

Jessica Mirely Farias

**A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO
IMIGRANTE NOS FILMES-DIÁRIOS
DE JONAS MEKAS**

Dissertação
Mestrado em Realização - Cinema e Televisão

JULHO, 2021

Jessica Mirely Farias

A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO IMIGRANTE NOS FILMES-DIÁRIOS DE JONAS MEKAS

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização - Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de Nelson Araújo.

AGRADECIMENTOS

Dedico o resultado desse esforço à minha família, que sempre me apoiou e se fez presente em todos os momentos, independente da distância física.

Agradeço a todos meus amigos, localizados no aquíém e além-mar, que me acompanharam nesta jornada itinerante que tracei no decorrer da escrita desse trabalho, iniciado em Portugal, continuado na Estônia, e por fim concluído no Brasil. Sou muito grata por cada um que me ofereceu uma palavra de conforto, um abraço, e até mesmo abrigo, em dias difíceis.

Agradeço aos meus professores pelas aulas inspiradoras - através das quais, inclusive, descobri o cinema de Jonas Mekas - e em especial ao meu orientador Nelson Araújo, que sempre atendeu às minhas questões de forma extremamente atenciosa e compreensiva.

RESUMO

A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO IMIGRANTE NOS FILMES-DIÁRIOS DE JONAS MEKAS

JESSICA MIRELY FARIAS

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia, filme-diário, imigrante, Jonas Mekas.

RESUMO

Os cinemas *amateur*, *avant-garde*, experimental e *underground* foram movimentos precursores fundamentais para o surgimento do filme-diário como uma possibilidade de representação autobiográfica no cinema. A criação de novas tecnologias de vídeo a partir dos anos 1920 - como as câmeras de filme 16mm e 8mm - foi determinante para que, a partir da década de 1960, um grande número de cineastas começassem a realizar filmes com o intuito de retratar suas vidas e seu cotidiano. Esse é também o caso de Jonas Mekas, lituano que imigrou aos Estados Unidos após passar anos como exilado em campos de trabalho forçado na Alemanha. Ao chegar em Nova Iorque, Mekas adquiriu uma Bolex 16mm com a qual passou a captar momentos do seu dia-a-dia no novo país. Dessa forma, este trabalho analisa quatro filmes-diários do realizador, são eles: *Diaries, Notes and Sketches: Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976) e *The Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012), com o objetivo de identificar como as temáticas relacionadas à experiência do estrangeiro se apresentam nas obras de Mekas, além de buscar entender de que maneira a vivência subjetiva e pessoal do realizador se conecta com a experiência coletiva de diversas pessoas que se encontram na mesma situação de imigrantes ou exilados. Ao analisar o conteúdo das obras e estabelecer, nos filmes-diários de Jonas Mekas, ligações com os elementos apresentados na abordagem teórica e na contextualização histórica prévia, é possível observar, nos filmes-diários do realizador, uma narrativa singular e subjetiva das vivências e reflexões pessoais do realizador, como também diversos elementos que remetem aos estudos relacionados à experiência do ser estrangeiro de maneira plural e coletiva.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Rupturas com o Cinema Clássico	
I. 1. Experimentalismo <i>Amateur</i> e <i>Avant-garde</i>	3
I. 2. <i>Home Movies</i> e os Filmes de Família.....	8
I.3. Estética Experimental no Cinema <i>Amateur</i>	12
Capítulo II: Autobiografia no Cinema	
II. 1. O Surgimento do Gênero.....	16
II. 2. A Prática Autobiográfica no Cinema Independente Americano.....	19
III. 3. Os Filmes Diários e o Filme-diário.....	20
Capítulo III: Jonas Mekas	
III. 1. Da Lituânia aos Estados Unidos.....	23
III. 2. A Prática de Viver e Filmar.....	30
III. 3. Rompimento com o Cinema Clássico.....	33
III. 4. Memórias de um Homem?.....	37
Capítulo IV: A Experiência do Estrangeiro	
IV. 1. Jonas Mekas: a <i>Displaced Person</i>	40
IV. 2. Estrangeiro: Uma Categoria Ampla.....	41
Capítulo V: Análises	
V. 1. Metodologia.....	45
V. 2. <i>Diaries, Notes & Sketches: Walden</i> (1969).....	48
V. 3. <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> (1972).....	62
V. 4. <i>Lost, Lost, Lost</i> (1976).....	69
V. 5. <i>The Out-takes from the Life of a Happy Man</i> (2012).....	79
V. 5. Análise Comparativa: Temática, Estética e Narrativa.....	86
Conclusão.....	89
Referências Bibliográficas.....	91
Anexo: Filmografia de Jonas Mekas.....	93

Introdução

No fim dos anos 1960, a autobiografia no cinema encontrou uma nova dimensão para se apresentar: o filme-diário. Desde então, tornou-se importante perceber as implicações deste modo, não enquanto gênero, mas sim como um dispositivo utilizado por cineastas no fazer autobiográfico. As obras inseridas neste modo costumam transmitir a relação de quem filma com o mundo vivido e registrado em imagens, através das quais o olhar do realizador se volta para si e para a sutileza do cotidiano. Reconhecer as possibilidades do cinema diário enquanto dispositivo é fundamental para refletirmos sobre o impacto deste exercício diário na obra e na vida do realizador, que é simultaneamente autor e matéria de seu filme.

Nesse contexto, o objetivo deste trabalho é investigar de que modo o filme-diário, no âmbito do cinema autobiográfico, é uma ferramenta que pode ser utilizada por cineastas que se encontram na situação de estrangeiros - exilados, imigrantes ou refugiados - para observar, entender e se aproximar da realidade não familiar que os cercam. Dessa maneira, a prática de registrar o cotidiano funcionaria não apenas como um modo de autorrepresentação no cinema, mas também como um instrumento de autoconhecimento e autorreflexão subjetiva. Isso se apresenta quando levamos em consideração, além da captação das imagens, a importância do processo de montagem, que consiste na etapa na qual o realizador revisita suas imagens e momentos vividos, filtra o que considera importante ou não, adiciona comentários posteriores por meio de texto e voz *off* e, então, transforma seus breves filmes diários em um produto final, um filme-diário.

Partindo desta hipótese, este trabalho analisa quatro longas-metragens do realizador lituano Jonas Mekas - cineasta considerado precursor na realização de filmes-diários nos Estados Unidos; nome fundamental no cinema *underground*, experimental e *avant-garde* americano, cuja contribuição crítica e cinematográfica colaborou imensamente para o cinema moderno - para identificar de que maneira a temática do estrangeiro e suas implicações se apresenta no trabalho autobiográfico do realizador. As obras de Jonas Mekas selecionadas para a análise foram seus três primeiros filmes-diários, *Diaries, Notes and Sketches: Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976); e também seu último filme-diário, *The Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012). Esses títulos foram escolhidos por reconhecer que são as obras de Mekas que melhor representam as temáticas da prática do "viver e filmar" e abordam as experiências do ser na condição de estrangeiro. Mais do que de observar de que

forma uma autobiografia ou um filme-diário, com um caráter íntimo e pessoal, pode trazer à tona reflexões que abrangem todo um grupo de pessoas, pretendo descobrir se as obras de Mekas, com imagens voltadas para sua vida privada, são capazes de evocar uma narrativa coletiva, que abranja outras pessoas que se encontram na situação de estrangeiros, vivendo em país distinto do seu de origem.

Esse trabalho é composto por seis capítulos. O primeiro utiliza-se dos estudos de escritores como Patricia Zimmerman, Charles Tepperman e P. Adams Sitneys com o intuito de fornecer informações fundamentais sobre o cinema amador, experimental e *avant-garde*, partindo do entendimento de que estes momentos compõem o contexto histórico em que os filmes analisados estão inseridos, além de terem sido decisivos para que a autobiografia viesse a ser reconhecida como gênero cinematográfico. No segundo capítulo, são abordadas as possibilidades da autobiografia no cinema, os momentos iniciais do gênero nos Estados Unidos, e a utilização de registros diários para realizar um cinema do "eu". O terceiro capítulo traz uma breve biografia de Jonas Mekas e sua jornada da Lituânia aos Estados Unidos, momentos importantes na trajetória do realizador, suas contribuições para o cinema norte-americano, e a prática do viver e filmar que exercia em seu cotidiano. Este capítulo busca fornecer uma maior compreensão da trajetória de Mekas, tanto de forma pessoal, para que seja possível observar símbolos subjetivos presentes em suas imagens; como também inserido no contexto do cinema estadunidense, para entender sua importância, a relevância de suas contribuições, e o momento em que se situam suas obras no contexto da história do cinema norte-americano.

A trajetória migrante de Mekas e sua experiência como imigrante, exilado e refugiado compõem o início do quarto capítulo. Na sequência, são apresentados conceitos e definições que proporcionam um breve entendimento sobre as diferenças essenciais entre as questões do indivíduo estrangeiro que se encontra na posição de imigrante, exilado ou refugiado, para que esses aspectos possam ser visualizados de maneira mais clara na análise de conteúdo dos filmes de Mekas que serão apresentados na sequência. O quinto capítulo, por fim, traz explicações sobre a metodologia de análise de conteúdo selecionada, seguida da análise dos seguintes filmes-diários de Jonas Mekas: *Diaries, Notes and Sketches: Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976); e também seu último filme-diário, *The Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012). Dessa forma, com a abordagem teórica e análise de conteúdo das obras de Jonas Mekas, o objetivo deste trabalho se resume em perceber a maneira como a experiência subjetiva do estrangeiro - sendo este imigrante, exilado ou refugiado - se apresenta nos filmes-diários autobiográficos de Jonas Mekas.

Capítulo I: Rupturas com o Cinema Clássico

I.1. Experimentalismo *Amateur* e *Avant-garde*

*"O amador é um experimentalista"*¹

Roy Wilton

A prática cinematográfica amadora, com modos de produção, realização e distribuição que se afastavam do cinema clássico comercial estadunidense, proporcionou aos cineastas e entusiastas do cinema, a partir dos anos 1920, a liberdade necessária para realizar experimentações fílmicas. Essa cultura, que começou a ser desenvolvida neste momento, preparou o terreno para que, algumas décadas depois, surgissem o que são conhecidos como: o cinema experimental, o *avant-garde* e, também, o reconhecimento da prática autobiográfica como gênero no cinema.

Existente previamente apenas no âmbito literário, a autobiografia passou a ser considerada gênero cinematográfico graças às inúmeras obras de artistas que praticavam, defendiam e discutiam a importância do *amateur* e da "experimentação" no cinema. Para entender o valor e as contribuições, a curto e longo prazo, do conceito de cinema *amateur*, é necessário observarmos alguns aspectos que propiciaram e contribuíram para a sua difusão, como, por exemplo, o contexto histórico no qual situou-se seu início e, também, o surgimento de novas tecnologias, como câmeras de filme mais acessíveis, que passaram a ser amplamente comercializadas nos Estados Unidos a partir dos anos 1920.

O termo *amateur* tem sua origem no francês e foi adotado pela língua inglesa no fim do século XVIII. Em 1803, o termo foi descrito por Abraham Rees, no Oxford English Dictionary, como "a foreign term introduced and now passing current amongst us, to denote a person understanding, and loving or practising the polite arts of painting, sculpture, or architecture, without any regard to pecuniary advantage"². Essa definição aponta para o fato de que o *amateur* realiza sua arte sem objetivos pecuniários, ou seja, não visa obter lucros financeiros com o que produz. Stan Brakhage, cineasta praticante e defensor do cinema *amador*, como

¹ Roy Walter Winton, 1926 - A Maecenas for the Movies, p. 32 em Charles Tepperman, 2015 - Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960, p. 57.

² Definição de *amateur* disponível no Oxford English Dictionary Online.

veremos a seguir, afirma: "Amateur" is a word which, in the Latin, meant "lover"; but today it has become a term like "Yankee" ("Amateur—Go Home"), hatched in criticism, by professionals who so little understand the value of the word or its meaning that they do honor it, and those of us who identify with it, most where they think to shame and disgrace in their usage of it".³

Segundo James M. Moran, o *amateurismo* acolhe qualquer prática não industrial, exercida por razões distintas à dos intercâmbios mercantis. Dessa forma, o autor utiliza o termo *amateur* para se referir tanto aos *home videos* (filmes de família, caseiros ou domésticos, como veremos a seguir) quanto ao cinema de vanguarda - ou *avant garde* - devido ao fato de ambos compartilharem modos de produção e exibição opostos aos moldes industriais. Conforme apresentado por Zimmerman, a produção de filmes *amateur* não deve ser estudada como um evento único na história do cinema, mas sim como "a conceptual formation created by social practices and discourses, a category embroiled in power relations between a dominant, more pervasive culture and marginal cultural resistances and technological formations."⁴

Conforme apontado por Tepperman, a primeira onda da cultura cinematográfica *amateur* na América do Norte aconteceu entre os anos 1923 e 1960. "This was a period when being an amateur meant experimenting with all the possibilities that making movies outside Hollywood presented".⁵ Esse período teve início em 1923 devido ao fato de que, nesse ano, nos Estados Unidos, uma inovação tecnológica democratizou o acesso às câmeras de vídeo: o surgimento das câmeras de filme 16mm. Segundo Zimmerman, as empresas responsáveis por este lançamento, Eastman Kodak and Bell & Howell, estabeleceram o equipamento como o padrão para produções amadoras ou que não visavam ser exibidas para o público, ou seja, para quem possuía a filmagem como "hobby". De acordo com a autora, a disponibilidade dos filmes reversíveis - que eram mais baratos para filmar do que com os filmes negativos - foi também um fator que levou as câmeras a serem intensivamente anunciadas para venda aos consumidores de diferentes classes sociais e econômicas.

Antes disso, o formato 28mm já havia sido apresentado como uma alternativa às pesadas câmeras de filme 35mm, porém estas ainda possuíam um

³ Stan Brakhage, 1971 - *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*, ed. Bruce R. McPherson, 2001, p. 144 em Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 16.

⁴ Patricia R. Zimmerman, 1988 - *Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962*, p. 24.

⁵ Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 17.

custo alto e, portanto, eram comercializadas apenas para as elites. Segundo Tepperman, além do custo de filmagem, que foi reduzido para menos de um quarto em relação às produções em 35mm, a magia no ato de captar a realidade em vídeo com grande facilidade de manuseio era a característica mais atraente deste equipamento amador. Para o autor, o surgimento da 16mm e os benefícios práticos deste novo formato trouxe as condições ideais para nascer, na América do Norte, a cultura de filmes amadores.

Em apenas três anos após o lançamento da 16mm, a prática cinematográfica amadora já havia se difundido de maneira tão intensa que despertou o interesse em unir os praticantes para discuti-la como forma. Dessa maneira, em 1926, Hiram Percy Maxim fundou a revista *Amateur Movie Makers* e a *Amateur Cinema League*, com o intuito de unir praticantes, promover o cinema amador como uma produção altamente poderosa e criativa, e, além disso, enfatizar sua virtude de realização sem fins comerciais ou pecuniários.

Havia nesse momento, segundo Zimmerman, um crescente reconhecimento da importância de fazer coisas "mal feitas", ou seja, sem a obrigação de atender a algum padrão de qualidade - no caso do cinema, esse padrão era imposto pela grande indústria cinematográfica de Hollywood. A cultura de "doing things badly", como se refere a autora, reverberou com o passar dos anos como um argumento contra as normas socialmente estabelecidas de que são necessárias habilidades profissionais em uma atividade para poder realizá-la. Isso ficou claro em um artigo publicado na revista *Living Age* em 1926, intitulado "The Amateur and the Dilettant". Um trecho do artigo, citado por Zimmerman, apresenta que: "If all men postponed engaging in any creative or creative activity until they could do it expertly, what would become of all the experimental vitality of human life? It takes a certain confidence in the value of experience, as such, to be a good amateur, and the modern world is probably too conscientiously utilitarian for that".⁶

De acordo com Tepperman, na edição inaugural, Maxim - o fundador da revista - proclamou uma nova era para o cinema, anunciando o nascimento de um novo tipo de cineasta. "When we analyze amateur cinematography, we find it a very much broader affair than appears upon the surface. Instead of its being a form of light individual amusement, it is really an entirely new method of communication"⁷ publicou Maxim, em 1926. Tepperman destaca que, por meio da revista, a cinematografia amadora se tornou organizada. "The magazine promised

⁶ *The Amateur and the Dilettante*, *Living Age*, em Patricia R. Zimmerman, 1988 - *Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940*, p. 269.

⁷ Hiram Percy Maxim, 1926 - *Amateur Cinema League: A Close-Up*, em Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 19.

to transform amateur cinema from nebulous and chaotic blundering to a tangible and productive order"⁸, escreveu. O autor também aponta que, durante o seu primeiro ano de publicação, a *Amateur Movie Makers* trouxe à luz a existência de uma vasta gama de "film amateurs, aesthetic philosophies, and amateur interests"⁹.

O enfoque se manteve na prática amadora, mas em 1928, a revista resolveu encurtar o nome para apenas "Movie Makers". Neste mesmo ano, conforme aponta Tepperman, a revista *Photoplay*, focada em fotografia, cinema e entretenimento, realizou o primeiro grande concurso de filmes amadores na América do Norte. O diretor da revista *Movie Makers*, Roy W. Winton, publicou que o concurso realizado pela *Photoplay* era a comprovação da importância de obras "amadoras" para o desenvolvimento da estética do cinema. No artigo, Winton ainda tentou mobilizar todos os membros da *Amateur Cinema League* a participarem do concurso. "This is a direct appeal to League members to undertake filming that will be artistically significant. The *Photoplay* contest films point the way to a very rich development. We, as League members, must be the leaders in it"¹⁰, escreveu Winton na *Movie Makers*.

A criação dessa e de outras revistas especializadas em cinema foi fundamental para a disseminação da cultura amateur. Segundo Tepperman, a revista "Movie Makers and other publications paid significant attention to amateur experimental efforts and promoted the idea that aesthetic experimentalism was one of the most important opportunities—even missions—that faced amateurs, as self-taught artists unhindered by commercial demand"¹¹. De acordo com o autor, os artistas amadores podiam experimentar, através do cinema, diferentes formas de ver a si mesmos: "as creative individuals, members of a social organization, and masters or directors of their experiences of modernity and mass consumer culture"¹².

A partir dos anos 1930, houve uma intensa queda na produção cinematográfica amadora nos Estados Unidos. Isso se deve ao fato de um momento dramático vivenciado por toda a população: a grande crise financeira e recessão econômica norte-americana conhecida como Grande Depressão, causada pela

⁸ Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 45.

⁹ Idem, p. 46.

¹⁰ Roy W. Winton, 1928 - *The Significance of the First Amateur Film Contest*, em Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 338.

¹¹ Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*, p. 339.

¹² Idem, p. 45.

quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. Existem pouquíssimas evidências de experimentações entre cineastas amadores neste período de crise e também durante a Segunda Guerra Mundial, que teve início logo na sequência da Grande Depressão. Segundo Tepperman, o filme 16mm, nesse contexto, foi utilizado para promover propagandas sobre a Guerra. De acordo com Zimmerman, a nova tecnologia também foi usada nesta época por militares para fins de vigilância. Os poucos norte-americanos que estavam engajados na atividade cinematográfica amadora durante este período não estavam envolvidos com a Amateur Cinema League.

Embora a produção independente e amadora se encontrasse paralisada nos Estados Unidos no período de guerras e crise, na França, a produção de filmes experimentais se encontrava a todo vapor, com artistas de movimentos de vanguarda explorando intensamente a produção cinematográfica. Assim, o *avant-garde* passou a conquistar seu espaço no cinema amador. Zimmermann define esse movimento como uma prática emergente, que desafiava os paradigmas de composição e construção narrativa estabelecidos pela indústria de filmes comerciais. Segundo a autora, o *avant-garde* é uma forma identificada pelas suas principais características: "its disruption, interrogation, and reworking of visual code"¹³ que nos apresenta uma agenda estética oposta ao que era conhecido até então, com um esforço de ser anti-utilitarista e contra o cinema tradicional.

¹³ Patricia R. Zimmerman, 1986 - The amateur, the *avant-garde*, and ideologies of art, p. 63.

I.2 Home movies e os Filmes de Família

É necessário pontuar que, para além dos filmes de carácter mais artístico e experimental dos filmes *avant-garde*, existia também a produção amadora de filmes familiares, caseiros, ou home movies. Se partirmos do pretexto que a palavra *amateur*, no cinema, define todos os filmes realizados sem o objetivo de lucrar e fora dos circuitos industriais de produção e exibição, é possível apontar como suas manifestações mais prolíficas o *avant-garde* e o cine doméstico - maneira como Cuevas se refere aos *home videos* realizados, de forma amadora, por membros de uma família e sobre a própria vida familiar.

Para Cuevas, há quem duvida que esta categoria realmente se trate de "cinema", partindo de uma compreensão reducionista de cinema que "incluye como requisito sine qua non una elaboración compleja y una exhibición pública. Afortunadamente, el creciente interés por la cultura popular, y más en concreto por los estudios de lo cotidiano, junto con la mayor conciencia del valor etnográfico e histórico de este cine, han ayudado a reivindicar el cine doméstico y a situarlo en su debido contexto".¹⁴

Por mais que sejam simples em termos de produção, as imagens de família e os filmes feitos em casa têm grande importância neste movimento. Segundo Zimmerman¹⁵, tanto antropologistas quanto críticos de fotografia passaram a demonstrar profundo interesse em estudar os filmes caseiros, com o intuito de decodificar o significado dessas imagens e encontrar, nelas, significados culturais mais complexos. Conforme apontado por Tepperman, esse tipo de mídia é considerado, por pesquisadores, uma forma de *folk material culture*, ou material da cultura popular: "examining how the structure and content of domestic snapshots and films reveal a "symbolically created world"¹⁶.

O surgimento do cinema amador marca também o nascimento de uma nova tecnologia, diferentes estruturas econômicas, uma mudança nas relações sociais e estéticas, além de um grande potencial para dispersar e democratizar os meios de produção ao "shifting the locus of film history from the dominant to the marginal, from the spectacle of narrative film to the scriptum"¹⁷. Entretanto, na época, a

¹⁴ Efrén Cuevas, 2010 - La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos, p. 24.

¹⁵ Patricia R. Zimmerman, 1986 - The amateur, the avant-garde, and ideologies of art, p. 65.

¹⁶ Charles Tepperman, 2015 - Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960, p. 25.

¹⁷ Patricia R. Zimmerman, 1988 - Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940, p. 267.

importância dos home movies não era reconhecida. Ainda era presente a crença de que os filmes de família poderiam ser melhores, seguindo as regras hollywoodianas.

Um artigo intitulado "Simple Ways to Improve Home Movies", publicado em 1937, na revista *Popular Science*, confirma esta crença ao oferecer às pessoas que realizavam *home videos* algumas dicas para copiar os padrões e estética cinematográfica de Hollywood. Esse discurso posiciona o "profissionalismo" de Hollywood como o ideal a ser seguido. Segundo Zimmerman, diversas colunas de revistas na época aconselhavam - ou, como a autora aponta, buscavam doutrinar - os cineastas amadores a seguir os padrões estéticos de filmes hollywoodianos. Dentre as principais indicações, havia a ênfase em realizar um pré-planejamento antes de iniciar a filmagem, buscar composições estéticas agradáveis que causem reações emotivas nos espectadores, entre outras.

De acordo com Zimmerman, o desejo por trás dessas tentativas de "doutrinação" era de colocar o lazer e a prática amadora nos moldes da produção industrial de filmes de Hollywood. Segundo a autora, tais publicações provam como a ideologia de Hollywood tentava controlar a tecnologia amadora. A narrativa hollywoodiana se esforçava em apresentar a ideia de que o amateur filmmaking era um reflexo imperfeito da prática estética dominante de Hollywood. Para a autora, o resultado desse período de "conflito" entre o profissional e o amador culminou na dominância das convenções narrativas de Hollywood na estética de muitos filmes amadores da época. Segundo ela, isso aconteceu através da promoção contínua de normas que demonstravam "perfeição", e uma total "aniquilação" de elementos espontâneos ou que não iam de encontro com essas normas. "Amateur film was defined by magazines as an aesthetically inferior stylistic category, but one constantly practicing to achieve a homology to Hollywood productions"¹⁸.

O estilo de Hollywood foi naturalizado como senso comum, como uma organização lógica do filme com base na ideia de continuidade. Para Zimmerman, "the rules of conventional Hollywood narrative, through which shots were related to one another in a sequential and thematic order, were also proffered as the keys to complete audience enjoyment"¹⁹. Entretanto, segundo a autora, parte deste movimento, que Zimmerman chama de resistência, não sucumbiu às regras de Hollywood. Como veremos a seguir, os principais exemplos dessa resistência foram o cinema experimental e o cinema-verdade, ou cinema *verité*, movimento que surgiu na França mas chegou até os Estados Unidos por meio de filmes que passaram a ser exibidos na televisão, na década de 1960.

¹⁸ Patricia R. Zimmerman, 1988 - *Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962*, p. 24.

¹⁹ *Idem*, p. 35.

Enquanto diversas revistas e profissionais de Hollywood defendiam a presença de seus estilos narrativos no cinema amador, os cineastas *amateurs* traíram essas inclinações estéticas e tentavam reforçar o caráter experimental e, principalmente, livre, de suas obras artísticas. O período que abrange o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, até os anos 1960, foi extremamente frutífero para a produção de filmes amadores com estética mais experimental. Pesquisadores como Tepperman consideram justamente o período logo após o fim da Segunda Guerra Mundial como o momento inicial da nova fase do cinema amador. O autor define o período entre o fim da Segunda Guerra, em 1945, até os anos 1960 como "Postwar Amateur Film Culture". Os momentos que antecederam essa fase são denominados, pelo autor, como "The Emergence of Amateur Cinema", entre 1892 e 1927, e então "The First Wave of Amateur Film Culture" ou primeira onda da cultura de filmes amador, sendo esta o período entre 1928 e 1945.

Esta segunda onda foi o período no qual os artistas e cineastas retornaram às produções de suas obras no modo *amateur*, e também passaram a observar uma crescente popularização de seu hobby. Foi também neste contexto que surgiram termos como cinema experimental, *underground* e *New American Cinema* - que acompanhavam a expressão *avant-garde* na tentativa de definir este modo de produção experimental, livre e sem fins comerciais. De um modo geral, não há consenso entre pesquisadores, historiadores e estudiosos do cinema sobre a denominação mais apropriada. Quando falamos sobre este movimento na história do cinema, diversos termos surgem.

P. Adams Sitney, um dos principais escritores sobre o cinema *avant-garde* norte-americano, em seu livro *Visionary Film*, pioneiro no que diz respeito ao cinema de vanguarda estadunidense, afirma que, por mais que não considere o termo *avant-garde* o ideal, decidiu utilizá-la para abarcar as produções cinematográficas experimentais deste momento simplesmente porque "it is the one name which is not associated with a particular phase of the thirty-year span I attempt to cover"²⁰. Já Jonas Mekas discordava desse termo, por enxergar nele um paralelo com experimentações científicas, termo que não cabe aos artistas: "Scientists might be experimenting, while artists usually go straight to the point. Sure, there is a factor of chance, accident, but when we try out one way of doing things or another, it is not experimenting. So forget this word, call our films *avant-garde*, not experimental".²¹ No início de suas publicações na *Movie Journal* e

²⁰ P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, p. 11.

²¹ Jonas Mekas, *Out-takes from the life of a Happy Man: Conversation with Jonas Mekas*. Entrevista concedida a Justė Jonutytė, disponível em:

Film Culture, Mekas utilizava o termo "*film-poem*", por reconhecer que havia uma relação entre a poesia e o cinema avant-garde, pelo menos nas obras de diversos artistas que começaram a produzir naquele período. "Mekas understood that film criticism had to find a way to talk about these films without resorting to discussing a narrative or speaking vaguely about experimentation"²², observou Smulewicz-Zucker.

Em *Visionary Film*, Sitney aponta diferentes termos utilizados, no decorrer da história, na tentativa de definir e unificar as obras cinematográficas de vanguarda. Segundo o autor, entre os anos 1920 e 1930, os primeiros filmes deste caráter eram chamados de filmes experimentais ou poéticos. Para ele, esses termos limitam o campo de abrangência das obras e não são precisos em sua definição. Sitney ainda aponta que, ao se referir a um filme como "experimental" há, implícita, a ideia de que este é apenas um experimento e o "outro" modo de cinema é mais fixo e estável. Ambos termos caíram em desuso no fim dos anos 1950 para acolher os novos títulos que nasciam no momento: cinema *underground* e *New American Cinema*.

De acordo com Sitney, o New American Cinema, ou novo cinema americano, seguia o modelo da vanguarda cinematográfica francesa Nouvelle Vague. E o caráter *underground*, por sua vez, era uma resposta ao comprometimento social por parte dos cineastas em produzirem obras declaradamente contra a indústria comercial do cinema, característica dos filmes que se destacaram nesse período. De acordo com o autor, pouquíssimos cineastas da época ficaram satisfeitos com estes rótulos. Assim como Sitney, diversos autores decidiram aplicar o conceito de *avant-garde* para se referir aos filmes desta época, que estavam fora do circuito mainstream e eram considerados subversivos, pois não iam de encontro às regras e normas de Hollywood. A busca por uma definição, conforme identificou Mourão, não tinha a pretensão de limitar e circunscrever um movimento, mas pelo contrário: "tratava-se de salvaguardar um espaço de criação que não se deixasse apropriar por nenhum discurso nem projeto, um espaço de exceção, cambiante e livre"²³, escreveu a autora.

<http://www.15min.lt/en/article/culture-society/outtakes-from-the-life-of-a-happy-man-a-conversation-with-jonas-mekas-528-321564>.

²² Gregory Smulewicz-Zucker, 2016. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, p. 18.

²³ Patrícia Mourão, 2013 - *Jonas Mekas*, p. 56.

I.3 Estética Experimental no Cinema *Amateur*

Dentro da American Cinema League, a estética experimental do cinema amador ressurgiu com força no pós-guerra, principalmente através das obras de Maya Deren, um dos principais nomes no que diz respeito ao cinema de vanguarda, devido às suas produções cinematográficas e literárias dentro deste contexto. Seu filme *Meshes of the Afternoon* (1943), conforme destacou Mourão, "é tido, com razão, como o marco inaugural dessa tradição no Pós-guerra"²⁴. Conforme observado por Sitney, em um capítulo de seu livro dedicado exclusivamente a *Meshes of the Afternoon*, este filme foi inovador e marcou o início da tradição avant-garde norte-americana.

Na obra, Deren buscou transmitir a experiência da transição entre o estado onírico e o desperto. Conforme observado por Mourão, "Na simulação da experiência de um sonho, a heroína observa o seu duplo em uma série de ações repetidas e encontros com objetos capazes de lhe revelar algo sobre seus medos e desejos em uma jornada de autoconhecimento"²⁵. Sitney cita um trecho de um artigo publicado por Maya Deren na revista *Film Culture*, no inverno de 1965, no qual ela argumenta que seu filme não busca apresentar um evento que pode ser vivenciado por inúmeras pessoas, mas sim, apresentar uma experiência interna de algo que é vivenciado individualmente. Segundo a própria cineasta, *Meshes of the Afternoon* "reproduces the way in which the subconscious of an individual will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual incident into a critical emotional experience"²⁶.

Em seus textos e práticas cinematográficas, Maya Deren se posicionava como uma grande defensora da "câmera móvel", ou seja, com as imagens sendo gravadas com a câmera nas mãos. Segundo ela, essa técnica proporciona o acesso a uma esfera mais íntima e pessoal do cineasta. Zimmerman comenta sobre uma outra fala de Maya Deren, este publicado por Charles Reynolds em 1962 - após o falecimento de Maya Deren - em um anuário de filmes e fotografia, no qual a cineasta afirma que "the most important part of filmmaking equipment was a

²⁴ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 27.

²⁵ Idem p. 37.

²⁶ Maya Deren, 1965 - *Film Culture*, em P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, p. 9.

"mobile body," and an "imaginative mind," rather than a static camera on a tripod, a mind ordered on the rules of continuity, or technical gadgetry".²⁷

Segundo Zimmerman, a câmera móvel, ou seja, utilizada nas mãos sem recorrer ao tripé, começou a ser incentivada por apresentar mais leveza e facilidade de manuseio para o cineasta amador e, também, por proporcionar uma prática mais íntima e participativa. Esse argumento ganha ainda mais credibilidade a partir do ano 1962, com a distribuição de filmes independentes do cinema-verité para a televisão. A fluidez deste movimento enfrentou as convenções de Hollywood. Conforme descrito por Ed Corley no artigo "Liberate Your Camera", publicado na revista Popular Photography em 1962 e citado por Zimmerman, a câmera se tornou uma extensão do cineasta: "I think of the camera as my 'eye.' Once it starts rolling, the camera is part of me.... I see with it"²⁸, escreveu Corley.

A prática da câmera móvel é um dos aspectos que demonstra a principal característica do cinema amador: a individualidade do cineasta. Conforme observado por Zimmerman, neste momento, o cineasta amador se tornava detentor de todas as fases do processo cinematográfico: "In effect, amateur filmmaking, particularly within the *avant-garde* aesthetic, postured individual control of all phases of the filmmaking process as resisting the mass production and dehumanizing techniques and organization of Hollywood filmmaking"²⁹. Desta maneira, ela aponta que este é mais um dos pontos que posiciona o amadorismo como cinema de resistência contra o cinema comercial de Hollywood, visto que "It countered big-budget productions with low-cost films, expertise with imagination, professional equipment with simple cameras, and the division of labor with the total integration of the individual in the filmmaking process"³⁰.

Com a disseminação das câmeras portáteis de 8mm e 16mm, "As fronteiras entre o amateur, o artista e o cineasta tornam-se cada vez mais tênues"³¹, apontou Valles. Jonas Mekas, como veremos a seguir, pertence a este período no qual as câmeras mais leves, de fácil manuseio, que permitiam a técnica de câmera móvel eram fundamentais para um cinema mais pessoal e íntimo. Em um artigo na sua coluna Movie Journal, intitulado "Cinema em 8mm como arte popular", Mekas

²⁷ Charles Reynolds, 1962, em Patricia R. Zimmerman, 1988 - Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962, p. 38.

²⁸ Ed Corley, 1962 - Liberate Your Camera, em Patricia R. Zimmerman, 1988 - Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962, p. 38.

²⁹ Patricia R. Zimmerman, 1988 - Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962, p. 38.

³⁰ Idem, p. 39.

³¹ Rafael Rosinato Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas, p. 188.

proclamou: "The day is close when the 8mm home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people. Blind as we are, it will take us a few more years to see it, but some people see it already"³², publicou Mekas.

Conforme identificado por Valles, "A popularização desses suportes não somente possibilitou uma produção em massa de registros caseiros, filmes familiares, mas também contribuiu para ampliar um entendimento sobre o uso do termo amateur"³³. Dessa forma, com o passar do tempo, a produção de filmes amadores deixou de ser considerada apenas um passatempo e se tornou uma forma de expressão consciente por parte dos cineastas neste novo meio, como também observou Roy Winton, diretor da Amateur Cinema League.

Segundo Tepperman, as observações de Winton reforçam a capacidade do cinema de registrar a experiência cotidiana trazendo, também, reflexões conscientes sobre a questão estética desse modo de cinema. O autor também cita o posicionamento do fundador e presidente da Amateur Cinema League, Hiram Percy Maxim, que anunciava o cinema amador com caráter mais íntimo como um meio capaz de comunicar uma nova forma de conhecimento, com a capacidade de registrar experiências pessoais significativas, captar a graciosidade de eventos visuais em movimento e, ainda por cima, poder compartilhar esses registros com muitas outras pessoas.

Segundo Valles, cineastas como Mekas, Deren e Brakhage defenderam o uso de equipamentos mais rudimentares e também reivindicaram uma intenção poética contida nesta limitação técnica: "É por meio desses dispositivos técnicos rechaçados pelo cinema dos estúdios que também se acentuava um entendimento do amateur a partir da sua liberdade criativa. Esses autores encontraram nas câmeras portáteis um caminho para construir obras de cunho mais íntimo, pessoal, autobiográfico. Tanto nas suas obras fílmicas como nos seus textos teóricos, eles procuraram mostrar que mesmo as falhas técnicas, os planos fora de foco e o uso da câmera na mão potencializavam as técnicas amadoras como ferramentas artísticas".³⁴

Em relação ao fato de compartilhar experiências através de imagens captadas da sua realidade, Brakhage, conforme observado na análise de Valles, afirma que "o cineasta amateur filma pessoas, lugares e objetos que ama e os

³² Jonas Mekas, 2006 - *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema (1959 - 1971)*, p 89.

³³ Rafael Rosinato Valles, 2018 - *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*, p. 188 e p. 189.

³⁴ Idem, p. 190.

eventos felizes e de importância pessoal, num gesto que atua direta e unicamente de acordo as necessidades da memória”³⁵. Para se referir a esta gama de possibilidades do cinema amador, no que se diz respeito a captura de cenas do cotidiano, que inclui imagens de família, viagens e comunidade, Tepperman utiliza a nomeação “chronicle films”. Ainda sobre conceituações, Allard traz outro termo, que resume o encontro entre os filmes domésticos ou de família com o cinema experimental, nos quais os cineastas se inserem de forma mais íntima: o cinema pessoal. Segundo o autor, enquanto o filme de família costuma registrar acontecimentos ligados à vida doméstica, os filmes de caráter “pessoal” estão ancorados precisamente na própria intimidade dos realizadores, o que expande os limites da intimidade mostrada nos filmes de família.

Entendido isso, o objetivo deste capítulo não é abarcar toda a diversidade de termos e formas que o amateur pode conter, mas sim observar como o surgimento deste movimento e a instauração da cultura amateur na América do Norte foi fundamental para a construção de uma concepção poética relacionada ao cinema de *avant-garde* e para a inserção do “eu” no cinema pessoal dos cineastas amateur. Segundo Valles, foi através da vanguarda cinematográfica norte-americana que a relação entre o cinema amateur, a utilização de registros caseiros e os filmes de cunho autobiográfico assumem protagonismo. A liberdade que o cineasta amateur, *avant-garde*, experimental ou underground conquistou e experienciou, criou o terreno adequado para a exploração de um cinema na primeira pessoa: surgiu, assim, a consciência sobre a autobiografia no cinema.

³⁵ Stan Brakhage, 2014 - En defesa de lo amateur, p. 109, em Rafael Rosinato Valles, 2020 - Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur, p. 185.

Capítulo II. Autobiografia no Cinema

II. 1. O Surgimento do Gênero

"Autobiographical cinema has therefore been conceived not as the story of any life, but as the story of the life of the artist".³⁶

Os desencadeamentos que a cultura amateur e o experimentalismo característico do *avant-garde* desencadearam no cinema foram essenciais para que, no final da década de 1960, dentro do contexto que convencionamos chamar cinema experimental e *avant-garde* norte-americano, surgisse um grande número de cineastas a aventurar-se na elaboração de autobiografias filmadas. Segundo Mourão, esse movimento foi acompanhado por um crescente interesse, por parte dos realizadores, em formas diversificadas de autorrepresentação e reflexão sobre as possibilidades, usos e potências dessas novas formas dentro do cinema.

Conforme observado por Mourão, é fato que, hoje em dia, podem ser considerados autobiográficos os elementos nos filmes de ficção de Charles Chaplin, Jean Cocteau, François Truffaut ou Federico Fellini. Porém, apesar de já ter sido observada em outros contextos e épocas, há um consenso entre pesquisadores e estudiosos sobre o fato da autobiografia ter surgido como gênero no cinema nos Estados Unidos somente na década de 1960. Até então, este modo de representação era debatido como gênero apenas no âmbito da literatura. Entre os cineastas que começaram a desbravar, na altura, o caráter autobiográfico no cinema de vanguarda estadunidense, estão: Jonas Mekas, Stan Brakhage, Marie Menken, Carolee Schneemann, Jerome Hill, Hollis Frampton, James Broughton, Robert Frank, Howard Guttenplan, Taylor Mead e Warren Sonbert.

Em um contexto como o do cinema experimental, no qual as inflexões subjetivas e autobiográficas já se destacavam como características evidentes deste modo de produção independente - temos como exemplo *Meshes of the Afternoon* (1943), filme da cineasta Maya Deren, já citado anteriormente, que é considerado um marco inaugural não apenas do cinema experimental no contexto pós-guerra como também o momento inicial da produção de filmes "em primeira pessoa" -

³⁶ Maureen Turim, 1992 - "Reminiscences, Subjectivities, and Truths" em David E. James, 1992, p. 193.

Mourão questiona os motivos que levaram autobiografia a ganhar verdadeira notoriedade e atingir um patamar sólido somente a partir de 1960.

Valles apresenta que, apesar dos registros de cunho autobiográfico já existirem previamente, foi precisamente o contexto pós-guerra que propiciou e intensificou o interesse dos cineastas pela realização de filmes em primeira pessoa. De acordo com o autor, foi no período pós-guerra que o cineasta passou a dedicar mais o olhar para si, trazendo parte de sua esfera íntima e pessoal do seu cotidiano para o universo de seus filmes, e buscando evidenciar a ideia de processos no decorrer da realização fílmica.

Segundo Valles, os realizadores deste movimento se encontravam em um período no qual queriam transmitir, em seus filmes, o sentido inacabado de construção constante, "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"³⁷. Segundo o autor, essa busca do autor por um sentido autobiográfico em suas obras foi justamente um dos fatores que contribuiu para a afirmação do cinema de vanguarda dentro do contexto norte-americano. Dessa forma, observamos que o cinema amateur e de vanguarda proporcionaram o surgimento da autobiografia como gênero no cinema e, então, o próprio caráter autobiográfico das obras que passariam a existir afirmaram a importância do *avant-garde* no contexto do cinema norte-americano e mundial.

O desenvolvimento do caráter autobiográfico nas obras fílmicas surgiu em um contexto específico dentro da história do cinema que favoreceu este tipo de obra: era um momento no qual o processo de ruptura que o *avant-garde* trouxe era combinado com a cultura amateur, e assim ferramentas destes movimentos que permitiam uma abordagem mais livre e poética foram utilizadas como ferramentas para retratar o "eu". Para Turim, o cinema autobiográfico, ao menos em seu início, não era apenas um esforço do cineasta em apresentar um filme no qual mostra a sua realidade e fala de si, como também uma manifestação contra o cinema como uma atividade industrial, coletiva e para a massa. O autor defende que o cinema autobiográfico é uma expressão artística que "more or less self-consciously highlights the artist in his or her subjective response to an environment and in his or her symbolic interiority"³⁸.

³⁷ Rafael Rosinato Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas, p. 180.

³⁸ Maureen Turim, 1992 - "Reminiscences, Subjectivities, and Truths" em David E. James, 1992 - To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground, p. 193.

A importância deste recorte dentro da história do cinema se dá para além da intensa prática e produção autobiográfica. O cineasta Jonas Mekas, cujo trabalho será analisado em seguida, em texto publicado no jornal independente nova-iorquino Village Voice, em 1973, aponta o fato de que a principal diferença entre o uso da autobiografia antes dos anos 1960 e depois é: "now we have a consciousness of the autobiography in cinema as form of cinema in itself (with all its varieties): before, this consciousness didn't exist".³⁹ Na mesma publicação, ele aponta que antes dos anos 1960 os aspectos autobiográficos apareciam no cinema de forma mais indireta, como por exemplo nas obras de Lumière, Dziga Vertov, Chaplin. A partir dos anos 1960, com a expansão da consciência sobre as possibilidades da autobiografia neste meio, começaram a surgir trabalhos explorando diretamente este aspecto nas obras. Segundo Mekas, as autobiografias filmadas com essa complexidade de consciência em relação ao formato eram encontradas apenas nas obras de cineastas independentes, que faziam parte dos movimentos de cinema avant-garde, *underground* ou o *New American Cinema*.

Conforme identificou Mourão, a prática da autobiografia nos anos 1960 não foi em si a grande inovação, mas sim a consciência e o debate sobre ela. Dessa forma, apesar de ser entendido como o marco inaugural do cinema autobiográfico, a principal novidade que os anos 1960 trouxe para o gênero foi o entendimento do mesmo como um fenômeno digno de ser observado. Foi a partir deste momento que vários cineastas começaram não apenas a produzir filmes autobiográficos ou diários, como também a nomear com estes termos as suas obras. A autora também aponta os cineastas Jonas Mekas e Stan Brakhage como os principais nomes deste movimento, que trouxeram contribuições importantes para o gênero autobiográfico no cinema com seus filmes e textos. Segundo Mourão, ambos possuíam um grande "interesse por outras formas (literárias ou pictóricas) de autorrepresentação e escrita de vida e por um esforço reflexivo sobre as possibilidades, usos e potências dessas formas no cinema."⁴⁰

Em março de 1973, a cidade de Buffalo, nos Estados Unidos, foi sede do evento "Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema", que reuniu cineastas, escritores e pesquisadores na Universidade de Nova Iorque, com o intuito de investigar "a tradição emergente da autobiografia no cinema independente contemporâneo", segundo o cartaz da conferência, conforme

³⁹ Jonas Mekas, 1973 - Movie Journal. Village Voice, p. 73 em Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 29.

⁴⁰ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 16.

citado por Mourão⁴¹. Segundo a autora, havia, entre as discussões que ocorreram no seminário, o esforço notável para não apenas falar sobre a autobiografia no cinema como também para pensá-la como uma tradição que se iniciava naquele momento.

O evento em Buffalo, no estado de Nova Iorque, contribuiu para a propagação da autobiografia no cinema independente. O esforço de pensar o gênero parece ter ecoado entre os estudiosos e cineastas presentes, pois Mourão aponta que nos meses seguintes ao evento surgiram, em Nova Iorque, uma série de programações que "chamaram a atenção para a nova tendência, referendando em seus títulos tradições literárias ou pictóricas de autorrepresentação e escrita de vida".⁴² Além disso, Jonas Mekas também dedicou, nos meses seguintes, algumas de suas colunas quinzenais no Village Voice para falar sobre este momento de tomada de consciência sobre a autobiografia no cinema e também sobre o evento que, segundo ele, continha pelo menos metade dos cineastas *avant-garde* americanos presentes.

De acordo com Mourão, "o interesse na autobiografia e o debate sobre o gênero marcaram a paisagem do cinema independente americano nos anos 1970."⁴³ A autora comenta sobre o texto "Autobiography in Avant Garde Film", publicado por Sitney na *Millenium Film Journal*, no qual ele discorre sobre como a autobiografia marcava, naquele momento, um novo momento no cinema de vanguarda, que convencionou chamar de "pessoal". Para Sitney, a singularidade da autobiografia neste momento estava na sua capacidade auto reflexiva, especialmente em relação com a linguagem e à inscrição do tempo: "What is important and what makes autobiography one of the most vital developments in the cinema of the late Sixties and early Seventies is that the very making of an autobiography constitutes a reflection on the nature of cinema, and often on its ambiguous association with language."⁴⁴

⁴¹ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 23.

⁴² Idem, p. 26.

⁴³ Idem, p. 30.

⁴⁴ P. Adams Sitney, 1978 - *Autobiography in Avant-Garde Cinema*, p. 66, em Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 32.

II.3 Os Filmes Diários e o Filme-diário

Neste contexto de intensificação de produções autobiográficas surge também a possibilidade do filme-diário como um dispositivo para a prática autobiográfica. Assim como o diário escrito, o diário fílmico se constitui pela escrita em primeira pessoa, pela autorrepresentação, a inscrição no tempo e no espaço, além da grande dose de subjetividade contida nessa prática. Essa gama de especificidades do dispositivo diário dentro do gênero autobiográfico induz à falsa crença de que é simples definir e analisar este modo. Existem determinadas problemáticas neste processo, devido à alta dose de subjetividade nas obras e a carência de um método específico para adentrar o universo do outro e analisar de forma crítica sua representação do eu.

Para começar, sua própria conceituação já não é breve. Cuevas recorre a Jim Lane para encontrar a definição de filme-diário, o qual o autor define como "a type of autobiographical documentary that involves the shooting of everyday events for a sustained period of time and the subsequent editing of these events into a chronological autobiographical narrative."⁴⁵ É com essa organização de imagens captadas diariamente que estes curtos filmes diários - entendido aqui como as unidades de vídeo captadas diariamente - se tornam uma unidade com o processo de montagem: o filme-diário. Em relação à estrutura, Valles aponta que "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".⁴⁶

Para além de enxergar nas imagens fatos vivenciados pelo autor, vemos os acontecimentos através dos olhos deste autor. Desse modo, a escrita reflexiva, presente tanto nos diários escritos quanto nos filmados, é o que vai revelar a subjetividade do autor, frente aos acontecimentos do dia-a-dia. Além disso, essa escrita confere ao autor "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".

Os filmes de família, abordados anteriormente dentro do contexto de cinema amador, também possuem um caráter de filme-diário e, conforme identifica Mourão, apesar do conteúdo abertamente autobiográfico que quase todos os filmes

⁴⁵ Jim Lane, 2002 - *The Autobiographical Documentary in America*, em Efrén Cuevas, 2006 - *The immigrant experience in Jonas Mekas's diary films: a chronotopic analysis of Lost, Lost, Lost*, p. 55.

⁴⁶ Rafael Valles, 2018 - *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*, p. 38.

de família continham, na época em que começara a surgir nenhum deles era considerado por seus autores ou pela crítica como uma autobiografia. Segundo a autora, os termos "autobiografia" ou "filme diário" nem ao menos faziam parte do vocabulário de cineastas e críticos, muito menos ao se referir a filmes de família.

No que diz respeito às diversas formas e temáticas que as autobiografias e filmes-diários podem apresentar, os autores Gutfreind e Valles destacam uma tendência nestes filmes que pode ir desde "o resgate de imagens de arquivo caseiras, passando por um registro de busca das suas origens familiares."⁴⁷ Ao analisar uma série de filmes brasileiros com caráter autobiográfico, Mourão destaca um ponto interessante: a produção diário fílmico como forma de busca e descoberta. Segundo a autora, para esses cineastas, a experiência com o cinema surge como "um caminho para a reconquista de uma identidade dilacerada pela perda ou pelo trauma, ou de um poder sobre si para aquele que lida com o inevitável."⁴⁸

O fazer autobiográfico se torna, então, um caminho, uma busca. Ao contrário de uma forma fixa, este dispositivo permite registrar um fluxo constante, sem o realizador ter consciência, no momento em que capta as imagens, de como será o produto final. Sobre a escrita diarista na literatura, os autores Rachael Langford e Russel West-Pavlov definem "The diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and the reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarise its characteristics within formalised boundaries"⁴⁹.

Podemos trazer esses pontos para os filmes-diários dos cineastas norte-americanos e, principalmente, para as obras Mekas. É possível observar, nos filmes-diários de Jonas Mekas, uma relação orgânica entre o ato de viver e filmar, como uma celebração constante à vida e ao momento presente. Apesar disso, há também doses de melancolia e nostalgia, ao lembrar, com textos em voz *off*, seu país natal. Seus filmes-diários apresentam elementos experimentais, documentais e, especialmente, autobiográficos. Os filmes-diários de Mekas, nesse contexto, retratam a "experiência de um eu em trânsito, pautado pela decisão de falar de si

⁴⁷ Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, p. 31.

⁴⁸ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 11.

⁴⁹ Rachael Langford e Russel West-Pavlov, 1999 - Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History, p. 8.

mesmo, num permanente reprocessar, onde o autor é a própria matéria de seu livro."⁵⁰

A autobiografia é um gênero de cinema contado em primeira pessoa, um cinema do "eu", de "cineastas que filmam a própria vida, estabelecendo formas particulares de existência do eu-autor-personagem-narrador, que incluem a voz off, a presença por meio do estilo, ou então, o próprio cineasta presente ante à câmera"⁵¹. A particularidade dos filmes-diários, principalmente no caso de Mekas, está no fato de que não há a tentativa de constituir uma biografia de leitura clara e linear, como uma historiografia do realizador. Ao invés disso, Mekas apresenta situações corriqueiras de sua vida: cenas da cidade, da natureza e de mães com seus filhos. É um filme sobre "nada" e ao mesmo tempo sobre "tudo" que envolve a vida do realizador. Por ter um caráter pessoal e subjetivo torna-se importante perceber a trajetória de vida de Mekas e sua relevância para o cinema, principalmente no cenário vanguardista norte-americano pós-guerra, para entender o que as imagens presentes em seus filmes-diários podem transmitir.

⁵⁰ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 64.

⁵¹ Ibidem.

Capítulo III: Jonas Mekas

III.1. Da Lituânia aos Estados Unidos

Jonas Mekas nasceu em uma pequena vila rural na Lituânia, chamada Semeniškiai, em 24 de dezembro de 1922⁵². Durante sua infância e adolescência, dividia seu tempo entre o trabalho do campo, as atividades escolares e a escrita de poemas. Apesar de ser filho de pequenos fazendeiros e ter crescido nesta pequena vila, Mekas sempre teve acesso às importantes literaturas e trabalhos filosóficos, que foram traduzidos para lituano por amigos e membros da sua família, conforme apontado por Smulewicz-Zucker. A infância e adolescência de Mekas coincidiram com o período no qual a Lituânia estava livre, após a primeira Guerra Mundial, e um senso de nacionalismo assolava a cultura do país.

Essa breve liberdade acabou em 1940, quando a União Soviética ocupou o país e o tornou uma República Socialista Soviética. Com o início da Segunda Guerra Mundial, Mekas viu seu país ser invadido pelo exército alemão e ter o domínio alternado entre as forças soviéticas e nazistas. Nesse momento, Mekas começou a produzir, de maneira clandestina, um jornal de resistência antinazista, conforme aponta Bettim. Apesar da postura de resistência frente à dominação nazista, Mekas não se via como partidário: "I am neither a soldier nor a partisan. I am neither physically nor mentally fit for such a life. I am a poet."⁵³, escreveu Mekas. Sua máquina de escrever foi roubada e Mekas se viu obrigado a deixar a Lituânia: ele sabia que "caso prendessem o ladrão, poderiam chegar até ele através do reconhecimento tipográfico da máquina de escrever e que, assim, acabaria sendo preso."⁵⁴

Dessa forma, em 1944, Jonas Mekas e seu irmão, Adolfas Mekas, utilizaram documentos falsos para embarcar em um trem rumo à Áustria, com o desejo de estudar na universidade de Viena. Porém, antes de chegarem, tiveram seu trem interceptado por soldados alemães e foram levados a um campo de trabalho forçado em Elmshorn, na Alemanha, onde inúmeros prisioneiros estavam trabalhando exaustivamente e recebendo o mínimo para sobreviver. Vivendo sob a

⁵² Essas informações foram escritas por Gregory R. Smulewicz-Zucker no capítulo introdutório da segunda edição de *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema*, livro que inclui textos escritos por Mekas na coluna *Movie Journal*, do jornal nova iorquino *Village Voice*, entre os anos 1959 e 1971.

⁵³ Jonas Mekas, 1944, em Gregory R. Smulewicz-Zucker, 2016 - *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema (1959 - 1971)*, p. 13.

⁵⁴ Priscyla Bettim, 2014 - *O cinema de Jonas Mekas*, p. 7.

condição de prisioneiro, Jonas Mekas passou a relatar seu cotidiano em um diário escrito. Um parêntese: quarenta anos depois deste período, Mekas reencontrou seus escritos de quando "viveu como prisioneiro durante a guerra (1944-1945) e como refugiado no período pós-guerra (1945-1952), como também descobriu um outro fator que assumiu protagonismo: um processo de estranhamento"⁵⁵, conforme identificaram Gutfreind e Valles.

Mekas confessa não se reconhecer em seus próprios escritos dessa época, como se estivesse lendo relatos da vida de uma outra pessoa. Há, nestes diários escritos de Mekas, um ponto que poderá ser observado em seus diários fílmicos: "a escrita em primeira pessoa, o ato de refletir sobre as suas vivências e assumir a si próprio como personagem do seu relato."⁵⁶ Dessa forma, antes mesmo de Mekas ter utilizado uma câmera de filme e consolidado a questão da autorrepresentação com seus filmes-diários no cinema, o realizador já apresentava, em seus diários de exílio, reflexões sobre o cotidiano e a estranha realidade que o cercava. Anos depois, ao rever e "ressignificar as suas memórias desse mesmo período, ele procura descobrir as implicações que constituem a construção de um outro eu."⁵⁷

Ainda no período de guerra, após oito meses no campo de trabalho forçado na Alemanha, Mekas e Adolfas conseguiram fugir e tentaram chegar até a Dinamarca. Os dois ficaram escondidos em uma fazenda em Schleswig-Holstein, próxima à fronteira dinamarquesa, pelo período de três meses, até o fim da guerra. Com o fim da Segunda Guerra, Mekas passa a viver em diversos abrigos, conhecidos os "*displaced persons camps*", ou campos para pessoas "deslocadas", termo utilizado para se referir a ex prisioneiros de campos de trabalho forçado, exilados, refugiados, e diversas outras "categorias" de migrantes, como veremos mais adiante. Durante este período, ele cursa Filosofia na Universidade de Mainz, na Alemanha, e dedica-se para a produção de poemas, que ficaram conhecidos na Lituânia mas não ganharam muita notoriedade fora do país.

Poemas como o que fora intitulado "*Idylls of Semeniskiai*" foram escritos por Jonas Mekas originalmente em lituano e posteriormente traduzido por seu irmão Adolfas Mekas para a língua inglesa. A primeira edição deste poema foi publicada em 1948, enquanto os irmãos ainda viviam em um campo de refugiados em Kessel, na Alemanha, conforme identificou Smulewicz-Zucker.⁵⁸ Em 1949, Jonas e Adolfas embarcaram em um navio para refugiados e migraram para os Estados Unidos. Em Nova Iorque, os irmãos moravam na região de Williamsburg, no Brooklyn. Dois

⁵⁵ Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, p. 32.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Gregory R. Smulewicz-Zucker, 2016 - *Movie Journal : The Rise of the New American Cinema (1959 - 1971)*, p. 14.

meses após a chegada, Jonas Mekas emprestou dinheiro e comprou a sua primeira câmera de filme: uma Bolex 16mm. O aparato complementou a prática de registros diários que Mekas já realizava com seus textos escritos.

Em meados dos anos 1950, recém chegado a Nova Iorque, Mekas já possuía a sua câmera e o crescente interesse por cinema. "Over the next few years, Mekas worked in factories. In his free time, Mekas immersed himself in the growing New York in de pen dent arts scene and, in particular, made frequent visits to cinemas across New York"⁵⁹, escreveu Smulewicz-Zucker. Os irmãos passaram por situações precárias no seu início nos Estados Unidos: aceitavam qualquer tipo de trabalho, trabalhavam exaustivamente em fábricas, passavam dias com o mínimo de comida e enfrentavam o inverno pesado, passando frio em seus apartamentos alugados. Pouco tempo depois, Mekas conheceu Amos e Marcia Vogel, fundadores da Cinema 16 Film Society, e começou a atuar como curador de filmes avant-garde na primavera de 1953.

Ao notar a carência de uma revista séria que tratasse do cinema americano da época, Jonas Mekas resolveu fundar, junto com seu irmão Adolfas, a revista *Film Culture* em 1955, logo após se mudar para Manhattan. Foi nesse momento que Jonas Mekas teve seu primeiro contato com o cinema underground e passou a vivenciar o contexto de efervescência cultural pós-guerra. Segundo Mourão, a *Film Culture* foi, durante anos, uma das principais revistas "crítica de cinema independente norte-americana e central para a organização e fortalecimento do cinema experimental dos anos seguintes à sua fundação."⁶⁰ Na revista, conforme apontado por Mourão, Mekas tinha como política editorial privilegiar a voz de cineastas. "A *Film Culture*, além das críticas e resenhas tradicionais, publicava declarações, correspondências, manifestos, projetos em andamento, notas de trabalho de artistas, etc"⁶¹, escreveu a autora.

Em seu início, a *Film Culture* se dedicava mais ao cinema autoral europeu, mas aos poucos consolidou como seu foco o cinema de vanguarda norte-americano. De acordo com Bettim, nos primeiros anos da publicação da revista, Mekas possuía uma visão crítica e áspera em relação a este modo cinema que surgia. Entretanto, em 1957, essa postura rude apresentada na *Film Culture* inicialmente em relação cinema de vanguarda estadunidense começa a mudar após um editorial no qual Mekas declarava o desejo de "revitalização do movimento experimental dormente no cinema norte-americano."⁶² O impacto que Mekas teve ao assistir os filmes

⁵⁹ Gregory R. Smulewicz-Zucker, 2016 - *Movie Journal : The Rise of the New American Cinema (1959 - 1971)*, p. 14.

⁶⁰ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 7.

⁶¹ Idem, p. 73.

⁶² Priscyla Bettim, 2014 - *O cinema de Jonas Mekas*, p. 9.

Shadows, de John Cassavetes, e *Pull My Daisy*, de Robert Frank e Alfred Leslie, lançados em 1959, foi o incentivo que faltava para que a revista passasse a se direcionar exclusivamente para o cinema de vanguarda dos Estados Unidos: "A partir dessa época a Film Culture passa a assumir uma nova postura, na qual reconhece um potencial para o desenvolvimento de um cinema experimental nos Estados Unidos – o que posteriormente Jonas Mekas nomearia como New American Cinema –, e faz de seus artigos um canal para dar visibilidade e defender esse tipo de produção"⁶³, observou Bettim.

Para que o cinema experimental pudesse florescer, Mekas acreditava que era necessária uma completa reformulação e quebra com os moldes do cinema industrial. Com essa postura combatente, conforme identificou James, a revista "Film Culture became the voice of the *avant-garde*, and Mekas its greatest and indefatigable champion."⁶⁴ Em 1958, Mekas começou a publicar quinzenalmente em sua coluna sobre cinema no jornal independente nova-iorquino Village Voice, a qual manteve até os anos 1970. Para além da publicação de artigos que defendiam arduamente filmes experimentais, conforme aponta Bettim, Mekas também utilizou-se de sua coluna para dirigir críticas pesadas aos "filmes e os padrões industriais hollywoodianos, bem como atacou os críticos dos grandes jornais, comumente desfavoráveis ao cinema de vanguarda"⁶⁵.

Durante este período, seguindo o embalo do envolvimento com o cinema de vanguarda, a Film Culture criou em 1959 o Independent Film Award - prêmio anual dedicado a cineastas independentes e suas experimentações fílmicas. No início dos anos 1960, Mekas reuniu realizadores do cinema *underground* e fundou o *New American Cinema Group*. Entre as ambições declaradas pelo grupo, estava a realização de filmes como forma de expressão pessoal, sem financiamentos e sem censura. O objetivo era realizar filmes que buscavam a beleza ao invés da riqueza, como um exercício do olhar, sem fins comerciais. "Os mesmos devem ser pensados como extensões dos cineastas: representam seus próprios pulsos, seus batimentos cardíacos, seus olhos, suas impressões digitais."⁶⁶ De acordo com Uchôa, Mekas definiu o grupo como uma nova geração de cineastas, que tinham como características marcantes o diálogo com outras artes e a oposição ao cinema comercial.

⁶³ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 10.

⁶⁴ David E. James, 1992 - To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground. Estados Unidos: Princeton University Press, p. 9.

⁶⁵ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 12.

⁶⁶ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 66.

Em 1961, foi publicada, na *Film Culture*, a "Primeira declaração do Novo Cinema Americano"⁶⁷. A declaração incluía nove itens, que lembram de certa forma os "mandamentos" que direcionaram a atuação do grupo. O primeiro item que liderava o manifesto era: "We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We therefore reject the interference of producers, distributors and investors until our work is ready to be projected on the screen."⁶⁸ No decorrer da lista, além da afirmação do cinema como uma forma de expressão pessoal, havia a defesa da liberdade do cineasta e, também, a rejeição da censura. No texto, Mekas escreveu: "Se o Novo Cinema Americano tem sido até agora uma manifestação inconsciente e esporádica, sentimos que chegou a hora de nos unirmos. Somos muitos – o movimento está alcançando proporções significativas – e sabemos o que deve ser destruído, e o que defendemos. (...) Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos cor de sangue."⁶⁹

No ano seguinte, em 1962, Mekas reuniu cineastas e fundou a primeira cooperativa de distribuição de filmes independentes: a *Film-Maker's Coop*, ou "Coop", como ficou conhecida. O intuito da cooperativa era de organizar e fortalecer a "distribuição dos filmes independentes através da união dos cineastas envolvidos, devolvendo aos próprios cineastas o controle da circulação de suas obras"⁷⁰, de acordo com Bettim. Muitos encontros e exibições foram realizados no próprio apartamento de Mekas, com exibições de filmes muitas vezes proibidos pela censura da época: "A Film-Makers' Coop passou a ser um lugar frequentado por artistas de vanguarda como Andy Warhol, Salvador Dalí, George Maciunas, entre outros"⁷¹, destaca Bettim. Dirigida pelos próprios cineastas, a Coop não excluía e não discriminava nenhum tipo de filme: "Ela aceitava todo e qualquer filme submetido para distribuição, e em nenhum momento critérios estéticos ou qualitativos eram admitidos na submissão dos filmes"⁷², conforme identificado por Mourão.

A partir dos anos 1967, Jonas Mekas, com o apoio e parceria de nomes como Sitney, Peter Kubelka e Jerome Hill, iniciou um projeto que visionava a criação do Anthology Film Archives, "o primeiro museu do mundo a ser

⁶⁷ The First Statement of the New American Cinema Group in *Film Culture*. Nova Iorque: 1961.

⁶⁸ O manifesto está disponível em:

<https://www.undergroundfilmjournal.com/the-first-statement-of-the-new-american-cinema-group-september-30-1962/>.

⁶⁹ Primeira declaração do Novo Cinema Americano em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 32.

⁷⁰ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 18.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 10.

inteiramente voltado para a preservação e difusão do cinema de vanguarda"⁷³, segundo Mourão. De acordo com a autora, foi o "projeto mais ambicioso e revelador do estado do cinema independente"⁷⁴ desde a Coop. De acordo com Bettim, o Anthology Film Archives se tornou um dos mais importantes "acervos de preservação e exibição de filmes experimentais nos Estados Unidos."⁷⁵

Todos estes feitos fazem Mekas ser considerado "o promotor, o aglutinador e força centrípeta que permitiu organizar e reunir uma comunidade criativa naquele período"⁷⁶, conforme defende Mourão. Dentre as contribuições que tais ações trouxeram para cinema, e ainda mais especificamente, para o cinema experimental, estão o fato de que: "O cinema independente, experimental não está mais por ser inventado, ele é uma realidade concreta que deve ser pensada, depurada, discutida, reverberada. Pode-se dizer que, se a Coop permite a base de sustentação para o cinema experimental, com Anthology cria-se a condição para que esse cinema possa se pensar, contar sua própria história."⁷⁷

Dessa forma, Ikeda defende que, com o passar do tempo, Mekas "desenvolveu uma militância pelo cinema não-narrativo, produzido sem ambição comercial, em consonância com os movimentos artísticos da época"⁷⁸ e tornou-se um grande apoiante do cinema independente e experimental: "Mekas foi uma figura central no contexto do cinema independente novaiorquino a partir do pós-guerra, destacando-se não só por realizar filmes, mas atuando na difusão, distribuição, preservação e reflexão de um conjunto de obras que poderiam se tornar ainda menos conhecidas por um público posterior"⁷⁹.

As colunas de Movie Journal escritas por Mekas no Village Voice passaram a apresentar mais exaltações passionais ao "novo cinema que estava surgindo, do que propriamente escrevia críticas sobre algum filme"⁸⁰, escreveu Bettim. Conforme identificado por Valles, a pulsão vanguardista deste período assumiu uma forte influência na trajetória de Mekas, tanto em seus textos na sua coluna Movie Journal - do jornal Village Voice - e na revista Film Culture, quanto nos filmes que produziu. "Existe, assim, uma relação intrínseca entre a consciência de Mekas quanto à forma

⁷³ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 65.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 26.

⁷⁶ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 15.

⁷⁷ Idem, p. 66.

⁷⁸ Marcelo Ikeda, 2012 - Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma, 222.

⁷⁹ Idem, p. 223.

⁸⁰ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 13.

do seu diário fílmico, a figura do amateur e o contexto do cinema de vanguarda norte-americano”⁸¹, comenta o autor.

Dessa maneira, é possível aferir que Mekas foi uma figura central na vanguarda cinematográfica norte-americana com suas contribuições em diferentes âmbitos: com suas produções fílmicas; críticas publicadas na revista *Film Culture* e na coluna *Movie Journal*; na mobilização de cineastas, com a criação do *New American Cinema group*; e na criação de uma organização que visavam ordenar e fortalecer o cinema independente experimental ou underground, a *Filmakers’ Coop*; e o acervo focado na preservação de filmes experimentais, *Anthology Film Archives*. Ao aparecer na linha de frente da batalha contra o cinema comercial de Hollywood, Mekas defendeu o movimento *Free the Cinema*, acreditando que “os filmes podiam transformar a sociedade”⁸².

⁸¹ Rafael Rosinato Valles, 2018 - *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*, p. 186.

⁸² Priscyla Bettim, 2014 - *O cinema de Jonas Mekas*, p. 28.

III.2. A Prática de Viver e Filmar

“Uma sequência de eventos vividos na qual a existência aparece. Uma personalidade que só é visível pela sua maneira de ver. Não seria isso a possibilidade de um diário íntimo, de uma autobiografia filmada? Um gênero que os cineastas amadores devem inventar e que poderia ter uma enorme importância documental, assim como os diários e autobiografias escritas. Ter todos os dias a câmera ao alcance da mão por 20, 30 anos. Não apenas para captar os belos espetáculos e as coisas interessantes, mas também os desgostos, as emoções. Como um diário íntimo. O caminho da vida como montagem”.⁸³

Apesar de estar situada décadas antes ao contexto inaugural da autobiografia e do filme-diário no cinema, escolho iniciar este subcapítulo com esta declaração do crítico húngaro Béla Baláz - um tanto à frente de seu tempo, por ter sido proclamada em 1930 - para apontar que Mekas conseguiu, como nenhum outro realizador, abraçar este convite visionário de Béla Baláz. Como Mourão observou, ao reunir todos os filmes-diários de Mekas, nos deparamos com um diário fílmico de aproximadamente 1.2000 minutos, com registros coletados no decorrer de 63 anos da vida do realizador.

Mekas de fato embarcou no viver e filmar. Essa relação intrínseca entre o ato de registrar enquanto vive foi declarada por Mekas logo no início de *Walden*, seu primeiro filme-diário. Como um trocadilho à máxima cartesiana “I think, therefore, I am”, Mekas declarou, em voz *off*: “I live, therefore I make films. I make film, therefore I live.” No entanto, tal intersecção que Mekas aponta entre o filme e a sua vida não era observada pelo realizador desde o início. Segundo Mekas, na época em que começou a coletar breves imagens diárias ele estava tão envolvido com sua atuação em defesa do cinema independente, com seu trabalho com a *Film Maker’ Cooperative*, na revista *Film Culture* e com o *Anthology Films Archive*, que os registros diários se tornaram apenas uma maneira de manter o contato diário com a câmera para não perder a habilidade: “Tive apenas pedaços de tempo que me permitiram filmar apenas pedaços de película.”⁸⁴

Assim, sem tempo disponível para dedicar à elaboração de roteiros, além dos processos de produção e montagem, todo o trabalho pessoal de Mekas começou a tomar a forma de notas diárias. Foi dessa maneira que, conforme

⁸³ Declaração de Béla Baláz, de 1930, publicado em *L’esprit du cinema*, 2011, p. 270 em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 14.

⁸⁴ Palestra sobre *Reminiscences of a Journey to Lithuania* proferida no *International Film Seminar* em 26 de agosto de 1972, em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 131.

identificado por Mourão, filmar tornou-se para Mekas um hábito, uma prática de vida. Segundo Mourão, registrar o cotidiano era mais do que apenas um mergulho em sua própria subjetividade, se tornava uma lógica processual: "Não se trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho: filmar todo dia, filmar fragmentos por dia; reagir imediatamente ao fluxo dos acontecimentos."⁸⁵

Entretanto, em entrevista publicada em abril de 2013, o próprio Mekas discorda de utilizar o termo "filme-diário" para seu trabalho, pois entende que, dentro deste termo, há o intuito de documentar, e seus filmes não são uma tentativa de documentário, e sim apenas imagens do realizador reagindo à realidade enquanto a filmava: "it is a personal form of filmmaking and when I'm doing it, I do not have a goal of documenting anything."⁸⁶ Com a incorporação desse hábito diário, James destaca que o que era apenas a prática de Mekas tornou-se propriamente o foco de sua atuação como realizador e artista: "What before had been the residue of a continual postponement now came into focus as itself. Where before he had thought himself as only practicing until such time as he could make feature films about "other men's lives" now he realized that photographing the fragments of his own life was his practice of film. Practicing, retrospectively and henceforth, found itself as praxis."⁸⁷

Mekas adquiriu sua primeira câmera Bolex em 1949, com dinheiro que emprestou de conhecidos assim que chegou em Nova Iorque. Com o passar dos anos, Mekas coletou inúmeros filmes diários que, para ele, continham cenas aleatórias do cotidiano. Ao revisitar, no início da década de 1960, os registros que havia coletado durante estes primeiros dez anos de filmagens, Mekas observou cenas recorrentes em suas filmagens: "Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada."⁸⁸

É neste momento, ao revisitar as imagens e realizar a montagem, que surge o que David E. James aponta como a fusão de várias anotações diárias em uma unidade fílmica: os filmes diários de Mekas se transformam em um filme-diário.

⁸⁵ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 15.

⁸⁶ Jonas Mekas. Out-takes from the life of a Happy Man: Conversation with Jonas Mekas. Entrevista concedida a Justė Jonutytė Disponível em: <http://www.15min.lt/en/article/culture-society/outtakes-from-the-life-of-a-happy-man-a-conversation-with-jonas-mekas-528-321564>. Acesso: 29 de junho de 2021.

⁸⁷ David E. James, 1992 - To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground. Estados Unidos: Princeton University Press, p. 149.

⁸⁸ Jonas Mekas, 1972, em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 132.

Uchôa, ao interpretar as análises de James, apresentou que os filmes diários ou diários filmados refletem características entendidas como pertencentes aos home movies ou filmes familiares, "com uma câmera que se confronta constantemente com o presente da percepção imediata."⁸⁹ Já o filme-diário, montado e produzido como uma unidade, inclui o peso do confronto do realizador com vestígios de tempos passados, construído através da intervenção do realizador no momento em que une os fragmentos de filmes diários e os torna um filme-diário.

Esse fenômeno também foi comentado por Mourão, que afirmou os filmes-diários de Mekas como obras que lidam diretamente com a experiência de um presente que no momento que é captado, já faz parte do passado. Para a autora, os filmes de Mekas "celebram o presente, ao mesmo tempo em que instauram a nostalgia daquilo que passa. Coloca-se aí, já no seu modo de filmar, a tensão, fundadora de seu cinema, entre a experiência da perda e a celebração do presente e da beleza"⁹⁰. Ainda segundo Mourão, essa se tornou precisamente a forma que Mekas consolidou suas obras fílmicas: "Ao entender que todas as imagens que vinha colhendo sem fim previsto, fora o de manter a prática com a câmera, funcionariam se editadas em um filme, Mekas encontra o seu modo de fazer cinema"⁹¹, escreveu Mourão.

⁸⁹ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 68.

⁹⁰ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 17.

⁹¹ Idem, p. 13.

III.3. Rompimento com o Cinema Clássico

The stage of our work which went by the motto, "Free the Cinema," has been successfully completed. Now we are at another stage, now the Aesthetic Dialogue will begin.⁹²

Jonas Mekas

Conforme apontado pelo próprio Mekas, no início de suas filmagens as convenções cinematográficas clássicas ainda estavam enraizadas em suas práticas, como, por exemplo, o uso do tripé para a captação de imagens com estabilidade. Porém, ao revisitar suas filmagens, percebeu: "A imagem está lá, mas falta algo essencial. Captei a superfície, mas perdi a essência". O período em que Mekas realizou suas primeiras filmagens coincidiu com a época em que os cineastas independentes buscavam a libertação do cinema comercial, e ele também se esforçou para se inserir nessa busca: "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."⁹³

Dessa forma, as transformações proporcionadas pelo cinema avant-garde e as técnicas relacionadas ao movimento amateur influenciaram a maneira de Mekas conceber seus registros fílmicos e realizar seus filmes-diários. Conforme observado com Valles, Mekas, ao mesmo tempo em que "propunha-se a tornar-se defensor de uma perspectiva cinematográfica relacionada ao amateur, foi esse contexto que também lhe trouxe elementos para conceber o filme-diário como parte fundamental na sua obra."⁹⁴ A pulsão vanguardista desse período, analisou Valles, assumiu forte influência na trajetória de Mekas não apenas em seus textos na coluna *Movie Journal* e na revista *Film Culture*, como também nas imagens que registrou

⁹² Jonas Mekas, 1970 - *Diaries*, em David E. James, 1992 - *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, epígrafe.

⁹³ Jonas Mekas, 1972, em Patrícia Mourão, 2013 - *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 134.

⁹⁴ Rafael Rosinato Valles, 2018 - *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*, p. 188.

diariamente. "Existe, assim, uma relação intrínseca entre a consciência de Mekas quanto à forma do seu diário fílmico, a figura do amateur e o contexto do cinema de vanguarda norte-americano."⁹⁵

Mekas acreditou no cinema como ferramenta de expressão pessoal e proclamou a existência de um novo modo de se viver o cinema. Em 1962, em sua coluna intitulada *The Changing Language of Cinema*, Mekas escreveu: "Cinema is beginning to move. Cinema is becoming conscious of its steps. Cinema is no longer embarrassed by its own stammering, hesitations, side steps. Until now cinema could move only in a robotlike step, on preplanned tracks, indicated lines. Now it is beginning to move freely, by itself, according to its own wishes and whims, tracing its own steps. Cinema is doing away with theatrics, cinema is searching for its own truth, cinema is mumbling, like Marlon Brando, like James Dean. That's what this is all about: new times, new content, new language."⁹⁶

Em suas *Notas sobre o Novo Cinema Americano*, Mekas defendeu que "podemos dizer que o novo movimento de cinema independente – como as outras artes hoje nos Estados Unidos – é primeiramente um movimento existencial ou, se quiser, um movimento ético, um ato humano."⁹⁷ O realizador chegou a produzir longas-metragens de ficção e documentários em formatos mais tradicionais, mas encontrou seu estilo particular e ficou especialmente conhecido por seus filmes-diários, obras compostas por imagens do cotidiano, gravadas em Nova Iorque com sua câmera Bolex. Lançado em 1969, seu primeiro filme-diário foi intitulado "Walden", um conjunto de imagens de situações corriqueiras que ele mesmo se referiu como "diários, notas e esboços". A subjetividade contida em seus diários, associada à narrativa fragmentada e estética amadora demonstravam o rompimento de Mekas com os valores e normas impostos até então pelo cinema clássico e comercial de Hollywood. Mais do que um produto, suas obras eram uma forma de expressão.

Ao libertar-se da obrigatoriedade do uso do tripé e ao adotar técnicas e processos subjetivos, "Mekas operou rupturas em relação às suas concepções prévias relacionadas à realização cinematográfica."⁹⁸ Além disso, para Mourão, o fato de Mekas ter utilizado sempre o mesmo modelo de câmera, uma Bolex 16mm, possibilitou ao realizador uma maior intimidade com o equipamento, "a ponto de

⁹⁵ Rafael Rosinato Valles, 2018 - *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*, p. 186.

⁹⁶ Jonas Mekas, 1962 - *The Changing Language of Cinema*, em David E. James, 1992 - *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground.*, p. 119.

⁹⁷ "Notes on the New American Cinema Group" 1962 - *Film Culture*, n 24, em Patrícia Mourão, 2013 - *Jonas Mekas*, p. 39.

⁹⁸ *Ibidem*.

ter se tornado natural e automático usá-la a seu favor".⁹⁹ Além da intimidade de Mekas com a Bolex, é possível observar, em alguns planos captados pelo realizador, a intimidade das próprias pessoas do seu convívio, que já nem parecem mais se incomodar com a presença da câmera. Ao estar sempre com a câmera na mão durante eventos, casamentos de amigos, festas de aniversário e manifestações nas ruas de Nova Iorque, Mekas fez da câmera e da filmagem "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"¹⁰⁰.

Mais do que simplesmente informar sobre sua história e trajetória de vida, Mekas nos faz pensar, através de seus filmes-diários, sobre a maneira como ele se relaciona com suas imagens de arquivo e, também, sobre as escolhas estéticas e narrativas que faz em sua prática autobiográfica. Segundo os autores, Mekas encontrava-se mais em uma busca livre do que propriamente restrito a uma proposta autobiográfica. "Por trás deste processo reflexivo, Mekas mostra-se mais interessado em desconstruir e ressignificar a si próprio e aos seus registros fílmicos do que propriamente em assumir um caráter que defina categoricamente à sua trajetória"¹⁰¹, escreveram os autores. "Mekas procurou ir a fundo nesse contexto. Ao decidir ressignificar um material fílmico tão fragmentário e heterogêneo e de períodos tão distintos entre si, o cineasta começou a construir um entendimento sobre o filme-diário enquanto modalidade cinematográfica, questão esta que acabou abrindo caminho para um entendimento sobre obras posteriores a sua."¹⁰²

Ainda de acordo com as observações de Gutfreind e Valles, Mekas utilizou-se da prática na elaboração de filmes-diários como ferramenta para revisitar momentos de sua trajetória pessoal e refletir narrativamente sobre o processo que essa revisitação de imagens desencadeou na vida do artista. Além disso, "a sua obra não somente aprofunda um processo de reflexão sobre a construção do eu, mas acaba apontando caminhos para se pensar a linguagem cinematográfica"¹⁰³, apontam os autores. Dessa maneira, conforme identificado pelos autores, é possível afirmar que o trabalho de Mekas se tornou uma das principais referências no que se diz respeito ao entendimento da autorrepresentação no cinema através do filme-diário como forma.

⁹⁹ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 15.

¹⁰⁰ Rafael Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas, p. 46.

¹⁰¹ Idem, p. 36.

¹⁰² Idem, p. 35.

¹⁰³ Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, p. 43.

Conforme observado por Gutfreind e Valles, Mekas fez de seus filmes-diários um campo de experimentações "Adepto de uma narrativa fragmentária, descontínua, que revela uma trajetória permanente de construção do eu, Mekas afirmou a sua busca artística por meio do diário"¹⁰⁴ e contribui, principalmente, em dois aspectos: para pensar sobre o fazer autobiográfico no cinema e, também, para refletir sobre todo o processo de criação de narrativa cinematográfica.

Mekas produziu diversos filmes¹⁰⁵, mas após o lançamento de *Walden* e o encontro de Mekas com esta maneira de pensar e se expressar através do cinema, o realizador começa a lançar, a partir dos anos 1970, novos filmes que seguem o mesmo formato de diário fílmico. São eles: *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1976), *In Between* (1978) e *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)* (1979). Na década seguinte, Mekas lançou *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985) e, quinze anos depois, *As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).

Em 2007, Jonas Mekas realizou um projeto de caráter diarista em vídeo: o *365 Day Project*. No ano em que completaria 85 anos, o realizador se auto propôs compartilhar, em seu *website*¹⁰⁶, um vídeo por dia, com duração de um a dez minutos. No ano de 2012, Mekas finalizou a montagem de *The Out-takes of the Life of a Happy Man*, seu último filme em película. O filme continha diversos registros da vida de Mekas, desde a aquisição da sua primeira câmera. Mekas deixou ao público esta última obra em longa-metragem e faleceu em janeiro de 2019, em Nova Iorque, aos 97 anos.

¹⁰⁴Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, p. 43.

¹⁰⁵ A filmografia completa de Jonas Mekas está disponível na lista em anexo.

¹⁰⁶ A página web de Jonas Mekas é <http://jonasmekas.com/diary/>.

III.4 Memórias de um Homem?

Da mesma forma que em diários escritos, os filmes de Jonas Mekas incidem sobre um aspecto principal: a memória. No entanto, em seus filmes-diários, Mekas não utiliza recursos narrativos que se remetem à memória e ao passado para tentar compreender melhor “quem ele é” hoje, mas sim são uma reflexão pura sobre o próprio processo da memória em si. “Mekas não está interessado no passado ou na memória para justificar determinadas opções no presente, como o faz o cinema clássico narrativo, em geral com o uso do *flashback*”¹⁰⁷.

“Em contraposição ao cinema clássico narrativo, que utiliza a memória como recurso funcional, utilitarista nos contornos de uma narrativa que usa o recurso ao passado para justificar uma ação no presente, os filmes-diários de Jonas Mekas nos parecem apontar para uma outra possibilidade da memória, para as características da “memória por excelência” bergsoniana, composta de fragmentos irrepetíveis e singulares, cuja função essencial é nos fazer sonhar e, enquanto sonhamos, somos livres, vivemos.”¹⁰⁸ O cinema mantém uma relação muito forte com a memória, e utiliza diversas formas para fazer a memória visível nos filmes. No modo clássico, onde a narrativa tende a ser linear, os acontecimentos são organizados em um fluxo temporal claro e geralmente com um protagonista orientado para um objetivo, a memória também é apresentada de uma maneira lógica, linear, articulada e concentrada.

“Ela se revela no fluxo de imagens com recursos bem demarcados, com alguma indicação ao espectador que neste momento ele adentra ao interior do personagem.”¹⁰⁹ A narração clássica utiliza diversos signos para transmitir ao espectador a sensação de *flashback* ou de interior da memória do personagem, como por exemplo: mudança de tons no tratamento de cor da imagem, um movimento de câmera em direção ao personagem, uma imagem desfocada, ou até mesmo fenômenos da natureza, como trovões e relâmpagos.

Toda imagem é um testemunho e confirma a experiência humana no mundo mas, também, toda imagem é uma reconstrução e um registro do momento, e não exatamente a memória em si. Para o historiador Nora, memória e história de fato não são sinônimos; enquanto a primeira diz respeito diretamente à vida, a história, por sua vez, é a reconstrução e representação do passado. Seguindo a lógica de

¹⁰⁷ Marcelo Ikeda, 2012 - Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma, p. 228.

¹⁰⁸ Idem, 229.

¹⁰⁹ Fabio Pinheiro, 2013 - O cinema e as possibilidades de representação da memória, p. 57.

Nora, que distingue a memória da história, é possível distinguir, também, as imagens e filmes-diário de memórias.

Ainda assim, por mais que fossem consideradas memórias, há um detalhe específico em Mekas que deve ser destacado: seus filmes-diários não são propriamente sobre “as memórias de um homem” mas, essencialmente, sobre “as memórias de um homem que se filma”. Mekas deixa isso claro com a presença constante da câmara que, de forma clara, testemunha e está presente naquela realidade registrada. Mekas não busca a constituição de acontecimentos passados para que o espectador possa compreender quem ele é, mas o “eu” de Mekas apresenta-se difuso e fragmentado. Ao invés de construir uma narrativa com a qual o espectador possa se identificar, Mekas optou por mergulhar em imagens de momentos que captou para extrair delas a sua potência do instante.

Durante a trajetória de filmes-diários, Mekas teve algumas vezes seus filmes serem descritos como documentários¹¹⁰, ou até mesmo simplificada como as “memórias” do realizador. E, em *The Out-takes From the Life of a Happy Man*, seu último filme em película, ele questiona a natureza das imagens filmadas e sua relação com a vida e esclarece em voz *off* e afirma que ele afirma “these are just images, with no purpose, just for myself, just for myself”: “Memories, they say my images are my memories. No no no! These are not memories: this is all real what you see – every image, every detail, everything is real, everything is real and it’s not a memory, it has nothing to do with my memories anymore. Memories are gone, but the images are here, and they are real!”¹¹¹

Então, além de deixar claro que as imagens não são exatamente as suas memórias, ele aponta, também, para o fato de que as memórias se vão e as imagens ficam, reforçando o ato de filmar como a tentativa de eternizar instantes. Ao captar o presente em fuga, a estrutura visual de seus filmes-diários é realizada no momento, sem planejamento. O material, porém, sofre um processo de montagem posterior, no qual são adicionadas a trilha sonora e cartelas com texto datilografado, que reforçam a ideia de nostalgia, de solidão e de melancolia, como: Alguns exemplos das frases acrescentadas pelo realizador no processo de montagem são: “I am walking the streets of New York and I smell wild strawberries

¹¹⁰ Em entrevista, Mekas foi questionado sobre a questão do “gênero” de seus filmes, pois recebeu um prêmio de melhor documentário por *The Brig* (1964). Mekas diz não concordar com essa definição e que, se for para encaixar seus filmes dentro de alguma categoria, deveria ser dentro do “cinema verdade”. *Out-takes from the life of a Happy Man: Conversation with Jonas Mekas*. Entrevista concedida a Justė Jonutyte Disponível em: <http://www.15min.lt/en/article/culture-society/outtakes-from-the-life-of-a-happy-man-a-conversation-with-jonas-mekas-528-321564>.

¹¹¹ Transcrição de voz *off* de Jonas Mekas, em *The Out-takes From the Life of a Happy Man*.

of my childhood” e “I was sitting last evening, watching the city night. And a kind of emptiness overtook me”.

Nesse contexto, os filmes-diários de Mekas podem ser caracterizados como uma oposição à narrativa clássica hollywoodiana. E em “Out-takes From the Life of a Happy Man” não é diferente: é possível observar um exercício de olhar livre, com liberdade de expressão, uma experiência subjetiva da imagem, descompasso e fragmentação. Ao contrário do cinema narrativo clássico, não existe um encadeamento de fatos, organizados sequencialmente por meio de uma relação de causa e efeito, e sim a apresentação de fatos corriqueiros de maneira subjetiva e fragmentada.

Portanto, permito-me nomear este capítulo de “memórias de um homem” seguido de um ponto de interrogação justamente por respeitar o posicionamento de Mekas em relação a esta discussão que ainda permanece aberta, com a questão sobre as imagens em seus filmes constituírem, ou não, parte de suas memórias. De qualquer forma, as imagens captadas por Mekas, sejam elas parte de sua memória ou não, transmitem, por mais que de maneira subjetiva, reflexões recorrentes sobre a sua existência como estrangeiro.

Capítulo IV: A Experiência do Estrangeiro

IV.1. Jonas Mekas: a *Displaced Person*

As obras de Mekas oferecem uma grande carga simbólica de momentos e sensações que podem ser observadas como derivantes da experiência como estrangeiro em um local desconhecido. Em Nova Iorque, Mekas encontra-se longe de sua família, de seu país natal e comunicando-se em um idioma que não é o seu. Dessa forma, em contraste à alegria de estar vivo, há uma certa melancolia nos diários de Mekas em geral: “um sentimento de distanciamento ou de alheamento, uma consciência do fato de se sentir estrangeiro, de um não-pertencimento”¹¹². Sua forma de percepção é impregnada pela nostalgia, pelo sentimento de ir e vir, pela situação de imigrante e pelo encontro de um novo lar.

Conforme identificado por Valles, o registro cotidiano nos filmes diários de Mekas evoca, também, a sua própria condição de exílio e de refugiado, situação em que se encontrava quando chegou aos Estados Unidos, após o fim da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Uchôa, ao construir seus filmes unindo os fragmentos dos seus diários filmados em um filme-diário, Mekas demonstra estar numa condição de exilado onde o ato de filmar, em si, torna-se também uma forma de existência. “Capta-se a realidade em fuga, mas também as metamorfoses da percepção e do “eu” de um migrante em constante reconstrução.”¹¹³

“A very important trend of autobiography in cinema is related to the immigrant experience, because many filmmakers with immigrant backgrounds feel urged to revise their family past to have a better understanding of their own selves”, identificou Cuevas¹¹⁴. Dessa forma, questiono: é possível que Mekas, em seus filmes-diários, com imagens voltadas para a sua vida particular, evoque uma narrativa coletiva, de outras pessoas que se encontram na situação de estrangeiros, vivendo em um país que não é o seu? De que forma uma autobiografia ou um filme-diário, com um caráter íntimo e pessoal, pode trazer à tona reflexões que abrangem todo um grupo de pessoas? Em que momento a experiência pessoal de Mekas se encontra com a experiência coletiva?

¹¹² Marcelo Ikeda, 2012 - Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma, p. 225.

¹¹³ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 68.

¹¹⁴ Efrén Cuevas, 2006 - The immigrant experience in Jonas Mekas's diary films: a chronotopic analysis of *Lost, Lost, Lost*, p. 70.

IV.2. Estrangeiro: Uma Categoria Ampla

Para observar estes tópicos nas obras de Mekas e possibilitar a compreensão dos momentos da trajetória de Mekas como estrangeiro, é necessário abordarmos algumas conceituações e, principalmente, as diferenças entre o caráter do indivíduo na posição de estrangeiro, imigrante e exilado. Conforme os autores Freitas e Dantas, há diferentes formas de abordar este termo, tendo em vista que estrangeiro é uma palavra que abarca diversas possibilidades: "O estrangeiro é uma categoria genérica, frequentemente recebida com reticências por quem é assim classificado, pois ela ignora as suas multiplicidades, diversidades e singularidades. Não existe um estrangeiro no sentido absoluto. A própria palavra tem várias acepções que o mundo contemporâneo favorece: exilados, refugiados, turistas, profissionais, professores e estudantes, nômades modernos (globe-trotters), imigrantes voluntários, cônjuges portadores de culturas diferentes."¹¹⁵

A experiência do indivíduo na posição de estrangeiro, segundo os autores Freitas e Dantas, varia "não apenas de pessoa para pessoa como também em função das condições e das razões que motivaram sua inserção num território "estranho"."¹¹⁶ Em primeiro lugar, os autores abordam o conceito de exílio, como uma forma de desaparecimento de laços culturais, sociais e nacionais que sustentam o entendimento de identidade. "O abandono do país natal, nesse caso, confronta inevitavelmente o sujeito com a perda sob diferentes formas"¹¹⁷. O exilado é visto como alguém que foi forçado a deixar seu país natal, sem vislumbrar a possibilidade de retorno. Nesse caso, conforme apontado por Freitas e Dantas, como o indivíduo é obrigado a deixar seu país por motivos externos, se dá início um processo interno de idealização da terra natal, que geralmente aparece no imaginário como mais bela, bonita e calorosa. Veremos isso, no caso de Jonas Mekas, quando o realizador fala sobre a sua infância na Lituânia.

Já o imigrante é caracterizado por alguém que escolheu viver em um determinado local, muitas vezes motivado pela busca de uma vida melhor. Diferente do exilado, o imigrante costuma ter a opção e possibilidade de retornar ao seu local de origem, o que pode acarretar em uma diferente relação com a pátria que o acolheu. Vemos isso em outro momento na trajetória de Mekas, quando ele visita a Lituânia e retorna aos Estados Unidos por escolha própria. Em

¹¹⁵ Maria Ester de Freitas e Marcelo Dantas, 2011 - O estrangeiro e o novo grupo, p. 602.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Idem, p. 603.

terceiro lugar, os autores apresentam o expatriado, este com uma posição mais privilegiada que os anteriores, pois costuma chegar no novo local com um contrato de trabalho, e portanto sua presença não é comumente vista como uma invasão, mas sim como necessária para ajudar e colaborar em algum projeto. Independente do "papel" que o estrangeiro exerça, há em todos os casos a mesma sensação de estranheza, por necessitar fazer parte de um novo grupo e ser aceito por este. Diferente do turista, conforme apontam os autores, o estrangeiro faz uso de um constante exercício de alteridade para descobrir ao outro e a si mesmo.

Para além destas três categorias que abordam a experiência do ser estrangeiro de uma maneira ampla e abrangente, temos, no caso de Mekas, a característica adicional de estar na posição de estrangeiro no contexto pós segunda Guerra Mundial. Durante e após a guerra, um número massivo de pessoas, estimado em milhares, sofreu algum tipo de deslocamento forçado: fosse para fugir da guerra ou para trabalhar de maneira forçada nos campos, e sofreram efeitos violentos em decorrência da posição em que se encontravam. No contexto pós-guerra, vamos nos referir a estas pessoas que foram libertadas como DPs, ou *Displaced Persons*.

A expressão Displaced Person passou a ser utilizada no contexto pós-guerra para se referir aos "quase oito milhões de sobreviventes dos campos de trabalho forçado, prisioneiros de guerra e refugiados políticos" que foram libertados com o fim da Segunda Guerra Mundial. Os campos criados pelas forças aliadas para acolher os prisioneiros que não podiam retornar aos seus países de origem, pois estavam sob domínio da União Soviética, ficaram conhecidos por D.P. camps.¹¹⁸

Jonas e Adolfas Mekas, lituanos, passaram quatro anos em diferentes campos para *displaced persons* antes de imigrar para a América do Norte, em 1949. Em 1946, conforme aponta Mourão¹¹⁹ seis milhões de pessoas haviam sido repatriadas, "os outros dois milhões, dentre os quais muitos lituanos, permaneciam nos "Displaced Person camps", ou "D.P. camps"¹²⁰. Na língua portuguesa, o termo mais familiar para se referir às *displaced persons* é propriamente refugiados. Mas uma tradução literal nos permite, ainda, se referir a estas pessoas como "deslocadas", fora do seu local, retiradas de seu país de origem, exiladas. Dentre as pessoas que se encontravam nessa posição de deslocamento, estavam ucranianos, letônios, húngaros, lituanos, checos, estonianos, dentre outras nacionalidades. De acordo com Murphy¹²¹, apesar da diversa gama de origens contida nos grupos de

¹¹⁸ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 11.

¹¹⁹ Idem, p. 140.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ H. B. M. Murphy, 1952 - Assimilating The Displaced Person, p. 48.

DPs, havia uma semelhança em comum: suas raízes foram arrancadas, todos passaram pelo processo de desenraizamento. "The only thing that all DPs have in common is that they have been uprooted. This experience came in very different ways to different groups, but although the post-war effects of these various experiences were quite distinguishable the results which one finds today are remarkably uniform; for the interim effects were the result of the conditions under which the uprooting took place, but the present effects are the result of the uprooting itself. The harmful effects of this experience depend largely on how intensely one is attached to one's homestead or country".¹²²

Ao ter suas raízes arrancadas, é comum a "pessoa deslocada" agarrar-se em uma esperança: o retorno. Conforme identificado por D'Errico, a ideia do regresso é vital para o exilado: "Toda a experiência de exílio deverá concluir-se com o retorno à origem. É um impulso natural, fruto da nostalgia e de tudo que representa estar distante "de casa". Todas as lacunas deixadas durante a ausência se completarão com o reencontro, ainda que tudo seja diferente, mesmo que o próprio exilado não seja mais o mesmo (e não o pode ser), ainda que a volta não aconteça."¹²³ Ainda segundo a autora, o exílio é uma condição que comporta "uma experiência mais interior do que exterior"¹²⁴, e que conduz a uma transformação interna: "Aquele que parte não pode voltar como era antes. O homem é marcado por sua história de vida, o seu caminhar deixa "pegadas", não somente por onde passa, mas sobretudo, dentro dele mesmo".

Segundo Rumbaut, o censo dos Estados Unidos de 1990 apresentou uma quantidade estimada de 19.8 milhões de imigrantes. Segundo o autor, em seu artigo intitulado "Origins and destinies: Immigration to the United States since World War II", a imigração contemporânea para os Estados Unidos e a formação de novos grupos étnicos é uma das principais consequências da expansão do país no contexto pós-guerra, no qual o país buscava ocupar uma posição de nação hegemônica. Rumbaut aponta que os grupos de imigrantes nos Estados Unidos são extremamente diversificados, cada um com seus contextos históricos e estruturais particulares.

De maneira um pouco mais abstrata e simbólica, podemos também apontar que Mekas, em suas imagens captadas nos Estados Unidos, beneficia-se de algo que é conhecido como "o olhar do estrangeiro no cinema", explorado como um olhar capaz de ver a realidade pela primeira vez, livre de relacionar a paisagem

¹²² H. B. M. Murphy, 1952 - Assimilating The Displaced Person, p. 49 e p. 50.

¹²³ Katia D'Errico, 2007 - Da Diáspora ao Nóstos: Um percurso doloroso, p. 1.

¹²⁴ Idem.

com representações que se fazem dela. Conforme defendido por Peixoto: "Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delinea aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são."¹²⁵

Conforme Freitas e Dantas, tanto a familiaridade como a estranheza são duas categorias opostas, que o indivíduo, na posição de estrangeiro ou não, pode recorrer para interpretar o mundo e a realidade que o cerca: "definindo o novo, buscando entender o sentido, compatibilizando o novo com o que já conhecemos e tentando amarrar uma coerência."¹²⁶

¹²⁵ Nelson B. Peixoto, 1988. O olhar do estrangeiro, p. 5.

¹²⁶ Maria Ester de Freitas e Marcelo Dantas, 2011 - O estrangeiro e o novo grupo, p. 607.

Capítulo V: Análises

V.1. Metodologia

Neste trabalho, são analisados os filmes *Walden – Diaries, notes and sketches* (1964-1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976), escolhidos por serem os primeiros filmes-diários realizados por Mekas, responsáveis por consolidar a construção da estética poética característica de suas obras, e também *The Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012), este sendo o último filme em película do autor, lançado mais de 40 anos após seu primeiro filme-diário.

Analisar um filme experimental não é uma tarefa fácil, conforme observou Mourão, e a principal dúvida recai sobre o método mais adequado a ser utilizado: “Toda nova obra coloca essa dificuldade a quem se vê no lugar de escrever sobre ela: a partir de que lugar e em relação a quais parâmetros deve-se olhar?”¹²⁷. Os filmes entendidos como experimentais não seguem os moldes tradicionais do cinema clássico, que por sua vez costumam apresentar uma narrativa linear, com início, meio e fim bem definidos, e estética agradável que contribuiu com a experiência do espectador. Os filmes experimentais, e é também nesta categoria que os filmes-diários de Mekas se encontram, possuem grande dose de fragmentação, não-linearidade, subjetividade, além de “falhas” técnicas no que diz respeito à estabilidade e iluminação nas imagens, como veremos a seguir.

O método selecionado para a realização das análises dos filmes-diários de Mekas é análise de conteúdo, levando em consideração os três tipos de análise cinematográfica apresentados por Penafria: análise textual, que considera o filme como um texto e tem como objetivo decompor o filme dando conta de sua estrutura; análise poética, que entende analisa os efeitos causados pelo filme no espectador; e, por fim, análise de conteúdo, que considera o filme um relato e leva em conta o tema do filme. Dessa forma, por reconhecer que a estrutura do filme é fragmentada e não linear, e que os efeitos criados pelo filme são de natureza subjetiva, opto por realizar a análise dos filmes abordando as temáticas apresentadas nas imagens e nas narrações em voz *off* do realizador.

Por entender a relevância das obras no movimento amateur, experimental, *avant-garde* e no New American Cinema, utilizo-me da análise para identificar características presentes nos filmes-diários que remetem às reivindicações defendidas pelos movimentos acima citados. Além disso, por reconhecer a

¹²⁷ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 27.

importância de Meeks como uma figura central no contexto do novo cinema americano e como líder na busca de liberdade no cinema, utilizo-me de sua literatura para enriquecer com citações, realizadas pelo próprio realizador, que incluem reflexões pessoais sobre a obra, aspectos relevantes do contexto em que captou as imagens e em que realizou o processo de montagem.

De acordo com Bardin, a sutileza dos métodos de análise de conteúdo corresponde aos seguintes objetivos: a ultrapassagem da incerteza, ao passar da visão pessoal do início da pesquisa a uma visão dotada de maior certeza; além do o enriquecimento da leitura que é realizada sobre o filme, com a pesquisa aprofundada sobre determinado tema e a consequente "descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmam (ou infirmam) o que procura demonstrar a propósito das mensagens."¹²⁸

Dentre as funções que a análise de conteúdo pode desempenhar, Bardin identifica duas como as principais: a função heurística, caracterizada pela tentativa de explorar o tema, com a possibilidade acarretar em uma descoberta inovadora; e a função de administração da prova, com o recurso de hipóteses, questões ou afirmações provisórias como ponto de partida para a investigação. No caso deste trabalho, busco explorar ambas funções que esta modalidade de análise oferece. A autora também defende a necessidade de reinvenção da análise de conteúdo a cada momento, motivo pelo qual não apresenta uma receita única para a realização da mesma. Bardin apresenta que, dessa forma, qualquer comunicação definida como qualquer transporte de significações de um emissor para um receptor - neste caso, os filmes-diários - pode ser decifrada pelas técnicas da análise de conteúdo.

Como etapas do processo, Bardin apresenta primeiramente a descrição, seguida pela inferência de conhecimentos, operação pela qual se admite uma proposição se for comprovado que essa tem uma ligação com outras proposições aceitas anteriormente como verdadeiras - no caso deste trabalho, essa etapa se apresenta com a interconexão da análise do filme com a contextualização histórica levantada anteriormente, à trajetória pessoal do realizador, aspectos sobre o fazer autobiográfico, além de, é claro, reflexões embasadas em autores sobre aspectos suscitados no indivíduo quando este se encontra na posição de estrangeiro. Por último, a etapa final consiste na interpretação, ou seja, a atribuição de significação ao objeto de estudo. Desta maneira, o autor aponta que a leitura realizada pelo analista não se trata de um trabalho que visa diretamente encontrar significados, mas sim realçar determinados pontos observados e atingir novas combinações de

¹²⁸ Laurence Bardin, 1977 - Análise de Conteúdo, p. 29.

significados de natureza psicológica, sociológica, política, histórica e outras.

Os autores Bauer e Gaskell apresentam a possibilidade da reconstrução de representações por parte dos analistas de conteúdo, que podem inferir a expressão de contextos e atribuir textos que contenham registros de determinados eventos, valores, além de traços do conflito e do argumento central que possam contribuir com a análise. Dessa maneira, os autores identificam que a análise de conteúdo permite a reconstrução de "indicadores e cosmovisões, valores, atitudes, opiniões, preconceitos e estereótipos."¹²⁹

Considerando como texto a narrativa e os comentários em voz *off* presentes nos filmes a serem analisados, Bauer e Gaskell destacam que é possível levar em consideração que a análise de conteúdo é uma construção. "Como qualquer construção viável, ela leva em consideração alguma realidade."¹³⁰ As características desse "texto" permitem ao pesquisador fazer conjecturas fundamentadas que podem "inferir os valores, atitudes, estereótipos, símbolos e cosmovisões de um texto sobre o qual pouco se sabe."¹³¹ Dessa maneira, o método utilizado permitirá a análise dos quatro filmes selecionados, com base nas temáticas apresentadas em forma de estética e narrativa, possibilitando uma maior percepção dos contextos históricos e também teóricos abordados anteriormente.

¹²⁹ Martin W. Bauer e George Gaskell, 2005 - Pesquisa Qualitativa em Texto, Imagem e Som, p. 192.

¹³⁰ Idem, p. 203.

¹³¹ Idem, p. 193.

V.2. *Diaries, Notes & Sketches: Walden* (1969)

“Since 1950 I have been keeping a film diary. I have been walking around with my Bolex and reacting to the immediate reality: situations, friends, New York, seasons of the year. On some days I shot ten frames, on others ten seconds, still on others ten minutes. Or I shoot nothing”,¹³² declarou Mekas na abertura de exibição de *Diaries, Notes & Sketches: Walden*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em uma exibição fechada no dia 20 de dezembro de 1969. O lançamento deste filme marca uma nova fase na vida de Mekas. É quando, pela primeira vez, após captar imagens diariamente no decorrer de duas décadas com o intuito de apenas praticar, até que chegasse seu momento de realizar um filme “de verdade”, sua prática se tornou algo concreto, seus filmes diários se converteram em uma unidade, um filme-diário.

A segunda exibição do filme, realizada quatro dias após a exibição inicial, foi em uma data simbólica: o aniversário de 47 anos de Jonas Mekas, que neste ano se situava não apenas na última semana do ano, como também na última semana de uma década. Era o fim dos anos 1960, a década mais efervescente em termos de produção artística nos Estados Unidos no século XX. “*Walden* é a festa de encerramento da década, a festa ou o presente de Mekas para um grupo a quem ele passou a ver como sua família na América – em 1969, o cineasta também completou vinte anos nos Estados Unidos sem ter voltado uma única vez à Lituânia”¹³³, como observou Mourão.

O título do filme, logo apresentado em um dos primeiros frames da obra como “*Diaries, Notes & Sketches aka Walden*” ficou, de fato, mais conhecido¹³⁴ por esse último termo, que faz referência ao livro *Walden* de Henry D. Thoreau, ou, em português, “A Vida no Bosques”. Este livro, de caráter autobiográfico, evoca a busca do autor por liberdade, pela conexão do homem com a natureza, pelo desejo de uma vida simples e natural, longe da civilização industrial da época. “Trata-se de um manifesto poético contra o tipo de vida propiciado pela industrialização dos EUA durante o início do século XIX”¹³⁵, escreveu Uchôa. No livro, Thoreau fundamenta sua filosofia de vida na relação direta do homem e da natureza; além disso, os

¹³² Trecho do discurso de Mekas na exibição de *Walden* no Museu de Arte Moderna. O texto na íntegra está em P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Estados Unidos: Oxford University Press, p. 340.

¹³³ Patrícia Mourão, 2016 - *A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental*, p. 148.

¹³⁴ A expressão “aka”, no título do filme, significa “as known as” e pode ser traduzida para “também conhecido como”.

¹³⁵ Fábio Uchôa, 2014 - *Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas*, p. 66.

capítulos do livro são divididos pelas próprias mudanças sazonais da natureza. “A sua prática escrita, em sintonia com a temporalidade da natureza, constitui-se como uma forma de oposição à temporalidade do capitalismo mecânico e mercantil americano da época. Isso também incluía uma tentativa de resistência aos modos dominantes de produção e consumo literários, com sua tendência a instituir o livro como mero produto e não como forma de experiência”¹³⁶, escreveu Uchôa ao analisar a obra de Thoreau. Algumas dessas características citadas podemos traçar como paralelas ao *Walden* produzido por Mekas, principalmente em relação à constante busca por liberdade - esta, no caso de Mekas, se refletia na produção artística e expressão poética livre - e pela libertação da indústria, da produção comercial em massa, esta trazida para a realidade de Mekas como a indústria comercial de Hollywood. A liberdade buscada por Jonas Mekas não se apresentava vinculada a novos moldes de produção, mas sim pela fuga dos padrões já existentes, para que cada cineasta pudesse criar como bem entendesse. “Nessa retirada está a possibilidade do desenvolvimento espiritual do homem e de uma nova comunidade ligada, não por obrigações ou hierarquias impostas, mas por um desejo comum que precisa ser sempre renovado e reafirmado”¹³⁷, escreveu Mourão.

Walden possui imagens captadas por Mekas entre os anos 1964 e 1968, registradas de acordo com a urgência do instante, sempre em sintonia com o momento presente. Sendo o espectador testemunha deste pacto do viver e filmar de Mekas, vemos uma série de momentos que ilustraram a vida do realizador durante este período. Esta obra possui um caráter pulsante, que condiz com a época de efervescência cultural vivida em Nova Iorque: “De todos os filmes-diário de Mekas, *Walden* é o mais acelerado e pulsante. Ele parece guardar, no seu tecido visual, a mesma energia e vibração que marcaram aquele período”¹³⁸, escreveu Mourão.

Com os mesmos ideais de liberdade, amadorismo e experimentação que defendia em sua crônica *Movie Journal*, Mekas filmava o seu círculo social e as paisagens que compunham o seu cotidiano: vemos cenas que mostram “a Coop, seus amigos, passeios, a cidade de Nova York e a efervescência cultural e artística na qual se vê envolvido. São breves notas e impressões colhidas ao longo do tempo, e que não parecem ter grandes pretensões de dar conta de uma totalidade”¹³⁹. Como citado anteriormente, o intuito das filmagens de Mekas era

¹³⁶ Fábio Uchôa, 2014 - *Walden - diaries, notes and sketches* (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 67.

¹³⁷ Patrícia Mourão, 2013 - *Jonas Mekas*, p. 22.

¹³⁸ Patrícia Mourão, 2016 - *A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental*, p. 151.

¹³⁹ Patrícia Mourão, 2013 - *Jonas Mekas*, p. 13.

praticar; portanto, não há exatamente um equilíbrio entre a duração de cada plano ou evento, tendo em vista que em alguns dias o realizador filmava poucos segundos e, em outros, longos minutos. “Todo o meu trabalho pessoal tomou a forma de notas”¹⁴⁰, afirmou posteriormente Mekas. Talvez justamente este reconhecimento culminou no título do filme como uma série de “diários, notas e rascunhos”¹⁴¹.

Muito do convívio social de Mekas era formado por artistas *avant-garde*, que tinham em comum o desejo e objetivo de praticar um cinema livre e inovador. Conforme observado por Mourão, embora os artistas que aparecem em *Walden* sejam notáveis cada um em sua área artística, “eles não são registrados como figuras públicas ou famosas; não posam, nem encenam. Escritores não são mostrados em frente a suas bibliotecas, artistas diante de seus quadros, músicos no estúdio ou no camarim, cineastas no set de filmagem. Nós os vemos andando na rua, conversando ou dançando em uma festa petit comité, ao redor da mesa, na varanda da casa, correndo no Central Park, lendo, etc”.¹⁴² Esses artistas eram, de alguma maneira, a família que Mekas tinha escolhido para si nos Estados Unidos.

Algumas destas figuras aparecem de maneira recorrente nas imagens. Logo no início de *Walden*, vemos P. Adams Sitney, escritor de *Visionary Film* - tido como um dos primeiros e principais livros sobre cinema experimental estadunidense - e figura central no contexto do *avant-garde* norte americano. Além dele, outro amigo de Mekas e figura com papel fundamental neste contexto que aparece em *Walden* é o cineasta Stan Brakhage, defensor declarado do cinema amador¹⁴³, integrante dos grupos e movimentos que buscavam a liberdade no cinema, realizador de filmes em primeira pessoa¹⁴⁴ e, segundo as palavras do próprio Mekas¹⁴⁵, um dos principais nomes do cinema de vanguarda dos Estados Unidos: “Since his first screening at the old (uptown) Living Theatre, seven or eight seasons ago, Brakhage’s name has been closely connected with *avant-garde* film-making in America. He has always been its most controversial member; his name has been used and is still being used

¹⁴⁰ Jonas Mekas, 1972, em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas, p. 131.

¹⁴¹ Tradução literal de *Diaries, Notes and Sketches*, título do filme que antecede o subtítulo *Walden*.

¹⁴² Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 150.

¹⁴³ Em 1971, Brakhage escreveu *In Defense of Amateur*.

¹⁴⁴ Alguns títulos são *Window, Water, Baby, Moving* (1959), *Wedlock House: An Intercourse* (1959) e *Thigh, Line, Lyre, Triangular* (1961), nos quais Brakhage filmou sua família e até mesmo o nascimento de seu filho.

¹⁴⁵ Mekas publicou na coluna *Movie Journal*, em 26 de outubro de 1961, um texto intitulado “On Stan Brakhage”, no qual expressou sua opinião sobre as obras mais recentes de Brakhage. Esse texto está disponível em Gregory Smulewicz-Zucker (ed.), 2016. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, p. 42.

by many to denounce the entire experimental film movement¹⁴⁶”, publicou Mekas em 26 de outubro de 1961, em texto intitulado “On Stan Brakhage” na sua coluna *Movie Journal*.

Há também, em *Walden*, uma referência à cineasta Marie Menken, cujas obras Mekas já havia demonstrado sua admiração no texto “Elogio a Marie Menken, cine-poeta”, publicado na coluna *Movie Journal*, em 4 de janeiro de 1962. No texto, Mekas define a atividade cinematográfica de Menken como “sistematicamente poética e sistematicamente boa”¹⁴⁷: “Marie Menken é uma poeta lírica. A estrutura das frases fílmicas de Menken, seus movimentos e seus ritmos são os da poesia. Ela transpõe a realidade em poesia. É através da poesia que Menken nos revela os aspectos sutis da realidade, os mistérios do mundo e os mistérios de sua própria alma. Menken canta. Sua objetiva está focada no mundo físico, mas ela o vê através de um temperamento poético e com uma sensibilidade aguçada. Ela capta os pedaços e fragmentos do mundo ao seu redor e os organiza em unidades estéticas que se comunicam conosco”¹⁴⁸, escreveu Mekas.

A estética de *Walden* é marcada pelo movimento, pelo fluxo contínuo de imagens, pelo aspecto fragmentário da narrativa que parece, a princípio, desordenada. Aos poucos, dispendo de um olhar mais atencioso e uma leitura aprofundada sobre as imagens, é possível notar a recorrência no aparecimento de alguns temas, pessoas e ambientes. Uchôa, ao analisar o filme, também notou a constância de determinados eixos temáticos, com “a ação do cineasta/cinegrafista sobre um presente em constante fuga, associada às reminiscências de um passado idílico e sem volta, que eclodem aqui e ali”¹⁴⁹.

Há em *Walden* muito do mundo interior de Mekas, ou seja, as imagens são repletas de subjetividade, cenas que podem significar, ao mesmo tempo, nada e tudo - até as imagens mais “calmas” podem transmitir a sensação de vazio e até mesmo solidão, conforme observou também Mourão: “a solidão de quem, em meio a todas as outras atividades, passa horas a treinar com a câmera e a colecionar memórias visuais futuras. Pois *Walden* é um tour de force com a câmera e um registro altamente pessoal de um momento da vanguarda”¹⁵⁰. Em um momento de *Walden*, Mekas comenta que “nada acontece”. Entretanto, as próprias imagens

¹⁴⁶ Jonas Mekas em Gregory Smulewicz-Zucker (ed.), 2016. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, p. 41.

¹⁴⁷ Jonas Mekas em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 68.

¹⁴⁸ Idem, p. 69.

¹⁴⁹ Fábio Uchôa, 2014 - *Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas*, p. 54.

¹⁵⁰ Patrícia Mourão, 2016 - *A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental*, p. 151.

podem carregar uma riqueza de significados implícitos. Propositalmente ou não, os filmes-diários de Mekas contêm muito da experiência subjetiva do cineasta na posição de imigrante, estrangeiro, exilado.

Em palestra proferida em 1972, Mekas admite que no início pensava estar apenas reagindo à realidade ao seu redor e captando cenas da cidade, mas foi após a primeira exibição de *Walden*, ao receber o feedback de seus amigos, que Mekas percebeu que não estava fazendo um caderno de notas objetivo. Os espectadores contaram ao realizador que a New Iorque presente nas imagens de Mekas não era a mesma que eles reconheciam; sobre este fato, Mekas levantou algumas reflexões a respeito da "realidade" presente nas imagens: "No que diz respeito à cidade, é claro, você também poderia falar algo sobre ela partindo de *Walden* – mas apenas indiretamente. Ainda assim, caminho por essa realidade concreta, representativa, e essas imagens são todas registros da realidade concreta, mesmo se apenas em fragmentos. Não importa como eu filme, rápido ou devagar, como seja a exposição, 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."¹⁵¹

Conforme identificado por Uchôa, nas exibições de *Walden* que contavam com a presença de Mekas, o realizador alertava os espectadores sobre "a natureza fragmentar do material, formado principalmente por notas, algumas constituídas por poucos fotogramas, outras chegando a dez minutos de imagens". Mekas fixava, no fundo da sala de exibição, um cartaz com descrições detalhadas sobre o conteúdo de cada rolo de filme que compunha a obra - dessa forma, os espectadores poderiam se informar sobre a temática e o contexto das imagens que ali viriam a ser projetadas. Com essa abordagem introdutória e contextual de *Walden*, torna-se possível adentrarmos, neste momento, em uma análise estruturada linearmente, com base na sequência em que as temáticas surgem - seja através de imagens, música, textos e voz *off* - no decorrer do filme. Para entender como os elementos objetivos e subjetivos são articulados por Mekas no decorrer dos 180 minutos e 6 rolos que compõem o longa-metragem *Walden*.

Rolo um. O filme inicia-se com "dedicado a Lumiere"¹⁵² escrito com letras de máquina de escrever em um papel em branco - convencionamos nos referir a este padrão que se repetirá no decorrer do filme como cartelas, que vão conter desde informações de local, datas, e até mesmo reflexões pessoais de Mekas. Conforme

¹⁵¹ Jonas Mekas em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 135.

¹⁵² Na altura dos 11 primeiros segundos do filme, a cartela "dedicated to LUMIERE" surge como uma referência aos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo e comumente tidos como pais do cinema.

apresentado por Bettim, essa dedicatória inicial “é uma homenagem ao início do cinema e à sua primeira finalidade: o registro de cenas cotidianas, como nos primeiros filmes da história do cinema”¹⁵³. Na sequência, temos uma cartela com a frase que dá o nome à obra: “DIARIES notes and sketches”, seguido de “also known as WALDEN” ou, em português, “também conhecido como *Walden*”.

Com o plano de uma paisagem repleta de neve e os mesmos padrões de cartelas informativas, Mekas nos comunica que é inverno em Nova Iorque, mas o vento está cheio de primavera¹⁵⁴. Com os mesmos ruídos incômodos, que se assemelham ao som de vento ao entrar em contato direto com um microfone, que está presente desde o início do vídeo, vemos na sequência um plano no qual Mekas toca acordeão, instrumento de origem alemã. A música clássica de fundo, do pianista polonês Frédéric Chopin, apenas se inicia quando vemos a cartela “Barbara’s flower garden” e cenas de uma mão feminina a tocar na terra, nas flores, e também breves fotogramas de um homem com uma criança no colo.

Em seguida, vemos cenas das ruas de Nova Iorque e somos informados, por meio de outra cartela, que P. Adams Sitney, na posição de diretor da Cinematheque, tem suas impressões digitais colhidas pela polícia. Vemos um close up das mãos de Sitney com seus dedos sujos de tinta - ele já foi preso pela exibição clandestina de filmes que eram proibidos pela censura, como *Flaming Creatures*. Em uma mudança brusca de tema, Mekas informa em mais uma cartela que cortou seu cabelo para arrecadar dinheiro. Vemos o realizador na rua, com carros ao fundo, a mexer em seu cabelo e virar-se de costas para a câmera, e em seguida detalhes de uma lista com despesas diárias.

“Sunday at Stones”, outra cartela informa, e vemos cenas de Mekas jantando com um casal de amigos. Estes são David e Barbara Stone, nomes importantes no cinema devido aos seus trabalhos na produção, distribuição e também realização de filmes. Em seguida, Mekas traz novamente a sensação de primavera com a cartela “I walked across the park. There was a fantastic feeling of Spring in the air” e cenas de uma flor de cerejeira.

Dessa vez, a cartela de Mekas introduz a cena que virá a seguir, na casa de Tony Conrad e Beverly Grant, figuras também relevantes dentro do contexto de realização de filmes experimentais da época. Percebemos que o círculo social de Mekas se resume, principalmente, em grupos de pessoas que, também como ele, estão a realizar filmes e investigar as possibilidades do cinema. Foi através do cinema que Mekas encontrou não apenas seu trabalho e expressão artística, como

¹⁵³ Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas, p. 62.

¹⁵⁴ “In New York was still winter, but the wind was full of spring”.

também sua comunidade, ou como Mourão também coloca, sua “família eletiva”¹⁵⁵. Todas essas diferentes camadas de informações surgem nestes apenas 3 minutos iniciais de *Walden*.

Temos, logo na sequência, um plano aberto de Mekas se debatendo na cama, com dificuldades para dormir e um ruído incômodo ao fundo. A cartela “I THOUGHT OF HOME” surge, juntamente com um silêncio repentino e a cena de um lago. Neste momento, mesmo sem deixar claro, Mekas provavelmente se refere ao seu país de origem, a Lituânia, como seu lar do qual sente saudades. Como relembrando da natureza e do que lhe é natural, vemos a cartela escrita “WALDEN” e a cena de uma moça no Central Park. Não fica claro quem é essa jovem, que brinca e interage com as plantas ao redor de uma maneira quase que bucólica, sem direcionar o olhar para a presença de Mekas com sua câmera. A proximidade da câmera, em alguns planos, do rosto da menina, demonstra quase que uma tentativa de Mekas de captar e absorver um pouco daquele olhar ingênuo, da percepção livre e leve de quem observa o mundo pela primeira vez.

Estas cenas da jovem em meio à natureza provavelmente fazem parte de um conjunto de imagens que Mekas realizou com outro projeto em mente. Conforme observou Mourão, Mekas tinha o intuito de iniciar este filme como uma adaptação de diários escritos por adolescentes, com base em cartas-diários que Mekas recebeu de uma jovem. Segundo Mourão, o realizador descartou a ideia desse projeto, mas algumas dessas cartas foram utilizadas por ele durante a montagem de *The Out-takes from the Life of a Happy Man*, seu último filme em película, lançado em 2002.

De Mekas vemos muito pouco, apenas sua sombra e em seguida um bilhete com seu nome e palavras soltas registradas com tanta proximidade que apenas com o movimento da câmera é possível dar uma continuidade à frase, ao combinar as palavras filmadas. “Morbid days of New York & gloom”, informa outra cartela. Vemos Mekas comendo sozinho em um restaurante, com voz *off* que transmite a ideia de uma conversa entre atendente e cliente, o título “WALDEN” surge em um cartela e na sequência mais cenas de natureza: um parque, grama, plantas. Nesta segunda aparição da palavra, já é possível notar a relação do surgimento da palavra com cenas que remetem à natureza, naturalidade e ingenuidade. A palavra *Walden*, que aparece 5 vezes nessa forma de cartela e intertítulos no decorrer do filme, cumpre uma função estrutural: “Trata-se de um elemento que opera a presença do eu autobiográfico, sua atração pela natureza e as tensões entre

¹⁵⁵ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 148.

presente e passado, urbano e rural”¹⁵⁶, sendo evocada de tempos em tempos no decorrer do filme.

Sobre este aspecto, resgato uma observação de James em relação a uma dicotomia presente nos filmes-diários de Mekas, que também se adequa à esta análise de *Walden*: enquanto a estrutura do filme, por seu caráter fragmentário, apresenta características modernistas, os valores que Mekas proclama através de seus poemas e filmes são idealistas e românticos; isso pode ser observado na constante contraposição entre o urbano e a natureza, os seus momentos sociais e os solitários.

Após os planos de natureza, aparecem pessoas: dupla exposição que apresenta duas crianças próximas a uma janela, outros cineastas, jantar entre colegas. Novamente música clássica, em descompasso com a cena, e em seguida a cartela “A wedding” anuncia as filmagens de uma cerimônia de casamento. Sem mais informações fornecidas por Mekas na cartela, destaco a inferência simbólica da cena: a representação de união, amor romântico. O ritual tradicional, realizado em uma igreja. A postura de Mekas como espectador, como quem está ali com a câmera a observar e registrar. A temática revela a filiação de Mekas aos “filmes de família”, mas a maneira como Mekas capta o momento foge do modo tradicional: “em single frame, explorando variações na velocidade de registro e usando o zoom de modo acelerado, um tanto nervoso, para destacar do conjunto objetos ou partes de objetos e compor com eles uma dança cromática e rítmica”, identificou Mourão. Não há nenhuma interação direta com o cineasta, que revelaria a participação e presença de Mekas naquele contexto. Apenas vemos ele depois, vestido de terno, como mais um convidado da cerimônia. Essa é a primeira das cinco festas de casamento que serão mostradas no decorrer de *Walden*. Conforme identificou Mourão, este foi o casamento de Adolfas, irmão do realizador, com Pola Chapele.

É apenas na altura dos 11 minutos que ouvimos a voz de Mekas pela primeira vez. O som de acordeão acompanha a voz de Mekas, que entoia “I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies”; como abordado anteriormente, essa afirmação de Mekas brinca com a máxima “I live, therefore I am” do filósofo René Descartes. A declaração demonstra a consciência de Mekas sobre a conexão direta e de certa forma até mesmo intrínseca entre o seu ato de viver e filmar, e até mesmo a maneira como seus registros tornam-se um testemunho de sua existência. A frase é praticamente cantada por Mekas, com

¹⁵⁶ Fábio Uchôa, 2014 - *Walden - diaries, notes and sketches (1969)* ou a vida de Jonas Mekas, p. 60.

certa dose de alegria. Em seguida, o realizador declara de maneira bem humorada: "Sitney catches the garter, will have to marry next¹⁵⁷".

Vemos a imagem de um senhor e uma senhora, que podem ser os pais de Mekas. "They tell me I should be always searching; but I'm only celebrating what I see" Mekas entoava, de maneira alegre, em voz *off*. Com esta frase podemos relembrar da posição de Mekas em relação às suas filmagens apenas como prática, e também, da liberdade que buscava com suas práticas - e também no fazer cinematográfico como um todo. A cartela, agora, nos informa que Adolfas, seu irmão, se mudou. Esse evento se deu algum tempo após o casamento de Adolfas. Vemos uma cama e prateleiras vazias.

Em seguida, vemos Mekas sozinho, tomando café da manhã ao ar livre, apenas com a presença de gatos de rua que se aproximam, e com sua voz em *off* ao fundo que canta alegremente "I am searching for nothing, I am happy". Vemos imagens de um farol e uma ilha no decorrer do dia, com barcos chegando, saindo e pessoas transitando: temos a sensação de passagem do tempo, movimento, aglomerações; e, também, o distanciamento de tudo isso, a visão do observador em silêncio, no alto. Essas imagens são de Cassis, curta-metragem com duração de 6 minutos, lançado em 1966 por Mekas, e então incorporado na íntegra neste trecho de *Walden*.

Mais uma vez surge a figura de Sitney, que segundo a cartela de Mekas, decide deixar New Heaven e se mudar para Nova Iorque. Algum tempo depois vemos Brakhage, que caminha pelo Central Park. Novamente na casa de Barbara e David Stone, vemos cenas de crianças, que evocam a infância e a inocência. Em seguida, o terceiro momento em que a palavra *Walden* surge escrita na cartela. Vemos cenas de pessoas em barcos em um lago, provavelmente também no Central Park, mas agora em outra estação. A neve do início do filme sumiu, as flores apareceram na sequência e agora o verão é assumido nas imagens. Com a mudança de estações, vemos o ciclo da natureza. "O filme, exalando o espírito romântico já presente no título, explora a passagem das estações e os fenômenos climáticos (sempre anunciados por cartelas) como forma de indicar a cronologia dos eventos e o inevitável correr do tempo"¹⁵⁸, observou Mourão.

¹⁵⁷ O "wedding garter", uma espécie de cinta-liga, faz parte do traje tradicional da noiva. É costume, em alguns locais, que o noivo retire esta parte do traje da noiva e jogue em direção aos convidados. Conforme a tradição, quem apanhar o apetrecho, deverá casar-se em seguida. Mekas faz essa brincadeira sobre Sitney mas, de fato, Sitney casa-se algum tempo após este evento.

¹⁵⁸ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 155.

A cada vez que o Central Park surge na tela, aparece de uma maneira ainda mais natural, quase como um refúgio de natureza para Mekas em meio à grande e urbana Nova Iorque. Mais planos de natureza, pessoas, uma viagem, paisagem que corre através da janela e trem em movimento. As paisagens e estações que mudam no decorrer do filme são as únicas contextualizações de passagem do tempo que temos em *Walden*. Em meio ao campo, longe da cidade, Mekas canta novamente, dessa vez de maneira um pouco mais melancólica, e em seguinte declama, em voz *off*, um longo texto que defende o ato de nutrir a solitude, de ir em busca de virtudes internas, e que apresenta o sofrimento como único meio possível deste processo.

Essas oscilações entre a cidade e natureza, entre a alegria e tristeza, foram apontadas por Uchôa como: “operações psíquicas e os sentimentos de um migrante-exilado que nunca voltará para seu país. Um indivíduo entre a Europa e os EUA, entre o rural e o urbano”¹⁵⁹. “Flowers for Marie Menken”, anuncia a cartela escrita por Mekas, próximo dos 28 minutos de filme. Planos de flores são dedicados à cineasta, que conforme já comentado anteriormente, havia conquistado a admiração de Mekas com seus filmes poéticos e líricos. A dedicatória de Mekas também pode fazer referência a um dos trabalhos da artista, o filme “Glimpse of the Garden”, de 1957, no qual Menken explorou um jardim com o intuito de captar as cores, texturas e beleza das flores. Vemos na sequência outros rostos familiares do âmbito do cinema de vanguarda norte-americano, o realizador Gregory Markopoulos gravando seu filme *Galaxie* (1966), e a cartela aparece para nos informar que chegamos ao fim do rolo um. Como a intenção desta abordagem não é apenas narrar o que é possível visualizar nas imagens como também sugerir uma interpretação, e por entender que grande parte dos elementos que interessam ser observados já puderam ser observados nesta primeira parte, abordarei os próximos rolos de forma mais breve, destacando os principais pontos que surgem na continuação da obra.

Rolo dois. A cartela inicial nos introduz o tema que virá a seguir: “Notes on the circus”. Os seguintes 13 minutos iniciais do rolo 2 são dedicados a uma montagem fragmentada, com cores, movimentos e duplas exposições realizadas com imagens de um circo, com diferentes ângulos, de diversos artistas e suas respectivas performances. Em seguida, vemos um encontro de um grupo de comunicação que acaba de se formar e se denomina “*Kreeping Kreplachts*”, do qual Ginsberg era o mentor. Uma das vozes que participa da discussão que ouvimos em voz *off* explica que o termo “*kreplach*” costumava ser utilizado, por pais judeus,

¹⁵⁹ Fábio Uchôa, 2014 - *Walden - diaries, notes and sketches* (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 63.

para se referir a um filho quando este optava por ser artista em detrimento de seguir uma carreira “formal”. E Mekas, neste momento, faz parte deste grupo. É possível observar a presença da realizadora Barbara Rubin, o artista Andy Warhol, Ed Sanders, Ginsberg, Tuli dentre outros nomes da cena experimental e avant-garde americana, e ouvir, em voz *off*, os debates sobre a necessidade de organizar esta nova geração que acaba de surgir no cinema.

A cartela anuncia o mês de setembro e vemos cenas de uma marcha, em Nova Iorque, contra a guerra do Vietnã. Na rua, grupos com cartela que pediam paz, amor e o fim da guerra. Vemos a presença do movimento e da cultura hippie, que eclodiu nos Estados Unidos, na década de 1960. Mekas estava junto com os manifestantes, captando as imagens de perto. Ele, que sofreu com as consequências da Segunda Guerra Mundial, tendo que deixar sua pátria para trás, era neste momento capaz de manifestar-se contra outra guerra que acontecia. A música Hare Krishna sendo ecoada ao fundo, as imagens aceleradas e fragmentadas, com uso também de sobre exposição, são a máxima do experimentalismo que Mekas explorava na altura. Em seguida, o outono chega, e temos novamente uma grande dose de cenas que remetem à natureza, à infância, à ingenuidade e à naturalidade, logo contrapostas com cenas da cidade. Vemos mais momentos de Mekas em seu círculo social, que era formado também por outros cineastas que compunham o *New American Cinema Group*. Mais uma vez, durante a primeira aparição da banda Velvet Underground, Mekas capta os momentos em imagens, mas demonstra estar afastado daquela imagem, assistindo através das lentes da câmera. Fim do rolo dois.

Rolo três. O ciclo das estações volta ao inverno, que foi a paisagem de abertura do primeiro rolo. Uma visita de Mekas e Naomi a Ken e Flo Jacobs. O ritmo acelerado da música e a mudança de imagens que se iniciou no fim do rolo dois se estende até a metade do rolo três. O ritmo constante e frenético da mudança de imagens, combinado com a música agitada, funciona quase como um convite para a imersão no ritmo delirante da Nova Iorque de Mekas. Tudo o que pode ser considerado banal, aqui, torna-se o centro da atenção nas imagens: carros, trânsito, pessoas, trabalhadores de uma obra em construção. Como no papel de estrangeiro que vê tudo pela primeira vez, Mekas regista esses eventos do cotidiano urbano. Neste rolo, não vemos a palavra *Walden* ser evocada.

Rolo quatro. Com ruídos de metrô ao fundo, que o autor adicionou posteriormente à imagem, vemos a cartela “On third avenue”, seguido de Mekas em sua mesa de trabalho, lendo um livro, registrando imagens de Barbara e Ronna gravando um filme com uma super 8. As imagens indicam que é época de natal e

Mekas embarca em uma viagem para visitar os artistas Stan Brakhage e Jane Wodening¹⁶⁰. No melhor exemplo de filme de família e home vídeos que temos desde o primeiro rolo de *Walden*, Junto com Mekas, testemunhamos um ambiente de uma família: o casal, os filhos, a casa em meio a natureza, cercada de neve, os cães da família e até mesmo um pônei. Os eventos "banais" do dia são registrados com atenção e cuidado por Mekas, como o contato das crianças com o cão e com os pássaros, Jane que limpa o telhado cheio de neve, Brakhage que observa a paisagem com tranquilidade. Essas imagens, conforme vimos anteriormente, eram consideradas como valiosas e significativas apenas para quem as captou e para a família que é registrada. Uma observação mais distante, agora, nos permite perceber quantas informações essas cenas podem fornecer sobre a maneira que a vida era vivida por estes membros na altura.

O único momento que vemos Mekas, no entanto, é quando ele aparece, por um breve segundo, a tomar café sozinho na varanda. Uma nova cartela anuncia "at Tabor Farm, Lithuanians danced till sunrise" e Mekas, em voz *off*, que não têm lembrado de seus sonhos, e revela seu medo de estar, aos poucos, perdendo tudo o que trouxe consigo. Seriam essas suas memórias da Lituânia, da sua infância e da sua família ficando para trás, para abrir espaço para as memórias nessa nova pátria? "Am I really losing, slowly, everything that I have brought with me, from the outside?", Mekas diz. Essa sensação de perda será mais claramente vista em *Lost, Lost, Lost*, que será abordado em seguida. Mais algumas poucas imagens de um grupo de pessoas em meio ao parque, uma fábrica no meio da cidade, e chegamos ao fim do rolo quatro.

Rolo cinco. "Richard & Amy watch spring come to the Hudson", a cartela anuncia. As duplas exposições e aceleração da imagem estão ainda mais intensas nesse início de rolo. A calma surge quando entram imagens de Mekas em Newport, em passeio de barco. Aqui, lembramos da constante mudança na estética e temática das cenas captadas e editadas por Mekas, que flutuam entre o moderno fragmentado e o romântico, natural e contemplativo. Mekas visita Hans Hatcher, um renomado pintor alemão que também ficou conhecido por seus filmes experimentais durante o auge do *avant-garde*, e também recorda interações entre a família, em uma casa de campo. Após esse momento, com imagens no Central Park, a voz do realizador surge e se comunica diretamente com o espectador, convocando a assistir e desfrutar das imagens sem pressa, nas quais não há

¹⁶⁰ Em 1957, Stan Brakhage casou-se com a escritora Jane Wodening. Quase uma década depois, os dois estavam vivendo em uma casa de campo no interior dos Estados Unidos com seus cinco filhos.

drama, tragédia e nem ao menos suspense: "they are just images for myself, and for a few others", diz Mekas.

As imagens deste rolo se apresentam de maneira romântica. Mekas está novamente em um casamento, em Newport, registrando a cerimônia de Peter Beard and Minnie Cushing, os convidados com certa distância, assim como as crianças a brincar. O distanciamento de Mekas e a falta de interação dos presentes com a câmera quase transmite a ideia de Mekas sendo invisível, não mais um convidado, mas um observador daquela realidade que lhe é distante. Logo depois, o outono chega: temos mais uma estação presente em *Walden*, cujas imagens encaminham para os momentos finais deste rolo. "It looks all very foolish now, when I look back" comenta Mekas, no momento de edição, sobre as imagens que se deparava; ele narra uma viagem que fez com seu irmão Adolfas Mekas, Willard Van Dyke, Gideon Bachmann e Hella Hammid para Nova Jersey, com o intuito de captar boas imagens para representar o "quão *underground*" eram os filmes que eles realizavam.

Rolo seis. Este último bloco de *Walden* inicia-se com cenas do casamento de Wendy. As imagens desta cerimônia seguem um padrão completamente diferente da anterior. Aqui, não vemos as mesmas imagens românticas e com música clássica ao fundo. Neste momento as imagens e os ruídos transmitem puro caos, e a cartela informa "and music played and played". Ao ir embora de Buffalo, onde ocorreu a cerimônia, o realizador insere sua voz em over para expressar que sempre sentia-se feliz ao retornar a Nova Iorque, ao ver a paisagem através da janela do trem e do sol nascendo. No Central Park, Mekas conta que gostava de captar imagens apenas para si. "Cinema is light, movement, sun, heart beating, breathing, life, pace", expressa Mekas. Vemos New York sob chuva, o vendedor de jornais, Ernie Gehr na Coop, os Sitneys na rua, Marie Menken e sua irmã. O inverno chega e as ruas de Nova Iorque estão mais uma vez repletas de neve, onde crianças estão a brincar com bolas de neve. Um menino joga uma bola de neve em direção à Mekas, com a câmera, e lembramos a presença de Mekas não apenas como observador mas como também parte daquele momento. Em seguida vemos, pela primeira vez, o interior do The Village Voice, o jornal nova-iorquino no qual Mekas contribuía com sua coluna Movie Journal. Mekas decide inserir, neste momento, um *flashback* com imagens do inverno em Nova Iorque de sete anos antes. "It was so cold and lonely", Mekas diz.

Com o mesmo aspecto fragmentário que conduz de maneira "solta" a alternância de eventos no decorrer do filme, vemos um encontro do grupo que compunha o Anthology Films Archive, seguido de uma garota sentada sob o sol no

Central Park, cenas do Soho de Nova Iorque, e então paisagens passando na estrada. "To Yoko & John with love", uma cartela então anuncia. Vemos imagens do casamento de John Lennon e Yoko Ono, com a música de fundo "Give Peace a Chance", em um dos poucos casos em *Walden* em que o som de fundo compõe uma unidade combinado com o que é apresentado nas imagens. O casal na cama, diversos cineastas ao redor, as palavras "peace" e "love" ilustrando cartazes no cômodo. A música se encerra com cenas das ruas de Nova Iorque. A cartela "I thought of home" retoma a constante busca de Mekas pelo lar, em cenas que conduzem aos momentos finais do filme. Vemos *close-ups* de uma jovem no parque, intercalada com as palavras "purity" e "green" filmadas em um livro, provavelmente o *Walden* de Thoreau. Sem maiores reflexões, encerra-se, assim, o rolo seis e o filme.

V.3. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)

O segundo filme-diário em longa metragem de Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, foi lançado em 1972. As imagens deste filme foram captadas por Mekas ao retornar à Lituânia, após 25 anos sem ver a sua família. Ele foi visitar sua família apenas quando obteve permissão da União Soviética, muito provavelmente devido a sua crescente fama como realizador nos Estados Unidos, após o drama *The Brig*, que foi lançado em 1964.

O filme tem o formato de notas, que lembra um diário de viagem; a obra consiste na busca de Mekas por um entendimento maior sobre si mesmo e de tudo que ficou para trás, quando ele fugiu da Lituânia, durante o período de guerra. Mekas expressa, com o uso da voz em *off*, fatos e reflexões sobre a sua condição como refugiado nos Estados Unidos, e pensamentos que surgiram no decorrer da viagem. Sitney define o filme como “a dialectical meditation on the meaning of exile, return, and art”¹⁶¹. Turim afirma que o filme oferece “the immediacy of recorded events as autobiography even while Mekas tempers this act with the poetics of memory and metaphorical renderings”¹⁶². Gutfreind e Valles observaram que há, nesta obra, uma busca do realizador em transmitir, através das imagens e de seus relatos adicionados posteriormente, um tom quase que documental, ao demarcar o contexto social e histórico no qual estes registros estão inseridos. “Tanto as imagens como os comentários ditos pelo cineasta estão em sintonia, no sentido de documentar e refletir sobre um determinado acontecimento”¹⁶³, afirmam os autores.

Um tema fortemente abordado em *Reminiscences* diz respeito às *displaced persons*, ou seja, os refugiados, ou até mesmo “pessoas deslocadas”, categoria na qual Mekas se insere. Em palestra proferida pelo realizador em 1972, após o lançamento do filme, ele comenta sobre esse tópico, ao destacar Wilhelm Meisters Wanderjahre, personagem do autor Goethe, que viaja, conhece novas pessoas e vê lugares diferentes. “temos, nos Estados Unidos, uma terceira categoria de Viajante: aquele cuja casa é constantemente varrida de sob seus pés pelo moderno código de construção”, essa pessoa, para ele, é a PD: a pessoa deslocada, ou displaced person: “Uma Pessoa Deslocada, uma P.D., é uma realidade de hoje. Devido aos níveis e complexidades das civilizações contemporâneas, temos o Deslocado. Sou

¹⁶¹ P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, p. 341.

¹⁶² Maureen Turim, 1992 - *Reminiscences, Subjectivities, and Truths* em David E. James, 1992, p. 197.

¹⁶³ Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - *A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas*, p. 39.

uma delas. E um Deslocado não é idêntico a Wilhelm de Goethe. O Deslocado não pode escolher, não escolheu deixar sua casa. Ele foi atirado no mundo, na Viagem, foi forçado a isso.¹⁶⁴

Apesar deste ser um tópico melancólico e sensível para o realizador, ele não acredita que a representação que fez em seu filme seja impregnada de tristeza. Para ele, há imensa alegria nas imagens que captou do reencontro com a sua família. Esse momento vivenciado por Mekas é o que D'Errico apontou como essencial no imaginário do exilado: o retorno ao lar. "A felicidade por estar de volta não tem preço, ela é maior do que qualquer derrota. Voltar é reencontrar-se, mesmo que haja estranhamento. Retornar 'à Casa' é o maior bem, é como ser devolvido a quem se pertencia. No resgate da origem está toda a bagagem humana, tudo que permitiu que sua história começasse a ser tecida"¹⁶⁵. Essa felicidade se transmite, em *Reminiscences*, por meio das imagens, músicas adicionadas posteriormente e comentários em voz *off* de Mekas.

O filme é composto por três partes, que foram organizadas de maneira cronológica, respeitando a sequência temporal dos eventos. Na primeira parte, vemos brevemente algumas cenas do cotidiano de Mekas, de seu convívio com outros lituanos nos Estados Unidos. A segunda parte consiste no momento central do filme: o retorno de Mekas à Lituânia. A terceira parte, uma breve visita de Mekas à Viena, na Áustria. Para perceber melhor a organização deste filme e a maneira como as temáticas podem ser observadas, apresento a seguir uma observação mais minuciosa e descritiva sobre a obra.

Parte um. O filme se inicia com um passeio na floresta, em Catskill, no outono de 1957 ou 1958. No qual Mekas recorda, em voz *off*, o prazer que sentiu por ter se esquecido, mesmo que por um breve momento, das marcas que os anos de guerra deixaram em sua vida. Ele fala: "It was good to walk like that, and not to think. Not to think anything about the last ten years. And I was wondering myself that I could walk like this and not to think about the years of war, of hunger, of Brooklyn" e em seguida "For the first time I did not feel alone in America. Like I felt there was the ground, and earth, and leaves, and trees, and people. And like I was slowly becoming a part of it. It was a moment when I forgot my home. This was the beginning of my new home".

Os anos são 1949 e 1950. Vemos imagens de crianças a brincar na neve, das ruas do Brooklyn, cenas recorrentes nesses primeiros filmes-diários de Mekas, algumas que também estão presentes em *Lost Lost Lost*. Mekas conta que ele

¹⁶⁴ Jonas Mekas em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas, p. 141.

¹⁶⁵ Katia D'Errico, 2007 - Da Diáspora ao Nóstos: Um percurso doloroso, p. 1.

andava pelas ruas do Brooklyn, mas as memórias que carregava consigo não eram do Brooklyn. Em seguida, vemos uma reunião de DP's, em 1951, no Stony Brook Lodge, um restaurante e bar no qual, conforme Mekas explicará em *Lost Lost Lost*, diversos imigrantes e pessoas que sentiam não pertencer a nenhum outro local se encontravam ali nos finais de semana, onde todos eram bem vindos e acolhidos. Mekas conta, em voz *off*, que costumava observar as pessoas que se reuniam neste local, novos e antigos imigrantes, e a sensação do realizador era de que estes eram todos seres tristes: "in a place they didn't exactly belong to, in a place they didn't recognize. They were there, on the Atlantic Avenue, but they were completely somewhere else". É possível apontar, nessa fala de Mekas, a possibilidade desta afirmação ser um reflexo de como o autor vê a si mesmo: ele está presente ali, mas suas memórias e suas raízes estão longe. Em seguida, vemos algumas das primeiras imagens que Mekas fez com sua Bolex quando havia recém mudado a Nova Iorque.

O realizador conta que queria fazer um filme contra a guerra, e demonstra a sua angústia ao chegar em Nova Iorque, carregando em si todos os horrores que viu e vivenciou no contexto da guerra, e encontrar pessoas a viver suas vidas tranquilamente. Em voz *off*, Mekas diz: "I wanted to shout, to shout that there was a war. Because I walked the city and I thought nobody knew that there was a war. I thought nobody knew that there were homes in the world where people cannot sleep, where their door has been kicked in at night, with the boots of soldiers and the police, somewhere, where I came from. But in this city nobody knew it".

Nesse momento, vemos imagens de pessoas a circular pelas ruas de Nova Iorque e em seguida cenas de refugiados a chegar nos Estados Unidos. Mekas faz uma rememoração em uma forma de homenagem a seus amigos dos campos de refugiados. Ele diz lembrar deles e declara, afirmando suas existências: "We still are displaced persons, even today, and the world is full of us, every continent is full of displaced persons". É precisamente neste momento que vemos o encontro da experiência pessoal de Mekas com a experiência coletiva de milhares de refugiados, exilados, imigrantes, deslocados. Conforme observado por Gutfreind e Valles existe, neste momento, um desejo de Mekas tanto "em afirmar a sua condição de refugiado, como também em denunciar essa mesma condição vivida por milhares de pessoas"¹⁶⁶. O cinema, como sua ferramenta de expressão, faz sua voz ecoar sobre uma condição que assola diversas pessoas.

¹⁶⁶ Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, p. 38.

Todos esses momentos prévios à viagem servem como uma introdução do que virá a seguir, como que permitindo ao espectador adentrar ao universo interno de Mekas, repleto de nostalgia e angústias relacionados à perda de sua terra natal e o afastamento do que o autor entende como "lar". Vemos os irmãos Mekas em um terraço, nos Estados Unidos, e a voz de Jonas Mekas anuncia, em voz *off*, o início da jornada na qual iremos adentrar na sequência: "We started going home, and we are still going home. I am still on my journey home. We loved you, world, but you did lousy things to us".

Parte dois. Nesse segundo bloco, que constitui a matéria central desta obra de Mekas, seu retorno à Lituânia, o realizador opta por uma forma diferente de organização dos momentos. Ao invés dos intertítulos que costuma inserir em suas cartelas informativas entre as cenas, agora ele recorre ao uso de "100 glimpses of Lithuania", ou seja, cartelas com os números de 1 a 100 utilizados para dividir esses momentos que o realizador viveu e registrou com sua família na Lituânia, em agosto de 1971. A paisagem urbana que estávamos vendo nas imagens de Nova Iorque se transforma aos poucos, ao adentrarmos na paisagem rural de Semeniškiai, vila rural no interior da Lituânia, onde Mekas cresceu e sua família residia até o momento.

Na altura dos 14 minutos de filme, Mekas apresenta sua mãe: "And there was mamma. And she was waiting. She was waiting for 25 years". Em seguida vemos o tio de Jonas e Adolfas Mekas, quem aconselhou os dois jovens a fugir para o oeste. Com imagens de membros da família de Mekas, detalhes do local onde vivem e de seus costumes, vemos os cem "momentos" passarem, aos poucos, enquanto Mekas narra as suas memórias. Uma delas é sobre uma corda que mantinha pendurada na janela de seu quarto, para fugir caso os nazistas alemães batessem à porta. Ao se aproximarem de Semeniškiai, Adolfas e Jonas Mekas observaram uma floresta, e não reconheceram os locais que costumavam conhecer tão bem. "There were no trees when we left", narrou Mekas. "Our home, our house was still there, and the cat met us". Embora exista a alegria de estar junto à sua mãe e sua família, e o conforto de encontrar a mesma casa em que passou sua infância, a sensação de perda ainda é visível devido ao fato de que a vida que Mekas levava já não existe mais: são apenas resquícios. Ele não sabe onde estão as pessoas com quem convivia, ele não sabe quais rumos seus amigos de infância ou se sequer estão.

Conforme apontado por James, "Though he is there restored to his mother, neither his childhood nor the prewar rural society may be regained; nor can he stay there, for that would now entail the loss of the postwar years spent in New York—a

double bind in whose terrors all exiles live". Por mais que ele esteja fisicamente lá, a sua presença destaca uma ausência, marcada pela impossibilidade de retornar à Lituânia que ele conhecia e à sua juventude "perdida" com sua fuga durante a guerra. Mekas realiza seu primeiro desejo ao retornar à casa depois de 25 anos: beber água do poço. O saudosismo que costuma ser atribuído ao ser exilado em relação à sua pátria pode ser recordado neste momento pela extrema valorização de Mekas às coisas mais simples de Semeniškiai, como a água do poço. "The water that tastes like no other water. Oh, cool water of Semeniškiai! No wine ever tasted better anywhere", disse Mekas.

Com o decorrer dos "*glimpses*", os breves momentos captados na Lituânia, fracionados de 1 a 100, vemos a passagem do tempo através dos afazeres da vida no campo. Vemos os animais, a modesta casa de madeira onde a mãe de Mekas ainda vive, a família a beber água do poço, andando no campo, Mekas e Adolfas a simular o trabalho que faziam no campo há mais de duas décadas atrás. Não há a necessidade de muita descrição detalhada que possa ser feita de cada ação, realizada por cada figura que se apresenta na tela. A sequência de eventos se torna um ciclo bucólico dos rituais do campo. Todas essas cenas giram em torno de momentos que Mekas partilha com sua mãe, irmãos, familiares e vizinhos. As paisagens se tornam uma maneira de apreciação estética da natureza do interior da Lituânia captado por Mekas. Os movimentos e ritmo contido nos "*glimpses*" são provocativos e estimulam a curiosidade, tornando necessário uma vista ativa e atenta por parte de quem vê, conforme observado também por Turim¹⁶⁷.

"Next morning", anuncia a cartela. Vemos o silêncio e a calma da manhã, o poço d'água, a refeição sendo preparada do lado de fora de casa, em uma espécie de forno rudimentar: uma fogueira acesa no quintal. Na altura dos 23 minutos, outro irmão de Mekas aparece. Seu nome é Petras, e trabalha como economista. Mekas narra que suas conversas não se aprofundam muito, falam principalmente sobre as árvores, como elas cresceram, como se tornaram altas. Observar sua mãe que, apesar de idosa, continua a performar as atividades diárias do campo, carregando baldes cheios de frutas colhidas das árvores, jarros de leite e cozinhando do lado de fora da casa, talvez seja a forma mais próxima de Mekas vivenciar momentos que assemelham à sua rotina na infância. Mekas registra com cuidado cada detalhe: as mãos da mãe a colher pequenas frutas, seu olhar distante, o lenço que envolve o cabelo.

¹⁶⁷ "The glimpsing is not just nervous, it is provocative, meant to stimulate an active seeing." escreveu Maureen Turim, 1992 - "Reminiscences, Subjectivities, and Truths" em David E. James, 1992 - Estados Unidos: Princeton University Press, p. 206.

Em seguida, seu irmão Kostas também chega. Este é responsável por uma fazenda coletiva chamada "Vienybė", que segundo Mekas significa "togetherness", ou, em português, união. No campo, Mekas encontra seu amigo de infância Jonas Ruplenas, que mostra como o trabalho do campo era realizado naquela época. Na sequência, a família senta-se na mesa e partilha uma refeição. Durante um ritual no qual são medidas as alturas dos quatro irmãos, Mekas expõe em voz *off* o caráter extremamente pessoal de suas imagens e divagações, as quais capta e apresenta sem nenhum intuito de cunho político ou social. "Of course you'd like to know something about the social realities. How is the life going there, in the Soviet Lithuania? But what do I know about it? I am a displaced person, on my way home, in search for my home, retracing bits of past, looking for some recognizable traces of my past".

No decorrer do filme, vemos mais irmãos de Mekas. Ao reunirem-se todos, vemos algo que há pouco nos filmes-diários de Mekas: som direto. Ouvimos a família a cantar uma música em lituano, após a cartela de Mekas informar "When more than one Lithuanian get together they sing". Durante a noite, pilhas de feno forradas com lençóis servem como camas improvisadas para os convidados dormirem. Na manhã seguinte, quando Mekas capta o irmão mais velho devolvendo no galpão o feno que foi utilizado para dormir, eles brincam sobre o fatos de que os americanos, ao Mekas retornar para os Estados Unidos, verão suas imagens e terão uma visão muito precária sobre a maneira como a família dele vive.

O contraste entre a vida no campo no interior da Lituânia e a vida urbana de Mekas em Nova Iorque fica mais claro do que outros contrastes dos países, como por exemplo fatores culturais ou do regime político vigente na época. Como o próprio Mekas disse¹⁶⁸, alguns anos após o lançamento do filme, em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* o espectador não vê como a Lituânia é de um modo geral, mas sim como o país se apresenta através do olhar de uma pessoa exilada ao retornar para sua terra natal depois de 25 anos. Vemos recortes muito precisos do país, inseridos na vida da família de Mekas.

Durante as cenas do café da manhã do dia seguinte, Mekas expõe em voz *off* o que sua mãe estava contando naquele momento, sobre os terríveis anos do pós-guerra, nos quais a polícia aguardava atrás da casa da família o retorno de Mekas, para prendê-lo. Nesse momento, Mekas anuncia com a cartela um parênteses, para justificar o comentário realizado pela mãe. Ele conta sobre o

¹⁶⁸ "You don't see how Lithuania is today; you see it only through the memories of a Displaced Person back home for the first time in twenty-five years" (Film-Makers' Cooperative Catalogue 1989, 363), apresentada por TMaureen Turim, 1992 - "Reminiscences, Subjectivities, and Truths" em David E. James, 1992 - Estados Unidos: Princeton University Press, p. 207.

jornal anti-nazismo que produzia e sua máquina que foi roubada. Seu tio aconselhou Jonas e Adolfas a irem para o oeste, então os dois foram, com papéis falsos da Universidade de Viena, mas nunca chegaram ao destino, pois tiveram seu trem interceptado por nazistas e acabaram no campo de trabalho forçado.

Vemos cenas de Adolfas deitado na grama, e Jonas Mekas explica que o irmão estava exatamente onde estavam localizadas suas camas no campo de trabalho forçado. Quando ele perguntou às pessoas ao redor, ninguém pareceu lembrar-se de que ali existia tal campo no passado. O realizador mostra também Gebrüder Neunert, uma das fábricas em que os irmãos trabalharam, junto com prisioneiros vindos da França, Rússia e Itália. Estando no local que remete à dolorosas memórias deste período, como "I was beaten up for working too slow and talking back", é curioso o fato de Mekas assumir um caráter mais descritivo e menos pessoal. Isso lembra, até mesmo, o processo de esquecimento que Mekas chegou a afirmar, anos depois, ao se deparar com seus diários desse período e ficar impressionado por ter passado por tudo aquilo, como se estivesse lendo memórias de outra pessoa. Mekas diz, em voz *off*, que ao ver crianças a brincar nos arredores da fábrica pensou "Yes, children, run. I was also running once from here, but I was running for my life. I hope you'll never have to run for your life."

Mekas foi embora da Lituânia mais uma vez, mas, agora sabendo para onde vai. Na sequência, nos 13 minutos finais do filme, vemos cenas que filmou em Viena, em agosto de 1971, onde Mekas registra um pouco da vida de artistas e pensadores, como o cineasta austríaco Peter Kubelka e seu celeiro onde produz vinho. Mekas admite invejar a paz e serenidade do amigo, pela familiaridade de tudo que cerca a vida de Kubelka, diante das "perdas" de referenciais familiares e deslocamentos sofridos por Mekas. Em seguida, vemos o artista *avant-garde* Hermann Nitsch e seu castelo, e então seus amigos norte-americanos Ken Jacobs e Annette Michelson, pelos quais Mekas admite ter grande admiração. Ao elogiar Nitsch pela sua maneira heróica de seguir suas visões, e Ken Jacobs por ter a coragem de permanecer com a pureza de um olhar infantil frente ao mundo, Mekas nos revela seus valores. Nos minutos finais do filme, Mekas declara uma das conclusões que conquistou no decorrer dessa jornada. Enquanto andava com Peter Kubelka, "I begin to believe again in the indestructibility of the human spirit, in certain qualities, in certain standards", Mekas revela em *off*.

V.4. *Lost, Lost, Lost* (1976)

Walden foi a obra que marcou o início de Mekas no âmbito diarista e autobiográfico, com elementos amadores e vanguardistas. *Reminiscences* transmite claramente o caráter autobiográfico e, principalmente, diarista dos filmes-diários de Mekas. Ao lançar *Lost, Lost, Lost*, vemos esses aspectos se concretizando de maneira mais sólida através da montagem realizada por Mekas. Em *Lost Lost Lost*, vemos uma fase mais madura do artista a se deparar com imagens de arquivo para realizar a montagem; a abordagem sobre a sua relação com a sua existência como imigrante é mais intensa.

Em relação à temática das imagens, se em *Walden* vimos a vida social de Mekas e os cineastas com quem convivia e em *Reminiscence* observamos o retorno de Mekas a Lituânia, em *Lost Lost Lost* veremos muito dos primeiros momentos de Mekas nos Estados Unidos. Ao assistir *Lost, Lost, Lost* logo na sequência dos anteriores, a primeira sensação é de estar de encontro com uma prequela. Esse termo, que tem origem do inglês "*prequel*", é um termo que surgiu na década de 1970 dentro do gênero literário, mas que também costuma ser utilizado no cinema principalmente de ficção, quando um filme relata eventos anteriores a uma determinada obra, muitas vezes apresentando os mesmos personagens quando eram mais novos.

Isso acontece porque, por mais que tenha sido lançado após *Walden* e *Reminiscences*, *Lost, Lost, Lost* contém imagens anteriores às do período apresentado nas outras obras. Isso também se reflete nas imagens, que possuem um caráter mais documental do que experimental - tendo em vista que Mekas ainda não tinha entrado em contato com outros artistas e buscado uma estética mais experimental e libertadora em suas obras. Mourão conta que Mekas tinha um projeto em mente de um filme sobre a comunidade de lituanos refugiados nos Estados Unidos. Embora esse projeto não tenha sido realizado, Mekas utilizou as imagens na montagem de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, *Lost, Lost, Lost*, e também *Williamsburg Brooklyn* (2002).

O filme inicia-se com o anúncio "This film preserved by Cineric, Inc. for Anthology Film Archives", acervo concebido pelo próprio Mekas. Rolo um. *Lost Lost Lost*. O rolo um se inicia junto com o início de Mekas em Nova Iorque e seus primeiros registros caseiros. A cartela inserida por Mekas na montagem nos informa: "A week after we landed in America (B'klyn) we borrowed money & bought

our first Bolex". Vemos Jonas e Adolfas Mekas em um quarto, extasiados com a presença da câmera. A brincar com luzes, ângulos, interações.

Com voz *off*, Mekas clama: "Sing, Ulysses. Sing your travels. Tell where you have been, tell what you have seen. And tell the story of a man who never wanted to leave his home, was happy and lived among the people he knew and spoke that language. Sing how then he was thrown out into the world". Esse chamado de Mekas faz referência ao mito de Ulisses que, durante a Guerra de Tróia, deixou sua terra natal Ítaca¹⁶⁹, para a qual retornou muitos anos depois, após o fim da Guerra. Quando retornou, "Ulisses não encontra a Ítaca que havia deixado, mas ele também não é mais o mesmo Ulisses; é um outro transformado pelas experiências vividas após anos de exílio"¹⁷⁰. Trazendo este mito para a realidade de Mekas, o realizador assume o arquétipo de Ulisses, que permaneceu um período afastado de seu país natal devido à guerra e retornou apenas duas décadas depois - no período em que realizou em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* - mas já não era mais o mesmo, e tão pouco a sua terra natal era a mesma. No mesmo passo em que Mekas transmite um caráter reflexivo e íntimo com sua voz em *off*, mostra imagens que quase se aproximam de um documentário: as cartelas anunciam "Zadeikis ambassador of independent Lithuania in Washington".

A situação do exílio, tanto no mito de Ulisses quanto na vida de Mekas, causa marcas e provoca alterações. Essa reflexão, em *Lost, Lost, Lost*, é seguida de cenas de chuva, com ruídos de trovões, e planos médios de Jonas, gravados por Adolfas. A cartela informa que "on 23rd St Pier DP's arrive in America". Essa sigla se refere às Displaced Persons, termo utilizado para se referir às pessoas "deslocadas", retiradas de seu país natal, refugiadas. Vemos cenas de diversas pessoas, dentre elas crianças, idosos e famílias inteiras, a apresentar seus documentos na tentativa de imigrar para os Estados Unidos.

Vemos as primeiras imagens que os irmãos Mekas captaram com a Bolex: cenas da rua, de grandes edifícios, com inúmeras janelas. Uma grande quantidade de pessoas a patinar alegremente no gelo, e Mekas questiona, a julgar pela vida acontecendo "normalmente" nos Estados Unidos, se realmente havia acontecido uma guerra. Vemos uma família a compartilhar uma refeição na mesa, tranquilamente. A voz de Mekas em voz *off* diz "Life goes on. Father works in a factory and in the evening the family gathers together, around the table.

¹⁶⁹ Ainda sobre este tema, Mekas escreveu entre 1947 e 1951 poemas que foram posteriormente publicados em um livro denominado *There Is No Ithaca: Idylls of Semeniskiai & Reminiscences*.

¹⁷⁰ Katia D'Errico, 2007 - Da Diáspora ao Nóstos: Um percurso doloroso, p. 1.

Everything is normal, everything is very normal. The only thing is: you will never know what they think. You will never really know what a displaced person thinks, in the evening, and in New Iork". Nesse momento, vemos uma cena de Adolfas Mekas com traje de soldado, a segurar uma arma e se aproximar da câmara, de maneira quase que caricata, como ao imitar os soldados que costumava ver durante a guerra. Esse momento se encerra com uma imagem inteira vermelha, o vermelho que nos remete à violência, guerra, sangue.

Em seguida, a observação da cidade: fábricas, homens trajados de roupas formais, "the roofs of Williamsburg (Brooklyn)", onde Mekas morou quando recém chegou a Nova Iorque, em 1949. Vemos cenas da cidade e a cartela "On the Darius & Gineras square, old lithuanians sat dreaming" "with no memories" "in the heart of Williamsburg". Intercalado com essas cartelas, vemos imagens de senhores sentados no banco da praça a conversar, crianças a brincar. Esses intertítulos inseridos posteriormente por Mekas refletem a inquietação do realizador em relação à realidade que confrontava ao chegar nos Estados Unidos, após ter vivenciado o contexto de miséria, tristeza e sofrimento que a guerra trouxe. As memórias que os lituanos tinham eram as mesmas que as suas: de ter sido arrancado, perdido suas raízes, deixado para trás sua nação sem poder retornar. Para muitos, a melhor opção seria, de fato, esquecer e abraçar a nova realidade. Mas Mekas não conseguia fazê-lo com tanta facilidade. Filmar foi a sua maneira de tentar entender, de registrar, de fazer de seus registros uma prova de sua existência - coisa que não tinha da Lituânia, portanto se agarrava em suas memórias para manter seu passado vivo.

Neste novo contexto, ele via a vida sendo vivida "normalmente", como se nada tivesse acontecido. Cenas do cotidiano de habitantes, dentre os quais muitos imigrantes, no Brooklyn. Nas ruas de Brooklyn, Mekas observa e registra os habitantes. Nas ruas de Brooklyn, vemos Mekas a caminhar. Com uma música que transmite pesar, Mekas informa: "I walked my heart crying from loneliness". "I am trying to remember..." Vemos closes up de palavras soltas, que fazem parte de um texto em um papel. Provavelmente é o diário pessoal escrito de Mekas, no qual são reveladas palavras fora do contexto da frase, trechos como "exhausted", "I tried to sleep", "darkness looms". Uma nova cartela surge: "The long winter". Seguido de cenas urbanas. A voz de Mekas narra: "Those were long, lonely evenings. Long, lonely nights. There was a lot of walking, walking through the nights of Manhattan. I don't think I have ever been as lonely".

A primavera chegou lentamente, a cartela nos conta, em Maspeth, um bairro de Nova Iorque, com Leonas Letas, amigo pessoal de Mekas, com o qual elaborava

poemas, utilizando dialetos lituanos, provavelmente uma maneira de manter a conexão com seu país de origem. Vemos Letas a organizar papéis e Mekas a utilizar a máquina datilográfica e em seguida, cenas de grupos e famílias em um parque. Cenas de trabalhadores, com máquinas de cortar grama. Ouvimos Mekas em voz *off*: October 3rd, 1950. I have been trying to write with a pencil, but my fingers do not really grab the pencil properly". Por trabalhar na fábrica, Mekas relata que todos seus dedos doem, ao ponto de que não consegue escrever com uma caneta. Ele apenas consegue, com o uso de um dedo, digitar na máquina datilográfica, com isso percebemos o esforço em manter o hábito da escrita, seja para seu diário pessoal, ou seus poemas. Ele conta sobre o natal, no qual não conseguia ficar sentado em casa, pois sentia-se muito solitário. "The streets were empty. Nobody was there". Em seguida, cenas de um grande piquenique, com diversas pessoas reunidas. Mekas se mantém parado próximo a algumas delas enquanto registra suas interações. Algumas pessoas dirigem os olhares a Mekas. "I know I am sentimental", Mekas começa em voz *off*. "I'd like these images to be more abstract. It's ok. Call me sentimental. "I speak with an accent. And you don't even know where I come from. These are some images and sounds recorded from someone in exile", ao se referir a si mesmo, em Nova Iorque. Um cartaz pendurado no local do piquenique informa que esse é o piquenique anual feito para reunir lituanos nos Estados Unidos e celebrar o dia da Lituânia. Lembramos, aqui, da importância dessas imagens, como registros históricos e de afirmação para este povo.

Vemos imagens da casa de Stony Brooke Lodge, Mekas explica o local como um local, onde no início dos anos 1920, os imigrantes russos costumavam se reunir. E então, os anos se passaram, e a casa se tornou um local para reuniões, para trocar e compartilhar memórias. O local reunia poetas, e pessoas que sentiam que não pertenciam. Todos eram bem vindos e acolhidos. Mekas conta que as imagens são de um domingo, o qual reuniu diversas pessoas e todas eram bem vindas. "I remember that weekend, we sat at the porch, we looked at the green trees and the chairs outside, and the people, there were so many guests, so many guests that weekend". "We spoke about nothing in particular". Vemos imagens de dezenas de pessoas a jogar, conversar, rir. À noite, música, bebidas, danças e mais conversas. Vemos cenas de um batizado e, em seguida, Adolfas Mekas a trabalhar em um cemitério, na região de Maspeth. O claro contraste entre o início da vida, o batizado, e a morte, com cenas do cemitério e um velório que se acontece no local e Mekas registra.

Conforme observado por Marjorie Keller, os registros de Mekas se assemelham a uma investigação na qual ele busca, nos rostos dos lituanos, traços

de casa. Da mesma forma que pessoas fazem seus *home videos* dentro de casa, Mekas, desprovido neste momento de algo que o remeta a ideia de lar, filma rostos de desconhecidos, como que buscando neles o seu lar: "Repeatedly throughout the first part of the work, Mekas films exile families at outings in the park, in places of work, and at ceremonies and meetings, in what seems to be an attempt to cleave to them as his own family. In Prospect Park in Brooklyn, Mekas studies the faces of people at a gathering of displaced persons as if to search them for traces of home. There are many women's faces and many babies, often photographed from near ground level, as if from a child's point of view", escreveu a autora.¹⁷¹

Ao inserir cenas de pessoas na rua, após uma missa de domingo, Mekas comenta, em voz *off*, que ao observar essas imagens agora, durante o processo da montagem, com um certo distanciamento, ele percebe o quanto tudo aquilo era temporário. Ele vê as pessoas nestas imagens, reconhece seus rostos, lembra que ele pensava que tudo aquilo se tornaria, eventualmente, seu lar. Mas agora cada pessoa foi para uma direção diferente. Nos domingos à tarde, jogos de futebol entre os lituanos. Em seguida, moças performando danças clássicas lituanas. O progresso lento de eventos e a contemplação do cotidiano parecem progredir de acordo com a própria adaptação de Mekas, sua própria aceitação da realidade que o cercava agora. Fim do rolo um.

Rolo dois. Mekas apresenta um professor que ele conheceu, chamado Pakstas, cujas teorias afirmavam que nunca haveria paz para Lituânia, pois a Lituânia ficava entre a Alemanha e a Rússia, como uma ligação entre o leste e o oeste. Em seguida, uma cartela informa "in Liberty Ave DP's picket Lithuanian Communist Newspaper". Suas imagens apresentam um protesto nas ruas de Nova Iorque contra a deportação em massa de lituanos. Ao invés de participar das manifestações ativamente, ele faz uso de seu distanciamento exercendo o papel de quem filma. "I want to be the camera historian of the exile. I was there, with my camera. I was there to record the conflicting passions: between Lithuanian communists and Lithuanian nationalists", diz Mekas. Para Mekas, os participantes esqueceram que são, primeiro de tudo, lituanos; eles esqueceram suas reais raízes. O fato de se referir aos lituanos como "eles" e não "nós" revela este local em que Mekas se encontra de não se identificar com os lituanos e muito menos com os americanos. Seu deslocamento, no sentido físico e também emocional, se transmite dessas diversas formas. "Oh how I hate big nations", afirma Mekas em voz *off*.

¹⁷¹ Marjorie Keller em David E. James, 1992 - Estados Unidos: Princeton University Press, p. 89.

Sua câmera estava lá, documentando o desespero dos lituanos, mostrando o interesse de Mekas de registrar a realidade dos lituanos nos Estados Unidos. Com imagens mais estáveis, poucos movimentos de câmera e planos mais longos, padrão que Mekas irá se desprender nas suas obras posteriores. A declaração de Mekas sobre *Lost, Lost, Lost*, proclamada anos após o lançamento do filme, é decisiva para compreender as escolhas estéticas e narrativas do realizador: “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”¹⁷², declarou Mekas.

Na sequência do filme, a câmera que ele carrega em suas mãos e conduz seu olhar funciona ao mesmo tempo como uma barreira e um intermediador entre o realizador e os demais lituanos presentes no protesto. Filmar é a sua maneira de se fazer presente, de estar, de se inserir. “To hell with Stalins sun”, o cartaz de um manifestante exclama na continuação do filme, “Soviet Union: the prison of nation”, defende outro. Em *off*, Mekas diz se lembrar de ouvir gritos durante as noites que passou na casa de seu tio. Gritos que atravessavam as paredes, vindos de um dos campos da NKVD¹⁷³ de Stalin.

Em seguida, ele retoma a reflexão acerca de Ulisses e a sua Ítaca perdida: “Oh, sing, Ulysses! Sing the desperation of the exile, sing the desperation of the small countries!”. O alinhamento entre Ulisses e de Mekas no decorrer do filme é ressaltada por essa chamada. A presença de Mekas é afirmada em voz *off*, adicionada pelo próprio realizador ao observar estes fragmentos na ilha de montagem: “I saw you, and I made notes with my camera. You, marching there, though the noise of the big city, that did not even know you existed”, afirmou. Reconhecer sua presença nessas imagens é, de certa forma, afirmar sua própria existência - como cineasta, como lituano, como exilado em Nova Iorque. “And I was there, and I was the camera eye, I was the witness, and I recorded it all, and I don’t know, am I singing or am I crying?”. As imagens, de aspecto quase documental, somadas às cartelas informativas, se contrapõem ao mesmo passo

¹⁷² Jonas Mekas, 2008, em Rafael Rosinato Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas, p. 83.

¹⁷³ Sigla em russo para se referir ao Comissariado Popular de Assuntos Internos, criado em 1934.

que se complementam com o caráter pessoal e reflexivo das declarações de Mekas em voz *off*, transformando o filme em um diário pessoal e íntimo com alta relevância documental e histórica.

Em seguida, Jonas Mekas conta que ele e seu irmão, Adolfas, iam de fábrica em fábrica, aceitando qualquer tipo de trabalho. Mekas mostra uma reunião de lituanos, nas quais se dedicavam a debater sobre seu país de origem, desejando a independência da Lituânia. "I was there", entoa Mekas em voz *off*, "And I recorded it, for others, for the history, for those who do not know the pain of the exile". Seus registros que apresentam a realidade dos imigrantes lituanos no período pós-guerra trazem um sentido histórico ao seu testemunho. "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"¹⁷⁴, escreveu Valles.

A música que Mekas adicionou ao fundo dessas cenas foi, segundo o realizador, escrita por Chopin durante seu exílio na França. As cenas de pessoas em Nova Iorque seguem ao passo que a experiência do realizador no país se estende. Em um dado momento, ele afirma, em voz *off*, que chegou à compreensão e a à conclusão de que, se há algo que possa ser feito pela Lituânia, as únicas pessoas que podem fazê-lo são as pessoas que lá estão. Aos poucos, Mekas conta que chegou ao entendimento de que tudo que ele pode fazer pela Lituânia, durante este período de exílio, é iniciar seu processo de reconstrução, começando do zero, para que possa um dia retornar e ser útil para seu país. Essa atitude consciente de Mekas, ao aceitar o tempo e espaço em que se encontrava, e não se manter tão atrelado às preocupações voltadas à Lituânia coincidiu com o momento em que ele e Adolfas se mudaram para Manhattan. Ao fim de uma sequência de imagens de uma festa com lituanos, a voz de Mekas surge para anunciar: "This was our last time together. I felt I was falling into 1,000 pieces. Next day, I left Brooklyn and moved to Manhattan". Nesse momento, ele rompia não apenas com os grupos de imigrantes com quem convivia, mas também com a lembrança constante da sua Lituânia que ficou para trás.

Rolo três. Vemos os dois irmãos a se dedicarem à escrita, e lembramos que as imagens que Mekas captou nesse período coincide em parte com o período em que escreveu poemas, que depois foram publicados no livro *I Had Nowhere to Go*. Essa mudança geográfica dos irmãos conduz também para uma mudança na estética dos filmes diários de Mekas, tendo em vista que ao chegar em Manhattan,

¹⁷⁴ Rafael Rosinato Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas, p. 87.

ambos mergulham na vida cultural efervescente norte-americana. Foi nesse momento, também, que os irmãos começaram seus primeiros roteiros para realizar seus primeiros filmes. Alguns dos planos que foram captados com esse objetivo são apresentados neste momento, em *Lost, Lost, Lost*.

"It was exciting. Everything was new. The city, the people. Everything was new. We walked through the city, we submerged in it", narra Mekas. Essa mudança trouxe para a vida dos irmãos, também, um contato maior com os cineastas que acabaram por se tornar a sua "família eletiva"; Os dois se afastaram do convívio com os lituanos que moravam no Williamsburg-Brooklyn, o que ficará claro na ausência de imagens desses grupos a partir deste terceiro rolo do filme. Entretanto, no início, Mekas narra que ele e o irmão passaram por muitas dificuldades, sofrendo com o forte frio nos apartamentos em que moraram, alimentando-se precariamente, mas se sustentavam nas escritas que faziam. "We did a lot of writing. With coffee eating our stomachs".

Após uma sequência de breves momentos do dia-a-dia dos irmãos, a cartela "Charles Levine footage of the Guns of the Trees shooting" e cenas dos bastidores do filme de ficção dirigido por Jonas Mekas. "It's my nature now, to record everything I'm passing through", todas as ruas, rostos, cidades pelas quais Mekas passou, registrou. Essa prática que conecta de maneira tão próxima o ato de viver e de filmar permite, ao realizador, ter memórias visuais e fílmicas para as quais possa retornar. "Oh, my childhood", diz Mekas em *off*, "fading now". O rolo três se encerra com uma reflexão de Mekas sobre o que, de fato, estava fazendo nos Estados Unidos. Mas ele ainda não chegou a uma resposta.

Rolo quatro. A vida dos irmãos continuava a seguir com dificuldades. Nas imagens de rua, pessoas reunidas em um protesto contra o disparo de sirenes de segurança apenas para fins de testes. Ao registrar os norte-americanos a protestar, Mekas observa em *off* algumas das dúvidas com as quais se deparava na altura: "I don't know if I ever really understood you. What you stood for, what you went through. But I was there. I was just a passerby, from somewhere else, from completely somewhere else, seeing it all with my camera. And I recorded it, I recorded it all. I don't know... why". Esse bloco é encerrado com um alto e incômodo ruído de sirenes, inserido por Mekas posteriormente.

"Civil defense is no defense", anuncia o cartaz de um manifestante nas ruas. Nesse momento, pela primeira vez, Mekas não se insere apenas como espectador do protesto: ele também carrega, em suas mãos, um cartaz. O realizador demonstra se adaptar, aos poucos, à realidade dos norte-americanos ao se manifestar a favor de suas lutas. "I was with you. I had to be. You were the blood

of my city. The heartbeat. I wanted to feel its pulse. To feel its excitement”, explica Mekas em *off*. “Yes, this was my city”.

No decorrer do filme vemos a jornada de autoconstrução de Mekas na busca por se encontrar, se entender, na medida que tentava aceitar e entender a realidade ao seu redor; repleto de questionamentos mas sem respostas específicas. Portanto, essa afirmação é, de fato, um ponto de virada: “Sim, essa era minha cidade”, afirmou Mekas. Se nos primeiros dois rolos do filme víamos um caráter mais documental e observacional nas imagens, a partir desse momento é possível observar um uso mais livre da câmera, até mesmo mais confiante ao realizar experimentações. Mekas não é mais apenas um observador daquela realidade que lhe é estranha, agora ele também é parte daquilo que filma. “I don’t want to look back”, Mekas diz em *off*. “Not yet. Or not anymore”. Olhar para frente é a sua maneira de continuar existindo ali, de afirmar sua existência nos Estados Unidos. Olhar para trás, com sua sensação de breve pertencimento ainda frágil, seria voltar para o estado “perdido” que o próprio título do filme evoca. “It’s my nature, now, to record”, Mekas comenta novamente. Conforme também apresentou Mourão, a adaptação de Mekas aos Estados Unidos está diretamente conectada com a sua prática de viver e filmar. Foi no decorrer dessa prática e até mesmo através dela que ele encontrou sua maneira de existir neste novo e até então estranho país.

Rolo cinco. O quinto rolo se inicia com imagens de Mekas e amigos em um verão no estado americano de Vermont. “Rabbit Shit Haikus”, anuncia uma cartela, introduzindo a sequência de caráter ensaístico produzida por Mekas, que virá a seguir. Conhecida como um “*haiku*” ou haikai, a sequência inclui breves momentos divididos entre cartelas que fazem a contagem do do 1 ao 56, no modelo dos “*glimpses*” que constituirão um trecho de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Vemos cenas de Mekas, Adolfas e um amigo no inverno de Vermont, enquanto Mekas ecoa repetitivamente palavras específicas. “The childhood, the childhood, the childhood” e “the field, the field, the field” são exemplos dessas. A sequência, inserida nos rolos finais de *Lost, Lost, Lost*, demonstra a busca de Mekas por diferentes formas, por tentar encontrar uma ligação entre o cinema e a poesia, e transmitir em seu filme esse caráter poético.

Na altura dos momentos 40 e 41, Mekas narra o fim de sua longa jornada em busca de pertencimento, em busca de sua “casa”, conceito que parece se assemelhar mais a um estado emocional do que a um local físico. “The road leads nowhere, and there is nothing at the end of the road but a pile of rabbit shit”, narra o realizador. A busca de Mekas por seu lar pode não ter sido concluída, pode não ter o levado a lugar algum, mas certamente existiram descobertas no decorrer

desse processo: o encontro de novos amigos no caminho, a exploração de seu fazer cinematográfico e literário, por meio de suas poesias. Na sequência, vemos um pouco dessas descobertas de Mekas no decorrer da sua jornada: cenas de amigos, P. Adams Sitney, da Film-makers Cooperative. Em seguida, mais uma sequência de imagens no estilo de haikai surge. Filmados em Manhattan, os 13 momentos que compõem "Fool's Haikus" transmitem um novo momento de Mekas, feliz, em um parque, com amigos. Deslocando-se da primeira para a terceira pessoa, como que transferindo a sua experiência pessoal à um personagem genérico, Mekas narra: "He knew he was making a fool of himself, but it had to be done, there was still a lot to go". Essa estrada não tinha fim, explicou Mekas em seguida. Fim do rolo cinco.

Rolo seis. A vida de Mekas na agitada Manhattan segue clara nas imagens de ruas lotadas de pessoas, protestos, desfiles de rua. "Flaherty Newsreel (footage by Jonas & Ken), uma cartela informa, antecipando os registros que virão a seguir, de sua viagem ao grande Flaherty Film Seminar. Mekas e seus amigos também cineastas dormiram ao ar livre e dentro dos carros que os levaram na viagem. A precariedade da situação parecia ser irrelevante diante da importância da experiência para o grupo.

Na praia, junto com seus amigos Ken, Flo, Barbara e Debbie, Mekas narra em voz *off*: "All the troubles were washed away by the waters". Em uma outra viagem na sequência, Mekas utiliza, mais uma vez, a terceira pessoa do singular para se referir a si mesmo. A sua escolha por "ele" no lugar de "eu" pode transmitir a sua lembrança durante o processo de montagem, ao revisitar as imagens do passado e adicionar, na narração, notas de como ele se sentia na altura. "Sometimes he didn't know where he has", narra Mekas em *off*, "the present and the past, intermingled, superimposed. And then, since no place was really his, no place was really his home, he had this habit of attaching himself immediately to any place".

Na sequência, mais cenas de Mekas em uma praia, junto com Ken e Flo Jacobs, conduzem para os momentos finais do filme, que demonstram a conquista de Mekas de pertencimento através da sua construção de memórias nos Estados Unidos, às quais pode retornar. "Again I have memories", narra Mekas, afirmando sua existência através das memórias que conquistou, "I have a memory of this place. I have been here before. I have really been here before. I have seen this water before. I have walked upon this beach", expressa através da sua voz em *off*.

V.5. Out-takes From the Life of a Happy Man (2012)

“Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado pela minha memória, meu passado. De forma que esse filmar “direto” também se torna um modo de reflexão.¹⁷⁵”, escreveu Mekas. Os anos de prática com os filmes-diários trouxeram a Mekas, além da habilidade técnica na captação e montagem, inúmeras reflexões sobre todas as questões que permeiam o ato de viver e filmar. Esses pensamentos foram apresentados por Mekas em textos, palestras, e também neste filme. *The Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012), último filme em película realizado por Mekas anos antes de seu falecimento, não se preocupa em compor uma biografia organizada da historiografia do realizador, através de uma sucessão de imagens apresentadas de forma linear. Ao contrário do cinema narrativo clássico, e da mesma maneira já observada nos filmes-diários anteriores de Mekas, em *The Out-takes from the Life of a Happy Man* não existe um encadeamento lógico de fatos, organizados sequencialmente por meio de uma relação de causa e efeito mas, sim, a apresentação de fatos corriqueiros de maneira subjetiva e fragmentada.

Em Nova Iorque, Mekas encontra-se longe de sua família, de seu país natal e comunicando-se em um idioma que não é o seu. Dessa forma, em contraste à alegria de estar vivo, há uma certa melancolia em *The Out-takes from the Life of a Happy Man* e nos filmes-diários de Mekas em geral: “um sentimento de distanciamento ou de alheamento, uma consciência do fato de se sentir estrangeiro, de um não-pertencimento”¹⁷⁶, apontou Ikeda. Sua forma de percepção é impregnada pela nostalgia, pelo sentimento de ir e vir, pela condição migrante e pelo encontro de um novo lar. Conforme observado por Uchôa, os filmes de Mekas são um embate com o passado, construído através da intervenção do cineasta que une os fragmentos dos diários filmados em um filme-diário, numa condição de exilado onde o ato de filmar, em si, torna-se também uma forma de existência. “Capta-se a realidade em fuga, mas também as metamorfoses da percepção e do “eu” de um migrante em constante reconstrução”¹⁷⁷, escreveu o autor.

Em *The Out-takes from the Life of a Happy Man* vemos uma constante: a alternância de planos da cidade, com a natureza e imagens de crianças. De acordo

¹⁷⁵ Jonas Mekas em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Meka, p. 133.

¹⁷⁶ Marcelo Ikeda, 2012 - Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma, p. 225.

¹⁷⁷ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 68.

com as observações de P. Adams Sitney, "Mekas mistura constantemente celebrações do momento presente, bruto é diretamente perceptível na tela, e alusões elegíacas e irônicas a uma outra presença, esta última nunca presente para a lente da câmera: a visão da natureza e da infância"¹⁷⁸, escreveu. Neste longa-metragem, é possível observar algumas características que se relacionam também com os filmes analisados anteriormente. Vemos um exercício de olhar livre, com liberdade de expressão, uma experiência subjetiva da imagem, descompasso e fragmentação.

Entendemos que, no fazer autobiográfico, o processo de construir a narrativa permite a reorganização das "memórias" do indivíduo. Mas Mekas não busca a constituição de acontecimentos passados para que o espectador possa compreender quem ele é, mas o "eu" de Mekas apresenta-se difuso e fragmentado. Ao invés de construir uma narrativa com a qual o espectador possa se identificar, Mekas opta por mergulhar em imagens de seu passado para extrair delas a sua potência do instante. Ao captar o presente em fuga, a estrutura visual de seus filmes-diários é realizada no momento, sem planejamento. O material, porém, da mesma forma que os outros filmes-diários de Mekas, sofreu um processo de montagem posterior, no qual foram adicionadas a trilha sonora e cartelas com texto datilografado.

Essa introdução agora nos permite adentrar no encadeamento de cenas apresentadas por Mekas no filme. Logo no início, vemos o realizador a trabalhar com suas películas. Uma lembrança logo no início de que isto é, de fato, um filme. Em todas as cenas há a presença da câmera, há esta ponte entre Mekas e aquela realidade. Um cartaz traz a menção poética "he sits under a tree, in the park, listening to the leaves in the wind" em seguida "Diaries". Vemos diversas cenas em sequência, de pessoas, cenários, natureza, e do próprio Mekas. Há uma série de interpolações de imagens que apresentam tanto momentos atuais, como da esposa de Mekas, Hollis Melton em um parque - casaram-se em 1974 e tiveram dois filhos, Oona e Sebastian Mekas - quanto cenas dos primeiros momentos de Mekas em Nova Iorque, ainda muito jovem. *Film the "rhythm of truth"*, outro cartaz diz, como se nada mais importasse, como se as construções estéticas e técnicas aprimoradas de captura fossem desnecessárias no projeto que Mekas realiza: apenas o ritmo e o movimento transmitem a verdade daqueles momentos apresentados, e é na verdade que reside a essência de Jonas Mekas. A câmera na mão, sem seguir muitas regras técnicas, segue o movimento da vida.

¹⁷⁸ P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-garde (1943 - 2000)*, p. 339.

"Late at night. The city is sleeping. Everybody is sleeping. Only the filmmakers are awake". A solidão de Mekas enquanto cineasta, que faz seus registros e realiza a montagem de seus filmes enquanto toda a cidade dorme, é também a solidão de Mekas como estrangeiro, que utiliza seus filmes para trazer a tona um pouco do que vivenciou, na sua realidade pré e após a chegada nos Estados Unidos. Uma cartela informa a poética frase de Diane: "Wherever I went today, I was looking for beautiful souls". Aqui, lembramos de uma ideia que Mekas teve para um projeto baseado em trechos de diários escritos por adolescentes. Diane é uma jovem de 15 anos que enviou cartas ao realizador que se assemelham a páginas de um diário pessoal, e Mekas utilizou trechos nas cartelas informativas que compõem *The Out-takes from the Life of a Happy Man*. Em entrevista após o lançamento do filme, Mekas foi questionado sobre o tema e esclareceu: "I wanted to make a film out of letters sent to me by a fifteen-year-old. These were letter-diaries – the girl, Diane, wrote about herself, her life. I never made this movie and when I was editing this one, I remembered I had preserved extracts from those letters and even a sketchy script called *The Film I Never Shot*. So all the text in *Outtakes* are extracts from her letters"¹⁷⁹.

Em voz *off*, Mekas continua sua reflexão: "Everybody else is sleeping. And here I am". Essa afirmação, agora, quase soa como uma analogia ao estado dormente e inconsciente que as pessoas ao seu redor se encontram. Em *Lost, Lost, Lost*, o realizador comentou sua angústia ao chegar em Nova Iorque e ver os habitantes seguindo suas vidas "normalmente", ao passo que ele carregava em si as lembranças da miséria, violência e horrores vivenciados no período de guerra. "These are just images, with no purpose, just for myself, just for myself", entoa Mekas em voz *off*. Enquanto Mekas expressa seus pensamentos nesse trecho, vemos uma imagem recorrente nos filmes-diários de Mekas, as crianças brincando na neve. Porém, nesta ocorrência em específico, há uma característica que difere deste registro presente nos filmes anteriores: agora não são apenas pessoas desconhecidas no parque. Vemos, em um brinquedo a escorregar na neve, Hollis Melton com os dois filhos do casal. Há um caráter maior de pertencimento nesse momento, que lembra um filme de família.

Mekas segue afirmando que as imagens são apenas imagens: "some fragments of this world, of my world". A sensação de pertencimento está impressa na cartela seguinte, na reflexão "I seem to recognize this place from before",

¹⁷⁹ MEKAS, Jonas. *Out-takes from the life of a Happy Man: Conversation with Jonas Mekas*. Entrevista concedida a Justė Jonutytė Disponível em: <http://www.15min.lt/en/article/culture-society/outtakes-from-the-life-of-a-happy-man-a-conversation-with-jonas-mekas-528-321564>. Acesso: 29 de junho de 2021.

porém sempre acompanhada de uma dose de distanciamento com a seguinte frase "We have been here and we have not. We are travelling through the same place but on another level". A contraposição do pertencimento - comunidade, locais familiares - e do não pertencimento - desenraizamento, exílio - está presente neste momento. "É ao ter lembranças de si mesmo que ele pode se reconhecer como sendo um "Eu", não um outro"¹⁸⁰, escreveu Mourão.

Vemos cenas das ruas de Nova Iorque, com elementos que a memória de Mekas de volta para a Lituânia: "I am walking the streets of New York & I smell wild strawberries of my childhood", apresenta escrito em uma cartela. Em seguida, imagens diversas que demonstram a passagem do tempo, a passagem das estações, desprovidas de emoção específica. "I was sitting last evening, watching the city night. And a kind of emptiness overtook me", escreveu Mekas em outra cartela. A frase, inserida no meio da sequência de imagens, logo atribui um caráter melancólico, solitário e nostálgico a tudo que é mostrado. A qual a frase inserida afeta a percepção das imagens, e então as mesmas cenas do cotidiano parecem agora tristes. "I've been so totally alone with myself for so long", uma cartela informa, seguida de imagens de Hollis Melton, Jonas Mekas e seus filhos, ainda pequenos.

Uma música lírica acrescenta um caráter contemplativo e poético às imagens. O caráter pessoal das imagens e da atuação da câmera é, também, um reflexo do caráter pessoal dos relatos e "confissões" de Mekas em seu diário em forma de cartelas no decorrer do filme. "I still do not know how to pray. I still do not know how to pray. I still don't dare to pray, I am still afraid to pray. I still haven't been graced to pray", declarou em outra cartela. Vemos uma longa sequência de imagens da família que o realizador formou nos Estados Unidos: detalhes de momentos com Hollis, Oona e Sebastian, no melhor exercício de filme de família. Vemos Adolfas Mekas, irmão do realizador, e amigos.

O fluxo contínuo de imagens é interrompido e vemos uma cena estável das mãos de Mekas trabalhando com películas de filme. O espectador é lembrado do processo de montagem, das imagens colocadas em sequências e da inscrição posterior de comentários do realizador em forma de voz ou texto. Mekas questiona, em voz *off*, a natureza das imagens filmadas e sua relação com a vida e esclarece: "Memories, they say my images are my memories. No, no, no! These are not memories: this is all real what you see - every image, every detail, everything is real, everything is real and it's not a memory, it has nothing to do with my

¹⁸⁰ Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental, p. 222.

memories anymore. Memories are gone, but the images are here, and they are real!”. Então, além de deixar claro que as imagens não são exatamente as suas memórias, ele aponta, também, para o fato de que as memórias se vão e as imagens ficam, reforçando o ato de filmar como a tentativa de eternizar instantes, transformando-os em imagens e registros visuais. Essas imagens, como traços simulacros de memória inscritos no filme, possuem um caráter ainda mais vinculado à “verdade” e à realidade do que suas próprias memórias. “What you see, every second of what you see it’s real. It’s real. Right there, in front of your eyes. What you see is real”, continua Mekas com sua voz reflexiva em *off*, no decorrer de uma sequência de imagens que representam diferentes períodos e momentos da vida do realizador.

Em seguida, Mekas declara sua afeição pelas suas imagens em detrimento das suas memórias. “Who cares about memories? I don’t care about my memories”, ele brinca. “But, I like what I see. What I recorded with my camera” diz o realizador em voz *off*. “Every detail, every second, every frame is real. And I like it!”. Esse último filme-diário de Jonas Mekas é, então, uma partilha que o realizador realiza com o espectador, convidando-o para contemplar os momentos reais que registrou ao longo de sua vida. Uma frase que parece integrar os diários pessoais de Mekas, escrita em 22 de abril de 1966, surge na tela: “What’s this emptiness, this feeling of emptiness that seized me suddenly?”. Logo em seguida, vemos mais imagens de Jonas Mekas com Hollis e os filhos Oona e Sebastian, agora maiores, e mais cenas de Mekas trabalhando com as películas - uma constante lembrança da revisitação que o autor faz a estes registros no processo de montagem, uma abertura para o que o espectador veja o que se passa por trás da produção do filme-diário.

Vemos a inserção de um trecho do diário pessoal de Diane, a jovem que enviou as cartas a Mekas: “... repelled I ran away from the city traffic & faces all the sadness. I sought out, I found most silent & quiet corners in the city where no one else ever came... I was thinking: it depends entirely on me what I am, what I look at, where I am, what I do to myself...” Na sequência, mais um compilado de imagens de natureza, e Mekas deixa, em uma cartela, o questionamento: “Is there anyone who doesn’t sleep nights thinking about the meaning of the city, the night, the sadness and oneself?”

O realizador começa a relembrar, em seguida, quando começou o seu hábito de recapitular os eventos do dia e refletir sobre estes os fazeres cotidianos. Ele conta, em voz *off*, sobre lembranças que tem de momentos que compartilhou com seu pai, quando ele tinha cerca de 5 anos de idade, e cantava, contando em forma

de música, tudo o que havia feito durante o dia: o que fez com os irmãos no campo, nos moinhos de vento, cada detalhe do dia era relatado ao pai com grande intensidade e envolvimento. "I was completely transported into this kind of recreation of the day to the very essential details of the day. I remember it so clearly.", conta o realizador em voz *off*. A filiação à ideia do diário sempre foi presente em Mekas.

Em seguida, ele conta que tudo que ele faz atualmente é na tentativa de resgatar a intensidade e o envolvimento que tinha em relação a essa atividade quando pequeno. "That kind of intensity, that kind of closeness to reality", ele enfatiza, ao atribuir tamanha felicidade à essa conexão tão íntima com detalhes do cotidiano. Nesse momento, uma sequência de imagens de crianças e natureza surgem na tela, vemos também Oona e Sebastian a colher flores em um jardim - o resgate do que é natural e inerente, a ingenuidade e simplicidade da infância. A beleza do presente que se esvai com o tempo, mas que Mekas conseguiu, de alguma forma, eternizar: "It's all there and I look at it and it's there. And I am happy that it's there. That I did it! That I managed to catch some of the beauty, some of that happiness. That's all I care to catch". Com satisfação, Mekas expõe que é isso que importa para ele, é por esses motivos que ele se dedicou por tanto tempo a registrar o cotidiano. Em seguida, ele também confessa que todo seu exercício do olhar voltado para o cotidiano tem uma inclinação específica: a tentativa de enxergar a realidade ao seu redor com a mesma pureza e inocência com o fazia e quando tinha 5 anos, quando sentava-se ao lado de seu pai e cantarolava os acontecimentos do dia.

Entre mais planos de Mekas trabalhando com suas películas, a cartela "you go outside, look at the sun, then you return home & you can't work, you are impregnated with light". Vemos uma sequência de cenas que remetem à natureza e a vida simples rural. Hollis Melton, Jonas Mekas e amigos. O contraste, ao retornar à cidade, com as fábricas e a fumaça sendo solta no céu. "I was thinking: it depends entirely on me what I look at, where I am, what I do to my soul,...". a frase na cartela, provavelmente escrita por Diane, parece ecoar e ressoar através de Mekas. A sequência seguinte com diversas imagens de Hollis, em diferentes circunstâncias, demonstram o que Mekas optou por olhar, onde escolheu estar, o que escolheu fazer.

Uma música clássica com imagens no estilo de filmes de família conduz ao encerramento de *The Out-takes from the Life of a Happy Man*. A voz de Mekas surge e proclama novamente "Late at night. The city is sleeping. Only the filmmakers are awake", provavelmente reflexões que surgem enquanto finaliza a

montagem do seu filme, durante a noite. "When the air is getting cleaner from all the daily bustle" e, livre da agitação diária, Mekas tem a chance de mergulhar na edição de seu filme sem interrupções. "He remembers the smell and touch of earth under barefoot feet when he used to walk barefooted in his childhood -- it keeps coming back", Mekas escreveu em uma cartela, provavelmente referindo-se a si mesmo em terceira pessoa, em um processo de distanciamento em relação ao momento em que filmou e editou as imagens. Em voz *off*, ele encerra o filme afirmando a mesma proposta com a qual o iniciou: o intuito de reunir apenas imagens, que fazem sentido para si mesmo, sem um objetivo específico a não ser o de coletar imagens, buscando sempre captar a beleza do momento presente.

V.6 Análise Comparativa: Temática, Estética e Narrativa

Ao assistir os filmes-diários de Mekas, é possível notar um padrão estético e narrativo em comum entre eles. Primeiramente, destaco o caráter *amateur* das imagens. Vemos cenas que foram captadas com a câmera na mão, sem preparação prévia, captando o presente no momento em que ele acontecia. Dessa forma, podem ser observadas algumas características geralmente consideradas “imperfeições técnicas” pois se distanciam do cinema convencional, como: luz “estourada”, imagens fora de foco ou mal enquadradas, movimentos de *zoom* disformes e *flares*.

Os filmes-diários de Mekas são, de fato, o resultado da proposta do realizador de filmar enquanto vive e reage aos acontecimentos, e as imagens transmitem as oscilações e imperfeições características desse processo. Em “Uma nota sobre a “câmara tremida”¹⁸¹, Mekas admitiu estar cansado de ver os cineastas do Novo Cinema serem acusados de produzir um trabalho mal feito, de câmera tremida e pouca técnica. Segundo ele, foi em busca da liberdade que os novos artistas chegaram aos resultados da “improvisação”. Para ele, a espontaneidade era um ato de liberdade do Novo Cinema: “Apenas esse cinema pode revelar, descrever, nos tornar conscientes, sugerir o que somos ou o que não somos, ou espalhar a verdadeira e mutável beleza do mundo ao nosso redor. Somente esse tipo de cinema contém o vocabulário e sintaxe apropriados para expressar o verdadeiro e a beleza. Se estudarmos a poesia do filme moderno, descobriremos que mesmo os erros, as tomadas fora de foco, as tomadas tremidas, os passos incertos, os movimentos hesitantes, os trechos superexpostos e sub expostos tornaram-se parte do vocabulário do novo cinema, sendo parte da realidade psicológica e visual do homem moderno”¹⁸², escreveu Mekas na *Film Culture*.

A prática do “viver e filmar” se traduz no ato de captar fragmentos da vida, armazená-los e depois, com a montagem, editá-los atualizando-os de acordo com uma finalidade específica. Dessa forma, combinado com a exaltação do momento presente, há saudosismo inscrito no momento da montagem, posterior aos eventos vividos e registrados por Mekas, no qual o realizador se encontra com essas imagens e acrescenta suas reflexões. Estes comentários sonoros e visuais, adicionados posteriormente por Mekas na forma de cartelas e comentários em voz *off*, “se relacionam com a incapacidade de fixação do presente, a fuga para um

¹⁸¹ Jonas Mekas, 1962 - Notes on the New American Cinema Group, em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas, p. 40.

¹⁸² Jonas Mekas, 1962 - Notes on the New American Cinema Group, em Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas, p. 41.

passado elegíaco e a restauração da felicidade primeira e original”¹⁸³, identificou Uchôa.

O padrão das cartelas informativas se repete em todos os filmes-diários analisados, e o uso da voz *off* nos filmes-diários de Mekas também é uma característica marcante. É ela que dá um sentido mais profundo às imagens, contextualizando as paisagens e os momentos. E Mekas utilizou a sua voz como recurso narrativo, organizando acontecimentos, justificando imagens. Além disso, fez uso de seu potencial expressivo: É a voz de Mekas que transmite o que ressoa em seu interior, seus pensamentos, sentimentos, alegrias e angústias. Um fator interessante sobre o uso da voz nos filmes-diários de Mekas, contextualizando as obras dentro do período de exploração *avant-garde*, está na forma de utilização que não vai de encontro com o que era realizado no cinema clássico de Hollywood. Diferente do modo tradicional, a narração de mekas em voz *off* nem sempre coincide com as imagens apresentadas.

É possível notar diversas explorações no que diz respeito à mudanças de foco, variações na velocidade de captura, superexposição e subexposição, zoom com a câmera na mão. Esses elementos se apresentam como “formas de resposta imediata aos estímulos do mundo, mantendo na edição tudo tal qual filmado”¹⁸⁴, escreveu Mourão. Segundo a autora, além das influências vanguardistas e a busca por experimentação presente na época, um dos aspectos mais singulares da estética cinematográfica de Mekas é o uso que ele faz do single shot frame e das variações de velocidade, o que revela a completa integração entre o realizador e a sua câmera: “Gravando em velocidades que podem variar de 1 a 64 fotogramas por segundo (mas prevendo a exibição em 24 quadros por segundo) e frequentemente alterando essas velocidades no mesmo registro, Mekas produz imagens que operam por saltos, intermitências, vazios.”¹⁸⁵

Segundo texto escrito por Mekas, “Diversas coisas devem estar claras a essa altura: O novo artista americano não pode ser culpado pelo fato de que sua arte é desordenada. Ele nasceu em meio a essa desordem. Ele está fazendo de tudo para sair dessa desordem. Sua rejeição ao cinema “oficial” (Hollywood) nem sempre é baseada em objeções artísticas. A questão não é dos filmes serem artisticamente bons ou ruins. A questão é do aparecimento de uma nova atitude diante...”¹⁸⁶

¹⁸³ Fábio Uchôa, 2014 - Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas, p. 59.

¹⁸⁴ Patrícia Mourão, 2013 - Jonas Mekas, p. 15 e p. 16.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Jonas Mekas, 1962, em Patrícia Mourão (org.), 2013 - Jonas Mekas, p. 42.

O escritor, cineasta e, como observado nas cenas de *Walden*, amigo pessoal de Mekas, P. Adam Sitney, em seu livro *Visionary Film*, afirma que estes dois primeiros filmes-diários de Mekas são grandes exemplos de uma autobiografia no estilo romântico. Segundo o autor: "Mekas constantly weaves together celebrations of the present moment, immediately and unironically present on the screen, with elegiac and ironic allusions to a presence that is forever absent to the camera lens: the vision of nature and of his childhood. Like all of the films brought together in this chapter, Mekas's two diaries are versions of the myth of lost innocence and the failed quest for its recovery"¹⁸⁷

Há, no filme-diário, o encontro entre dois tempos e espaços distintos: o passado, com os registros imagéticos, e o presente, na articulação dessas imagens. O momento em que Mekas está lá, presente, a viver e filmar, e o momento em que Mekas se encontra em sua mesa de montagem, a revisitar as imagens. Esse distanciamento físico e temporal permitiu ao realizador adicionar suas reflexões ao revisitar aquelas imagens. Também há, em Mekas, uma fusão de "gêneros", com imagens que em alguns momentos se aproximam de um documentário, seguidas de imagens abstratas que remetem às experimentações do cinema *avant-garde*, e então comentários de caráter pessoal e divagações poéticas. São os comentários adicionados posteriormente por Mekas e a periodicidade com que captava as imagens que trazem a ligação direta ao formato de filme-diário, presente em todos os filmes analisados.

¹⁸⁷ P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-garde (1943 - 2000)*, p. 340.

CONCLUSÃO

Ao analisar os filmes-diários e fazer ligações diretas com os elementos apresentados na abordagem teórica, é possível assumir que o discurso de Mekas tem a capacidade de ecoar de maneira coletiva, representando, à sua maneira, sua realidade subjetiva e a realidade de diversas pessoas que se encontram na condição de estrangeiros, imigrantes, exilados e refugiados. A sensação de desenraizamento, solidão, perda de referenciais familiares e busca constante por pertencimento falam alto nos filmes-diários de Mekas. Para além de um importante realizador, o conhecido “padrinho do *avant-garde* americano” é um imigrante não-americano, e isso precisa ser lembrado. Reafirmar sua existência como estrangeiro e realizador nos Estados Unidos, é reafirmar a existência de milhares de pessoas; Mekas se torna um exemplo, um referencial.

Há, no caso de Mekas, o agravante dos resquícios pós-guerra que permeiam sua visão. Mas há, de uma forma geral, em diversas pessoas que se encontram na situação de estrangeiros, os símbolos e sentimentos que se apresentam através dos filmes de Mekas: o vazio, a solidão, o estranhamento, a saudade da pátria e da juventude deixada para trás. Além disso, o olhar curioso para a cidade, de quem a vê pela primeira vez, desprovido de memórias prévias relacionadas ao lugar. Entretanto, um fator particular em Mekas é a sua relação de saudosismo não diretamente com a Lituânia, sua pátria, mas sim com Semeniškiai, seu pequeno vilarejo, com o campo, a natureza, com as memórias de sua infância e com as pessoas de lá.

Por mais que filmes autobiográficos, nos quais o realizador é autor e matéria da sua obra, não sejam mais uma criação inovadora, houve um momento na história em que isso precisou surgir. Movimentos como o cinema *amateur* e *avant-garde*, que enfrentaram os padrões estabelecidos na época, e trouxeram ao fazer cinematográfico a possibilidade uma abordagem mais íntima e pessoal, tornaram o filme-diário um dispositivo possível para a autobiografia no cinema. Conhecer o passado é uma maneira de ampliar o conhecimento, permitindo, assim, a realização de novas experimentações fílmicas no futuro. Reconhecer o trabalho de cineastas como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Maya Deren e David Perlov é essencial para qualquer um que visa uma realização de cunho diarístico e autobiográfico em sua prática cinematográfica.

Frente ao excesso de informações que contaminam a vida pós-moderna, parar e contemplar as obras de Mekas é quase que um ato meditativo: um mergulho na contemplação e subjetividade do ser, um exercício de alteridade, de ver a vida através do olhar do outro, de entender os sentimentos de um imigrante através de seu discurso na primeira pessoa. O físico espanhol Alfons Cornellá uniu, na década de 1990, as palavras informação e intoxicação e criou um termo para se referir ao excesso de informação oferecida diariamente nos meios digitais: *infoxicação*. Para um trabalho futuro, tenho a intenção de utilizar estas descobertas para traçar uma pesquisa sobre o excesso de registros de cunho autobiográficos existentes atualmente, principalmente nas redes sociais. Registros estes publicados quase que instantaneamente após a captura, que se esvaem após o período de 24 horas. De que modo essa prática se encontra com o cinema autobiográfico diário exercido, por exemplo, por Jonas Mekas na década de 1970? De que modo o fácil acesso às tecnologias de captura de vídeo banalizou o registro de si e distanciou a visão mais reflexiva sobre o cotidiano? Quando que o ato de captar filmes diários se tornou uma espécie de espetacularização do “eu”?

Com essas reflexões, proponho-me a continuar esses estudos, buscando entender cada vez melhor as contribuições de realizadores e movimentos históricos para o cinema mundial, entender também as diversas possibilidades que nos são oferecidas para o fazer cinematográfico no presente, e buscar sempre novas maneiras para a expressão pessoal através do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Charles Tepperman, 2015 - *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923-1960*. Estados Unidos: University of California Press.

Cristiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles, 2017 - "A construção da autorrepresentação os filmes-diário de Jonas Mekas" *Galáxia*, nº 36, set-dez.

David E. James (ed.), 1992 - *Mekas & The New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

Efrén Cuevas, 2006 - "The immigrant experience in Jonas Mekas's diary films: a chronotopic analysis of *Lost, Lost, Lost*" *Biography - An Interdisciplinary Quarterly*, nº 1, dez.

Efrén Cuevas, 2010 - *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.

Fabio Pinheiro, 2013 - "O Cinema e as possibilidades de representação da memória" *Revista Travessia*, nº 2.

Fábio Uchôa, 2014 - "Walden - diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas" *Revista Interin*, nº 2, dez.

Gregory Smulewicz-Zucker (ed.), Jonas Mekas, 2006 - *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema (1959 - 1971)*. Nova Iorque: Columbia University Press.

H. B. M. Murphy, 1952 - "Assimilating the Displaced Person" *The Australian Quarterly*, nº 1.

Katia D'Errico, 2007 - "Da Diáspora ao Nós: Um percurso doloroso" *Jornal AL*, nº 4, set.

Laurence Bardin, 1977 - *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70.

Manuela Penafria, 2009. "Análise de Filmes - Conceitos e Metodologia(s)" in *VI Congresso SOPCOM*, abril.

Maria Ester de Freitas e Marcelo Dantas, 2011 - "O estrangeiro e o novo grupo" *RAE*, nº 6, nov-dez.

Marcelo Ikeda, 2012 - "Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma" *Revista Rumores*, nº 1, jan-jun.

Martin W. Bauer e George Gaskell, 2005. *Pesquisa Qualitativa em Texto, Imagem e Som*. Petrópolis: Vozes.

Maureen Turim, 1992 - "Reminiscences, Subjectivities and Truths" em David E. James (ed.), 1992 - *Mekas & The New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

Nelson Brissac Peixoto, 1988 - O olhar do estrangeiro em Aduino Novaes (org.), 1990 - O olhar. São Paulo: Companhia das Letras.

P. Adams Sitney, 2002 - *Visionary Film: The American Avant-garde (1943 - 2000)*. Oxford: Oxford University Press.

Patricia R. Zimmerman, 1988 - "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962" *Cinema Journal*, nº 4, junho.

Patricia R. Zimmerman, 1986 - "The amateur, the avant-garde, and ideologies of art" *Journal of Film and Video*, nº 3/4, junho.

Patricia R. Zimmerman, 1988 - "Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940" *Film History*, nº 3, set-out.

Priscyla Bettim, 2014 - O cinema de Jonas Mekas (Tese de Mestrado), Universidade Estadual de Campinas.

Patrícia Mourão (org.), 2013 - *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

Patrícia Mourão, 2016 - A invenção de uma tradição: Caminhos da autobiografia no cinema experimental (Tese de Doutorado), Universidade de São Paulo.

Pierre Nora, 1993. "Entre memória e história a problemática dos lugares". *Projeto História*, nº 10, dez.

Rachael Langford e Russel West-Pavlov (ed.), 1999 - *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*. Amsterdam: Rodopi.

Rafael Rosinato Valles, 2018 - Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas (Tese de Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Rafael Rosinato Valles, 2020 - Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur, *Intexto*, nº 48.

ANEXO

Filmografia de Jonas Mekas

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.

Walden (Diaries, Notes, and Sketches), (filmado entre 1964 e 1968, editado entre 1968 e 1969), 3 hrs.

Report from Millbrook (1965/1966), 12 min.

Cup/Saucer/Two Dancers/Radio (1965/1983), 23 min.

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.

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.

Mob of Angels: Baptism (1990), 61 min.

Mob of Angels at St. Ann (1991), 60 min.

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.

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.

Memories of Frankenstein (1996), 95 min.

Letters to Friends (1997), 1 hr. 28 min.

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.

Letter from Nowhere— Laiškai iš niekur N.1 (1997), 75 min.

Song of Avignon (1998), 5 min.

Laboratorium Anthology (1999), 63 min.

This Side of Paradise (1999), 35 min.

Notes on the Factory (1999), 64 min.

Notes on Film- Maker's Cooperative (1999), 40 min.

Autobiography of a Man Who Carried His Memory in His Eyes (2000), 53 min.

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.

Requiem for a Manual Typewriter (2000), 19 min.

Remedy for Melancholy (2000), 20 min.

Letter to Penny Arcade (2001), 14 min.

Ein Märchen (2001), 6 min.

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.

Notes on Utopia (2003–5), 55 min.

Father and Daughter (2005), 4 min.

Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese (2005), 1hr. 20 min.

Scenes from the Life of Hermann Nitsch (2005), 58 min.

First Forty (2006). Quarenta filmes curtos, utilizando materiais de filmes antigos, re-editados especialmente para internet e instalações.

365 Day Project (2007). 365 filmes curtos, um para cada dia do ano de 2007.

Lithuania and the Collapse of the USSR (2008), 4 hrs. 49 min.

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.