

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO**

Juliano Gomes

Jonas Mekas: documentário e subjetividade

Orientadores: Prof^a Dr^a. Consuelo Lins

Rio de Janeiro

2010

Jonas Mekas: documentário e subjetividade

Juliano Gomes de Oliveira

Dissertação submetida ao corpo docente da
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como
parte dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre.

Aprovada por:

Profa. Consuelo Lins – Orientadora
Doutora

Profa. Andréa França
Doutora

Profa. Ieda Tucherman
Doutora

31 de maio de 2010
Rio de Janeiro

GOMES, Juliano

Jonas Mekas: documentário e subjetividade / Juliano Gomes

– Rio de Janeiro, 2010.

120 f.

Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) –

Universidade

Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO,
2010.

Orientadora: Consuelo Lins

1. Documentário. 2. Subjetividade. 3. Cinema. I. Consuelo Lins (Orient.). II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Comunicação. III. Título.

Muito obrigado

Juliana Alves,
Léo Bittencourt,
Elisa Lucinda,
Fábio Andrade,
Zanandré Avancini
e Felipe Messina

I live, therefore I make films

I make films, therefore I live

Jonas Mekas (*Walden*)

RESUMO

Juliano, GOMES. **Jonas Mekas: documentário e subjetividade**. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este estudo tem como objeto principal o filme “*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*” (2001) do lituano Jonas Mekas. A dissertação se propõe analisar esta obra buscando o sentido e a configuração que ela dá a idéia de subjetividade no campo do filme documentário. Para isso, analisaremos alguns filmes iniciais do projeto dos filmes-diário de Mekas e também o lugar que eles ocupam em relação à história do filme documentário e do movimento da Vanguarda Americana.

Palavras-chave: Documentário; Subjetividade; Cinema; Vanguarda

ABSTRACT

Juliano, GOMES. **Jonas Mekas: documentary and subjectivity**. Rio de Janeiro, 2010. Dissertation (Master's Degree in Communication and Culture). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

This study has as its object the movie "*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*" (2001) by the Lithuanian director Jonas Mekas.

It proposes to analyze the concept of subjectivity in his work in relation to the documentary film. Some of the first diary films will be analyzed as well, specially in relation to the field of the documentary film and the American Avant-garde.

Keywords: Documentary film; Subjectivity; Cinema; Avant-Garde

SUMÁRIO

Introdução.....	Pg. 9
PARTE I .NASCIMENTO DOS FILMES-DIÁRIO	15
Antecedentes	15
Arte, vida, arte.....	18
Walden	20
Reminiscenses of a Journey to Lithuania	27
Lost, lost, lost... ..	31
PARTE II- SUJEITO , DOCUMENTÁRIO, ESCRITAS	36
Confissão e interpretação de si	38
Caderno de notas	40
Correspondência	43
Cinema, autobiografia	45
O objetivo do documentário	48
Verdade do cinema, verdade do sujeito	52
Marca de um encontro	56
PARTE III - ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A VANGUARDA	50
As funções do documentário	66
Mekas e as 4 funções fundamentais	70
A VANGUARDA AMERICANA	76
<i>Meshes of the afternoon</i>	84
<i>Marie Menken,</i>	
<i>Stan Brakhage e a subjetivação radical da camera</i>	89
PARTE IV: AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW	
BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY	95
VISÕES E VESTÍGIOS	96
<i>“Enquanto estava me movendo vi</i>	
<i>breves vislumbres de beleza”</i>	<i>103</i>
<i>Glimpses.....</i>	<i>104</i>
filme de família.....	109
SONS, RUÍDOS, MÚSICAS E A VOZ DO CINEASTA.....	113
Voyeurs e espectadores.....	116
Distância	119
CONCLUSÃO	128
Bibliografia	131
Anexos	135
Filmografia de Jonas Mekas	135
Biografia de Jonas Mekas.....	137

Introdução

Há alguns anos, ainda na graduação me deparei com um filme numa aula do professor e documentarista João Salles que não me sai da cabeça. O filme era *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Eu, estudante de jornalismo e amante do cinema, fiquei envolvido e intrigado com aquelas imagens que misturavam o extremamente familiar e o insondável, que mostravam um afeto pungente e uma inquietude, um movimento permanente, de forma que nunca havia sentido antes. Tempos depois, numa outra aula, do também professor e documentarista Silvio Tandler, veio o golpe fatal: assisti a dois dos rolos¹ de *Walden* (1969), o primeiro dos filmes-diário de Jonas Mekas. Novamente, aquelas imagens me solicitaram um envolvimento de tal natureza, que acabaram por se tornar o objeto principal da investigação que aqui começa.

Na época deste primeiro contato aqui descrito, surgiam nos cinemas filmes como *33*, de Kiko Goifman (2003) e *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, que me sugeriam algo no ar em relação aos documentários, especificamente no que diz respeito à inclusão da figura dos cineastas dentro das imagens e sons de seus filmes, e também como temas destes. Há nestes filmes a presença da figura do cineasta como tema central e o questionamento sobre o que é um discurso “contaminado” pelo sujeito hoje, que coloca este “contágio” em questão. Ao mesmo tempo, são obras que conseguem ter uma atenção bastante focada no “mundo exterior”, para além do “eu”. Questionam assim o pensamento que coloca em oposição esse voltar-se *para dentro* ou *para fora*. O que estes filmes realizam, cada um à sua maneira, de forma incisiva, é dissolver esta concepção dualista e mostrar este *fora*, o mundo histórico, com complexidade, como algo que é produzido também por um conjunto de olhares e discursos.

¹ Alguns dos filmes-diário de Mekas são divididos em rolos (*reels*)

O que levei destas aulas foi o quanto filmes chamados “documentários” colocam problemas que apontam muito diretamente para maneira como nos colocamos diante do mundo, como somos feitos pelo que fazemos e pelos discursos, e como o que vemos e o que fazemos nos faz. Senti que havia ali naqueles filmes uma energia de interrogação em relação ao lugar dos sujeitos e da imagem hoje. E fiquei particularmente encantado e intrigado com a forma como o diretor de *Walden* fazia isso através de seus filmes, ao colocar estes processos de constituição da subjetividade em evidência, com uma simplicidade e complexidade ímpares. Aquilo me parecia muito próximo, me fazia me lembrar da minha família, dos meus amigos, dos momentos mais prosaicos, através de uma forma muito particular de fazer imagens, de aparência fugidia, que opera como que por vislumbres, sempre precários, parciais, nunca deixando os objetos se fixarem diante de nós, conjugando presença e esvaecimento. Usando o cotidiano, a banalidade como matéria principal, o filme colocava em jogo uma forma de estar no mundo, de se relacionar com ele, esteticamente, ao mesmo tempo estranha e familiar, austera e lírica.

Hoje, o relato audiovisual em primeira pessoa, autobiográfico, é algo que permeia nosso cotidiano via internet, TV, cinema, ou por onde for possível exibir imagens e sons. Os exemplos são muitos: diversos reality shows onde os personagens portam suas próprias câmaras como “Nós 3”(2009) ou “Retrato celular”(2007) (ambos do canal Multishow), filmes como “5x favela: agora por nós mesmos”(2010), os diversos vídeos amadores de sucesso nos sites de armazenamento como Youtube, Vimeo e muitos outros. O desejo de falar de si, por si, através dos variados meios da arte e da comunicação, é uma realidade cotidiana. O desejo de tornar o “eu” um discurso é algo percebido com facilidade ao

ligarmos a TV ou darmos uma rápida busca na internet. As ferramentas estão no nosso bolso. É preciso existir como imagem, ser agente de sua própria imagem, lança-la ao público, e misturar-se a ela. Ter uma imagem, ser uma imagem, se torna cada vez mais sinônimo de existir nos espaços sociais.

O crítico francês Alain Bergala² nota que há um desejo contemporâneo latente de autobiografia no cinema, num sentido próximo aos diários de Jonas Mekas. Ao passo que as formas de se fazer cinema vão se estabelecendo e sendo adotadas pela indústria e pelo comércio do cinema, à medida que os cânones se solidificam e são assimilados, como formas de fazer, reconhecíveis e categorizáveis, outras aparecerem, fora destes lugares já fixados, possibilitando às artes lufadas de vida, modificando seus lugares, possibilitando transformações e novas possibilidades. E este ainda é o lugar das formas documentais autobiográficas, mostrando o que o audiovisual pode ser, dissolvendo as fronteiras entre o amador e o profissional, entre a gravação caseira e o filme industrial, e afinal, entre público e privado.

Podemos observar também a diminuição gradativa das equipes técnicas dos filmes, chegando a razoável quantidade de filmes feitos por uma só pessoa, como “Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009) e “À Oeste dos Trilhos” (Wang Bing, 2003). Assim, as condições para o investimento estético no discurso em primeira pessoa se tornam cada vez mais viáveis, na medida em que esse tipo de estrutura de produção se torna mais corrente.

² BERGALA, Alain. in: GUTIÉRREZ, Gregório Martín (Ed.). Cineastas Frente al Espejo. T&B Editores: Madri, 2008 p.27

É notável também a circulação constante deste gesto documental autobiográfico entre os espaços do cinema e das artes plásticas. Como nota Consuelo Lins³, há um grande trânsito entre estes domínios trilhado por artistas como Agnes Varda, Chris Marker, Chantal Akerman, Sophie Calle, Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Maurício Dias e Walter Riedweg. Apesar do diálogo entre o domínio das artes plásticas e do filme documentário já existir desde o aparecimento do cinema⁴, com as vanguardas europeias, há um reaquecimento destes laços em torno de uma prática documental contemporânea que comporta e questiona esta subjetividade que se faz neste “discurso de si”. Os exemplos são numerosos, como na série de filmes que a cineasta Naomi Kawase⁵ faz sobre sua relação com sua família e no filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2006)

II

Assistindo a algumas destas manifestações do desejo de discurso “de si” audiovisual, percebo que há questões colocadas nos filmes de Jonas Mekas, feitos nos anos 60, 70, e 2000. Questões que de alguma forma são solicitadas por este presente encharcado de imagens feitas por pessoas variadas, dentro e fora dos domínios da arte e do cinema, que se colocam como pelo menos parte do assunto de seus vídeos. As imagens de si fazem da subjetividade ferramenta, dentro ou fora dos limites do enquadramento, para se misturar ao mundo, e se reconfigurar com ele. De forma reflexiva, acabam por trazer o foco para a maneira como cada imagem é constituída, se mostrando como olhar singular, uma mirada subjetiva. Nos filmes-diário de Jonas Mekas, as imagens ganham

³ Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: videobrasil.org.br

⁴ Michael Renov fala sobre o assunto em *RENOV*, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004. Usa como exemplo filmes como: “À propósito de Nice” (Jean Vigo, 1930), “O Homem com a Câmera”(Dziga Vertov, 1929), “Chuva” (Joris Ivens, 1929).

⁵ Não são exatamente planejados como uma série, mas é notável a persistência do tema na produção documental de Kawase que inclui filmes como *Embracing* (1992); *Katasumori* (1994) ; *Seen the Heaven* (1995); *Hi wa Katabuki* (1996); *The Weald* (1997); *Manguekyo* (1999); *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001); *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (2002) e *Tarachime* (2005)

essa densidade diante do nosso olhar. Trazem à tona um jogo complexo de relações entre sujeito e imagens (e história) que as funda. Esta dissertação quer deixar mais visíveis ao menos uma parte dessas relações colocadas nos filmes.

O objetivo deste estudo é retomar um exemplo pioneiro - e em curso - de discurso audiovisual que traz para o cinema o gesto autobiográfico, de tecer um discurso sobre si. Coloca em jogo o sujeito em relação às imagens e as imagens em relação ao sujeito, sua reciprocidade. O intuito aqui é que os filmes de Jonas Mekas possam gerar novas práticas de imagens de si que coloquem sujeito e imagem numa combinação que permita uma abertura permanente para o mundo, que permita uma atenção ao exterior, para que, desta forma, o som e a imagem em movimento possam agir intensamente neste sentido, atento ao mundo como devir, em constante transformação, sem se fixar em identidades pré-estabelecidas. Pensando um sujeito móvel que se expressa e se mistura nas imagens, que é criado por elas, e que as cria, que permanece em negociação permanente com essas imagens, agindo sobre si mesmo no sentido de uma liberdade possível. Busca no outro o fluxo contínuo de indeterminação do "eu", contra a rigidez fixa no "eu", sem fluxo e sem movimento.

III

O filme que ocupa o centro deste estudo é *As I moved ahead I saw brief glimpses of beauty* (2001). Trata-se de uma obra que se coloca em um lugar de fronteira entre documentário e filme de vanguarda, entre autobiografia, diário e caderno de anotações, entre filme de família e ensaio audiovisual. Assim, ocupa esta posição de intermédio em relação às categorias e lugares pré-estabelecidos. Um lugar de “*intermédio*” como bem

nota o pesquisador Luiz Rezende no poema do escritor português Mario Sá Carneiro⁶: nem condicionado por um sujeito ativo e um objeto passivo, nem seu reverso (que seria uma outra configuração da mesma relação), mas sim na instabilidade da relação constante, no contato entre elementos, neste espaço de troca, em movimento contínuo.

Parece-me que estes filmes-diário colocam em seu processo em prática uma forma de transformar o mundo em imagem (e também a imagem em mundo) que suscita indagações acerca da expressão do que poderia se chamar de subjetividade hoje. Creio que eles funcionem para dizer o que o cinema pode ser em relação ao sujeito, e como ambos podem se relacionar para além dos modelos pré-fabricados⁷ por alguns espaços de imagens cotidianas da mídia em geral. A fabricação mútua e permanente de subjetividades e imagens constitui o centro dessa dissertação.

⁶ p.125. In: REZENDE, Luiz. Documentário e Virtualização. Tese Doutorado . ECO-UFRJ, 2005

⁷ A brilhante análise que Jean-Louis Comolli faz deste fenômeno será abordada posteriormente neste estudo, onde poderei adentrar mais neste gesto de resistência que podemos fazer com as imagens.

O NASCIMENTO DOS FILMES-DIÁRIO

Antecedentes

Durante o começo dos anos 60, Jonas Mekas realizou dois filmes de longa-metragem: *Guns of the trees* (1961) e *The Brig* (1964). O primeiro - um filme de ficção muito inspirado no movimento *beat*, pontuado por textos de Allen Ginsberg ditos em voz-over - fazia claras críticas ao modo de vida automatizado das grandes cidades e às grandes corporações e instituições que dominam e regulam a vida dos cidadãos. Em certos aspectos, o filme foi bastante influenciado pelas vanguardas européias e pelos filmes que levaram às telas as idéias e o pensamento das vanguardas modernistas como o Surrealismo e o Dadaísmo - especialmente durante os anos 30. Porém, a literatura beat americana é a referência mais clara dentro do filme: pelos textos de Ginsberg, pela postura dos personagens, pela espontaneidade da narrativa e das interpretações, principalmente. Já *The Brig* é o registro em longos planos-sequência, de uma câmera extremamente móvel e afetada pela encenação (no sentido de “responder” ativamente à intensa movimentação dos atores) de uma peça de teatro homônima, do chamado Living Theatre. A encenação se passava dentro de um submarino militar antigo e falava do cotidiano de soldados expostos a todo tipo de humilhações pelos seus superiores. É uma espécie de “falso documentário” pois filma uma encenação ficcional, de forma extremamente realista, num espaço não cênico, numa locação - é filmado numa pequena prisão dentro do submarino. Esse documentário recebeu o prêmio máximo da categoria no Festival de Veneza de 1965.

Até então, apesar do prêmio conquistado, as tarefas de Mekas enquanto crítico e entusiasta do movimento do cinema underground nova-iorquino lhe tomavam mais tempo e energia do que a de cineasta⁸. Ele mesmo, reavaliando esse momento anterior ao projeto dos filmes-diário - o lituano Mekas chega aos EUA nos fins dos anos 40 e só realiza tais filmes no final dos 60 -, dá a entender que não achava seu trabalho muito “pessoal” - certamente essa é uma categoria crucial para ele, declarada em seus textos críticos onde defendia abertamente o que chamou de *personal cinema*⁹. Tal idéia aponta uma defesa ferrenha de um cinema além das formas estabelecidas por Hollywood e pelo cinema europeu de arte, um cinema artesanal, que não dependa de grandes financiamentos milionários, que possa ser livre dos jogos da indústria, e assim expressar todo seu potencial como linguagem, toda sua liberdade estética.

Desde que chegou ao novo continente, Mekas se preocupava em usar cotidianamente sua câmera Bolex (16mm, de corda) para não perder a prática. Naquele momento, até a primeira metade dos anos 60, seu desejo era fazer filmes no modelo clássico de produção - como foram esses dois aqui citados - com pré-produção, roteiro, ensaios... Entretanto, ao analisar o material que colhia em seu dia-a-dia em meados dos anos 60, ele começou a mudar seu olhar sobre a função daqueles fragmentos:

“O material que eu pensava ser totalmente desconectado, de repente começou a se parecer com um bloco de notas com muitos pontos de unidade, inclusive aquela forma desorganizada (...) à medida em que fui estudando este material e pensando sobre ele, me tornei consciente da forma do filme-diário e , é claro, isso começou a afetar meu jeito de filmar, meu estilo. Num certo sentido, me

⁸ Jonas Mekas é o principal organizador da cena de cinema experimental que emerge nos Estados Unidos com mais visibilidade nos anos 60, onde se destacam a nomes como Stan Brakhage, Andy Warhol, Peter Kubelka, entre muitos outros. Mekas organizou a Filmmakers Cooperative e criou o Anthology Film Archives, iniciativas que deram mais vulto e sustentabilidade a este movimento artístico. Sobre o assunto ver: JAMES, David E. . To Free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground. Princeton University Press: Princeton-New Jersey(EUA), 1992

⁹ idem. pg. 19

ajudou a conseguir uma certa paz de espírito. Eu disse para mim mesmo: “Bem, tudo bem se eu não tenho tempo de dedicar seis ou sete meses para fazer um filme, eu não vou ficar muito triste com isso; (é ponto e vírgula mesmo? Então não e maiúscula depois) Vou filmar pequenas anotações, a cada dia, todo dia. Eu não tinha muito tempo para preparar um roteiro, e para levar meses para filmar, para depois editar e etc. Eu tinha somente pequenos pedaços de tempo que me permitiam filmar pequenos pedaços de filme. Todo meu trabalho pessoal veio como anotações. Eu pensava que devia fazer o que pudesse hoje, porque se eu não fizer eu talvez não ache tempo livre em semanas. Se posso filmar um minuto - eu filmo um minuto. Se posso filmar dez segundos - filmo dez segundos. Faço o que conseguir - do desespero. Por um longo tempo, eu não olhava para esse material. Eu pensava que estava só praticando, na verdade. Eu estava me preparando. Tentando estar em contato com a câmera, para que quando o dia em que eu tivesse tempo chegasse, eu faria então um filme “de verdade” ”¹⁰

O material que Mekas vai adotar como matéria-prima de seu principal projeto como cineasta é o registro de um exercício, de um processo. É realizado sem a intenção de ser acabado. Esse termo, “acabado”, em seu sentido tradicional, dificilmente será aplicado aos filmes-diário, tanto em relação à aparência de “falta de acabamento”, de amador¹¹,

¹⁰ “*The footage that I thought was totally disconnected suddenly began to look like a notebook with many uniting threads, even that unorganized shape. (...) As I was studying this footage and thinking about it, I became conscious of the form of a diary film and, of course, this began to affect my way of filming, my style. And in a sense it helped me to gain some peace of mind. I said to myself: “Fine, very fine _if I don’t have time to devote six or seven months to making a film, I won’t break my heart about it; I’ll film short notes, from day to day, every day.”* : “I didn’t have any long stretches of time to prepare a script, then to take months to shoot, then to edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. All my personal work became like notes. I thought I should do whatever I can today, because if I don’t , I may not find any other free time for weeks. If I can film one minute - I film one minute. If I can film ten seconds - I film ten seconds. I take what I can, from desperation. But for a long time I didn’t look at the footage I was collecting that way. I thought what I was actually doing was practising. I was preparing myself, or trying to keep in touch with my camera, so that when the day would come when I’ll have time, then I would make a “real film””

¹¹ O sentido desta palavra como *alguém que gosta muito de algo* e sua relação com *amor, ama, amante* é bastante importante aqui, pois reflete este impulso que não está ligado ao seu suposto oposto *profissional*, onde o que se faz é por obrigação, compromisso profissional, contratos, enfim... Andréa Molfetta comenta “*a relação que o filme de não ficção, amador ou de família, mantém com o cinema das Vanguardas históricas, destaca a continuidade deste vínculo no cinema pessoal e experimental norte-americano da década de 60-70 (em especial, Mekas e Brakhage). Para os cineastas experimentais, o cinema de família é considerado como modelo econômico emancipado da produção artística profissional, sujeita à cultura industrial. Estilisticamente, a maior parte dos realizadores usa expressivamente alguma função que a imagem tem no cotidiano: a relação com o acaso, a captação com descuido do enquadramento e duração do plano, o depoimento improvisado. Introduzem estes usos com estilo minimalista, ou seja, isolam o recurso e exploram suas possibilidades colocando, reflexivamente, esse procedimento no centro da proposta estética do trabalho*” IN: MOLFETTA, Andréa. Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano. In: Revista Sinopse. São Paulo, INUSP, ano IV, n° 9, agosto 2002

quanto em relação a mistura com a vida de seu realizador que é característica essencial do projeto. São anotações que, a princípio, não pressupõem um estado posterior definitivo - que Mekas almejava, num primeiro momento, para sua atividade como cineasta, queria fazer “*filmes de verdade*”, mas nunca com aquele material. Essa indefinição, esta aparência de estar em processo, é crucial neste projeto, pois este se confunde com a vida, na medida em que filma os espaços cotidianos, as ações do dia-a-dia, sendo uma espécie de caderno de memórias, de bloco de anotações, esboços, de forma que arte e vida se misturam. Uma condiciona o funcionamento da outra e sua interrupção. Nesta característica da falta, justamente, desse acabamento¹², Mekas descobriu uma marca estética que tem bastante coerência com a sua defesa desse “cinema pessoal”. Usando o material de uma fase do “processo”, de uma fase inacabada, ele acentua o caráter de uma obra sempre em curso, nunca finalizada. Trata-se, literalmente, de um projeto de vida - em curso até hoje. Ele desenvolveu uma “obsessão” de testemunhar, via filme, cenas do cotidiano, o que acaba por confundir vida, memória, filme, arte.

Arte, vida, arte...

Pela própria natureza das anotações e esboços, criados sob o que ele chama de “desespero”, seria bem difícil anular seus traços mais pessoais neste material, seja via manejo da câmera móvel que reflete seus movimentos, ou através da adição da voz over

¹² Bastante mais radical que grande parte dos cinemas novos em relação às formas de produção realmente artesanais e ao circuito de exibição. Os filmes das Novas Ondas dos anos 60 tem como inspiração o modelo de produção do cinema clássico narrativo, enquanto que Mekas e seus companheiros da Vanguarda Americana, quase nunca tinham produtores, ou uma equipe nos moldes profissionais (com produtor, fotógrafo, técnico de som, atores)

que tanto marca os filmes de Mekas. Além disso, essas imperfeições denotam um posicionamento muito claro em relação às formas já consagradas do cinema, tanto do cinema clássico narrativo quanto ao cinema de arte, moderno. A obsessão com um certo acabamento técnico, tornara os filmes cada vez mais padronizados e assépticos por conta de uma cartilha muito rígida e uniforme de imperativos da técnica que os critérios do comércio competitivo inculcaram no *business* cinematográfico em seus vários segmentos. Nesse contexto, os filmes-diário de Mekas se afirmam num eixo totalmente oposto a este registro padronizado, de acordo com o *personal cinema* defendido em seus textos na revista *Film Culture* e em sua coluna no *Village Voice*.

Os filmes-diário são formados por um material em processo, sua produção é realizada numa espécie de anti-cronograma. Estão sempre “em filmagem”, estão sendo produzidos durante toda sua vida. Não há separação entre estar e não estar “em produção”. Às vezes, Mekas chega a editar “na câmera”, colocando no filme os cortes do material bruto, dada a intensa fragmentação que caracteriza seu modo singular de fazer imagens¹³. Todas as fases de produção do filme são feitas apenas por Mekas, e muitas vezes a filmagem e a edição estão separadas por mais de duas décadas. Além disso ele adota uma platitudo dramatúrgica, sem centros específicos (“*sem tragédia, sem drama, só imagens*” como ele mesmo diz em *Walden*, ou organização em atos - apesar do rolos¹⁴), num contínuo que parece indiferente à seqüência dos acontecimentos, que soa como se qualquer coisa pudesse suceder o que vemos, onde nada anuncia o que virá em seguida.

¹³ Muito marcado pelo *single-framing*, onde se capta somente um fotograma por vez, como uma câmera fotográfica que dispara diversas vezes num curto espaço de tempo. Na edição, este material, posto na velocidade da projeção do cinema adquire uma aparência fugidia pois não se vê nenhum movimento completo e sua velocidade se acelera bastante.

¹⁴ *reels*

WALDEN



O primeiro dos filmes-diário de Jonas Mekas é *Walden*, de 1969. Trata-se do gesto inaugural de Mekas no sentido de tornar obra as filmagens antes restritas a seu uso próprio, privado. O filme consiste do material captado pelo diretor entre 1964 e 1968. Dedicado aos irmãos Lumière, inventores do cinema, este caderno de notas cinematográfico (cuja tradução de seu subtítulo seria “diários, notas e esboços”), nos mostra o autor em sua casa, trabalhando, tocando sua sanfona, só, mas também em parques, três casamentos, viagens e muitos artistas, do cinema e várias outras áreas, como Warhol, Brakhage, Carl Dreyer, Jean Cocteau, Hans Richter, Allen Ginsberg, Barbet Schroeder, Velvet Underground e Judith Malina.

Em relação aos filmes seguintes, *Walden* é o que mais se volta para “fora”, para além da privada de Mekas, para seu ambiente. Todo o trajeto destes diários fílmicos se estrutura na fundação de raízes neste novo país em que ele chega na década anterior. Deste ponto

de vista, *Walden* é o filme que funda esta comunidade que se tornará o novo lar de Mekas, que ele tanto evoca nestes filmes. Trata-se de uma grande crônica da cultura novaiorquina dos anos 60, um olhar intimista sobre uma geração de artistas que foi muito influente na cultura americana das décadas seguintes nas artes plásticas, no cinema e na música. Além disso, vemos também indícios do ambiente político da cidade naqueles anos - imagens de manifestações pró-direitos humanos, de uma passeata de Hare-Krishna, de um protesto contra a violência policial - o que faz com que o filme seja também um comentário sobre uma dimensão pública desse período, deixando a história entrar pelas bordas da imagem, dissolvendo uma possível contradição entre postura subjetiva e valor histórico.

Walden é o nome de um lago americano onde o escritor americano Henry David Thoreau (1817-1862) construiu sua casa e onde morou sozinho por mais de dois anos, ainda no século XIX. Algum tempo depois desta experiência de recolhimento, Thoreau publica o livro *Walden ou a Vida nos Bosques* ¹⁵, relatando esses anos de solidão vividos nas proximidades do lago Walden, na zona rural da cidade de Concord. Durante esse período, Thoreau retira-se para a floresta, onde constrói sua própria casa e móveis e vive com o mínimo necessário à sobrevivência - sem luxos e em contato intenso com a natureza. Comprova em termos financeiros que uma vida monástica é viável, propõe uma nova visão de homem quase mística, em contanto com a natureza e com os livros. Os escritos de Thoreau e em especial *Walden* são referências para o movimento *beat* e o movimento *hippie*. Além disso, o escritor americano faz neste livro uma deliberada defesa da escrita em primeira pessoa na literatura. Ele diz:

¹⁵ THOREAU, Henry D. . *Walden ou a vida nos Bosques*; tradução de Astrid Cabral - São Paulo: Ground, 2007

“Na maioria dos livros omite-se o eu, ou primeira pessoa; neste será mantido, o que, quanto ao egotismo, é a principal diferença. Em geral, não nos lembramos de que, no final das contas, é sempre a primeira pessoa quem está falando. Não falaria tanto de mim mesmo se houvesse outra pessoa que eu conhecesse tão bem. Lamentavelmente, a escassez de minha experiência restringe-me a esse tema. De mais a mais, eu, de minha parte, exijo de todo escritor, cedo ou tarde, um relato simples e sincero da própria vida, e não apenas o que ouviu da dos outros; algo assim como um relato que de um país distante enviaria aos parentes, porque se viveu com autenticidade deve ter sido num lugar bem distante daqui.”¹⁶

Entretanto, o livro não é uma autobiografia. Nem um diário. Podemos defini-lo como um ensaio poético-filosófico sobre a relação entre homem e natureza, escrito em primeira pessoa por um determinado indivíduo. Um manifesto poético contra a civilização industrial daquele momento, e que tornou-se célebre nos Estados Unidos do século XIX. Diante da industrialização e urbanização do país naquele momento, Thoreau propõe o retorno ao simples, ao essencial. *Walden* é uma proposta prática sobre as possibilidades de uma vida que renuncia aos bens da vida urbana e industrial. Durante seus dias de subsistência nos bosques do Massachusetts, suas atividades eram preparar o solo, construir sua casa, plantar sementes, colher, contemplar a natureza, ler e escrever (seja sobre filosofia ou sobre os gastos da semana), entre outras. O livro fala sobre estas atividades e é resultado direto de uma dentre elas, a escrita.

O filme de Mekas não é uma “adaptação literária” nos termos que normalmente nos referimos a esse modo de transposição entre a forma escrita e audiovisual. Não veremos a história de um homem morando à beira de um calmo lago e vivendo dos seus trabalhos manuais. Mas sim um grande fluxo de pequenos trechos de imagem que nos mostram os amigos, a casa, os passeios, as pessoas, as ruas, as estações do ano, na Nova Iorque dos anos 60, através da lente cotidiana do diretor. E adiciona-se a este material algumas cartelas, ruídos, músicas e alguns comentários em voz-over.

¹⁶ idem. pg.17

O primeiro comentário que ouvimos é “*eu faço filmes, logo existo. Eu existo, logo faço filmes. Luz, movimento. Eu faço filmes caseiros, logo existo. Eu existo, logo faço filmes caseiros.*”¹⁷ Com essas palavras, ouvimos pela primeira vez a voz de Jonas Mekas no filme. As imagens que vemos são de um casamento. Nesta paródia do *cogito* de Descartes, Mekas já revela muito do que é e para quem se destina o seu cinema. Ele filma para se constituir, para se inventar através dos filmes, tornando-os suas memórias, nesta reciprocidade infinita entre sujeito e obra. Para isso se destina este monumental inventário do cotidiano que ele batizou de *Walden*. Enquanto Descartes encontra no *si* a única certeza, já que a dúvida, o pensamento, confirma sua existência pois não pode ser refutado - o que implica numa descrença no visível - por exemplo, Mekas faz seus filmes para “celebrar o que vê”, não buscando certezas, não se apoiando numa possível fixidez de interioridade, mas se constituindo, se inventando, a partir do que é sentido, do que lhe é exterior. Sua subjetividade é aberta, porosa, mutante, e não é algo que puramente “se expressa”, e sim algo que se processa, não só de dentro para fora, mas também de fora para dentro, incorporando o que é percebido fora de si mesmo. Mekas desloca o “penso” cartesiano para um fazer, para uma prática que envolve interior e exterior, e parece apontar para esse lugar a sua conclusão “logo existo”, e não para algo que se faz só, no domínio da alma.

Depois das cartelas iniciais, a primeira imagem que vemos é um close do rosto de Mekas, enquadrado dos lábios à testa, os olhos no centro do quadro. Essa imagem dura um pouco mais de um segundo. Ao mesmo tempo em que marca o lugar de onde tudo o que veremos a seguir se origina, ou melhor, o lugar por onde as imagens do filme passam, durante os seis rolos que se seguem nunca verificamos uma insistência em mostrar seu

¹⁷ *I live, therefore I make home movies. I make home movies, therefore I live*

rostos, ou algo que remeta diretamente a uma idéia de identidade fixa, contida naquele corpo, naquele rosto.

É claro que Mekas é o agente central neste discurso, entretanto, sua prática não consiste em apontar a câmera para si, ou revelar, via fala, algo de sua interioridade que permanecia oculta. Trata-se de diário, uma prática do “eu”, de “si”, sem dúvida, porém seu método é muito mais indireto: o “eu” é produto de diversas passagens, de diversos contatos, consigo mesmo e com o mundo. O “eu” é de onde o filme parte, porém ele não é fechado, nem mesmo ao fim do filme, pois não se chega a uma conclusão, a um fechamento sobre si. Trata de uma noção de “si” baseada na idéia de fluidez permanente, de movimento constante. O “eu” é produto deste discurso polifônico. As imagens em *Walden* nunca se detêm. A grande maioria dos planos não dura mais que dois segundos. Essa torrente de imagens é acompanhada por ruídos de metrô, músicas e falas do próprio artista, adicionados tempos depois de gravadas as imagens - nunca em sincronia. Interessa aqui ver que o “eu” é algo que se *faz* muito mais do que algo que *é*. A constituição de “si” requer práticas, requer ações, não é algo passivo. É uma construção.

A forma que Mekas usa para expressar essa idéia, para se colocar no registro das imagens, para subjetivá-las, já se apresenta plena neste primeiro diário. Ele deixa sua marca em cada fotograma, a partir do uso da filmagem de pequenos fragmentos, em ângulos fechados, com uma montagem plástica e hipnótica, sempre em movimento. Não por acaso, os dois principais artistas responsáveis pelo desenvolvimento de tais técnicas de uso da câmera e criação desta forma subjetiva de olhar são personagens de *Walden*: Stan Brakhage e Marie Menken. Enquanto Menken faz uma pequena aparição, Brakhage

ocupa um lugar central no filme. Há um longo segmento onde Mekas faz uma visita à casa da família Brakhage. Esta estada é retratada de modo muito afetuoso e sintetiza todo o espírito celebratório do filme, na medida em que apresenta uma vida em retiro (a casa é afastada da cidade, em um lugar remoto), mediada o tempo todo pelo cinema e pela amizade. Há inclusive uma cena onde os filhos de Brakhage também filmam, com os adultos, materializando a “metáfora da visão” difundida por Brakhage que define bem o seu cinema e também se relaciona muito com a atitude de Mekas, onde o que se procura é um olhar infantil, não contaminado pela “cultura” e “civilização”, um olhar inocente, fenomenológico, livre das categorias pré concebidas.

Com *Walden*, Mekas cria um novo lugar dentro do cinema. Um lugar afastado, diametralmente oposto ao cinema dos estúdios, *hollywoodiano*, e também separado da produção mais corrente da Vanguarda Americana. Mesmo celebrando este movimento de independência absoluta (o filme mostra vários cineastas ligados ao grupo, além de um grande segmento que consiste na visita à casa de Stan Brakhage) e utilizando-se de suas técnicas de filmagem e de seu “amadorismo”, Mekas faz questão de se distinguir deste movimento, de manter seu isolamento. No último terço do filme, onde ele e alguns outros cineastas aparecem fazendo uma espécie de filme underground de encomenda para uma tevê alemã, Mekas faz questão de ironizar as atitudes de seus pares e marcar seu lugar em separado, após desistir da empreitada em conjunto e voltar a fazer “suas próprias imagens, só para ele mesmo e alguns outros”. Recusa as estratégias já institucionalizadas como “oficialmente” de vanguarda, como técnicas de desnaturalização da imagem, filmando através de vidros, e todo tipo de filmagem “excêntrica”. Ao mesmo tempo em que seu cinema consegue conjugar este repertório estético com um desejo de mostrar, de representar em uma certa medida suas cenas e

personagens, seus transfigurar por completo as suas aparências. São filmes documentários de vanguarda e filmes de vanguarda documentários, se colocando nesta fronteira, ampliando os dois domínios, tensionando estes dois lugares.

Walden funda este mecanismo de indistinção que Mekas cria entre seus filmes e sua vida. Nunca se sabe onde começa um e termina o outro. Seus filmes acabam por se tornar um “modo de viver”, uma maneira de estar presente, um jeito de se relacionar com o outro, de compartilhar a presença. Ao mesmo tempo em que a vida que apresenta em seus filmes é plena de espontaneidade, trata-se de alguém que ao invés de somente vivenciar aqueles momentos, se relaciona com eles através de uma câmera. A estratégia de Mekas desempenhada a partir de *Walden* é tornar a câmera uma “parte” de seu corpo. Seu estilo se consolida na medida em que passa a reagir “naturalmente” ao que vê com sua lente. Muitas vezes Mekas filma sem olhar no visor, da altura da cintura, somente apontando e aproximando a sua Bolex do que quer mostrar. E ela se torna aqui seu olhar, um olhar que mistura homem e aparato, mas que celebra um mundo lírico, que tenta materializar sua Lituânia natal em Nova Iorque (via insistência em parques, plantas, animais e principalmente neve). A cartela “*eu pensei no meu lar*” (*I thought of home*) se repete no início e no fim do filme, e parece rondar todas estas imagens da cidade, quase sempre cobertas de neve ou de verde, como o lago de Thoreau.

Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971)



O lar já se esboça em *Walden* como uma questão marcante nos diários, principalmente pela via das cartelas. Sua condição de exilado, de alguém que teve de abandonar seu lar, é também muito marcante nos dois filmes seguintes, que acabaram tendo uma repercussão maior do que o primeiro diário (talvez justamente pelo tema). No filme seguinte, vemos Mekas visitar este seu lar, o vemos reencontrar este lugar após a experiência de se estabelecer nos EUA. *Reminiscences* coloca em cena o cenário que a sua Nova Iorque particular parece querer esboçar: a rural Lituânia.

Além de mostrar esta viagem, o filme trata da questão do exílio na vida de Mekas, e sua possível superação, ou transformação. Para tal, *Reminiscences* se estrutura em três partes. Na primeira, vemos imigrantes lituanos nos EUA em reuniões, em momentos de lazer e em outras formas de organizações. As imagens são ainda dos anos 50. É a primeira vez que Mekas recorre a este material. São dos seus primeiros momentos neste

novo país. Imagens em preto e branco, planos fixos, muito mais “corretas” do que as imagens de *Walden*, por exemplo. Neste segmento, a voz de Mekas se coloca entre nós e aquelas imagens, narrando seu trajeto de cada vez menos pertencimento ao grupo dos imigrantes lituanos, e cada vez mais pertencimento àquela cidade. Sua voz melancólica se contrapõe às imagens alegres de seus conterrâneos. Nos primeiros minutos de filme, enquanto vemos uma caminhada que faz com seu irmão em um parque cheio de neve sua voz diz:

“era a primeira vez que caminhávamos naquele parque naquele dia de começo de outono... Pela primeira vez eu não me senti solitário na América, eu senti que havia chão, que havia terra, e folhas, e árvores, e eu estava lentamente me tornando parte daquilo... houve um momento quando esqueci meu lar... aquele era o início de um novo lar”¹⁸

É disso que trata este filme, do estabelecimento de um novo lar e a confirmação de que a Lituânia de 1971 não é o lar aquele ele se refere. Sua idéia de lar, o lar que lhe dá saudade, está no passado, é uma questão temporal e não geográfica (“*eu ainda estou a caminho de casa*”, diz durante o filme)¹⁹. A segunda parte se chama “*100 vislumbres (glimpses) da Lituânia*”. Então vemos vários fragmentos desta viagem que Mekas faz com seu irmão a seu país natal. Estes trechos são numerados. Porém suas durações variam muito. Enquanto há alguns de poucos segundos, há alguns trechos que duram minutos. A numeração dá impressão de aleatoriedade, apesar de ser feita em ordem crescente. Esta impressão se dá na medida em que não conseguimos estabelecer nenhuma lógica clara

¹⁸ *it was the first time we were walking into the woods in that early fall day.. for the first time I did not feel alone in América, I felt there was the ground, there was earth, and leaves, and trees, and I was slowly becoming a part of it... there was a moment when I forgot my home... this was the beginning of my new home*

¹⁹ *I'm still on my journey home*

para a divisão destes segmentos. Quando menos esperamos, a imagem é interrompida por uma cartela com um número. Muitas vezes, a imagem seguinte é uma continuação da anterior à cartela, sendo “interrompida” por esta, em uma espécie de fluxo, de pulsação “involuntária” do filme, sem razão aparente.

Uma das marcas essenciais de seu trabalho e que é introduzida com mais ênfase neste filme é a presença da voz over gravada com grande intervalo de tempo após as imagens. Esta separação toma forma no primeiro segmento nas imagens dos anos 50 em Nova Iorque, onde Mekas claramente se separa daquele que está na imagem, ele próprio, décadas. Se mostra como um outro separado pelo tempo, e pelo seu meio de expressão (visual e sonoro), fazendo com que estes fotogramas ativem sua memória, e crie então narrações sobre estas imagens, no presente. Sua voz vai muitas vezes determinar profundamente a maneira com que estas cenas são vistas. Um exemplo é quando mostra sua mãe no enquadramento e nos diz:

“e lá estava mamãe e ela estava esperando há vinte e cinco anos, e lá estava nosso tio que nos disse pra ir para o ocidente: vão meus filhos, vão para o ocidente e vejam o mundo... então fomos... e ainda estamos indo”²⁰

A imagem que mostrava somente um senhor e uma senhora passa a ter o sentido de um encontro que é esperado há quase três décadas entre mãe e filho, entre Jonas e a sua família, dando uma dimensão mais concreta ao drama de seu exílio, e à passagem do tempo. Mekas volta a Europa, à sua Lituânia rural, reencontra sua velha casa, sua família e vizinhança, mas agora seus laços, suas raízes, já estão na América. A Lituânia

²⁰ “and there was mamma and she was waiting for twenty-five years, and there was our uncle who told us to go west: go children , go west, and see the world... and so we went... and we are still going”

de sua infância já se foi (mas se insinua em cada enquadramento do Central Park sob a neve). O lar que Mekas canta só pode ser inventado, recriado, mas não recuperado. Sobre os trabalhadores que vê no campo ele medita: *“eu vejo seus rostos iguais ao que eles eram, eles não mudaram na minha memória, eles permanecem jovens... sou eu que estou envelhecendo.”*²¹. Seu olhar já foi afetado pelo tempo em que ficou separado deste espaço, deste lugar. Não é mais possível retornar.

Na terceira parte do filme, os irmãos Mekas vão para a Áustria, acompanhados da crítica Annette Michelson, e dos cineastas Peter Kubelka e Ken Jacobs. Lá, vinte anos antes, Mekas e seu irmão foram para um campo de trabalhos forçados. Eles visitam este lugar e revivem estas memórias tristes, lembrando onde eram suas camas, as máquinas que trabalhavam, mostrando através da voz o que não podemos ver. Enquanto Mekas narra os acontecimentos desta rotina de trabalhos forçados, vemos Adolphas caminhar sobre uma grama bem verde ao lado de uma edificação antiga. O filme termina em Viena, com Mekas mostrando um incêndio no mais antigo mercado da cidade, sugerindo esse desaparecimento como uma espécie de metáfora para sua vida na Europa e para as formas tradicionais, harmônicas, que já não são mais possíveis neste mundo industrial e urbano, que ao mesmo tempo criou as ferramentas do cinema, mas também as guerras que expulsaram Mekas de seu lar.

²¹ “I see your faces just like it used to be, they haven’t changed in my memory, they remain young, it’s me who is getting older”

Lost, Lost, Lost (1976)



Este seria o nome do filme que Mekas faria sobre a guerra e os primeiros anos em que viveu nos Estados Unidos. Mekas chegou a fazer um roteiro para este filme, mas nunca conseguiu financiamento. Assim, mais de vinte e cinco anos após sua chegada neste novo continente, Mekas realizou este épico sobre sua condição de exílio e também seu filme mais conhecido. *Lost Lost Lost* também se estrutura em três partes. Não estão nomeadas como tal da mesma forma que em “*Reminiscences...*”, mas cada uma delas é consistida em dois rolos (o filme é dividido em seis). Nos dois primeiros rolos, vemos as primeiras imagens de Mekas realizadas com sua recém comprada câmera de 16mm. Novamente, imagens em preto e branco, mostrando Mekas e seu irmão muito novos, fazendo brincadeiras para a câmera, e também mostrando os imigrantes lituanos no Brooklyn. A primeira cartela já nos adverte: “*Primeiras imagens que fizemos com a Bolex, 1949*”. E somos desde esse primeiro momento alertado para a forma com que a imagem é feita,

para o que está fora do campo de visão mas que condiciona esta imagem. O que esta cartela gera é ressaltar o valor do gesto que estas imagens configuram. Chamar a atenção para o modo como esta imagem se constitui, para suas bordas, para quem manejava a câmera naquele momento. A partir desta observação, o que este filme narra é um trajeto deste olhar através de duas décadas, uma transformação na maneira de enquadrar, de iluminar, de se relacionar com a câmera e com o que é filmado. “*Lost...*” narra o nascimento e o desenvolvimento deste olhar, desta forma de se relacionar com seus personagens, desta forma de viver e filmar que Mekas desenvolveu. Isto se dá na medida em que Mekas usa em cada uma das três partes do filme filmagens de épocas distintas. Na primeira parte, o material do final dos anos 40 e do começo dos 50, que segundo Michael Renov evocam o documentário dos anos 30 pela maneira de compor e pela escolha dos temas²², na segunda, vemos parte de seu material dos anos 60 não usado em *Walden*, e a parte final, seus filmes do final dos anos 70, feitos quase na mesma época da edição do filme. Assim, podemos observar o desenvolvimento desta escrita cinematográfica realizada com a leve câmera *Bolex*, em direção a um manejo muito mais movente, mais envolvido com a cena que mostra, denunciando-se como olhar, tornando-se reflexivo, sendo afetado pelo que mostra, subjetivando este registro.

A questão da perda evocada nas repetições do título se desdobra em alguns aspectos do filme. O principal deles funda esta a criação dos filmes-diário de Mekas e diz respeito a sua obsessão por filmar, por testemunhar os eventos, em relação à impossibilidade de reter o presente. Ele diz: “*é minha natureza agora filmar. Tentar guardar tudo pelo que passo, tentar reter ao menos pedaços disto. Eu perdi tanto. E agora tenho estes pedaços*

²² RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004. pg. 71

do que passei”²³. É este impulso de preservar que se configura como força motriz dos filmes-diário. Este desejo impossível de guardar o que está sempre em movimento, sempre a passar, sempre perdido, inapreensível, funda este gesto de Mekas, esta forma de registro.

“Mekas nos lembra da irreparável fratura entre experiência e sua representação externa, uma noção que está implicada no próprio título do filme. Nós estamos todos perdidos na fissura entre nosso desejo de capturar o passado e a impossibilidade de um retorno”. Quem diz isso?²⁴

É a partir desta relação que o filme se estrutura, desta impossibilidade que impele Mekas a seguir obstinadamente com seu projeto cinematográfico. Já que seu passado não pode retornar, ele cria a partir das imagens desse passado, novos discursos a partir do presente da fala, do tempo da edição, de onde ele olha aquelas imagens com distância temporal. Essas imagens ganham assim outro valor. Não ficam “congeladas”, como um passado que se fixou e se inutilizou ao deixar de ser presente. O mecanismo de Mekas nos diários atualiza estes fragmentos de filme com seus comentários e cartelas, criando novos sentidos para eles a partir de um olhar que já está distanciado. Em um certo trecho, a voz de Mekas diz sobre o primeiro grupo de imagens: *“eu estava lá. Eu era o olho da câmera. A testemunha. E filmei tudo. E não sei, estou rindo ou chorando?”* . Assim, marca o distanciamento entre fala e imagem, enfatiza a separação irreconciliável. As novas relações de sentido entre a narração adicionada posteriormente e a imagem só podem nascer desta separação radical, onde o sujeito já não se reconhece, já não sabe o que sentia, e assim, cria novos sentidos para aquelas imagens.

²³ *“It’s my nature now to record. To try to keep everything I’m passing through, to keep at least bits of it. I have lost too much. So now I have these bits that I have passed through.”*

²⁴ RENOVA, 2004: pg. 77

O trajeto que o filme narra através das três partes é o caminho de Mekas em direção às novas raízes que a comunidade de artistas e o cinema lhe proporcionaram. No primeiro momento, mostra as imagens monocromáticas que revelam este sentimento de exílio, acompanhando os outros imigrantes, e tentando fazer filmes de denúncia, contra a guerra. No segundo segmento, vemos as filmagens do primeiro longa de Mekas, *Guns of the Trees*, e o momento da criação que também marca o estabelecimento de novas raízes, da invenção de laços, de pertencimento através da arte e da comunidade de artistas da Vanguarda Americana. A forma de filmar já se torna mais solta e indisciplinada, já se expressa aí uma certa alegria da criação, um entusiasmo que pouco se ensejava na melancolia das primeiras imagens. No terceiro grupo, as imagens em cores, aceleradas, inquietas, e às vezes beirando a abstração, já mostram uma outra relação com a câmera e também de Mekas com sua vida. Vemos uma viagem de carro, um passeio na praia e muitas brincadeiras com câmera e com seus amigos. A partir do momento que se consolida uma nova estética em novas texturas na imagem e em formas de enquadramento, se solidificam também os laços de Mekas na América com esta comunidade de artistas. Sua vida e sua estética caminham juntas, estão ligadas, e o filme é o elo. Assim, “Lost...” deixa claro que o trabalho de Mekas com os diários é, ao mesmo tempo, um grande inventário destes personagens e espaços, mas também o desenvolvimento de uma imagem, de uma forma de fazê-las. Há uma dupla dimensão permanente nas imagens dos diários que o estilo de Mekas não nos deixa esquecer. Todas as estratégias de subjetivação do registro - os movimentos bruscos, os planos de poucos fotogramas etc - nos dão esta impressão de um olhar específico, de alguém que vê o que estamos vendo no presente da filmagem, de um sujeito de onde este olhar

parte, e é esta mirada e seu desenvolvimento através de quase trinta anos que acompanhamos em “Lost, lost, lost...”.

PARTE II- SUJEITO, DOCUMENTÁRIO, ESCRITAS

Na última fase de sua obra, o filósofo Michel Foucault passou a dedicar seus estudos ao que chamava uma estética da existência. Esse foi o objetivo geral dos últimos dois volumes da História da Sexualidade. Foucault faz um recuo na história para tentar encontrar na Grécia dos séculos IV e V, um modelo de sociedade, de relação do homem consigo mesmo que difere do tipo de relação que o Cristianismo estabeleceu. Foucault identifica ali uma preocupação dos homens em produzir uma vida livre, e uma aposta em que esta liberdade só pode ser conquistada agindo não só para sua cidade, mas também sobre si próprio. Os gregos perceberam as forças que agiam sobre o sujeito, as forças de sujeição e notaram que o “si” é um local de embate, onde é preciso tomar ações. E Foucault busca neste período analisar estas relações do homem consigo próprio para pensar o sujeito hoje e suas relações consigo mesmo, e as forças que atuam neste sujeito. Percebe ali um modelo que pode ser potente no presente para um “*domínio de si*” hoje, para se pensar as possibilidades de ser livre, de constituir-se como tal, para além dos jogos de saber e poder que ele tratou de identificar através da sua obra.

Nestes seus estudos sobre “*a estética da existência e do domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império*”²⁵, Foucault descreve quais as funções e as características que as *práticas de si* tinham naquele momento, traçando uma genealogia da ética e da moral ocidental, a partir da análise das relações de cada um consigo mesmo e com o próprio sexo, fazendo emergir as formas e as condições de

²⁵ FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 144.

A concentração da última fase de sua obra se direciona para este estudo, notadamente após a publicação da *História da Sexualidade vol. 1 A Vontade de Saber* (no Brasil: Edições Graal: São Paulo, 2006).

construção, de constituição, da subjetividade dando a ver de que maneira o sujeito é algo passível de transformações, que está a mercê de infinitas possibilidades.

Em linhas gerais, o estudo de Foucault aponta como o poder foi se instalando nas formas de vida dos indivíduos, na relação consigo mesmo, buscando não só um controle dos atos, mas também uma *purificação* da alma segundo os moldes da moral cristã, fazendo da confissão - a revelação de uma interioridade - um instrumento, uma técnica que foi adotada e na qual se baseiam grande parte das ciências e das instituições ocidentais.²⁶ Tais poderes colocam em jogo forças de submissão dos sujeitos, forças que querem enquadrá-lo em identidades fixas, inculcando a culpa, controlando e criando categorias e discursos que dêem conta, sistematizem, englobem, estancando as forças de movimento que compõem a vida e o sujeito.

Este poder não se restringe somente às técnicas de dominação identificadas por Foucault nos seus estudos sobre as sociedades disciplinares, mas também às técnicas que o sujeito faz agir sobre si mesmo, nas quais o poder de assujeitamento parte do próprio sujeito sobre si mesmo, sobre sua alma e corpo. A técnica da confissão é um exemplo desta relação de sujeição. No século XVI ela se estabelece em direção aos desejos, aos pensamentos e psiquismos, buscando atingir a vida psíquica e os desejos, buscando controlá-los ao transformá-los em discurso. Passam a ser do seu domínio não só as práticas, mas as subjetividades, as individualidades. Tudo o que se relaciona ao sexo passa pela obrigação de se transformar em palavra. A confissão é a principal tática de individualização pelo poder, a partir de seu potencial de produtora “de verdades” - na justiça, medicina, família, pedagogia). Ela cria este interior.

²⁶ De alguma maneira este é o projeto geral dos 3 volumes de A história da Sexualidade. Porém, o tema da confissão e dessa noção de interioridade está bem desenvolvido no *Vol. 1 A Vontade de Saber*. Edições Graal: São Paulo, 2006

Entretanto, o que interessa aqui é uma pequena parte deste grande projeto, em que Foucault analisa algumas práticas de *escritas de si* neste período histórico, na Grécia e Roma antiga.

Confissão e interpretação de si

O conceito ocidental de sujeito no Ocidente é produto de técnicas e práticas, segundo Foucault, fundadas principalmente por *jogos de verdade*, mecanismo que vieram a instaurar uma concepção de sujeito ligada à idéia de identidade imutável, e assim, controlável. Tal idéia está condicionada ao estabelecimento de uma verdade de si próprio, principalmente a partir do momento em que prevalece o mandamento de Delfos “conhece-te a ti mesmo”, fazendo do sujeito o lugar de procura de uma verdade, de um conhecimento, que é obscuro à superfície e que precisa ser buscado na alma. O “eu” é produto de técnicas variadas que se direcionam a um “aprimoramento de si”, técnicas que na Antiguidade Clássica já gozavam do lugar de atividades amplamente encorajadas na sociedade grega. Esse aprimoramento tinha em vista a conquista da liberdade do indivíduo, que se dá através de um agir sobre si, de uma atenção e uma ação sobre si próprio, podendo dessa maneira torná-lo livre, para além das forças de submissão que agem sobre ele. O mandamento délfico acabou, com o passar do tempo, prevalecendo sobre o “cuide de si mesmo”, por conta da ascese cristã, que considera o indivíduo como

uma instância da qual se pode abdicar²⁷. Por isso o conhecimento de si se torna a dimensão única fundamental do indivíduo consigo mesmo, desviando-se deste objetivo do cuidado de si, de seu aprimoramento para si mesmo.

Esta referência ao trabalho de Foucault acerca de técnicas e processos pelo meio dos quais o “eu” é modificado por si mesmo tem por objetivo traçar um paralelo entre as práticas analisadas pelo filósofo francês em suas últimas obras²⁸ e o campo do audiovisual como possibilidade de discurso de si, do próprio sujeito incidindo sobre ele mesmo e sobre os outros. A genealogia do discurso de si precisa necessariamente levar em conta estas técnicas que “*permitem aos indivíduos efetuarem certo tipo de operações sobre seus corpos, sobre suas almas, sobre seu próprio pensamento, sobre sua conduta*”²⁹ em direção a um certo estado de pureza, de perfeição e de felicidade, no exemplo analisado por Foucault.

Dentre tais técnicas são destacadas as que estão orientadas para a “*descoberta e formulação da verdade a respeito de si próprio*”³⁰, em um movimento de hermenêutica, de interpretação de si, de busca de uma “revelação”. O principal mecanismo de produção desta verdade do “eu”, a partir do cristianismo, foi o da confissão. Esta espalhou-se na modernidade como técnica de verdade das diversas instituições da medicina, psicologia, pedagogia e do sistema judiciário (e também, posteriormente, nas

²⁷ FOUCAULT, Michel. “*As Técnicas de Si*”. In: Ditos e Escritos Vol. V. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006.

²⁸ Os livros correspondentes ao três volumes da História da Sexualidade. (Editados pela editora Graal no Brasil): “A vontade de Saber”, “O uso dos prazeres” e o “Cuidado de si”

²⁹ p. 207. *Verdade e subjetividade (Howison Lectures)*. Revista de Comunicação e Linguagem, nº 19, p.. Lisboa: Editora Cosmos, 1993. pg. 210

³⁰ p. 207. *Verdade e subjetividade (Howison Lectures)*. Revista de Comunicação e Linguagem, nº 19, p. 203 - 223. Lisboa: Editora Cosmos, 1993. p. 205

produções midiáticas e artísticas, incluindo o cinema documentário), estabelecendo-se como principal mecanismo do exame de si mesmo, fundando como um dos eixos fundamentais de uma hermenêutica ocidental do “eu”, que partindo desta crença numa verdade oculta, obscurecida, fixa, à se revelar, acaba por dar forma à identidade moderna, onde cada um tem “o dever de saber que é”³¹. Esta verdade, este saber, jaz no interior de nossa alma à espera do gesto da confissão de irá liberá-la, purificando assim, a alma, e tornando manifesta esta “verdade do sujeito”. Estabelece-se assim a separação entre exterior/interior, sendo o interior o lugar da alma, da essência, e o que se esconde neste interior pode vir à tona através desta técnica, que visa a purificação de si, via ascese, expurgando o mal e dando-lhe um nome, através do discurso confessional.

Caderno de notas

Antes da guinada das técnicas de si ocidentais em direção ao exame vigilante do nosso interior, da verdade oculta do pensamento, com a influência cristã, Foucault descreve outras formas da escrita de si que interessam como diálogo com a prática de audiovisual contemporânea aqui em questão. Este diálogo pode se dar na medida em que a existência de discursos de si que visam este cuidado consigo, a tentativa de não assujeitamento que Foucault identifica nesses discursos, se fazem relevantes hoje, em um contexto de extrema demanda autobiográfica, de vidas transformadas em discursos fechados e fixos. Não é difícil perceber a existência de descontinuidades neste sentido que justificam esta ligação, pois a cada dia as imagens do presente nos oferecem biografias prontas, coerentes, e fechadas, prontas para “uso”.

³¹ idem. p.214

Dentre estas técnicas, o autor descreve a *hypomnêmata*³²: “podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete”³³, uma espécie de “memória material das coisas lidas”, destinada à releitura e meditação posteriores. O objetivo aqui não é revelar uma interioridade, uma verdade oculta do sujeito, mas sim uma prática de escrita que registra o já dito, que reúne o que se pôde captar, com o objetivo de uma constituição de si, de “uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quanto possível”, de um aprimoramento de si a partir do que lhe é exterior³⁴. Este objetivo pode se dar na medida em que tal prática implica, ao mesmo tempo, uma leitura de materiais diversos, e uma seleção e “apropriação” destes materiais, consolidando-os na “alma”, evitando a dispersão. Não têm valor de confissão purificadora. Seu movimento não é o de perseguir o indizível, revelar o que está oculto, mas reunir o que se pode ler e ouvir para a constituição de si mesmo³⁵.

Esta forma de escrita quer constituir e fixar elementos e formar com eles “o passado, em direção ao qual é sempre possível retornar e se afastar”³⁶, quer ter a “posse” de um passado. Trata-se de um combate contra o esquecimento, contra a ação do tempo sobre a memória, de um esforço de retenção para a constituição deste sujeito em direção a um estado ideal.

Foucault opõe a essas características da *hypomnêmata*, a *stultitia*. Esta se define pela:

“agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir; caracteriza-se também pelo

³² “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 144

³³ Idem. p. 147

³⁴ Ibid. P. 149

³⁵ Tucherman, Ieda. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 27 • agosto 2005

³⁶ ibid. p.150

fato de dirigir a mente para o futuro, tornando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida”³⁷

Foucault não se ocupa por muito tempo a descrever a *stultitia*. Entretanto, sua definição traz interessantes características para compreendermos, por oposição, a finalidade da *hypomnêmata*. Esta última possui valor específico de uso. É uma espécie de fonte para ações futuras, matéria-prima para obras mais sistemáticas e coesas. Para esse uso “futuro” ela precisa se concentrar na solidificação, na concretização de um passado; a partir deste processo de leitura e escrita, constituir um passado, uma reserva, uma memória. São também solidificações de um tempo já ocorrido, com valor de uso futuro, de rememoração e de constituição de si a partir desse passado escolhido, lido, editado.

Estas formas de “coleta” de fragmentos de fontes diversas para constituição de si são técnicas que guardam entre si semelhanças, no que se refere a sua forma de inventário, descontínua, constituindo um passado ao qual se pode sempre recorrer, e em relação ao seu valor de uso “futuro”. Ao mesmo tempo que as anotações são verdadeiras no que elas afirmam (em relação ao que o chama de *verdade local da sentença*³⁸), em relação ao seu contexto original, sua utilidade se dá a partir de circunstâncias adequadas à ela, de situações que as solicitem (*valor circunstancial de uso*): estes são dois princípios do caderno de notas segundo Foucault³⁹. Combinam o valor absoluto do fragmento no que ele afirma em si e o valor circunstancial do uso que se faz dele. Este tipo de anotação guarda assim esta dupla função, estas duas maneiras de uso.

³⁷ *ibid.* p.150

³⁸ *ibid.*

³⁹ *ibid.* p. 151

Correspondência

Um outro exemplo que pode ser aproveitado nesta linha de raciocínio sobre as técnicas de si analisadas por Foucault é o da correspondência ciceriana. Esta age, por definição sobre quem lê e sobre quem escreve. Estendendo a finalidade da *hypomnêmata*, ela visa causar um aprimoramento do outro, mais isso é impossível sem que ao mesmo tempo essa finalidade recaia sobre si. Foucault chama a correspondência de uma espécie de “treino”⁴⁰ àquele que a escreve. O exercício de nos colocar no lugar do destinatário, para ajudá-lo, aprimorá-lo, ou dar-lhe conselhos, volta-se também para si no ato da correspondência. Ela tem duas faces, age em dois sentidos, aumenta o raio de ação da escrita. Trata-se de uma extensão de alcance de uma característica já existente na prática dos cadernos de notas da *hypomnêmata*, abrindo seu campo de ação para além de si, a um outro que lê.

Foucault irá ressaltar uma outra característica decisiva da correspondência. A carta, através do seu gesto material, possui a capacidade de “*tornar o escritor presente*”⁴¹ para aquele que a recebe, “*com uma espécie de presença imediata e quase física (...) traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar*”⁴².

⁴⁰ P. 154 . “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006.

⁴¹ Idem. p. 156

⁴² Sêneca citado por Foucault. Ibid.

A existência de uma marca física da escrita, de uma caligrafia, da impressão material de um gesto motor: Foucault aponta para uma inscrição material gerada partir de um contato. A carta traz em si o vestígio do gesto do outro, as marcas dessa prática, a evidência de um ato motor de um sujeito que, para além dos ensinamentos que traz, oferece ao destinatário esta dimensão da inscrição do sujeito via ação corporal. A escrita como materialidade deste gesto age também sobre este sujeito, aproximando-o do destinatário, funcionando de alguma forma como um duplo, como uma presença da ausência do remetente, como uma subjetividade que se projeta para além da presença do sujeito que escreve, que se torna exterior. Esta presença se dá a partir do resultado deste contato com o exterior, deste gesto que é a escrita, e assim criando uma marca subjetiva sobre a qual é possível retornar, assim como a *hypomnêmata*, mas uma marca subjetiva do outro e não de si, visando um aprimoramento de si a partir do contato com outra subjetividade. “O que ele [Foucault] encontrara entre os gregos, capaz de levá-lo a repensar a relação entre a constituição da subjetividade e a estetização da existência, foi uma experiência de moral assimétrica e livre, à qual cada um aderiria segundo sua vontade e sua capacidade”⁴³.

⁴³ TUCHERMAN, Ieda. *Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade*. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 27 • agosto 2005

Cinema, autobiografia

Na passagem da escrita de si para o cinema, surgem alguns questionamentos de como a relação entre sujeito e discurso se dá nesta vertente de tendência autobiográfica, desta escrita voltada para si. A primeira questão que se coloca é a possibilidade do cinema expressar de fato um discurso em primeira pessoa, uma escrita de si nos termos da escrita, da anotação, da carta, da conjugação verbal. Que configuração o audiovisual pode dar ao gesto do discurso de si? Que forma de visibilidade pode se fazer desta maneira? O que o filme subjetivo deixa ver e o que ele esconde em sua constituição como discurso? Como estes conceitos podem ser deslocados através destas diferentes formas artísticas? O que se transforma quando as escolhas de enquadramento, exposição, duração, movimento, incidem sobre este discurso?

Em relação às formas analisadas por Foucault, a concepção deste tipo de discurso audiovisual, voltado para o público, para além do âmbito privado, traz um tipo de configuração que remete à forma da correspondência ciceriana. Pois ambas pressupõem um destinatário, que é ampliado pelo audiovisual uma vez que os destinatários não são conhecidos, a escrita destina para si e para um outro que não conheço, mas a quem me refiro, um outro por vir. Pois ao escrever, também lemos a carta, a escrita se torna esta marca exterior, que nos dá a ver um resultado muito direto de uma ação deste sujeito.

De antemão, pode-se afirmar que essa expressão e tematização de si no cinema se dá de maneira distinta do modo escrito. O teórico Phillippe Lejeune ressalta que o próprio conceito de autobiografia possui concepções diferentes desde seu nascimento, no século XIX. Em dois exemplos, Lejeune diferencia a definição do Larousse de que trata-se “*da*

*vida de um indivíduo escrita por ele próprio, uma narrativa referencial, que se quer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada mais na vida individual do que na história coletiva*⁴⁴, que se estrutura a partir de um pacto de verdade (à moda jurídica, dos juramentos nos tribunais), de referencialidade, de um compromisso com a factualidade da vida de um indivíduo escrita por ele próprio, da definição de Vapereau, muito mais flexível, comportando qualquer tipo de texto *“cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos*”⁴⁵. Abrindo muito mais o escopo, e dissolvendo o pacto de veracidade que sustenta a primeira.

No segundo exemplo, não há mais um compromisso com a verdade e nem mesmo com a individualidade. Há uma “atitude de leitura” que passa, a partir deste momento, a buscar o “eu” do artista em suas manifestações, o que culmina na figura do “autor”, que marcará profundamente a crítica do cinema e toda uma maneira de lidar com o cinema e com os filmes a partir da leitura de uma “obra” (como conjunto de filmes de um diretor específico), que tem como eixo estruturante uma subjetividade específica, a do diretor.⁴⁶ Tal atitude individualizante é marcadamente moderna (observada por Foucault nesta busca de interpretação do “eu oculto”), como bem expressa Lejeune, que a enquadra numa tendência personalizante no século XIX, época em que este tipo de escrita surgir como um gênero determinado, estabelecido, demandado. Ainda assim, nesta “atitude de leitura”, o que busca-se ainda é fazer ver o “eu” profundo do autor, sua personalidade íntima.

⁴⁴ p.223. LEJEUNE, Phillipe. O Pacto autobiográfico. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008

⁴⁵ idem

⁴⁶ Ver: BERNARDET. O Autor no Cinema. Brasiliense, 1994

Dentro da vertente “pactual”, que acredita no estabelecimento da relação autobiográfica a partir da coincidência, da fusão, entre o “eu”, o enunciador e o enunciado, se inscreve a análise de Elizabeth Bruss sobre o tema, em seu pioneiro artigo “*Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*”⁴⁷. No cinema, segundo essa autora, seria impossível ocupar estes lugares ao mesmo tempo. O ato autobiográfico possuiria “*valor de verdade: enunciado passível de verificação; valor de ato: enunciação reveladora do sujeito; valor de identidade: fusão da enunciação e do enunciado*” (p.226). A defesa de idéias como *verdade, verificação, revelação, identidade* demonstram uma concepção da relação entre sujeito e escrita no gesto autobiográfico como algo objetivo e que preexistiria a esta escrita, e esta dimensão da prática, do escrever, como reprodutora do já acontecido. A premissa aqui é a da identidade fixa, oculta, na verdade interior do sujeito que viria à tona à forma do discurso confessional, que entende o sujeito que algo imóvel, ligado a uma essência imutável, que se pode deixar ver via discurso de revelação, via representação.

Em geral, o enunciador, o agente do discurso, o sujeito desta forma discursiva, de um filme, não é percebido como uma pessoa. O cinema, especialmente o documentário, fundou-se uma tradição do impessoal, do ponto de vista neutro, ligado a uma idéia de objetividade. Para Bruss, a câmera subjetiva, que simula o olhar de um personagem, é uma ferramenta insuficiente neste sentido. Assim, trata-se, no mínimo, de um meio onde surgem novas dificuldades de se colocar na posição dupla, de quem mostra e de quem é mostrado, que a autobiografia escrita atinge com facilidade. Entretanto, acredito que desta dificuldade possam emergir interessantes soluções de inscrição das subjetividades no discurso audiovisual, a partir dos usos da imagem e do som.

⁴⁷ Elizabeth Bruss, “*Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*” in James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 298-320

Segundo o cineasta e crítico J. L. Comolli, o cinema só “escreve em tempo presente” . Está condicionado ao presente da inscrição, ao inscrever as marcas de um momento onde a superfície sensível do aparato ficou em contato com luz por um determinado tempo. De forma que não pode inscrever o já passado. Ao mesmo tempo, em que no cinema, no momento de projeção, o que vemos é sempre um passado “reapresentado”, uma marca deste encontro. Ao invés de mostrar o passado e o “eu” como na escrita, a câmera parece estar condenada a mostrar sempre o presente e o outro, o agora e o exterior àquele que escreve/filma. Assim, o cinema estaria condicionado à reencenação, como nos famosos exemplos de 8 e meio de Fellini e Eu me lembro de Edgard Navarro, para repetir a relação que se tem na escrita autobiográfica, que se funda nesta posição retrospectiva, de rememoração dos acontecimentos.

O objetivo do documentário

Enquanto o cinema de ficção assumia-se como protagonista na ocupação dos espaços do espetáculo, dos teatros e afins, o documentário ocupou um lugar de instrumento de conhecimento, de saber. Desde os pioneiros Marey e Muybridge é notável a associação entre imagens cinematográficas e ciências modernas, como produtora de verdades, de conhecimento. Nota-se uma clara influencia das idéias positivistas do séc. XIX (quando nasce também o cinema), onde há uma mudança no estatuto do "objetivo" como categoria. Este passa a significar “factual, neutro, confiável, diferente do "subjetivo" -

este baseado em impressões e não em fatos, influenciado por sentimentos pessoais e não-confiável, adquirindo um estatuto de inferioridade frente a força do objetivo. E este desejo de conhecimento, de reproduzir o movimento com “fidelidade” contribui imensamente para o surgimento da técnica cinematográfica.

A obscuridade da produção do que se chama de *documentário subjetivo*, isto é, sua restrita circulação nos circuitos de exibição e na bibliografia do cinema, tem causas históricas, econômicas, estéticas. O documentário, domínio que aos poucos vai incluindo esta produção mais subjetiva (em princípio circunscritas a espaços das artes plásticas), ainda que num subgrupo de interseção (filme performático, filme-diário, documentário de vanguarda, experimental), acabou sendo marcado, desde a escolha de seu nome, por uma relação de comprovação, por ser um discurso ligado a uma idéia de verdade geral e não histórica.

O documentário já constituía uma tradição, ligada à idéia de “verdade”, e toma pra si o lugar de comprovação histórica ao constituir-se como domínio, especialmente nos anos 30, com documentário estatal inglês, capitaneado por John Grierson. Seu discurso, que defende a invisibilidade discursiva, tem como função social atestar que “isto aconteceu”, não deixar dúvidas ou restos. Esta função vem responder a um desejo de saber (e um medo), que segundo o teórico de cinema americano M. Renov⁴⁸, vem da associação seminal entre documentário e ciência, herdada da mãe “fotografia” e do positivismo. O filme de não-ficção se consolidou como espaço de “saber mais”, de crença, de clareza, de clareza e objetividade, resumindo, de informação, a partir, principalmente, da produção inglesa dos anos 30. Para responder a esse desejo de “verdade-realidade” e por aí se desenvolver como domínio sólido, optou-se por um estilo

⁴⁸ P. 25. RENOV, Michael(org). *Theorizing documentary*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1993.

onde se oculta sua condição de relato - cuja assunção pressuporia a existência de um sujeito que fala. Um estilo que quer convencer, persuadir, e para isso, precisa trazer consigo este tipo de estratégia, carregando consigo a Verdade.

De fato, a característica distintiva do documentário é que seu referente é parte do mundo histórico. O status do personagem fora dos filmes é diferente do personagem ficcional: ele possui “vida própria” para além dos filmes. Entretanto, é preciso estar atento à passagem da experiência para o discurso, quando ocorre uma mudança radical de natureza. A “re-apresentação”, nesse caso, se dá por meio de imagens fotográficas, sons e movimento, por escolhas de enquadramentos e captação, por fim, de subtrações.

De uma maneira geral, na história do documentário, a “função social” se sobrepôs à “função estética”⁴⁹, se constituiu em detrimento desta última - criando uma distorção ética profunda no gênero, na medida em que tende a uniformizar tudo o que toca, ao naturalizar procedimentos técnicos e narrativos como a voz em *off* onipotente e a entrevista⁵⁰. Passou a ocupar um lugar de fala muito ligado a uma idéia de verdade, informação e conhecimento. Nesta direção, são inúmeros os casos onde suas imagens foram usadas em locais onde se exercem técnicas de verdade como os tribunais e os telejornais, como no caso de “*Gimme Shelter*” (irmãos Maysles, 1969) e “*Entreatos*” (João Moreira Salles, 2004). Aqui, a imagem do documentário é usada como prova, tem valor factual, atesta algo que lhe é anterior, que ela captou “sem querer”. A imagem adquire este poder de incriminar, de verdade incontestável. No filme dos Maysles, filma-se um assassinato por acaso, no fundo da imagem. O filme é então usado para identificar o culpado. Com “Santiago”, foi extraído um trecho do filme e usado em um telejornal

⁴⁹ RENOVA, 2004, pg.12

⁵⁰ A análise de Jean Claude Bernardet em “Os Cineastas e as Imagens do Povo” é exemplar neste sentido.

para ilustrar a arrogância de um político, que, na época, era acusado de corrupção. Nos dois casos, a imagem serve como comprovação, como prova de uma tese. Ela pode identificar e punir.

O documentário toma para si, a partir de sua função social, o lugar daquele que ensina, do fornecedor de conhecimento, que diz o que é certo. Assume o papel aquele que transmite informações a quem não as possui - daí, por exemplo, a grande força da categoria de *filme educativo* através da história. Ao seguir este caminho, esta forma de discurso precisa de técnicas que gerem um efeito específico no espectador: o de “dizer a verdade” sobre o mundo. A partir desta necessidade de produção de consenso em torno de uma verdade fixa, naturalizaram-se técnicas narrativas que consolidavam uma idéia de imagem como prova, verdade absoluta e verificável.

Dois grandes exemplos desta relação são: o uso da voz em *off*, em terceira pessoa, que dá sentido único e coincidentes às imagens, e o uso da entrevista em sincronia, onde coincidem corpo, voz e nome. No primeiro exemplo, a voz quer dar inteligibilidade à seqüência de imagens, quer explicá-las, torná-las parte de um discurso lógico e racional, destinado a revelar as informações acerca do que se mostra. No segundo exemplo, é a técnica mesma da fala “incorporada”, herdeira da confissão, que vem para atestar a verdade dos sujeitos, que vem para confirmar a origem comum do corpo, da voz e da imagem, via aparato sincrônico. Há um sujeito, com nome, sobrenome, rosto, profissão, que fala, que profere o discurso, e tal cruzamento de informações funciona como técnica de validação do que é falado, a partir deste movimento de identificação, que esboça esta concepção de sujeito como uno e imutável, que opera, não por acaso, por um movimento muito parecido com as formas de documentação como a de identidade.

Percebe-se aí todo um movimento, toda uma conjugação de forças que converge para esta tentativa de identificação, para além dos domínios dos discursos artísticos, via os atuais circuitos de vigilâncias às técnicas modernas de documentação e policiamento.

O documentário passa a funcionar como técnica produtora de identidades, provas e arquivos, à maneira como Foucault diagnostica o funcionamento das instituições disciplinares que, a partir de variadas técnicas, produziram o que ele chama de sujeito moderno, portador de um documento de identidade e identificável por fichas arquivadas, que contém suas informações em relação às instituições de ensino, militar, policial e judiciária, por exemplo⁵¹. A partir do cruzamento dessas informações, chega-se ao sujeito moderno, unificado, coerente e responsável, cuja principal técnica de revelação é a da confissão que atravessa vários de seus espaços e práticas sociais e, como vimos, também o cinema.

Verdade do cinema, verdade do sujeito

Desde o aparecimento de câmeras mais leves, portáteis, o audiovisual torna-se cada vez menos dependente de uma grande equipe. Com pequenos e leves equipamentos, o discurso subjetivo se torna mais concebível e praticado. A popularização das câmeras de 16mm, principalmente no pós-guerra, faz com que o cinema comece a prescindir de um

⁵¹ p. 220. *Verdade e subjetividade* (Howison Lectures). Revista de Comunicação e Linguagem, nº 19, p. 203 - 223. Lisboa: Editora Cosmos, 1993

grande número de técnicos. Apesar de ter sido inventado ainda nos anos 20, a apropriação artística dos equipamentos de menor porte, ainda que haja registros desde a década de 40, só se tornará mais visível como prática artística a partir dos anos 60 e 70. Não por acaso, acompanhando o movimento de “guinada subjetiva” assinalada pela autora argentina Beatriz Sarlo⁵² no campo das artes e da teoria no pós-68, o sujeito vem à tona como lugar de disputa, como disputa de visibilidades. Neste período observa-se uma mudança de uma política dos movimentos sociais em direção a uma “política das identidades”, como bem observa Renov em *Subject of Documentary*⁵³, e a subjetividade se torna ainda mais política.

Os novos equipamentos de uso simplificado colocam o cinema dentro desta disputa de fazer ver os sujeitos, da possibilidade dos grupos, das comunidades poderem fazer imagens de si mesmas. Na virada para a década de 80, com o advento do aparato de vídeo portátil, acompanhado pela consolidação do debate em torno das minorias, o audiovisual vai ser ferramenta de intervenção da disputa pelas identidades. Multiplicam-se os discursos audiovisuais em primeira pessoa, onde os sujeitos tomam a palavra e já não se fala mais em nome de ninguém⁵⁴.

Nesta direção, a exploração da subjetividade tem sido tendência definidora da prática do documentário pós-verité , a partir dos anos 70. O Cinema Verité de Jean Rouch descobriu a potência do encontro do sujeito com a câmera e tem de fazer ver a verdade deste encontro, deste presente. Este contato é produzido pela relação específica entre as subjetividades envolvidas na feitura do filme. Tal verdade não preexiste ao momento

⁵² SARLO, Beatriz. *Tempo Passado, Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

⁵³ p. 195. RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2004

⁵⁴ Idem. p. 243

da filmagem, não estava escondida, esperando pra ser revelada. O objetivo cinematográfica inscreve na sua película este encontro, este instante partilhado entre quem filma e quem é filmado, entre todos que estão compartilhando este momento da filmagem. A imagem passa a “se mostrar mostrando”, na medida em que aquele que filma é um sujeito que tem influência direta na cena que vejo, na maneira como a vejo, de como se constitui a imagem. Isto acaba por reconfigurar o estatuto da imagem no documentário e suas possibilidades em relação aos sujeitos, abrindo caminho assim para possibilidades variadas de audiovisual documentais que prescindam deste lugar de compromisso com uma verdade sóbria, fixa e imutável.

Este raciocínio veio abalar a relação de crença absoluta no que se vê como uma visão direta do real, que alimentava o espectador dos filmes documentários. Até então, este cinema era ligado a uma crença naquela aparição como espelho do mundo. A partir do pós-guerra, as formas de representação totalizante começaram a ser questionadas por muitos artistas nos mais variados domínios da arte. O documentário, até então muito ligado à idéia de “verdade”, passou a produzir relatos parciais, precários, admitindo a ficção, a fabulação e todo o tipo de “impureza”, fazendo o mundo se (re)ver como algo complexo, que não pode ser reproduzido fielmente em sua totalidade, nesse processo de “reapresentação”. A representação se faz possível assumindo-se como escritura, aberta e porosa, reivindicando seu caráter relacional, nascida de uma interação entre quem filma e quem é filmado, sendo assim um produto desta relação, desta negociação. O documentário acompanha o real de maneira tal que, “*filmado, não é completamente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite - vazios ou bordas que de uma só vez nos são dados a sentir, a experimentar, a pensar*”, como afirma Comolli⁵⁵.

⁵⁵ p.28. COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008

Dado o recente esvanecimento da objetividade como uma narrativa social atraente, parece haver um grande campo para um exame mais consciente das diferentes expressões de subjetividade produzidas nos textos de não-ficção. No chamado documentário subjetivo que emerge neste contexto de exploração do contato que gera um filme, o tipo de relação que ele estabelece com quem vê, tem características ainda distintas. Este tipo de representação, performática, que se faz, que se produz como discurso, que “performa”⁵⁶, que é resultado de práticas, apresenta um mundo em processo de “fazer-se” e é esse tipo de operação que interessa aqui. São narrativas que não apostam na solidez e de um mundo histórico compartilhado absoluto, abrindo-se assim para novas práticas do real que possam ampliar modos de ver e sentir, mantendo o “real” em movimento. A memória, o imaginário, se misturam à inscrição fotográfica, e é este processo de mistura que a imagem mostra. A imagem do documentário é o resultado do encontro de todas estas forças que agem sobre os sujeitos: memória, imaginação, acaso, entre outras. Esta imagem é a marca deste fazer-se, é seu desdobramento no tempo, é a inscrição deste processo.

⁵⁶ Um dos teóricos mais influentes do filme documentário, o americano Bill Nichols, na sua divisão por modos de documentário, criou, recentemente, a categoria de “documentário performático”. Ver: NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papirus: Campinas-SP: 2005

Marca de um encontro

No estudo das práticas documentárias que partem da premissa de inscrição do momento de encontro, que dependem do investimento assumido pelas subjetividades envolvidas no filme, o teórico Michael Renov se deparou com um problema. O grupo de filmes no qual ele observava esta tendência de abordagem direta e exploração da subjetividade apresentava uma instabilidade nos termos mais básicos de construção, de forma que a maneira possível de abordá-los seria somente através de suas particularidades⁵⁷, indo de caso a caso, procurando em seu processo, em sua feitura, um raciocínio particular sobre o quê o cinema pode ser em relação à subjetividade.

A relação com o documentário subjetivo se dá de maneira bem diferente quando não se considera mais o filme como o lugar de saber, de conhecimento, como acontecia com o documentário tradicional. O filme se coloca como discurso que se aproxima do que filma pelo afeto, por um certo ponto de vista, por uma escritura, por uma atenção ao mundo exterior, por uma entrega à contingência. O documentário subjetivo se funda nesta crença de apresentar-se como um olhar entre outros, um olhar possível, parcial, marca de um encontro, de uma partilha entre quem olha e quem olhado. Um engajamento mútuo, onde o sujeito que filma tona-se tema na narrativa, não é um fechamento nem um encerramento em si, mas um mecanismo de abertura ao contato entre os sujeitos que filmam e que são filmados. Tais obras dirigem o olhar do espectador ao discurso, ao assumirem sua construção, seu objetivo e a relação que cada um dos participantes estabelece com ele, mostrando seu jogo.

⁵⁷ p.24. RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004

*“O discurso em primeira pessoa afeta o espectador de modo que me apresenta “alguém de quem posso compreender - através das sensações, da voz que me fala, da maneira na qual organiza os acontecimentos aleatórios, graves ou minúsculos, que o constituem em “eu” - que a vida que vive, o que viveu, me concerne precisamente enquanto não é a minha, mas é vivida em um grau de percepção, de consciência, de sentimento de contingência profunda, muito próximo àquele em que eu vivo a minha.”*⁵⁸

Assim, o que está em questão aqui é a dimensão da escrita citada no trecho acima, do crítico Gregório Gutierrez: as maneiras pelas quais o auto-registro é constituído através de práticas concretas de significação e relação com o “eu” e o tipo de sujeito eles projetam. O que se quer aqui é perceber as possibilidades de discursos evocadas por estes filmes. Olhar para o gesto documental subjetivo como forma de intensificação da nossa ligação com o mundo, com a história e com o presente contra a enxurrada ficcional enlatada que segue sendo a forma mais estereotipada do cinema que predomina nos espaços de exibição tradicionais.

O cinema pode assim assumir um lugar de experiência de si, um lugar de relação. O filme pode funcionar como a marca de um *“encontro com a realidade, com si mesmo, com o outro”*⁵⁹, como afirma o crítico espanhol Domenec Font acerca da produção audiovisual autobiográfica. Um cinema como lugar de troca, como instrumento de observação e meio de aproximação, como forma de chegar perto do outro, em forma

⁵⁸ p.33. GUTIÉRREZ, Gregório Martín (Ed.). Cineastas Frente al Espejo. T&B Editores: Madri, 2008

⁵⁹ p.42. In: GUTIÉRREZ, Gregório Martín (Ed.). Cineastas Frente al Espejo. T&B Editores: Madri, 2008

análoga à correspondência ciceriana, constituído por marcas de um contato, num discurso que apresenta um “eu ausente”⁶⁰, um sujeito do discurso.

Um dos exemplos brasileiros recentes que deixa ver esta questão dessa imagem como forma de contato é “Rua De Mão Dupla” (Cão Guimarães, 2005). No filme, pessoas que não se conheciam, trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas. Cada participante leva consigo uma câmera de vídeo e filma o que quiser na casa deste desconhecido durante este dia. De alguma forma, cada participante tenta elaborar uma 'imagem mental' do "outro" observando seus objetos pessoais e seu universo particular. O que acaba acontecendo é que o filme chama atenção tanto ao que mostra tanto o “como se mostra”. O audiovisual age nos dois sentidos desta dinâmica: do sujeito ao mundo/outro, e do mundo/outro à imagem de alguém (o índice que nos prova que há alguém filmando). Segundo Consuelo Lins

“o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceitá-lo na sua diferença e singularidade. Em suma, nos mostra que “estamos” onde menos esperamos, não especialmente no “conteúdo” do que dizemos ou pensamos de forma consciente, tampouco em uma “interioridade” prévia, já dada, mas em “toneladas de subjetividades que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro.”⁶¹

Pode-se assim perceber o olhar do sujeito como um processo constituído por múltiplas e específicas relações, em constante movimento e mudança. O sujeito está na relação com o mundo e este artista criou tal mecanismo no sentido de deixar ver estas relações no

⁶⁰ p.80 SARLO, Beatriz. Tempo Passado, Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

⁶¹LINS. Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea, in K. Maciel (org.) Transcinemas. RJ: Contracapa, 2009.

filme. O sujeito flui esta fenda entre a captação e a contingência do mundo. É entendido como cruzamento singular de eventos diante os quais produzir um novo sentido Neste relato, que é ao mesmo tempo pessoal e histórico - como afirma Bill Nichols⁶² - , temos acesso a impressões do mundo impregnadas de várias formas de mediação e de “inscrição de si” no som e na imagem. Estes filmes nascem de uma dúvida em relação às formas clássicas de conhecimento do mundo, que o concebem de uma forma estanque. A solução que eles propõem é assumir-se como discurso, como mediação de um sujeito, de um indivíduo, de um corpo, que se coloca entre o filme e nós, que vê conosco, antes, junto ou depois. Não é mais o narrador onisciente, e sim um espectador de outro grau, apresentando um sujeito como olhar, como forma de ver, como local de mirada.

Nos filmes-diários de Mekas, temos um olhar que se apresenta como tal, como lugar de encontro das subjetividades. Não se trata de uma narrativa linear que busca dar, em retrospecto, um senso de continuidade e unidade ao sujeito autobiográfico, mas uma narrativa aos pedaços de um sujeito fragmentado que se abre para as múltiplas vozes que constituem este discurso. Seus filmes mostram uma subjetividade em processo, um olhar em construção, partilhado por quem aparece na cena, por quem filma, por quem narra e, ao fim, por quem vê. Põem em jogo, através deste método de observação quase obsessiva do cotidiano, uma forma de se relacionar com o mundo onde a subjetividade é porosa, onde o filme funciona como superfície sensível, como área de contato, um olhar em processo, concebendo, na duração dos filmes, um sujeito em produção.

⁶² P. 176 NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papirus: Campinas-SP: 2005

PARTE III - ENTRE O FILME-DIÁRIO E O DOCUMENTÁRIO

No seu média-metragem “*Scenes of the life of Andy Warhol*” (1990)⁶³, Jonas Mekas nos mostra cartelas, em momentos diferentes do filme, com os dizeres “isto é documentário” e “isto não é documentário”. Para além de uma respoat única para esta questão i, de pensar se os filmes de Mekas, seus filmes-diários, são ou não documentários, é evidente que esta é uma questão que atravessa os filmes, que dialoga com eles, conscientemente.

Ainda que Mekas não se enquadre em nenhum movimento específico da história do filme documental, é bastante claro que há muitas interseções entre seu trabalho e de alguns documentários. Especialmente, a partir da renovação da linguagem que este cinema sofreu a partir da segunda metade dos anos 50 com Jean Rouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnes Varda e o Cinema Direto americano. Independente da existência de uma relação mais direta entre estes artistas, há uma série de características comuns que podemos observar em seus filmes e que mostram o quanto o desenvolvimento de suas obras ampliou as possibilidades expressivas do filme documentário, desde a forma de filmar, até o uso da voz. A influência de tais cineastas é fundamental para a criação da

⁶³ A partir dos anos 80, Mekas começou a fazer a “homenagens” a amigos com seu farto material diarístico em película. Essas homenagens se estruturam em geral de forma análoga aos outros filmes diários, cada um concentrando-se um pouco mais em seus personagens “escolhidos”. Este filme sobre Warhol, guarda um parentesco bastante singular com “*Happy Birthday to John*” (1996) (sobre John Lennon), “*Zéfiro Torna or scenes from the life of George Maciunas*” (1992) (sobre o artista lituano do grupo Fluxus George Maciunas) e “*This Side of Paradise*” (1999) (sobre Jackie Kennedy e sua irmã Lee Radziwill) pois todos estes tem muito material em comum, há cenas que se repetem nos três, mesmos personagens e eventos os atravessam, além da duração deles ser quase a mesma. No festival Docisboa de 2009, os filmes foram apresentados numa mesma sessão, a pedido de Mekas.

Além deste grupo de filmes, há alguns outros filmes de Mekas particularmente dedicados a alguns amigos em especial como “*Award presentation to Andy Warhol*” (1966), “*Notes for Jerome*” (1978; sobre Jerome Hill) e “*Scenes from Allen’s last three days as a spirit*” (1997; sobre Allen Ginsberg)

linguagem do cinema moderno do pós-guerra, especialmente da Nouvelle Vague Francesa, do Cinema Independente Americano, dos Cinemas Novos Brasileiro e do leste Europeu, por exemplo.

O desenvolvimento da linguagem de Mekas nos seus filmes-diários, que começa a tomar forma em “Walden”(1969), se dá em paralelo a estes diretores e há algumas características em comum entre estes artistas que lidaram com a categoria do documentário e trataram de expandi-la, em filmes como “*Carta a Sibéria*” (Marker, 1957), “*Ópera -Mouffe*” (Varda , 1958), “*Noite e Neblina*” (1955) (Resnais). Em 1964, Mekas finaliza seu único filme que pode que circulou sob a chancela de documentário: “*The Brig*”. Trata-se de um filme que documenta uma performance do grupo de teatro *The Living Theater*, realizada em um submarino abandonado, nos Estados Unidos. Nesta locação, a peça narra o dia-a-dia de um presídio de guerra, onde guardas submetem os presos a intensos maus tratos e humilhações. Toda a ação se passa num espaço exíguo, numa espécie de sala, com uma cela ao centro e circundada por apertados corredores. Não há nenhum tipo de narração em voz over que nos informe que aquilo que vemos é uma encenação. As únicas informações dadas são a do suposto local onde aquela cena se passaria, numa base militar americana, e as horas, que são mostradas três vezes, nas únicas elipses.

Por todo o filme, permanece uma certa ambigüidade, em relação ao que vemos, se aquilo é ou não verdade. É evidente que o exagero, que vai tomando conta do tom violento dos guardas e dos movimentos repetidos exaustivamente pelos presos, nos leva a perceber, hoje, a artificialidade dessa encenação. Entretanto, em 1964, aquelas imagens possuíam um grande apelo realista. Mekas filmou com uma câmera de 16mm,

em um só dia, fazendo curtas pausas na encenação para trocar o chassi, tentando reproduzir a experiência do tempo real, aproximando o tempo de duração real do filme ao tempo da ação que se passa nele. Os planos são bastante longos em geral, durando em sua maioria, mais de cinco minutos ininterruptos. Mekas adota um estilo de filmagem que é muitas vezes “afetado” pela encenação. Em vários momentos do filme, a câmera tem que “desviar” dos atores, se afastando ou aproximando, dependendo do que vemos. É uma câmera que “reage” e “busca” o que quer mostrar. Os movimentos são bastante bruscos, imperfeitos, improvisados, assim como a encenação. Apesar do tom que beira a histeria, os atores não parecem ter um texto fixo, e seus gritos os murmúrios são suas principais manifestações sonoras. Nenhum personagem tem nome, são somente números. O filme adota uma maneira improvisada de filmar uma encenação que já lida com improviso e que mostra formas autoritárias de controle, de submissão dos corpos dos presos através da violência militar. Mekas adota o improviso para filmar essas práticas de controle e disciplina. E essa forma de enquadrar, alongando o plano e reagindo o tempo todo ao movimento dos atores e a sua eventual proximidade das lentes, acaba criando um efeito de “singularização” deste ponto de vista da câmera. É só esta visão parcial que é permitida a nós espectadores. Um enquadramento impossibilitado de nos mostrar tudo, de nos fazer espectadores privilegiados. Apesar do tamanho reduzido do espaço, muitas vezes somos inseridos “dentro” das agressões que os guardas submetem os presos, pela maneira como a câmera procura um ângulo possível daquela cena, sem buscar o close excessivo nas expressões ou detalhes dos gestos, mas se colocando também muito longe de um ponto de vista estável e impassível ao que acontece em cena. A câmera na mão de Mekas, neste filme de 1964, já marca claramente a presença de um olhar, de alguém que nos dá a ver uma ação e dela participa, se mistura, denuncia sua própria presença ali naquele espaço da cena. Em *The*

Brig, o que vemos é uma “realidade da encenação”, é justamente o que resulta do encontro do cineasta e de quem é filmado. Mekas afirma não ter conhecido a peça previamente, justamente para catalisar este efeito de “surpresa” com o que é mostrado, esta “afetação” da imagem que resulta deste encontro.

Apesar de suas nítidas diferenças em relação à obra de Mekas após “*Walden*”, *The Brig* já apresenta alguns traços que estão presentes nas obras posteriores. A partir deste filme, todo o cinema de Mekas partirá sempre deste pressuposto do encontro entre quem filma e quem é filmado, se concentrará nesta “produção” de realidade, não mostrando acontecimentos que precedem a presença da câmera, mas sim o que a câmera pode produzir a partir de sua presença. O resultado de sua interação e intervenção na cena fica impresso na película e acaba por trazer o foco tanto para o que está na imagem quanto para a maneira como se colocam os personagens na imagem, já que esta produção de um olhar se mostra como tal. Seu valor não é o de ser espelho do mundo (modelo que marcou o filme documentário dos anos trinta até esta geração dos anos 50), mas sim o de ser resultado de uma mistura, de uma interação, onde todas as partes contribuem para o resultado final, são ativas no processo de produção desta realidade que está no filme.

Esta concepção de documentário, que se funda no encontro, tem como seu principal exemplo o cinema de Jean Rouch. Também usando a pequena câmera 16mm, Rouch parte para a Costa do Marfim nos anos 50 e realiza novos experimentos cinematográficos em sua etnografia visual. Ao invés de se apoiar em dados e estatísticas, Rouch investe na performance dos personagens que escolhe. Decide incentivar que estes inventem histórias para si mesmos, e essas serão encenadas para a câmera. Assim, o resultado do

filme passa pela exploração dos desejos e ficções que cada sujeito na imagem cria para si mesmo. O que fica no filme é esse jogo de máscaras, que esconde e revela ao mesmo tempo. Em “Eu, um Negro” (1958) e “Jaguar” (1967), os jovens africanos criam pequenas ficções de si mesmos e as tornam “reais” na imagem, criando novos nomes para si mesmos, transformando-se em heróis, em grandes lutadores de boxe ou personagens de Hollywood, encenando tudo isto, com suas próprias roupas, nas ruas pobres de seu país. A partir de Rouch, o documentário abraça a ficção e percebe seu potencial de revelação, a partir das fantasias, dos desejos dos personagens. Todo este processo é catalisado pela presença da câmera e do cineasta. O documentarista se torna um incentivador deste processo, um agente desta ficção proporcionada pelo cinema. E os personagens são também sujeitos das cenas, podem investir na criação de si mesmos na imagem, deliberadamente se colocando como criadores, como autores conscientes do que imprime no filme, numa posição muito mais ativa do que na perspectiva clássica “sujeito-objeto”, onde quem é documentado, etnografado, quem é objeto de pesquisa, assume uma posição de passividade diante do olhar do outro. Há uma distribuição deste “poder” sobre a imagem. Por mais que a possibilidade da edição confira uma capacidade de intervenção muito maior ao cineasta, os personagens que participam do filme documentário que se baseia nesta forma de interação e de divisão criativa possuem uma possibilidade de amenizar esta diferença de poder na imagem. Rouch fala de *“um novo método de pesquisa que consiste em compartilhar com as pessoas que, de outro modo, não passariam de objetos de pesquisa. Nós fazemos delas sujeitos!”*⁶⁴. Um modo de fazer documentário que se funda nesta partilha, neste duplo engajamento de sujeitos no filme, onde quem filma e quem é filmado se entregam ao acaso que pode advir desta interação, deste encontro de subjetividades que é o filme documentário, quando os

⁶⁴ Citado por Sílvio Da-Rin em “O Espelho Partido”. Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 204. Pg. 158

desejos de cada um são colocados em cena, tanto de quem filma, de quem combina sons e imagens para gerar sentido, quanto de quem investe sua energia na recriação de si mesmo para a imagem. Esta concepção de documentário forjada por Jean Rouch, em nada diminui o papel da imagem como reflexo do mundo histórico, imediato. O filme mostra estes homens, com suas próprias roupas, com seus amigos, habitando seus espaços cotidianos, tendo como cenário Abidjan, com quase nenhuma luz artificial, ou outros adereços. É possível um conhecimento mais “objetivo” do que é a vida destes jovens na Costa do Marfim naquele momento: como as pessoas se vestem, como trabalham, como é este espaço, como ele se organiza, quais são os principais costumes, o que se observa nas ruas, e muitas outras informações. Esta perspectiva do documentário e o investimento nesta dimensão produtiva de novas subjetividades somente adiciona uma camada à imagem, adensa o enquadramento dando a ver ao espectador o ato, o fazer-se da imagem, e também o fazer-se destes personagens, que todo o tempo encenam para a câmera. Ambos têm o papel ativo na criação do filme. A partir do momento em que o filme documentário não se preocupa em ser uma representação fiel do mundo, uma reprodução, somente um recorte de algo que preexistia este olhar da câmera, é possível passar a investir nesta relação de produção de novos mundos através desta partilha, nesta perspectiva do olhar, que coloca o cineasta como um dos sujeitos do que está na imagem: ele está como “olhar” (no caso de Jean Rouch, muitas vezes, isso é dito no começo do filme. Há um aviso de que há alguém que é responsável por este olhar, que este possui sua singularidade e responde somente a esta), assim como o personagem está como seu próprio corpo e voz. E deste embate, desta combinação que o filme pode vir a se fazer.

As funções do documentário

O uso da voz over é um dos traços mais marcantes da história do documentário e marca a imensa maioria da produção deste tipo de filme. A televisão adotou o uso da voz over como instância que organiza o fluxo de imagens, que lhes dá sentido, e que limita suas possíveis interpretações, no caso do documentário e também no telejornalismo. A informação está na voz, está na narração, que submete o visível a seu regime e a seus sentidos fechados. Esta forma foi desenvolvida predominantemente pelo documentário social inglês dos anos 30⁶⁵ e se tornou “clássica”, no sentido da tradição dominante desta forma estética, cujo domínio perdura até os dias de hoje, pelo menos em termos quantitativos.

“O modelo estético afinal gestado pela escola inglesa, que passamos a denominar *documentário clássico*, pode ser resumido nas seguintes características estruturais: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz *off* despersonalizada.”⁶⁶

A chamada “voz de deus” se coloca de forma onisciente e onipresente em relação ao filme, de uma maneira autoritária, se colocando “acima”, como uma instância divina, que submete tudo ao seu desejo. Não se trata, neste formato, de uma forma de partilha, mas sim de submissão aos sentidos que estão no texto. No caso, desta produção inglesa, cujo objetivo era criar mensagens eficientes, claras e intensas para o cidadão comum na primeira metade do século XX, o documentário se colocava como lugar de intervenção social a partir da clareza de suas mensagens, que visavam instruir os cidadãos. O documentário não era o lugar da dúvida ou da partilha de sentidos, com seus

⁶⁵ Sílvio Da-Rin dedica um capítulo de seu livro “O Espelho Partido” as características desta produção tão influente para a história do documentário: “*A Estética do documentário clássico*” pg. 71

⁶⁶ idem. pg. 75

personagens, como no caso posterior de Rouch, mas sim o lugar de uma imposição de sentidos claros, onde imagem e som tinham como função reiterar a mensagem do filme, tornando-a clara e eficiente, ensinando-a ao espectador, transmitindo algo que se sabe para quem não sabe (mostrando aí uma relação de desnível em relação ao conhecimento. O cineasta é aquele que sabe, quem detém as informações, que já existem no mundo, que pré-existem ao filme, e quer transmiti-las aos espectador). É só assistir a qualquer telejornal para observar a permanência dessa relação entre som e imagem, o que comprova eficiência do modelo do documentário social inglês, cuja figura principal é John Grierson. Foi ele quem utilizou pela primeira vez o termo “documentário” (para estes filmes que mostram “a vida real”) em um texto sobre o filme “Moana”⁶⁷ (1927) de Robert Flaherty. A raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, conferia a esta palavra uma sobriedade nada inútil. Daí a conveniência de seu emprego para fortalecer o trabalho de propaganda junto a agências governamentais da época. Tratava-se de um cinema estatal e com objetivos de estado, predominantemente, a educação das massas, e, portanto, se utilizava de tal forma de persuasão, de criação de sentidos únicos e claros, e, portanto, autoritários, já que não permitem um espaço de maior liberdade para a interpretação do espectador.

O documentário independente, autoral, dos anos 50 irá quebrar com esta fórmula, jogando com ela, com seus elementos principais. Filmes como “Noite e Neblina” e principalmente “Carta para Sibéria” farão um uso da forma da narração em voz over de maneira bastante diferenciada do modelo griersoniano. Nestes filmes, o texto se relaciona de forma oblíqua com a imagem. Em “Noite e neblina”, enquanto a voz descreve os horrores do campo de concentração, a imagem nos mostra espaços vazios e

⁶⁷ First principles of documentary” in FOWLER, Catherine (ed.). *The European Cinema Reader*. Routledge, Londres, Inglaterra, 2002. Pg. 39

grama verde. Não mais explica o que vemos, mas torna a imagem mais complexa, abrindo seus sentidos, apresentando relações pouco evidentes se observarmos somente o som ou a imagem de forma isolada. O tratamento irônico para esta questão no filme de Chris Marker se evidencia quando uma seqüência se repete por três vezes, onde vemos as mesmas ruas, o mesmo ônibus e os mesmos trabalhadores, e o mesmo texto na narração, porém, cada vez é falado em um tom e voz diferentes, conferindo assim diferentes sentidos à seqüência e evidenciando para o espectador esta forma de criar sentido par o filme, denunciando sua artificialidade e arbitrariedade, já que as imagens e os textos são os mesmos. Consuelo Lins nota que

“nessa seqüência, o espectador experimenta de fato o quanto um certo tipo de narração pode ser autoritário, obrigando a imagem a exprimir coisas que ela jamais exprimiria caso não houvesse a locução. Portanto, é também por meio da palavra, da narração em off, que se dá o questionamento da relação entre imagem e locução”⁶⁸

Jean Rouch investe também nesta relação criativa entre imagem e som nos seus dois filmes aqui citados, através da gravação do som, posteriormente a filmagem. No caso de “Jaguar” o intervalo entre a gravação da imagem e do som durou anos. O método de Rouch é pedir para os próprios personagens fazerem uma “dublagem de si mesmos”, dando voz às suas fantasias e dando nomes às suas projeções, mostrando ao mesmo tempo a separação entre som e imagem, sua dessincronia, mas também revelando, esta construção de si que se opera neste método. O som adiciona uma outra “camada” subjetiva sobre aquela imagem, diálogos são inventados, comentários e ruídos são feitos pela própria voz do personagem, num segundo momento de criação dentro do filme.

⁶⁸ IN HERSCHMANN, Micael & FREIRE FILHO, João (org.) “Novos Rumos Da Cultura De Midia: Industrias, Produtos, Audiências”. Editora Mauad, Rio de Janeiro, 2007

É também visando este questionamento que se dirige o uso da narração nos filmes diários de Jonas Mekas. Usando a mesma técnica de Rouch, de gravação de som bastante tempo após as imagens, cria um cinema onde a fala e a imagem atingem maior autonomia. Seu cinema investe justamente no hiato, nesta separação entre a voz e as imagens, numa espécie de anti-identificação entre o sujeito que fala e o que vemos na imagem, onde nem ele mais se reconhece – como em “*Lost, lost, lost...*”: “*e eu...eu estou cantando ou chorando?*”, diz a voz-over. Trata-se muito mais de um “ato de fala” (BERNARDET, p. 284) o que um compêndio de informações. Que demonstra

“essa área limítrofe da fala, da comunicação verbal, esses balbucios, palavras hesitantes, fracassadas, elipses, tiques verbais, reticências à beira do gaguejo, essa fala esgarçada nos dava a impressão de uma intimidade com o falante, o qual se apresentava desarmado, aquém dos mecanismos e das defesas da representação social”⁶⁹

O uso da voz em off em Mekas é radicalmente diferente do modelo onisciente griersoniano. É precário, incompleto, parcial. A voz e a imagem, apesar de registrarem um mesmo sujeito em tempos diferentes não coincidem, pois são gravadas em momentos distintos. Realizado com um considerável intervalo após as filmagens, a narração é agente de dissenso, onde o sujeito que vê nas imagens não se reconhece, não se identifica. Quem fala é a voz e não o sujeito, como que “separada” do corpo. Não há um sujeito unificado no tempo, mas justamente o contrário: o tempo entre duas gravações, do som e da imagem, gera uma lacuna, uma separação, que o filme não pode reparar. Essa lacuna da falta de sincronia entre o que se vê e o que se ouve é geradora de um tipo de subjetividade lacunar, onde a verdade ou a prova não são questões preponderantes. O que se apresenta são pequenos fragmentos e de som e imagem, feitos pela mesma pessoa em diferentes tempos, que recombinações vão funcionar como um discurso

⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pg. 285

documental profundamente marcado pela experiência de um sujeito, mas que comporta “a desordem dos modos de vida” (COMOLLI, 2001) que está tomado por ela.

Mekas e as 4 funções fundamentais do documentário

“Quando comecei a filmar, este interesse, sobre a poesia documental, não me deixou, mas foi colocado de lado enquanto eu fui pego pela tradição do filme documentário. Eu estava lendo Grierson e Rotha e vendo os documentários ingleses e americanos dos anos trinta e quarenta. E sinto que esta influência me desviou da minha inclinação própria. Mais tarde, tive que me desfazer desta influência para retornar à forma de como comecei”⁷⁰ Jonas Mekas

O teórico Michael Renov estabeleceu em seu livro “*Theorizing Documentary*”⁷¹ quatro tendências ou funções estéticas fundamentais para o documentário, cuja importância muda de filme a filme de cineasta a cineasta. Os diários em filme de Jonas mekas guardam algumas interseções com estas tendências do filme de não-ficção, na sua criação de um singular lirismo documental.

Uma das quatro modalidades de desejo/efeito/função da imagem do documentário descritas por Michael Renov é a de “*gravar, revelar, preservar*”⁷². Ela é descrita como a mais elementar das quatro, pelo autor. Está presente desde o nascimento da fotografia, passando pelos Lumière, e seus filmes de um só plano. Esta função se opõe ao trabalho da passagem tempo, do desaparecimento implicado, da morte, é o desejo de parar o tempo que a alimenta. Como bem observa o autor, nem sempre este desejo está ligado à assunção do processo discursivo, onde o real é transfigurado. Muitas vezes, esta função

⁷⁰ “ *When I began filming, that interest [documentary poetry] did not leave me, but it was pushed aside as I got caught up in the documentary film traditions. I was reading Grierson and Rotha and looking at the British and American documentary films of the 30’s and 40’s. I feel now that their influence detoured me from my own inclination. Later I had to shake this influence in order to return to the approach with which I began*” Jonas Mekas in: MacDONALD, Scott. Interview with Jonas Mekas. IN: October Vol. 29 (Summer, 1984), pp. 93

⁷¹ RENOV, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993. p. 23

⁷² “*to record, reveal or preserve*”

se traduz no desejo de gravar a vida como ela é, de revelar os detalhes do mundo que já estavam lá antes da chegada da câmera. Trata-se afinal de criar memórias, de tentar fixar o que o tempo apaga. Mas ao transformar o mundo em fotogramas em movimento, há uma “mudança de natureza”, da vida para o filme. Ciente deste processo de “tradução”, Jonas Mekas (e outros artistas que utilizam a forma do diário em filme ou vídeo), trataram de, à sua maneira, partilhar deste impulso de preservar, de guardar no tempo experiências vividas. Essa vontade de acumular memória, inerente à forma do diário escrito, de onde podemos identificar a gênese destes filmes, vem nos filmes-diários de Jonas Mekas acompanhada de um raciocínio formal que afasta qualquer traço de um relato objetivo, incontestável, imutável e definitivo. A sua notável obsessão por filmar (repetidas vezes Mekas descreve o prazer de filmar, como um prazer por si só, independente do aproveitamento futuro deste material), por testemunhar disciplinadamente o que acontece a sua volta, mostram a forma que este desejo de preservação e de retenção do momento vivido é um traço realmente fundamental em sua obra. Com o tempo, todo seu material se torna um grande inventário visual das décadas passadas, uma espécie de baú gigante de memórias, onde podemos acompanhar o envelhecimento de cada amigo, suas crianças crescendo, as mudanças de endereço, as viagens, e muitos momentos cotidianos que acabariam por se tornar esquecidos. Há um valor de documento de época inerente ao material de Mekas, que só cresce com o passar do tempo.

É possível perceber uma certa fixação com a impossibilidade de retenção do tempo pelo filme. “*A vida continua*” (“Life goes on”) diz a cartela que se repete através de muitos dos seus filmes. E por isso que Mekas não pode parar seu diário, pois já que não pode pará-la é preciso tentar acompanhar seu ritmo, filmar as pequenas e as grandes

passagens de tempo e fazer com que a revisitação a estas imagens no momento da edição o faça “revive-las”, de um outro lugar, e no mínimo experimentar sua intensidade, seu “*breve momento de beleza*”. “*Tudo isto voltou pra mim, em fragmentos*” (“*It all came back to me, in fragments*”) diz outro dos seus refrões que atravessa a maioria dos filmes diários. É nesse processo de revisitação de suas imagens antigas que este processo se dá, de fazer voltar estas memórias, mas de um outro lugar, revivendo-as de uma maneira diferente, no presente, entrando em contato com estas imagens hoje e criando um novo encontro, entre som e imagem de si mesmo, separados pelo tempo. A própria postura indecisa, parcial de Mekas sobre seu material, nos coloca em posição de dúvida em relação ao sentido das imagens que vemos. Mekas ao mesmo tempo aumenta nossa dúvida em relação ao sentido destas imagens e nos libera para experimentá-las. Se a pessoa que viveu aquilo não se lembra ou não sabe o que está nos fotogramas, como o espectador pode tirar alguma conclusão fechada sobre o sentido daquelas imagens? Esse senso de indeterminação se coloca em tensão com o nítido desejo de documentar, de tentar fixar os instantes, de preservar as memórias. Coloca em cena esta tentativa de reter o passado e sua impossibilidade prática. “*É minha natureza filmar, tentar guardar tudo pelo que passo, ou pelo menos pequenos pedaços... Já perdi demais. Mas agora tenho esses pequenos fragmentos do que já vivi*⁷³” diz Mekas.

Neste relato, que é ao mesmo tempo pessoal e histórico, mostra a vida particular e cotidiana, e também os espaços compartilhados, a cena cultural novaiorquina, temos acesso a impressões do mundo histórico impregnadas de várias formas de mediação e de “inscrição de si” no som e na imagem. Não é mais o narrador onisciente, e sim um

⁷³ “It’s my nature to record, to try to keep everything I am passing through... too keep at least bits of it... I’ve lost too much. So now I’ve got these bits that I’ve passed through”

espectador de outro grau, que vê “conosco”, que muitas vezes não reconhece o que está ali na imagem, não reconhece as próprias memórias e se torna como nós, um pouco como “estrangeiro” diante daquelas imagens. O que vemos nos filmes-diário são marcas da experiência de Mekas no momento da filmagem, do seu corpo-câmera em movimento perene, em relação ao que se apresenta diante de suas lentes. É isso que a imagem imprime. Ele diz: *“Eu tinha que me botar ali para me misturar àquela realidade que estava filmando, indiretamente, através de movimentos, luz, exposição e velocidade”*⁷⁴. A leve câmera Bolex não permitia gravação de muito mais que vinte segundos, assim, a partir disso, Mekas exacerbou a aparência de “anotação” construindo os filmes a partir de planos bastante curtos, estes “pequenos pedaços” que ele pode reter do que já passou. As imagens nunca se detém por muito tempo em algum personagem ou objeto, tudo passa, tudo desaparece, num fluxo inexorável, colocando na forma do filme esta tensão entre retenção e esvanecimento, pois ao mesmo tempo em que há ali fragmentos de sua vida, eles duram muito pouco, quase não se deixam apreender, como sensações fugidias deste passado. Essa impressão é catalisada pelas constantes mudanças de exposição/iluminação e movimentos da câmera. E esses movimentos, principalmente, fazem com que a câmera funcione como uma extensão do corpo, marcando na imagem, pelo movimento do quadro (de quem está fazendo a imagem e que não podemos ver diretamente) a reação corporal de Mekas àquilo que nós (espectadores e ele) estamos vendo. Assim, Mekas arma seus diários colocando lado a lado o desejo de preservação que Renov atribui ao filme documentário e este não se opõe a sua face subjetiva.

Em relação à segunda função notada por Renov, a de *persuadir e promover*⁷⁵, o próprio autor afirma que esta é uma das funções que Mekas menos explora⁷⁶ com seu tom de voz

⁷⁴ JAMES, David E. . *To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground*. p. 92

⁷⁵ RENOV, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993. p. 26

tão pouco assertivo, e toda a indeterminação que ele coloca em seu discurso. Apesar de seu papel incisivo de crítico e polemista da Vanguarda Americana, em seus filmes Mekas assume uma postura bastante ambivalente e reticente onde a única coisa que pode parecer promover é a *“vida como ato de perpétua criação de si mesmo, muito mais do que uma particular posição política ou estética”*⁷⁷. Pois é justamente esta função que Mekas exerce em toda sua obra diarística, a de colocar em funcionamento esta invenção contínua de si, revisitando seus fragmentos e modificando essas memórias na medida em que cria novos sentidos a cada vez que as “revive” ao comenta-las.

Sua contribuição para a terceira função, a de *expressar*⁷⁸, se dá principalmente no domínio da forma, na maneira como sua estética contribui criativamente para o domínio da não-ficção, mas não o afasta deste lugar. No trabalho diarístico de Mekas convivem a representação histórica, o valor de documento, de “evidência material”. Essa é uma questão crucial na história do documentário pois a tradição que se criou a partir de seus primeiros cânones como Flaherty e Grierson acabou por marcar esteticamente este domínio tão profundamente que acabou por desqualificar outras poéticas que se inscreviam nesta forma de cinema, daí a exclusão da obra de Mekas e de alguns outros como Shirley Clarke, Brakhage, Lionel Rogosin e Andy Warhol das histórias do documentário. Renov nota uma clara continuidade entre esta geração e os pioneiros dos anos 20 como o Joris Ivens de filmes como *“Chuva”* (1929) e *“Ponte”* (1928), onde a invenção formal de grande carga poética e plasticidade convivia com este olhar atento ao mundo ao redor. Outra característica da expressividade do discurso de Mekas é a

⁷⁶ RENOV, Michael. The subject of documentary. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004. pg.81

⁷⁷ *“life defined through a perpetual act of self-recreation rather than for a political or aesthetic position.”* idem

⁷⁸ RENOV, Michael (org.). Theorizing Documentary. Nova York: Routledge, 1993. p. 29

intensidade lírica da sua voz na narração dos filmes, que marca seus filmes de uma maneira praticamente inimitável, com seu sotaque forte, seu tom entre o declamatório e o jocoso, entre o melancólico e o alegre, em uma permanente ambigüidade que acaba por conferir uma grande carga emocional e afetiva a seus filmes.

A quarta modalidade é a de *interrogar ou analisar*. Mekas coloca em curso nos seus filmes-diário uma prática de auto-exame, de análise constante que nos coloca também misturados a este desejo. Esta função que Renov nota ser bastante rara de se notar na produção documental, na medida em que esta muitas vezes nos apresenta verdades prontas e inquestionáveis, já devidamente “analisadas”⁷⁹. A distancia entre o som e a imagem nos filmes no coloca sempre nesta posição de dúvida em relação ao que vemos, de questionamento, de incerteza. Ao mesmo tempo em que nos engajamos na experiência dos filmes-diário afetivamente, pela sua informalidade, ternura e humor, somos sempre colocados “à distância” dos eventos, na medida em que eles nunca se naturalizam para nós. São sempre duas coisas, o que se ouve e o que vê. Experimentamos duas cenas ao mesmo tempo, nossa percepção se divide, e se coloca numa posição de perceber a maneira como cada um se constitui, notando as operações estéticas do filme, suas mudanças de tom, suas nuances de olhar, deste discurso subjetivo. A face reflexiva do projeto dos filmes-diário, que busca sentidos na imagem, e muitas vezes não encontra e cria novas relações a partir do comentário em voz over, nos coloca nesta posição analítica, de perceber também o filme como discurso que se constitui em sua duração, diante de nossos olhos e ouvidos.

⁷⁹ ⁷⁹ RENOV, Michael. The subject of documentary. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004. pg.85

A VANGUARDA AMERICANA

O movimento cinematográfico no qual o trabalho de Jonas Mekas se desenvolveu, a partir dos anos 60 e 70, foi a chamada Vanguarda Americana⁸⁰. Trata-se, principalmente, de um desenvolvimento, de um desdobramento, do cinema das vanguardas europeias em solo americano, principalmente em Nova Iorque, a partir dos anos 40, e que tem seu auge nos anos 60, com Stan Brakhage, Andy Warhol, entre outros.

Desde o início do cinema, são produzidos filmes que se poderia dizer “experimentais” nos Estados Unidos. Apesar da forma clássica-narrativa ter sido desenvolvida por Griffith no país, a produção que procurava um viés mais poético, sempre existiu, desde Thomas Edison e Billy Bitzer, e também Joseph Cornell, Harry Smith, James Watson, mas somente de uma forma bastante isolada. Somente no pós-guerra, e principalmente a partir da presença de migrantes europeus, que vai se criar realmente um ambiente, uma cena de cinema não compromissada com a grande indústria, produzindo de maneira literalmente independente, com pequenos financiamentos e recursos próprios, um cinema muitas vezes artesanal, e com idéias de cinema realmente novas, para além dos manifestos das vanguardas europeias, do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, por exemplo.

A partir dos anos 40, começam a aparecer exposições de filmes de vanguarda, que se tornarão regulares nos anos 50, criando um circuito de exibição que “formará” a geração que começa nesta década a fazer filmes e a pensar o cinema como forma de expressão pessoal, a partir de produções financeiramente modestas e equipes reduzidíssimas. É notável também a presença de diretores europeus de vanguarda nas universidades

⁸⁰ Também chamado *Cinema Underground* e *Novo Cinema Americano*

americanas, dentro dos cursos de arte, que funcionavam também como ponto de aglomeração de interessados em um cinema não-industrial ⁸¹.

A primeira sessão que Mekas relata assistir nos Estados Unidos, em 1949, é da “Queda da casa de Usher” (Jean Epstein, 1928)⁸², filme ligado ao chamado Impressionismo Francês⁸³. A partir daí, os irmãos Jonas e Adolphas Mekas, passam a frequentar regularmente as sessões de cinema de vanguarda que havia em Nova Iorque. Sem ter nenhum envolvimento prévio com o mundo do cinema - já tinham feito teatro e literatura - eles sentem que havia algo em ebulição ali e tomam este caminho. E assim, conhecem os artistas pioneiros desta cena, como Hans Richter, que havia saído da Alemanha e se tornado professor universitário e organizava uma sessão regular dedicada aos filmes dadaístas, surrealistas, futuristas - ligados de uma maneira geral ao modernismo europeu no cinema.

Havia também as *film societies*, cujo principal exemplo é o *Cinema16*⁸⁴, fundado pelo austríaco Amos Vogel em 1947. Era uma espécie de cineclube, que chegou a ter milhares de sócios e encheu salas, fazendo parte do calendário cultural novaioquino, até seu fechamento em 1963. Como algumas outras iniciativas do tipo, a programação misturava filmes de novos cineastas de vanguarda americanos, com filmes dos cinemas novos

⁸¹ É notável o número de diretores ligados à vanguarda americana que tinham como principal fonte de renda o ofício de professor: Hans Richter, Stan Brakhage, Hollis Frampton, Maya Deren, Amos Vogel, Bruce Baillie, entre muitos outros, o que evidencia uma prática interessante das universidades americanas, que se perpetua até os dias atuais..

⁸² Em entrevista a Jerome Sans IN: *Just Like a Shadow, interview with Jérôme Sans*. Steidl Publishers, Göttingen, Alemanha, 2000

⁸³ Sobre o Impressionismo Francês no cinema ver MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. São Paulo, Editora Papyrus, 2006

⁸⁴ o crítico americano Scott MacDonald dedicou um volume a história do Cinema16: *Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society*. Scott MacDonald. Temple University Press, Estados Unidos, 2002

européus (de Roman Polansky, da Nouvelle Vague...), neo-realistas, e filmes de vanguarda das décadas anteriores, como “*Anemic Cinema*” (1926) de Marcel Duchamp.

Desse movimento começou a se formar a geração dos novos cineastas que vão começar suas obras nos anos 40 e 50 como Maya Deren, Marie Menken, Stan Brakhage, Kenneth Anger, e que começam a se encontrar, discutir, e criar formas de associação, de exibição e produção, dando visibilidade a esta nova produção. A vanguarda americana criou diversos mecanismos de produção e de distribuição que tornaram o movimento muito mais forte e sustentável em termos financeiros. E alguns desses ainda sobrevivem até hoje como a *Film-makers Cooperative*⁸⁵ e a *Canyon Cinema*⁸⁶. O primeiro foi criado por Mekas no começo dos anos 60 e ainda guarda a maior parte dos filmes deste grupo, assim como o *Anthology Film Archives*⁸⁷, que é um cinema de repertório dedicado somente a filmes de vanguarda do mundo todo, com exibições diárias. O segundo foi criado pelo cineasta Bruce Baillie na Califórnia, nos mesmos moldes da *Anthology* de Mekas.

Além destas iniciativas de produção e exibição, Mekas decide criar nos anos 50, junto com Adolphas, a revista *Film Culture*. Claramente espelhada no modelo da francesa *Cahiers du Cinema*, a revista inaugurou um espaço para uma nova crítica pautada principalmente pela apreciação ao cinema europeu que vivia sua aurora com o Neo-Realismo e logo após com a Nouvelle Vague. A revista contava com colaboradores como os críticos Andrew Sarris, Annette Michelson, Manny Farber, P. Adams Sitney, e também Rudolph Anrheim, Peter Bogdanovich, Luis Buñuel, Carl Dreyer, entre outros. A *Film Culture* se estabeleceu rapidamente como referência crítica nos EUA e criou também a

⁸⁵ www.film-makerscoop.com/

⁸⁶ www.canyoncinema.com/

⁸⁷ www.anthologyfilmarchives.org/

premiação *Independent Film Awards* entre 1959 e 1969. O primeiro prêmio foi concedido a “Sombras” (*Shadows*, John Cassavetes, 1959). O segundo para “Primárias” (*Primary*, Robert Drew, 1961). Entre os premiados nos anos seguintes estão Andy Warhol, Michael Snow, Stan Brakhage e Kenneth Anger, marcando o posicionamento da revista como porta-voz do cinema que emergia do *underground*, e repercutindo este cinema nacionalmente.

O próprio papel de Mekas como crítico representa muito bem o desenvolvimento estético da Vanguarda Americana em direção a um caminho singular, descolado do cinema vanguardista europeu das primeiras décadas do século XX, do cinema realista socialmente comprometido dos anos 40 e 50, e das “novas ondas” que aparecem no final dos anos 50. No início de seu ofício crítico, ele desfere ataques diretos aos filmes de vanguarda americanos por sua “alienação social”, seu “solipsismo” e acusa a existência de uma “conspiração homossexual” nestes filmes⁸⁸. Mekas diz em 1955 que a

*“tarefa de um cineasta maduro é atingir uma fusão criativa do experimental com um approach social. Para melhorar a qualidade do filme-poema americano, as experimentações deveriam se dirigir não somente para as novas técnicas mas para temas mais profundos, para um tratamento mais comprometido com a natureza do drama do homem de nossa época”*⁸⁹

O alvo de sua crítica neste momento é justamente a produção dos novos cineastas que ele apoiará enfaticamente alguns anos depois, com o fortalecimento da Vanguarda: Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger. Após um momento de grande tensão entre

⁸⁸ Seu texto “The Experimental film in América”, de 1955 é o maior exemplo desta postura. Está compilado no volume SITNEY, P. Adams (org.). *Film Culture Reader*. Cooper Square Press, Nova Iorque, Estados Unidos, 2000. Pg.21

⁸⁹ Idem P. 26. No original: “*The task of a mature film-maker is to achieve creative fusion of experiment with a social approach. To improve the quality of the American film poem, experiments should be directed not so much toward new techniques but toward deeper themes, toward a more penetrating treatment of the nature of the drama of the man of our epoch*”

Mekas e estes artistas, os dois lados acabam se aproximando e tornando-se parte central deste movimento, onde Mekas era muito mais o porta-voz, o organizador, do que reconhecidamente um dos seus principais artistas naquele momento.⁹⁰

A experiência da guerra, da vida em exílio, marcará profundamente a forma como Jonas Mekas se relacionava com a arte, e a tal chamada por “comprometimento social” revela exatamente essa dimensão. A referência de arte cinematográfica é o realismo social que aparece por todo o mundo no pós-guerra, com destaque para o caso italiano. Quatro anos após estas declarações, num pronunciamento durante o primeiro prêmio do cinema independente, Mekas já declara efusivamente a defesa da “*quebra de todos os padrões cinematográficos pela nova geração de cineastas (...) A única forma livre de cinema hoje é o curta-metragem experimental*”⁹¹. No artigo “*Notas sobre o Novo Cinema Americano*”⁹², de 1962, Mekas já se coloca claramente em defesa de um cinema totalmente radical, pessoal, que tem seus melhores exemplos em Brakhage, Robert Breer e Marie Menken. E é justamente da tensão entre realismo, abstração e liberdade formal que nasce seus diários filmados, mantendo estas características em seu cinema.

Nos anos 60, Mekas assume a coluna semanal do diário *Village Voice* e se torna assim um dos críticos mais influentes do país naquele momento. Seu perfil era mais de um polemista, agitador, do que exatamente de um teórico. Como afirma Sitney⁹³, Mekas é certamente o principal agitador e polemista deste movimento cinematográfico. Seu papel era dar visibilidade a essa produção para além do circuito novaiorquino, através da

⁹⁰ Sitney chama atenção para este fato ressaltando que trata-se do cineasta do movimento cujo interesse em sua obra tem crescido a cada década. SITNEY. *Visionary Film*. Pg. 379

⁹¹ Ib. pg.75. In “*A Call for a new generation of film-makers*”. “*there is no other way but to break the cinematic ground than through a complete derangement of all the official cinematic senses (...) The only free film-making being done is the short experimental film*”

⁹² Ib. pg.87 “*Notes on the New American Cinema*”

⁹³ SITNEY. *Visionary Film*. Pg. 324

Film Culture e posteriormente, e com mais repercussão, na sua coluna *Movie Journal*, no *Village Voice*.

Em um texto de 1965, na sua coluna do *Movie Journal*, Mekas brada:

Mas agora sinto que o cinema se libertou do “regime” de Hollywood. O cineasta está livre das técnicas profissionais, das motivações dos personagens de Hollywood, das tramas, da iluminação de Hollywood. Sinto que neste momento, o cineasta independente, underground, experimental, está livre não só de Hollywood mas também das técnicas do underground. O que quero dizer é que durante os últimos quatro anos o cineasta conquistou uma nova liberdade, seja através da anarquia, da sua loucura, ou da sua rejeição a Hollywood. Agora ele pode usar a técnica que quiser. Seu vocabulário cresceu de uma Lilliput para, ao menos, uma Webster. Se quiser, pode girar a câmera ao redor de sua cabeça; ou coloca-la em um tripé; pode sobre-expor a imagem, ou usar uma luz equilibrada; pode usar filme 8mm ou 16mm ou 35mm ou qualquer bitola que queira. Não fique surpreso se durante o ano que vem você vir os cineastas underground usando todos os tipos de câmera ou telas. Hollywood permaneceu parada e, portanto, está morrendo, e não pode ser ressuscitada, nem mesmo com sangue novo. E o underground está aparecendo, livre, forte e chutando.⁹⁴

Esta defesa de um ambiente de liberdade criativa absoluta vai ao encontro às idéias da Vanguarda Americana, de liberar o cinema de todas as suas amarras, seja ela de

⁹⁴ “*But now, I feel, the cinema has been freed from the Hollywood “regime. The film-maker is free from “professional” techniques, from Hollywood subject matter, from plot routines, from Hollywood lighting. I have a feeling that now, at this juncture of cinema, the independent, “underground,” experimental film-maker is free not only from Hollywood cinema but from the “underground” cinema techniques as well. What I mean is that during these last four years, often through anarchy, often through his nuttiness, often through conscious rejection of “Hollywood,” the film-maker has gained a new freedom. Now he can use any technique he wants. His vocabulary has increased from a Lilliput to, at least, a Webster. If he wants, he can swing his camera around his head; or he can lock his camera down to a tripod; he can overexpose, or use a balanced lighting; he can use 8mm or he may use 16mm or 35mm or any other size he feels like. Don’t be surprised at all if within this coming year you see the underground movie-makers going into all possible sizes of cameras and screens. Hollywood has remained frozen and therefore it is dying, it cannot be revived even with fresh blood. The “underground,” however, is coming up, free, strong, and kicking.*”in: SITNEY, P. Adams (org.). *Film Culture Reader*. Cooper Square Press, Nova Iorque, Estados Unidos, 2000.

formato, duração, suporte, conteúdo, roteiro, e rótulos quaisquer. O importante era ser pessoal⁹⁵, em termos estéticos e de produção. E a função de Mekas era tornar estes artistas minimamente unidos, através das iniciativas de produção e exibição, e fazer o país ao menos saber da existência destes diretores e de seus filmes, fazer o underground emergir.

Jonas Mekas é o principal cronista deste movimento não só através de seus textos bombásticos, mas também pelos seus filmes-diário. Desde *Walden* (1969), onde este interesse de narrar a formação desta comunidade de artistas é mais explícito, até o último diário em película (até 2010) *As I was Moving Ahead*. Há um interesse bastante claro em criar, em imagem, esta comunidade de artistas, em mostrar quem é este grupo, quem representa este novo cinema. Isto através deste novo cinema, através de novas bases estéticas desenvolvidas por estes que estão na imagem, evidenciando-os através das “maneiras de mostrar” desenvolvidas por Brakhage, Kenneth Anger, Ken Jacobs e Andy Warhol. Se o underground “estava aparecendo”, Mekas é dos principais responsáveis por este aparecimento, pela face visível da Vanguarda Americana e pela sobrevivência dos filmes nos acervos até os dias de hoje. E esta sua função, assim como a crítica, talvez tenha eclipsado seu trabalho artístico, entre seus pares, e na historiografia do movimento.

Nos anos 60, de uma maneira mais sólida, a Vanguarda Americana se fortalece, mostrando os mais diversos caminhos estéticos em busca deste cinema pessoal, buscando um nível de “singularização” do artista através da estética dos filmes de maneira ímpar no cinema até então. Nesta produção, os artistas tentam como que “retornar” ao começo do cinema, recorrer às origens, antes do domínio do cinema

⁹⁵ Em muitas críticas Mekas vai usar o termo “*personal cinema*”, para falar destes filmes.

narrativo e das convenções das vanguardas, para estabelecer novos parâmetros de percepção da imagem, ligados profundamente à personalidade do artista atrás da câmera. O esforço de cada diretor ligado a Vanguarda era justamente de se singularizar e abdicar de tudo que não achasse necessário ao seu cinema. Aboliram quase todos os pré-requisitos: filmes sem decupagem, sem roteiro, sem atores, sem película sensível, sem imagem, pontas de filme sem emulsão, sem banda sonora, sem edição posterior, sem nenhum corte, tudo passa a valer nessa “libertação” que Mekas afirma no trecho acima. Liberdade de ver para além dos condicionamentos da sociedade, da cultura de massa, do cinema e da linguagem, para fazer o olhar tornar-se mais “puro” em relação ao mundo que se oferece a ele como estímulo luminoso. Brakhage propõe que se:

“imagine um olho não regulado pelas leis (fabricadas) da perspectiva, um olho que não reage ao nome das coisas mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através de uma aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para um bebê sem consciência do verde? (...) Imagine um mundo anterior ao “no começo era o verbo””⁹⁶

O objetivo é criar uma experiência da visão para além dos significados impostos pela história. O valor da imagem é a assinatura cinematográfica livre que se ligará diretamente com este sujeito que a faz, o *film-maker*. O filme se constitui de maneira que essa feitura da imagem, esta dimensão reflexiva, venha à tona. E este se torna o valor supremo, é com este sujeito que o filme se comunica, é só em relação a este criador que o filme deve respostas, não permitindo nenhum tipo de concessão a um nível de inteligibilidade médio do cinema em geral.

⁹⁶ BRAKHAGE, Stan. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema.. Editora Graal, pg. 120

MESHES OF THE AFTERNOON



O principal historiador do movimento (e personagem da maioria dos filmes-diário de Mekas), é P. Adams Sitney. Em sua obra central *“Visionary Film: The American Avant Garde 1943-2000”*⁹⁷, o autor estabelece como marco inicial da Vanguarda Americana o curta-metragem *“Meshes of the Afternoon”* (1943), de Maya Deren. O estabelecimento desta referência se dá principalmente pela proposta original do curta de Deren para além das características das vanguardas precedentes e por uma tendência que se confirmará em boa parte da produção das décadas seguintes na Vanguarda Americana: a busca pela “expressão em primeira pessoa”⁹⁸ no cinema, da expressão do “eu”, daquele que é responsável, que é o realizador das imagens que vemos. Neste filme da década de 40 já estão presentes algumas características que vão se desenvolver nas décadas

⁹⁷ Oxford Press. Nova Iorque, Estados Unidos, 2002

⁹⁸ In SITNEY. Visionary Film. Pg. 8

seguintes no movimento da Vanguarda Americana, que servirão de base também para a criação do estilo subjetivo de Jonas Mekas.

O filme traz a temática onírica típica das vanguardas anteriores: uma mulher, interpretada pela diretora do filme, sonha à tarde em sua casa, e o mundo sonhado começa se confundir com o real, culminando em sua morte. Entretanto, o objetivo aqui está longe dos métodos da escrita automática praticada nos anos 20, ou da apresentação de sentidos sem uma lógica coerente, da busca de uma “irracionalidade”. Trata-se de um filme que possui um eixo narrativo bastante inteligível, e que a partir disto cria associações simbólicas com uma série de objetos do cotidiano como a chave, a faca e o espelho. Todo o filme se coloca numa espécie de tempo suspenso, como se fosse o desdobramento interior de um instante. *“A poesia feita de imagens solicita um novo tipo de olhar (que é um olhar para dentro de si) e é necessário suspender o tempo”*⁹⁹ afirma Ismail Xavier sobre este cinema da Vanguarda Americana. Há uma forte coerência formal nesta obra inaugural do movimento, com decupagem e ritmo muito precisos e buscando sempre sentidos abstratos em cada imagem. Trata-se de um cinema profundamente intelectual, “das idéias”, povoado de metáforas, muito influenciado pela psicanálise, onde a mente do artista coloca em cena conceitos abstratos, coerentes em si mesmos, contendo uma lógica própria, fora do tempo cronológico e do espaço compartilhado. Privilegia-se aqui, ao contrário do Surrealismo por exemplo, a formulação de idéias no domínio da consciência, da inteligência, não privilegiando a aleatoriedade ou a anarquia de sentidos. A distinção entre o trabalho de Deren e o drama realista por exemplo se dá na abordagem poética que se manifesta principalmente via montagem. Deren a conceitua como “vertical”, em oposição a

⁹⁹ XAVIER, Ismail. Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência. Paz e terra, São Paulo, 2005. p. 119

montagem “horizontal”, atribuindo um caráter poético, de proximidade com a poesia para seu cinema:

“O que distingue a poesia é sua construção (aquilo que entendo como uma estrutura poética), e esta provém do fato de que uma investigação “vertical” de uma situação é efetuada, um exame das ramificações do momento, voltado para sua qualidade e profundidade; a poesia se ocupa, de um certo modo, não com o que está ocorrendo, mas com seu impacto e significado. Um poema, para mim, cria formas visíveis e audíveis para algo invisível, que é o sentimento ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. Ele pode incluir uma ação mas seu ataque é aquele que eu denomino ataque vertical, que fica mais fácil de entender se o contrastamos com o “ataque horizontal” próprio ao drama, que está voltado para o desenvolvimento, digamos, no interior de uma pequena situação, de sentimento a sentimento”¹⁰⁰

Sua busca se dirige a esta cadeia abstrata de associações a partir de “dados reais”, de material filmado, de corpos no espaço fotograficamente impressos. A abstração aqui é um fim, e não um meio. Este cinema vai se configurar a partir de um uso da imagem fotográfica, mimética e não-abstrata e a partir deste reconhecimento, manipula-la em seus tempos, durações, conexões. Parte-se do real em direção a este “invisível”, que quer se expressar na imagem pelo visível que nela está. A matéria deste cinema é justamente este real da imagem cinematográfica transfigurado, pelas alterações de velocidade da imagem, pelos movimentos de câmera inusitados, como um instante vivenciado pela nossa consciência. A “horizontalidade” se refere a uma idéia de linearidade do tempo, de continuidade do espaço que Deren renega em virtude de associações mais livres, atemporais, criando novos sentidos a partir de relações não submetidas às regras do cinema narrativo.

¹⁰⁰ DEREN, MAYA in: XAVIER, Ismail. *Idem.* pg. 117

Em “*Meshes of the Afternoon*”, a divisão entre o real e o onírico só se desfaz na última seqüência, e nesse estado do sonho, que corresponde a maior parte do filme, as imagens que já havíamos visto na primeira seqüência começam a “voltar”, transfiguradas pela experiência onírica, num acúmulo de instantes, sem ligação cronológica ou causal. Uma das diferenças mais claras que marcam a divisão entre sonho e realidade em “*Meshes of the afternoon*” é a questão do ponto de vista.



O primeiro terço do filme nos apresenta os espaços da casa, para depois, nos fazer “flutuar” sobre este espaço e as variações oníricas das ações e objetos que acabamos de ver. Todo o segmento anterior ao adormecer da protagonista não nos mostra a imagem de seu rosto. É composto de detalhes dos pés, das mãos, e, principalmente, de uma câmera subjetiva. Emulando assim nossa percepção visual cotidiana, onde não somos observadores privilegiados de nós mesmos, não nos vemos “de fora” como no regime visual clássico-narrativo. O filme coloca esta condição como ponto de entrada, alinha

nossa visão com a da protagonista, nos coloca nesta experiência de ver com os olhos de uma personagem representada pela diretora do filme¹⁰¹. E daí, nos mostra as imagens que vem da consciência dessa personagem.



Nesta primeira parte do filme já se colocam alguns procedimentos que vão marcar profundamente a “tendência lírica”, subjetiva, da Vanguarda Americana, em um momento posterior. Dentre os quais o mais importante é esta tentativa de subjetivação da câmera, de um sujeito, artista, diretor, que funciona como uma espécie de filtro do que estamos vendo. E a partir daí, um repertório de imagens que é recorrente nesta produção como as sombras, silhuetas, mãos, pernas, pés, visto da altura dos olhos do personagem. Cria-se uma espécie de identificação subjetiva, o filme nos apresenta o mundo segundo um olhar específico, imagens mediadas por este ponto de vista, cuja

¹⁰¹ Não por acaso, um dos filmes mais famosos de Brakhage chama-se “The act of seeing with ones eyes” (1971)_

materialização na tela é o da diretora/atriz do filme, aumentando ainda mais este sentido subjetivo, de identificação de um olhar a partir da “fusão” entre o que vemos na imagem e quem está “por trás”, entre quem nos mostra o que estamos vendo. Esta fusão está presente em muitos outros filmes e tem uma influência fundamental nos filmes-diários de Jonas Mekas.

Marie Menken, Stan Brakhage e a subjetivação radical da câmera

Nos anos 50, a Vanguarda Americana vai radicalizar seus procedimentos formais em direção a uma oposição ainda mais ferrenha ao cinema comercial e ao “cinema de arte” europeu que começava a florescer naqueles anos. Com o surgimento de vários artistas com pesquisas formais muito afins em todo os Estados Unidos, como Shirley Clarke, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Ken Jacobs, Marie Menken, Stan Brakhage, Jack Smith, Robert Frank, Willard Maas, Robert Breer, Joseph Cornell, Harry Smith, Jack Smith, e muitos outros, criou-se um ambiente muito forte de um cinema totalmente independente em sua produção, produzido sem financiamento oficial mas com dinheiro vindo do próprio bolso dos cineastas, que aproveitavam o descompromisso institucional para radicalizar todos os limites formais possíveis.

O cinema “rebelde” americano concentra-se no ataque à superfície da imagem. Ele é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. Produzindo tais ruídos na comunicação de espectador com o que a câmera

“mostra”, ele convida a platéia a ter uma experiência sensível organizada dentro de outros parâmetros e chama atenção para a textura da tela como superfície bidimensional e não como janela que se abra para um espaço tridimensional¹⁰²

Estes artistas vão explorar os mecanismos do cinema para constituir uma obra singular, revendo suas bases estéticas e materiais, riscando os negativos, trabalhando com fotogramas isoladamente, abolindo a edição, afastando-se totalmente das formas “corretas” de se fazer imagens, sem compromisso com nenhum gênero específico estabelecido pela indústria, e muito menos com alguma clareza de sentidos¹⁰³. Tudo passa a ser reformulado por cada cineasta de maneiras distintas: a forma de enquadrar, de expor, a edição (ou a falta dela), a duração de cada filme. A partir do desenvolvimento de uma espécie de escrita pessoal da cada um destes artistas em um processo de reinvenção das possibilidades do cinema, chama-se também cada vez mais atenção para o artista atrás da câmera.

Da materialidade da película, a atenção do espectador começa a se dirigir para o gesto do artista, para o movimento que causou a imagem do filme. A imagem se torna vestígio destas intervenções, e esta é a sua evidência e função, como suporte sensível de um gesto, e não um mundo representado tal qual como ele se apresenta na experiência comum. O principal personagem de todo o cinema da Vanguarda Americana é o homem que está por trás da câmera. Não só pela grande frequência com que os diretores dos filmes muitas vezes atuam em suas próprias obras, em suas próprias casas, integrando no

¹⁰² ¹⁰² XAVIER, Ismail. *Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. Paz e terra, São, 2005. p. 120

¹⁰³ Para um maior aprofundamento na história deste movimento ver SITNEY. *Visionary Film*. (2002); JAMES, David E. . *Allegories of Cinema*. (2005)

“elenco” amigos e familiares. Uma vez que não é o “mundo tal como ele é” que se apresenta no filme, e sim uma mirada específica de um sujeito determinado, é justamente este olhar que se dá a ver, é para ele que se volta a atenção de quem assiste ao filme, para uma experiência do olhar. A idéia de câmera subjetiva acaba por se espalhar por todo o filme, pois toda a obra se transforma na exteriorização de uma visão interior, numa espécie de fusão entre o artista e a imagem criada por ele, ela é seu olho, e assim, sua memória, sua imaginação, enfim, parte de seu corpo. Ocorre uma identificação imediata entre obra e artista.

Uma das principais artistas a desenvolver tais formas de “subjetivação” das obras é a lituana Marie Menken. Sua relativamente pequena obra é fundamental para o desenvolvimento de uma certa maneira de fazer imagem que vai caracterizar o braço mais “lírico” da Vanguarda nos anos 50. Menken começa a criar em seus curtas-metragens um modo de usar a câmera quase “dançado”, rítmico, criando um olhar em movimento contínuo, sensível, que reage ao que mostra, que evidencia a presença deste alguém atrás da câmera e se serve disto para criar sentido.

Menken faz a primeira experiência que pode ser chamada de *diarística* na Vanguarda Americana, com o curta-metragem “Notebook”(1964). Nele ela reúne pequenos trechos de imagens feitas em ocasiões variadas, e em épocas diferentes e as monta como um caderno de esboços, com paisagens, passeios, gotas de chuvas, janelas de carros, jardins, desenvolvendo um “ritmo do olhar”, que implica a presença de um observador e transforma a imagem numa relação, na impressão de um encontro, entre quem vê e o que é visto. Coloca imagens Nestes trechos, observamos também reflexos dela, de sua câmera, a fumaça de seu cigarro, numa mistura sutil entre observação e imposição. Essa

idéia se materializa com clareza numa seqüência onde vemos algumas gotas prestes a cair no telhado, na qual percebemos pelo movimento do enquadramento o movimento que faz a gota finalmente cair. O cineasta é alguém que observa e impõe seu olhar, como uma ação sobre o mundo, e ao mesmo tempo, tem seu próprio “ritmo” e o imprime, como no caso de Menken (e também de Mekas), com leveza e irreverência.

Segundo P. Adams Sitney, a síntese do “*filme lírico*” na Vanguarda Americana vai se consumir na obra de Stan Brakhage. Este tipo de filme se caracteriza pela expressão, pela exteriorização, de um mundo interior do cineasta, que se torna o protagonista do filme, em primeira pessoa, mas fora dos limites do enquadramento. As imagens do filme são o que ele vê, filmadas de uma maneira que não nos deixa esquecer de sua presença, como um olhar que se move todo o tempo sobre as coisas, e nos mostra como ele reage a sua visão. Os procedimentos formais adotados por Brakhage vão em busca de uma “consustanciação” desta visão na imagem.

A partir da segunda metade dos anos 50, os filmes de Brakhage são compostos em sua maioria por um grande número de planos (muitos são somente fotogramas avulsos, na técnica de *single-framing*), extremamente rápidos e em movimento, feitos com uma câmera na mão, com forte predominância de primeiros planos, explorando as texturas, e a incidência da luz nos objetos. O filme se torna um “acúmulo” destes momentos, destas experiências de visão. O movimento de câmera se torna a base da construção do filme, é ele que liga as imagens, dando-lhes um ritmo do olhar, que dá unidade ao filme, já que é este olhar o “centro de atenção” do filme.

No seu filme *“In Between”*(1955), nas seqüências onde mostra o sonho do protagonista que caminha ou dorme, Brakhage introduz o que Sitney chama *“plastic cutting”*(algo como montagem plástica): *“a junção de planos em pontos de movimento, close, ou abstrações para suavizar o impacto do corte”*¹⁰⁴. Aqui esta técnica é usada para marcar um sentido distinto, de uma imagem de sonho (aqui ainda separada do “real”), mas logo em seguida, Brakhage adotará este procedimento de edição de uma forma geral em seus filmes. Montada desta forma, a imagem nunca se estabiliza para o espectador, está sempre tornando-se outra coisa, sempre em movimento, estabelecendo um ritmo. Tal método influenciou profundamente a produção da Vanguarda nos anos 60, e é adotado por Mekas nos seus filmes-diário desde o primeiro *“Walden”* (1969).

Nesta forma de edição, torna-se quase impossível a compreensão de todos os dados da imagem, e assim, as imagens dos filmes da Vanguarda Americana acabam por usar muito pouco o segundo plano ou usar enquadramentos equilibrados, que chamem atenção para sua composição pictórica. Os planos se tornam “pinceladas” rápidas, que mostram na mesma medida em que constituem um ritmo próprio, uma cadência, uma assinatura, uma relação intrínseca com o corpo do artista, imprimindo em película suas reações e decisões ao que vemos junto a ele. Os filmes diários de Mekas vão incorporar radicalmente esta tendência subjetiva, lírica, levando-a a cabo por todo seu trajeto artístico nos diários filmados, criando sua própria estética a partir destas características dos filmes da Vanguarda Americana.

¹⁰⁴ *“the joining of shots at points of movement, close-up, or abstraction to soften the brunch of montage”* In: In SITNEY. *Visionary Film*. Pg. 157

PARTE IV:

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY

Este é o último filme-diário de JM feito com material em película das décadas de 70 e 80. Foi montado em 2001, por encomenda do Festival de Cinema Avignon de 2001, na França. Este material consiste primordialmente em filmagens de sua família. Vemos o nascimento de seus dois filhos e seu casamento. O filme é dividido em doze capítulos. A cada início, invariavelmente, Mekas dirige-se a nós em seu comentário, nos chamando de “querido espectador”¹⁰⁵, e algumas vezes adiantando o que virá a seguir, como no capítulo 4, que corresponde ao casamento.

Armado desta forma, “As I was Moving...” acaba por tornar-se extremamente reflexivo. Uma parte de sua edição ocorreu durante a virada para do ano 2000. Mekas adquire uma clara postura de revisão de seus métodos, e de discussão direta deles dentro do filme, chamando atenção para o presente da narração (diz muitas vezes “hoje”, “aqui”, “esta noite”), separado da imagem, que muitas vezes foi gravada quase trinta anos antes da montagem.

O tema do exílio, presente com muita força nos seus primeiros filmes-diário, perde força aqui. O que transparece mais em seu discurso é o papel desta pequena comunidade familiar como novo pertencimento, como seu novo habitat, para além da Nova Iorque verdadeira (além disso, o filme mostra muitas viagens). Mekas parece já ter fincado suas raízes, residente nos EUA por mais de meio século. Daí talvez essa dimensão de discurso sobre o método ser tão marcante no filme. A hipótese é que, sendo assim, é possível a

¹⁰⁵ *dear viewer*

partir desse longo (dura 4h48) épico do cotidiano, podemos analisar com ainda mais clareza um cinema tão singular e tão complexo como o de Mekas, com destaque para a dimensão subjetiva e seus desdobramentos. Isto é, ao virar a câmera para sua vida particular, privada, como talvez nunca antes na sua filmografia, que tipo de relações seu cinema pode estabelecer com este sujeito que está no filme e criado por ele, e que relações se estabelece entre estes e o mundo, o seu exterior.

Uma das cartelas que mais se repete no filme é “*continue procurando nos lugares onde não há nada*”¹⁰⁶. É ali onde não há nada, onde todas as cenas parecem ser a mesma, onde vemos dezenas de passeios no Central Park, paisagens sob a neve, piqueniques e caminhadas no bosque, há algo que escapa, há algo que nasce, durante essas pequenas cintilações, entre estes pequenos movimentos no “nada”. O esforço aqui é tentar trazer um pouco dessas luzes à tona.

Visões e vestígios

Os filmes-diário de Mekas, assim como o último deles feito em película, *As I was moving ahead...*, são compostos de maneira bastante original na sua articulação entre imagem e som. A partir de um profundo conhecimento da história do cinema adquirido por uma intensa cinefilia nas salas de Nova Iorque nos anos 50 e 70, e especialmente (mas não só) de toda a “tradição” do cinema de vanguarda desde cinema do séc. XIX até os experimentos das vanguardas européias e americana. Pela sua forma “crua”, quase pobre, informal, despida de grandes artifícios, seu cinema não nos leva automaticamente, como espectadores, a perceber a consciência desse legado. A

¹⁰⁶ “*keep looking for things in places where there is nothing*”

espontaneidade e a forte relação com o acaso que o seu cinema tem afastam esta possibilidade, num primeiro momento, de um cineasta cinéfilo.

Entretanto, é possível afirmar sem muito receio que se trata de um cinema que estabelece muitas vezes diálogos diretos com momentos anteriores da história do cinema de forma explícita. consciência dessas filiações e relações. O que o distingue é justamente a maneira como sintetiza as técnicas do cinema experimental e uma espécie de “lirismo documental” que o distingue deste grupo.

“Eu tinha que liberar a câmera do tripé, e adotar todas as técnicas e processos subjetivos de filmagem que estavam disponíveis ou que estavam aparecendo naquela época. Era uma aceitação e um reconhecimento das conquistas do filme de vanguarda dos últimos cinquenta anos. Isso afetou minhas exposições, movimentos, velocidade de movimentação, tudo. Tive que jogar fora as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, ou normal aquilo ou apropriado aquilo outro. Tinha que me botar naquilo e me inscrever naquela realidade que eu estava filmando, me inscrever naquilo indiretamente, pelo modo de me movimentar, iluminar, expor.”(Mekas)¹⁰⁷

A diferença é justamente a sua preocupação em se colocar na cena, e existir como aquele que faz as imagens, usando as ferramentas desenvolvidas pelas vanguardas, para um sentido realmente subjetivo, criando esse sujeito no seu discurso através destas operações, marcando ali, simultaneamente, um sujeito que vê e se relaciona com o que

¹⁰⁷ “ The challenge now is to capture that reality, that detail, that very objective physical fragment of reality as closely as possible to how my Self is seeing it. Of course, what I faced was the old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing. I had to liberate the camera from the tripod, and to embrace all the subjective film-making techniques and procedures that were either already available, or were just coming into existence. It was an acceptance and recognition of the achievements of the avant-garde film of the last fifty years. It affected my exposures, movements, the pacing, everything. I had to throw out the academic notions of “normal” exposure, “normal” movement, or normal and proper this and normal and proper that. I had to put myself into it to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements.”

vê. A porção visual dos seus filmes demonstra um esforço formal neste sentido, de subjetivizar algumas formas de fazer imagem que nas vanguardas tinham outras funções.

Sua porção visual é composta de uma maneira bastante original, assim como sua porção sonora. As imagens que compõem este diário filmado são captadas com uma pequena câmera 16mm *Bolex*, de corda, que permite a captura de fotogramas isolados (*single-framing*), ou pequenas porções deles, e alterações de velocidade da imagem, pois trata-se de uma câmera de corda, cuja velocidade de captação pode ser alterada pelo ritmo do manuseio do operador. Estas características do aparato técnica são importantes na medida em que o material extraído por Mekas deste equipamento se utiliza destas características tornando-as potência de sua escrita subjetiva.¹⁰⁸

Suas imagens possuem um ritmo em geral um pouco mais acelerado que normal e sua forma de abordar a cena, de maneira “impressionista”, quase a base de repetidas “pinceladas”, que compõem a “cena” coloca diante de imagens que estão sempre se esvaindo, pela duração breve dos planos, e se repetindo, pela insistência dos temas e dos personagens e das repetições de várias naturezas. É esse embate entre presença e desaparecimento que suas imagens colocam permanentemente. Presença “atestada” pela imagem afetada pelo presente, que reage a ele, e também pelas repetições incessantes de temas e personagens, e “desaparecimento” pela brevidade dessas imagens, e para as recorrentes imagens que realmente se esvaem diante de nós, principalmente pelo uso de pontas de filmes¹⁰⁹, onde a emulsão vai se acabando e a

¹⁰⁸ É interessante notar no seu trabalho de vídeo a partir dos anos 90, a forma de filmar muda bastante. O aparato fez com que sua poética se transformasse, como ele mesmo afirmou em entrevista feita por mim em Lisboa, 2009

¹⁰⁹ um diretor contemporâneo a Mekas, de viés mais estrutural fez um filme só de pontas de negativos. “Bad Burns” (1982) de Paul Sharits

imagem vai se avermelhando até desaparecer por completo. Este filme de 2001 dá continuidade a esta característica de sua obra em película.

O ritmo acelerado é causado em grande parte pelo uso de uma ferramenta específica deste equipamento. O uso do *single-framing* era bastante comum nos filmes da Vanguarda Americana. Em geral, esta ferramenta estava ligada a uma busca dos artistas de trabalhar o cinema como conjunto de fotogramas, de procurar colocar em jogo a ilusão que a exposição de vários quadros por segundo causa à nossa retina, a sensação de movimento contínuo. É nesta direção, de questionamento do aparato cinematográfico que se dirige boa parte das preocupações de muitos destes artistas, assim como da chamada geração do cinema estrutural ¹¹⁰. O cinema, para esse grupo, é um conjunto de fotogramas como afirma Peter Kubelka em entrevista ao próprio Mekas em 1967¹¹¹

“Cinema não é movimento. Cinema é uma projeção de fotogramas - que não se movimentam - numa ritmo muito acelerado. E assim, cria-se a ilusão de movimento, claro, mas esse é um caso, muito especial e o filme foi inventado para este caso especial”

Tais artistas, assim como Kubelka, se voltavam para uma “essência” do aparato cinematográfico, tentando colocar em suas obras o questionamento da ilusão (das ilusões) que o cinema gera. ¹¹² Para Mekas, o foco não estava nesta busca de uma pureza

¹¹⁰ termo cunhado por P. Adams Sitney para designar a geração da Vanguarda que começa a partir dos anos 70, como Michael Snow e Hollis Frampton, que se notabiliza por muitíssimo reflexivo, voltado para seus próprios processos, não levando a frente uma herança muito forte que a geração anterior, a de Mekas, teve da literatura *beat* e do expressionismo abstrato na pintura.

¹¹¹ “Cinema is not movement. This is the first thing... Cinema is a projection of stills - which means images that do not move - in a very quick rhythm. And you can give the illusion of movement, of course, but this is a very special case, and the film was originally invented for this special case” In: SITNEY. *Visionary film*. p. 286

¹¹² É bastante nesse sentido o ataque da vanguarda americana ao sistema dos estúdios de cinema que além de criarem um cinema que não se pensa como construção, criaram um vocabulário que estende a “ilusão ótica” à ilusão de continuidade na decupagem. Para uma análise mais

do olhar e da interrogação destes mecanismos, do olhar humano às imagens, e do aparato cinematográfico.

As cenas em *Mekas* são reconhecíveis, estão longe de serem abstratas. Nunca são formas puras ou “presenças da luz” ou cores. Poderia dizer que são sempre ou retratos ou paisagens. Nos casos onde não é a figura humana, a imagem se relaciona com espaço bem definidos: a casa, a natureza (rios, parques, bosques, passeios), a rua (asfalto, calçadas) ou os meios de transporte (trem, carro, avião). Mas a referência é sempre subjetiva, mesmo que não explícita, declarada. Os personagens são sua família (Hollis, esposa; Oona, filha; Sebastian, filho), a natureza são os parques de Nova Iorque e os lugares para onde eles viajam, as ruas, sua vizinhança, e os veículos, da mesma forma. O foco principal nunca é de uma idéia geral, universal, do que possa ser família, ou natureza (ainda que o filme se sirva dessa possibilidade, ao abordar eixos fundamentais da vida social como forma de causar envolvimento e reconhecimento - não sem estranhamento) no espectador. Tudo é particular. E a experiência destas imagens e destes personagens é o que importa, e essa é sempre incompleta, e sempre algo que falta, cheia de lacunas, pois os pequenos trechos e as pontas de filme, sempre nos deixam com a impressão de não “ver tudo”, de não ter uma idéia muito precisa do conjunto, e é pela semelhança entre as cenas que vamos nos acostumando a habitar o filme, percebendo sua demarcação de universo pelas repetições e pelas insistências em certas situações.

Em muito pouco tempo de projeção já se estabelece o ritmo e maneira de apresentação visual do que se seguirá nas próximas quase cinco horas de filme. As imagens, mesmo

aprofundada desta discussão ver: SITNEY, P. Adams. *Visionary Film*. (2002) ; *Film Culture Reader*(2000)

que “aceleradas” (pela velocidade da câmera e pelo single-framing, que causa esta ilusão de velocidade), vão se tornando familiares para quem assiste à medida em que começamos a reconhecer os rostos, os espaços, e maneira de se relacionar com eles.

A “decupagem”¹¹³ do filme permanece do primeiro ao último minuto: planos curtos, não muito abertos, com muito movimento, uma câmera viva, que se assume como um olhar específico, que deseja misturar-se no mundo que retrata, de se inscrever naquilo, envolver-se com ele, diluir as distâncias entre sujeito e objeto, afetando-se sempre, mostrando-se como olhar, como imagem “a partir de”, como encontro entre quem vê e quem é visto. Como afirma crítico espanhol Domenec Font a câmera aqui funciona como “*instrumento de observação e meio de aproximação*”¹¹⁴. Todo o trabalho diarístico de Mekas nasce de seu prazer específico em filmar. Seus filmes são um desdobramento deste prazer, de fazer imagens, misturando-se nelas.

“Meus queridos espectadores, imagino que vocês já tenham percebido que eu não sou um cineasta, eu não faço filmes; Eu só filmo. Sou obcecado por filmar, sou, na verdade, um *filmador*, sou eu minha Bolex... (ouvimos o ruído da máquina de escrever) eu tenho que filmar o que eu vejo, o que está acontecendo ali no momento, que êxtase é somente filmar, porque eu tenho que fazer filmes se eu posso somente filmar o que está acontecendo à minha frente agora”¹¹⁵

Os filmes nascem depois desse prazer de filmar, este prazer da partilha. Nascem do acúmulo deste material. Seus filmes são como uma coleção destas filmagens, um

¹¹³ A idéia de decupagem supõe um planejamento que certamente não é aplicado por Mekas em seus filmes. Entretanto, aqui quer significar somente a divisão por planos.

¹¹⁴ Cineastas Frente al espejo. p. 43

¹¹⁵ Narração em “As I was moving...” (cap.6; disco; 2 52’): *My dear viewers, i guess you have come to another realization now that I’m not a filmmaker, I do not make films; I just film. I’m obsessed with filming, I am really a filmeur, it’s me and my Bolex; I go through this life with my bolex ...(barulho de máquina de escrever) and I have to film what I see, what’s happening right there, what an ecstasy is just to film, why do I have to make films when I can just film? (2x) whatever is happening there in front of me...*”

inventário. O significado das cenas, destes pequenos trechos, está muito no seu ato, no fazer-se. É tanto para mostrar o que está no quadro quanto para exercer esta ação, esta relação entre ele e quem é filmado. Isso se confirma pela forma de lidar com a câmera, brincando, se mexendo, testando, girando a imagem, compartilhando-a com seus personagens. Todos estes fragmentos são o estabelecimento de uma relação entre dois. A duração dos planos é somente a duração deste prazer, a duração mínima para a imagem existir como tal, para ser percebida como imagem (e não como fotograma, como unidade material, como no caso da vertente estrutural da vanguarda).

“Mekas foi o primeiro a articular esse imperativos - a necessidade de responder imediatamente *no* e *ao* presente, e a necessidade de subjetivizar esse registro - como condições essenciais para o filme-diário, e também o primeiro a torná-los uma vantagem, e eventualmente investir a atenção fílmica para a vida cotidiana com sentido religioso.”¹¹⁶

O foco é justamente nessa concentração e atenção ao presente da filmagem. Nas relações que se estabelecem neste momento consubstancia na película essa relação entre dois. Tais planos, curtíssimos, não desorientam mas marcam um ritmo, um movimento, um eterno passar que condiciona todo o filme e coloca o tempo como questão. Um duração que é colocada inúmeras vezes como assunto nas falas de Jonas Mekas e no título do filme.

¹¹⁶ David JAMES, 1994. p. 154

Trata-se de um título bastante reflexivo e “direto”. “Direto” e reflexivo porque funciona um pouco como uma sinopse do que é o filme, como um comentário, de sua condição subjetiva (a palavra “eu” do título), do seu movimento constante, já que é dessa condição que parte esse olhar, da condição do movimento em curso (“enquanto eu estava me movendo”) e com o quê esse olhar se depara, “os breves vislumbres¹¹⁷ de beleza”. Um eu que “se move” e que “vê”.

O “vislumbre” (*glimpse*) coloca muito explicitamente em evidência de como são feitas as imagens do filme. São esses pequenos fragmentos, acumulados, à procura de instantes fugazes de beleza. O *single-framing*, e a escolha dos planos curtíssimos age nesta direção, do colocar diante de nossos olhos essa sucessão de planos breves em busca de alguma beleza (e entramos nós também nesta busca), de algo que possa surgir da relação entre nós e o filme e Mekas e as imagens, criando um grande jogo de reflexões. Entretanto, essa relação não é “pura” como busca o cinema estrutural ou o cinema da Vanguarda Americana em sua mais direção abstrata. As imagens de Mekas são reconhecíveis, identificáveis, mostram pessoas, específicas, de quem nos tornamos “íntimos” ao final da projeção. Vemos dois nascimentos, jantares, muitos passeios, e muitos momentos de ternura. O foco principal de Mekas, nitidamente são os momentos em que se passa junto, os momentos compartilhados. E sua filmagem, pela forma “afetada” (pela cena), reitera este desejo de relação constante com esse que é mostrado, é um olhar que é ao mesmo tempo uma ação. Os personagens do filme só ganham vida através da relação mútua. O filme narra justamente este processo, essas

¹¹⁷ *Glimpse*

interações a que somos expostos, onde podemos criamos novas identidades, temos reações inusitadas, e que nos permite viver diferentes papéis, e não somente aqueles a que o mundo social nos obrigou.

Glimpses

A definição de “vislumbre” (*glimpse*) pode ajudar aqui: “**1** *idéia imprecisa, indistinta, baseada em evidência parcial ou incompleta; conjectura; 2 luz frouxa; fraco clarão, reflexo; 3 aparência indistinta; sinal, vestígio, viso 4 semelhança um tanto remota; aparência*”¹¹⁸. Trata-se de uma forma visível que não pode dar um acesso totalizante do que mostra, é “frouxa”, “vaga”, “indistinta”, mas não é abstrata. São como que lampejos, breves visões que compõem um quadro, uma escrita pelo seu acúmulo, por sua articulação através de repetições dessas luzes frouxas, desses vestígios de encontros. Não são imagens onde sua plasticidade se coloca como foco primário da nossa atenção. O que nos ocupa é o que elas mostram e como elas mostram. São reflexivas na medida em que sua precariedade faz sua superfície nos chamar a atenção para sua forma de constituição. Essas só podem ser imagens feitas por alguém, e este alguém que pode-se dar a conhecer pela forma como estas imagens se constituem, este sujeito se cria nessas imagens, é efeito deste discurso, não o precede. No início do capítulo 6 de *As I was...*, Mekas se dirige a nós espectadores: “*Você espera descobrir mais sobre o protagonista, que sou eu, o protagonista deste filme. E não quero desapontá-lo, tudo o que quero lhe contar está aqui, eu estou em cada imagem deste filme, em cada*

¹¹⁸ Dicionário Eletrônico Houaiss versão 2.0

fotograma...”.¹¹⁹ E a forma de estar em cada imagem do filme não é exatamente estando dentro do quadro (o que acontece relativamente pouco neste filme), mas sim mantendo o foco do filme nessa relação que se estabelece entre quem filme e quem é filmado.

Desde o início, um pacto se estabelece.:

“Eu nunca fui capaz de descobrir onde minha vida termina e onde ela acaba, qual seu sentido, o que ela significa. Quando eu comecei a colocar estes rolos de filmes juntos, a primeira idéia era mantê-los cronologicamente ordenados, mas depois desisti, e comecei e corta-los por acaso, da forma como achei nas latas, porque não sei de onde pertencem os pedaços da minha vida, então deixo estar, deixo ser, por acaso, desordem... Há uma coerência, um tipo ordem particular, que eu na verdade não compreendo, da mesma forma como nunca compreendia vida ao meu redor, a “vida real”, como dizem, as “pessoas reais”, eu não quero compreende-las na verdade...”¹²⁰

Este é o primeiro momento em que ouvimos sua voz. Logo após os créditos iniciais. Além do título que já coloca esse “eu” e o que ele faz, já se reconhece que o que será visto virá destes rolos de imagens desordenados, não escolhidos por nenhuma razão especial, mas ao acaso. Assim, já não se tem dúvida de quem fez essas imagens, temos uma espécie de “garantia” subjetiva, de que vamos ver imagens dessa vida, “pedaços” dela.

¹¹⁹ “*you expect to find out more about the protagonist, that is me, the protagonist of this movie. so I don t want to disappoint you, all I want to tell you it is all here, I am in every image of this film, I’m in every frame of this film*”

¹²⁰ (disco 1;cap. 1, 2’)“*I have never been able to figure out where my life begins and where it ends, what’s all about, what all means, when I began to put all this rolls of film together, the first idea was to keep them chronological, then I gave up, and I just began splicing them together by chance, the way that I found on the shelf, because I don’t know where any piece of my life really belongs, so let it be, let it go, by pure chance, disorder, there is some coherence, some kind of order of its own, which I do not really understand, same as I never understood life around me, the real life, as they say, the real people... I never understood them, and I do not really want to understand them*”

Sim, mas de que subjetividade se trata? Assim, já se instaura uma forte dimensão reflexiva, de chamar o nosso olhar para constituição de tais imagens e as motivações de sua feitura, negando uma postura de compreensão. A pergunta clássica do cinema “o que vem depois disso?” se desloca em direção a “porque ele filmou isso?”, para qual a razão da feitura desta imagem, qual sua importância para este personagem que nos fala e nos mostra o que filma. Esse deslocamento é reforçado pelo uso das cartelas, que têm como uma de suas principais funções anunciar o que vem em seguida, mostrando datas, lugares e nomes: “*Visiting Lotte Jacobi*”, “*Summer at Blue Waters 1973*”, “*Leo buys NY times*” e “*Hollis takes pictures of her father*”, por exemplo. O objetivo de Mekas é eliminar um possível suspense, uma curiosidade pelo que virá, através deste uso reiterativo. Como ele mesmo explicita numa fala do capítulo 4 do filme

“Então, meus queridos espectadores, chegamos ao capítulo 4, me desculpem por nada de muito extraordinário ter acontecido neste filme. São só simples atividades cotidianas, a vida, sem drama, sem grandes climaxes, tensões, o que virá depois... Na verdade as cartelas deste filme te contam exatamente o que irá acontecer, imagino que agora você tenha percebido que eu não gosto de suspense. Gosto de saber exatamente o que está por vir, o que está acontecendo, como você pode notar, nada demais está acontecendo, então, vamos continuar, e ver se algo acontece, talvez. Se não acontecer, me desculpem, espectadores, continuaremos da mesma maneira, porque a vida é assim, sempre mais do mesmo, um dia após o outro, um segundo após o outro, ok”¹²¹

Enquanto ouvimos Mekas dizer isto, vemos alguns planos de crianças brincando, um close de rosto do cineasta, crianças em volta de uma mesa de frutas, um jantar neste mesmo

¹²¹ (disco 1 66' cap.4)

So my dear viewers, we have arrived at the chapter 4, sorry that nothing much nothing extraordinary so far have happened in this movie (repete) it's all very simple daily activities, life, no drama, no great climaxes, tension, what will happen next, actually the titles of this movies tell you right there what's going to happen, I guess by now you have noticed I do not like any suspense, I want to know exactly what's coming, what's happening, as you have noticed, nothing much is happening anyway, so lets continue, and see maybe something will happen maybe, if not, forgive dear viewers, of nothing happens, that's continue anyway, that's how life its, its always more of the same (repete) one days follows another, second follows another second...

ambiente anterior, a cartela “algum lugar na França”¹²², um bebê no colo de alguém, cartela dizendo “cenas caseiras”¹²³, Oona e Hollis em casa (a filha e a mulher de Mekas), cartela “inverno no Soho”¹²⁴, Oona e Hollis brincando de fazer bonecos de neve, “ e então veio o Natal”¹²⁵, vemos Oona carregando um pinheiro, “Raimond cozinha”, vemos um homem cortar legumes em uma tábua e finalmente a cartela “a beleza de estar junto dos amigos”¹²⁶. Isto tudo em aproximadamente noventa segundos. Muda-se de país, de personagens, de ambientes, de situações, a todo o momento. Mesmo mudando, são de alguma maneira os mesmos. Sua filha e sua esposa são quem ocupa a imagem por mais tempo, assim como seu filho mais jovem, Sebastian. Em quase cinco horas de projeção só as imagens de algumas cartelas realmente se repetem. As imagens feitas pela câmera são muitas vezes parecidas entre si e insistem nos mesmos temas. Desta maneira, libera-se o entendimento do espectador para as relações possíveis que se possa estabelecer entre elas. O possível suspense se volta para quem faz estas imagens e quais são seus motivos e desejos no momento de fazê-las, pois só vemos seu resultado, precário, parcial, vislumbrado, seus vestígios.

O sujeito aqui ocupa as bordas da imagem, principalmente, é esse fora-de-campo que condiciona o que vemos. Toda imagem está carregada por este olhar subjetivo, sempre entregue ao acaso, sem saber o que virá, como a vida, mas sempre a partir deste ponto de vista, e este se constitui por uma câmera sempre em movimento, sempre em busca de uma observação envolvida com o observado, via exposições, texturas, *zooms*, cortes bruscos e proximidade. A câmera age, cria, sem dúvida, mas o que é documentado é a experiência de tê-la junto ao corpo, de perceber o mundo com esta mediação, de

¹²² *Somewhere in france*

¹²³ *Home scenes*

¹²⁴ *Winter in Soho*

¹²⁵ *And then came christmas*

¹²⁶ *Beauty of friends being together*

perceber o próprio sujeito que filma como um entre-objetos¹²⁷, que ora se aproxima de si reflexivamente, ora se distancia e entrega ao outro a fala. A subjetividade aqui produzida cria todas essas relações na imagem, dando densidade à imagem, se colocando como lugar de feitura dessas imagens (já estabelecido desde o primeiro minuto de filme), como lugar onde este sujeito para se produzir como discurso precisa do que lhe é exterior. Essa subjetividade se mostra como que por subtração, pois ela não está dentro da imagem como objeto, como presença do corpo do realizador (mesmo ele aparecendo na imagem um número razoável de vezes), ela está nas bordas do quadro, nos seus limites, na maneira como cada imagem se constitui e reage ao que vemos, em como esta câmera se relaciona com este presente, criando um jogo de reflexões que nos joga do quadro pra fora dele, e do fora-de-campo pra dentro do enquadramento, pois a imagem em *As I was...* se constitui e chama atenção para essa relação com o exterior à todo o tempo. Trata-se de um movimento constante (*as i was moving*), de um contato constante, de pôr em cena um olhar em movimento à procura destas cenas prosaicas que constituem a tal “beleza” do título. Para que ele a veja e também nós, é preciso se entregar a esta duração, a essas repetições e diferenças sutis. Este prazer de filmar a que Mekas se refere nada mais é do que isso, do que uma espécie de “dedicação” a este presente que se coloca à sua frente, fazendo da imagem um meio de aproximação com o que mostra e também de relação com o outro, e é dessa maneira que se constitui esta imagem subjetiva em *As I was* O que há de “extraordinário” é justamente a força que a imagem adquire ao decidir dedicar-se a essa espécie de “não-acontecimentos” banais, para investir no olhar que se dedica a estes. E todas essas técnicas de velocidade, de sub e superexposição, cortes rápidos, aleatórios, funcionam para a constituição deste olhar que não se esgota na sua condição plástica - não são uma coleção de efeitos e alterações de imagem por si só - nem na sua condição documental,

¹²⁷ MIGLIORIN, 2008. p. 137

de puramente preservar¹²⁸ acontecimentos. O sujeito que se cria neste discurso visual é justamente o disparador de uma rede de relações contínua que cada imagem estabelece entre o que mostra e como mostra, entre os personagens de dentro de fora do quadro, chamando atenção para o que esse enquadramento escolhe e como ele escolhe, e que relação ele estabelece com o que se coloca dentro do quadro, neste jogo contínuo.

Filme de Família

A rede que Mekas estabelece é principalmente com sua própria família. Eles estão na grande maioria dos planos, muitas vezes operam a câmera, confundindo-se e multiplicando este “sujeito” que cria o filme. Seus nomes ocupam grande parte das cartelas. O filme é armado como um filme de família. Se “Walden” era destinado “para ele mesmo e para alguns outros poucos”, agora parece que seu recente filme-diário se endereça ainda a menos gente, pois toda a vez que ouvimos “você” dito pela voz de Mekas, há uma ambigüidade, se este chamando se dirige a nós espectadores, este “destinatário anônimo”, ou a sua família, que o tempo todo aparece na imagem, a quem Mekas vê enquanto narra com sua voz over.

“enquanto me sento em minha sala, tarde da noite.. e vejo algumas imagens que estou picotando, juntando.. penso.. penso... O quanto de vocês mesmos vocês iram reconhecer nessas imagens. Estou falando com vocês agora, Oona, Sebastian, e Hollis, estou falando com vocês. .. Estas são minhas memórias. Suas memórias destes mesmos momentos, se vocês tiverem alguma... serão bem diferentes. estas são as minhas (...) Então, não sei o quanto vocês se reconhecerão nessas imagens. Embora tenha sido tudo real. Tudo era vida real. São vocês em todos os planos deste filme. Mas, vistos por mim, mas são vocês [silêncio]vocês verão de forma

¹²⁸ desejo de preservação que é uma das 4 principais categorias do documentário segundo Michael RENOV, no seu livro “*Theorizing Documentary*” p. 25

totalmente diferente. Vão significar outra coisa, completamente, essas imagens, para vocês e para mim... é ... sim.. Está tarde novamente.. a cidade dorme... Estou aqui sozinho vendo estas imagens, fragmentos da minha vida e da de vocês, falando para este... microfone, só, sozinho “¹²⁹

Essas imagens têm destino certo, declarado. Somos “intrusos” em uma conversa de família. Naquelas imagens há coisas que nós nunca saberemos, e que nem mesmo a família compartilha. Cada um verá a imagem do seu jeito, com as “suas memórias”, imagens que não são muito diferentes prosaicas que não são diferentes da nossa própria vida, que nos chegam carregadas de proximidade e estranheza. Diferente dos personagens desse diálogo, nós não sabemos o que aconteceu quando a câmera desligou. Não fazemos parte desse contexto familiar, que marca a veiculação do filme familiar segundo o teórico Roger Odin¹³⁰, no sentido de que prescinde de alguma introdução ou contextualização às ações. Todos ali, dentro e fora da imagem, se conhecem e têm muito em comum. O enredo de um filme de família já é “conhecido por seu público”, de forma que ele pode abandonar a narrativa, e também o apuro técnico. Este tipo de produção tem uma função específica para um grupo específico de pessoas que partilham deste contexto, deste “em comum”.

¹²⁹ Em “As I was Moving” (disco 4; cap. 11; 12’): *as I sit in my... room this late nightand look at some of the images that I’m splicing, putting together, I wonder.. I wonder,, How much of yourselves you ‘ll see and recognize in these images. I’m talking to you now, Oona and Sebastian and Hollis, I am talking to you now...huh... These are my memories... Your memories of the same.... moments... if you ll have any... will be very different. this are my memories... (...)So I don not know how much of yourselves you will see in it. Though it was all real. It was all real life. It’s you, it’s you in every frame of this film. Though it’s seen by me but it is you. (silêncio) You will see it all very differently. It will mean completely something else, this images, to you... thanto me... Ha... yes... It’s late night ... again... the city is sleeping.. I’m here alone... looking at these images, fragments of mine and your life, talking to this ...mic myself, by myself*

¹³⁰ ODIN, Roger. “As produções familiares de cinema e video na era do vídeo e da televisão” in Cadernos de antropologia e imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de antropologia e imagem II, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - N31, Rio de Janeiro:UERJ, NAI, 1995. pp. 155- 199,1995.

O que os caracteriza na maioria dos casos é a indeterminação temporal; a ausência de flash-backs ou flash-forwards; a inexistência de ações simultâneas, montagem paralela e planos de ligação entre as cenas, compostas apenas das tomadas essenciais; a falta de montagem em campo-contracampo; a predominância de planos-gerais, entrecortados de close-ups abruptos; a presença de planos-sequência; o corte brusco; iluminação natural e as locações reais, mesmo que internas.¹³¹ Este pertencimento, este laço que precede o filme interfere na estética, tirando o compromisso de filme de informações e contextualizações, permitindo “*mergulhar em profundidade nos acontecimentos da vida*”¹³². Somente uma coleção, um acúmulo de imagens, picotadas, sem ordenação, em cenas que acabam de repente, ou mal chegam a começar. O filme prescinde de montagem, já vem “montado” pela captação (como Stan Brakhage, Joseph Cornell e Gregory Markopoulos), pelo material bruto.

Como espectadores comuns, passamos a não produzir nenhum julgamento sobre aquelas imagens, não temos como fazê-lo, não conseguimos nos situar ou estabelecer posições fixas para os personagens que vemos, diante de tal “desorganização”. Assim, Mekas, se aproveita das práticas do filme familiar para gerar esta relação de experiência com imagem, e não de compreensão (como ele mesmo nego em um trecho citado anteriormente). Nos possibilita sentir o filme como ritmo, de perceber suas mudanças lentas ou abruptas, seus movimentos fugidios. A imagem, mal focada ou subexposta, torna aqueles corpos clarões, matéria sensível. Luz e movimento. Mekas nos coloca neste lugar, de desconhecimento, de estranhamento, mas por conta desta desinformação, temos uma relação mais imediata com a imagem, e com seu fazer-se, com sua dimensão plástica, com seu anonimato aliado combinado à proximidade da

¹³¹ *idem.*

¹³² *ib.*

lente com aqueles corpos. Depois de cinco horas, já somos “íntimos”. O desconhecimento provoca distância, mas a insistência nos mesmos temas e duração do filme nos aproxima destes personagens, de seu exterior, de uma maneira mais física que psicológica. Menos identificação e mais movimento. O filme-diário cria esta mistura de conhecimento e separação entre nós e quem está na tela, já que esta relação já se explicita na narração de Mekas, separada da imagem, fazendo que a o filme seja este lugar de experiência de uma identidade no mínimo fluida, ou mesmo uma não identidade. Não descobrimos ali quem Mekas “é”. Acabado o filme, sabemos muito pouco, mas esta abertura de sentido e rarefação de informações nos permite uma experiência sensível ao nos convocar a criar ali novos sentidos, assim como os filhos do artista também criarão os seus, como ele mesmo afirmou no trecho destacado de sua narração.

SONS, RUÍDOS, MÚSICAS E A VOZ DO CINEASTA

A banda sonora de *As I was moving...* é constituída de ruídos captados nas ruas (como o barulho de trens e metrô), de sons captados nas cenas (mas nunca montados em sincronia, mesmo se correspondem à cena que vemos), músicas (gravadas ou tocadas pelo próprio Mekas) e falas do próprio Mekas. Ele criou um estilo muito particular para estas inserções de sua voz no filme. Seu sotaque de estrangeiro no idioma inglês, suas marcantes reticências e seu tom declamatório ao mesmo tempo alegre e melancólico, marcam o tom do filme. Se for possível singularizar algumas de suas técnicas de realização usada nos diários, certamente seus comentários seriam sua marca mais visível como autor, sua possível “caligrafia”. Mekas explora aqui sua dimensão performática, improvisando sobre as imagens que vemos, criando sentidos e dando às imagens, e a sua própria fala, densidade, graça e complexidade, através deste jogo de imagens e sons, que não cessam de se refletir.

Sua voz funciona como que o fio condutor que nos leva no seu trajeto errático através daquelas imagens e de alguma maneira “imprime o tom” da maneira de estar diante do filme. É por ela que sabemos já em um primeiro momento que é Mekas quem filma e quem monta o que vemos, criando-se uma relação muito específica com o filme e com este sujeito, cujas escolhas condicionam e constroem cada elemento que vemos. Há uma dimensão profundamente reflexiva em cada uma das falas. O assunto é quase sempre sobre relações de sentido, entre imagens, de saber e de não saber.

“Sem saber, carregamos, cada um de nós, em algum lugar profundo, algumas imagens do paraíso... Não imagens, mas vagos sentimentos... Há lugares em que nos encontramos... Onde eu senti isto há de ser como o paraíso, ou algo parecido, não só o lugar, mas, eu estive com amigos, estivemos juntos muitas vezes,

eu senti, nós sentimos, uma forma de comunhão (*togetherness*), e nos sentimos como no paraíso, aqui mesmo neste mundo, breves momentos esses, e talvez isto seja tudo, esqueça a eternidade, aproveite estes breves momentos, estas noites, houve muitas delas, meus amigos, e eu nunca as esquecerei, meus amigos”¹³³

Imagens, lembranças, comunhão, estar junto, breves momentos... Tudo isto acaba por criar uma relação muito direta com nosso lugar de espectadores vendo imagens de gente celebrando, amigos, alegrias. Estamos diante deste paraíso, ou, ao menos, de sua busca, deste éden terreno, destes breves vislumbres de beleza. Os comentários de Mekas vão criando estes jogos entre o que vemos e o que é falado, colocando os processos de criação de sentido em movimento. Em uma meditação sobre algumas lembranças podemos enxergar um raciocínio sobre ver imagens, sobre seu caráter vago e pungente, aproximando imagem e memória, filme e rememoração.

As falas acabam por construir o que é mais próximo de uma cena dentro do filme. É o comentário que traz os acontecimentos mais estendidos e contínuos do filme. Esta forma de discurso, ao contrário das imagens, dura em geral alguns minutos, continuamente. A fala pausada, os silêncios repetições, constroem um ritmo que funciona como contraste, como contraponto à rapidez das imagens. Nenhuma fala durante o filme é montada ao lado de outra. Elas constituem um evento que marca bastante a construção de sentido do filme.

¹³³(disco 1; cap. 1; 8’) *“Without knowing, unknowingly, we carry, each of us, we carry with us, somewhere deep, some images of paradise... Not images, some vague vague feeling, ... there are places in which we find ourselves... where I felt this must be like paradise, or something like that, not only the places, I have been with friends, we have been together many times, I have felt, we all felt, some kind of togetherness, and we felt like in paradise, very right here on this earth, brief moments, those moments, and that maybe what’s all about, forget eternity, enjoy those brief moments, those evenings, there were many such evenings, my friends, and I’ll never forget them, my friends”*

São quase sempre dirigidas diretamente a nós espectadores e, por seu teor bastante reflexivo, por falar essencialmente de uma relação, de uma postura diante de imagens, acabam por marcar uma atitude com o que se vê e ao que se ouve. Nem as imagens, nem as cartelas, ou as músicas dirigem-se diretamente a nós espectadores diretamente, nos chamando pelo nosso nome e função enquanto dura o filme. A fala de Mekas nos torna personagens, evidencia nossa presença e nos dá um nome (“*dear viewers*”). A fala é criada pensando neste interlocutor, sua função é criá-lo e colocá-lo no jogo de sentidos que Mekas arma. Nós somos tema como forma de olhar, como alguém que se coloca ali para também criar sentido a partir daquelas imagens, mas com menos dados sobre aquilo que vemos.

Desde o primeiro minuto do filme, nós estamos implicados nele. Se as imagens são feitas principalmente pelo “prazer de filmar”, em “*As I was moving...*”, os comentários em voz over são dirigidos a nós. Aí se completa esta obra, ao mirar em nós, ao nos colocar como tema, como forma de ver, ao pensar em como nós podemos nos relacionar com aquelas imagens que não são das nossas vidas, com pessoas que desconhecemos, pedaços do cotidiano alheio. Se vemos as imagens junto com este sujeito que fala, e este se torna reflexivo, ao falar de seu processo de produção de sentido, esta fala também nos implica, diz respeito ao nosso lugar no filme.

Em *As I was moving...* a fala é novamente usada e ainda mais incisiva e freqüente do que nos filmes-diário anteriores. Em cada um dos doze capítulos do filme, Mekas se dirige a nós diretamente, nominalmente (*viewers*), como numa conversa. Ele autoriza o nosso acesso e nos faz livres para estar diante deste fluxo de sons e imagens, para criar nossos próprios sentidos neste emaranhado. Nós estamos juntos atravessando estas imagens,

juntos com esta voz que nos diz em vários momentos para que “continuemos”¹³⁴. Desde o começo, o comentário cria uma primeira pessoa do plural. Esta fala não está só. Seus depoimentos têm um destino certo, partem do que ele vê em direção a nós que vemos e ouvimos.

Voyeurs e espectadores

Mekas cria uma forma de “ver junto”, desestabilizando seu lugar como sujeito que “sabe da verdade a respeito de si próprio” e sobre o que nós vemos. Desestabiliza também nosso lugar de espectador da vida particular, singular e alheia, nossa segurança como voyeurs olhando pelo “buraco da fechadura”. O que ouvimos nos dá a entender que tudo ali está para ser mostrado e ouvido por nós, é dirigido a este olhar que vem, se oferece para nós. Não somos voyeurs ali. Tudo está ali para ser mostrado e reiterado pelas cartelas e falas, mas o que fazemos está em questão, está também em risco, está sujeito a intempéries. E a voz marca este espaço, o cria diretamente. Ela refere-se a nós e ao processo de construção de sentidos a partir de sons e imagens, que este sujeito da voz também participa. Este, “assiste a si mesmo” deste outro lugar, separado daquele passado, afastado pela lacuna temporal, e cria no filme um lugar destas tensões que participamos todos, destes embates que dizem respeito ao ver e conhecer, ao ver e saber, e criar sentidos para que nos chega.

“Meu querido espectador, é meia-noite agora, estou falando com você e já é muito, muito tarde na minha pequena sala, estou olhando estas imagens tentando prover a vocês alguns sons para combinar com estas imagens, e minha imaginação, minha mente simplesmente pifou. Olho estas imagens muitos anos depois,

¹³⁴ *let us continue*

reconheço e lembro de tudo, o que eu posso lhe dizer, o que eu posso lhe dizer? Não, essas imagens que têm sentido para mim, mas podem não ter nenhum sentido para você, nenhum... e agora é meia-noite... e pensei que não há imagem que não se relacione com ninguém. Quero dizer.... todas as imagens pelas quais passamos em nossas vidas. E eu as filmo. Não são tão diferentes do que o quê você viveu. Nossas vidas são muito parecidas”¹³⁵.

Enquanto vemos Jonas Mekas, sua mulher e filhos, brincando à beira de um lago, ouvimos as palavras acima. Mekas se dirige a nós, mostra sua vida privada, sua família, seus momentos de lazer, de intimidade, mas ao mesmo tempo não satisfaz uma “vontade de saber” mais que teríamos em um filme dessa matéria. O intertítulo nos avisou o nome do local e a data, já conhecemos aqueles rostos e corpos. Os vemos desde o início do filme. Pela insistência quase obsessiva nesse tipo de cena e nesses personagens o que começamos a procurar na imagem não é algum segredo que não sabíamos, ou alguma revelação sobre essa família, seus conflitos, suas dores, suas falas, mas sim as pequenas variações que acontecem de vez em quando. A vida privada apresentada por Mekas não nos confessa nada, não aparece para nós nada do que antes estava escondido, mas sim o que esteve sempre evidente, o que é da superfície, da imagem, por natureza, que são essas pequenas mudanças: um novo sorriso, uma brincadeira diferente, uma luz que cintila, essas pequenas variações que a passagem do tempo nos corpos oferece. E esses movimentos ínfimos do mundo são o que o cinema pode captar.

“My dear viewer, its midnight now, I’m talking to you and its very very late in my little room, I’m looking at theses images and trying to provide you some sounds to go with theses images, and my imagination, my mind has just stopped dead, I’m looking at these images many years later, I recognize and remember everything , What can I tell to you (repete),no, no, these are images that have some meaning to me, but may haven no meaning to you at all,... then suddenly this being midnight, I thought there is no image really that wouldn’t relate to anybody else, I mean all images that we go throughout our lives And I go filming them, they are not that much different from what you have seen or experienced (repete), it’s all our lives are very very much alike haaa, my dear Blake just a drop of water we are all in it, there’s no big difference between you and me, no essential difference” As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. (Cap. 4; disco 1; 83’)

Filmar a intimidade é então uma questão de escritura e não de intimidade. Narrar a si é um tema que, como qualquer outro, não existe independente de uma relação com a linguagem, com escolhas entre o que me singulariza e o que traço de comum. A escritura é uma relação estética com o fato, com a vida, com o que se quer dizer. A vida é a vida, mas, quando falamos, escrevemos, narramos, filmamos ou fotografamos nossas vidas ou as vidas alheias, essas imagens são sempre mais (ou menos) que as próprias vidas. A escritura, assim, estabelece uma relação não consensual com o que narra, sempre falha e rasgada.¹³⁶

Mekas recusa o olhar do voyeur nos oferecendo uma espécie de antídoto, pois nos dá sua intimidade, ou o que é do domínio da vida privada, mas o faz de forma que este desejo que busca a verdade escondida daqueles indivíduos se frustra. Em termos de informação, o filme não pára de nos dar sempre o mesmo, por toda sua duração. Pela repetição, parece sempre mostra menos e menos na medida em que o filme avança. Sempre as mesmas pessoas, em situações parecidas, só o tempo difere: às vezes as crianças estão mais velhas ou mais novas, mudam os cortes de cabelo. São imagens como as nossas, como de nossa família, de nosso álbuns e filmagens caseiras, de uma viagem qualquer, de almoço de domingo. Mekas compõe seu emaranhado de banalidades e repetições (nos tipos de cenas, nas cartelas, nos personagens, nas músicas) para nós mostrar como este mesmo, este discurso que se volta para a vida particular individual, não para de diferir de si mesmo, pois cada momento já é outro, já se combina com outro som, já tem outra velocidade, ou é montado com flores de um jardim em outro continente. Mekas não revela nenhuma verdade acerca de si próprio. Nega isto deliberadamente em sua narração e nos “instrui” a procurar outra coisa. Não a revelação da verdade acerca de si próprio, da maneira da confissão cristã¹³⁷, mas um discurso subjetivo, sobre um indivíduo no tempo, que se monta com imagem e som de diferentes épocas. Fica no mesmo lugar, mostrando as mesmas ações para se mover permanentemente, deixando o tempo passar

¹³⁶ MIGLIORIN, César. Eu Sou aquele que está de saída. Tese de Doutorado. 2009. ECO-UFRJ

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). Revista de Comunicação e Linguagem, nº 19, p. 203 - 223. Lisboa: Editora Cosmos, 1993. p. 221

nas quase cinco horas de filme através desses mesmos corpos. Uma cartela diz “*continue procurando nos lugares onde não há nada*”¹³⁸. É ali onde não há nada, onde todas as cenas parecem ser a mesma. O olhar que procura uma vida, com começo, meio e fim, com causa e efeitos, com confissões e revelações, vai se deparar com a rarefação destes. A vida privada nos diários fílmicos de Mekas se aproxima também de alguns personagens de Warhol, como o dos “*Screen Tests*” (1964), ou como o mais warholiano filme de Mekas “*Award Presentation to Warhol*”, do mesmo ano. Rostos que se mostram inteiros, mas sempre com opacidade. São ao mesmo tempo, expostos e opacos ao máximo¹³⁹. Não sabemos nada deles, mas o filme nos concede sua presença, sua imagem, incessantemente. Como nos diários de Mekas, sempre próximos e distanciados de nós.

Ver as imagens com distância

Mekas grava seus comentários na própria ilha de edição, na sua moviola, enquanto vê as imagens, como nós. É desse “lugar” que ele nos fala. Em raros momentos ele soa como estivesse lendo um texto pré escrito. O que define seus filmes é o investimento na espontaneidade desses comentários, na relação desses com o presente, com este “agora” da montagem, que ele ressalta algumas vezes (“*aqui*”, “*agora*”, “*neste momento*”).

¹³⁸ “*keep looking for things in places where there is nothing*”

¹³⁹ Pedro Costa, sobre os personagens de Warhol, em entrevista a Eugene Kotlyarenko

Os comentários são gerados a partir de circunstâncias muito definidas. Mekas está na mesa de montagem, sozinho, vendo as imagens junto conosco. Se a grande maioria das imagens do filme mostra momentos de partilha, de estar junto (umas das cartelas que mais se repete durante todo o filme é “ a beleza de estar junto”¹⁴⁰), a fala vem de uma situação de absoluta solidão. Sempre que se refere ao momento do falar, ele está só. O tempo da montagem parece ser de solidão absoluta. Quem habita esta solidão são seus sons e imagens. As relações que nascem aí são frutos desta solidão. Faz parte de seu método.

No final do capítulo 3 ele comenta: “*eu me sento aqui sozinho e longe de vocês, e é noite, e reflito sobre tudo ao meu redor e estou pensando em você(s)*”¹⁴¹. Esta reflexão, este contato com o que vê, parece necessitar desta solidão e desta noite, para se realizar. Quem habita este lugar são esses “pedaços da vida”, estes vislumbres desordenados e nós, que vemos e que nos tornamos personagens da performance de Mekas ao microfone. É como se Mekas estivesse também na sala de cinema, conosco, só e no escuro, a mercê das imagens e sons. É deste lugar que ele pode reagir a este conjunto de visões breves, a estes lampejos do passado.

Nossa posição de espectadores, este “vocês” (*you*) que se repete tantas vezes no filme, também se desestabiliza a partir de certo momento. No capítulo 10, Mekas estende este sentido também a seus filhos, funcionando como uma espécie de carta íntima de família: “*estou falando com vocês agora, Oona e Sebastian e Hollis, estou falando com vocês*

¹⁴⁰ *the beauty of being together*

¹⁴¹ (disco 1; cap. 3; 65’) “*And I sit here alone and far from you and it is night and I’m reflecting on everything all around me and I’m thinking of you.*”

*agora*¹⁴²“. Neste momento, ele está falando ao mesmo tempo como se sua família estivesse assistindo ao filme, no lugar de espectadores, mas eles também estão na imagem nesta hora. Ele se refere também a estes fragmentos que lhes dão uma presença deste passado, e torna a referência da família, mas direta para nós. O uso do “agora” parece marcar um momento distinto do filme, uma distensão dessa relação da fala, estendendo-a ainda mais diretamente a quem vemos e a quem está fora da imagem, ampliando seu espectro, abrindo o sentido para a possibilidade de um discurso subjetivo que se dirige também a esta família que ocupa a imagem na grande maioria das imagens do filme. Depois das cinco horas de filme expostos a este grande volumes de imagens destes mesmos personagens, de alguma forma vamos nós tornando parte desta família, ou desta comunidade, pois já conhecemos os espaços, as casas, os quartos, as camas, os rostos, os hábitos, as expressões. Mas essa abertura já está colocada no discurso da fala de antemão, nos tornando família, e os tornando espectadores.

A voz opera a separação fundamental entre o que se vê e o que se ouve, a partir desse estranhamento consigo mesmo, desse “não saber”, que é reiterado à todo tempo pelos comentários. Mas ela também confunde os lugares, torna-os móveis. Assim como ele está na imagem e no som, de maneira diferentes, “nós” às vezes somos também Oona , Hollis e Sebastian, nos tornamos destinatário deste diário de família, nos intrometemos nesta comunidade. Esse lugar do “você” a que Mekas se refere nunca se fecha, assim como o lugar do “eu”, dividido entre som e imagem, entre tempos diferentes. Este “nós” também não goza de estabilidade, não é uma relação estável. Ele também oscila. Se desestabiliza com o passar do tempo da projeção.

¹⁴² (Disco 4; cap. 11; 13’) “*I’m talking to you now, Oona and Sebastian and Hollis, I am talking to you now*”

O estilo destes comentários é de um grande improviso sobre imagens que são também “improvisadas”, misturadas àquele presente que mostram em seus quadros. O ambiente da edição, lugar onde os filmes ganham sua forma final, é de uma verdadeira “solidão povoada”. Mekas, rodeado de lata de filmes, tem sempre à sua mão sempre um rádio toca-fitas, próximo ao microfone, onde aciona suas músicas preferidas, ou mesmo liga o rádio na estação que for, entregue também ao acaso. Ao ouvir tais sons, sentimos uma sensação forte de “presença”, de “estar junto” naquele momento, de algo que não poderia se repetir: os ruídos dos botões do rádio, os inícios e interrupções sempre abruptos, nunca suavizados. Tudo é gravado no microfone onde Mekas realiza suas falas, inclusive as músicas. Ele aproxima seu rádio do microfone e executa o som que pretende, pela duração que for. Todos os sons naturais deste ambiente chegam aos nossos ouvidos, como se realmente estivéssemos lá neste espaço que nunca vemos. Essa parte do cotidiano de Mekas não é filmada. Só nos é dada a ouvir. Ao contrário da maioria das imagens, conhecemos esta ilha de edição pelos seus ruídos, e não por suas imagens. Há sempre algo nos dois ainda a completar. Lacunas e distâncias a serem percorridas, habitadas.

Este momento que ouvimos no filme, da gravação dos sons, já tem duas ou três décadas de distância do momento onde é feita a gravação das imagens. As lembranças são sempre precárias, parciais, incompletas, evanescentes, e a relação com essas imagens, com essas memórias (como ele muitas vezes se refere às imagens), suscita novas reflexões no presente do filme. *As I was* coloca em relação as lacunas que estes vislumbres deixam, que este ambiente que ouvimos e não vemos produz, e principalmente a distância temporal que separa estes dois sujeitos.

No fundo você pode ouvir alguns ruídos das festas de Ano Novo, de 1999 para 2000. Amanhã será... o primeiro dia do ano 2000. Estou aqui cortando, cortando, cortando. Eu fiz como que cento e cinquenta cortes hoje. Estou olhando para meus velhos filmes (*footage*), do último quarto do século XX... Enquanto o mundo está celebrando o Ano Novo eu estou celebrando os anos passados, nestes filmes, neste filme... Faltam 20 minutos para o fim do milênio... Estou sentado na minha ilha de edição, fazendo cortes, cortando pedaços do meu próprio passado, do meu próprio milênio... Cada um de nós, todos nós temos nosso próprio milênio... milênios... E eles podem ser mais longos ou mais curtos. Quando eu olho agora para esse material (*footage*), eu olho completamente de um outro lugar... Então... esse sou eu... lá... aqui ... E não sou mais eu, porque eu sou quem está olhando para isto agora... Para minha vida, para meus amigos... o último quarto do século... Agora faltam vinte minutos para o fim do milênio.. é só o tempo¹⁴³. O tempo não pára, a vida não pára da mesma forma com que o filme passa através do projetor.. da janela do projetor... estas imagens foram gravadas casualmente, em outro tempo, há muito tempo atrás... e elas significam... adivinhe o que elas significam, adivinhe o que elas são... nada mais do que elas mesmas¹⁴⁴

Seus comentários operam uma cisão no seu discurso. Há uma separação entre quem fala e quem grava e aparece nas imagens. Estão em lugares “completamente diferentes”. O sujeito da imagem “não é mais “eu” ”, é um outro. Este é um dos principais temas dos seus comentários: esta distância que o separa do momento das filmagens, a lacuna que produz a forma final do filme, esta lacuna temporal que o separa dele mesmo e que cria uma espécie de espaço de indeterminação, onde ele pode criar e tecer novas relações

¹⁴³ em inglês há uma ambigüidade importante na expressão “it’s time”. Significa também “estar na hora”, de ser este “*um bom momento para*”. Decidi aqui usar a tradução literal, pois me parece que o assunto é literalmente o tempo (*time*).

¹⁴⁴(disco 3; 43’; cap. 10) *in the background you can hear some noises from the new year’s celebration, new years.... 1999 into 2000. Tomorrow will be the year ...the first day of the year 2000, I’m here in the editing room, splicing, splicing, splicing. i made like 150 splices today. and I’m looking at my old footage, footage of the 20th century, the last quarter of the 20th century.... As the world is celebrating the new year (2x) I’m celebrating all the past years, in this footage, this film...it’s about 20 minutes to the end of new millennium, and I’m sitting in the editing room, making splices, splicing bits of my own past, my own millennium... each of us, every one of us have our own millennium... millenniums.... millennia and they could be longer or shorter. when i look now at... this... footage, i look at it like... from completely somewhere else. I’m completely somewhere else now...So ...this is me... there , here and it’s not me anymore because I am the one who is looking at it now, at myself, at my life, my friends... the last quarter of the century.... Now its about 20 minutes to the end of this century, this millennium....it’s just time. timegoes on, life goes on...same as... this film is going on through the projector... gate ... projector gate.the film... these images recordedcasually, at a different time, longago.... and they mean, guess what they mean, guess what they are... and ...nothing else beyond themselves (ruído)*

consigo através do som e da imagem, do contato entre os dois sujeitos que diferem temporalmente, criando alteridade e opacidade.

Forma-se uma teia complexa acerca deste “eu” que aparece no título do filme, nas cartelas, na voz. Este “eu” são múltiplos, vários, de tempos diferentes e com presenças distintas e com relações variadas que estabelecem entre si. O Mekas da voz, que pela duração dos comentários, pela sua continuidade acaba por nos dar uma relação forte de presença, de presente, a partir de seus ruídos e sons, parece ser o sujeito atual, aquele está no mesmo tempo que nós que assistimos o filme, que fala conosco a partir deste lugar, deste momento “localizado”. Este sujeito que fala sobre o que também vemos, vê junto de nós, a partir deste lugar de fala, que se refere a nós.

Esta configuração distingue bastante o trabalho de Mekas, pois gera uma relação muito fértil entre nós e aquelas imagens, gera um tempo, um espaço, onde se pode “ver junto”. O filme se torna este lugar. Onde o sujeito e seu olhar, e o espectador e o seu olhar particular, são móveis, possuem uma distância que permite-lhes espaço para mover-se. Não se estabelece uma autoridade, muito menos uma fixidez, desta voz que vê em relação a nós que estamos assistindo aquelas imagens *ao mesmo tempo*. Há como que uma partilha deste tempo. Este sujeito que vê não sabe exatamente o que vê, já está *“completamente em outro lugar”*.

A distância temporal coloca-o em outro lugar, num lugar à distância, de si mesmo. Ele vê também parcialmente. O fato de ter “vivido” anteriormente aqueles pedaços de filme não lhe confere um saber que lhe dá autoridade de dizer que *“isto é”*. Mekas passa todo o filme dizendo que “não sabe” o sentido de nada daquilo que vê e que segue

passando, se movimentando. É preciso fazer somente fazer passar, gerar movimento, para ver os vislumbres que o título do filme se refere. O sentido das imagens é também frágil, fugidio, móvel, e está sujeito somente ao presente da fala, o momento de sua revisão, instável por definição, entregue ao porvir.

Ver as imagens no tempo da fala de Mekas é ver a distância, à distância de um quarto de século. É ver este espaço de separação e enxergar sob ele, sob esta configuração. Este espaço é ao mesmo tempo objeto da visão, algo que se nota, no sentido que chama nossa atenção como lacuna, e é também condição para que a nossa relação com o filme se dê. A fusão entre estes sujeitos, como forma de visão para nós espectadores, sua unificação, se torna uma alternativa bastante dificultada a partir da armação que Mekas dá a seu discurso subjetivo. É esta distância que o faz criar sua escrita cinematográfica, esta possibilidade de estranhamento subjetivo, de um olhar poder ser visto como tal, tanto na forma de fazer as imagens quanto de comentá-la. Ambos estão abertos em sua dimensão reflexiva, mas que não cessam nesta esfera. São duas formas de ver que se colocam, adensando as imagens e os sons. Sua imagem, seus vislumbres, já se colocam como mirada particular, subjetiva, colocada sempre em relação ao que o enquadramento mostra, e este em relação ao olhar de um sujeito que está fora de campo, mas que se constitui como olhar, como mirada de um ponto específico, como enquadramento, como uma moldura inversa que se constitui pelo que não está na imagem.

A revisão do material filmado torna visível ainda um segundo olhar, à distância, mas não por isso frio, ou “objetivo”, mas com o mesmo compromisso com o presente e com o porvir, com a mesma atenção ao que é atual, só que de um outro lugar, afastado da

experiência da filmagem, tornando-a novamente potência de criação de sentido, de abertura, de possibilidades. Justamente a partir desta separação, desse descolamento que se opera entre o que se vê e o que se ouve, e é neste espaço que se cria uma outra possibilidade de ver, de experimentar aquelas imagens e também aquele som, a partir deste afastamento operado pelo tempo, desestabilizando uma possível representação subjetiva baseada em um modelo de unidade e interioridade.

A fala, este lugar de ver de novo, de ver com distância, este discurso que se estabelece de um lugar separado, causa esta separação. E deixa expostas a constituição da imagem, seu estranhamento e seus efeitos no sujeito que fala. Tanto a imagem quanto a voz se desestabilizam reciprocamente, tornam-se móveis (*as I was moving ...*), sujeitas ao presente e a um jogo de relações que as cria e que as condiciona, deixando ver suas condições como tais, como discursos que não param de se relacionar e se cruzar, fazendo existir o filme, e nos permitindo também habitá-lo da nossa maneira, criando nossos sentidos nele, a partir do presente da projeção, a partir da distância que nos separa mas também nos aproxima, permite que uma relação se estabeleça. A fala de Mekas cria uma nova função para a visão. No capítulo chamado “Falar não é ver”, do livro “A Conversa Infinita”, Maurice Blanchot escreve que:

“- Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.
- A visão se exerce invisivelmente numa pausa onde tudo se mantém. Vemos apenas aquilo que primeiro nos escapa. em virtude de uma privação inicial, não vendo as coisas demasiadamente presentes nem tampouco se há presença na nossa presença às coisas.
- Mas não vemos o que está demasiadamente longe, o que nos escapa pela separação do longínquo.
- Existe uma privação, uma ausência, graças à qual realiza-se o contato. O intervalo não impede aqui, pelo contrário, permite a relação *direta*. Toda relação de luz é relação imediata.
- Ver então é perceber *imediatamente* ao longe.

- ... imediatamente ao longe e através da distância. Ver, é servir-se da separação...”¹⁴⁵

A separação operada pela fala, esta cisão como condição da relação, marca profundamente estética do filme *As I was moving...* A estratégia de Mekas é justamente criar essa separação, esses espaços, essas lacunas, para a partir deste distanciamento criar novas relações, onde se possa ver de uma maneira mais plural, onde o “não saber” causado pela distância temporal possa deixar existir outros sentidos na relação consigo mesmo através das imagens e sons. Sua subjetividade é fundada por esta separação que permite as novas ligações cujo o principal operador é a fala. A (re)construção de si passa por esta configuração, por este descolamento que permite outras relações que se funda a partir de um pacto com o presente, com o presente justamente da fala de Mekas, que ao se colocar ao nosso lado, ao nos incluir nesse “nós” estende esta relação, esta possibilidade aos espectadores, criando um jogo de reflexões entre as subjetividades envolvidas no presente do filme, inviabilizando as estabilidades, se colocando como olhar em movimento constante. A condição do filme é justamente este enquanto estava me movendo, pois o lugar deste sujeito que fala, deste que aparece na imagem, deste que faz a imagem e nós, é justamente de movimento e troca contínuas. Este é o objetivo de Mekas, tornar o filme o lugar dessa possibilidade de passagem, onde possa existir essa breve beleza possível, a partir do contínuo movimento das partes que constituem o filme e dos espaços entre elas. E daí, podemos, nós, ver, e nos “servirmos da separação”.

¹⁴⁵ BLANCHOT, Maurice -. *A Conversa Infinita*. Editora Escuta: São Paulo, 2007. p. 33

CONCLUSÃO

O propósito aqui não foi de maneira alguma esgotar esta obra que não para de gerar perguntas a cada momento em que volto a ela. A tentativa é de pensar junto com os filmes em maneiras de se relacionar com o outro, com as imagens, e também entre elas. Tentando deixar ver estas relações que se estabelecem entre os sujeitos e a imagens, e de que forma estas ligações podem nos ajudar a não nos assujeitarmos as identidades pré-estabelecidas, as forças do presente que insistem para que sejamos os mesmos. É neste sentido que pretendi trilhar esta dissertação. E, creio que o trabalho deste artista, por embaralhar o sujeito com a imagem, por jogar com esta mistura entre corpo, imagem e memória e identidade, e coloca-los em movimento, em fluxo constante, age no sentido de produzir um espaço de liberdade na vida e no cinema. Um lugar onde se possa sempre ser outro, para além dos documentos e das provas.

Para isto, foi preciso abdicar de análises mais detidas de alguns campos como a história do filme documentário, das práticas autobiográficas na literatura, da história do cinema, das interações entre o discurso e apolítica na filosofia contemporânea e nas novas configurações de discursos sobre que estão no nosso cotidiano. A opção aqui foi atravessar alguns destes estudos de forma a construir relações com o objeto de pesquisa que já é de natureza bastante híbrida. São campos de estudo muito vastos e a idéia não foi seguir um só, mas tentar construir através deste caminho, um conjunto de referências que ajude a pensar esta prática artística, sem a isolar em uma só dimensão. Este trânsito entre campos talvez possa dificultar a inscrição deste estudo numa área específica, e a comparação com iniciativas afins. É um risco a ser corrido, e de certo modo, conscientemente.

A obra de Mekas é bastante vasta, e o intuito aqui não foi de esgotá-la ou de tratá-la como um corpo uniforme. Poderia ter escolhido seu recente trabalho em que postava um vídeo a cada dia na internet (*365 project*), ou suas recentes vídeo-instalações, com múltiplas telas, ou até mesmo seus livros de poesia e crítica. Abduci deste maior escopo de objetos para tentar empreender um mergulho um pouco mais detido a uma obra que já apresenta algumas dificuldades de acesso e análise. Somente *Walden*, foi lançada em dvd até hoje. Os demais filmes são encontráveis no próprio *Anthology Film Archives*, em Nova Iorque.

As dificuldades não foram somente em chegar até as obras, mas a própria análise dos filmes, pelas características destes, foi uma tarefa às vezes difícil. São filmes que não se submetem facilmente a uma análise plano a plano, ou a divisões clara entre cenas e personagens, mas sim expressões de forças insubordinadas, pulsantes, planos que muitas vezes não se detêm por mais que décimos de segundo, ruídos indefinidos, e falas muitas vezes difíceis de compreender. A proposta amadorística, que marca os filmes da Vanguarda Americana, catalisa estes efeitos justamente para enfatizar esta relação de não compreensão e não esgotamento das obras em sentidos únicos. Possível ou não, esta não foi a intenção aqui. O desafio foi tentar chama-los para conversar, vencer ternura hostil, para estabelecer pontes que possam ajudar a dissolver um isolamento que os filmes não inscritos nos cânones da história do cinema podem sofrer. Pouquíssimas foram as vezes, quando ao comentar sobre meu objeto de pesquisa com um amigo, ou com um colega, que muitas vezes estudam temas bastante afins, se conhecia a obra de Mekas. Entretanto, em algumas oportunidades, em seminários e mesas de discussão, foi bastante entusiasmante perceber o encantamento que esta obra provoca em um

primeiro contato. Ela conjuga um misto de acessibilidade e estranheza que dificilmente causa indiferença. Este é parte do entusiasmo que foi combustível desta pesquisa.

O debate sobre a subjetividade no cinema documentário ainda é bastante ativo, na medida em que esta produção, apesar de se encontrar bastante inserida neste campo, com muitos filmes que dialogam com esta postura, ocupa sempre um lugar a parte. Este tipo de obra ainda ocupa as mostras especiais, horários alternativos, e raramente, as salas do circuito comercial de cinema. É admitido, mas sempre com reservas, preservando o lugar do documentário que dá acesso direto ao conhecimento, que nos ensina sobre o outro, que nos narra as vidas dos homens comuns do seu nascimento até sua morte. Mesmo crescendo em visibilidade, a instabilidade que este tipo de produção causa na formas do filme do documentário ainda parece ser “temida”, principalmente pelos espaços de exibição e difusão.

O esforço desta dissertação foi tentar enumerar justamente algumas destas diferenças e seus propósitos em relação a estas formas de cinema, e em relação aos discursos dos indivíduos sobre si mesmos. Tentar encontrar onde eles fazem seus desvios, suas entradas e saídas nos domínios já constituídos na arte e na sociedade. Para isso, foi preciso fazer aproximações entre os estudos de Michel Foucault, Michael Renov, P. Adams Sitney, tentando trilhar neles um caminho que deixasse os filmes falarem por si, nunca fechando suas perspectivas, mas tentando deixar seus procedimentos mais evidentes, e abrindo a possibilidade de desdobramentos neste caminho entre o cinema, a literatura, a filosofia e a política.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

Gordon, *66 Frames* (with introduction by Jonas Mekas), Coffee House Press, Minneapolis, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3 ed., São Paulo:

BERGALA ,Alain, *je est un film*, Acor (association des cinémas de l'Ouest pour la recherche), France, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. [Primeira

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. SãoPaulo: Companhia das Letras, 2007

BLANCHOT, Maurice . *A Conversa Infinita*. Editora Escuta: São Paulo, 2007

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Martins Fontes: São Paulo, 2005

BRUNO, Fernanda. "Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação" in *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, No 24, 2004. Porto Alegre: EDIPUCRS.

BRUSS, Elizabeth "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film" in James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 298-320

CÉSAR, Ana Cristina. A teus pés. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1983.

CHARNEY E SCHWARTZ (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008

DA-RIN. *Espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004

DELEUZE, Gilles *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DEWEY, John. A Arte como Experiência, in *Os Pensadores*. São Paulo. Abril. 1980

DUBOIS, Philippe. A 'fotoautobiografia': a fotografia como imagem-memória no cinema

FORTE, H. Currie and M. (eds), *Cinema Now: Brakhage, Cage, Mekas, Vanderbeek*, University of Cincinnati, Ohio, 1968.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: October 11, Fall 2004, p. 3-22

FOUCAULT, M. A Verdade e as Formas Jurídicas. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Cadernos da PUC/RJ, 1974.

FOUCAULT, Michel _ O que é um autor?. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. "A Escrita de Si". In: *Ditos e Escritos Vol. V. Forense Universitária*: Rio de Janeiro, 2006.

FOUCAULT, Michel. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). *Revista de Comunicação e Linguagem*, nº 19, p. 203 - 223. Lisboa: Editora Cosmos, 1993

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. Vol. 1 A Vontade de Saber*. Edições Graal: São Paulo, 2006

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. Vol. 2 O uso dos Prazeres*. Edições Graal: São Paulo, 2006

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. Vol. 3 O cuidado de si*. Edições Graal: São Paulo, 2006

FRANÇA, Andréa. "Ser imagem para outro", em *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre, editora Sulina, 2006/07.

FRANÇA, Andréa. *Novas Figuras de Comunidade. Novas partilhas do sensível*. Compós, 2007

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. 2008. in: www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/z_garramuno.php

GUTIÉRREZ, Gregório Martín (Ed.). Cineastas Frente al Espejo. T&B Editores: Madri, 2008

JAMES, David E. . To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground. Princeton University Press: Princeton-New Jersey(EUA), 1992

LADDAGA, Reinaldo. Espetáculos de Realidad - Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Beatriz Verbo Editora: Buenos Aires, 2007

LEIGHTON, Tanya (org.). Art and the Moving Image - a critical reader. Londres: Tate/Afterall, 2008.

LEJEUNE, Phillipe. O Pacto autobiográfico. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008

LINS, Consuelo __ O Documentário de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Zahar,

LINS. Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea, in K. Maciel (org.) Transcinemas. RJ: Contracapa, 2009.

MACDONALD ,Scott. Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society. Temple University Press, Estados Unidos, 2002

MaCDONALD, Scott. Interview with Jonas Mekas. IN: October Vol. 29 (Summer, 1984), pp. 82-116

MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. São Paulo, Editora Papirus, 2006

MEKAS ,Jonas, Patrick Remy (editor), Michel Mallard (illustrator), Patrick Remy, Jérôme Sans, Just Like a Shadow, interview with Jérôme Sans, Steidl Publishers, Göttingen, 2000

MOLFETTA, Andréa. Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano. In: Revista Sinopse. São Paulo, INUSP, ano IV, n° 9, agosto 2002

MOLFETTA, Andrea. O Documentário Performativo no Cone Sul, in Estudos de

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papirus: Campinas-SP: 2005

ODIN, Roger. “As produções familiares de cinema e video na era do vídeo e da televisão” in Cadernos de antropologia e imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro,

Núcleo de antropologia e imagem II, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - N31, Rio de Janeiro:UERJ, NAI, 1995. pp. 155- 199,1995.

REBELLO, Patrícia. Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004

RENOV, Michael (org.). Theorizing Documentary. Nova York: Routledge, 1993.

RENOV, Michael. The subject of documentary. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004

REZENDE, Luiz. Documentário e Virtualização. Tese Doutorado . ECO-UFRJ, 2005

RUSSEL, Catherine. Experimental Ethnography: the work of film in the age of video.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado, Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

SCHØLLHAMMERr, Karl Erik. “O espetáculo e a demanda do real”, in. Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro. E-papers Serviços Editoriais, 2005.

SITNEY, P. Adams (org.). Film Culture Reader. Cooper Square Press, Nova Iorque, Estados Unidos, 2000.

SITNEY, P. Adams, Visionary Film: The American Avant-Garde in the 20th Century, Oxford University Press, New York, 1974, 1979, 2002.

TAYLOR, Charles. As Fontes do Self. São Paulo, Ed. Campus, 1989

THOREAU, Henry D. . Walden ou a vida nos Bosques; tradução de Astrid Cabral - São Paulo: Global, 1984

TUCHERMAN, Ieda. *Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade* Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 27 • agosto 2005

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail __ O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência.

Anexos

Filmografia de Jonas Mekas

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

Guns of the Trees (1962), 75 min.

Film Magazine of the Arts (Summer, 1963), 20 min.

The Brig (1964), 68 min.

Award Presentation to Andy Warhol (1964), 12 min.

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

Walden (Diaries, Notes, and Sketches), (1969), 3 hrs.

Hare Krishna (1966), 4 min.

Notes on the Circus (1966), 12 min.

Cassis (1966), 4 min.

The Italian Notebook (1967), 15 min.

Time and Fortune Vietnam Newsreel (1968), 4 min.

Reminiscences of a Journey to Lithuania (1971-1972), 82 min.

Lost Lost Lost (1976), 2 hrs. 58 min.

In Between: 1964-8 (1978), 52 min.

Notes for Jerome (1978), 45 min.

Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third year) (1979), 96 min.

Street Songs (1966/1983) 10 min.

Erik Hawkins: Excerpts from "Here and Now with Watchers"/Lucia Dlugoszewski Performs (1963/1983), 6 min.

He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life (1969/1985), 2 hrs. 30 min.

Scenes from the Life of Andy Warhol (1990), 35 min.

A Walk (1990), 58 min., video

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

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

Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum (1991), 29 min.

Quartet Number One (1991) 8 min.

Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (1992), 34 min.

The Education of Sebastian or Egypt Regained (1992), 6 hrs. video

Imperfect 3-Image films (1995), 6 min.
 On My Way to Fujiyama (1995), 25 min.
 Happy Birthday to John (1996), 24 min.
 Cinema is Not 100 Years Old (1996), 4 min., video
 Memories of Frankenstein (1996), 95 min.
 Letters to Friends (1997), 1 hr. 28 min., video
 Birth of a Nation (1997), 85 min.
 Symphony of Joy (1997), 1 hr. 15 min.
 Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit (April 1997), 67 min., video
 Letter from Nowhere -- Laiškai iš niekur N.1 (1997), 75 min., video

 Song of Avignon (1998), 5 min.
 Laboratorium Anthology (1999), 63 min., video
 This Side of Paradise (1999) 35 min., 16 mm
 Notes on the Factory (1999) 64 min., video
 Notes on Film-Maker's Cooperative (1999), 40 min., video
 Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes (2000) 53 min., video
 As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2001) 4 hrs. 48 min.
 Mozart & Wien and Elvis (2000) 3 min.
 Silence, Please (2000), 6 min., video
 Requiem for a Manual Typewriter (2000) 19 min., video
 Remedy for Melancholy (2000) 20 min., video
 Letter to Penny Arcade (2001), 14 min. 33 sec., video
 Ein Märchen (2001) 6 min., video
 Mysteries (1966/2002) 34 min.
 Williamsburg, Brooklyn (1949/2002) 15 min.
 Travel Songs 1967-1981 (2003) 28 min.
 Letter from Greenpoint (2004) 80 min., video
 Notes on Utopia (2003-5) 55 min., video
 Father and Daughter (2005), 4 min. 30 sec., video
 Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese (2005), 1hr 20 min.
 Scenes from the Life of Hermann Nitsch (2005), 58 min., film and video
 365 Day Project (2007). 365 short films, one for each calendar day of the year 2007.

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

I Leave Chelsea Hotel (2009), 4 min.

Pequena biografia de Jonas Mekas¹⁴⁶

Jonas Mekas nasce em 24 de dezembro de 1922 na vila de Semeniškiai, uma vila onde moravam aproximadamente cem pessoas. Ele, sua irmã, seus quatro irmãos e seus pais viviam nesse lugarejo onde moravam cerca de vinte famílias. Antes de entrar para escola primária, cuidava dos campos e florestas. Começando o primário, em 1932, ele concilia as tarefas do campo com seus estudos.

Em 1936, vê, pela primeira vez, um filme, numa vila onde é contratado para trabalhar durante o verão e o outono, Neciunai. Assiste um desenho de Mickey Mouse e um melodrama. E publica seus primeiros poemas, além de escrever no jornalzinho da escola.

Tenta cursar o ginásio, em 1938, em Biržai - cidade com mais de cinco mil habitantes - mas não consegue por causa de sua idade considerada avançada. Continua em sua vila natal. Em 39 e 40, passa o inverno e a primavera tentando ter aulas fora da escola para não perder o ritmo.

¹⁴⁶ baseado nas notas autobiográficas de Jonas Mekas em JAMES, David E. . *To Free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*. Princeton University Press: Princeton-New Jersey(EUA), 1992

Em maio de 40, consegue ser aprovado para estudar o ginásio, pulando várias séries, em Biržai. O exército soviético toma a Lituânia, declarando-a como União Soviética. Ele vive em várias casas, comendo pão e leite. Em 41, trabalha de vendedor numa farmácia em Biržai, enquanto cursa o ginásio. Em 42, os alemães tomam a Lituânia. Jonas participa de um jornal clandestino, além de começar a trabalhar num outro, semanal. Se gradua no ginásio como o melhor estudante do ano e se torna editor do semanário, em 1943.

No mês de novembro de 43 organiza com seu irmão Adolfas o primeiro teatro dramático de Biržai. Estuda interpretação e viaja com um coro que se apresentava no teatro, falando poesia. Se muda para Panevėžys no ano seguinte e trabalha como editor-assistente de um semanário literário. Sob a ameaça iminente de ser preso pelos alemães, forja documentos de estudante e embarca com Adolfas num trem para Viena, com a intenção de estudar na universidade. É mandado para um campo de trabalhos forçados em Elmshorn, na Alemanha.

Tentando chegar até a Suécia, em um barco secreto de refugiados, escapa de Elmshorn. É detido na fronteira da Dinamarca e se esconde por dois meses numa fazenda. Descobre o fim da guerra uma semana depois que é declarado. Vive por dois meses num abrigo para pessoas despatriadas¹⁴⁷. Vai para outro em Wiesbaden e inicia estudos de filosofia na Universidade de Mainz.

Em 1946, edita *Camp News Bulletin*, uma publicação diária e *Zvilgsniai*, uma publicação literária direcionada aos autores lituanos exilados. Publica uma peça baseada em contos de fadas e um livro de anotações e poemas em prosa, em 1947.

¹⁴⁷ *displaced*

No ano seguinte publica o livro de poesias, *Semeniškiai idilės*, e tem um conto publicado. Escreve esquetes cômicos para o Tvirbutas Theater. Vai para outro abrigo, em 49, em Schwaesbisch Gmuend. Em 29 de outubro chega a Nova Iorque. Vai morar em Williamsburg, no Brooklyn, e trabalhar em fábricas, depois, passando roupa, operando máquinas e outros pequenos trabalhos. Em 1950, compra sua Bolex e filma sua vizinhança e os imigrantes lituanos.

Nesse mesmo ano, passa freqüentar as aulas de Hans Richter no *Film Institute*. Torna-se diretor de programação do Film Study Group, com Gideon Bachmann. E começa a trabalhar no *Graphic Studios*, primeiro como mensageiro e depois como câmera - onde trabalha até 1958. Se muda para Manhattan em 1953.

Começa a editar o material do Brooklyn - que acaba entrando só em "Lost, lost, lost". Começa a exhibir filmes de vanguarda e organiza o *Film Forum*. E começa a filmar o inacabado *Silent Journey*.

Começa, em 55, a publicar a revista *Film Culture* - uma espécie de resposta a francesa Cahiers du Cinema. Seu livro *Semeniškiai idilės* é premiado. Começa a escrever uma coluna com o sugestivo título de *Film Diary*. Em 58, começa a escrever sua famosa coluna no *Village Voice* chamada *Movie Journal* - que dura até 1976 - e filma *Guns of the trees*.

Em 1962, organiza a Filmmakers Cooperative, e *Guns of the trees* é premiado na Itália. Já é um crítico conhecido e é jurado num festival na Bélgica. Organiza exposições pela

Europa do cinema experimental americano. E “The Brig” ganha o prêmio de melhor documentário em Veneza, em 1964. Nesse momento organiza seções regulares de filmes de vanguarda no Movie Makers Cinemateque.