de *Scenes from Allen's Last Three Days* são as intenções que se constroem através dos seus

enquadramentos e dos movimentos de câmera. Tanto nesse vídeo como nos anteriores citados neste capítulo, o registro se sobrepõe à montagem (embora também se construa um trabalho de montagem durante a gravação, através dos movimentos de câmera e das alterações nos enquadramentos a partir do *zoom*).

Em vez de encontrar os ritmos frenéticos que caracterizavam as imagens e o trabalho de montagem dos seus filmes-diário, evidenciam-se as vacilações e recuos do cineasta frente ao que registra. Se nos seus filmes-diário, Mekas procura reencontrar e montar as imagens de arquivo, o que se amplifica nos seus vídeos-diário são as escolhas de como ele buscou gravar os acontecimentos. Vídeos como este terminam revelando ainda mais o efeito do *tempo real* contido nos seus vídeos, os tensionamentos e improvisações que Mekas busca lidar na relação entre o registro em imagens e o acontecimento em si.

Diante disso, é possível perceber o quanto a experiência vivenciada pelo cineasta e o próprio registro dessa vivência se confundem, o quanto a ideia de representação se problematiza quando o autor integra o registro à práxis da sua vida. Ao documentar esse estado de vigília junto a Allen Ginsberg, Mekas também faz com que os seus registros e as suas escolhas narrativas se tornem um elemento integrante desse acontecimento. Por trás das vacilações e recuos contidos nos movimentos da lente da sua câmera, também se encontram as vacilações e recuos de Mekas diante do próprio acontecimento.

Não por acaso, é possível identificar o quanto se estabelece um contraste entre a forma como Mekas registra os últimos momentos em vida de Ginsberg e as gravações no velório do escritor, no dia 07 de abril de 1997, numa sequência que ocupa os últimos 23 minutos do vídeo-diário. Nos registros após o falecimento, Mekas interage com pessoas no local do velório (figuras 61 e 62). O realizador deixa para trás o registro vacilante, contido na primeira metade do vídeo, para captar com desenvoltura o que ocorre durante o velório. O movimento constante de Mekas com a câmera sobre o local, o registro de pessoas que o cumprimentam ao vê-lo e, ao mesmo tempo, a busca do realizador em se envolver no meio de pequenos grupos

revelam um processo que se sobrepõe à forma como o realizador aborda o velório de Ginsberg.



Figuras 61 e 62: frames de *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (Mekas, 1997)

Em ambas as formas que caracterizam os registros de *Scenes from Allen's Last Three Days* (a primeira e a segunda parte do vídeo), é interessante perceber como os vídeo-diários de Mekas privilegiam a perspectiva do tempo presente, do “aqui e agora”, uma vez que ressaltam a particularidade do instante, as tensões, os acasos ou as precipitações de atitudes ocorridas ou criadas e que são documentadas pela sua câmera de vídeo. Se nos seus filmes-diário o protagonismo se encontrava no processo de montagem dos arquivos fílmicos que foram registrados ao longo de um recorte temporal mais amplo, os seus vídeo-diários se concentram em acontecimentos mais específicos e nos tensionamentos criados dentro da própria imagem, do que foi registrado.

5.3 AS RELAÇÕES EM 365 DAY PROJECT

No ano de 2007, Mekas já se encontrava num contexto em que lidar com o vídeo e com a *internet* já não era uma novidade, mas um caminho para consolidar outra etapa da sua obra. Três anos antes, ele havia realizado *A letter from a Greenpoint* (2004), vídeo-diário de 80 minutos que mostra fragmentos da sua mudança do SoHo, em Nova York, para voltar a viver no Brooklyn, na zona de Greenpoint. Se vídeos como *Self Portrait*, *A Walk* e *Scenes from Allen's Last Three Days* mostram um processo de

experimentações de Mekas no uso do dispositivo, *A letter from a Greenpoint* mostra uma desenvoltura na forma como ele constrói narrativamente esta obra, uma vez que as imagens gravadas se inserem de forma mais orgânica na intenção de Mekas em integrar o registro à práxis da sua vida cotidiana. Ele próprio comenta sobre a elaboração de *A letter from a Greenpoint*:

Este vídeo é também sobre vídeos. Quando em 1949 eu comecei a filmar com minha Bolex, demorei quinze anos para realmente dominá-la, para conseguir que ela fizesse o que eu queria. Quando em 1987 obtive minha primeira câmera da Sony, achei que seria diferente. Mas não. É só hoje, depois de trabalhar com câmeras de vídeo por quinze anos, que sinto terem se tornado extensões do meu olho, do meu corpo, *A letter from a Greenpoint* tendo sido meu primeiro verdadeiro trabalho em vídeo. (MEKAS, 2013, p.03, tradução nossa)⁵²

Paralelamente ao sentido de afirmação do vídeo na sua obra, Mekas também concentrou as suas atenções no âmbito cibernético. No ano de 2006, quando o seu *website* já se encontrava vigente, ele realizou o projeto *The first 40* (2006), que se constitui basicamente de um ciclo com 40 vídeos de curta duração, registrados tanto em fílmico como em vídeo, referente a distintos períodos da sua obra, como o que ele define enquanto uma "introdução ao meu trabalho para a minha nova audiência na Internet" (tradução nossa)⁵³. Constituído de retratos, *happenings*, *performances*, assim como registros de cunho autobiográfico, *The first 40* constrói um mosaico da trajetória de Mekas no cinema e de registros feitos por ele sobre artistas e personalidades que marcaram as artes ao longo do século XX, como é o caso de Salvador Dali, John Lennon, Allen Ginsberg, Carl Theodor Dreyer, entre outros.

Mas o que interessa ao propósito desta tese é ter em conta que *The first 40* foi um passo importante para Mekas conceber um projeto que acabou sendo exibido tanto em museus e galerias⁵⁴, como no seu *site* www.jonasmekas.com. A sua perspectiva sobre o diário já não passava pelas

⁵² Livreto do DVD de *A letter from a Greenpoint*, lançado pela Re:Voir (França).

⁵³ Link: <http://jonasmekas.com/40/>

⁵⁴ Esse projeto foi exibido entre o período de 09 de novembro de 2006 a 10 de fevereiro de 2007, na Maya Stendhal Gallery, em Nova York. Link: <http://www.art-agenda.com/shows/jonas-mekas-pioneers-a-new-digital-revolution-www-jonasmekas-com/>

projeções de filmes-diário nos cinemas, mas pela busca por uma expansão tanto no campo das artes, como na cibercultura.

The first 40 tornou-se precursor de um projeto ainda mais amplo que viria a ocorrer no ano seguinte: *365 Day Project* (2007). Este consiste basicamente na decisão de Mekas em realizar um vídeo por dia e postar no seu *site*, durante todo o ano de 2007. Através de vídeos com duração de três a quinze minutos cada um, colocados diariamente em *jonasmekas.com*⁵⁵, o realizador construiu uma demarcação temporal que acabou determinando a própria construção dessa narrativa.

Mekas acaba, assim, retomando o protagonismo do diário enquanto um processo que transita através de diferentes dispositivos técnicos, mas que sempre mantém a premissa em demarcar a sua temporalidade através da data de cada vídeo postado. *365 Day Project* tem a particularidade de que todos os vídeos têm uma independência entre si: não há necessidade de se estabelecer relação entre eles para se construir um entendimento progressivo sobre as suas vivências no ano de 2007.

No entanto, mesmo nesse sentido fragmentário nas suas abordagens narrativas, a própria construção gráfica do site confere um sentido de unidade ao projeto, à medida que a organização dos vídeos remete visualmente à ideia de calendário e reforça a proposta do projeto (figura 63). É possível identificar na imagem a seguir como cada quadrado corresponde a um vídeo, que corresponde ao dia do mês em que foi colocado no site.

⁵⁵ Ao longo do ano de 2007, havia a opção para que cada usuário fizesse o download dos vídeos, com um custo de \$0,99 cada um.

longo de todo o ano de 2007. Por trás dessa demarcação temporal, afirma-se a ideia de um *work in progress*, de uma obra sendo construída ao mesmo tempo em que é vista pelo público.

Um vídeo revelador sobre esta questão da obra como processo e da forma como o espectador aportou um *feedback* para Mekas durante a realização do projeto acaba ocorrendo no vídeo do dia 1º de julho de 2007⁵⁷. Ao chegar à metade do ano e, conseqüentemente, à metade do projeto, Mekas decidiu fazer uma avaliação sobre o andamento de *365 Day Project*, assim como um esclarecimento de ordem técnica ao espectador. Num vídeo com praticamente oito minutos de duração, realizado com um enquadramento em primeiro plano, sem cortes, com Mekas aparecendo sobre a imagem e direcionando o seu olhar à câmera, ele assim comenta:

Cheguei na metade do ano. Complicado. Mas acho que é puro, todos os meus amores foram complicados e puros e esse Projeto é um desses amores puros e complicados. Não sei o que o amanhã vai trazer. Nunca sei, avançando nesse Projeto. Estou seguindo minha vida no seu próprio ritmo, mas também tenho tanto material acumulado, então estou tentando equilibrar, estou tentando dar um jeito de equilibrar. E tentando não entediar nem a mim nem a você, e dar um jeito de viver no presente. Para você que está tentando baixar isto que eu estou colocando no meu site, talvez seja complicado, não depende de mim, eu não faço ideia, sou muito ruim com todos os aspectos técnicos desse Projeto. Eu sou um criador, eu crio, crio meus filminhos. Os outros aspectos, todos esses downloads complicados, eu não tive nada a ver com eles, então se for difícil e complicado e se for enlouquecedor de vez em quando, não me culpem. (tradução nossa)

Mekas constrói esse depoimento como alguém que ainda está realizando e postando vídeos para o projeto, assim como procura construir um processo de interação com espectadores. Diante de problemas técnicos que fogem a sua alçada, ele gravou esse vídeo com a intenção de fazer esclarecimentos, a partir de uma obra que ainda estava sendo realizada.

Antes de analisar mais especificamente alguns fatores desse projeto, é necessário observar que *365 Day Project* tem uma grande diversidade de escolhas narrativas ao longo dos seus 365 vídeos. Existe um desejo central nesse projeto que é a demarcação temporal de postar um vídeo por dia no

⁵⁷ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=7&day=1>

site, durante todo o ano de 2007. Mas isso não necessariamente restringe os vídeos a seguirem uma forma narrativa específica ou uma duração padronizada. É possível identificar algumas tendências dentro do projeto, que auxiliam num entendimento sobre os caminhos buscados pelo cineasta ao longo dos 365 vídeos. São eles:

- o resgate que o realizador faz de registros fílmicos anteriores a 2007;
- o resgate de vídeos anteriores ao ano de 2007;
- “vídeos-carta” (*video postcard*), feitos por outras pessoas que enviaram o seu material a Mekas;
- registros de shows e eventos dos quais Mekas participou como espectador ou apresentador;
- vídeos com os seus filhos, Sebastian e Oona;
- vídeos “confessionais”, em que Mekas aparece na sua casa, registrando a si próprio;
- vídeos que registram o encontro de Mekas com outros cineastas/artistas;
- vídeos que registram cidades que Mekas percorreu fora dos Estados Unidos;
- ao final de cada mês, Mekas postava vídeos em que constavam somente cartelas retrospectivas sobre o que ocorreu durante aquele mês.

A partir dessa identificação de algumas tendências, é possível perceber que Mekas não fez somente gravações específicas para cada dia do ano. Mais do que assumir um ritmo frenético de ter que gravar um vídeo por dia, o que ele escolheu foi intercalar vídeos feitos especialmente para esse projeto com registros pré-existentes nos seus arquivos fílmicos e videográficos. Tendo-se em conta que algumas dessas postagens no *site* são o reencontro com materiais antigos, o projeto também adquire outras capas temporais que nos remetem ao processo de rememoração que constitui a base dos seus filmes-diário (embora no caso de *365 Day Project*, não existam as mesmas escolhas narrativas buscadas nos seus filmes-diário, pois o sentido fragmentário das imagens se acentua através do uso da plataforma digital, e a *voice over*, que tanto caracteriza os seus filmes, é colocada aqui em segundo plano).

É nesse sentido que esta tese buscará analisar uma quantidade limitada de vídeos do projeto, sem a pretensão de abarcar o maior número

possível deles ou trazer uma visão totalizante. Tendo em conta a amplitude de *365 Day Project*, a análise de alguns vídeos específicos procura ter em conta não somente o uso do dispositivo, como também a forma como Mekas constrói o seu processo de autorrepresentação.

5.3.1 As rasgadas

Ao longo desta tese, busquei identificar distintos processos de *rasgadas* na trajetória do cineasta Jonas Mekas. No capítulo *Diário escrito*, entrou em questão o modo como as notas do seu diário escrito e os seus primeiros registros fílmicos procuravam mostrar os exilados que aportaram nos Estados Unidos e o testemunho de alguém que teve a sua trajetória marcada pelo contexto da Segunda Guerra Mundial. No capítulo *Filme-diário*, a *rasgada* refere-se ao modo como os diários fílmicos de Mekas se inseriam num contexto do cinema de vanguarda norte-americano nos anos 1960 e como construíram um cinema centrado na figura do “amateur”, ao mesmo tempo que eram uma forma de contrapor as convenções cinematográficas mantidas pelo cinema “narrativo comercial”.

Só que ao chegar a este último capítulo, é importante ressaltar que as *rasgadas* se constroem de outra forma, pertencem a outro contexto. Já não entra em questão o exílio e o período pós-guerra, muito menos um âmbito de cinema de vanguarda e suas rupturas estéticas. O que entra em jogo é como Mekas concebe a si próprio na realização de vídeos inseridos num contexto de século XXI, que se caracteriza pelo uso das novas tecnologias.

Um primeiro passo para esse entendimento já se inicia no primeiro vídeo de *365 Day Project*, postado no dia 1º de janeiro de 2007. Nele, Mekas aparece em frente a um microfone, no Zebulon Music Bar, recitando poemas e citando o poeta italiano Francesco Petrarca (autor que será retomado na parte final deste capítulo), em conjunto com um grupo musical intitulado Himalayas. Em outros vídeos postados nos dias 07⁵⁸ e 27 de janeiro⁵⁹, também são mostradas *jam sessions* na *Anthology Film Archives*, com a

⁵⁸ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=1&day=7>

⁵⁹ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=1&day=27>

participação do grupo Himalayas e com Mekas cantando e celebrando esse momento com um conjunto de pessoas presentes no local.

Um ponto essencial a se ter em contas aqui é que os vídeos de Mekas mostram como ele se inscreve “sobre” a imagem e não “por trás” da imagem. Se, no seu diário fílmico, Mekas também chegou a registrar imagens de si mesmo, essas imagens ainda assim não assumiram um protagonismo nos seus filmes-diário como se evidenciaria na sua obra videográfica. Os seus vídeos mostram alguém que gosta de gravar a si próprio, que procura explorar as potencialidades técnicas do dispositivo para acentuar a construção do *eu* na sua obra.

Vídeos como o que ele postou no dia 02 de agosto de 2007⁶⁰ evidenciam essa busca narrativa. Ao longo de um minuto e meio, Mekas aparece deitado numa rede, sozinho, rodeado por árvores. Sem dizer nada ao longo de todo o vídeo, a única ação mostrada é justamente ele deitado, balançando a rede com o pé sobre o solo. Logo abaixo do vídeo, no *site*, ele coloca o seguinte comentário em forma de texto: “verões são bons para se ser preguiçoso – preguiçoso e preenchido por tudo –” (tradução nossa), Mekas prescinde de pessoas ao seu redor, da cidade de Nova York, fator este que ressalta ainda mais o registro como um processo de imersão na sua intimidade.

São bem recorrentes os vídeos em *365 Day Project* em que ele opta pelo confinamento da sua casa, pela ausência das ruas e parques ou de amigos e familiares ao seu redor, para fazer dos seus vídeos um ato íntimo e solitário com o dispositivo técnico. Tanto em algumas sequências de *A letter from Greenpoint* (2004), como em *Self Portrait* (1980) e *Notes on utopia* (2003-2005), Mekas já buscava essa recorrência em aparecer em primeiro plano sobre a imagem, olhando diretamente para a lente da câmera, construindo um discurso dirigido ao espectador.

Outro fator que caracteriza essa *rasgadura* é justamente o caráter confessional que Mekas estabelece nessa relação com o dispositivo. Se formos levar em conta que esse projeto foi concebido para ser um diário íntimo, mas, ao mesmo tempo, um diário para ser visto na *internet* por

⁶⁰ <http://ionasmekas.com/365/day.php?month=8&day=2>

espectadores, é importante ressaltar que ele constrói um vínculo não somente com a câmera, mas também com o espectador. É recorrente Mekas colocar-se em frente à câmera, abordar determinado tema e fazer referência ao espectador com as expressões de “my friends” ou “my viewers”. Mekas constrói a si próprio como personagem, projetando a sua imagem frente a um espectador imaginário e frente a si mesmo no espelho da própria lente do dispositivo.

É o que ocorre, por exemplo, no vídeo relativo ao dia 12 de janeiro, quando, ao aparecer em *close* sobre a imagem durante todo o vídeo, num plano sem cortes, ele assim comenta:

Meus caros espectadores. Eu não sei o que eu posso lhes dar hoje. Há dias em que não queremos fazer nada. Dias em que eu só quero escutar música. Há dias em que não queremos nada, como se tivéssemos tudo de que precisamos para sermos felizes. De quanta coisa, de quanta coisa realmente precisamos...? De quanto eu realmente preciso, de quanto vocês precisam...? Eu sei, vocês vão ver isso, vocês não são exatamente uma daquelas pessoas que estão na miséria. O mundo é triste, as pessoas ainda morrem de fome. As pessoas matam umas às outras. Mas eu estou aqui hoje à noite, só com essa música. Eu não posso me deixar levar ao desespero só por pensar no que está acontecendo com o mundo, todas as coisas ruins. Então estou ouvindo algo que é bonito, música bonita, e pensando pensamentos que não têm nada a ver com o que está acontecendo no mundo. [...] Desculpem por não estar lhes dando nada hoje. O que posso realmente lhes dar? (tradução nossa)⁶¹

Nesse fragmento, é interessante perceber o distanciamento que Mekas assume em relação ao contexto sócio-histórico. Já se passaram mais de sessenta anos desde o fim da guerra, mais de cinquenta anos desde a sua intenção em “registrar imagens para a história, para os outros que não conhecem a dor do exílio”. Assim como ele já não se encontra naquele contexto marcado pelo exílio, a tendência nos seus vídeos é pensar sobre uma condição *posterior* ao exílio. O engajamento de Mekas a partir dos anos 1980 e 1990 não passa por pensar a questão do exílio, mas pelo desejo de buscar um sentido poético para as suas vivências cotidianas. Em vídeos como esse, ele parece falar sobre a situação triste do mundo muito mais

⁶¹ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=1&day=12>

como um pretexto do que propriamente como uma intenção que procure pautar a realização do registro.

Mekas constrói a si próprio no confinamento da sua casa, na falta do que dizer aos espectadores e num registro sem cortes que não traz outros referenciais imagéticos além do seu rosto em primeiro plano. Ele mantém a premissa do relato em primeira pessoa, demarca temporalmente esse registro ao postá-lo no site no dia 12 de janeiro de 2007; delimita um espaço, mas também busca se desprender do contexto em que o mundo vivia naquele momento.

Ao afirmar que não se permite colocar-se em desespero com o que está acontecendo de ruim no mundo, ao fazer um registro confinado na sua casa e estabelecer um contraste com a beleza da música que escuta ao fundo, Mekas evidencia um desprendimento com o que acontece fora do seu âmbito íntimo. Existe uma distância considerável entre vídeos como este em relação às imagens que registraram os exilados aportando nos Estados Unidos, aos registros que fez de artistas que construíram o cenário vanguardista nova-iorquino nos anos 1960, assim como as imagens que documentaram o crescimento dos seus filhos e a construção do seu casamento.

Nesse achatamento e falta de profundidade na imagem em vídeo, também se encontra um *eu* mais opaco na forma como lida com o seu processo de representação. Mekas é reflexivo, mas não aprofunda o ponto de partida contido nessas reflexões. Sua abordagem assume um caráter confessional, à medida que revela indisponibilidade em “dar um algo a mais” para o espectador, mas também é evasivo ao não explicar as razões para isso ter ocorrido. Ele insere, assim, o espectador na sua intimidade, só que essa intimidade é condicionada a circunstâncias que não se esclarecem no vídeo.

Assim como em outros dos seus filmes-diário, Mekas vale-se da premissa de que “nada de especial acontece nessas imagens”. Nessa escolha narrativa, ele busca uma forma para acentuar a ideia de imagens cotidianas, banais, sem maiores transcendências, assim como a intenção de se desprender dos relatos construídos a partir de tramas, desenlaces ou

clímax. É uma escolha narrativa que remete a filmes-diário como *Walden*, no qual, numa das sequências, ele comenta em *voice-over*:

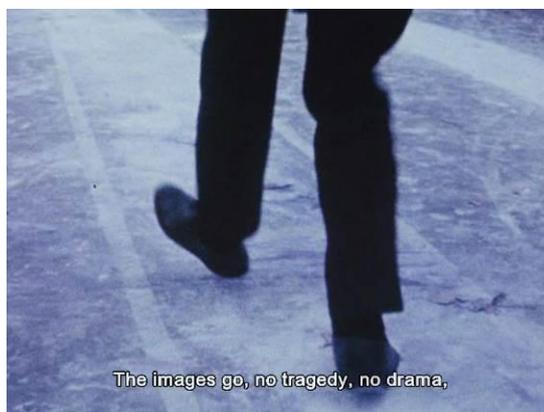
E agora, caro espectador, enquanto você assiste sentado e a vida lá fora segue correndo, talvez um pouquinho mais devagar, mas ainda correndo por inércia, simplesmente assista a estas imagens. Quase nada acontece. As imagens passam, sem tragédia, sem drama, sem suspense. Só imagens, para mim mesmo, e para algumas outras pessoas (tradução nossa).

Ou então, no caso do filme-diário *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), quando também comenta em *voice over*:

Desculpem: nada, nada de extraordinário ocorreu até agora neste filme. Nada demasiado incomum. São simples atividades cotidianas, a vida. Nenhuma tragédia, nenhum grande clímax nem tensão. Alguma coisa que acontecerá a seguir. Na verdade, as legendas deste filme vão lhes dizendo o que vai ocorrer. Suponho que, a esta altura, vocês já tenham notado que não gosto de suspense. (tradução nossa)

Existe aqui um sentido reiterativo nas suas escolhas narrativas. Porém, diante desses comentários ditos em *voice over* nos seus filmes-diário, Mekas buscava mostrar simultaneamente imagens de arquivo do seu cotidiano com a família, com os amigos, ou em locais como o Central Park (figuras 64 e 65), o que construía um contraste entre a imagem e a palavra.

Já no que se refere aos seus vídeos-diário, Mekas defronta o seu olhar com o da lente da câmera, abole o uso da *voice over* e comenta, sem o auxílio de imagens de arquivo (figuras 66 e 67), sobre o que está pensando naquele exato momento em que decide gravar um vídeo.



Figuras 64 e 65: frames de *Walden* (Mekas, 1969)



Figuras 66 e 67: frames de *365 Day Project* (Mekas, 2007)

A premissa de que “nada de especial acontece nessas imagens” ganha outra dimensão quando o que se vê são justamente imagens de Mekas falando sobre isso em frente à câmera. Se nos filmes-diário essa perspectiva se constrói pela rememoração, pelo processo de montagem posterior ao registro das imagens e pela relação que estabelecem com a reflexão em *voice over*, no vídeo se acentua o efeito do tempo real, de confrontar essa questão no momento em que está gravando a si próprio. Ao olhar para a lente da câmera, constrói um olhar que confronta o espectador e, também, um espelho que confronta o próprio autor diante do seu processo de construção do *eu*.

Essa questão amplifica-se ainda mais em casos como o do vídeo postado no dia 25 de agosto de 2007⁶². Mekas coloca-se sobre a imagem, em *close* e num plano sem cortes. Só que, ao contrário do vídeo anterior, Mekas encontra-se aqui com uma feição visivelmente cansada, um olhar titubeante, uma voz pausada, assumindo, com certo vacilo, que tomou uma ou duas taças de vinho antes de gravar o vídeo.

Desculpe por não estar lhes dando nada hoje. O que é que eu posso realmente lhes dar?. Estava pensando no que é que posso lhes contar, o que posso lhes contar... Será que devo fazer isso num dia vazio... só um dia vazio... não há dias realmente vazios, não há dias realmente vazios. E quando não se faz nada... talvez seja melhor quando se faz algo, algo... algo. Então aqui estou, dizendo absolutamente nada para vocês, e lhes dando só esse pouquinho de mim mesmo... mas será que eu devo... tenho que admitir que antes de começar a gravar isso aqui, eu tomei uma

⁶² <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=8&day=25>

taça, não, duas taças de vinho. Então, eu sei e ao mesmo tempo não sei o que estou dizendo, mas está tudo ok, perfeitamente ok, porque, o que posso dizer, o que é que eu diria. Realmente não importa a vocês. (tradução nossa)

Nesse vídeo, com o mesmo enquadramento, no mesmo local e nas mesmas condições de gravação que o do dia 12 de janeiro (figuras 68 e 69), Mekas se torna ainda mais evasivo. É interessante pensar sobre o quanto o confronto da lente da câmera como espelho também levou-o a admitir que tomou duas taças de vinho antes de realizar esse vídeo. Também é relevante observar sobre o quanto o seu estado de debilidade frente à câmera amplia um entendimento sobre o seu processo de autorrepresentação.

Quando Mekas afirma que não sabe o que está dizendo, mas que não se importa com isso (“eu sei e ao mesmo tempo não sei o que estou dizendo, mas está tudo bem”), evidencia-se não somente uma perda de controle no fluxo do seu discurso, mas também se revela uma aceitação dessa perda de controle. No vídeo anterior, a premissa de que “nada de especial acontece nessas imagens” mostra-se mais bem articulada narrativamente, mas no do dia 25 de agosto Mekas desarticula-se no seu próprio discurso, e o vigor narrativo se constrói justamente através dessa fragilidade. Paradoxalmente, é interessante pensar na possibilidade de que esse vídeo possa ser um dos mais desconcertantes de *365 Day Project*, pois Mekas move-se numa linha tênue que acentua a questão do narrar o vivido, viver o narrado.



Figuras 68 e 69: frames de *365 Day Project* (Mekas, 2007)

Pelos exemplos citados até aqui, fica claro como se estabelecem *rasgaduras* nessa relação entre os seus vídeos-diário e os filmes-diário. Ao se colocar sobre a imagem e abolir as imagens de arquivo, ao construir uma narrativa concentrada somente na sua relação com o dispositivo, Mekas potencializa a sua construção performática: o *eu* se torna mais fragmentário e instável.

5.3.2 As *teceduras*

Existem muitos caminhos para se pensar as *teceduras* em *365 Day Project*. Uma dessas possibilidades seria analisar como Mekas procura estabelecer vínculos com o seu entorno. São muitos os registros que mostram a sua relação com Nova York e com outras cidades por onde andou durante o ano de 2007. Seus vídeos também registram o encontro com pessoas que conheceu ao longo desse ano, com pessoas que acabou reencontrando, assim como pessoas que pertencem ao seu círculo íntimo. Ao longo dos 365 vídeos, Mekas constrói essa ambivalência entre vídeos que foram pautados pelo isolamento e pela construção de monólogos (como alguns dos vídeos que foram analisados até este momento), em contraste com outros que mostram justamente as suas relações com a cidade e com as pessoas.

365 Day Project também é o encontro de Mekas com nomes como Peter Kubelka, Ken Jacobs, Susan Sontag, Bela Tarr, Salman Rushdie, entre outros, que ele registrou não somente durante o ano de 2007, mas também em diferentes períodos. Ao documentar encontros casuais ou apresentações artísticas, esses vídeos revelam a versatilidade de Mekas em transitar por diferentes meios artísticos, que vão desde o círculo de amigos, que inclui os cineastas de vanguarda, passando pelo encontro com escritores, músicos e filósofos.

No entanto, a análise nesta parte do capítulo estará concentrada na forma como Mekas estabelece *teceduras* com a sua memória, haja vista que tanto o uso do vídeo como dispositivo técnico, como o seu *website* enquanto plataforma digital acabaram proporcionando novas formas para o autor lidar com o seu processo de rememoração. Um dos méritos desse projeto é

justamente o fato de Mekas ter encontrado diferentes formas para trabalhar as suas reminiscências, sem se restringir às convenções narrativas que criou nos seus filmes-diário (uso da *voice over*, cartelas com textos sobre a imagem, inserção de trilha sonora e divisão dos filmes em bobinas/capítulos).

Uma questão que se mostra recorrente ao longo do projeto é o resgate de registros fílmicos e videográficos que são anteriores a 2007. É o que ocorre, por exemplo, na postagem do dia 24 de dezembro, que nada mais é do que *Self Portrait* (1980), vídeo que já foi analisado na primeira parte deste capítulo e que também se encontra disponível em outro setor do *site*, intitulado “videos-online materials”. *365 Day Project* ainda tem muitos outros vídeos de períodos anteriores ao ano de 2007, como é o caso da postagem do dia 8 de janeiro⁶³, com o registro, realizado no ano de 2001, de uma conversa de Mekas com a filósofa Susan Sontag e o cineasta Bela Tarr, ou também um trecho dos registros que Mekas fez sobre a tela da televisão, que apresentava uma matéria sobre a separação da Lituânia da União Soviética no ano de 1990⁶⁴.

No entanto, é importante assinalar que a retomada desses arquivos não procede da mesma forma que os filmes-diário de Mekas, na medida em que não se evidencia, sobre as imagens, uma intervenção de montagem por corte entre imagens ou de abordagens narrativas pautadas pela rememoração em *voice over*, por exemplo. A intervenção ocorre somente através de breves comentários escritos que Mekas postou fora da imagem, localizado logo abaixo do vídeo, da data em que foi postado e da duração do vídeo (figura 70). É o que ocorre, por exemplo, com *Self Portrait*, quando ele comenta abaixo do vídeo: "eu celebro meu aniversário contando algo sobre mim" (tradução nossa). Esses comentários não somente descrevem ou justificam o que será mostrado no vídeo, como também ressignificam essas imagens dentro da construção temporal contida em *365 Day Project*.

⁶³ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=1&day=8>

⁶⁴ Material composto por imagens que Mekas registrou a partir do seu aparelho televisivo, com a sua câmera de vídeo e que foi utilizado posteriormente para a realização do projeto *Lithuania and the Collapse of the USSR* (Jonas Mekas, 2008).

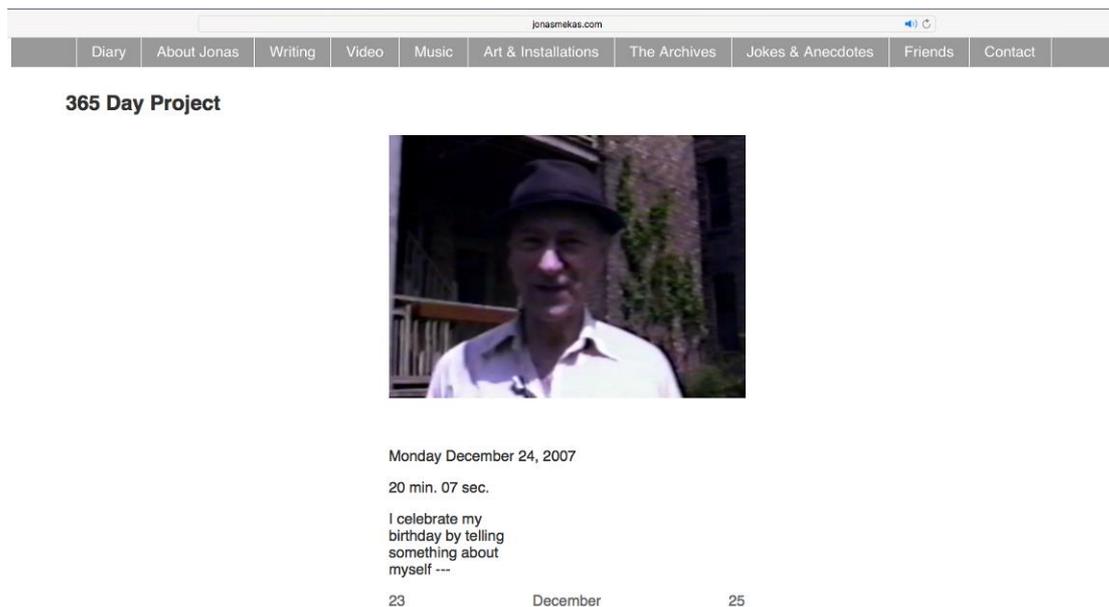


Figura 70: *365 Day Project*, no site www.jonasmekas.com (Mekas, 2007)

Diante dessas capas temporais buscadas pelo realizador no seu processo de rememoração, também se agregam *teceduras* entre os registros fílmicos, videográficos e o uso da plataforma digital. É o que acontece quando Mekas decide gravar em vídeo algumas imagens em película que são projetadas na sua moviola. No vídeo postado no dia 18 de novembro⁶⁵, Mekas não somente mostra o que ele identifica como “out-takes” (registros que não foram inseridos nos seus filmes-diário) de imagens em que aparecem John Lennon e Yoko Ono, como também trabalha a própria materialidade do registro fílmico. Na forma como utiliza a moviola, Mekas procura evidenciar os fotogramas, seja na velocidade da reprodução, assim como nos momentos em que paralisa a projeção ou rebobina a película. A rememoração de Mekas também passa por como ele conduz a própria materialidade do registro fílmico.

Em vídeo postado no dia 11 de agosto⁶⁶, Mekas utiliza o mesmo recurso de gravar em vídeo a projeção da imagem fílmica sobre a moviola. O comentário que ele coloca abaixo do vídeo, no seu *site*, evidencia um exercício de rememoração: “Lee Radziwill a caminho de Nova York, verão, pôr-do-sol, apenas uma lembrança” (tradução nossa). Mekas tece, em 365

⁶⁵ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=11&day=18>

⁶⁶ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=8&day=11>

Day Project, as duas pontas da sua obra audiovisual, ressignificando o seu material fílmico através de registros em vídeo. Em meio a esse processo, encontra-se a plataforma digital, através das publicações na página *web*, e também a demarcação temporal do diário enquanto linha narrativa propulsora desse encontro de imagens pertencentes a diferentes dispositivos.

Além dos registros fílmicos, Mekas também buscou trabalhar a sua rememoração através das fotografias. É o caso do vídeo postado no dia 30 de janeiro⁶⁷, em que ele decidiu utilizar distintos retratos fotográficos seus que foram registrados ao longo dos anos, para serem mesclados com o registro sonoro de uma apresentação que Mekas realizou em conjunto com o grupo Himalayas, no Zebulon Music Bar. Nessa apresentação, Mekas retoma uma fábula que já tinha utilizado mais de trinta anos antes, nos filmes-diário *Lost Lost Lost* e em *Walden*:

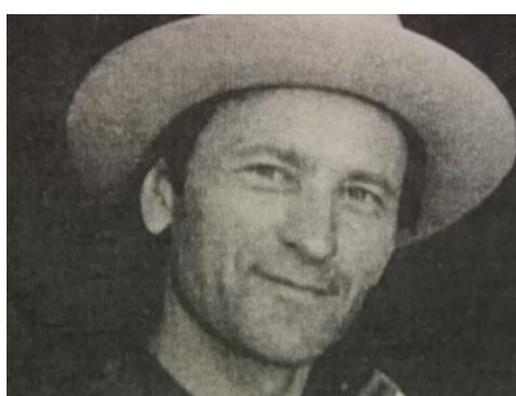
Você conhece a estória do homem que não aguentava mais viver sem saber o que havia no fim da estrada, e do que ele encontrou quando chegou lá? Ele encontrou um montinho, um montinho de merda de coelho no fim da estrada. E de volta pra casa foi-se ele. E quando as pessoas lhe perguntavam “Ei, aonde leva a estrada?”, ele respondia: “A lugar nenhum, a estrada não leva a lugar nenhum e não tem nada no fim da estrada, só um montinho de merda de coelho”. Era o que ele dizia. Mas ninguém acreditava. (tradução nossa)

Em vez das imagens das florestas na região de Vermont (figuras 71 e 72) que foram mostradas no filme-diário *Lost Lost Lost*, Mekas decide, nesse vídeo, confrontar-se com os seus autorretratos (figuras 73 e 74): duas escolhas narrativas distintas no uso de um mesmo texto. Na mescla dessa fábula com as fotografias, Mekas mostra um percurso, a forma como o tempo se inscreveu no seu rosto ao longo dos anos, por meio de registros que atravessam a sua infância, juventude, até alcançar a velhice.

⁶⁷ <http://ionasmekas.com/365/day.php?month=1&day=30>



Figuras 71 e 72: frames de *Lost Lost Lost* (Mekas, 1976)



Figuras 73 e 74: frames de *365 Day Project* (Mekas, 2007)

Outro vídeo que amplia um entendimento sobre as distintas *teceduras* que Mekas estabelece com as suas reminiscências é o vídeo que foi postado no site no dia 26 de setembro⁶⁸, em que ele procura lembrar os seus primeiros anos como exilado nos Estados Unidos. Nessa questão, que também remete ao imaginário das notas de exílio contidas no livro *I had nowhere to go*, Mekas se encontra sentado ao lado da sua moviola, em posição frontal à lente da câmera de vídeo, num enquadramento em plano médio e com a luz rebatendo no seu rosto. Nesse vídeo sem cortes e com quase seis minutos de duração, ele assim comenta:

Agora é um pouco mais tarde, estou na minha sala de edição... [...] Centro de Nova Iorque, Alfred Leslie, Alfred... eu não sei o que você achou desse cara estranho vindo e passando tanto tempo sentado na sua casa [...] mas eu estava tão sozinho, isso foi em mil novecentos e cinquenta e oito talvez, cinquenta e nove, talvez sessenta, faz tanto tempo. Eu te agradeço por todas as refeições e pela sua paciência. Eu simplesmente não tinha para onde ir. Eu não fazia ideia do que você achava desse cara estranho chegando, se sentando, passando todo esse tempo, você tinha seu próprio

⁶⁸ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=9&day=26>

trabalho para fazer. Mas foi meu tempo de crescer, eu ainda estava crescendo [...] era a infância, lá estava eu, crescendo, eu precisava daquilo, precisava daquilo, precisava.... Aqueles verões, Frank Kluester, aqueles verões de janelas abertas, não havia ar-condicionado, então abríamos a janela [...] para pegar um ar, sexta-feira à noite, fim de semana, festas, foi quando eu conheci Diane Arbus, e muitos e muitos anos depois nós jantamos em Chinatown com alguns amigos. Dois dias depois, eu li nos jornais, você tinha, você cometeu suicídio, Diane... o centro de Nova Iorque, só histórias do centro da cidade. Nova Iorque, minha Nova Iorque, meu centro da cidade. (tradução nossa).

A primeira questão que chama a atenção em termos de imagem é a escolha do enquadramento, uma vez que Mekas mostra em primeiro plano a sua moviola e ele próprio se coloca ao fundo. Tendo em conta que nos outros vídeos em que Mekas aparecia sobre a imagem, a tendência era que o enquadramento se reduzisse a um *close* do seu rosto, trazer aqui como referência o seu *editing room* também remete a outro contexto, ao imaginário contido nos filmes-diário que foram montados a partir dessa moviola. Suas memórias remetem aqui mais ao fotograma do que às ondas eletromagnéticas, mais ao celuloide do que ao vídeo tape, costurando a rememoração dos seus primeiros anos em solo americano ao processo de montagem dos seus filmes-diário.

Contudo, o que também agrega uma inflexão nesse vídeo não é somente o que Mekas conta, mas como ele decide contar. Nesse registro, na maior parte do tempo Mekas não consegue confrontar a lente da câmera (figuras 75 e 76). Sua introspecção o faz olhar para baixo, para o lado e, em alguns momentos muito fugazes, em direção à lente. Em vez de ocorrer uma conexão, uma convicção em falar para o espectador, confrontando a câmera, essa relação se tensiona diante das vacilações de Mekas.



Figuras 75 e 76: frames de *365 Day Project* (Mekas, 2007)

É interessante perceber como o seu olhar só recobriria firmeza na parte final do vídeo, quando ele muda a perspectiva do assunto e decide comentar as regiões que não frequenta em Nova York. Se em *365 Day Project*, a questão do exílio e os seus primeiros anos nos Estados Unidos não têm o protagonismo que existe em filmes como *Lost Lost Lost* e *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, ainda assim é importante destacar a busca do cineasta por rememorar e como ele faz isso inserido na imagem (uma vez que, nos seus filmes-diário, não o vemos rememorar, somente o escutamos com o uso da *voice over*).

Para finalizar esse capítulo, é importante assinalar também outras duas *teceduras* que Mekas realiza em *365 Day Project* e que têm uma relação direta com a construção da concepção desse projeto: a questão do diário e a relação com a obra do poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374).

Se, por um lado, pensar a obra de Mekas através da perspectiva do diário constituiu-se numa tendência ao longo desta tese, por outro lado, é preciso assinalar que existem poucas referências que abordam a origem da relação de Mekas com o diário. Isso se torna mais claro a partir do vídeo postado no dia 22 de maio⁶⁹, em que ele procura tratar sobre quando e como teve o primeiro contato com um diário. Na parte inicial desse vídeo, ele comenta sobre esta questão.

Durante anos, todos me perguntavam: "Como você começou essa coisa do diário?" E eu respondia: "Não sei. Realmente não sei". Tudo o que sei é que eu sempre escrevi diários, mesmo quando eu era criança... Não sei... Foi assim até que eu vim para Torino, há alguns dias, para a Feira Internacional do Livro, e de repente, de repente, eu me lembro... este livro, *Cuore* de De Amicis, escrito há muito tempo. Eu li quando eu tinha talvez oito anos, ou sete, ou nove, e eu tive que escrever um diário, que nem aquele menino legal do livro. Eu tive que começar meu próprio diário, e é assim que começou. E ainda continua... em filme. (tradução nossa)

Mekas constrói aqui um paradoxo para se pensar a sua relação com o diário, já que a premissa do diário perpassa toda a sua obra, mas a sua origem tinha sido esquecida. É interessante observar que, diante de uma

⁶⁹ <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=5&day=22>

forma narrativa que procura reter o instante, relatar um acontecimento, construir um local de memória, Mekas recorda a sua primeira aproximação com o diário a partir de uma memória involuntária (a ida a Torino como geradora dessa lembrança).

Logo após fazer essas colocações, aparecendo sobre a imagem e olhando diretamente para a lente da câmera, Mekas faz um corte e mostra imagens da cidade de Torino, mais especificamente uma placa numa esquina que traz os dizeres *Via Francesco Petrarca – 1304-1374*, justamente o autor no qual ele se inspirou para construir essa demarcação temporal dos vídeos postados ao longo de 365 dias. Em menos de dois minutos de vídeo, Mekas traz a referência de um diário romanceado e de um poeta que acabaram influenciando a sua obra, tanto nos seus primeiros passos, como na atualidade.

Diante de um projeto que agrega uma plataforma digital à sua obra diarística, Mekas decide retornar as origens, remete as suas reflexões a um ponto exato em que tudo começou na sua relação com o diário. Simultaneamente a isso, como ele próprio comenta na parte final do fragmento citado aqui, essa busca rememorativa faz parte de um projeto que ele segue levando a cabo, dentro da esfera audiovisual.

Ao costurar esses extremos, ele reúne um processo de rememoração e sugere caminhos para se entender um pouco mais a concepção poética contida na sua obra. Uma dessas questões se refere à construção das distintas temporalidades nos seus trabalhos, que vão desde as precisões das datas nos registros do seu diário escrito, passando por um sentido de captar o instante no seu diário-fílmico e vídeos-diário, e, também, por um processo de retomada desses registros. Esse é um fator que nos remete aos seus filmes-diário e a esse projeto concebido para ser visto pela *internet* ou em museus/galerias de arte. Nesse tipo de escolhas narrativas que se afirmaram ao longo da sua trajetória, Mekas busca, no deslocamento entre diferentes dispositivos técnicos, um constante trabalho por unir as distintas costuras de um mesmo tecido rememorativo.

Por trás desse processo de *teceduras* entre diferentes momentos e contextos da sua trajetória, Mekas assume um olhar que também se constrói na sua idealização. Não por acaso, as referências desse vídeo postado no

dia 22 de maio são o livro *Cuore*, de Edmondo de Amicis, e o poeta Francesco Petrarca. A partir de distintos contextos, estilos e formas, ambos os autores trazem, na sua literatura, uma visão romântica e idealizada da vida.

Assumindo como narrador a perspectiva de uma criança que retorna às aulas da sua escola, a própria introdução de *Cuore* tem, na sua essência, essa ótica.

OUTUBRO. O primeiro dia de aula. Segunda-feira, 17. Hoje, primeiro dia de aula! Passaram como um sonho os três meses de férias no campo. Minha mãe me levou, esta manhã, na seção Bareti para me inscrever na 3ª elementar. Eu me lembrava do campo e ia de má vontade. (AMICCIS, 1994, p.03, tradução nossa)

Já no que se refere ao poeta italiano Petrarca, logo na primeira postagem de *365 Day Project*, do dia primeiro de janeiro de 2007, Mekas mostra um vídeo em que ele realiza uma apresentação no Zebulon Music Bar, em Williamsburg/Brooklyn, recitando poemas dedicados a Petrarca (1304-1374), acompanhado pela trilha sonora do grupo musical Himalayas. Logo abaixo do vídeo, ele coloca no site⁷⁰ a sua dedicatória a “Petrarca, o poeta que escreveu 365 poemas para Laura, a mulher que ele amava” (trad. nossa).

Petrarca, “pai” do soneto, poeta lírico, é conhecido como um dos precursores do Renascimento e referência do Humanismo; nos seus sonetos, a busca por um mundo e um amor idealizados dá a tônica de sua visão de mundo. Sua obra maior foi publicada com o título original de *Il Canzoniere* (traduzido para o português como *Cancioneiro*) e é composta por 366 poemas, sendo estes divididos em 317 sonetos, 29 canções, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais. Nessa obra do poeta italiano,

não existem personagens. Não há enredo nele. O que aparece nele é a aventura sentimental e poética de Petrarca, segundo uma linha evolutiva contínua. [...] O *Cancioneiro* é um viveiro de emoções, paixões, confissões, análises, com todos os tons de angústia amorosa” (TREVISAN, 2014, p.17).

⁷⁰ <http://ionasmekas.com/365/day.php?month=1&day=1>

Mekas fez de *365 Day Project* o seu *Cancioneiro* no sentido de criar, nesse projeto, “um viveiro de emoções, paixões, confissões, análises”. Por trás dessa homenagem, também existe um desejo de evocar o lirismo contido na construção do *eu*, dos sentimentos que se sobrepõem à razão. Tanto Petrarca como Mekas são “poetas de si mesmos”, fazem da busca e da evocação pelo *outro* um caminho para construírem a si próprios. Se, mais do que evocar Laura, Petrarca evoca o seu próprio amor em relação a ela, Mekas também fez dos seus 365 vídeos a evocação da felicidade contida nos encontros e reencontros com pessoas, cidades, lugares e reminiscências.

APONTAMENTOS FINAIS

Ao finalizar essa tese, necessito antes voltar no tempo. Mais precisamente, relatar um acontecimento que tive a oportunidade de vivenciar em:

14 de junho de 2017, Madrid, Espanha

Onze horas da manhã, verão escaldante na capital espanhola. Antes de Jonas Mekas chegar ao *Museo CAV La Neomudéjar*, decido percorrer a exposição *I sing and I celebrate*⁷¹, que mostra alguns dos seus trabalhos e que está sendo realizada entre os dias 07 de junho e 07 de agosto, como parte da programação do Festival Internacional de Cine Filmadrid 2017.

I sing and I celebrate mostra-se um convite para pensar os deslocamentos. A começar, há a relação entre o espaço e o tempo, entre o museu e a exposição. Descubro que esse local foi criado com a intenção de reativar um antigo casarão que estava abandonado. Hoje, esse espaço se tornou referência na capital espanhola para exposições e apresentações artísticas relacionadas à arte experimental e de vanguarda. Neste momento, também é responsável por trazer, pela primeira vez, para a Espanha, uma exposição desse gênero sobre a obra de Mekas.

Cada setor do museu é uma possibilidade para se deparar com maquinarias desativadas, com paredes descascando, ferramentas mecânicas enferrujadas, o que acaba compondo um cenário de contrastes com as telas de televisão, os fones de ouvido, os projetores, a obra de Mekas. Tanto o museu como a exposição evidenciam, de diferentes formas, as marcas do tempo, fazendo, dos seus contrastes e sintonias, uma experiência de imersão.

A concepção construída para esta exposição também opera um processo de deslocamentos de formatos nos trabalhos de Mekas, na medida em que os registros fílmicos são mostrados em telas de televisão LCD, os

⁷¹ Para maiores informações sobre a exposição, acessar o site: <http://filmadrid.com/catalogo/i-sing-and-i-celebrate/>

frames de filmes são ampliados e enquadrados nas paredes do local (figura 78), assim como é realizada uma projeção que remete a uma sala de cinema, mas com vídeos que foram concebidos para serem vistos na tela do computador.



Figuras 77: fotografia sobre a Exposição *I sing and I Celebrate* (2017)⁷².

Nesse processo de deslocamentos, é possível estabelecer cruzamentos entre as obras. Ao mesmo tempo em que se pode ler o livro *I had nowhere to go*, que se encontra pendurado sobre a parede (figura 79), também se pode escutar, ao fundo, os sons dos vídeos do projeto *The first 40*, concebido para o site *Jonasmekas.com*. Ao mesmo tempo em que se pode olhar sobre a parede os *frames* ampliados do filme *Birth of a nation* (1997), também é possível assistir ao próprio filme dividido em quatro televisores que se encontram em frente aos *frames*.

365 Day Project também sofre um processo de deslocamentos. Em vez da tela do computador, a projeção em tela grande, numa sala escura (figura 80). Em vez da possibilidade de clicar sobre os vídeos e o espectador escolher o ordenamento sobre o que irá assistir, a projeção se realiza de forma linear, seguindo o calendário concebido para os 365 vídeos do projeto.

⁷² Fonte das figuras 77 a 82: Rafael Valles.

Frente ao projeto mais cibernético de Mekas, o retorno a uma sala escura, a um espaço que – mesmo no seu despojamento rústico, que pouco se relaciona com as salas de cinema “tradicionais” – constrói um processo de imersão que remete à projeção cinematográfica.



Figuras 78 e 79: fotografias sobre a Exposição *I sing and I Celebrate* (2017).

Assim como Mekas fez, dos seus diários, processos de deslocamentos na sua relação com o tempo, com o espaço e com o uso de diferentes dispositivos técnicos, *I sing and I celebrate* também opera deslocamentos sobre a obra desse cineasta. Essa mostra diz muito sobre os seus trabalhos e sobre o que busco nesta tese. A vigência dos seus diários não se encontra somente no valor artístico e histórico de cada obra, mas também na forma como eles são ressignificados em exposições em museus e galerias de arte,

em livros, no seu site pessoal, na concepção de novos projetos, na realização de filmes e vídeos.

Nesta que é aproximadamente a nonagésima exposição realizada sobre a obra de Mekas em museus e galerias⁷³, penso não somente na sua obra, mas como ela se desloca no tempo, no espaço, nos seus dispositivos, no contexto sócio-histórico. A sua obra evidencia não somente o formato em que esses diários foram concebidos, mas também como são apresentados ao público quando se deslocam da esfera privada para a esfera pública.

A obra de Mekas apresenta, assim, a particularidade de costurar a vanguarda do cinema norte-americano nos anos 1960 com a produção em vídeo para projetos concebidos para a *internet*, em pleno século XXI; em transitar do testemunho de guerra e da sua condição de exílio, para o registro de um cinema *amateur* que procura acompanhar a sua inserção na sociedade norte-americana e a construção da sua família (tanto a dos seus filhos, Sebastian e Oona, e da sua ex-esposa Hollis, como a da comunidade cinematográfica nova-iorquina). Deslocar-se nesta exposição também é uma forma de construir um entendimento sobre a sua obra.

Ao ingressar no espaço onde está a exposição, Jonas Mekas dirige-se aos *frames* do filme *Birth of a Nation*, que se encontram emoldurados e expostos sobre a parede do museu (figura 81). Em cada um desses *frames*, é possível identificar o retrato de realizadores que não somente foram determinantes no contexto do cinema de vanguarda norte-americano ao longo dos anos 1960 e 1970, como também na sua própria trajetória: Robert Breer, P. Adams Sitney, Stan Brakhage, Michael Snow, George Maciunas... São, ao todo, 37 retratos expostos de um total de 160 que compõem o filme.

Diante de, pelo menos, 60 pessoas presentes no museu, Mekas catalisa as ações. Mesmo sem o auxílio de um microfone e do alto dos seus 93 anos de idade, conduz a atenção das pessoas curiosas por registrar aquele momento em que a história do cinema perpassa os nossos olhares.

⁷³ Coloco no segundo anexo a relação das exposições realizadas sobre a obra de Mekas. Para maiores informações, também é possível acessar o seu site pessoal: <http://jonasmekas.com/bio.php>

Ou, melhor dizendo, a história “não-oficial” do cinema, tendo em conta que estamos diante dos registros de *Birth of a Nation*, que é uma extensão do *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, texto que Mekas escreveu criticando as celebrações pelo centenário do cinema, por não levarem em conta a importância do cinema de vanguarda norte-americano.



Figuras 80 e 81: fotografias sobre a Exposição *I sing and I Celebrate* (2017).

Mas estamos agora em 2017. Os relatos que Mekas faz sobre o Grupo Fluxus, sobre Ken Jacobs e outros nomes do cinema de vanguarda norte-americano cobram um sentido histórico e se entrecruzam com os registros de *smarthphones*, câmeras DSRL, *Ipads*, câmeras profissionais (figura 82). Mekas não registra, mas é registrado e possivelmente fará parte de muitas *timelines* no *Facebook*, no *Instagram* e agregados, a partir das pessoas presentes nesta exposição (questão essa em que me incluo).

Presencio este acontecimento com o sorriso ainda desconcertado de alguém que, vindo lá do sul do Brasil, teve a inesperada possibilidade de estar presente neste evento⁷⁴. Levo comigo aquela estranha sensação de que o conheço tanto, por reler e rever incontáveis vezes a sua obra, mas que também o conheço tão pouco ao me deparar pessoalmente com o indivíduo que construiu essa obra. Vê-lo fora dos seus enquadramentos, sem os contrastes entre a imagem e o uso da *voice over*, sem a perspectiva do *single frame shot* também revelam as distâncias que existem entre o autor e o personagem, entre o real e a sua obra.

Já mais para o final do encontro, quando muitas pessoas já haviam ido embora, resolvo me aproximar para trocar umas ideias. Eu me identifico, pergunto sobre algumas questões, pensando em agregá-las à tese, peço autógrafos nos livros já esgarçados de tanta consulta, escuto-o fazer comentários sobre fragmentos do filme que está sendo projetado... Em meio a tudo isso, tento entender o que este momento significa para mim e para a tese. É muito cedo para encontrar uma resposta. Ou, talvez, a melhor explicação seja a própria falta dela, seja lembrar que este encontro com Mekas foi apenas um “lampejo de beleza e felicidade”, um pequeno instante na vida de ambos.



Figura 82: Mekas e eu (2017)

⁷⁴ Graças à bolsa PDSE concedida pela CAPES, tive a oportunidade de ir para Madrid (Espanha) entre os meses de abril e julho de 2017, justamente no mesmo período e na mesma cidade em que a exposição foi realizada.

15 de fevereiro de 2018, Porto Alegre, Brasil

Finalizo esta tese trazendo algumas breves colocações sobre o que procurei analisar ao longo do trabalho: a contribuição que a obra de Mekas trouxe para um entendimento do diário enquanto forma narrativa, e a forma como Mekas buscou construir o seu processo de representação através dos diários.

A obra de Mekas trouxe a esta tese o desafio de pensar o diário não somente como um gênero literário, mas como um processo de deslocamentos que o autor estabelece na sua relação com o tempo, com o espaço e com o uso de diferentes dispositivos técnicos. Através do seu diário escrito, do filme-diário e do vídeo-diário, cada instância da sua obra trouxe novas implicações para se pensar a construção de temporalidades, a demarcação de espaços e a forma como ele buscou lidar com os dispositivos técnicos.

No diário escrito, foi possível verificar como o fator reiterativo e a projeção de um futuro construíram um *eu* que, a partir das suas oscilações e contradições, procurava registrar as circunstâncias vividas no presente. No filme-diário, o *eu* se constrói na mescla entre o ato de reter o instante, de fazer do registro fílmico parte do próprio acontecimento, em relação a um *eu* que rememora ao reencontrar esses arquivos no processo posterior de montagem. No vídeo-diário, o *eu* se constrói sobre o efeito do tempo real, proporcionado pela sincronicidade entre imagem e som nos registros, assim como pela intenção em se colocar sobre a imagem e construir planos-sequência.

Analisar alguns dos seus trabalhos nessas três instâncias possibilitou, portanto, uma reflexão sobre a pluralidade de formas que um diário pode assumir. Se, por um lado, o que particulariza o diário frente a outras formas narrativas é como o *eu* se insere no tempo, na demarcação do calendário e como os registros se integram á práxis da vida cotidiana do seu autor, por outro lado, essa mesma premissa traz a liberdade de se transitar desde a

escrita literária, passando pelos registros fílmicos e videográficos e pelo uso das plataformas digitais. Obras como a de Mekas contribuem para se pensar as mobilidades do diário, as transformações que podem ocorrer de acordo ao contexto no qual se inserem.

É importante observar, também, que a contribuição que Mekas trouxe para se pensar o diário acaba passando pela sua intenção em concebê-lo, não somente como uma prática cotidiana, mas como a construção de uma obra. Seja através de escolhas narrativas como o uso do *single frame shot*, a busca por um cinema *amateur*, o processo de montagem dos filmes-diário, o efeito do tempo real nos seus vídeos-diário, Mekas procurou elaborar uma concepção poética para os seus registros fílmicos, videográficos e literários. Hoje, os seus filmes-diário, vídeos-diário e diários escritos possibilitam pensar como o uso dos registros integrados à práxis da sua vida cotidiana também podem vir a tornar-se num ponto central para a elaboração de uma obra. A partir dos deslocamentos dos seus diários da esfera privada para a pública e da intenção em concebê-los como matéria-prima da sua arte, Mekas é, até hoje, um nome referencial para se pensar a questão do diário, através das suas diversas formas narrativas.

Já no que se refere à forma como Mekas procurou construir a sua autorrepresentação, é preciso ter em conta que os seus diários se afirmam na relação que o autor estabelece com determinado contexto sócio-histórico. Ao longo desta tese procurei mostrar como ele fez, dos seus filmes-diário e das notas do diário escrito, uma forma para lidar com a sua condição de exílio. Os seus diários revelam, assim, uma relação intrínseca entre narrar o vivido e viver o narrado, na medida em que não somente registram o seu cotidiano, como também fazem parte desse cotidiano. Não somente registram um acontecimento, mas também fazem parte desse acontecimento.

A forma como Mekas procurou lidar com o seu exílio e com a sua inserção na sociedade norte-americana também passa por como ele procurou elaborar as notas e imagens do seu diário. Ler seus diários e/ou assistir a eles produz não somente um conhecimento sobre algo que “já aconteceu”, mas sobre algo que “estava acontecendo” no momento em que Mekas decidiu registrá-lo.

Por meio da subjetividade contida em cada nota ou imagem registrada, a obra de Mekas evidencia as diferentes formas de *rasgadas* e *teceduras* que foram sendo construídas no seu processo de autorrepresentação e na relação que assume com o contexto sócio-histórico.

No que se refere às *rasgadas*, foram empregadas as seguintes formas de análise sobre os objetos de estudo. No capítulo *O diário escrito*, partindo da perspectiva do testemunho de alguém que foi prisioneiro de guerra e que acabou se exilando nos Estados Unidos, buscou-se analisar de que forma Mekas evidenciou a sua condição histórica. Tanto nas notas escritas e publicadas no livro *I had nowhere to go*, como nas imagens do filme-diário *Lost Lost Lost*, os registros mostram um autor que teve a sua trajetória determinada pelo contexto da Segunda Guerra Mundial. Ao se encontrar desvinculado da comunidade de exilados lituanos e da sociedade norte-americana, Mekas encontrou, no seu vínculo com o cinema, a possibilidade em registrar imagens “para a história, para aqueles que não sentiram a dor do exílio”.

Já no capítulo *O filme-diário*, a *rasgada* se concentra em duas frentes. A primeira refere-se à forma como ele conduz o dispositivo técnico na elaboração do seu diário fílmico. Se nos primeiros registros, desde que aportou nos Estados Unidos, Mekas privilegiou o registro histórico e assumiu uma intenção de reproduzir uma abordagem narrativa alinhada aos documentários dos anos 1940 e 1950, a partir dos anos 1960, sob influência direta do cinema de vanguarda norte-americano, ele procurou construir uma abordagem narrativa que privilegiasse a sua subjetividade.

A segunda *rasgada* nesse capítulo diz respeito à forma como Mekas constrói o *eu* a partir do processo de rememoração contido no filme-diário *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*. Usando o recurso da *voice over*, ele reflete sobre a sua condição de exílio e se confronta, no decorrer da montagem, com as imagens que mostram o seu reencontro com a família no povoado de Semeniškiai, Lituânia. Essa relação de contrastes entre o uso da palavra e da imagem, acaba evidenciando como Mekas fez, desse reencontro com as suas origens lituanas, uma busca pelas suas memórias e, ao mesmo tempo, uma constatação da passagem do tempo que ressaltou ainda mais a sua condição como exilado.

No capítulo *O vídeo-diário*, a *rasgadura* se opera também em duas frentes. Assim como no capítulo anterior, a primeira *rasgadura* refere-se à forma como ele conduz o dispositivo técnico, na medida em que a mobilidade da câmera de vídeo e a sincronicidade entre som e imagem possibilitam-lhe realizar longos planos-sequência, aparecendo sobre a imagem e confrontando o seu olhar com a lente, projetando – assim – uma interlocução com a câmera. A outra *rasgadura* afirma-se no seu confinamento, já que, em muitos vídeos de *365 Day Project*, Mekas se desprende da cidade de Nova York ou da sua busca por registrar amigos e familiares, para se concentrar numa relação solitária que estabelece com a câmera.

Do mesmo modo que as *rasgaduras*, as *teceduras* foram empregadas nesses mesmos três capítulos e também evidenciam distintos enfoques para se pensar a construção do *eu* na obra de Mekas. No capítulo *O diário escrito*, analisar o livro *I had nowhere to go* e o filme-diário *Lost Lost Lost* através das suas *teceduras* acabou mostrando como Mekas foi gradativamente se inserindo na sociedade norte-americana e como os registros escritos e filmicos contidos nessas duas obras revelam esse processo gradativo. Ambas as obras também mostram como o cinema foi determinante nesse processo de inserção.

As *teceduras* contidas no capítulo *O filme-diário* acabam, assim, tornando-se uma extensão do capítulo anterior, uma vez que Mekas constrói uma concepção poética sobre o filme-diário, a partir da sua relação com o contexto do cinema de vanguarda norte-americano e da busca por um cinema *amateur* e autobiográfico. O filme-diário *Walden* transparece essa relação tanto em aspectos formais, como é a questão do *single frame shot* e da imagem “como lampejo de beleza e felicidade”, como no processo de autorrepresentação construído por Mekas no intuito de mostrar não somente a construção de um *eu*, mas a elaboração de um *nós*, através de imagens que mostram o quanto ele se encontra inserido na comunidade de cineastas vanguardistas.

No capítulo *O vídeo-diário*, as *teceduras* assumem um enfoque mais direcionado ao processo de rememoração que Mekas realiza sobre os seus primeiros anos de exílio nos Estados Unidos, como também em relação as suas reminiscências sobre o seu primeiro contato com um diário, quando

ainda era criança. Ele constrói vídeos cuja premissa é ele próprio aparecer sobre a imagem, utilizando o dispositivo técnico como interlocutor. *365 Day Project* é também um projeto em que Mekas decide resgatar imagens anteriores ao ano de 2007.

A obra de Mekas revela, desse modo, um constante processo entre *tecer* e *rasgar*, entre construir relações e se desvincular delas, entre criar convenções na sua obra e buscar rompê-las. A vigência dos seus diários não se encontra somente no valor histórico e artístico que possuem, na importância que filmes como *Walden* e *Lost Lost Lost* assumem para um entendimento sobre o filme-diário enquanto modalidade cinematográfica. O que propus nesta tese foi mostrar a importância que a sua obra tem para pensar os deslocamentos que ele efetua na sua relação com o tempo, com o espaço e com o uso dos dispositivos técnicos. Através das suas mobilidades, Mekas afirma a pluralidade do *eu*.

REFERENCIAS

ALLARD, Laurence. Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. In: ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). **La casa abierta – el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010.

AMICIS, Edmondo De. **Cuore**. Roma: Newton Compton editori s.r.l., 1994.

BARTHES Roland. **Oeuvres complètes, t.2, 1966-1973**, Seuil, 1994.

BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel. Le Je à la caméra. In: BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel. **Le Je Filmé**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1995. p.1989-1977.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens. Foto. Cinema. Video**. São Paulo, Papirus Editora, 1997.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas v.1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.36-49.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas v.1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.222-232.

BERNINI, Emílio. Exilio y comunidad. Del diario a los *Diary Films* de Jonas Mekas. In: MEKAS, Jonas. **Ningún lugar adonde ir**. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAKHAGE, Stan. En defensa de lo amateur. In: BRAKHAGE, Stan. **Por un arte de la visión – Escritos esenciales**. Buenos Aires-Argentina: EDUNTREF, 2014. p.103-111.

BRAKHAGE, Stan. Jonas Mekas. In: JAMES, David E., **To free the cinema – Jonas Mekas & The New York Underground**. New Jersey-EUA: Princeton University Press, 1992. p.266-267.

BRAUD, Michel. **La forme des jours – Pour une poétique du journal personnel**. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

CABRAL, Astrid. Introdução. In: THOREAU, Henry David. **Walden ou a vida nos bosques**. Lisboa-Portugal: Antígona, 2014. p.07-14.

COHEN, Nadja; REVERSEAU, Anne. *Qu'est-ce qui est 'poétique' ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma*, Fixxion, n°7, 2013, p.177.

Disponível em :

<<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/743>>

Cortés, Olga Nancy Peña. *A criação poética na perspectiva de Paul Valéry*, Scriptorium, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2016, p. 22-31.

Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/25125/15482>>

CUEVAS, Efrén. The Immigrant Experience In Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis Of Lost, Lost, Lost.

Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/200647>>

DANEY, Serge. O aquário – Robert Kramer e Milestones. In: **A rampa – Cahiers du Cinema (1970-1982)**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

DEREN, Maya. Amateur versus Profesional. In: DEREN, Maya. **El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren**. Cuenca-Espanha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015. p.177-178.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir los tiempos, armar los ojos: montaje, historia, restitución. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontajes del tiempo padecido – el ojo de la historia, 2**. Buenos Aires: Biblos-Universidad del Cine, 2015. p.71-183.

DIDIER, Beatrice. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

DUHART, Olga Grau. **Tiempo y escritura – El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún**. Santiago: Editorial Universitaria, 2009.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GIRARD, Alain. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

GIRARD, Alain. Le journal intime, un nouveau genre littéraire. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1965, n°17. pp. 99-109.
Disponível em:

< http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1965_num_17_1_2280 >

GONÇALVES, Osmar. Introdução. In: GONÇALVES, Osmar. **Narrativas sensoriais. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p.09-25.

JAMES, David E.. **Allegories of cinema – American Film in the Sixties**. New Jersey-EUA: Princeton University Press, 1989.

JAMES, David. Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.165-205.

KURCHANOVA, Natasha. Jonas Mekas: 'I have a need to film small, almost invisible daily moments', 2015.

Disponível em:

<<http://www.studiointernational.com/index.php/jonas-mekas-interview-365-day-project-microscope-gallery-brooklyn>>

LEBEL, Hopi; MEKAS, Jonas. Entretien. In: HIBON, Danièle; BONNEFOY, Françoise. **Jonas Mekas**. Paris: éditions du Jeu de Paume, 1992.

LEJEUNE, Philippe. O diário: gênese de uma prática. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas (org.). **Narrar o biográfico – a comunicação e a diversidade da escrita**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MACDONALD, Scott. **Cinema 16 – Documents Toward a History of a Film Society**. Philadelphia-Estados Unidos: Temple University Press, 2002

MACDONALD, Scott. Completamente perdido diante de *Lost Lost Lost*. In: MOURÃO, Patrícia; MEKAS, Jonas. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

MEKAS, Adolfas. **The Adolfas Diaries, Book 1**. Nova York: Hallelujah Editions, 2015.

MEKAS, Jonas. Notas sobre alguns filmes novos e a felicidade. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.44-52.

MEKAS, Jonas. A linguagem mutante do cinema. In: MOURÃO, Patricia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. p.70-73.

MEKAS, Jonas. On film revolution. In: MEKAS, Jonas. **Movie Journal: the rise of the new american cinema**. Nova York: Columbia University Press. p.192-193.

MEKAS, Jonas. **I had nowhere to go**. Leipzig-Alemanha: Spector Books, 2017.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.131-142.

MEKAS, Jonas. Elogio a Marie Menken, cine poeta. In: MOURÃO, Patricia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. p.68-70.

MEKAS, Jonas. Je suis un filmeur. IN: MEKAS, Jonas; Paris Expérimental. **Déclarations de Paris / Statemens from Paris – Jonas Mekas**. Paris: Édiions Paris Expérimental, 2001. p.12-25.

MEKAS, Jonas. Anti-100 years of cinema manifesto. In: ENGELBACH, Barbara; KONIG, Kasper (orgs.). **Jonas Mekas**. Londres-Inglaterra: Koenig Books, 2008.

MEKAS, Jonas. Jonas Mekas on His Films, Interview with Scott Macdonald, 1982-83. In: ENGELBACH, Barbara; KONIG, Kasper (org.). **Jonas Mekas**. Londres-Inglaterra: Koenig Books, 2008. p.138- 173.

MEKAS, J. Shoot, Shoot, Shoot. Interview with Hans Ulrich Obrist, 1982-83. In: ENGELBACH, Barbara; KONIG, Kasper (org.). **Jonas Mekas**. Londres-Inglaterra: Koenig Books, 2008. p.174- 183.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo, Senac São Paulo, 2006.

MOURÃO, Patrícia. Salve Jonas. In: MOURÃO, Patrícia; MEKAS, Jonas. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013. p.11-27.

NEWMAN, Michael. **Video revolutions: on the history of a Medium**. Nova York: Columbia University Press. 2014.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para um poética do “resto” (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. **Escrita da violência, vol.1: o testemunho**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.13-49.

NYGREN, Scott. Film Writing and the Figure of Death: He Stands in a Desert Counting the Seconds of his life. In: JAMES, David E.. **To free the cinema – Jonas Mekas & The New York Underground**. New Jersey-EUA: Princeton University Press, 1992. p.241-254.

RENOV, Michael. Video confessions. In: RENOV, Michael; SUDERBURG, Erika. **Resolutions: contemporary video practices**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, cop. 1996.

RENOV, Michael. Lost Lost Lost: Mekas as essayist. In: JAMES, David E.. **To free the cinema – Jonas Mekas & The New York Underground**. New Jersey-EUA: Princeton University Press, 1992.

ROLLET, Patrice. **Passages à vide – Ellipses, éclipses, exils du cinéma**. Paris: P.O.L. Traffic, 2002.

RUOFF, Jeffrey K.. Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. In: JAMES, David E.. **To free the cinema – Jonas Mekas & The New York Underground**. New Jersey-EUA: Princeton University Press, 1992. p.294-311.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. **Escrita da violência, vol.1: o testemunho**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.263-283.

SIMONET-TENANT, Françoise. **Le journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire**. Paris: Téraèdre, 2004.

SITNEY, P. Adams. Autobiography in Avant-Garde Film. In: SITNEY, P. Adams. **The avant-garde film – A reader of Theory and Criticism**. Nova York: Anthology Film Archives, 1978.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film – The American Avant-Garde**. Nova York: Oxford University Press, 1980.

SITNEY, P. Adams. El cine de vanguardia. In: BRUNETTA, Gian Piero. **Historia mundial del cine**. Madrid-Espanha: Ediciones Akal, 2012. pp 1259-1284.

SITNEY, P. Adams. Marie Menken and the Somatic Camera. In: SITNEY, P. Adams. **Eyes Upside Down – Visionary filmmakers and the heritage of Emerson**. Nova York: Oxford University Press, 2008. p. 21-47.

SITNEY, P. Adams. Jonas Mekas and the Diary Film. In: SITNEY, P. Adams. **Eyes upside down – Visionary Filmmakers and the heritage of Emerson**. Nova York: Oxford University Press, 2008. p.83-97.

SITNEY, P. Adams. O retrospecto de Mekas. In: MEKAS, Jonas; MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP, 2013. p.219-244.

SITNEY, P. Adams. Jonas Mekas – incessante vitalidade. In: Revista Caimán Cuadernos de Cine. Espanha, Dezembro, 2012, p.06-08.

TURIM, Maureen. Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: JAMES, David. **To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground**. Princeton, New Jersey – EUA: Princeton University Press, 1992. p.193-212.

THOREAU, Henry David. **Walden ou a vida nos bosques**. Lisboa-Portugal: Antígona, 2014.

TREVISAN, Armindo. Petrarca: o poeta que nunca morreu. In: Petrarca, Francesco. **Cancioneiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

VEIGA, Roberta Oliveira; ITALIANO, Carla Apolinário. *O diário como dispositivo e o efeito do eu no cinema: Akerman e Perlov*.

Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13864>>

REFERÊNCIAS DE FILMES E OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS

365 Day Project. Realizador: Jonas Mekas. Estados Unidos, 2007.

A Walk. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 58´. Estados Unidos, 1990.

As I was Moving Ahead I Saw Glimpses of Beauty. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 288´. Estados Unidos, 2000.

Eat. Realizador: Andy Warhol. P&b, 45´. Estados Unidos, 1963.

Galaxie. Realizador: Gregory Markopoulos. Cor, 82´. Estados Unidos, 1966.

Glimpse of the Garden. Realizadora: Marie Menken. Cor/p&b, 5´. Estados Unidos, 1957.

Go! Go! Go!. Realizadora: Marie Menken. Cor, 12´. Estados Unidos, 1962-1964.

Guns of the Trees. Realizador: Jonas Mekas. P&b, 87´. Estados Unidos 1962.

Happy Birthday to John. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 24´. Estados Unidos, 1995.

He stand in a desert counting the seconds of his life. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 150´. Estados Unidos, 1985.

Little Stabs at Happiness. Realizador: Ken Jacobs. Cor, 15´. Estados Unidos, 1960.

Lost Lost Lost. Realizador: Jonas Mekas. Cor/p&b, 180'. Estados Unidos, 1976.

Man of Aran. Realizador: Robert Flaherty. P&b, 76'. Inglaterra, 1934.

Milestones. Realizadores: Robert Kramer e John Douglas. Cor, 195'. Estados Unidos, 1975.

Moana. Realizador: Robert Flaherty. P&b, 77'. Estados Unidos, 1926.

Mothlight. Realizador: Stan Brakhage. Cor, 4'. Estados Unidos, 1963.

Nanook. Realizador: Robert Flaherty. P&b, 78'. Estados Unidos-França, 1922.

Notebook. Realizadora: Marie Menken. Cor/p&b, 10'. Estados Unidos, 1963.

Out-takes from the Life of a Happy Man. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 68'. Estados Unidos/Inglaterra, 2012.

Reminiscências de uma jornada para a Lituânia. Realizador: Jonas Mekas. Cor/p&b, 82'. Estados Unidos, 1972.

Scenes from the life of Andy Warhol: friendship and intersections. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 35'. Estados Unidos, 1990.

Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 88'. Estados Unidos, 1997.

Shoah. Realizador: Claude Lanzmann. Cor/p&b, 566'. França, Inglaterra, 1985.

Scotch tape. Realizador: Jack Smith. P&b, 4'. Estados Unidos, 1963.

Self Portrait. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 20'. Estados Unidos, 1980.

The Brig. Realizador: Jonas Mekas. P&b, 68'. Estados Unidos, 1964.

The first 40. Realizador: Jonas Mekas. Cor. Estados Unidos, 2006.

This side of paradise. Realizador: Jonas Mekas. Cor/p&b, 35'. Estados Unidos, 1999.

Walden - Diaries, Notes, and Sketches. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 180'. Estados Unidos, 1969.

Zefiro Torna or scenes from the life of George Maciunas. Realizador: Jonas Mekas. Cor, 34'. Estados Unidos, 1992.

ANEXO 01

DIÁRIO PESSOAL (2014), Autor: Rafael Valles.

01/09/2014

Segunda-feira, 01:23 da manhã, a ponto de ir dormir.

Neste caderno abandonado há anos no armário, decido retomá-lo para o começo de uma longa viagem que levará pelo menos 3 anos para o seu ponto de chegada.

Este caminho se inicia com muitas dúvidas, questionamentos, desafios que não se sabe até que ponto serão vencidos, pois a elaboração de uma tese e a responsabilidade de uma bolsa ratificaram um pouco.

Mas é a única certeza neste momento o fator que me traz a convicção e motivação necessária p/ esta viagem:

PROCURAR A JONAS MEKAS

Então, encontrando em MEKAS a convicção que possui sobre o cinema, este ato mínimo, despido de qualquer sentido industrial que o cinema insiste em se fechar. Esta atitude de pegar uma câmera e sair a filmar a banalidade do cotidiano das pequenas coisas, me faz sentir esta convicção de que para fazer cinema basta pegar uma câmera (a câmera) e sair a escrever sobre o papel que se encontra a nossa frente (o real), tal como um diário.

Neste sentido, de forma simultânea,

comeco aqui a escrita de um diário sobre
o desconhecido destes próximos 3 anos.

Fazer (ou tentar fazer) um trabalho
sobre Mehas, te intimida a não se restringir
ao âmbito acadêmico. Mehas te intimida
a fazer poesia, te estimula a descobrir
a Beleser, por isso, não posso me
restringir a um mero trabalho acadêmico
de citações e análises sobre sua obra.
É necessário VIVENCIAR este dia a dia
tal qual seu filme diário "365 dias".

01/09/2014

Quando os textos de Mehas p/ o "Moore
Journal", existe alguns pontos em comum
que definem a forma como Mehas encara
o meio. Mehas assume (enfatura) um forte
teor crítico em relação a "antiquada
crítica cinematográfica norte americana,
crítica a "nouvelle vague" e ao cinema
de prosa/narrativo". Estes ainda não
compreendem o "novo homem e o novo
cinema americano" que Mehas percebe
crescer entre o final dos anos 50, início
dos anos 60.

Mehas é contra o clímax, o suspense,
porque isto tira a beleza do nada, das
pequenas coisas sem importância. "Ideias
grandiosas, monuncuadas, teriam escondido

mona. verdadeira espontaneidade" (04/10/1967)

25/03/2015

Já são 16h30, estou há 3 horas tentando escrever a primeira linha do que virá a ser minha tese. Começa aqui uma jornada de três anos pela frente e 240 páginas de muitas indagações, reflexões, questionamentos, análises.

Não sei se sou capaz de atingir tamanho objetivo, tudo parece tão grande p/ quem ainda não consegue sequer escrever uma primeira linha deste trabalho. Trato de não me intimidar pela situação, mas a verdade que ela está tomando conta de mim até o momento. Uma tese se constrói a partir dos seus erros, tentativas, equívocos, embora sempre busquemos aquela versão definitiva que nunca aparece na primeira pincelada.

26/04/2015

Nesta sexta-feira, entreguei a primeira versão do primeiro capítulo p/ a ^{p/a Cristiane} qualificação. Não posso expressar outro sentimento que o de um alívio grande. Falta muito ainda, mas ter escrito 33 páginas já foi uma verdadeira

vitoria. Nestas paginas descobri convicoes,
inseguranças, mudancas de rumo, mas
sobretudo, o prazer em escrever. Meu
começo foi de equívocos, ~~as~~ primeira
primeira tentativa primeiras duas paginas
saíram com uma dificuldade enorme, tinha
tomado referem dos teóricos. Só con-
segue encontrar quando engarretar esse
início decidi começar tudo novo.
Decidi assumir risco de escrita +
solta ensaística. Liberei opiniões pessoais
sobre tema da memória. Até que ponto
~~as~~ 3 primeiras paginas vão sobreviver
as proximas versões e revisões
sei. Mas elas pelo menos me ajudaram a
encontrar caminhos fizeram perguntas
necessitas dialogar com outros teóricos,
conceitos estudos prévios sobre o tema,
não posso me tomar referem deles. Ao
encontrar rumo a escrita ao
natural, de 2 a 3 paginas por dia tendo
escrito as 33 em menos de 20 dias.
É o início, o desafio continua

ANEXO 02

FICHA TÉCNICA – TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JONAS MEKAS⁷⁵

01. Honrarias e Prêmios

1962	Grand Prize awarded to GUNS OF THE TREES at the Porretta Terme Film Festival
1964	Grand Prize (Documentary) awarded to THE BRIG at the Venice Film Festival
1966	Gold Medal, Philadelphia College of Art, "for the devotion, passion, and selfless dedication to the rediscovery of the newest art"
1977	Guggenheim Fellowship
1989	Creative Arts Award, Brandeis University
1992	Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Ministry of Culture, France Mel Novikoff Award, San Francisco Film Festival
1995	Lithuanian National Award
1996	Special Tribute, New York Film Critics Circle Award Doctor of Fine Arts, Honoris Causa, Kansas City Art Institute
1997	Pier Paolo Pasolini Award, Paris International Documentary Film Association Award, Los Angeles Governors Award, Skohegan School of Painting and Sculpture Doctor of Fine Arts, Honoris Causa, Universitatis Vytauti Magni, Lithuania
2000	Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Ministry of Culture, France
2006	REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA added to the National Film Registry of the Library of Congress Directors Guild of America Award
2007	Los Angeles Film Critics Association awards special citation for "contribution to film art" Special Award from the Roswitha Haftmann Foundation, Zürich
2008	Baltic Cultural Achievement Award Austrian Decoration of Honor for Science and Art (Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst)
2010	Life Achievement Award at the second annual Rob Pruitt's Art Awards
2011	George Eastman Honorary Scholar Award
2012	'Carry Your Light and Believe' Award, Ministry of Culture, Lithuania
2013	Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, Ministry of Culture, France Francis J. Greenburger Award
2015	Yoko Ono Courage Award
2017	Elected member of the Academy of Motion Picture Arts

02. Lista de Exposições

1983	Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo
1992	Galerie National du Jeu de Paume, Paris agnès b. Galerie du Jour, Paris

⁷⁵ Todos os dados apresentados aqui foram coletados no *site* pessoal de Jonas Mekas, disponível em: <<http://jonasmekas.com/bio.php>>

- Still Gallery, Edinburgh
 Luarence Miller, New York
 Metropolitan Museum of Photography, Tokyo
 agnès b. Galerie du Jour, Paris
- 1997
 Madrid Art Fair
 Museum of Contemporary Art, Vilnius
- 1998
 "Le Printemps de Cahors," Musée de Cahors Henri-Martin
 Gandy Gallery, Prague
- 1999
 Susan Inglett Gallery, New York
 Pupelis Gallery, Obeliai, Lithuania
 agnès b. Galerie du Jour, Paris
- 2000
 "La Beautè" festival, Avignon. Films and installation
 "Laboratorium," Antwerp
 "Voilà," Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
 agnès b Galerie du jour, FIAC art fair, Paris
- 2002
 Maison Européenne de la Photographie, Paris
 Documenta 11, Kassel
- 2003
 "Jonas Mekas: A Camera for Jonas," Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
 Utopia Station Pavilion, Venice Biennale. Installation
 "Dedication to Fernand Léger," Museum of Contemporary Art, Vilnius
 Sideshow Gallery, Williamsburg, Brooklyn. Frozen film frames
 Maison Européenne de la Photographie, Paris. Frozen film frames
 "Fables de l'Identité," Centre National de la Photographie, Paris. Frozen film frames
- 2005
 "Farewell to Soho," Moderna Museet, Stockholm
 "Fragments of Paradise," Maya Stendhal Gallery, New York
 "As I Was Moving Ahead," representing Lithuania at the 51st edition of the Venice Biennale
- 2006
 "Destruction Quartet," Darren Knight Gallery, Sydney
 "Onestar Stop," Galerie Erna Hécey, Brussels
 "The Expanded Eye," Kusthalle Zürich
 Baltic Art Center, Visby
 Hirshhorn Museum, Washington D.C.
 "To New York with Love," Gallery Toki no Wasuremono, Tokyo
 "He Stands in the Desert Counting the Seconds of his Life," Tamayo Contemporary Art Museum, Mexico City.
 "The Diary Film," Göteborgs Konsthall, Sweden
 "It All Comes Back Now in Glimpses," Sketch Gallery, London
 "Brief Glimpses of Beauty," Mead Gallery, Warwick Arts Center, UK
 Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw
- 2007
 "Recent Work," Maya Stendhal Gallery, New York
 Serpentine Gallery, London
 The Film Gallery, FIAC art fair, Paris
 "Jonas Mekas: The Beauty of Friends being Together," MoMA/P.S.1
 Jonas Mekas Visual Arts Center, Vilnius
 "My Night Life" (with Auguste Varkalis), The Film Gallery, Paris
- 2008
 Fondazione Ragghianti, Lucca
 Museum Ludwig, Cologne
- 2009
 "1968," Kunsthalle Bielefeld, Germany
 "A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends," agnès b. Galerie du jour, Paris
 "The Beast," FIAC art fair, The Film Gallery, Paris
 "Destruction Quartet," James Fuentes Gallery, New York
 "1989," Kunsthalle Wien

- "Jonas Mekas," Gallery Toki no Wasuremono, Tokyo
 "To New York with Love," Bas Fisher Invitational, Miami
 "Destruction Quartet," Kings County Biennial, Brooklyn
 2010 "Cassis," James Fuentes Gallery, New York Armory Show
 The Brucennial, New York
 "To New York with Love," James Fuentes Gallery, New York
 2011 "Musique Plastique," agnès b. Galerie du jour, Paris
 agnès b. Howard Street boutique, New York
 "This Side of Paradise," agnès b. Rue du Jour boutique, Paris
 2012 "Portraits: Jonas Mekas and Robert Polidori," Edwynn Houk Gallery, New York
 "Musique Plastique," agnès b. Howard Street boutique, New York
 "The 365 Day Project," 2B Gallery, Budapest
 "Reminiszenzen aus Deutschland," Stadtmuseum, Wiesbaden
 "Prisiminimai iš Vokietijos," Jonas Mekas Visual Arts Center, Vilnius
 "Images out of Darkness," James Fuentes Gallery, New York
 Serpentine Gallery, London
 "The 365 Day Project," Centre Pompidou, Paris
 2013 DOX Centre for Contemporary Art, Prague
 MUAC, Mexico City
 "I Lift My Glass of Wine to You, My Vienna Friends!," Krinzinger Projekte, Vienna
 Paris Photo L.A., Deborah Colton Gallery, Los Angeles
 "Outlaw: New Works," Microscope Gallery, Brooklyn
 agnès b. Marseille
 "The Sixties Quartet," KIASMA, Helsinki
 "Let Me Introduce Myself, My Russian Friends!" State Hermitage Museum, Saint
 Petersburg
 "Jonas Mekas: In Praise of the Ordinary," The Phi Centre, Montreal
 "Jonas Mekas / The Fluxus Wall," Bozar Centre for Fine Arts, Brussels
 "Life Goes On... I Keep Singing," Deborah Colton Gallery, Houston
 2014 "Jonas Mekas: One Man Show," Cēsis Arts Festival, Latvia
 "365 Day Project," ZKM, Karlsruhe
 2015 "Frozen Film Frames: Portraits of Filmmakers," Schnitzer Museum of Art, Eugene,
 Oregon
 Internet Saga Pavilion, Venice, Italy
 "All These Images, These Sounds," A Palazzo Gallery, Brescia, Italy
 2016 "Let Me Introduce Myself," Nina Johnson Gallery, Miami
 2017 Documenta 14, Athens and Kassel
 "I Sing I Celebrate," La Neomodéjar, Madrid
 Boo-Hooray Summer Rental, Montauk

03. Filmografia

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), (filmed 1964-1968, edited 1968-69), 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.
 Self-Portrait (1980), 20 min., video
 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 [in Lithuanian]
 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 (2000) 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
 Ar Buvo Karas? (2002), 2 hrs. 28 min.
 Mysteries (1966/2002) 34 min.
 Williamsburg, Brooklyn (1949/2002) 15 min.
 Travel Songs 1967-1981 (2003) 28 min.
 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
 First Forty (2006). Forty short films, using materials from earlier films, re-edited specially for internet and installations.
 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.
 Sleepless Nights Stories (2011), 114 min.
 My Paris Movie (2011), 2 hrs. 39 min.
 My Bars Bar Movie (2011), 86 min.
 Correspondences: José Luis Guerin and Jonas Mekas (2011), 99 min.
 Re: George Maciunas and Fluxus (2011), 87 min.
 Mont Ventoux (2011), 3 min.
 Happy Easter Ride (2012), 18 min.
 Reminiszenzen aus Deutschland (2012), 25 min.
 Out-takes from the Life of a Happy Man (2012), 68 min.

04. Escritos sobre Jonas Mekas

Knyga Apie Karalius ir Žmones, Tübingen, 1947 [in Lithuanian].
Movie Journal, Macmillan, 1972: Japanese edition, 1975. Spanish edition, 1976; French edition, 1992.
Three Friends: John Lennon, Yoko Ono, and George Maciunas, Tokyo, 1990 [in Japanese]; Lithuanian edition, Vilnius, 1998.
Laiškai iš niekur, Vilnius, 1997 [in Lithuanian].
Just Like A Shadow, text by Jerome Sans, frozen film frames by Jonas Mekas, Steidl, Göttingen, 2000.
Declarations de Paris, Editions Paris Expérimental, 2001 [in French and English].

As I Was Moving Ahead..., Editions Kinoshita, Tokyo, 2002 [in Japanese]. Text and narration from the film.

Fluxfriends (French edition of *Three Friends: John Lennon, Yoko Ono, and George Maciunas*), Centre Georges Pompidou, 2002.

Artist Book, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002.

Entretiens avec Jonas Mekas, Editions Paris Expérimental, 2006.

Anecdotes, translated by Jean-Luc Mengus, SCALI, Paris, 2007 [in French].

To Petrarca, Editions Dis Voir, Paris, 2009 [in both French and English editions]

Articles on cinema in *Film Culture*, *Sight & Sound*, *Bianco e Nero*, *The New York Times*, *Cahiers du Cinema*, *Isskustvo Kino*, etc.

05. Poesia

Semeniškių Idilės, Lithuanian edition, Žvilgsniai, Kassel, 1948; Japanese edition, Tokyo, 1996; enlarged Lithuanian edition, Vilnius, Baltos Lankos 1997.

Gėlių Kalbėjimas, Chicago, 1961 [in Lithuanian].

Pavieniai Žodžiai, Lithuanian edition, Chicago, 1967; Japanese edition, Tokyo, 1996.

Poezija, Vilnius, Vaga, 1971 [in Lithuanian].

Reminiscensijos, New York, Fluxus, 1972 [in Lithuanian].

Dienoraščiai, New York, Žvilgsniai, 1985 [in Lithuanian].

There is No Ithaca (English edition of *Semeniškių Idilės* and *Reminiscensijos*), translated by Vyt Bakaitis, Black Thistle Press, New York, 1996.

Dienų Raštai, Vilnius, 1998 [in Lithuanian].

Žmogus Be Vietos (Lithuanian edition of *I Had Nowhere to Go*), Baltos Lankos, 2000.

Poezija, Lietuvos Rašytojų Sąjungos Leidykla, Vilnius, 2002 [in Lithuanian].

Daybooks 1970-1972 (bilingual edition of *Dienų Raštai*), translated by Vyt Bakaitis, Portable Press, Brooklyn, 2003.

Žodžiai ir Raidės, Baltos Lankos, Vilnius, 2007 [in Lithuanian].

Idylls of Semeniškiai (bilingual edition), translated by Adolfas Mekas, Hallelujah Editions, 2007.

06. Diários

I Had Nowhere to Go: Diaries, 1944-1954, Black Thistle Press, New York, 1991.

Zefiro Torna or Scenes From the Life of George Mačiunas, Arthouse, New York, 1998.

Žmogus Be Vietos (Lithuanian edition of *I Had Nowhere to Go*), Baltos Lankos, 2000.

Lettres de nulle part (French edition of *Laiškai iš niekur*, translated by Marielle Vitureau), Paris Expérimental, 2003.

Je n'avais nulle part où aller (French edition of *I Had Nowhere to Go*), P.O.L, Paris, 2004.

My Night Life (English, Italian, Lithuanian, and French editions), illustrated by Auguste

Varkalis, Baltos Lankos, Vilnius, 2006.

Ningún lugar adonde ir (Spanish edition of *I Had Nowhere to Go*, translated by Leonel Livchits), Caja Negra, Buenos Aires, 2008.

07. Catálogos

Jonas Mekas, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1983.

Jonas Mekas, Galerie nationale du Jeu de paume, Paris, 1992.

Jonas Mekas: Films immobiles, une celebration, Galerie du Jour, Paris, 1996.

Jonas Mekas: Frozen Film Frames, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1996 [in Japanese].

Sustabdytos akimirkos, Contemporary Art Museum, Vilnius, 1997.

Jonas Mekas: This Side of Paradise, Galerie du Jour, Paris, 1999.

Jonas Mekas: Coversations, Letters, Notes, Misc. Pieces, edited by Liutauras Psibilskis, published by the Lithuanian Art Museum on the occasion of the Venice Biennale, 2005.

The Diary Film/Dagboksfilmen, edited by Liutauras Psibilskis, Moderna Museet, Stockholm, 2005.

The Avante-garde from Futurism to Fluxus, Jonas Mekas Visual Arts Center, Vilnius, 2007 [in English and Lithuanian editions].

Jonas Mekas, Fondazione Ragghianti, Lucca, Italy, 2008 [in Italian].

Jonas Mekas, published by Koenig Books, on the occasion of the exhibition "Jonas Mekas" at the Museum Ludwig, Cologne, 2008 [in English and German].

A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends, Galerie du Jour, Paris, 2009.

08. Escritos sobre Jonas Mekas

Alberto Arbasino, *Entre el underground y el off-off*, Anagrama, Barcelona, 1970.

Judith E. Briggs, *Jonas Mekas (Filmmakers filming monograph)*, Walker Art Center, Minneapolis, 1980.

David James, *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, 1992.

Pip Chodorov, Christina Lebrat, *Le Livre de Walden*, Editions Paris Expérimental, Paris, 1997.

Jonas Mekas: Frozen Film Frames, Photo-Planete, Tokyo, 1997 [in Japanese].

Pip Chodorov, Patrice Rollet, *Lost Lost Lost*, Editions Paris Expérimental, 2000. [in French and English].

09. Ensaaios e entrevistas ampliadas

Alan Levy, "Voice of the Underground Cinema," *The New York Times Magazine*, September 19, 1965.

Calvin Tomkins, "All Pockets Open," *New Yorker* profile, January 6, 1973.

Scott MacDonald, "Interview With Jonas Mekas," *October* N. 29, Summer 1984.

Jerome Sans, "An Interview with Jonas Mekas," *Just Like a Shadow*, Steidl, 2000.

ANEXO 03

ESTADO DA ARTE (2014)⁷⁶

Jonas Mekas é um nome fundamental para a história do cinema independente americano e mundial e para os relatos autobiográficos dentro do âmbito audiovisual. Suas obras são referenciais para o entendimento da afirmação dos relatos em primeira pessoa, assim como o formato de *filme-diário* abriu caminhos para se pensar desde uma outra perspectiva a questão do registro fílmico da construção de um pacto com o espectador.

No entanto, até o momento a obra cinematográfica de Mekas e a sua trajetória literária através do seu diário de notas e da crítica cinematográfica ainda foram pouco analisadas dentro do âmbito acadêmico brasileiro. Se nos Estados Unidos existem obras referenciais para o entendimento da obra deste cineasta lituano, no Brasil ainda existe todo um campo a ser explorado na sua obra sobre as questões da auto-referencialidade no cinema, sobre a construção da memória no seu diário de exílio e nos filmes-diário, assim como a sua representatividade na afirmação do cinema independente americano dos anos sessenta.

Os dois livros que até o momento se tornaram os grandes referenciais sobre Mekas no Brasil foram lançados somente no ano de 2013. Intitulado simplesmente de *Jonas Mekas*⁷⁷, este livro é na verdade uma grande compilação de textos escritos por Mekas no período em que atuou como crítico cinematográfico nas revistas *Film Culture* e *Village Voice* e por outros autores que estudam a sua obra, como é o caso de David E. James, Scott Macdonald, Patrice Rollet e P. Adams Sitney. Por outro lado, este livro revela a carência de textos brasileiros sobre Mekas, cabendo somente ao artigo intitulado *Salve Jonas*, de Patricia Mourão, o papel de introdução em relação aos demais textos.

⁷⁶ Texto escrito em 2014, onde procuro realizar um mapeamento sobre os estudos acadêmicos relacionados a obra de Jonas Mekas no Brasil, até aquele momento. Este texto fez parte do projeto de qualificação, apresentado no dia 20 de janeiro de 2015, no prédio 07, FAMECOS/PUCRS.

⁷⁷ Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/jonasmekas.pdf>

Já o segundo livro foi lançado como catálogo do referencial festival de cinema documentário *Forum Doc.BH.2013*⁷⁸, realizado em Minas Gerais. Neste livro, é possível encontrar três trabalhos fundamentais na obra literária de Mekas (algumas das suas notas cinematográficas publicadas no *Movie Journal*; *O filme diário*; *Manifesto anti-100 anos de cinema*), assim como o texto *Jonas Mekas e o filme-diário*, escrito pelo americano P. Adams Sitney, importante teórico do cinema independente americano e *Paraíso perdido e reencontrado*, de Emeric de Lastens e Benjamin León, publicado em 2012 na revista *Paris Expérimental*. Em decorrência de uma Mostra Jonas Mekas realizada pelo festival, a produção bibliográfica realizada por brasileiros se refere a três textos. O primeiro, intitulado *Afeto manifesto*, escrito por Carla Maia e Carla Italiano assume mais que nada um caráter de apanhado histórico introdutório sobre a trajetória de Mekas dentro do cinema *underground* americano nos anos 60 e algumas breves notas sobre os filmes do cineasta lituano a terem sido exibidos no festival.

O outro texto deste catálogo é *A “ordem” do cinema – Jonas Mekas “undeground”*, escrito por Patrícia Mourão. Neste artigo, Mourão pretende analisar a importância de Mekas dentro do contexto de transformações do cinema *underground* americano nos anos 60, fazendo um recorrido sobre a atuação de Mekas na criação da Film Maker’s Cooperative e no seu papel de crítico cinematográfico na revista *Film Culture*. O texto ainda toma um fragmento do filme-diário *Lost, Lost, Lost*, quando Mekas, Ken Jacobs e Tony Conrad decidem ir ao Seminário Flaherty, mas não são aceitos, para refletir o simbolismo desta quebra de paradigmas operada na construção deste cinema *underground*. Deve-se destacar os diálogos interessantes que Mourão estabelece entre este tipo de cinema que emergia, em relação a outras manifestações artísticas que se firmavam neste mesmo período, como é o caso da arte da *performance* e dos *happenings*, assim como a criação do grupo Fluxus, por nomes como John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik e a escrita que fizeram do manifesto por uma “arte-diversão”.

⁷⁸ Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/catalogo-forumdoc-bh-2013/>

Patricia Mourão ainda escreveu o artigo intitulado *Jonas Mekas Underground*⁷⁹, que foi publicado na Revista Laika (Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP), em junho de 2013. Neste texto, a autora buscou abordar a consolidação do cinema de vanguarda em Nova York na sua relação com o sistema de artes que no pós-guerra se desloca da Europa para os Estados Unidos. O artigo além de realizar um recorrido sobre a inserção de Mekas neste contexto, assume como objeto de estudo o último rolo do filme-diário *Lost, Lost, Lost*, de Mekas, que retrata justamente este processo de inserção do realizador lituano neste cenário do cinema independente americano.

Outro artigo relacionado a obra de Mekas foi escrito por Marcelo Ikeda, intitulado *Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma*⁸⁰, publicado na edição número 11 da revista *Rumores*, em janeiro-junho de 2012. Neste trabalho, Ikeda pretende refletir sobre as relações entre memória, narrativa e estética no cinema de Mekas, centrando sua análise no filme-diário *Walden: diaries, Notes and sketches*. No trabalho, se realiza um breve apanhado sobre a trajetória de Mekas que antecedeu a realização de *Walden*, até alcançar a forma de abordagem do realizador lituano neste *filme-diário*. Ikeda parte do entendimento de que a relação entre viver e filmar é muito tenue na obra de Mekas, assim como a relação que estabelece com o registro e o espectador. O artigo pretende tocar na questão da memória na obra de Mekas, estabelecendo relação com o livro *Matéria e memória*, de Henri Bergson, mas não consegue aprofundar esta análise.

Ainda como trabalhos específicos sobre Jonas Mekas, existe a dissertação de Mestrado de Priscyla Bettim, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no ano de 2014. Neste trabalho intitulado *O cinema de Jonas Mekas*⁸¹, Bettim pretende realizar um estudo panorâmico sobre a obra cinematográfica de Mekas, concentrando sua análise sobre os processos de criação e as características que constroem o filme-diário. A dissertação realiza também um apanhado sobre os principais situações na trajetória do

⁷⁹ Disponível em: <http://www.revistalaika.org/jonas-mekas-underground>

⁸⁰ Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/pdf/12.pdf>

⁸¹ Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/17/teses_9.pdf

cinema no cenário do cinema independente de Nova York dos anos 60, buscando entender as suas contribuições neste processo. O trabalho assume como objeto de estudo os filmes-diário *Walden* e *Lost, Lost, Lost*.

Também foi publicado na revista *Interin* o texto *Walden – diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas*⁸², de Fábio Uchôa, onde o autor pretende abordar especificamente este filme-diário. Uchôa divide basicamente em três partes o seu artigo, concentrando a primeira parte sobre a questão da autobiografia, ao utilizar este tema a partir da ótica de Philippe Lejeune; a segunda parte está concentrada no contexto do New American Group e a renovação do cinema americano nos anos 60, citando não somente filmes e manifestos que apontam a renovação deste cinema, como também a contribuição de Mekas nisso; a terceira parte se aprofunda numa análise sobre o filme *Walden*, nas escolhas narrativas e estéticas, assim como procura analisar a relação entre o filme de Mekas e a obra literária *Walden*, do escritor Henry David Thoreau.

O filme-diário *Walden* também é o objeto de estudo do artigo *Jonas Mekas e os Restos do Real*⁸³, apresentado por Juliano Gomes na edição de 2009 do XXXII Congresso de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Diferentemente do artigo escrito por Uchôa, este trabalho se concentra mais numa análise sobre o filme em si, na construção discursiva da imagem e na sua relação com o real. O artigo analisa a questão da estrutura fragmentária do filme, entendendo a sua abordagem a partir da ideia de restos, marcas que são reordenadas a partir do reencontro de Mekas com estes arquivos.

Além destes textos, também existem artigos que não tratam especificamente sobre Mekas e a sua obra, mas que abordam temas onde os seus filmes-diários se inserem num contexto mais amplo. É o caso, por exemplo, da dissertação de Marília Rocha de Siqueira, intitulada *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Defendida em junho de 2006 no Mestrado em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, esta dissertação pretende abordar o campo do cinema ensaio, partindo do pressuposto de ser um pensamento experimental que atravessa a literatura, a filosofia e a ciência. Se na primeira parte o trabalho realiza uma análise

⁸² Disponível em: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/330/pdf>

⁸³ Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3471-1.pdf>

teórica sobre o conceito de ensaio e na segunda parte procura analisar como o cinema ensaio de insere dentro de um contexto mais amplo relacionado ao cinema documentário, é só na parte final que o trabalho se concentra em Mekas, ao analisar o seu filme *Lost, Lost, Lost*, e inserí-lo num diálogo conceitual e de análise entre os filmes *Sans Soleil*, de Chris Marker e *Os Catadores e a Catadora*, de Agnès Varda. O trabalho ainda faz uma análise sobre a questão do diário fílmico e escrito inserido dentro do campo ensaístico e da posição do realizador no próprio registro.

Já o artigo *Imagem e clichê: reflexões intempestivas*⁸⁴, da autora Maria Cristina Franco Ferraz, assume uma abordagem distinta aos textos anteriores, ao trabalhar a diferença entre a imagem, desde uma ótica deleuziana, em relação ao clichê, utilizando como estudo de caso o filme-diário *Walden*, de Mekas, e imagens coletadas de um vídeo chamado *How do u get that lonely*, postado na web-page do *You Tube*.

O texto *Arte e deriva: a escrita como processo-invenção*, de Cecilia Cotrim⁸⁵, propõe refletir sobre o processo de criação na escrita e na relação entre arte e vida que se estabelece. Partindo de fragmentos de *Walden*, a autora assume um escrita em primeira pessoa, tanto no processo de assistir e observar fragmentos do filme-diário de Mekas, como na relação que procura estabelecer deste filme com o diário escrito pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, quando esteve em Nova York no ano de 1973. Este artigo busca identificar as articulações entre a obra e o seu processo de realização, se propondo a pensar os movimentos e tensões que se estabelecem na construção dos seus dispositivos de criação.

Diante deste breve panorama realizado sobre os textos acadêmicos brasileiros relacionados a Mekas, é possível concluir certas tendências, como é o caso do uso frequente dos filmes-diário *Walden* e *Lost, Lost, Lost* como objeto de estudo, assim como uma análise sobre a contribuição de Mekas na afirmação do cinema *underground* americano nos anos 60. No entanto, ainda existem muitas áreas a serem exploradas para o entendimento da sua obra. É o caso por exemplo do seu diário de exílio como prisioneiro nos

⁸⁴Disponível em:

<http://www.ateliedaimagem.com.br/sistema/Arquitetura/ArquivosBiblioteca/45.pdf>

⁸⁵ Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Cecilia_Cotrim.pdf

campos de concentração na Segunda Guerra Mundial e o seu exílio para os Estados Unidos. Estes textos, publicados no livro *I had nowhere to go*, se mostram fundamentais para a construção das convicções artísticas de Mekas e que anos mais tarde seria aprofundada através dos seus *filmes-diários*.

Outros filmes seus ainda não foram devidamente estudados aqui no Brasil, como é o caso de obras que estão fora do âmbito do filme-diário, como *Guns of the trees* (1962) e *The brig* (1964), assim como os filmes-diário *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972) e *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012), *As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). No caso específico destes filmes-diário, esta tese buscará analisá-los justamente para se estabelecer um processo de diálogo e distanciamento em relação a *Walden* e *Lost, Lost, Lost*, por entender que terem sido feitos em épocas distintas na trajetória de Mekas, isto se torna importante para entender as variantes que a passagem do tempo estabelece nos atos de rememoração do cineasta lituano nos seus filmes.

Outra questão que ainda não foi devidamente analisada é a obra videográfica de Mekas. Através de vídeos-diário como *The first 40 e 365 Day Project*, que foram elaborados com o intuito de serem postados na internet, a obra em vídeo de Mekas revela alterações perceptíveis na sua abordagem diarística, se comparado com os seus *filmes-diários* realizados em película. O vídeo enquanto um suporte mais *urgente*, que potencializa o efeito do *ao vivo* e *direto*, acentua assim a proposta do registro enquanto uma forma de vivência. O uso do vídeo reforça ainda mais o quanto a obra de Mekas como um todo (literária e cinematográfica) vai mantendo a sua essência enquanto diário de notas, na mesma medida em que vai assumindo determinadas transformações de acordo com o suporte escolhido.