

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Arte e Comunicação Social  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

**A HISTÓRIA DO INVISÍVEL: JONAS MEKAS E O GESTO NO TEMPO**

**Letícia Castro Simões**

Niterói, maio de 2017

**Leticia Castro Simões**

**A HISTÓRIA DO INVISÍVEL: JONAS MEKAS E O GESTO NO TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.  
Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes.

Orientador: Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Arte e Comunicação Social  
Niterói, maio de 2017

## AGRADECIMENTOS

A Jorge Vasconcellos, orientador, pelas sugestões de caminho, provocações e discussões.

Aos professores da UFF que, porventura, cruzaram o caminho desta dissertação: Tânia Rivera, Giuliano Obici, Nina Tedesco.

A Susana Barriga, orientadora no Mestrado em Cine Ensaio da Escola de Cinema de Cuba. Aos professores orientadores do filme-tese *Casa*: James Benning, Laura Rascaroli, Jean Perret, Tanya Valette, Pablo Arellano.

A meus colegas da EICTV, especialmente Andrea Novoa, Francesca Svampa, Jaime Guerra, Germán Ayala, Alessandro Focareta, Fabiana Salgado, Yamel Thompson e Gabriela Ruvalcaba por termos sobrevivido aos seis meses de clausura com uma profunda amizade.

A Luis Cañizares, pelas discussões sobre cinema, arte e vida. Por me levar além.

À minha família da vida e do cinema: João Vieira Jr., Luana Fornaciari, Karen Harley, Hilton Lacerda, Juliana Carapeba, Heloisa Passos, Manoel Antônio, Maria Esther, Marcelo Lordello, Laura Aragão, Marcelo Gomes, Ernesto Soto. Por tudo.



## RESUMO

A pesquisa apresenta o trabalho audiovisual do cineasta e poeta lituano Jonas Mekas, centrando-se na obra produzida em 2007, *365 Day Project*. Para tanto, pesquisa por quais linhas através das décadas o trabalho de Mekas se delineou na pesquisa das formas literárias do diário, das anotações e dos rascunhos em obras audiovisuais. Partindo da noção do filósofo Giorgio Agamben de “gesto”, localizado-o na arte contemporânea, e de um debruçar sobre o pensamento de Mekas, a pesquisa busca demonstrar como, em *365*, Jonas Mekas, dentro da sua poética artística, cria um arquipélago próprio que questiona e desafia as noções de tempo, memória e narrativa autobiográfica.

Palavras-chave: Jonas Mekas; tempo; memória; autobiografia.

## **ABSTRACT**

The research presents the audiovisual work of the Lithuanian filmmaker and poet Jonas Mekas, focusing on the work produced in 2007, *365 Day Project*. In order to do so, it searches through which lines throughout the decades the work of Mekas have been delineated in the research on the forms of the diary, of the notes and the sketches in audiovisual forms. Starting from the notion of the philosopher Giorgio Agamben of “gesture”, located in contemporary art, and the investigation into the thought of Mekas, this research seeks to demonstrate how, in *365*, Jonas Mekas, within his artistic poetry, creates an archipelago that questions and challenges the notions of time, memory and autobiographical narrative.

Key words: Jonas Mekas; time; memory; autobiography.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Still retirado do vídeo de 19 de Abril de *365 Day Project*, autoria de Jonas Mekas, disponível em [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com).

FIGURA 2 – Still retirado do vídeo de 01 de janeiro de *365 Day Project*, autoria de Jonas Mekas, disponível em [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com).

FIGURA 3 – Captura de tela retirada do mês de Janeiro do projeto *365 Day Project*, autoria de Jonas Mekas, disponível em [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com).

FIGURAS 4 E 5 – Stills retirados de *Walden: Diary, Notes and Sketches* (1969), autoria de Jonas Mekas.

FIGURAS 6 E 7 – Stills retirados de *Walden: Diary, Notes and Sketches* (1969), autoria de Jonas Mekas.

FIGURAS 8 E 9 – Stills retirados de *Walden: Diary, Notes and Sketches* (1969), autoria de Jonas Mekas.

FIGURAS 10 E 11 – Stills retirados do vídeo de 04 de Fevereiro de 2007 de *365 Day Project*, autoria de Jonas Mekas, disponível em [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com).

FIGURAS 12, 13 E 14 – Stills retirados da montagem provisória de *Casa*, de autoria de Leticia Simões.

FIGURA 15 – Símile do manifesto publicado por Jonas Mekas em comemoração aos 100 anos da primeira exibição pública dos Irmãos Lumière, retirado do site [jonasmekas.com](http://jonasmekas.com).

## SUMÁRIO

### 1. OUTONO

|  |    |
|--|----|
| 1.1 Segunda-feira, 14 de novembro de 2016..... | 09 |
| 1.2 Quinta-feira, 24 de dezembro de 2015.....  | 11 |
| 1.3 Segunda-feira, 24 de dezembro de 2007..... | 25 |

### 2. INVERNO

|  |    |
|--|----|
| 2.1 Quinta-feira, 12 de Janeiro de 2017.....   | 31 |
| 2.2 Sábado, 06 de Janeiro de 2007.....         | 40 |
| 2.3 Quarta-feira, 02 de Fevereiro de 2017..... | 47 |

### 3. PRIMAVERA

|   |    |
|---|----|
| 3.1 Domingo, 15 de Julho de 2007 .....      | 55 |
| 3.2 Domingo, 18 de Novembro de 2007.....    | 66 |
| 3.3 Quinta-feira, 02 de Março de 2017 ..... | 72 |

|               |    |
|---------------|----|
| 4. VERÃO..... | 79 |
|---------------|----|

|                     |    |
|---------------------|----|
| 5. Referências..... | 84 |
|---------------------|----|

## 1. OUTONO

### 1.1 Segunda-feira, 14 de novembro de 2016

Vou a esta mesma data – mas no ano de 2007 – na obra *365 Day Project*, o caleidoscópico arquivo de um ano de Jonas Mekas. Estamos no que parece ser uma espécie de caverna, iluminada somente por velas, na ponta de uma mesa de jantar. Quatro jovens mulheres entoam cânticos. Estão como que apartadas do resto do grupo.

Uma garota, muito próxima à câmera, em silêncio, carrega os olhos baixos. Mekas move-se de uma ponta a outra; a câmera como um pêndulo, por vezes tão próxima à vela que temos medo de que a tela queime à nossa frente. Um homem aproxima-se com mais um candelabro e parte em seguida. As conversas próximas continuam, assim como o canto entoado pelas mulheres.

A língua me é desconhecida e pelos acordes melódicos, imagino tratar-se de uma canção de despedida ou de exílio; quem sabe de retorno à terra pátria. A maior parte das canções lituanas do século XIX tratam do tema, por um acúmulo de experiências de guerra. Mas talvez seja um excesso de interpretação: este é um vídeo de Jonas Mekas, que baseou extensa parte de sua obra no sentimento do refugiado, do exilado, do imigrante; o que não significa que *toda* a sua obra seja uma referência direta a esta condição.

O texto de apresentação ao vídeo nos introduz poeticamente a esse fragmento de universo, todavia sem fornecer maiores explicações: “tarde da noite em Vilnius (*capital da Lituânia*), escutando / antigas Lituanas / canções, revividas de / antigas notações / vocês cantaram tão / belamente <sup>1</sup>”.

---

<sup>1</sup> “late evening in / Vilnius, listening / to old Lithuanian / songs, revived from / old notations-- / you sang it so / beautifully ---.” A obra de Jonas Mekas é pouco difundida no Brasil; não se encontram à venda os DVDs de seus filmes e seus livros nunca foram traduzidos ao português. Portanto, imersa em seu trabalho, me proponho – avisando de antemão que não sou uma tradutora profissional – a apresentar suas notas, seus fragmentos, seus poemas livremente trans-criados à língua brasileira.

Acena à memória, num fluxo descontínuo e irrequieto, as imagens – tantas – da Lituânia que vimos e ouvimos através da câmara de Mekas, em filmes como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, lost, lost* (1976). Pulsa o carácter fragmentar de sua escrita cotidiana – diária, no caso de *365 Day Project* – das experiências mínimas – um café da manhã, um passeio por Nova York, uma festa em seu apartamento – e de seus múltiplos tempos, espaços e personagens inscritos nessa estratégia poética.

Ao longo do um ano em que produziu, a cada dia, um vídeo para o seu projeto, Mekas caminhou pelo seu passado, pelas diversas décadas, vivificando-o no presente a cada nova edição; esteve em diversas cidades e mostrou-se diante de nós aos trinta, sessenta, setenta, quarenta, noventa anos. Vêm-me também a memória as primeiras frases de seu último longa-metragem, *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*, uma quem sabe, talvez, espécie de síntese do seu fazer-imagens (Mekas afirma não ser um cineasta mas um fazedor de filmes, um *film-maker*): “Deixe estar, deixe ir, somente pelo acaso, pela desordem. Há algum tipo de ordem nisso, uma ordem própria, à qual eu não compreendo realmente, como nunca compreendi a vida ao meu redor, a vida real, como dizem, ou as pessoas, eu nunca as compreendi. Eu continuo não as compreendendo e não as quero compreender, realmente.”<sup>2</sup>

Mekas recusa a imposição de determinadas ordens, referentes à organização visual-narrativa mas também à política-econômica: o tempo maquinal e cronológico, a comunicação através da informação factual e descritiva, a lógica da indústria cinematográfica norte-americana, a escrita linear de uma trajetória – mesmo que seja a sua própria, a dita autobiografia.

O material de trabalho de Mekas é a própria vida, a de sua família, a de seus amigos, a de suas viagens e a de seus exílios. As mulheres que cantam no filme de 14 de Novembro não necessitam de explicação sobre quem são ou por quê cantam: elas

---

<sup>2</sup> “Let it be, let it go, just by pure chance, disorder. There is some kind of order in it, order of its own, which I do not really understand, same as I never understood life around me, the real life, as they say, or the real people, I never understood them. I still do not understand them, and I do not really want to understand them.”

são e estão, ali, neste momento. E isto basta. O pequeno momento de beleza – *vocês cantaram belamente* – registrado pela câmera próxima, pendular e inquieta de Mekas, é o gesto de quem constantemente busca os acontecimentos pequenos, das histórias pequenas, nas suas formas ditas menores: as notas, os diários, os haikais, as cartas, os cartões-postais.

As quatro mulheres terminam a canção sob esparsos aplausos e Mekas focaliza a luz da vela que atravessa a taça de cristal e termina por encontrar-se com a madeira da mesa. O vídeo corta para a mesma taça, agora trêmula, enquanto toda a mesa bate palmas e entoia um outro cântico lituano, de melodia mais alegre (para esta ignorante da língua).

Uma das garotas, até então calada e silenciosa, sorri. O filme termina. Por fim, a mesma imagem que aparece como tela final em todos os 365 vídeos do projeto: o desenho de uma rama com três flores de núcleo vermelho e pétalas azuis.

Este olhar ao mesmo tempo preciso e disperso, nostálgico e alegre, perseguidor e devoto da memória, foi sendo construído ao longo dos quase setenta anos (Mekas começa a filmar em 1949, quando chega a Nova York) como realizador audiovisual, crítico, poeta e criador e mantenedor da Anthology Film Archive, o maior acervo de cinema independente do mundo.

E, para mergulharmos em *365 Day Project* e compreendermos, assim, um pouco mais desta fascinante figura, é preciso, porém, traí-la, dar alguns passos atrás e caminhar cronologicamente, pelo caminho traçado por Jonæs 'Mækəs, em lituano, ou, em português, Jonas Mekas. Pelas linhas dele mas, também, pelo traçado de quem deseja contar a sua história.

## 1.2 Quinta-feira, 24 de dezembro de 2015

Quando me propus, em fevereiro de 2015, a fazer *Casa* (2017), meu terceiro longa-metragem, estava movida por um sentimento de urgência: precisava contar *aquela* história, a *minha* história, a *nossa* história, minha e de minha mãe.

Os outros dois longas documentários anteriores, *Bruta Aventura em Versos* (2011) e *Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2014), eram centrados numa figura Outra. O primeiro se debruçava sobre a figura poética de Ana Cristina Cesar, escritora carioca que se suicidou em 1983 e trabalhou obsessivamente em sua escrita a interlocução e o mistério proveniente deste jogo, *para quem se escreve*.

De forma resumida, o documentário apresentava o trabalho poético de Ana Cristina (ou Ana C., ou A.C.C. ou até mesmo Julia, em suas diferentes assinaturas) em suas variadas formas e se debruçava sobre as formas ditas menores ou híbridas de literatura: a carta, o diário, os bilhetes. Buscando sintetizar a estética de Ana Cristina Cesar, que fora sua aluna e amiga próxima, a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda disse que “ela deixa um espaço a ser preenchido pelo leitor, que se insere ali e cria a sua própria leitura”.<sup>3</sup>

O filme, assim, buscava demonstrar – ou compreender – essa relação visceral de leitura-criação a partir de conversas com outros artistas diretamente influenciados pela obra de Ana C.: as poetisas Alice Sant’anna (que, na época, investigava a forma-diário) e Laura Liuzzi (que realizava um trabalho poético sobre cartas), o poeta Augusto Guimarães (influenciado pela prosa poética de Ana Cristina, uma forma, segundo ele, “ainda rejeitada pelos padrões acadêmicos-literários”), os bailarinos Marcia Rubin, Patrícia Nierdemeier e Oscar Saraiva (criaram dois espetáculos de dança a partir da obra de Ana Cristina; o primeiro sobre os poemas e o segundo, a partir de sua tradução para o conto *Bliss*, de Katherine Mansfield) e os atores e dramaturgos Paulo José e Ana Kutner (criadores de um espetáculo teatral que mesclava biografia e obra publicada).

Enquanto criadora e leitora, a minha participação no filme se dava de uma forma tímida, enquanto narradora ocasional e fio-condutor dos blocos temáticos do documentário. A personagem principal era Ana Cristina Cesar – sua voz, através de uma palestra na Faculdade da Cidade em 1982 dialogava com os personagens – e a influência da sua estratégia estética nos entrevistados; havia, na montagem, uma preocupação em não tratá-la com uma poeta morta mas estabelecer a sua figura como

---

<sup>3</sup> *Bruta Aventura em Versos*, direção e roteiro de Leticia Simões, produção de Matizar Filmes e Artesanato Eletrônico, ano de 2011.

um espectro presente e ainda não compreendido em sua totalidade. Menos como uma fantasma e mais como uma presença.

Já em *Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2014) – um filme que ainda me é incômodo em seu resultado final –, a estratégia narrativa foi outra. Criamos, eu e o montador Vinicius Nascimento, um dispositivo ficcional: o escritor em questão, Rodrigo de Souza Leão, diagnosticado com esquizofrenia aos 23 anos e que produziu incessantemente sem sair de casa durante vinte anos, até a sua morte em uma clínica psiquiátrica na Gávea, havia deixado dentro de seu computador inúmeras horas de material filmado sobre si.

Depoimentos de amigos, filmagens caseiras, registros do único lançamento de livro em vida, feito no playground de seu prédio em Copacabana, e até o registro de uma suposta exposição, organizada no que poderia ser o apartamento de seus pais, onde viveu durante os seus 44 anos.

Essa estratégia funciona melhor narrada do que executada; o resultado final<sup>4</sup> é um filme confuso em seu próprio discurso: *o que eu quero dizer? Quem está falando?* Ou ainda: *em que espaço-tempo esse filme se situa?* Buscou-se manter todo o filme em um tempo presente; no entanto, no próprio discurso dos entrevistados, a fala remete a um momento passado. Como resultado, é um longa-metragem forte em sua proposta mas que não a realiza integralmente.

Portanto, quando me vi diante da idéia de um novo filme, essas eram as questões que me assombravam: *de onde parte o meu relato?, o que eu quero contar?, em qual unidade espaço-tempo,? com quem eu quero falar?*. E, munidas dessas perguntas, me pus a observar as estratégias percorridas por Jonas Mekas.

Jonas Mekas nasceu em 24 de dezembro de 1922 em Semeniškiai, um pequeno povoado ao norte da Lituânia. O país atravessou diversas ocupações em sua história: no século XIV, o rei lituano Jogaila foi coroado rei da Polônia,

---

<sup>4</sup> *Tudo vai ficar da cor que você quiser*, direção e roteiro de Leticia Simões, produção de Artezanato Eletrônico, ano de 2014. Eleito Melhor Documentário no Cinélatino Toulouse 2015.

transformando o território em uma comunidade polaco-lituana até o século XVIII, quando foi ocupada pela Rússia Imperial. Restabeleceu sua independência em 1918, todavia sendo anexada pela União Soviética em 1940. Durante os anos subseqüentes ao início da II Guerra Mundial, a Lituânia sofreu uma ocupação nazista e ao fim da guerra o país voltou ao controle soviético.

Em Semeniškiai, onde viveu até os 22 anos, Mekas dividia seu tempo entre as atividades campesinas e a prática da escrita. Como ele própria recorda, a família fora sua primeira platéia:

Eu recordo meus começos muito bem. Eu acho que devia ter cerca de seis anos. Estava sentado na cama de meu pai. De repente, tive uma vontade de cantar sobre a história do seu dia. Foi uma récita muito fiel do que ele havia feito naquele dia. Minha mãe e meu pai me ouviram e ainda posso lembrar o espanto deles. Eu estava em transe. Eles foram o meu primeiro público. Desde então, tenho tentado alcançar a mesma intensidade e proximidade à realidade cotidiana que eu consegui naquele poema àquele dia. Quando filmo atualmente, inconscientemente, quero alcançar algo daquele senso de aventura e excitação que consegui então. Foi lá que, acho, alcancei o pico da minha vida poética. Desde então, somente tenho tentado recriá-lo. (MEKAS, 2010, pg. 14)<sup>5</sup>

Aos 14 anos, Mekas publica seus primeiros poemas. Sua escrita, segundo seu diário, era então mais clássica e relacionava-se diretamente com a tradição oral lituana, com poemas para serem cantados por grupos de duas ou quatro mulheres, com descrições cotidianas da vida no campo e comentários acerca da experiência da guerra, odes aos mortos e à família.

Em 1940, quando da entrada dos soviéticos na Lituânia, Mekas estava na sétima série, com 18 anos. Cerca de um ano depois, o exército alemão assume o controle do país. Durante esse período, conforme ele lembra em entrevista ao crítico

---

<sup>5</sup> “I remember my beginnings very well. I think that I must have been around six years old. I was sitting on my father’s bed. Suddenly I felt like singing about the story of his day. It was a very faithful recitation of what he had done on that day. My mother and father listened to me and I can still remember their amazement. I was entranced. They were my first audience. Since then, I have been trying to achieve that same intensity and closeness to everyday reality that I managed in my recitation that day. When I film today, I unconsciously want to achieve some sense of adventure and excitement as I did then. It was then that I think I reached the peak of my poetic life. Ever since, I have only tried to recreate it”.

de arte Hans-Ulrich Obrist<sup>6</sup>, formou-se uma rede de informações subterrâneas anti-Soviética e anti-Nazista: os colaboradores escutavam as rádios proibidas, geralmente britânicas, datilografavam as informações e as distribuíam clandestinamente. Um dos métodos da polícia nazista para localizar os informantes era estudar a tipografia das máquinas e rastreá-las, ligando-as ao registro das pessoas que as possuíam.

Uma noite, a máquina de escrever de Mekas é roubada da casa onde vivia com a família; ele e o irmão decidem fugir a fim de não permitir que os pais fossem presos. Dias depois, com passaportes falsos, Jonas e Adolfas embarcam em um trem que supostamente os levaria à Viena, onde embarcariam, a salvo, para os Estados Unidos.

Todavia, no caminho o trem é interceptado pela polícia alemã e ambos são enviados a campos de trabalho forçados nazistas, onde permanecem até o fim da guerra. Entre junho de 1945 e outubro de 1949, ambos foram levados pela Alemanha através de diversos campos para pessoas refugiadas, os chamados *displaced persons*, supervisionados pelo exército norte-americano. Em 29 de outubro de 1949, ao lado de 1.352 outros refugiados reunidos pela ONU, Jonas Mekas chega a Nova York.

Durante os quase dez anos em que esteve em distintos campos, Mekas começa a escrever longos diários com suas experiências, memórias, esperanças e decepções – em 1991, ele os reúne sob a forma de um livro, intitulado *I had nowhere to go* que, em 2016, foi adaptado audiovisualmente pelo artista plástico e cineasta Douglas Gordon. O livro – fora de catálogo há anos – será relançado no dia 29 de Agosto desse ano, em consonância com a sua exposição na Documenta 14, em que exibirá fotografias tiradas durante o período nos campos de refugiados, nas franjas de Kassel e Wiesbaden.

O filme começa com Mekas contando que, durante a ocupação soviética na Lituânia, além da escrita política, ele também começava a interessar-se pela imagem. Fotografava sua família, seus amigos e seu vilarejo, ainda que sua aspiração maior fosse ser, um dia, um poeta e escritor lituano. Todavia, ao vê-lo fotografando, um

---

<sup>6</sup> MEKAS, Jonas. *Brief Glimpses of Beauty*.

soldado soviético toma sua máquina e o proíbe de registrar, em imagem, o seu mundo. Todo o filme de Gordon segue então com a tela em preto – a proibição da imagem – e tem a narração de Mekas de trechos do próprio livro.

A experiência da guerra e nos campos de trabalho forçado, primeiro, e em seguida, nos campos de refugiados, irá influenciar – de distintas maneiras e em distintas fases – a produção artística de Mekas.

Eu não sou um soldado nem um *partisan*<sup>7</sup>. Eu não estou nem fisicamente nem emocionalmente feito para tal vida. Eu sou um poeta. Deixe os grandes países brigarem. Lituânia é pequena. Através de toda a nossa história, os grandes poderes marcharam sobre as nossas cabeças. Se você resiste ou não é cuidadoso – você será reduzido à areia entre as rodas do Ocidente e do Oriente. A única coisa que nós podemos fazer, as pequenas coisas, é tentar sobreviver, de alguma forma. (MEKAS, 1991, pg. 34)<sup>8</sup>

Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), o cineasta retorna à vila natal após 25 anos longe de casa. O filme é dividido em três partes: na primeira, estamos em Nova York e acompanhamos Mekas e seu irmão, Adolfas, nos primeiros anos nos Estados Unidos, em constante contato com a comunidade de refugiados lituanos e suas impressões imediatas, como o primeiro inverno no Brooklyn, os primeiros amigos, a dificuldade em conseguir trabalho, a compra da primeira câmera Bolex.

Na segunda parte, estamos em Semeniškiai, onde Mekas volta à casa de infância e revê a mãe após os 25 anos impostos de afastamento. Ele reencontra o poço onde, criança, costumava tirar água, ajuda a mãe a preparar tortas de batatas e

---

<sup>7</sup> A definição de um *partisan* é de alguém que trabalha em conjunto com uma tropa irregular a fim de resistir à ocupação estrangeira de um determinado lugar, roubando peças de comunicação, coletando informações e realizando sabotagens.

<sup>8</sup> No texto original: “I am neither a soldier nor a partisan. I am neither physically nor mentally fit for such life. I am a poet. Let the big countries fight. Lithuania is small. Throughout our entire history the big powers have been marching over our heads. If you resist or aren’t careful—you’ll be ground to dust between the wheels of East and West. The only thing we can do, we, the small ones, is try to survive, somehow.”

acompanha algumas mulheres do vilarejo ao cemitério onde as descreve como “tristes pássaros outonais”: “Todas as mulheres do meu vilarejo, que eu lembro da minha infância, elas sempre me recordam pássaros, tristes pássaros outonais, enquanto voam sobre os campos, chorando tristemente.”<sup>9</sup>

Na terceira e última parte, Mekas e o irmão retornam a Elmshorn, lugar onde ficava o campo de trabalho forçado onde eles estiveram confinados por um ano durante a guerra e, por fim, vão à Viena encontrar-se com os novos amigos – a nova vida, o novo mundo -, Peter Kubelka, Annette Michelson, Ken Jacobs, cineastas e artistas experimentais, pertencentes ao movimento underground norte-americano, formado nas décadas de 1950 e 1960.

Mekas, nas décadas seguintes à chegada aos Estados Unidos, envolveu-se com a contracultura norte-americana – o movimento beat, o grupo Fluxus, a Fabric de Andy Warhol – e fundou a *Film Culture*, uma revista de crítica e divulgação do cinema underground realizado nos Estados Unidos e, mais adiante, a *Anthology Film Archive*, o maior acervo de cinema experimental do mundo. O crítico Hans-Ulrich Obrist, na entrevista já citada, o chama de “pai do underground norte-americano”.

Mekas, em seu diário depois transformado em livro, assim escreve sobre a sua relação primeira com Nova York, no momento de chegada:

Quando cheguei a Nova York, eu tinha sido partido em milhares de pedaços. Eu fui deixado aqui como lixo de guerra. Eu era uma lata de lixo vazia. Eu não tinha nenhum lugar para ir. A única coisa que poderia fazer era submergir completamente nas ruas, nos sons, nas pessoas – tudo que fosse Nova York. Eu vinha do pós-guerra europeu, sem nada, roubado os 10 anos do que acontecia nas artes. Eu estava necessitado e com sede e me agarrei a tudo que podia. O que os outros tinham visto e lido e ouvido gradualmente, normalmente, eu e meu irmão tentamos devorar rapidamente, quase engasgando com aquilo, era excitante. E então, vagarosamente, peça por peça, comecei a me construir mais uma vez, a pôr aquelas milhares de peças juntas novamente. Por isso que digo que Nova York salvou minha sanidade e

---

<sup>9</sup> “All the women of my village, that I remember from my childhood, they always reminded me of the birds, sad autumn birds, as they fly over the fields, crying sadly.”

porquê Nova York é minha vida, meu amor.<sup>10</sup> (MEKAS, 1991, pg. 153)

A primeira ação de Mekas, com o pouco dinheiro que tinha, foi comprar a primeira das três Bolex 16mm que teria ao largo da sua vida/produção. Registrava tudo o que podia: crianças na saída da escola, seu irmão Adolfas caminhando pelo bairro de Williamsburg – onde ficava a principal comunidade de imigrantes lituanos –, uma feira de rua. Por faltar-lhe dinheiro e tempo, Jonas Mekas é obrigado a trabalhar com e em pedaços: “Tive apenas fragmentos de tempo que me permitiram filmar apenas fragmentos de películas. Todo o meu trabalho pessoal tomou a forma de notas.” (MEKAS, 2015, pg. 131)

Ao revisar essas anotações, essas frestas de acontecimentos audiovisuais, fragmentos e possibilidades, Mekas compreende que o material, à primeira vista tão caótico e desorganizado, em realidade apresenta fios unificadores. E percebe algo ainda mais potente para a sua produção visual: a diferença que ele cria como fundamental entre o diário escrito – subjetivo, reflexivo – e o diário filmado – mera reação à realidade que se impõe à câmera – mostra-se esfumada: “Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado por minha memória, meu passado. De forma que filmar também se torna um modo de reflexão.” (MEKAS, 2015, pg.132)

O filme-diário torna-se a câmera em busca da captação do presente. Um presente que retorna como memória, como passado, como frestas de subjetividade. Atrás da máquina, o cineasta-escritor ou o poeta-cineasta. O *film-maker*, como ele assina seus vídeos.

Há quem escreva que Mekas nunca aprendeu efetivamente a filmar – ou seja,

---

<sup>10</sup> “When I arrived in New York, I had been split into a thousand pieces. I was dropped here as war junk. I was an empty garbage can. I had nowhere to go. The only thing I could do was to completely submerge myself into the streets, the sounds, the people – everything that was New York. I came from post-war Europe, deprived, robbed of 10 years of what was happening in the arts. I was needy and thirsty and I grabbed everything I could. What others had seen and read and heard and learnt gradually, normally, myself and my brother tried to gobble up fast, almost choking on it, it was so exciting. (...) And thus slowly, piece by piece, I began to build myself anew, to put those thousand pieces back together. That’s why I say that New York saved my sanity and why New York is my life, my Love.”

nunca trabalhou com todos os parâmetros dominantes da atividade cinematográfica, seja em termos de produção industrial seja em termos de códigos reconhecíveis como direção, montagem, fotografia – nem nunca aprendeu totalmente a língua inglesa – ou seja, nunca cessou de criar frestas entre a sua língua materna e a sua língua imigrante.

Mekas, imigrante lituano recém-chegado aos Estados Unidos após dez anos entre campos de trabalho forçado e campos de refugiados escreve – críticas, poemas, as inserções textuais presentes nos seus filmes, seus diários em texto – em inglês, a língua do país que o acolhe.

Podemos trazer, nesse momento, no conceito de *literatura menor*, trazido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Kafka – Por uma literatura menor” (1977). Menor, aqui, como tomar uma posição marginal dentro da instituição-literatura, da instituição-língua. O escritor Franz Kafka, objeto de estudo, era tcheco, judeu e todavia escrevia em alemão; na sua escrita, há uma operação na língua estrangeira tão somente própria de uma minoria desterritorializada.

O que quero dizer é este baile de Jonas Mekas com a língua inglesa – transposto, depois, para o cinema, quando trabalha com as formas ditas menores do audiovisual – é um ato de criação e resistência. A língua de Mekas é uma que titubeia, que cria estruturas próprias, que move-se com gestos e balbucios pela língua do *outro*.

Para Deleuze e Guattari, seriam três as características principais de uma literatura menor: a prática em uma língua maior modificada “por um forte coeficiente de desterritorialização” (1977, pg. 25), o estabelecimento imediato de um viés político desta prática, uma vez que na própria fala/escrita se dissolvem as barreiras entre privado e público, íntimo e social e um caráter da criação de uma comunidade, da invenção de uma instância coletiva própria, que não pertence àquele território em questão.

O escritor, para Deleuze e Guattari, a fim de praticar a literatura menor, precisa “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patuá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, pgs. 28-29). E se falamos em literatura menor, poderíamos falar em cinema menor?

Talvez sim. Há um gesto estético e também político no modo de filmar de Mekas, um gesto que intrica vida e obra, discurso e forma, biografia e poética, potência e ato. Um gesto do cinema que nunca termina de balbuciar-se dentro da forma-cinema. Este gesto foi construído, nomeado e identificado pelo próprio Mekas ao longo de suas décadas de trabalho, atravessando diferentes formas de relação com a imagem e o som – suas primeiras realizações audiovisuais não foram dentro do registro diarístico, por exemplo – mas cujo processo pode ser observado no *365 Day Project*, que iremos contemplar e adentrar mais adiante.

Em 1955, o primeiro número da *Film Culture* é publicado e sua posição crítica está é mais próxima do cinema europeu do que da nascente vanguarda norte-americana. Mekas era o editor-chefe da revista que também contava em seu quadro de colaboradores seu irmão Adolfas e os críticos-cineastas George Fenin, Louis Brigante e Edouard de Laurot. Neste momento, Mekas tem uma posição conservadora e preconceituosa, indo à homofobia.

No terceiro volume da *Film Culture*, Mekas, no editorial, escreve que o cinema experimental americano é dotado de um “o temperamento adolescente”, com uma “conspiração homossexual”, “rudez técnica e a limitação temática” e “falta de inspiração criativa”. Décadas depois, Mekas diria que fora muito influenciado por uma visão marxista da prática audiovisual, que considerava como apolítica a realização de filmes onde os temas não tratassem direta e exclusivamente de embates contra o sistema opressor.

Todavia, em 1961, no número 22-23, sob o impacto dos longas-metragens *Shadows* (John Cassavetes, 1959) e *Pull My Daisy* (Robert Frank, 1959), Mekas revê suas próprias convicções políticas, estéticas e culturais, mudando radicalmente de opinião acerca do incipiente movimento underground, e publica a “Primeira Declaração do Novo Cinema Americano”, um manifesto que repudia a organização industrial de Hollywood e defende um cinema pautado na experimentação, na vanguarda e na expressão pessoal. Alguns trechos que merecem destaque – pela ressonância no pensamento e trabalho de Mekas – são:

O cinema oficial do mundo inteiro está perdendo o fôlego. Ele é moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente entediante. Até os filmes que aparentemente valem a pena, aqueles que reivindicam alto padrão moral e estético e que foram aceitos como tal pela crítica e pelo público, revelam o declínio do Produto Filme. A própria habilidade de sua execução tornou-se uma perversão que encobre a falsidade de seus temas, sua falta de sensibilidade, sua falta de estilo.

(...)

Como nas outras artes hoje nos Estados Unidos – pintura, poesia, escultura, teatro, em que ventos frescos têm soprado nos últimos anos –, nossa rebelião contra o velho, oficial, corrupto e pretensioso é sobretudo de caráter ético. O que nos concerne é o Homem. O que nos concerne é o que está acontecendo com o Homem. Não somos uma escola estética que constringe o cineasta dentro de um conjunto de princípios mortos. Sentimos não poder confiar em qualquer princípio clássico, seja na arte ou na vida. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela.

O baixo orçamento não é uma consideração puramente comercial. Ele acompanha nossas crenças éticas e estéticas, e está conectado diretamente ao que queremos dizer e a como queremos dizer.

(...)

Não estamos nos unindo para ganhar dinheiro. Estamos nos unindo para realizar filmes. Estamos nos unindo para construir o Novo Cinema Americano. E o faremos juntamente com o restante dos Estados Unidos e com o restante da nossa geração. Crenças comuns, conhecimento comum, raiva e impaciência comuns nos liga – e também nos liga aos movimentos de cinemas novos do resto do mundo. Nossos colegas na França, Itália, Rússia, Polônia ou Inglaterra podem contar com nossa determinação. Tal como eles, estamos fartos da Grande Mentira na vida e nas artes. Tal como eles, não somos apenas pelo Novo Cinema, somos também pelo Novo Homem. Tal como eles, somos pela arte, mas não às custas da vida. Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos da cor de sangue. (MEKAS, 1969 [2010], pgs. 33-35)

Nesse mesmo ano de 1961, Mekas se lança na produção do que seria seu primeiro longa-metragem de ficção, *Guns of Trees*. Não havia um roteiro prévio mas

um ponto de partida: dois casais jovens em Nova York refletem sobre o impacto da II Guerra em busca de respostas para o suicídio de Frances, uma das mulheres.

Mesclando seqüências no presente, *flashbacks* e reflexões dos personagens, costurados pela voz de Allen Ginsberg que inebria e entorpece com uma série de poemas criados e gravados depois das filmagens, durante o processo de edição, *Guns of Trees* é uma experiência cinematográfica próxima às experiências da Nouvelle Vague, o movimento francês encabeçado pelo cineasta Jean-Luc Godard, respaldado pela revista *Cahier du Cinema*, e muito citado por Mekas em seus escritos dessa época.

Em seu diário, Mekas escreve que a produção de *Guns of Trees* é um completo caos e que ele chegou a ficar sem comer para conseguir comprar rolos extras de 35mm e seguir filmando. Equipamentos foram roubados e a polícia interrompeu as filmagens uma série de vezes, por eles não possuírem autorização.

Após a primeira exibição do longa-metragem, Mekas foi chamado ao escritório de Nova York do FBI para um interrogatório acerca de sua obra, que começava com uma série de cartelas, avisando que o filme era um “esboço do projeto inicial”, pois fora impedido de terminá-lo. Todavia, ele acreditava ser importante exibi-lo, pois: “Mas eu decidi que ele deve ser visto, ainda que em sua forma inicial. Não há suficiente tempo, e há muitas coisas que ainda não foram ditas e que deveriam ser ditas, não, gritadas! Dentro, mesmo, da boca da nossa loucura.”<sup>11</sup>

Após a empreitada que, no entanto Mekas considera fracassada, ele se volta à produção crítica e textual da *Film Culture*. Aproxima-se da Fabric, de Andy Warhol, e os filma continuamente, ainda sem um projeto de montagem ou de obra final. É de Mekas, por exemplo, a câmera em *Empire* (Andy Warhol, 1964), o filme que registra, em um plano-sequência de oito horas e cinco minutos, o Empire State Building, provocando a nossa relação com o tempo próprio de uma obra e o espaço preenchido pelo espectador diante de uma imagem. Ele também atuou como filmmaker para

---

<sup>11</sup> “But I have decided that it should be seen, even in its unborn form. There is not enough time, and there are too many things that aren’t said, which should be said, no, shouted! Into the very mouth of our madness.”

Andy Warhol durante a turnê da banda experimental norte-americana Velvet Underground, sendo de autoria de Mekas as primeiras imagens deles ao vivo, depois utilizadas em *Walden, Diary, Notes and Sketches* (1969).

Outro trabalho peculiar foi o exercício de aulas de cinema durante as férias de verão para os filhos de Jacqueline Onassis, contados no curta-metragem *This side of Paradise (Fragments of an unfinished biography)*, de 1999, em que Mekas reúne “pequenos fragmentos do paraíso” da vida em meados da década de 1960 e início da década de 1970, “verões de felicidade, alegria e contínua celebração da vida e das amizades”. Nos é apresentado, então, um dos exercícios propostos pelo professor-filmador Jonas Mekas:

#### **Chapter One / EXERCISES IN TIME**

1. Shoot a tree in wind, for ten seconds, continuously. Shoot a tree in wind, in brief spurts of frames, in order to condense one minute of actual time to ten seconds of filmed time. See what happens.

2. Shoot a face of a person, for ten seconds, continuously. Shoot the same face, in brief spurts, in order to have ten seconds of filmed time. See what happens.

3. Shoot fire (or candle) for ten seconds. Keep the camera focused on fire, steadily. See what happens.

4. Point a camera at the horizon and turn around fast. Point a camera at the horizon and turn around very slowly. See what happens.

5. Shoot a brief spurt (two seconds) of a face; then shoot a brief spurt. Of a colorful flower, any color; then shoot the face again, briefly; then the flower again. Do this about ten times. See what happens.

6. Shoot a street (you could do it from a window) busy with traffic. Shoot continuously for ten seconds. Shoot the same street and traffic in very brief spurts of frames. Get ten seconds of footage. See what happens.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Preferi inverter o jogo de tradução neste exemplo, por ser um elemento textual presente no filme de Mekas em questão. A tradução: Exercícios no tempo 1. Filme uma árvore ao vento, por dez segundos, continuamente. Filme uma árvore ao vento, em breves irrupções de quadros, com o objetivo de condensar um minuto de tempo real em dez segundos de tempo filmado. Veja o que acontece. 2. Filme a face de uma pessoa, por dez segundos, continuamente. Filme a mesma face, em breves irrupções, para ter dez segundos de tempo filmado. Veja o que acontece. 3. Filme uma chama (ou uma vela) por dez segundos. Mantenha a câmera focada no fogo, parada. Veja o que acontece. 4. Aponte a câmera para o horizonte e vire rapidamente. Aponte a câmera para o horizonte e vire bem devagar. Veja o que acontece. 5. Filme um rosto rapidamente (por dois segundos); então, filme rapidamente uma flor colorida, de qualquer cor, e após filme o rosto novamente, brevemente; depois, a flor de novo. Faça isso cerca de dez vezes. Veja o que acontece. 6. Filme uma rua (você pode fazê-lo de uma janela) ocupada pelo trânsito. Filme continuamente por dez segundos. Filme a

Todavia, Mekas iria ainda dirigir outro longa-metragem antes de imiscuir-se completamente com a forma-diário: *The Brig*, um documentário com o grupo de teatro experimental *Living Theater*, em que registra a peça homônima ao filme, em vias de ser censurada (o que efetivamente aconteceu no fim de 1963). A peça, dirigida por Judith Melina, fundadora da companhia, se baseou no relato de um ex-militar da marinha, Kenneth Brown, preso por 30 dias em uma cela mínima no Japão, durante a II Guerra, por ausência de combate sem permissão.

Mekas – que conta em seu diário não haver conseguido ir até o final da apresentação, quando lá esteve pela primeira vez – utilizou três câmeras 16mm para registrar a performance como um ato real, e não uma peça ficcional sendo filmada. Para o pesquisador David E. James, é possível vislumbrar em *The Brig* aspectos, sintomas do que viria a ser a produção futura de Mekas: “Embora este não se seja um filme-diário em si – sendo também sua última obra a não se enquadrar neste gênero –, o fato de Mekas filmá-lo numa única longa tomada (interrompida apenas para a troca da película na câmera) fez com que ele fosse obrigado a responder com imediatez à peça, no presente contínuo de sua percepção.” (MOURÃO, 2013, pg. 180).

Imediatez: uma percepção do tempo impressa em um ritmo, em uma fluidez da imagem. Em seu livro “Diante do tempo”, Georges Didi-Huberman escreve: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como diante de uma porta aberta. Quais plasticidades e quais fraturas, quais ritmos e quais golpes de tempo pode tratar uma imagem?” (HUBERMAN-DIDI, 2011, pg. 31) Como pôr em uma imagem, em uma seqüência de imagens, se vamos à produção audiovisual, esta instância sobre a qual se debruçaram Marcel Proust e Gilles Deleuze, Walter Benjamin e Martin Heidegger?

Ainda mais: como construir uma imagem que contenha em si mesma distintas instâncias temporais – como atua aquele que recorda? O que chamamos memória é um meio para recuperar algo – é uma zona absolutamente viva. Nossas recordações não são reais – as inventamos o tempo todo. A recordação de uma experiência vivida é atualizada, é trazida ao presente, é vivificada no tempo presente no preciso momento em que a

---

mesma rua e trânsito em irrupções rápidas de quadros. Obtenha um filme de dez segundos. Veja o que acontece. (tradução livre de Priscilla Bettim).

evocamos. Como então, criar uma imagem que deslize pelo tempo até tocar nos objetos de outro tempo, até transformar-se em ente que se pode sentir, como o resultado de uma reminiscência?

Em seu pensamento acerca da arqueologia da arte para podermos refletir sobre a produção artística contemporânea<sup>13</sup>, o filósofo Giorgio Agamben retoma do verbo *gestere* o *gesto* como uma proposta de pensamento sobre o fazer artístico. O gesto como algo que está entre a noção de fazer e a noção de atuar; o gesto como o terreno do entre.

O que caracterizaria o gesto dentro da produção artística (mas não se restringe a ela) seria a comunicação de uma comunicabilidade; aquilo que mostra o ser na linguagem do homem; a pura medialidade. O mostrar-se daquilo que não pode ser dito. O que caracteriza o gesto é que nele não se produz nem se age mas se assume e se suporta. O gesto é, ao mesmo tempo, potência e ato.

Cabe, entretanto, apontar que Agamben também se debruça em uma conceituação acerca do contemporâneo e sua relação com o tempo. Para o autor, ser contemporâneo ou agir como contemporâneo é manter uma relação singular com o tempo – a criação de uma imagem viva em que o passado esteja no presente.

### 1.3 Segunda-feira, 24 de dezembro de 2007

Um dos pontos de partida para este projeto foi a afirmação do autor Philippe Dubois de que os conceitos da linguagem cinematográfica não seriam suficientes para problematizar as práticas videográficas. Dubois propõe pensar o vídeo “como um estado e não como um produto, ou seja, como uma imagem que não pode ser desvinculada do dispositivo para o qual foi concebida.”<sup>14</sup> O vídeo imporia a necessidade de outras abordagens relativas aos conceitos cinematográficos de plano, quadro, montagem, imagem e narrativa. Por exemplo, a sobreposição de imagens, a combinação de fragmentos de diferentes origens, a edição por encadeamentos e associações, ao invés da a montagem dialética de planos, propõem novos modos de relação com a imagem e o som.

---

<sup>13</sup> AGAMBEN, 2007. Pgs. 55-63.

<sup>14</sup> DUBOIS, 2004, pg.16.

Ainda que em relação direta com o cinema narrativo dominante – todavia realizado em vídeo – ou através da reinvenção dos dispositivos cinematográficos, a realização em vídeo traria um desafio: pensar o vídeo enquanto um estado da imagem, uma forma de se pensar a imagem, ao invés de um novo produto da linguagem cinematográfica.

A realização audiovisual de Mekas no vídeo não difere muito do seu projeto de vida/obra. Pelo contrário: a introdução do vídeo o leva a estreitar a sua relação com as formas fragmentárias da prática audiovisual (diários, notas, rascunhos), expandindo-as – o seu cinema menor.

Em 1987 – data cunhada pelo próprio Mekas<sup>15</sup> -, se dá a sua migração para o vídeo; em um primeiro momento, em busca de um dispositivo tecnológico mais rápido no objetivo de captura do instante. Sua produção em vídeo ganha outros contornos mas sempre dentro do projeto-diário: planos mais longos, algumas vezes estáticos, surgimento de seqüências inteiras sem cortes.

Re-edição de materiais filmados e integração com cenas de agora: o passado e o presente se mixam em um tempo suspenso, o tempo próprio criado pela mão de Mekas. O tempo proposto pela mão de Mekas e finalizado pelo gesto de quem o organiza – de quem está do outro lado.

Em sua pesquisa para definir e conceituar uma outra linguagem para estes objetos audiovisuais em vídeo, Philippe Dubois recorreu ao pensamento de Gilles Deleuze em seus livros-chave “Imagem-Movimento” (1983) e “Imagem-Tempo” (1984). Mekas, em seu *cinema menor*, de resistência e poesia do cotidiano, tem como espinha dorsal do seu trabalho o tempo e a memória. Seu trabalho, no entanto, não se torna memorialista: cria imagens com pontos de fuga, rachadas, dimensionais.

Pensar o tempo através dos vídeos de Jonas Mekas é também pensar a forma como nós sentimos e compreendemos essa instância atravessadora – o tempo – e a

---

<sup>15</sup> A data referida pode ser encontrada em entrevista filmada de Jonas Mekas concedida a Amy Taubin em setembro de 2003.

traduzimos, e a corporificamos, e a mediamos através de uma imagem. “O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos” (DELEUZE, 1985, pg.101).

No vídeo de *365 Day Project* do dia do seu aniversário, Mekas recua no tempo e nos oferece um trecho editado da sua primeira experiência em vídeo – não estava ainda filmando, mas sendo filmado.

Estamos em 4 de Maio de 1980, no quintal de um casal amigo do entrevistado. Inicialmente, ele nos ensina a pronunciar seu nome: em lituano, a pronúncia correta seria “Jônas”, com a vogal em um som fechado, e “Mékas”, com a vogal em um som aberto – todavia, diante da “imensa dificuldade dos amigos americanos”, ele também aceita que o chamem de “Jónas Mikas”.

Depois disso, ele apresenta o lugar de onde está falando, localiza no tempo a sua fala e se descreve, contando a história de uma chapéu que recentemente encontrara nas ruas de Nova York e o considerara semelhante à própria personalidade. No meio do vídeo, Mekas começa a falar acerca do seu processo pessoal; seu grande objetivo é “confundir o espectador acerca do que é real e do que é ficcional”, pois ele próprio considera-se “mais ou menos real”.

Ele continua, afirmando que “algumas pessoas acreditam que a *camera-eye*<sup>16</sup> não mente, ainda que ele próprio não tenha tanta certeza.” E que, “aparentemente”, ele está “envolvido em um tipo de fazer cinematográfico que deveria ser muito pessoal, muito autobiográfico e que fala da vida real”.

---

<sup>16</sup> Camera-eye foi uma expressão cunhada pelo cineasta soviético Dziga Vertov, em um manifesto acerca da veracidade do cinematógrafo. Vertov defendia um cinema feito com não-atores, sem roteiro, sem locações prévias, sem iluminação artificial nem inserção de texto. A proposta funcionava como uma provocação diante do cinema ficcional realizado por Hollywood na mesma época – décadas de 1920 e 1930 -, e abre inúmeras discussões acerca da potência do registro documental. O filme mais conhecido de Dziga Vertov é “O homem com a câmera”, filmado em 1929. O longa-metragem não utiliza atores, cenários nem texto. É uma experiência estética assombrosa, onde se nota a obsessão pelo enquadramento perfeito, abrindo uma série de questionamentos sobre os limites das afirmações processuais de Vertov. Esta discussão sobre as regras e/ou limites do documentário gerou correntes/escolas cinematográficas como “o cinema-verdade”, protagonizado por Jean Rouch, na Europa da década de 1960 e o “cinema-direto”, protagonizado pelos irmãos Maysles, nos Estados Unidos da mesma época, e segue até hoje.

Todavia, Mekas, em um tom irônico, diz que o que ele faz é “tomar notas diárias com a câmera; depois, juntá-las e colá-las, criando filmes.” A vida de Mekas, segundo ele, “acontece enquanto estou filmando”. Assim, encadeando fragmentos do cotidiano, histórias aparentemente banais e a prática do fazer artístico, Mekas nos oferece uma síntese da sua trajetória mas também nos regala com uma chave para ler o *365 Day Project*.

*365 Day Project* é composto de vídeos entre 3 e 10 minutos, filmados entre a década de 1950 e 2007, editados digitalmente em vídeo por Jonas Mekas e postados um a cada dia, todos os dias, durante um ano. Há cenas de arquivo e cenas filmadas propositadamente. Há entrevistas com amigos e há depoimentos de Mekas para a câmera. Há *haikais* videográficos e pequenos notas de contemplação. Há muitas recordações – algumas como pontos de partida, outras, como chegadas. Há diversos países: Estados Unidos, França, Lituânia, Finlândia.

Mekas comporta-se como um viajante, um criador de imagens que viaja: o seu sujeito narrativo está sempre em movimento, seus 365 vídeos são mapas de uma viagem – a vida própria -, suas imagens são apropriadas como recordações e atualizadas como contemporâneas, sem linearidade temporal nem espacial. A fragmentação é o vetor máximo das dimensões e variações deste autor-narrador-personagem no seu contexto narrativo: não há divisão entre o eu que filme, o eu que vive, o eu que viaja, o eu que rememora.

Está chegando o dia em que o material caseiro registrado em 8 mm será colecionado e apreciado como maravilhosa arte popular, como canções e poesia lírica que foram criadas pelo povo. Cegos como somos, precisaremos de mais alguns anos para enxergá-lo, mas alguns já o percebem. Vêm a beleza do pôr do sol filmado por uma mulher do Bronx quando esteve no deserto do Arizona; imagens de registros de viagens, um material desajeitado que vai subitamente cantar com um êxtase inesperado; as imagens da ponte do Brooklyn; imagens das cerejeiras florescendo na primavera; imagens de Coney Island, imagens de Orchard Street – o tempo está jogando sobre elas um véu de poesia. (MEKAS, 1972 in MOURÃO, 2013, pg. 183)

Imagens que mantêm uma relação singular com o tempo – a criação de uma imagem viva em que o passado está no presente. Para Deleuze, a imagem-cristal seria esta onde se observam as linhas de operação das instâncias do tempo. “É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou se desenrola: ele se cinda em dois jatos simétricos, um passa todo o presente, outro conserva todo o passado” (DELEUZE, 1995, pg.102).

O pensamento ético que guarda no gesto a escrita do contemporâneo como uma que se percebe cheia do moderno e do arcaico, onde um passado cronológico está pleno de porvir, e onde um emana e ressurgue no outro. Ou seja: encarar a imagem fílmica como uma mediadora da memória. A imagem não sendo um mero depósito de um processo de memória: mas sim uma imagem que se concretiza através da sua própria materialidade.

Mekas se pensa, pensa a própria narrativa e a narrativa das pessoas ao seu redor através de notas sobre o tempo e sobre a memória. Um tempo narrativo que determina a condição de Mekas – e das pessoas em seu torno – como sujeitos históricos, assim como a índole do conhecimento de sua história.

Nos escritos de reflexão sobre sua produção audiovisual, Mekas afirma buscar a liberdade, a beleza, a casa de onde foi expulso pela guerra. Porque elas existem – a liberdade, a beleza, a casa. O que falta é o toque da câmera, o toque que torna a cidade de Nova York a Nova York de Mekas. As notas de Mekas constituem um corpo narrativo, um corpo não-linear, formado por quem as emite mas também por quem as recebe.

Um corpo nômade, estabelecido neste pacto, nesta relação entre o narrador-Mekas, um narrador sui generis, pois há se constituído e continua a se constituir enquanto figura-narradora, e um espectador, uma espectadora também sui generis, pois segue constituindo-se leitora de sua gramática – e, ao aceitar partilhar desta relação, constrói, também, a sua própria gramática visual.

No vídeo de 01 de janeiro de 2007, a origem ou a pedra inaugural de *365 Day Project*, poder-se-ia dizer, temos Jonas Mekas dedicando o início do seu projeto à série de 365 poemas escritos pelo poeta italiano Petrarca à sua musa Laura.

É uma inspiração, uma sugestão, uma arqueologia das suas referências para dar início a um projeto – uma potência criadora. Subitamente, do interior do clube em Nova York onde Mekas declama, temos um corte na montagem para o exterior, onde jovens homens e mulheres pulam e dançam; alegremente vivem.

No entanto, sem som. Vemos a alegria do corpo, a festa do corpo, a alegria por um ano que começa, por um projeto que começa, por uma idéia que começa, a alegria pela alegria (não há fogos de artifício, não estamos diante da típica imagem da passagem de ano em Nova York, na Times Square).

O gesto da celebração. Não estaria aí, na alegria pela alegria, na força de uma idéia que começa – sem ter a necessidade prerrogatória do fim -, a profanação do improfanável, a perseguição do gesto ou da impressão de um gesto? A perseguição das frestas de subjetividade, da liberdade humana, das cesuras entre poder ser e poder não ser?

Contemporâneo. Mekas se pensa, pensa a própria narrativa e a narrativa das pessoas ao seu redor através do tempo. Um tempo narrativo que determina a condição de Mekas – e das pessoas em seu torno – como sujeitos históricos, assim como a índole do conhecimento de sua história.

O caráter de crônica histórica, unindo em um diálogo o registro íntimo, familiar e histórico, centrado em um refugiado imigrante ligado ao movimento de contracultura dos anos 1960 e que segue ativo, convertem *365 Day Project* em uma obra universal, de caráter (est)ético; ou seja, uma trama intrincada entre os vetores estético e social, entre a ética e a estética.

Ao trazer como objeto histórico a sua história, as suas experiências, as suas verdades cotidianas, e, ainda mais, ao narrar essas histórias em um formato aberto de notas e rascunhos, a narrativa construída por Mekas é uma que rejeita a instituição, a

imposição do macro-poder, uma que acredita no mistério do cotidiano, na crônica do invisível (Mekas vai escrever, em um manifesto contra a comemoração pelos 100 anos do cinema, que “a verdadeira história do cinema é a história do invisível”.)

Mekas nos oferece o seu mundo através do gesto, um toque cheio de medialidade, que não busca um fim sequer uma ação, um toque interessado na comunicabilidade com o outro, um toque que se inicia somente quando o outro, em qualquer lugar que esteja, em qualquer época que esteja, diz “sim” ao seu convite.

Um gesto-arquipélago, que vai e volta no tempo e convida outros a formarem imagens consigo, independentemente de terem produzido ou não estas imagens. Um gesto pleno de linhas que cruzam territórios, experiências e calendários.

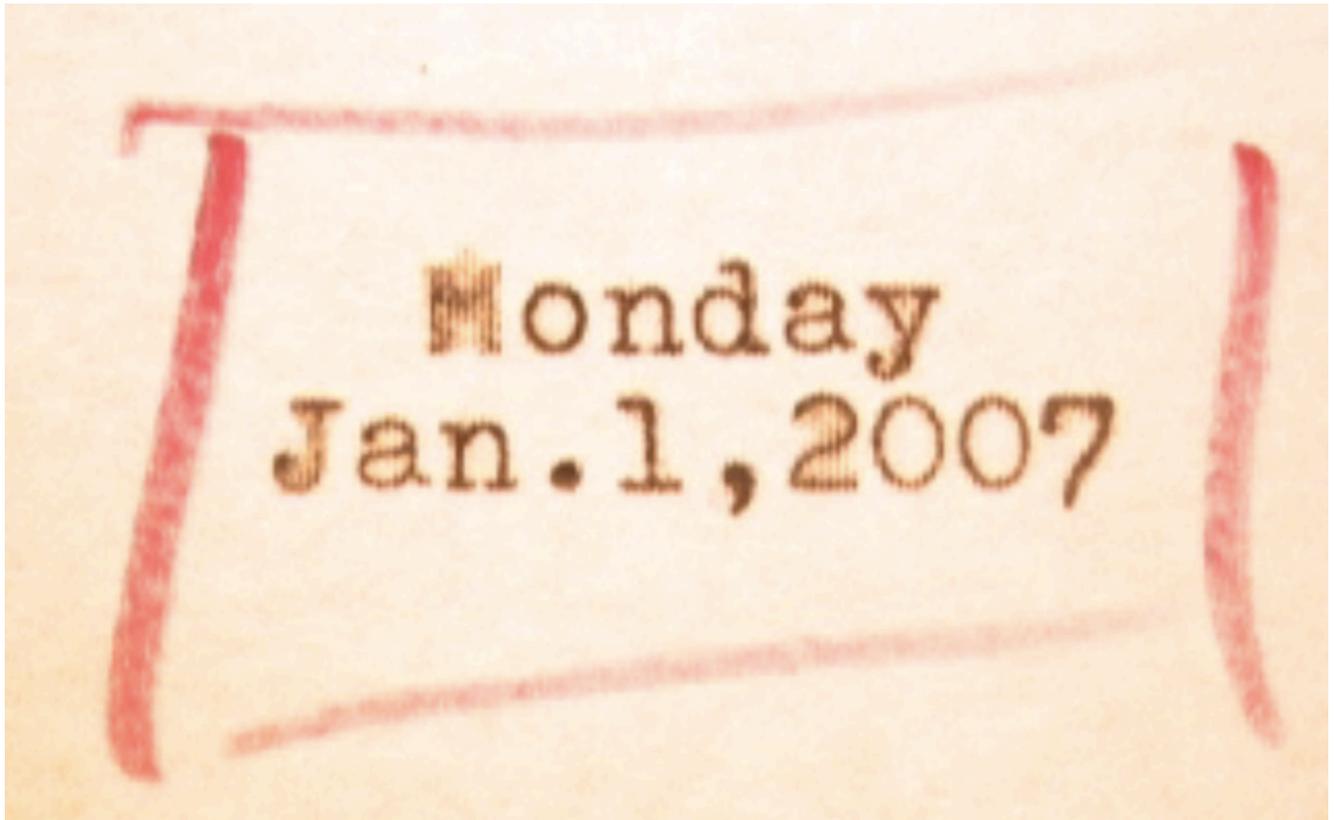


Figura 2

*01 de Janeiro*

Jonas Mekas, 2007

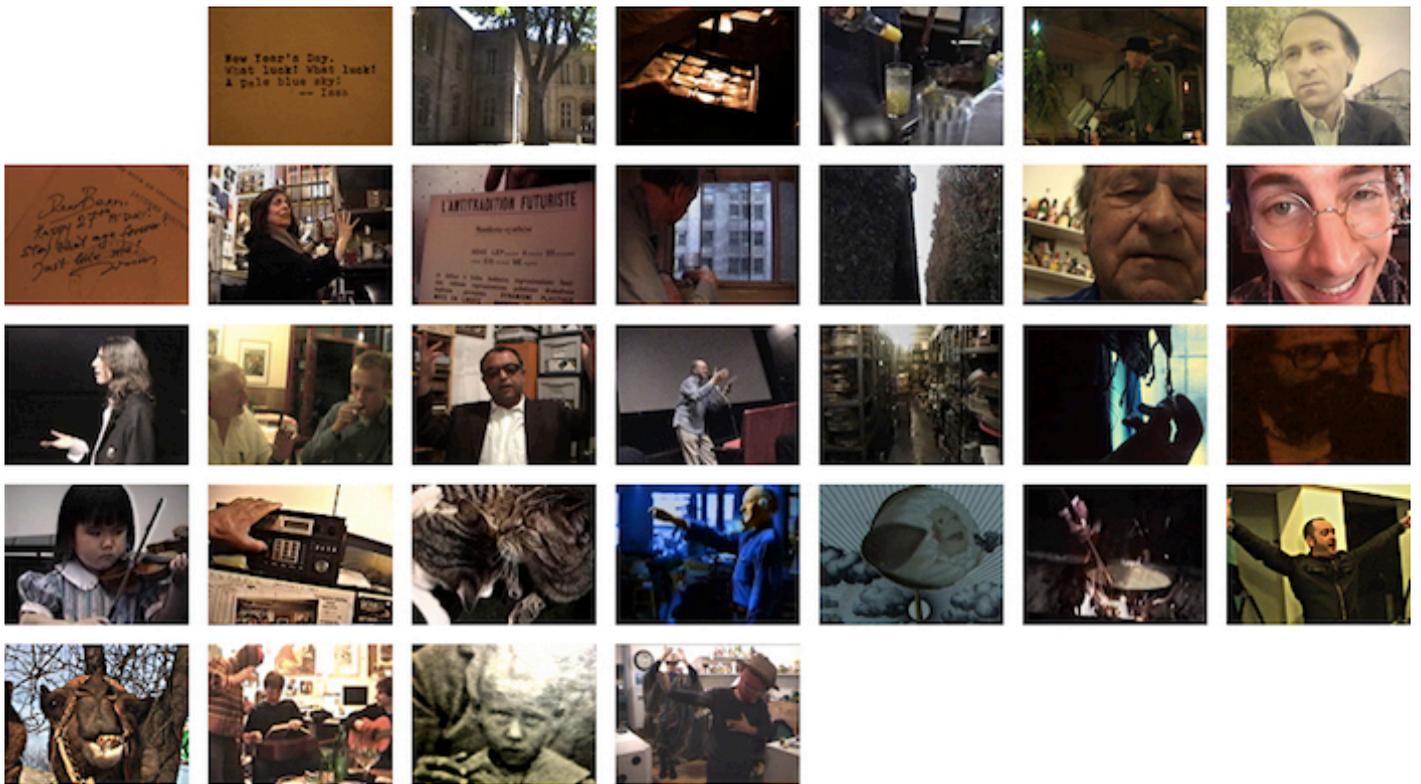


Figura 3  
*Janeiro*  
Jonas Mekas, 2007

## 2. INVERNO

### 2.1 Quinta-feira, 12 de janeiro de 2017

No desenvolvimento de seus preceitos, o cinema desenvolveu-se enquanto indústria e tornou o movimento seu motor; tanto motor narrativo quanto de percepção do tempo: as situações agem em consequência umas das outras, através da montagem. Ação, reação, ação, reação. Imagens-movimento.

Surge, a partir da década de 1960, “uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar” (DELEUZE, 1995, pg. 34). Este cinema – ou melhor, esta forma de pensar, produzir e criar imagens audiovisuais –, Deleuze conceitua como *imagem-tempo*. E ao tratar, no cinema, da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, Deleuze demarca que este é “um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem” (DELEUZE, 1995, pg. 34).

Deleuze encara essa forma-tempo de pensar e agir sobre o cinema tendo como átomo a imagem-cristal, por através de onde, caleidoscopicamente, conseguiríamos apreender o tempo em todas as suas camadas, e não mais como uma linha reta evolutiva progressiva. Pensar o contemporâneo, a imagem contemporânea, como uma intrincada e inesgotável relação entre passado e presente; contemplar o agora como apenas possível por conter a origem e o devir.

Ocupar o espaço do meio: uma suspensão do modo linear como o sistema industrial impõe a organização do tempo. Esta transação entre estético e social, criação e trabalho, arte e mundo, passado e presente é uma negociação caríssima ao trabalho de Mekas.

Em suas produções em película, como “Lost, Lost, Lost” ou “Walden”, montadas muitos anos - décadas, em alguns casos – após terem sido filmadas, há um afundamento do eu-narrador em seu passado – que, no caso de Mekas, também engloba o passado da sua comunidade, família, amigos e colegas de trabalho – para viver em seu presente.

Não há uma confusão entre passado e presente, real e imaginado; há uma atualização do passado no presente. A memória é uma construção narrativa em que todas as camadas de tempo coexistem com o presente e a vida, um processo de montagem.

O fato do vídeo carregar em si uma dimensão cinematográfica – uma relação particular com o cinema, que pode ir tanto pela via da fagocitose como da negação – o permite criar um outro estado temporal. O vídeo, ainda segundo Philippe Dubois, pensa o que as imagens são ou fazem; no caso de “365 Day Project”, o que as imagens do tempo deste eu-narrador são ou fazem. Vive-se em um presente em que se deslizam passado e futuro, o presente do passado (o que recordamos) é o presente do futuro (sobre o qual meditamos). Não há separação: tudo está em primeiro plano.

E, assim, gostaria de voltar aos exercícios no tempo para pensar as viagens, os seus mapas e estas rupturas que surgem nas/através das imagens-cristais propostas por Jonas Mekas.

O primeiro exercício se consiste de duas provocações: a primeira é “filmar continuamente uma árvore ao vento, por dez segundos”, constituindo um plano-sequência, termo na linguagem cinematográfica em que um plano, a chamada menor unidade cinematográfica, contém uma unidade maior, a sequência. (O constante de uma imagem, sua moldura e sua unidade, bem como as implicações estéticas e éticas de um plano-sequência já foram largamente debatidos por André Bazin, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.<sup>17</sup> Não nos cabe, aqui, continuar esta discussão.) E, em seguida, filmar uma árvore por um minuto, com breves interrupções, “com o objetivo de condensar um minuto de tempo real em dez segundos de tempo filmado.” E, depois, comparar o *acontecido*.

O ato de filmar se constitui por escolhas de tempo. O plano-sequência pode ser uma repetição – imitação – ou provocação – profanação – do ato maior realizado no tempo, a própria vida; a principal matéria-prima do pensamento de Mekas. Curioso notar que, com a introdução do vídeo, a produção de Mekas que, por décadas, se

---

<sup>17</sup> Os livros citados são, respectivamente, “O cinema” (BAZIN, 1991), “A Imagem-Tempo” (DELEUZE, 2005) e “Sortir du Noire” (HUBERMAN, 2015).

constituiu de notas e esboços organizados em curtos, mínimos fragmentos, evidenciando a urgência do instante passa a abarcar o plano-sequência – todavia, mantendo o seu gesto narrativo de cronista do cotidiano, das suas histórias invisíveis. Mas bem, voltaremos a essa passagem mais adiante, nos detendo nos vídeos de *365 Day Project*. Por agora, estamos nos exercícios no tempo.

O que significa filmar uma árvore continuamente por dez segundos? Que fissura de imagem é aberta, se revela quando miramos, sem interrupção, a imagem de uma árvore que resiste à força do vento? Assistir a uma árvore balançar continuamente é se deter diante do tempo. Observá-lo enquanto ação, enquanto um movimento irreprimível e irresoluto: o instante, apenas.

As fissuras que se abrem são aquelas carregadas pela imagem em contato com aquele que a olha: por quais tempos essa árvore foi atravessada em quem a filmou, em que a vê, em como está filmada? Quais imagens da memória foram despertadas por esta árvore, neste instante, sob aquele vento, durante aqueles dez segundos?

A mesma árvore, o mesmo vento mas agora entrecortados, filmados interruptamente em uma espécie de manipulação ou atordoação do tempo: condensar um minuto em dez segundos. Uma árvore carregada de passados e de porvires. Um ruído estendido aos olhos: por onde se agarra este tempo em fuga, que salta de uma folha a outra, de um instante ao outro, constituindo, em múltiplas partes, um caleidoscópio de um momento?

A gestualidade do impossível: domar a passagem do tempo é impor uma lógica de sentido, é inútil e fantasioso. Abrir a imagem e expor o tempo em seu cubismo, em suas camadas, em seus cristais é, talvez, gestualizar a memória. Como escreve Henri Bergson, “(...) para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2006, p. 90). A imagem sonha, a imagem dança.

No vídeo de 2 de Outubro em *365 Day Project*, Mekas mostra as duas árvores que plantou na Wooster Street 80 em 1967, em frente a Filmmakers Cinemathèque e que agora se vêem crescidas. São mudas testemunhas da vida desta rua e de seus

protagonistas. A imagem que vemos é total: o fora-de-campo somos nós, o corpo que a recebe. Mekas aproxima sua câmera desses objetos, destas testemunhas de um passado, que, chamadas à imagem, são presentes. Camadas de tempo, imagem-cristal. O viajante que retorna à casa, que retorna ao sítio onde vivera uma experiência para, talvez, roubá-la para o tempo de agora. A beleza de um instante que contém, em si, milhares de outros instantes.

Quantas vidas, quantas experiências, quantos sonhos não haverão atravessado essas duas árvores nesse interstício filmado por Mekas. Quantas narrativas outras, múltiplas, são criadas a partir do momento em que ele, com sua câmera de vídeo, põe estas árvores como protagonistas da imagem. O todo é o movimento imperante; a aproximação do real, mediada pela câmera. Está tudo ali. O que mais se necessita?

Neste vídeo de 2 de Outubro, o caráter doméstico se envolve da nostalgia que produzem os lugares e os objetos que rodeiam este ser que segura a câmera; Mekas se utiliza somente do som ambiente – um outro mundo capacitado pelo uso do vídeo, em que imagem e som agora se correspondem –, onde a dimensão autobiográfica se desnuda em sua banalidade cotidiana, exigindo do espectador, talvez, uma familiaridade ainda maior com o seu universo, com as suas imagens, consigo próprio.

Todavia, permitindo, também, que este seu universo encontre um outro, o imaginário existente no corpo-espectador, para que encontre as suas próprias imagens passado-presente, para que, também, deslize com as suas próprias reminiscências, com as suas árvores, com a sua imagem.

“Quando ando pela cidade com a câmera... eu avanço, e meus olhos são como janelas abertas, e eu vejo as coisas e as coisas caem em meus olhos”, fabula Mekas em seu diário (MEKAS, 1972, pg. 192). A quarta proposta no tempo acende outras possibilidades: se deve filmar o horizonte; primeiro, virando a câmera rapidamente e, depois, virando-a devagar. Possibilidades de compreender a imagem, aquilo que filmamos, como algo mais do que ali se apresenta, como algo em construção, capaz de abarcar a fuligem do passado e o germe do desejado, daquilo que se oferece ao outro.

Ainda que sejam células de dez segundos, sente-se a carga temporal intensa e sintetizada em cada escolha de posição. As imagens-vivas, a memória viva. O deslizar do tempo até o seu toque em outros objetos, objetos de um outro tempo. Um horizonte estável estabelece um plano para o olhar, para a memória, para os sentidos; a desestabilização explode um terreno por si instável, abre zonas de vazios e fala, também, sobre o fracasso.

Até que ponto sacralizamos uma imagem? Profaná-la, através de exercícios no tempo, é também um gesto de reconciliação. Não há horizontes perfeitos – e fora do instante, tudo é ruína. Como ter um passado e reconciliar o que não devemos esquecer mas que devemos destruir? Como perseguir, em meio aos restos, o instante da beleza?

Esse cineasta, ou melhor, filmaador, como quer ser chamado Jonas Mekas, tem uma preocupação de que a câmera retenha aquilo de mais belo e mais puro que se vive – inclusive, o próprio nada. Filmaador: aquele que filma, amador: aquele que ama. O que olhamos quando encaramos o pedido de Mekas para ser identificado – nome/identidade – dessa forma? Posicionar-se diante do mundo como alguém que coloca o amor ao ato de filmar e a ação de filmar como aquilo que lhe importa, fora do adjetivo – não um *filmmaker* mas um *film-maker*. A resistência de Mekas é amar o cinema diariamente, na sua forma e no seu exílio.

Os exercícios no tempo podem ser lidos, assim, como uma forma de observar e inventar os mapas das viagens que criamos com/pelas imagens; pois reconhecer a impossibilidade da existência lógica de um mapa, de delimitar espaços e saber onde começa uma imagem e onde termina uma reminiscência, é inútil e infecundo, mas reconhecer em uma árvore todos os instantes de todas as árvores atravessadas pela presença do nosso olhar, de encontro ao olhar de quem a filmou, é um gesto no tempo.

No vídeo de 12 de janeiro de *365 Day Project*, logo na página de introdução, recebemos um aviso: “não tenho vontade de fazer nada hoje. / eu quero escutar

música”<sup>18</sup> Estamos, por alguns segundos, diante de uma tela em preto e ouvimos um órgão católico – uma espécie de música religiosa medieval, para uma leiga.

Continuamos no escuro por alguns outros momentos até surgir, imenso, o rosto de Jonas Mekas, com o olhar fixo em algum ponto além de nós ou, como se possível fosse atravessar a câmera e a tela, atrás de nós. Após outros segundos de silêncio, ele nos recepciona, em uma câmera que jamais sairá do seu rosto, trêmula e incerta:

Meus queridos espectadores, eu não sei o que posso dar a vocês hoje. Há dias em que não se quer fazer nada. Dias em que eu só quero ouvir música. Há dias em que não se quer nada. Como se tivesse tudo o que é preciso para ser feliz. Quanto nós precisamos realmente para ser feliz? Quanto eu realmente preciso? Quanto você precisa? Eu sei que vocês que vão ver isso não estão exatamente na miséria. O mundo é triste, pessoas estão ainda morrendo de fome, pessoas estão matando as outras. Mas eu estou aqui esta noite apenas para esta música. Eu não posso me permitir ser arrastado ao desespero por pensar sobre o que está acontecendo no mundo. Todas as coisas ruins. Então, eu estou ouvindo algo que é belo, a uma música bela. E pensando alguns pensamentos que não têm nada a ver com o que está acontecendo no mundo. Então, eu não sou um sonhador. Eu sou um realista, de certa forma. Eu sei que os meus pensamentos podem afetar a realidade, somente por talvez permanecer quem eu sou. Talvez eu possa adicionar algo, então, no fim, eu não estou dando nada a vocês hoje. O que eu posso realmente dar a vocês? Eu acho que cada um de nós essencialmente tem o que precisa. Nós precisamos de um amigo ou dois. E eu preciso de amigos, também. E eu sou feliz que tenho amigos. Não muitos. Nós não precisamos de muitos. Nós não precisamos de muito de nada. Então, estou feliz somente de escutar essa música. Fragmentos do espírito humano deixado a nós por aqueles que viveram antes de nós, nesta miséria. Muitos, muitos fragmentos deixados a nós para o nosso bem por aqueles que viveram antes de nós. (MEKAS, 2007)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> No original: “I do not feel like doing anything today. / I want to listen to music”.

<sup>19</sup> No original: “My dear viewers, I don't know what I can give you today. There are days when one does not want to do anything. Days when I just want to listen to music. There are days when one does want anything. Like as if one would have anything that one needs to be happy. How much do we really need to be happy? How much do I really need? How much do you need? I know you who will see this; you're not exactly those who are in misery. The world is sad, people are still dying from starvation, people are killing each other. But I am here tonight just to this music. I can not permit myself to be pulled into desperation just by thinking what is happening in the world. All the bad things. So, I'm listening to something that is beautiful, to beautiful music. And thinking some thoughts that have nothing to do with what's happening in the world. So, I'm not a dreamer. I'm a realistic, in a way. I know that

Mekas se pergunta e, conseqüentemente, nos pergunta, uma questão-chave aos artistas contemporâneos: o que pode a arte no mundo em que vivemos? Mekas se vê como um realista, não um sonhador e a maior posição que pode tomar é a da verdade a si mesmo e aos seus princípios; a declaração e manutenção destes princípios. A sua história, a sua estética, o seu relato.

Detenho-me um instante nas elucubrações sobre Jonas Mekas e procuro ouvir os respiros do mundo. Recebo notícias, opiniões, artigos. Um deles me chama a atenção.

Nos últimos dias do primeiro mês de 2017, o artista visual Christo anunciou ao mundo o cancelamento do seu projeto de 20 anos e US\$ 15 milhões, a cobertura do Rio Arkansas, no estado norte-americano do Colorado, em protesto às recentes decisões xenófobas do presidente eleito Donald Trump.

O projeto, intitulado “Sobre o Rio” (*Over the river*), seria o mais ambicioso da história do artista, tanto em questões financeiras quanto em questões jurídicas e logísticas. A decisão, em um comunicado oficial, foi tomada porque “Eu gosto de ser totalmente livre. E agora, o governo federal é o proprietário desta terra. Não posso realizar um projeto para este proprietário.”<sup>20</sup>

Curadores e artistas se dividiram – vêm se dividindo – sobre a *eficácia* desta ação e o posicionamento do *grande* mundo da arte diante, neste caso, da eleição de Donald Trump. O que pode a arte fazer diante do mundo?

---

my thoughts can affect reality, just by staying maybe what I am. Maybe I can add something, so in the end I’m not giving you anything today. What can I really give you? I think each of us essentially we have everything that we need. We need a friend or two. And I need friends, also. And I’m happy that I have friends. Not many. We don’t not need many. We do not need much or many of anything. So, I’m just happy to listen to this music. Fragments of the human spirit left to us by those who lived before us, in this misery. Many many fragments left to us for our good by those who lived before us.” (MEKAS, *365 Day Project; 12 de janeiro de 2007*).

<sup>20</sup> Citação retirada de entrevista ao NY Times em artigo publicado on-line no dia 25/01/2017, intitulado “Christo, Trump e o maior protesto do mundo da arte até agora”. Link em: <https://www.nytimes.com/2017/01/25/arts/design/christo-protest-donald-trump-colorado-artwork.html>

Jonas Mekas não pertence a este mundo; seu trabalho girou em torno da recusa ao grande *establishment* e a criação, em vida, de uma estrutura de produção e distribuição que abarcasse uma forma outra de criar imagens, de viver de imagens, de pensar as imagens.

Suas obras, hoje, são exibidas gratuitamente no *Anthology Film Archive*, em Nova York, no seu site pessoal, mas também na Bienal de Veneza, no MoMA (Estados Unidos), na Tate Modern (Inglaterra), no Moderna Museet (Suécia). A pergunta, assim, se mantém, suspensa e atenta: o que pode uma imagem fazer nos dias de hoje?

Talvez, para esta que é uma pergunta imensa, seja necessário fazer uma outra, menor: como uma imagem pode ser desvelada ao outro, pode semear e abrir portais do tempo e da memória para quem a vê?

Quando comecei o processo de *Casa*, inicialmente eu não estaria no filme. Tinha o desejo de falar, abordar, penetrar a dura casca da personagem de minha mãe que, dentro do seu caleidoscópio individual, fora diagnosticada com transtorno bipolar aos 40 anos, fora professora de Teoria da Literatura por 25 anos e, após, abandonara a carreira para iniciar outra no Direito Público, casara-se com um homem com o qual não tivera uma relação de amor mas por imposição da família e, duas décadas depois, se separara, com a consequência de ser expulsa de uma conjuntura social pela decisão.

Uma mulher que cresceu em um ambiente de privações econômicas, desenvolveu um pensamento político ligado à esquerda mas que criou os filhos para buscarem, acima de tudo, a segurança material e a independência financeira – custe o que custasse.

Uma personagem contraditória e, nos termos do cinema, *apaixonante* – mesmo que a uma pesada carga para as pessoas ao seu redor, no caso a sua filha, no caso a cineasta. Falar de Heliana, no início do projeto, era também falar da condição

da mulher no Brasil, das armadilhas cruéis provocadas pelo machismo, pelo patriarcado, pela violenta iniquidade social.

Eu queria provar uma tese – a *minha* tese – através da minha mãe. O que, rapidamente, se mostrou um fracasso. A chave – se podemos usar esse termo – para *Casa* estava na própria vida, no registro desse nada, desse inútil, em “talvez permanecer quem eu sou”, como apontou Mekas no seu vídeo.

Em maio de 2015, no diário do processo de *Casa*, escrevi a seguinte observação:

*Casa* é o processo de se ir em busca de uma casa. Uma casa que não é concreta; uma casa que é toda feita de desejo. Desejo de compreensão. A busca pela casa *física*, pelo apartamento, é o dispositivo para se ir em busca de uma casa abstrata, construída por memórias. Palavras e imagens. Imagens, mistérios. Mistérios passados, mistérios presentes. É um filme sobre minha mãe? Talvez seja um filme sobre os mistérios dessa relação; fabular, portanto.

Era um filme, portanto, que só poderia existir no espaço do entre: para abrir o espaço da verdade da imagem que seria produzida a partir de uma filha que filma a mãe, era preciso questionar esse espaço ao mesmo tempo que habitá-lo. Seria impossível não estar no filme (impossibilidade talvez não seja o termo adequado; podemos falar em anti-ético ou, mais diretamente, *falso*) e, uma vez, colocada esta presença, questioná-la.

A radicalidade da proposição de Mekas ao tomar a sua câmera e assumir o nada – não tenho vontade de nada, não é preciso ter vontade de nada, ficaremos assim, nós, existindo no nada – não é nova e foi construída, absorvida, deglutida por ele ao lado de seus colegas do grupo Fluxus, no espaço da Factory, com os amigos da geração Beat.

No entanto, existe algo na sua presença, na sua escrita/não escrita do cotidiano, na sua proposta de vida = filme, que foi fundamental para compreender e seguir com *Casa* mas também para aceitar a sua forma que se impunha à medida que

se filmava. E este *algo*, talvez, resida no gesto de Jonas Mekas de atravessar o tempo com o seu relato, com a sua história do invisível.

O discurso de Mekas se desdobra, contorna, ramifica em um fluxo contínuo; não há início, nem fim; apenas o meio, apenas o instante. Se pensarmos no mote da fotografia como uma tentativa da superação da morte – a existência eterna – ou a cristalização moderna do ritual da mumificação – preservar a imagem dos que por aqui passaram – podemos pensar acerca da necessidade constante de filmar como um gesto a fim de reter a memória, um gesto sobre o rastro do cotidiano que escapa.

Eu não vivo, eu filmo, repete Mekas incansavelmente. Um gesto de generosidade, talvez até de sacrifício: pôr à privacidade, as incertezas, as contradições e o íntimo a serviço do espectador. Buscar, incansavelmente, um ponto de convergência entre o tempo em que se vive, o tempo da experiência acumulada e a zona onde restam os desejos, as recordações e a culpa.

Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), Jonas Mekas nos conta:

A minha vida se tornou muito dolorosa e eu continuo me perguntando o que eu estou fazendo para sair de onde estou, o que eu estou fazendo com a minha vida. Eu demorei muito para compreender que é o amor que me distingue das pedras, árvores, chuva e que nós podemos perder o nosso amor e que o amor cresce amando.

(...)

Desculpe que nada muito, nada extraordinário até agora aconteceu neste filme. Nada muito extraordinário. É tudo muito simples, atividades diárias, a vida. Sem drama, sem grande clímax, sem tensão.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> No original: My life has become too painful and I keep asking myself, what I am doing to get out of where I am, what am I doing with my life. It took me long to realize that it's love that distinguishes man from stones, trees, rain, and that we can lose our love and that love grows through loving. (...) Sorry that nothing much, nothing extraordinary has so far happened in this movie. Nothing much extraordinary. It's all very simple daily activities, life. No drama, no great climaxes, no tension.

Essa era a chave para *Casa*: nada muito extraordinário. A própria vida. As filmagens de *Casa*, assim, se tornaram as filmagens da própria casa: as visitas que eu, a cineasta e a filha, vivendo há dez anos no Rio de Janeiro, fazia ao apartamento de minha mãe, em Salvador. Munida de uma câmera e um gravador digitais, inicialmente eu propunha as situações: um almoço em um restaurante onde íamos quando criança, um jantar em casa.

Depois, no entanto, o cotidiano, as atividades diárias se impuseram como a forma da imagem, do registro: a câmera fora colocada e a filha estava filmando/se filmando/sendo filmada. Não era preciso uma encenação ou uma entrevista; os mistérios e as verdades de uma relação são expostos nesta vivência, nos acontecimentos que celebram o nada. Como, por exemplo, neste encontro que tornou-se a primeira seqüência do filme:

Letícia: Eu fiquei assustada com você chorando tanto quando foi me pegar no aeroporto. Por que você estava chorando tanto?

Heliana: Eu consigo falar com você. Não é por um determinado fato. Desde 13 de março que venho sofrendo acontecimentos estressantes. Venho resolvendo mas tem me deixado fragilizada. Aí no final de agosto, estava um fio desencapado. Fui para a psicanalista e a mulher meteu os pés pelas mãos. Minha filha, a psicanalista teve dificuldade de entender uma coisa que eu disse. Teve dificuldade de entender um assunto. Porque como diz dr. Antonio Carlos, eu sou macaca velha em análise e terapia. Eu tô precisando. Apesar de ter anos de análise e terapia, eu estou enfrentando problemas novos: por exemplo, a velhice. Você veja, eu não tenho companheiro, não tenho irmã, não tenho uma amiga. E, talvez, uma dessas pessoas estivesse dispostas a ouvir meus problemas. Eu fico com receio de conversar com você.

Letícia: Fica com receio por quê?

Heliana: Lhe cansar.

Letícia: Mas não faz parte? Ainda se você me cansar?

Heliana: É...

Letícia: E você me cansa.

Nem eu nem minha mãe vivemos o horror da guerra ou a crueldade de ser um refugiado; todavia, todos tentamos, diariamente, levantar-nos com todas as forças diante desse grande e pesado lastro chamado *passado*. Nas imagens que fazia, buscava a potência de reunir infindas miradas, anacrônicas e dissonantes.

Buscar o dentro, o interior, a nascente e, ao mesmo tempo, reconhecer que não há um início nem um fim e, portanto, estabelecer residência no meio, no instante, na passagem: isto talvez seja o que a arte de Mekas possa oferecer ao mundo. Ser verdadeira ao que é: ao seu próprio turbilhão interior. Neste trajeto, Mekas trabalhou com uma forma considerada *menor* tanto à literatura quanto ao cinema: o diário, a autobiografia.

## 2.2 Sábado, 06 de janeiro de 2017

Vivemos em um presente em que se deslizam passado e futuro, o presente do passado (o que recordamos) é o presente do futuro (sobre o qual meditamos). Não há separação: tudo está em primeiro plano.

Quando nos deparamos com o filme de 6 de Janeiro de 2007, em que Mekas traz imagens feitas em película para uma edição em vídeo em que ele, acompanhado de Taylor Mead e Jerome Hill, vão à região de Provence, na França, e visitam o castelo do escritor Marquês de Sade e determinadas paragens por onde teriam passado o pintor Cézanne e o poeta Petrarca, conseguimos avistar esse *crystal da memória* ou a imagem-cristal.

Mekas busca em suas anotações de película imagens que o tragam ao 2 de Janeiro de 2007; o agir do presente imbrica-se no passado. Neste caso, o duplo passado: estaria Mekas vendo a mesma paisagem vista por Sade, por Cézanne, por Petrarca? Para, no entanto, compreendermos melhor o *365 Day Project*, é preciso nos determos um instante em outra obra.

Em 1969, Jonas Mekas lança sua primeira incursão *oficial* no filme-diário: *Walden – diaries, notes and sketches or the life of Jonas Mekas*, um longa-metragem de três horas dividido em seis rolos.

Notas fragmentadas, filmadas de modo experimental, sem a inclusão de som direto, onde a banda sonora é formada por narração em off, música e sons coletados e colados à imagem sem haver uma relação direta audio-visual. O crítico norte-americano Adam Sitney, ao refletir sobre *Walden*, escreveu: “Mekas mistura constantemente celebrações do momento presente, bruto e 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.” (SITNEY, 2002, p. 339).

A primeira imagem que vemos em *Walden*, após suas cartelas de introdução, são os olhos de Mekas fitando acima da nossa posição, como se estivesse vendo a um filme. Seguem-se imagens, em cortes rápidos e filmadas de forma muito próxima, de um jantar na casa de amigos, os Stones, uma caminhada pelo parque – apenas sabemos que é um parque, no entanto, porque Mekas nos conta, pois a sua visão é a de nos apresentar somente um ramo de flor – uma visita a um casal amigo, que posa para a câmera diversas vezes debaixo de uma mesma árvore, uma noite de insônia do jovem cineasta.

Surge uma cartela: I THOUGHT OF HOME (Eu pensei sobre casa, em uma tradução livre; ou, em outro caminho, mais interpretativo, a tradução poderia ser Eu lembrei de casa. Ou ainda, Eu tive saudade de casa). Uma seqüência de barcos, num lago, em um dia de esplêndido sol (até então, estávamos no inverno). Vemos a repetição do título: *Walden*. E nos deparamos, em silêncio, com uma jovem, de costas, caminhando por uma floresta, na subida de uma colina, que termina onde os nossos olhos não podem mais acompanhá-la.

“Walden ou a vida nos bosques” é uma autobiografia escrita por Henry David Thoreau. Em 1845, o escritor muda-se para a floresta, à beira do Lago Walden, nos Estados Unidos, constrói uma cabana de madeira para si e passa a viver com o mínimo necessário. Seu livro é uma crítica feroz do sistema capitalista praticado no século XIX e um elogio à reaproximação com a natureza e à solidão.

Thoreau divide o livro por temas e atravessa distintas camadas da sociedade: a economia, o ensino, a leitura, a solidão, a vida em comunidade, o sistema industrial.

A experiência de Thoreau durou dois anos, dois meses e dois dias e, nesse tempo, escreveu o livro que tornou-se referência para a geração beat e a contracultura norte-americana e que, ainda hoje, desperta interesse – o artista conceitual James Benning construiu uma cabana idêntica à de Thoreau como parte da obra *Two Cabins* (2011) e o documentarista espanhol José Luís Guerín no filme *Correspondência Jonas Mekas – J.L. Guerín* (2011), em que troca videocartas com Mekas, vai ao Lago Walden para descobrir e filmar o que tornou-se o espaço sagrado de Thoreau.

O livro *Walden* é uma referência importantíssima para Mekas, que o utiliza como título para sua primeira obra em diário e o cita em variados filmes. Thoreau buscava uma outra forma de vida, uma que respeitasse a natureza e buscasse um conhecimento interior, afastado da imposição da razão. Qual seria a busca de Mekas?

Pouco sabemos da garota que Mekas filma na floresta – ao contrário das outras pessoas que aparecem identificadas por cartelas. Mekas aproxima sua câmera dos loiros cabelos da menina; seu rosto segue encoberto. Nos aproximamos, nos afastamos, nos escondemos atrás de folhas. As mãos das meninas correm entre flores. Ouvimos, de súbito, um órgão, uma música talvez medieval, talvez do século XVIII – seguramente religiosa. Ela nunca encara a câmera. No entanto: precisamos saber quem ela seria?

Após esta afirmação-convite de Mekas – eu pensei sobre a casa, esta é a minha casa, esta foi a minha casa, esta seria a minha casa –, estamos em um terreno instável. Onde antes parecera um caleidoscópio randômico de imagens, encontramos um tempo zero, um tecido onde o ser humano, o ser vivente, o ser que filma, busca a sua casa permanecida no passado agora, no presente. Se formos à Penélope, que desfazia sua trama à noite para recomeçar o traçado na manhã seguinte, poderíamos pensar em Mekas como o seu duplo oposto: alguém que, na trama desfeita, busca reconstruir os traços de um passado.

Existe em *Walden*, ainda que não imediatamente identificada, uma atenção ao todo, ainda que cada elemento seja repetido, por diferentes ângulos. A repetição de cada objeto – flor, árvore, garota, neve, o próprio cineasta – acontece sem despojá-lo de sua singularidade, de seu caráter único, como um próprio caráter feito da

impossibilidade da repetição e que lembra, recorda, deseja reviver a experiência vivida e, por isso, atualizada no momento em que se filma.

Pensar sobre a casa é pensar sobre as ruínas; buscar a casa é buscar a si; filmar a busca da casa torna-se, portanto, filmar a própria vida. Sem distinção entre o que agora há e o que anteriormente fora.

Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9

*Walden*

Jonas Mekas, 1969



I THOUGHT  
OF HOME



# WALDEN



### 2.3 Quarta-feira, 01 de fevereiro de 2017

Gostaria, nesse momento, de ir à concepção de Giorgio Agamben sobre o tempo contemporâneo e, seus ensaios acerca do gesto, antes de finalizarmos o nosso encontro com *Walden, Diary, Notes and Sketches* (1969).

Diante de um mundo pleno de certezas, inevitabilidades, necessidades, assepsias, Agamben procura a resistência – ou formas de resistência. Para o teórico da Filosofia Selvino J. Assman, na introdução de “Profanações”, essa procura residiria “(...) na busca da infância, na nossa capacidade de amar e jogar, de viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível.” (AGAMBEN, 2007, pg.07).

Agamben rediscute, assim, a posição, ou melhor, a compreensão da posição da palavra potência no nosso mundo. Esta não estaria diretamente ligada ao ato da execução, dentro de um paradigma de produtividade onde quanto mais determinada atividade for executada ou por quanto mais tempo tal ato acontecer, maior a potência contida neste ato.

Para o pensamento agambemiano, o sujeito detentor da potência situa-se ao lado da privação e diante da impotência; esta posição consistiria em conseguir não anular a potência (ou seja, encará-la pela ótica de realizá-la integralmente, perdendo no ato a sua potência) nem limitar-se ou fixar-se à impotência.

Talvez um pouco confuso e, se me permitem, gostaria de experimentar um movimento do pensamento de Agamben à experiência própria para, em seguida, buscarmos compreender como Mekas se movimenta dentro desta proposta teórica.

A posição contemporânea é a posição do realizador: aquele que produz, na menor quantidade de tempo, a maior quantidade de feitos. Se formos reduzir à área em questão, as artes visuais ou o cinema, o maior *potencial* encontra-se naquele em que mais produções trabalhou, que mais curtas-metragens realizou, que mais projetos têm encaminhados, que mais editais têm ganhos.

Um filme tornar-se-ia um filme depois de enquadramentos, opções de planos, atores (ou não-atores), locações. Esplendor, multiplicidade, prêmios, onipresença. A potência que é transformada – e cobrada – em produção. O pianista que dedica a vida à tocar, com o mais alto grau de maestria, as obras de Chopin e acredita que o seu potencial está em ascensão diametralmente ligada à árdua dedicação, excluindo a própria potência criadora existente na equação entre o jogar-se individual e a resistência das partituras de Chopin, seguindo um exemplo apontado por Agamben.

No entanto, os filmes existem sem a necessidade do objeto-filme. A potência da imagem, a potência do audiovisual segue existindo sem a necessidade dos filmes em si: eles podem existir através de um texto, de uma fala, de uma idéia que se comparte, que se transmite, que se rememora. Fazemos filmes todos os dias, quando saímos à rua, quando observamos alguém que nos cruza, quando ouvimos a conversa vizinha, quando sonhamos dormindo e quando sonhamos acordados.

Seguindo a trilha teórica, Agamben se debruça sobre a origem da palavra *profano*: um conceito romano que existe em alteridade ao conceito de *sagrado*. Uma palavra que vem do latim, significando literalmente, *diante do templo* (pro = ante + fanum = templo). Estar diante do templo é não adentrá-lo; reconhecer a sua existência mas não imiscuir-se dela; é, até, ser expulso ou afastar a dimensão do sagrado. Libertar-se do sagrado.

Para reconhecer a ação profana, talvez seja necessário reconhecer o que tomaria e o que segue tomando a dimensão do sagrado no nosso mundo contemporâneo. O capitalismo, já apontado por Walter Benjamin como religião e discutido por Gilles Deleuze como potência esquizofrênica, o consumo, a produção, o sucesso, o reconhecimento, a exposição, a razão?

Para Agamben, sim. Continuando sua visão, até o próprio ato de escrever e o seu conseqüente reconhecimento – o autor, o filósofo, o professor, o teórico, o dotado de saber – podem ocupar a esfera do sagrado. O que fazer diante disso é a imensa pergunta que recai sobre nós.

Hélio Oiticica, em um texto escrito em um dos seus notebooks, um manuscrito datado de 11 Julho de 1973, localizado em Nova York<sup>22</sup>, usa o termo *experiência-limite* para a sua escrita realizada enquanto um pensamento ativo.

Em uma carta para o amigo, colega e companheiro de trabalho Neville Almeida, Hélio discorre sobre “um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção : q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite.”<sup>23</sup>

*Experiência-limite*: termo escrito por Michel Blanchot em “A Conversa Infinita – Experiência Limite”, publicado na França em 1969. Nele, Blanchot fala do escrever incessante, do escrever enquanto possibilidade, jogo, onde o incessante questionar abre fendas, fissuras, aléns, horizontes de desconhecimento que levam a um infinito questionar, muito além do objetivo-objeto. “A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão”, é a provocação/ponto de partida (BLANCHOT, 1969, pg. 185).

A experiência-limite abre no ser que se coloca sob / diante dela “um ínfimo interstício por onde tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede” (BLANCHOT, 1969, pg. 190). O movimento incessante da escrita sem o ponto final, sem o objetivo do fim, abolindo a certeza da chegada a um determinado lugar (literário / produtivo). O filmar incessante de Mekas, digo, o ato daquele que ama filmar – amador – e que se coloca diante da vida como alguém que constantemente filma, alguém que constantemente escreve e reescreve – filma e re-edita – a si, aos outros, ao mundo seria uma experiência-limite?

Creio que sim.

Hélio fala de uma experiência-escrita que se assume enquanto erro, enquanto ruína, enquanto busca, enquanto processo que não necessita uma ação: é, por si

---

<sup>22</sup> Uma parte dos manuscritos de Hélio Oiticica pode ser acessada na página do Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural. Acesso realizado pela autora em 01/02/2017: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

<sup>23</sup> Carta escrita por Hélio Oiticica em 21/07/1973, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.

somente, agir. Agir pelo não-agir. Imediatamente, lembro do Hélio que construiu os Ninhos e volto-me à idéia de casa, da busca pela casa, do I THOUGHT OF HOME, gritado-escrito por Jonas Mekas na sua tela. Lembro que, em *Walden*, a partir deste momento, tudo pode ser visto como um sonho, um recordação ou um desejo: e são os três.

Voltando a *Walden*, um momento um pouco depois da seqüência da garota na floresta, ouvimos, enquanto a câmera de Mekas nos leva a passear com seus amigos por um parque, uma conversa de muitas pessoas em torno de uma possível morte de Mekas. Não tarda muito e compreendemos se tratar da narrativa de um sonho, que termina com a pergunta de uma interlocutora não-identificada: *o que aconteceria se Jonas morresse?*<sup>24</sup>

Seguimos por um corredor e logo depois estamos em um apartamento onde uma criança está colada ao vidro, observando a neve cair sob os telhados dos prédios. Em um trabalho de sobre-impressão – uma imagem colada à outra -, temos os rostos de dois bebês. Uma mulher surge, penteando a menina, hipnotizada pela visão do inverno. E, agora, um copo-de-leite toma conta da tela, em uma leve fusão com a imagem que até então víamos. Outra criança ri, ao lado de um jardim de copos-de-leite. Sorri para a câmera, sorri para Mekas. Corte. Voltamos ao escuro.

A experiência-limite talvez se situe aí: no espaço da transgressão mas também da incompreensão total; no lugar do que se escapa, daquilo que nem mesmo o artista é capaz de dar-se conta e, então, admite esta impotência. O embate entre o tempo que está dentro da imagem e busca superá-la com o tempo que busca superar-se através da imagem. Onde a montagem acontece muito além da obra; acontece no encontro com a vida, com as minhas memórias, com o meu tempo, com a minha casa, com a minha busca. A casa que Mekas busca é também a casa que Hélio busca que é também a casa que eu busco que é também a casa que o leitor busca. O outro. A relação com o outro.

---

<sup>24</sup> No original, “What would happen if Jonas died?”, minuto 07:32 do Rolo 1 de *Walden, Diary, Notes and Sketches* (MEKAS, 1969).

Nessa visão, a luta pela ética torna-se uma luta de resistência individual. Mekas trabalha com aquilo que se descarta, com o que é visto como inútil: “eu sou um coletor de lixo”<sup>25</sup>, ele se descreve em uma resposta sobre como encara seu fazer artístico em uma entrevista com Peter Kubelka (GIDAL, 1978, pg. 99).

Mekas rejeita a indústria do cinema como também a indústria da vanguarda; o seu modo de existência é utilizar-se do sistema industrial, as câmeras, o registro, o cinema, para questioná-lo em suas formas, para expor suas fissuras, para buscar um algo outro. *O pai do cinema underground*, como o nomeou Hans-Ulrich Obrist – mas não só – nunca terminar de questionar-se, enquanto indivíduo, nem de questionar o seu cinema menor, a sua poética de resistência nesta língua estrangeira.

O Mekas de *365 Day Project* é um movimento do Mekas de *Walden* sobre si; é uma afirmação mas também uma reviravolta. Desdobrar-se sobre todas as potências da forma-diário, partindo de uma proposição básica – o calendário – e expandindo-a, talvez possa ser visto como um ato de “afirmação na qual tudo escapa e que escapa ela própria à unidade” (BLANCHOT, 1969, pg. 193), onde “a experiência não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos; no máximo, a experiência-limite (seja) onde talvez os limites caem (...), desvio de todo visível e todo invisível” (BLANCHOT, 1969, pgs. 193-194).

Ainda em *Profanações*, Agamben cogita que a felicidade residiria em não suprimir a esfera do divino, não recusá-la, não rejeitá-la mas abraçá-la como existente – e não querer alcançá-la ou residir nela. Quando penso em Hélio dos Ninhos ou do Museu é o Mundo, procurando compreender e atuar a experiência-limite, o aproximo de Jonas Mekas, o refugiado que não recusou a sua história mas a atualiza, buscando a sua própria forma de infância no presente, colocando-se diante da vida com alegria, celebrando, com as suas memórias, o instante.

Minhas viagens representam um *Wanderer* típico de meados do século XX – e você encontrará esse Viajante em todos os continentes e em todos os países hoje: um Deslocado. O Deslocado, o Exilado, como o Viajante. Existe tal coisa, e não é um conceito abstrato. Devido aos níveis e complexidades das

---

<sup>25</sup> No original: “I guess I am also a garbage collector”.

civilizações contemporâneas, temos o Deslocado. Sou uma delas. O Deslocado não pode escolher, não escolheu deixar sua casa. Ele foi atirado no mundo, na Viagem, foi forçado a isso. (MEKAS, 1972 in MOURÃO, 2013, pg. 141)

A potência da vida, de ser e de não-ser. Quando estamos diante do abismo, supostamente podemos recuar ou jogar-nos. Entendo as proposições de Agamben como uma terceira via, o de manter-se suspenso na condição de reconhecimento da existência desse abismo. Como se fosse possível *sê-lo* sem destruir-se nem destruí-lo.

Quando falo *abismo*, penso na matéria constituinte dos nossos próprios abismos, os nossos demônios, as nossas buscas, que se revelam nas perseguições ou nas experiências-limites: o tempo, a infância, a perda, o ato. Hélio se questiona sobre a experiência que não quer ser produção mas deseja se colocar, se posicionar, existir. Questionar. “O pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar! O pensamento pensa mais do que pode pensar, numa afirmação que afirma mais do que o que se pode afirmar!” (BLANCHOT, 1969, pg. 193).

*Consagrar-se* está ligado à “saída das coisas da esfera do direito humano; profanar por sua vez, significa restituir ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007, pg. 65) . Na leitura de Agamben, o termo *religião* não derivaria de “*religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrupulo e atenção para com os deuses.” (AGAMBEN, 2007, pg. 66) A religião preza a distância, não a conexão. O ato de profanar, seria, talvez, o de criar uma ligação entre esses dois pólos ou, até, de estabelecer que ambos ocupam uma mesma dimensão. Há o sagrado no profano; o profano é feito de sagrado: uma relação de alteridade, em que um não o é sem o outro.

Projetar a dimensão público à dimensão privada não poderia ser visto como um ato de sacrifício? Sacrificar o desconhecido, a dimensão do íntimo, o terreno do abismo – talvez resida, aí, um gesto de ligação contemporânea entre essas duas esferas. A profanação da tradição, da instituição mas também, da subjetividade. Um gesto que entrega ao espectador a própria vida, como quem diz: ela agora, lhe pertence.

No vídeo de 4 de fevereiro do *365 Day Project*, ficamos, durante um bom tempo, diante do Oceano Atlântico. Ouvimos o barulho das suas ondas que quebram em uma praia de pedras. Há muito vento, o sol está a pino e o barulho é quase ensurdecedor. As ondas seguem, inevitáveis.

Estamos agora no topo de uma colina, repleta de folhas amarronzadas, olhando para o Oceano de cima. O silêncio preenchido de natureza; a câmera, trêmula, se move lentamente até encontrar o rosto de Jonas Mekas que olha o Oceano e, em seguida, desvia o olhar e a câmera, apontando para uma ruína, depois uma escada e, por fim, um imensa depressão verde nesta colina. A escada, de madeira, é longa, portanto não a conseguimos deter. Ela surge da fenda na terra e segue em direção às pedras.

Mekas volta-se abruptamente para o mar. Depois, num corte, para o primeiro degrau desta escada onde agora nos posicionamos. Agora, sim, temos uma dimensão deste objeto: ele é imenso e termina dentro d'água. Num outro corte, estamos no fim dos seus degraus: são, agora, pedras. Ele – nós – dança, salta, pula sobre as pedras, chegando ao mar, onde as ondas arrebentam com fúria e torna-se perigoso avançar.

Vemos agora o caminho percorrido, a longa escada, mas do ponto de vista de quem chegou. (Deseja voltar?) Alguém vem de lá de cima, carregando varas e instrumentos de pescaria. Não nos detemos muito nele. A água chega aos pés de Mekas, munido de um par de tênis esportivos.

A tarde começa a cair e ouvimos um avião – não o vemos. Lembranças da civilização, vontade de partir, mera coincidência do momento? Seguimos sem palavras. Mekas, então, senta-se diante da câmera e passa a brincar com as pedras, jogando-as, mirando-as, buscando-as. Surge uma cartela: “mais solitário, pensei / que a praia de Suma / no fim do Outono / sobre o mar diante de mim / Bashô”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> No original: “loneliner I thought / than the Suma beach - / the closing of autumn / on the sea before me. --- Bashô”. Esta tradução é ainda mais delicada por tratar-se de uma transcrição para o português sobre Mekas, que assim o havia realizado, sobre a obra de Matsuo Bashô. O poeta japonês trabalhou toda a vida sobre o aspecto formal do haikai, a estrutura poética tradicional japonesa, conferindo-lhe sofisticação e simplicidade. Bashô acreditava no

Mekas segura a câmera e firmemente nos olha enquanto baila diante do Oceano Atlântico. O sol desponta sobre a tela, ocultando-nos a visão. Por fim, ele nos devolve ao mar, onde o vídeo se encerra, com o repetido desenho da rama de flores azuis e vermelhas.

Se estamos no terreno do mar, das ligações entre o sagrado e o profano, o simbólico e o concreto, os sonhos e as memórias, as ruínas e o presente, penso que cabe colocar, aqui, um dos textos escritos para a narração de *Casa*:

Eu queria que esse filme começasse assim: é um dia de sol forte, praia cheia e água cristalina. Duas mulheres, de cabelos negros e cacheados, estão sentadas na areia de frente para o mar. As ondas vão e vêm. De repente, o barulho da praia cessa. Não se escutam mais os vendedores, nem as caixas de som, nem as crianças. Apenas a movimentação da maré, que sobe. A água começa a invadir o espaço das duas. Caminha até os seus joelhos e termina por tomá-las por inteiro. Seus braços ora se aproximam, ora se afastam. Seus cabelos navegam ao ritmo do balanço do mar. Escrevi para ela contando esse começo. Ela me respondeu: “eu começaria com uma imagem muito concreta: a cidade vista de dentro da casa.”

---

poder da contemplação, da viagem e do silêncio como essenciais à vida e à prática da escrita poética do haikai. No Brasil, alguns de seus poemas foram traduzidos por Paulo Leminski.



Figuras 10, 11 e 12  
*04 de fevereiro*  
Jonas Mekas, 2007

### 3. PRIMAVERA

#### 3.1 Domingo, 15 de julho de 2007

Durante a entrevista com o curador e o crítico de arte Hans-Ulrich Obrist, Mekas é perguntado sobre a reutilização de material filmico e como a vê dentro da sua concepção artística. Ele responde:

Eu sei que alguns dos meus colegas cineastas vêem isso como uma espécie de sacrilégio. Eles dizem que filme é filme e que você deveria deixá-lo sozinho. (...) Não estamos mais em uma memória linear, é uma energia totalmente diferente a que entra. (MEKAS, 2010, pg.15)<sup>27</sup>

Seguindo, ainda, a trilha teórica de Agamben, onde o contemporâneo estaria ligado às profanações, criando um flanco entre a dimensão estética e a dimensão política, gostaria de me debruçar sobre a sua noção de *gesto*. Em seu ensaio *Notas sobre o gesto*, Agamben inicia sua análise com uma forte proposição: “No fim do século XIX, a burguesia ocidental já havia definitivamente perdido seus gestos” (AGAMBEN, 2015, pg. 51).

Em sua metodologia arqueológica, Agamben parte do entendimento de *gesto* como um movimento físico – neste capítulo, ele se detém sobre o ensaio de Gilles de la Tourette, publicado em 1886, sobre as patologias do modo de andar que, mais tarde, foi denominada medicamente de “Síndrome de Tourette”. Agamben escreve que a descrição das análises dos tiques e espasmos foi encarada como “uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade” (AGAMBEN, 2015, pg.53).

Por fim, aponta para o aspecto curioso de que essas anomalias, tão comuns e presentes entre 1885, quando das primeiras anotações clínicas, e os primeiros anos do século XX, cessam de serem registradas, contabilizadas, notadas até que, em 1971, o neurologista Oliver Sacks registra, em uma viagem a Nova York, três casos da Síndrome de Tourette em alguns poucos minutos, enquanto caminhava por uma das avenidas principais da cidade. A síndrome virara norma? Estávamos todos

---

<sup>27</sup> No original: I know that some of my fellow filmmakers look at this as almost sacrilegious. They say that film is film and that you should leave it alone. (...) It's no longer a linear kind of memoir, there is a totally different energy that comes in. (MEKAS, 2010, pg.15)

“gesticulando freneticamente”, como propõe Agamben, sem notar, durante todos estes anos?

Seguindo esta rota de pensamento – a doença como norma e padrão; poderíamos falar em uma continuação do estudo de Michel Foucault -, Agamben propõe: “No cinema, uma sociedade que perdeu os seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a sua perda” (AGAMBEN, 2015, pg. 54). Nesta visão, a obra de Nietzsche, a liberdade dos movimentos na dança contemporânea trazida por Isadora Duncan, a apropriação do tempo proposta por Marcel Proust quando escreve *Em Busca do Tempo Perdido* e, por fim, a invenção do cinematógrafo e a sua culminação na realização cinematográfica seriam sintomas dessa busca pelo *gesto* perdido.

O *gesto* estaria (seria?) nesta busca pelo irrecuperável, pelo irreparável; residiria na criação de uma fresta, de um flanco, de uma ponte indiscernível entre começo e fim sobre “potência e ato, naturalidade e maneira, contingência e necessidade” (AGAMBEN, 2015, pg. 55); por fim, a busca por algo que parece escapar, a residência nas cinzas, a re-invenção da memória. Quando o gesto se perde, surge o cinema que, para Agamben, seria a arte do gesto.

Nesse momento, volto, mais uma vez, a Hélio Oiticica que, em 6 de Setembro de 1960, em um dos seus diários do processo criativo, escreve: “A obra nasce de apenas um toque na matéria. (...) O que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica.” (SALOMÃO, 2004, pg. 35). Uma consonância direta com o pensamento de Mekas sobre o que faltava à Nova York: o toque da sua câmera.

A Nova York que é também a Lituânia mas que também é uma invenção, um sonho, um paraíso e uma utopia. Onde os ventos da primavera sopram mesmo que seja inverno e onde as imagens da vida voltam e se reúnem a todo momento, independentemente de quantas vezes foram usadas. Ou de quem as tenha feito; onde não importa em que ano estamos ou que cidade vemos. O que há é o toque, o sopro, o gesto.

A existência do gesto pressupõe a existência do Outro: sendo feito de pura medialidade, há um apelo para que o *outro* complete a obra. Algo de provocação – de profanação – que deve ter uma reação, uma consequência. A obra criada através do gesto desembocaria em regiões que não são dominadas nem pelo tempo nem pelo espaço. E, talvez, tampouco pelo sujeito-autor.

No vídeo postado no dia 15 de Julho, para o *365 Day Project*, Mekas nos avisa: este é um cartão-postal enviado por Elle Burchill, artista visual residente em Nova York, que trabalha com autobiografia e performance em vídeo. Inicialmente, vemos algumas imagens de natureza morta, filmadas por Ellen. Há uma transição para uma sala e um jogo com a representação/realidade: o cesto de frutas do quadro agora é um cesto de frutas *real*, onde um gato preto brinca com uma maçã. Por fim, a própria autora entra no jogo proposto, trazendo à vida um buquê de flores do quadro outrora filmado e terminando o cartão-postal esmagando-a com o seu pé.

No *verso* do cartão-postal, ou seja, na cartela final, o texto diz: “Inspirada por suas recentes postagens, revisitei filmagens antigas. Isto foi o que encontrei: um duelo de flores, para você, Jonas.”<sup>28</sup>

O sujeito, talvez, não possa ser pensado como algo alcançável; nem o sujeito, nem o tempo inscrito em uma obra. Talvez a única realidade a ser encontrada, tocada, vivida seja a experimentada por esse gesto, por essa relação: a existente entre quem se propõe ao jogo, ao sacrifício, ao ato profanador e quem a recebe, também se colocando a postos.

No exemplo de Ellen Burchill, essa medialidade foi ao seu ápice, em que, tocada pelas proposições de *365 Day Project*, a artista revisita as próprias imagens filmadas – “old garbage”, como descreveu Mekas – e se propõe a criar um outro algo, existente entre si e Mekas, mas também existente, agora, entre quem o assiste e o próprio vídeo realizado.

---

<sup>28</sup> No original: “Inspired by some recente pods, I revisited old footage. This is what I found: a flower duet for you, Jonas.” (MEKAS, 2007; vídeo de 15 de Julho).

Ou seja, o lugar da arte, da subjetividade, não estaria na obra nem na imagem nem no autor nem no público/leitor/espectador/Outro (per se): mas no gesto onde o autor e o Outro se põem em jogo; onde as dimensões de tempo e espaço estariam se questionando e sendo questionadas – imagens em eternos movimentos temporais. Fotogramas de um tempo perdido mas que, por terem sido *gestualizados*, encontram-se no presente. Em busca de um tempo perdido, a história do invisível.

Agamben, então, faz a afirmação mais categórica do seu artigo: “o elemento do cinema seria o gesto e não a imagem” (AGAMBEN, 2015, pg. 56), e propõe que, ao invés de nomear as imagens do cinema como “imagens-movimento”, segundo o pensamento proposto por Gilles Deleuze, dever-se-ia falar em “gestos da imagem”. Longe de entrar em uma discussão de nomenclaturas, o que nos interessa é pensar como Jonas Mekas articula essa gestualidade na sua obra – o que também me leva a pensar como eu, realizadora, poderia gestualizar o tempo dentro da minha obra.

Para o pensador italiano, o cinema seria uma espécie de sonho ou delírio do gesto, um estado suspenso entre duas zonas opostas da memória, do tempo. Em um pólo, a imagem - toda e qualquer ela - guardaria o apagamento do gesto ou, antes, a tentativa de transformá-lo, petrificá-lo em um objeto concreto e, no outro pólo, conservaria a sua *dynamis*. *Dynamis*, pesquisa, é um conceito filosófico retirado da “Metafísica”, livro escrito por Aristóteles. Diz respeito à potência única, à energia constante. “A primeira (*zona*)<sup>29</sup> corresponde à lembrança da memória da qual se apossa a memória voluntária, a segunda, à imagem que relampeja na epifania da memória involuntária” (AGAMBEN, 2015, pg. 57). O cinema – o sonho do gesto – seria feito dessa essência que se produz como consequência de um violento choque.

Se caminhamos, mesmo que timidamente, pelo terreno da psicanálise, podemos trazer à discussão as metáforas de Roma, propostas por Sigmund Freud para se pensar o papel da memória e suas intrincadas colaborações, perturbações e anunciações. Para Freud, o inconsciente não seria um baú de imagens, em uma zona totalmente apartada da nossa consciência. O inconsciente seria um disparador, através

---

<sup>29</sup> Grifo da autora, para tornar o trecho mais compreensível.

de lapsos, atos e rupturas que emergem no cotidiano. Esses lapsos ora se apresentariam sob a forma fragmentar, ora sob uma forma intacta, compacta.

No início de *O Mal-estar na Civilização*, Freud toma para si o exemplo de Roma para analisar o elemento paradoxal da memória. A capital do Império Romano – e todas as suas implicações em termos de grandiosidade, extensão e derrocada – simbolizaria ora a idéia de *Ruína*, a partir de um acúmulo de fragmentos dispersos, de destroços e ruínas, ora habitaria a noção de *Cidade Eterna*, a consolidação de uma identidade, de uma imagem-espelho, de uma abstração através do tempo.

Não se trata de pensar *como funciona a nossa memória* mas colocar-se diante da memória como em um terreno mutável, feito de uma polaridade subterrânea em que estamos constantemente em uma regime de alternância – entre ruínas, entre o eterno.

Durante o período em que estive na Escola de Cinema e TV de Cuba, houve uma proposta de exercício para alumiar este paradoxo do recordar: consistia em rememorar a primeira imagem que fora tomada de nós e reconstituir esse momento em palavras. Utilizar-se da linguagem, em um fluxo de palavras, a fim de deslizar no tempo para tocar em um objeto de outro tempo. Concentrar-se numa sensação a fim de atingir uma realidade inacessível em busca de uma recordação, uma invenção, uma concretude. A rememoração de algo ausente.

No meu caso, há um dado em particular: minha mãe, personagem principal de *Casa*, guarda uma relação paradoxal com as imagens do passado: as mantém guardadas, escondidas, inacessíveis em um armário trancado a cadeados. Esta, inclusive, é uma das imagens centrais da atual montagem do filme, e diante dela não há nenhum outro som além do próprio respiro da casa frente a este monumento do passado. Falo aqui de álbum de fotos de toda a família, cartões-postais recebidos, álbuns de colégio, 3x4 de crianças. Não somente as imagens referentes à minha história e à dela mas também à dos avós, dos primos, etc. Sua visão, em uma das

conversas presentes no documentário, é a de que “arquivos existem para serem arquivados, nunca vistos”.<sup>30</sup>

Dessa forma, eu nunca tive acesso aos objetos de um gesto que, para outras pessoas, é um movimento rotineiro e cotidiano. Imagens de si quando criança, dos pais quando jovens, a busca pelo traçado próprio em tecidos anteriores, a possibilidade da criação de uma narrativa imagética própria através destas imagens familiares nunca por mim foi feita porque nunca foi colocada como disponível.

Nunca fora um problema ou uma questão, entretanto. Contudo, durante o processo de feitura de *Casa* – processo este que se mantém e que está vivo, inclusive agora, durante a escrita dessa dissertação – mais uma questão começou a se impor: o que se pode recordar quando não se tem imagens?

E se a lógica da recordação está na construção de um desejo de atravessar diferentes tempos, como se poderia construir uma superfície temporal *zero*, em que não haja uma separação entre o ato de ver e o ato de recordar, em que o todo seja cheio de fragmentos, justamente pela impossibilidade de existir enquanto uma imagem única?

Jonas Mekas volta às suas recordações com os pés fixos no presente porque é a única possibilidade existente. Durante os dez anos em que esteve como *Displaced Person*, Mekas tinha somente suas imagens, lápis e papel. Ao chegar a Nova York e comprar sua primeira câmera Bolex 16mm, a parca condição financeira o fez filmar em fragmentos, provar em seu próprio corpo – Mekas é um cineasta que filma sempre à altura dos próprios olhos, em que a sua câmera toma a dimensão de um jogo, de uma dança, arredia, fugitiva e próxima – a recordação.

É possível sentir nas imagens criadas por Mekas – é palpável – a força interior capaz de explodir o material filmado, ao qual estamos vendo. Mekas inventa uma forma própria de acessar esta memória sem ser pelos arquivos mas sim pelo presente, pelo ente vivente no agora.

---

<sup>30</sup> Trecho presente na montagem atual de *CASA*, ainda em processo (SIMÕES, 2017).

A hipótese fascinante de Freud está na imbricação cotidiana dessas duas faces da mesma moeda: a memória voluntária, aquilo que queremos lembrar, resgatar, recuperar – intacto – e a memória involuntária, aquilo que surge, irrompe, que entra em erupção. A Nova York de Mekas surge nessa luta ambígua e violenta entre a determinação do universo físico – o movimento – e a liberdade da(s) memória(s).

A obra, se torna, assim, um jogo de espelhos entre presente e passado mas também entre o fragmento e o desejo de unidade, entre o escombros e a salvação; uma imagem-cristal que se move continuamente. Aprende-se que as imagens são produtos de sonhos *ou* pesadelos; creio que o que Agamben, Freud, Didi-Huberman querem dizer e o que Mekas realiza é que as imagens são frutos de sonhos *e* pesadelos – imantados num mesmo cristal.

Em relação à *Casa*, o eu-narrador (e pensar sobre este triplo papel – o eu que filma, o eu que é personagem e o eu que se narra – é uma tarefa árdua) toma uma decisão de invadir esses arquivos e ir em busca de suas imagens anteriores. Dentre as fotos encontradas, estava uma de mim, com um ou dois anos, ao lado de meu pai, em uma praia. Não há qualquer identificação de quando ou onde a foto foi tirada.

Ao estar diante desta imagem, me vieram à memória outras tantas: fragmentos perdidos de férias infantis permeados pela água salgada, longos dias de luz solar e uma *sensação* de imensidão e conforto, de liberdade e segurança. Meus pais, durante alguns anos, alugaram uma casa de praia para as férias de dezembro na ilha de Itaparica, situada algumas milhas à frente de Salvador. Imediatamente, me transportei a esse cenário e, a partir dali, busquei, em outros tantos lugares onde estive filmando *Casa*, encontrar na imagem ou produzir uma imagem com esta mesma sensação.

A Ilha de Itaparica tem o seu lugar emblemático na constituição da identidade de Salvador. Foi o lugar da resistência baiana contra os portugueses na Guerra pela Independência – liderada, aliás, por Maria Felipa e sua barricada de mulheres, armadas com peixeiras e galhos de cansaço; por algumas décadas foi uma pacata vila de pescadores e tornou-se, a partir da década de 1970, idílio para famílias de classe média. A partir dos anos 1990, no entanto, a ilha começou a ser trocada por

destinos mais ao sul do estado – colonizadas por resorts franceses e italianos –, as casas de praia foram sendo fechadas e o interesse público passou a considerá-la um objeto estagnado.

Há quem aponte uma conspiração para transformar a ilha num condomínio de luxo em alguns anos e há quem lamente o trânsito da novidade. Na passagem para os anos 2000, *raves* e festas adolescentes em casas de praia largadas ao léu eram comuns na praia de Caixa-Prego, a praia mais distante do centro e ao sul da ilha. Mas depois, com os sucessivos planos fracassados de revitalização da ilha – iniciados mas nunca finalizados –, as constantes falhas no serviço de energia elétrica, o corte no fornecimento de água e na recolha de lixo, Itaparica transformou-se num bairro periférico de Salvador, carregada de preconceitos, paranóias e mitos urbanos.

Fala-se em ponto de tráfico, esconderijo para as mais diversas modalidades de criminosos, sítios hippies, terreiros de candomblé fugidos da massificação da profecia evangélica na cidade, ocupações de moradores sem-teto.

Toda a sorte de história oral avisa que a ilha é mal-assombrada desde a queima dos navios portugueses – com escravos negros e índios dentro – pelo exército de Maria Felipa. No mundo contemporâneo, foi o esconderijo de dois irmãos que cometiam assaltos a caixa eletrônicos em Salvador com explosões. Foram descobertos porque, em uma madrugada comum, fora de qualquer festividade, vizinhos ligaram para a polícia reclamando de alguém que soltava fogos de artifício na praia de Manguinhos. Em novembro de 2012, dois pingüins perdidos em sua rota polar foram encontrados na praia de Itaparica. Durante quase todo o ano de 2013, a ilha ficou sem abastecimento de luz, com os moradores voltando aos candeeiros de vela.

Uma vez posta no turbilhão de todas essas lembranças e imagens, diante do tempo e das camadas de sensação, incluí a foto na montagem, com o seguinte texto:

Desde quando me lembro, minha mãe arquiva imagens e escritos, que ficam trancados em um armário na sala do seu apartamento. São mapas antigos, recortes de jornal, convites do seu casamento, todas as cartas que ela me enviou desde que eu saí de casa, meus primeiros poemas. Fotos da sua infância, fotos da minha infância. Esta sou eu, com meu pai. Não sei

quantos anos tenho nem onde estamos. Não sei o que olhávamos nem por que ela decidiu tirar essa foto conosco de costas. Eu sei que ela me olha. Minha mãe coleciona passados. Eu coleciono palavras. Existe uma palavra em alemão para o pânico que nos abate quando nos damos conta de tudo que deixamos passar pela vida: tosrchlusspanik.

A imagem fílmica como mediadora da memória. A tomada, o plano, a seqüência não são meros depósitos de um processo de memória: esta se concretiza através da sua própria materialidade.

Por fim, encerrando o capítulo de *Notas sobre o gesto*, Agamben conclui que “como o cinema tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente à ordem da estética)” (AGAMBEN, 2015, pg. 58). Nesta proposição, é possível compreender a obra de Jonas Mekas – não só a sua obra diarística, na qual *365 Day Project* é mais um fragmento mas também todo o seu percurso na produção, distribuição e conservação do cinema experimental norte-americano – como a insistência, ao longo de toda a vida, na prática audiovisual de uma escrita-limite de si, em um gesto profanador de sacrifício do eu e em uma busca pela liberdade do sujeito que pensa, que filma, que rememora, que fala, que se coloca, que resiste e que se inventa, diariamente.

Talvez em busca de um diálogo imaginário, volto aos textos de Mekas, particularmente a escrita que acompanha *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, longa-metragem lançado em 2000 onde algumas imagens aparecem em *365 Day Project* re-editadas:

Sem dar-nos conta, inconscientemente, nós carregamos... cada um de nós, nós carregamos conosco em algum lugar profundo, algumas imagens do Paraíso. Talvez não imagens... algum vago, vago sentimento de que estivemos em algum lugar. Existem lugares, existem lugares nos quais nos encontramos durante a vida. Eu estive em determinados lugares em que senti, ah, isto deve ser o Paraíso, isto é o Paraíso ou algo assim. Um pequeno fragmento do Paraíso. Não somente os lugares... Eu estive com amigos. Nós estivemos juntos, meus amigos, muitas vezes, e sentimos uma espécie de comunhão, algo especial, em que estávamos eufóricos e sentimos, ah, sentimos que estávamos no Paraíso.

(...)

Sim, eu estive tão completamente sozinho, tão verdadeiramente sozinho. Houve tempos em que eu quis mudar o mundo, eu quis pegar uma arma e disparar-me de encontro à Civilização Ocidental. Agora eu quero deixar os outros sozinhos, eles têm terríveis destinos a seguir. Agora, quero disparar-me de encontro a mim, na profunda noite de mim. Assim, mudo meu trajeto, indo ao interior. Assim, estou pulando na minha própria escuridão. Deve existir algo, alguma forma, eu sinto, muito próximo, algo que vai me dar um sinal para me mover em uma ou outra direção. Eu devo estar aberto e atento agora, completamente aberto. Eu sei que está vindo. Eu estou andando como um sonâmbulo esperando por um sinal secreto, pronto para tomar um ou outro caminho, ouvindo por esse enorme e branco silêncio, pelo sinal mais fraco ou chamado. E sento aqui, sozinho e distante de vocês. É noite e estou refletindo sobre tudo ao meu redor e estou pensando em vocês. Eu vi nos seus olhos, no seu amor, vocês também estão balançando em direção às profundezas do seu próprio ser em círculos mais e mais profundos. Eu vi felicidade e dor nos seus olhos e reflexos do Paraíso perdido e recuperado e perdido novamente, aquela terrível solidão e felicidade. (MEKAS, 2000).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> No original: “Without knowing, unknowingly, we carry... each of us, we carry with us somewhere deep, some images of Paradise. Maybe not images... some vague, vague feeling where we have been some place... There are places, there are places in which we find ourselves in our lives. I have been in such places where I felt, ah, this must be like Paradise, this is Paradise, or something like that. A little fragment of Paradise. Not only the places... I have been with friends. We have been together, my friends, many times, and we felt some kind of togetherness, something special, and we were elated and we felt, ah, we felt like in Paradise. (...)

Yes, I've been so completely lost, so truly lost. There were times I wanted to change the world, I wanted to take a gun and shoot my way through the Western Civilization. Now I want to leave others alone, they have their terrible fates to go. Now I want to shoot my own way through myself, into the thick night of myself. Thus I change my course, going inwards. Thus I am jumping into my own darkness. There must be something, somehow, I feel, very soon, something that should give me some sign to move one or another direction. I must be very open and watchful now, completely open. I know it's coming. I am walking like a somnambulist waiting for a secret signal, ready to go one or another way, listening into this huge white silence for the weakest sign or call. And I sit here alone and far from you. And it's night and I'm reflecting on everything all around me, and I am thinking of you. I saw it in your eyes, in your love, you too are swinging towards the depths of your own being in longer and longer circles. I saw happiness and pain in your eyes and reflections of the Paradises lost and regained and lost again, that terrible loneliness and happiness.”



Figuras 12, 13 e 14

*Casa*

Letícia Simões, sem data

### 3.2 Domingo, 18 de Novembro de 2007

“A memória é uma ilha de edição” é o verso escrito por Waly Salomão no início do poema *Carta aberta a John Ashbery*. O poeta nos pergunta: “onde e como armazenar a cor de cada instante?” e segue, em seu transborde, “hienas aguardam na tocaia da moita enquanto os cães da fila do tempo fazem um arquipélago de fiapos do terno da memória” (SALOMÃO, 2002, pg. 66).

Na ilha de edição, não sabemos se é dia ou noite, ontem, hoje. Não há territorialidade cabível diante da vertigem de um caleidoscópio de imagens em um programa de edição. Rever aquilo que se tentou apreender – conseqüentemente, ter consciência de tudo o que escapou -, experimentar eclosões, abrir fissuras, criar toques em peles que antes não se encontrariam.

Em alguns dos vídeos de *365 Day Project*, Jonas Mekas convida a sentar-nos ao seu lado em seu arquipélago. Acompanhamos seu ir e vir pelos farrapos dos dias, pelas notas à espera de serem justapostas, de conversarem umas com as outras.

Em 18 de Novembro de 2007, estamos em mais um desses momentos. Mekas no diz somente: “dos outtakes<sup>32</sup> -- Yoko Ono, John Lennon, eu ---”<sup>33</sup>. Vemos um par de botas e uma pessoa sentada. A imagem sai de foco, entra em foco. Pelo som, compreendemos que trata-se de uma moviola, uma mesa de montagem analógica em que, com uma manivela, se movimentam os frames para depois cortá-los e colá-los manualmente.

Um corte. Uma indistinta imagem – um borrão, melhor dizendo –, surge e desaparece. Há um rosto, é tudo o que distinguimos. Em seguida, em uma abertura da lente da câmera, encontramos a John Lennon, sentado em um jardim, olhando para trás de quem o filma. Mekas o enfoca, o desenfoca. Volta alguns frames – em película, cada segundo de filme equivale a 24 frames –, se detém.

---

<sup>32</sup> O termo *outtake* diz respeito a fragmentos que foram selecionados para uma montagem mas depois descartados na versão final. É utilizado no cinema e na música.

<sup>33</sup> Na versão original, “from the outtakes -- Yoko Ono, John Lennon, myself ---“

Outro corte. Mekas aproxima-se do rosto de Lennon: para onde estaria olhando? A cabeça inclinada, a posição atenta, as mãos apoiadas na perna esquerda. Uma expressão, antes que séria, concentrada.

Yoko Ono. De costas, cabeleira reluzente, ela move-se, frenética no mesmo lugar onde antes estava Lennon. Volta ao estado de repouso, na direção contrária de quem a vê. Mekas volta os frames, avança, surge o movimento – e, depois, o retém. Hipnotizados ficamos, diante das costas de Yoko.

As lente da moviola e suas ferramentas do tempo: Mekas brinca com a imagem de Yoko, num ir e vir a faz repetir movimentos, concentrar a sua potência de ação. Em cada frame, um gesto descontínuado; ela busca algo, desiste, volta ao ponto inicial; uma mão que se suspende e volta e segue no ar, parada. Onde estaria o corte perfeito? Onde está o ponto em que o movimento, teso, torna-se eterno?

Yoko busca um martelo e quebra a mesa onde apoiava-se. Depois, cobertos os olhos por uma venda branca, caminha por entre fissuras de película; fragmentos antigos, curtos, surgem esmaecidos, apresentam estragos e rasgos. A mão de Yoko, temporalmente cega, toma conta do quadro. Em preto, ouvimos o rascante som da lâmina da moviola, fatiando os pedaços de filme.

O vídeo – este, do *365 Day Project* ao qual estamos vendo – se acelera, numa espiral para trás das imagens que vimos. Yoko cega deambula para trás, Yoko desiste da destruição da mesa com a ferramenta, encontramos a Lennon sentado que, agora compreendemos, posava para uma foto e, antes disso, bailava com Yoko. Numa volta para trás, para o início, para o começo, para o despertar, para o acordar – para onde?

Somos transportados para um apartamento; Yoko, abraçada a Lennon, ao som de uma marcha nupcial – no entanto, ela está vestida como a um funeral –, desfilam por um apartamento de brancas paredes e param diante da janela. Faz um sol aterrorador, que embranquece a imagem ao ponto de cegá-la.

A última imagem que temos/vemos é da Yoko, imponente em sua roupa fúnebre, sentada à porta do quarto do apartamento. Jonas Mekas, em um terno cinza

com uma berrante gravata laranja, sob uma música burlesca, adentra o ambiente, pulando, farsesco. Vai à janela e sorri. Fim.

Outtakes: cenas não selecionadas, momentos descartados. Como selecionar o que fica e o que sai dentro dessa narrativa em constante fluxo, a de um eu viajante, um eu errante, um eu que se filma enquanto vive e que vive – busca o ato de viver – em uma constante confusão/imbricação entre a viagem, o filme, a vida? Estaríamos falando, assim, em autobiografia?

Ao longo dessa dissertação, espaçadamente tocamos em termos comumente usado na literatura: o diário, as notas, os fragmentos, as cartas, a experiência-limite, a escrita de si.

A autobiografia é uma nomenclatura inserida nas classificações literárias. Mekas trabalha a hibridez entre esses tecidos: o literário e o cinematográfico. Ele não se reconhece como um cineasta mas como um *filmador* e, muitas vezes, já se referiu à prática do audiovisual como um fazer poético. Além de escrever e publicar poemas (em inglês e em lituano).

No entanto, se continuamos a caminhar pelo pensamento de Mekas, não há uma busca pela totalidade, pela organização, pela objetividade. Ao invés de uma reflexão sobre o passado – para trilhar seus passos até o presente –, o filmador deseja captar o instante e que, neste instante, estejam contidas diversas tantas camadas de tempo. “Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York. É uma Nova York de fantasia – ficção (MEKAS, 1972 [2010], pg.133)”.

Talvez, antes de uma reconciliação com o passado, como sugerem os formatos clássicos da autobiografia, Mekas vivencie uma luta com a sua memória. Mas ainda assim: poderíamos chamar de filmes autobiográficos?

Quando Mekas chega aos Estados Unidos, envolve-se diretamente com o movimento de contracultura, tornando-se muito próximo, por um lado, da geração Beat e, por outro, do grupo Fluxus. O registro de escritores como Jack Kerouac, Allen

Ginsberg, Robert Lowell é centrado na devassidão do eu, em uma narrativa que retira das experiências vividas o substrato à transfiguração literária.

A prática de Mekas, como temos visto, está inserida e se revolve dentro dessa tomada de um material pessoal. A autobiografia, *per se*, envolveria posicionar-se no presente e olhar pra trás, analisando, refletindo, enfrentando fatos passados que levaram o sujeito determinado a estar onde se está hoje.

A prática diarística de Mekas, então, é autobiografia mas também não é: o sujeito que filma/se filma não se revela por completo. O sujeito se reconhece como um ser partido, quebrado – como ele próprio escreveu em seu diário -, afastado de casa, da família, daquilo que conhecia como seu.

Claro, a mente não é um computador. Mas ainda assim, ela funciona mais ou menos como um computador, e tudo que cai lá dentro é mensurado, corresponde a lembranças, a realidades que foram registradas no cérebro, ou onde quer que seja, e é tudo muito real. (MEKAS, 1972 [2010], pg. 134)

Gilles Deleuze, em seu *A Imagem-Tempo*, escreve sobre esse particular narrador que emerge na prática audiovisual do pós-guerra: alguém impedido à reação imediata diante das situações impostas pela realidade. A experiência da guerra introduz uma ruptura radical no pensamento cinematográfico. Os personagens, de ativos, tornam-se videntes: *aquela que vê*. Os sujeitos sentem-se paralisados, imobilizados diante da vida e passam se observar, a reflexionar de forma fragmentar sobre seus descaminhos e decisões, sobre suas visões e reações.

O tempo se converte em algo visível, sensível e, por consequência, há um novo tipo de contar. A narração, a fala dos sujeitos, entra em uma constante transformação, em um fluxo próprio, que atravessa lugares aparentemente sem relação primordial, dentro de um tempo sem cronologia. O falso é agora uma potência criadora, e não um erro.

Não é autobiografia mas também o é. Se pensamos em Michel Foucault, para quem, na antiguidade, a escrita de si estava ligada à ética de si e, sob a influência do

cristianismo, ao conhecimento de si – e Foucault discute esse movimento sob o signo da *parresía* – podemos pensar num espaço em que este movimento incessante da experiência-limite provocado por um narrador fragmentado, diante de um mundo em ruínas e que tece dimensões de tempo seja um pacto com o outro – seu ouvinte, seu público, seu leitor – de verdade, uma verdade incompleta, subjetiva e não essencial.

Nos último meses de 2016, o cineasta Hilton Lacerda me convidou para dirigir um episódio de sua série para o Canal Curta! *República da Poesia*, sobre poetas contemporâneos brasileiros. A mim, coube a tarefa de, mais uma vez, dar conta de Ana Cristina Cesar – cinco anos depois da estréia de *Bruta Aventura em Versos*. A proposta estética se revolve em duas perguntas centrais: que autobiografia nos fornece um poeta em seus poemas? e o que poderia a poesia hoje? Equilibrando-se entre uma programa biográfico televisivo – com seus códigos, normas e padrões de linguagem – e um média-metragem documental desafiante e questionador (o programa tem duração de 50 minutos), voltei-me a Jonas Mekas mais uma vez.

Assim como Jonas Mekas possui a sua particular relação com a literatura e se debruçou sobre a escrita do diário, Ana Cristina trabalhou durante toda a vida com a escrita epistolar. Em seu único livro publicado em vida, *A Teus Pés*, este desejo pelas cartas aparece – mas sua publicação só se efetiva postumamente, com a edição de *Correspondência incompleta*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho.

Segundo a própria Heloísa<sup>34</sup>, Ana Cristina considerava as cartas “mais importantes que a própria literatura”. E, assim o era, por permitirem que o eu se abrisse sem limitações estéticas ou formalidades literárias. Nas cartas, ponderava a escritora, a verdade está posta sem rodeios, as conexões são instintivas e o fato de haver um Outro, um interlocutor claro, permite a quem escreve tomar uma posição, estabelecer *para quem e de onde* se está escrevendo.

As cartas seriam mais verdadeiras porque nela o autor se joga aos pés do leitor - ainda que seja impossível, para Ana, chegar ao outro lado. “Eu jogo constantemente

---

<sup>34</sup> Entrevista de Heloísa Buarque de Hollanda concedida para o episódio *Ana Cristina Cesar*, da série *República da Poesia*, ainda inédito.

a minha intimidade no texto mas ela foge eternamente”<sup>35</sup>. As cartas – esse tipo de escrita que valoriza o pensamento íntimo – apresentariam um sujeito contraditório, fragmentado, móvel, volátil.

No diário filmado em película – como em *Walden* – Jonas Mekas usa a própria câmera como um agente da memória e, na ilha de edição, cria a sua ordem para o fluxo de suas notas. A forma em si é gestada enquanto mesmo se filma, se age, se reage. Para a feitura do programa, então, era preciso buscar essa prática e transcriála em forma audiovisual; se Ana Cristina César pudesse filmar as suas cartas, como as teria feito?

Foram selecionadas cinco cartas escritas por Ana e seis personagens para dialogar com essas cartas. Alguns, personagens presentes na tessitura epistolar: seu irmão Flavio Lenz e sua amiga e mentora Heloísa Buarque. Outros, foram personagens ficcionais dentro desse diálogo: a tradutora Katrina Dodson, a poeta Bruna Beber, a crítica literária Viviana Bosi. As cartas – o texto foi lido sob fragmentados, por mim – apareciam entremeadas a imagens do acervo pessoal de Ana Cristina, imagens tantas dos lugares que ela citava, imagens abstratas que eram traduções minhas dessa “intimidade jogada” proposta.

As falas dos personagens foram retiradas de inícios e fins – tudo ocorre em um grande meio, uma grande viagem. Através desses retalhos de fala, temos acesso a muitas visões de uma Ana Cristina: uma tentativa de narração autobiográfica com a forma de um cristal, de um gesto autobiográfico (com a ressalva de todos os seus limites impostos por ser um programa de televisão). Não é autobiografia mas é.

Ou, como diz Mekas, a verdade de quem trabalha com o material próprio, com a imbricação entre o eu e a realidade, com a busca, no presente, pelo passado, está em algum lugar entre o cérebro e o coração:

Eu corria meus riscos. Sabia que a verdade teria de depender e girar em torno dessas “imperfeições”. A verdade que captava, o

---

<sup>35</sup> Gravação de Ana Cristina Cesar em palestra na Universidade da Cidade, em 1983. Áudio cedido pela professora Heloísa Buarque de Hollanda e utilizado no programa citado.

que quer que fosse, teria de depender de mim e da minha Bolex. Quando você filma com uma Bolex, você a segura em algum lugar, não exatamente onde está o seu cérebro, um pouco mais abaixo, não exatamente onde está o seu coração – um pouco mais acima... (MEKAS, 1972 [2010]; pg. 138).

Voltando-me a Mekas, encontrei a forma e o trajeto para a primeira pergunta proposta por Lacerda a martelar na cabeça durante a realização do episódio. Mas e o segundo questionamento: o que pode, afinal, um poeta, diante dos nossos tempos?

### 3.3 Quinta-feira, 02 de Março de 2017

Navegamos aqui por palavras e imagens. No artigo *Quando as imagens tocam o real*, Georges Didi-Huberman parte de uma pergunta similar: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? “Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar o ‘conhecimento pela imagem’?” (HUBERMAN, 2012, pg. 209).

São perguntas – a de Huberman, as minhas, as de Mekas – sobre a força de uma imagem, suas potências e possibilidades mas também são interrogações que guardam em si uma desconfiança acerca da leitura desses termos: “realidade”, “unicidade”, “verdade”, “biografia”, “história”.

Em sua última conferência, *A Coragem da Verdade*, Michel Foucault discute acerca do conceito de *parresía*. Sua análise, começa por uma arqueologia desta noção de verdade: “analisar o tipo de ato pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se manifesta e com isso representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade (FOUCAULT, 2011, pg. 04).

O estudo da *parresía* é o estudo da fala franca, da modalidade do dizer-a-verdade sobre si mesmo. Foucault fala nos cadernos de anotações da antiga Grécia, que foram precursores ou “espécies de diários”, que se recomendavam aos cidadãos para reflexionarem sobre os próprios atos.

No entanto, analisando apenas essa definição, pode-se criar a falsa impressão de que o mero ato da fala desprendida poder-se-ia configurar como uma prática da *parresía*, o que seria falso. Durante sua fala, Foucault objetiva analisar o tipo de *ato* pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se manifesta, como isso representa e si mesmo e como é reconhecido pelos outros como uma fala com o teor de verdade.

Para Foucault, a *parresía* ou a prática do dizer-a-verdade sobre si mesmo, funcionava tão somente enquanto uma atividade conjunta e mais precisamente uma atividade com um Outro, uma prática a dois. Era uma prática perturbadora, pois para que houvesse *parresía* era preciso correr o risco do enfrentamento, da oposição, da raiva e de suscitação da parte do ouvinte de algumas condutas que poderiam ir até a mais extrema violência – a morte.

Portanto, a prática da *parresía* é, fundamentalmente, política. O sujeito falante da verdade, o sujeito disposto a revelar a sua verdade diante do outro, toma-se de coragem e assume um paradoxal risco, pois a ação de emitir o seu testemunho pode levá-lo a ser calado por esse próprio testemunho.

Dessa forma, o jogo da *parresía* é algo duplo: há o risco de quem fala mas há, decerto, o risco de quem se coloca como ouvinte de uma verdade perturbadora. “O dizer-a-verdade do parresiasta assume os riscos da hostilidade, da guerra, do ódio e da morte”, pontua Foucault (FOUCAULT, 2011, pg. 04).

*A Coragem da Verdade* termina com a colocação de que, na idade moderna a *parresía* enquanto prática foi absorvida pelo discurso da ciência, da técnica encontrada nas universidades e nas especializações, no poder advindo do saber e da filosofia. Discursos estes com funções díspares de poder na sociedade, para além do enfrentamento e da perturbação da norma institucional. O parresiasta estaria num estado de sempre questionar, de se colocar e colocar os indivíduos aos quais se dirige, seus interlocutores, em situações-limite, onde a verdade existiria como uma erupção, algo a ser arrancado – algo que se mantém, às forças, no terreno da dissimulação, da enganação.

A confissão tornou-se um ato solitário, individual, com tintas *individualistas*: fala-se para ser perdoado, por um lado, ou em busca de um suposto equilíbrio emocional, por outro. Não se trata de uma posição *arriscada* a fala em um espaço privado, protegida por um código de sigilo e aceitação. No entanto, tampouco a configuração oposta indicaria a imediata prática: a verdade existiria enquanto produto da potência do jogo, da coragem, do risco, da existência.

Estabelecemos aqui, no pacto dessa dissertação, que o tempo de Jonas Mekas é o tempo do gesto, que sua narração é uma narração-cristal, de um sujeito fragmentado e partido e que, ainda assim, busca, incessantemente, a beleza, a celebração dos gestos mínimos e cotidianos, das formas de felicidade presentes nos momentos tidos como insignificantes ou menores.

Meus filmes são feitos da vida diária com meus amigos, eles não foram inventados na escuridão, eles têm a intenção de celebrar os aspectos positivo da vida. O cinema foi inventado para celebrar a vida. (MEKAS, 2015)

O nosso último respiro nessa dissertação, assim, se orchestra em compreender – ou ensaiar – o que poderia conter ou que realidade contém as imagens feitas por Mekas. E de que forma estas imagens e o seu testemunho poético, tornam-se cinzas de todos os tempos vividos por Mekas, inclusive, o presente que se descortina diante da câmera.

A proposta de Huberman parte da leitura de uma frase de Walter Benjamin, em que a verdade de uma obra surgiria em seu incêndio, (...) “onde a forma alcança seu grau maior de luz” (BENJAMIN in HUBERMAN, 2012, pg. 208). Para Huberman, que crê, incondicionalmente, na existência cruzada e concomitante, em cada imagem, de distintas dimensões temporais, a verdade existente nessa relação imagem – realidade surgiria de um incêndio, de uma consumação, se podemos assim falar.

A memória é *também* destruição e é sobre esse movimento ondular – “a areia antes que a onda a dissolva” (HUBERMAN, 2012, pg. 210) – que deveríamos, agora, nos debruçar. Para cada imagem que existe/resiste, deveríamos olhar para seu espelho

– a que foi apagada, rasurada, queimada, a imagem que não sobreviveu. Cada imagem é vestígio de tantas outras que não nos alcançaram – cada imagem é o gesto de uma outra história invisível.

Huberman coloca em um epicentro as imagens de arquivo, os ditos *testemunhos históricos* e, nesse ponto, é impossível não lembrar da visita de Huberman ao Museu Auschwitz-Birkenau, quando se depara com totens das únicas fotografias tiradas por prisioneiros em um campo de concentração, registradas por membros do Sonderkommando – judeus que trabalhavam nas câmaras de gás –, formadores de um bloco de resistência brutalmente aniquilado.

As imagens foram re-enquadradas, a fim de centralizar o horror do holocausto tirando, todavia, o contexto do medo, do erro e do risco aos quais os fotógrafos estavam submetidos. Por fim, a organização do Museu não expôs a quarta foto, em que apareciam somente as folhas da árvore próxima ao esconderijo de onde a câmera (e seu resistente fotógrafo) pôde colocar a sua verdade.

Huberman se horroriza diante da naturalizada atitude do Museu em impor uma estética *correta* sobre as imagens quando a sua moldura – o enquadramento torto, o desfoque, a aparente *natureza sublime* das folhas ao vento – revela o caráter de perigo vital daqueles que tomaram as fotos, que produziram as imagens.

A discussão sobre as imagens de arquivo – e, especificamente sobre as fotografias do Sonderkommando – é longa e complexa, tendo rendido exposições, dois livros de Huberman (*Cascas*, de 2001 e *Imagens apesar de tudo*, de 2003), alguns documentários de Harun Farocki (*Respite*, de 2007 e *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de 1989; ainda que quase toda a obra de Farocki tenha se debruçado sobre as imagens da guerra, estes são dois exemplos que discutem incisivamente as imagens de arquivo produzidas no/pelo Holocausto) e até um longa-metragem para contar esta história, *O Filho de Saul*, de 2015, dirigido por László Nemes e elogiado por Huberman. Nosso objetivo, ao trazer à cena esta discussão, é pensar na moldura das imagens produzidas por Mekas quando filma o *365 Day Project*; o *como* filmar pode também ser – o é, efetivamente – componente nesta verdade produzida por quem filma o que filma.

O que quero dizer – e talvez tenha me complicado – é que as imagens de Mekas carregam, em si, a sua prisão em um campo de trabalhos forçados nazista e, depois, os anos passados entre campos de refugiados. Carregam o olhar, o corpo, a cartografia do imigrante que se recusou a apagar a sua identidade no *novo mundo*: não por ser um ato impossível mas por preservar a sua verdade.

A Nova York de Mekas é a Lituânia; ainda que ela exista somente diante dos seus olhos, da sua câmera e na sua ilha de edição. Mas ela existe: em suas imagens. A Lituânia das mulheres destroçadas pela guerra, da sua mãe diante do poço de água, da garota perdida no Central Park.

O movimento iniciado pela falta de dinheiro e de tempo, os retalhos de película encontrados pela cidade ou doado pelos amigos que eram usados para registrar o que acontecia diariamente, da busca de trabalho a um sinal da primavera mesmo que fosse o duro inverno de Nova York, foi se transformando em moldura da verdade de Jonas Mekas.

Ele poderia ter escolhido um série de tantos outros caminhos cinematográficos: tentou ficcionalizar o sentimento e a experiência da guerra em *Guns of Trees*, tentou seguir a cartilha do documentário direto norte-americano em *The Brig* (pelo qual foi laureado com um prêmio no Festival de Cinema de Veneza, em 1964) mas foi quando buscou eliminar a distinção entre vida e arte, quando se colocou como um brincante que estabelece seu jogo num des-limite entre as zonas do passado e do presente, que Mekas encontrou a sua coragem.

Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir. Tratava-se de uma aceitação e de um reconhecimento das conquistas do cinema de vanguarda dos últimos 50 anos. Isso afetou o tempo de exposição, movimentos, ritmo, tudo. Tive de descartar as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, normal e apropriado isso, normal e apropriado aquilo. Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação,

exposições, movimentos. Antes de prosseguirmos, gostaria de dizer algo sobre essa coisa chamada “realidade”. Realidade... Nova York está lá, é “real”. A rua está lá. A neve está caindo. Não sei como, mas está lá. Ela leva sua própria vida, é claro. O mesmo com a Lituânia. Então, agora, entro na imagem. (MEKAS, 1972 in MEKAS, 2013, pg. 134).

O que muda, então, quando Mekas migra para o vídeo, em *365 Day Project*? Qual moldura surge nesta passagem tecnológica? A essência dos seus trabalhos continua: agora com uma câmera mais leve, capaz de captar áudio e imagem juntos, por horas a fio e com uma tecnologia que o permite ir e voltar em seus registros, sem descartá-los completamente, Mekas segue com o seu gesto do invisível e o leva um pouco mais além.

*365 Day Project* é, finalmente, uma celebração, um jogo, um presente para quem o vê, para quem está do outro lado. Mekas se recusou e se recusa a ser uma vítima da sua história: o seu fazer de imagens a contém e esta é a sua verdade. Este é o seu pacto, o seu incessante pacto por um cinema menor, numa proposta de experiência que o coloca num incessante questionar sobre o seu lugar, a sua memória, a sua língua, os diversos tempos que o cruzam e as imagens produzidas neste flanco aberto de subjetividade, que nunca busca a Unidade e sim a infinita conversa.

No vídeo de 19 de Abril de 2007, Jonas Mekas e Peter Kubelka, fundadores da *Film Culture* e da *Anthology Film Archives* vão ao Rainbow Room, um bar na torre do Edifício Rockefeller, em Nova York. É o fim do dia e vemos, dividido pelas molduras da janela, o Empire State Building, cartão-postal da cidade. A luz invade a câmera de Mekas e toma conta da cidade. Ouvimos a voz de Mekas: “fico bêbado com isso”<sup>36</sup> e a gargalhada de Kubelka, como resposta.

Temos um corte no vídeo que ressurgue com a câmera titubeante buscando um lugar na multidão, agora com outra vista. É a esquina da larga janela do salão. Mekas a abre e estende sua mão à câmera, a nós. Ergue uma face da cidade em sua mão e nos oferece; faz o mesmo com a outra face. “Eu dou ela para você, meu querido

---

<sup>36</sup> No original: “I get drunk on this”, no vídeo de 19 de Abril do *365 Day Project*.

espectador, toda a Nova York. Eu dou para você toda a Manhattan. Sim! Sim! Eu dou para você todo o Brooklyn.”<sup>37</sup>

Ele, em seguida, faz um zoom na câmera, em busca de algo. Um lugar. Algo que está ali – “*somewhere there*” – mas que ele não nomeia exatamente. Mas precisa nomear? Brooklyn, onde Mekas viveu e vive desde a sua chegada aos Estados Unidos com seu irmãos Adolfas, em 1949, vindo em um navio da ONU para os *Displaced Persons*. Mekas nos oferece a sua casa, o seu espaço, o seu mapa.

Há um outro corte e encontramos a Kulbeka, sob o entardecer, do lado de fora do Rainbow Room, caminhando sob o entardecer. E voltamos ao salão onde Mekas nos oferta o Empire State Building e, por fim, o sol que decai sobre Nova York. Sobre mais um edifício em construção. Sobre os turistas. Sobre nós. Fez-se a noite. A vida segue: entre amigos, com música – a mesma música que se repete durante todo o vídeo, entre gestos.

Mekas, mais uma vez, nos oferece a sua cidade – quase não distinguimos as linhas da mão das linhas da noite – e termina o vídeo.

*O sol há de brilhar mais uma vez.*

---

<sup>37</sup> No original: “I give it to you, my dear viewer, all New York. I give it to you all Manhattan. Yes! Yes! I give it to you all Brooklyn.”

#### 4. VERÃO

Essa dissertação e sua metodologia chegaram a esta versão a partir de uma provocação de Jorge Vasconcellos: *o que Jonas Mekas traz para você, no seu fazer artístico?*

Jonas Mekas cria poemas com as imagens e os sons. Poemas, muitas vezes, sem palavras, distendidos na concretude do espaço, onde o elemento temporal é o terreno da memória de um eu nômade, viajante, na maior parte do tempo, da própria história.

Quando pensamos na autobiografia contemporânea como uma construção que perturba a cronologia, questiona a noção de verdade e expõe a narrativa como um trajeto fragmentado, feito a partir de um somatório de experiências, memórias, desejos e atos individuais de um sujeito, a prática da experiência-limite e do dizer-a-verdade sobre si mesmo talvez encontrem uma ressonância no fazer audiovisual de Mekas, no seu trabalho sobre as histórias do invisível. Sobre os cartões-postais, os haikais, sobre os cristais das nossas imagens.

Nesta instância temporal – ou nas lâminas deste cristal – uma garota caminhando em um parque de Nova York também é uma mulher lituana, uma primavera, uma filha, um vislumbre do porvir.

Quando se pensa, se lê, se assiste a Mekas, um dos aspectos fascinantes é a sua capacidade de criação de um tempo próprio, único. Talvez possamos chamá-lo de *tempo zero*, talvez de *tempo infinito*. Enfim.

Sim, Mekas tem esperança. Porque sonha, porque crê, porque filma. Porque sua pátria é a poesia, um terreno onde por vezes se fere mas onde também há respiros.

Jonas Mekas é um artista contraditório diante da violência do mundo e se faz as mesmas perguntas: o que se pode, o que se consegue, o que se suporta.

Suas respostas são seus filmes, suas respostas são a sua vida. Uma imbricação total, em que o ato de filmar, de rememorar e de celebrar tomam uma dimensão crucial: é preciso manter-se fiel a uma liberdade. É fundamental. É vital.

A resistência pelo ato de filmar é a verdade de Mekas: verdade que se expressa, se move e se cria resistindo às imposições da massiva indústria cultural. A resistência que rege a vida pelos afetos, pelas experiências, pelas experimentações. A resistência que baila numa língua outra – o inglês mas também o cinema; que cria uma língua dentro da língua, onde uma comunidade outra se encontra. A comunidade dos apaixonados por filmar, dos amantes do cotidiano, dos marginais. Por uma ética da existência que preserve o gesto menor. Por uma ética da potência, dos gestos tidos como inúteis e irrelevantes.

Procurei, assim, tatear pelos vestígios de Mekas: partir de seus textos, suas anotações e, especialmente, seus vídeos, para refletir sobre a potência criadora do filmar-a-si, do se debruçar sobre a própria história, sem vitimizações.

Por um conceito expandido da autobiografia, a que abarca a história dos nossos amigos, a que não admite verdades absolutas, a que se contradiz e se refaz. Por uma autobiografia baseada na incessante re-escrita, re-filmagem, re-edição.

Onde sonhos e pesadelos se intrincam diariamente, onde a impureza é essencial. Assumir a subjetividade como um campo aberto por onde caminham as instâncias do tempo, agarradas pelos lugares por onde passamos, tocadas pelas pessoas com quem cruzamos. Por um cinema anti-cinema: este é o gesto de Jonas Mekas.

Alguns estão falando em Fim da História.

Há outros que dizem que estamos no Fim do Cinema.

Não acredite em nada disto!

E a indústria do cinema e os museus de cinema pelo mundo estão celebrando o centésimo aniversário do cinema; e eles falam sobre os milhões de dólares que o cinema deles há feito; eles discutem a Hollywood deles e suas estrelas...

mas não há nenhuma menção a avant-garde, aos

independentes, ao NOSSO cinema. eu vi os catálogos e a programação dos museus e dos arquivos e das cinematecas do mundo todo. Eu sei qual é o cinema que eles estão falando.

Mas eu quero aproveitar essa ocasião para dizer isso.

Em uma época de imensas, espetaculares, cem milhões de produções cinematográficas, eu quero falar pelos pequenos, invisíveis atos do espírito humano, tão sutis, tão pequenos que eles morrem quando são forçados a sair sob luzes Kleegue. Eu quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, a étude<sup>38</sup>, o rascunho, o cartão-postal, o arabesco, o triolet<sup>39</sup>, a bagatela e pequenas canções em 8mm. Nos tempos em que toda a gente quer ser bem-sucedida e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso social e diário em busca do invisível, do pessoal, coisas que não trazem dinheiro nem pão nem produzem história contemporânea - história da arte ou qualquer outra história –

Eu estou para a arte que fazemos para cada um de nós enquanto amigos, para nós próprios.

Estou parado no meio da Auto-Estrada Informação e rio...

porque uma borboleta, em uma pequena flor, em algum lugar, em qualquer lugar, acaba de bater suas asas e eu sei que todo o curso da história irá mudar drasticamente por conta desse bater de asas...

uma câmera super-8 acaba de produzir um suave ruído em algum lugar no East Side de Nova York - e o mundo nunca mais será o mesmo –

a verdadeira história do cinema é a história invisível

história de amigos reunindo-se

e fazendo as coisas que amam

para nós, cinema é apenas o começo

com cada novo ruído do projetor

---

<sup>38</sup> Composição musical curta, geralmente para um único instrumento, pensada como um exercício de improvisação.

<sup>39</sup> Estrutura poética composta de oito versos, geralmente de oito sílabas cada, com a rima organizada em *abaaabab*, de forma que o primeiro verso rime com o quarto e o sétimo e o segundo verso, com o oitavo.

com cada novo ruído de nossas câmeras  
nossos corações  
saltem  
adiante,  
meus amigos! (MEKAS, 1998)



## 5. REFERÊNCIAS

### 5.1 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BETTIM, Priscyla. *O cinema de Jonas Mekas*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência-limite*. São Paulo: Escuta, 1986.

COTRIM, Cecília. *Arte e deriva: a escrita como processo-invenção*. In: *Colaborações*, n.1, edição 17, publicação on-line do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós, 2004.

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

DUBOIS, Philippe. *A imagem-memória*. In: *Laika*, publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual. São Paulo: USP, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GIDAL, PETER. *Structural film Anthology*. London: British Film Institute, 1978.

HUBERMAN-DIDI, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

HUBERMAN-DIDI, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

IKEDA, Marcelo. *Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que*

- se filma*. In: *Rumores*, n. 1, edição 11, ano 6, revista online de Comunicação, Linguagem e Mídias. São Paulo: USP, 2012.
- MEKAS, Jonas. *The Diary Film*. Nova York: Anthology Film Archives, 1972.
- MEKAS, Jonas. *I had nowhere to go*. Nova York: Black Thistle Press, 1991.
- MEKAS, Jonas. *Anti 100-years of cinema manifesto*. Nova York: Anthology Film Archives, 1998.
- MEKAS, Jonas e OBRIST, Hans-Ulrich. *Brief Glimpses of Beauty*. In: *C International Photo Magazine*. Espanha: Ivory Press, 2010.
- MEKAS, Jonas. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. In: *Cinema comparat/ive Cinema*, n.3, vol. 1, revista on-line do Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013.
- MEKAS, Jonas e MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.
- MEKAS, Jonas. *O filme-diário*. In: *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MEKAS, Jonas. *Cinema was invented to celebrate life*. In: *Objektiv*, n. 5. Noruega: Objektiv Forlag AS, 2015.
- MEKAS, Jonas. *I had nowhere to go*. In: *d14 - South as a State of Mind*, edição especial para a documenta 14, n. 3. Kassel: documenta und Museum Fridericianum gGmbH, 2017.
- ROCHA, Marília. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- SALOMÃO, Wally. *Algaravias - Câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. In: *Ipotesi*, n. 2, v.5, revista de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.
- UCHÔA, Fábio. *Walden – Diaries, Notes and Sketches ou a vida de Jonas Mekas*. In: *Interin*, n.2, edição 18, revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2014.

## 5.2 - REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

FAROCKI, HARUN

*Respite* (2007)

*Imagens do tempo e inscrições da guerra* (1989)

MEKAS, JONAS

*Guns of the Trees* (1962)

*Film Magazine of the Arts* (1963)

*The Brig* (1964)

*Empire* (1964)

*Award Presentation to Andy Warhol* (1964)

*Report from Millbrook* (1964–65)

*Hare Krishna* (1966)

*Notes on the Circus* (1966)

*Cassis* (1966)

*The Italian Notebook* (1967)

*Time and Fortune Vietnam Newsreel* (1968)

*Walden (Diaries, Notes, and Sketches)* (1969)

*Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–72)

*Lost, Lost, Lost* (1976)

*In Between: 1964–8* (1978)

*Notes for Jerome* (1978)

*Paradise Not Yet Lost* (also known as *Oona's Third Year*) (1979)

*Street Songs* (1966/1983)

*Cups/Saucers/Dancers/Radio* (1965/1983)

*Erik Hawkins: Excerpts from "Here and Now with Watchers"/Lucia Dlugoszewski Performs* (1983)

*He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1969/1985)

*Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990)

*Mob of Angels/The Baptism* (1991)

*Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum* (1991)

*Quartet Number One* (1991)

*Mob of Angels at St. Ann* (1992)  
*Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992)  
*The Education of Sebastian or Egypt Regained* (1992)  
*He Travels. In Search of...* (1994)  
*Imperfect 3-Image Films* (1995)  
*On My Way to Fujiyama I Met...* (1995)  
*Happy Birthday to John* (1996)  
*Memories of Frankenstein* (1996)  
*Birth of a Nation* (1997)  
*Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997)  
*Letter from Nowhere – Laiskas is Niekur N.1* (1997)  
*Symphony of Joy* (1997)  
*Song of Avignon* (1998)  
*Laboratorium* (1999)  
*Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes* (2000)  
*This Side of Paradise* (1999)  
*Notes on Andy's Factory* (1999)  
*Mysteries* (1966–2001)  
*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)  
*Remedy for Melancholy* (2000)  
*Ein Maerchen* (2001)  
*Williamsburg, Brooklyn* (1950–2003)  
*Mozart & Wien and Elvis* (2000)  
*Travel Songs* (1967–1981)  
*Dedication to Leger* (2003)  
*Notes on Utopia* (2003) 30 min,  
*Letter from Greenpoint* (2004)  
*365 Day Project* (2007)  
*Notes on American Film Director: Martin Scorsese* (2007)  
*Lithuania and the Collapse of USSR* (2008)  
*Sleepless Nights Stories* (2011)  
*My Mars Bar Movie* (2011)  
*Correspondences: José Luis Guerín and Jonas Mekas* (2011)

*Reminiszenzen aus Deutschland* (2012)

*Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012)

SIMÕES, LETÍCIA

*Ana Cristina Cesar – episódio da série República da Poesia* (2017)

*Casa* (projeto em construção; estado atual: montagem)

*Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2014)

*Bruta Aventura em Versos* (2011)