

Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma

Marcelo Ikeda¹

1 Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Autor do livro "Cinema de Garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI", com Dellani Lima.
marceloikeda@ymail.com

Resumo

O objetivo deste texto é examinar as relações entre memória, narrativa e estética no cinema de Jonas Mekas, especialmente em *Walden: diaries, Notes and sketches* (1969). A singularidade dos filmes-diários de Mekas se afasta do modelo de encenação da narrativa clássica, investindo numa relação orgânica entre o ato de viver e de filmar, como um processo tipicamente inacabado que revela suas "rasuras", como cânticos ambíguos de celebração ao ato de viver.

Palavras-chave

filmes-diários; memória; narrativa; estética, Jonas Mekas.

Abstract

The purpose of this paper is to examine the relationships between memory, narrative and aesthetics film by Jonas Mekas, especially in *Walden: diaries, notes and sketches* (1969). The uniqueness of the Mekas daily movies, moves away from the staged model of classical narrative, investing in an organic relationship between the act of living and filming as an unfinished process typically reveals his "erasures," as ambiguous songs of celebration to the act to live.

Keywords

daily movies; memory; narrative; aesthetics; Jonas Mekas.

O objetivo deste texto é examinar, de forma introdutória, as relações entre memória, narrativa e estética no cinema de Jonas Mekas, em especial, no seu filme *Walden: diaries, notes and sketches* (1969). Como seus filmes trabalham elementos que mesclam o experimental, o documentário e especialmente a autobiografia, é importante primeiro relacionar alguns aspectos da vida do realizador de forma a contextualizar sua importância no cenário do cinema vanguardista norte-americano do pós-guerra.²

Nascido na Lituânia em 1922, Jonas Mekas, desde jovem, se envolveu em atividades consideradas “subversivas”, como escrever poesias e redigir panfletos. Agraciados com uma bolsa de estudos, Jonas e seu irmão Adolphas partiram para Viena, mas o trem onde estavam acabou interceptado pelos alemães nazistas e ambos foram enviados a um campo de concentração. Após a Guerra, emigraram para os Estados Unidos, onde entraram em contato com a efervescência cultural do imediato pós-guerra novaiorquino, e começaram a assistir a filmes de todos os tipos. Entraram em contato com o cinema *underground* através do cineclube Cinema 16, organizado por Amos Vogel e, a partir daí, Mekas desenvolveu uma militância pelo cinema não-narrativo, produzido sem ambição comercial, em consonância com os movimentos artísticos da época. Logo, Mekas começou a organizar suas próprias sessões de cinema experimental, em geral em galerias de arte. Em 1954, foi um dos fundadores, junto com Peter Bogdanovich e Andrew Sarris, da revista *Film Culture*, um dos periódicos pioneiros sobre crítica de cinema nos Estados Unidos que também se debruçou sobre o nascente cinema alternativo novaiorquino.

Em 1958, ao inaugurar uma coluna de cinema (Movie) no jornal *Village Voice*, Mekas se tornou voz ativa em defesa do cinema independente americano, ao se posicionar a favor de filmes considerados radicais, como *Shadows*, o primeiro filme de John Cassavetes, ou ainda os documentários dos Irmãos

2 Informações biográficas sobre Jonas Mekas podem ser vistas em YUE (2005) e na entrevista realizada por FRYE (2001). O papel de Mekas como crítico de cinema, assim como uma contextualização dos demais realizadores do período está descrito em detalhes em SITNEY (2002).

Mayles. Em 1962, fundou, com um conjunto de realizadores, a Filmmakers' Cooperative, organização que ainda hoje se mantém como centro de referência na distribuição de filmes experimentais. Em 1964, foi o primeiro diretor da recém-criada American Film Archives — que, além de um bar, que funcionava como ponto de encontro, e uma sala de exibição —, se tornou o primeiro arquivo fílmico do cinema experimental, incentivando o armazenamento das matrizes desses filmes, sendo um primeiro esforço no sentido da conservação das cópias e dos negativos originais dessas obras que, naturalmente, poderiam acabar se perdendo em arquivos particulares.

Como se vê mesmo diante desse breve resumo, Mekas foi uma figura central no contexto do cinema independente novaiorquino a partir do pós-guerra, destacando-se não só por realizar filmes, mas atuando na difusão, distribuição, preservação e reflexão de um conjunto de obras que poderiam se tornar ainda menos conhecidas por um público posterior.

Ainda hoje Mekas continua ativo, não só realizando novos filmes, mas também explorando novas possibilidades de produção e exibição de obras audiovisuais, montando instalações, promovendo exposições em museus e galerias de arte, e através de seu website (www.jonasmekas.com), defendendo a produção de filmes para dispositivos móveis como *ipods* e celulares. Um de seus últimos projetos foi realizar, durante um ano, 365 filmes, um filme por dia, que poderiam ser vistos diariamente em seu website.

A singularidade de seus filmes-diários

Apesar de ter começado como realizador em documentários mais típicos (como *The Brig*, uma filmagem de uma peça do Living Theater) e ter realizado um primeiro longa-metragem com aspectos narrativos (*Guns of the trees*, sobre as dificuldades de um casal *beatnik*), Jonas Mekas encontrou seu estilo particular, pelo qual iria ficar conhecido, através de seus “diários, notas e esboços”, como ele próprio iria subtítular grande parte de seus filmes após os

anos setenta. Recém chegado aos Estados Unidos, Mekas comprou uma câmera Bolex, que se tornaria sua principal companhia aonde fosse. Mekas conta que, para um tímido imigrante que pouco falava o idioma, sua Bolex funcionou como um intermediador que prontamente o identificava como artista, facilitando sua integração nesse novo mundo. Mekas filmava esse conjunto de situações como um simples “exercício do olhar”, mas estimulado por um convite para expor parte de seus diários, montou o material filmado entre 1964 e 1969, formando o seu primeiro “diário”, intitulado *Walden*.

Walden consagra a inventividade do olhar de Mekas, ao organizar-se como uma coleção de imagens independentes, filmadas de forma livre. Estruturado como um diário, *Walden* não se preocupa em compor uma biografia como se fosse uma historiografia do indivíduo, através de um encadeamento de fatos apresentados de forma linear. Ao contrário do cinema narrativo clássico, não existe uma sucessão de fatos, organizados sequencialmente através de uma relação de causa e efeito, dispostos para o espectador como uma instância totalizante, um universo unívoco, e sim a apresentação de fatos corriqueiros através de um sem-número de pequenos blocos, cuja sucessão é meramente temporal, “segundo a ordem própria em que foram de fato acontecendo”. Esses blocos independentes, que em última instância, poderiam ser livremente ordenados, são minimamente organizados para o espectador através de breves cartelas que, ora dão informações pontuais (*jantar na casa dos Sitney, Brakhage andando no Central Park, meu irmão Adolphas se muda*), ora apenas sugerem um estado de espírito particular (*um cheiro de primavera no ar*). No interior desses blocos, o que existem são fragmentos, ou ainda, estilhaços, recortados ou montados muitas vezes de modo abrupto, que subvertem as regras do chamado bom gosto do cinema convencional, com uma luz “estourada”, imagens fora de foco ou movimentos de zoom disformes.

Através de sua estrutura como diário, em *Walden*, Mekas indiscutivelmente fala de si. Mas quem é esse *eu*, como se apresenta para o espectador esse *eu-lírico*? Mekas não busca a constituição de fatos passados para que o espectador,

de forma didática, possa compreender *quem sou eu*, mas o *eu* apresenta-se difuso, fragmentado, sem associações psicológicas a priori. Ao invés de construir uma narrativa mimética sobre o indivíduo como uma teleologia, Mekas opta em mergulhar no passado para extrair dele a sua *potência do instante*.

Filmar e Viver

Para Mekas é sempre importante deixar claro que se filma, pois "viver é filmar" e "filmar é viver". Em *Walden*, Mekas faz uma brincadeira com o famoso cogito cartesiano, quando fala, numa *voz-over*, "filmo porque existo, existo porque filmo" [MEKAS *apud* GOMES, 2008]. *Walden* pode ser visto dessa forma como uma grande celebração do ato de viver e filmar, uma grande exaltação ao simples fato de estar vivo. Filmar é celebrar a possibilidade de estar vivo, uma espécie de cântico de exaltação poética em louvor à sobrevivência do instante.

Por outro lado, esse cântico não é mero recurso ingênuo de alienação das agruras da vida, e sim, opção deliberada. Mekas afirma "eu não me lembro do que aconteceu comigo entre os 15 e 21 anos. Eu não quero me lembrar". Nietzsche (1998) mostra que o ato do esquecimento pode representar uma instância positiva, quando os traumas do passado são devidamente digeridos pelo organismo, não ficando represados como uma espécie de âncora que nos prende ao passado e nos impede de fruir o presente. Nos filmes de Mekas, o esquecimento, como em Nietzsche, se torna recurso necessário de digestão do tempo passado em um campo de concentração, e aposta num futuro em expansão, aposta pela vida. Enquanto se filma, esquece-se, e enquanto se esquece, vive-se. No entanto, o encontro dessa possibilidade se dá a partir de uma ruptura dolorosa, longe de sua família e de seu país natal: num lugar outro, num idioma outro. Dessa forma, em contraste à plena alegria de estar vivo, há uma certa melancolia em trechos de *Walden* que se intensificam em obras posteriores de Mekas: um sentimento de distanciamento ou de alheamento, uma consciência do fato de se sentir estrangeiro, de um não-pertencimento, ou,

como o próprio Mekas diz, “de estar longe de casa”. O esquecimento, portanto, é sempre parcial, pois as marcas desses traumas estão sempre presentes na vida do realizador. Ou ainda, quando Mekas afirma “eu não quero me lembrar”, ele já está se lembrando. Mas o que se assinala é que essas marcas não o impedem de celebrar o ato de viver e a beleza do instante.

Em *Walden*, o espectador tem a consciência de que se filma o tempo todo, de modo que é mais apropriado dizer que o filme não é propriamente sobre “as memórias de um Homem” mas essencialmente sobre “as memórias de um Homem *que se filma*”. Nos diários de Jonas Mekas, e em particular, em *Walden*, destaca-se não só o que se filma, mas uma forma muito particular de filmar. Em seus filmes, ao contrário do estilo do cinema clássico³, que transmite ao espectador uma suavidade ou uma transparência, em que a narrativa se apresenta de forma que o espectador tenha a ilusão de que “a história está sendo contada por ela mesma”, passando um princípio da invisibilidade do autor, ou ainda, do artifício, nos filmes de Jonas Mekas há, ao contrário, uma história (ou melhor, um conjunto de fragmentos de instantes) contada por um autor que se filma. Ao invés de um observador neutro invisível, que conta essa narrativa “imparcialmente”, nos diários de Mekas, o autor é ativo, o observador se revela sujeito e objeto da sua própria observação, ou ainda mais radicalmente, ele só existe enquanto fala de si, enquanto festeja a existência da arte enquanto possibilidade da representação de si mesmo (“filmo porque existo, existo porque filmo”). Em *Walden*, o “observador se observa observando”. O plano inicial de *Walden* é justamente dos olhos do autor, mostrados em primeiro plano.

O próprio processo de realização de *Walden* aponta o tempo todo para sua materialidade enquanto construção de uma obra a partir da manipulação dos elementos de linguagem cinematográfica. Em primeiro lugar, o que vemos é nitidamente influenciado pela presença material de uma câmera sempre ativa, viva, que recorta o ambiente através de sua movimentação pulsante.

3 Para mais informações sobre o cinema clássico narrativo, ver BORDWELL (1997).

A participação da câmera de Mekas, enquanto presença física, influencia diretamente o olhar (a que o espectador tem acesso). Ou seja, a visão não é meramente introspectiva, ela é influenciada pela materialidade da câmera, assim como o olho também participa do processo de visão. Essa questão, que nos remete às mudanças da percepção e do estatuto do observador a partir do século XIX, conforme apresentadas por um autor como Jonathan Crary [CRARY, 1990], afirmam que o que se apresenta é mediado por um processo técnico que influencia no modo de recepção das imagens pelo espectador.

Esse aspecto se alia à própria definição de Mekas de seus diários como “notas e esboços”, dando a eles um certo aspecto inacabado, em progresso, captados segundo a urgência do instante. Dessa forma podem ser vistas as “imperfeições técnicas” de seus filmes (*flares*, planos fora de foco, etc.), em que a tessitura do mundo é impressa na película como uma “escrita à mão”, irregular, imperfeita, com garranchos e rasuras, sem que a montagem “passe a limpo” essa escrita no sentido de apagar essas rasuras, mas, ao contrário, uma montagem que respeita o próprio ritmo dessa escrita como um ritmo interno, orgânico, à própria obra. Fazendo uma analogia com o que dizia Alexander Astruc [ASTRUC, 1948 *apud* BORDWELL, 1997], a câmera de Jonas Mekas é uma verdadeira “câmera-caneta”, num sentido duplo: seja por evidenciar a presença do autor cinematográfico, que, sozinho, realiza uma obra, assim como um escritor, seja pela própria escrita em si do filme, afirmando a opção por um processo artesanal, precário, irregular. As “rasuras” e os “garranchos” dessa “câmera-caneta”, ao invés de serem percebidos como “erros” em relação a uma gramática do bom gosto plástico cinematográfico, são percebidas como espelhos desse próprio processo de desvelamento de uma escrita, processo íntimo, próprio de se escrever um diário, ou ainda, processo próprio da experiência do viver. Por isso, a precisão do termo “diário” para apresentar os seus próprios filmes.

Memória

Como diários, os filmes de Jonas Mekas incidem sobre um aspecto principal: a memória. No entanto, seus filmes não utilizam recursos narrativos que se remetem à memória e ao passado para tentar compreender melhor “quem sou eu” hoje, e sim são uma reflexão pura sobre o próprio processo da memória em si. Mekas não está interessado no passado ou na memória para justificar determinadas opções no presente, como o faz o cinema clássico narrativo, em geral com o uso do *flashback*. Por exemplo, num filme como *Titanic*, todo o filme se estrutura a partir de um *flashback*, que possui uma função narrativa, ao fazer o espectador compreender os motivos pelos quais a idosa protagonista do filme deve jogar ao mar uma jóia tão preciosa. Dessa forma, o passado, ou a memória, possuem uma função utilitarista tendo em vista uma decisão no presente, um “agir”. Ao contrário, nos filmes de Mekas, a memória é elemento para imaginar, e não para agir.

Essa diferença nos remete ao duplo conceito de memória desenvolvido por Bergson em seu livro *Matéria e memória* [BERGSON, 2006]. Por um lado, há um tipo de memória relacionada à ação e à repetição; de outro, uma memória ligada à singularidade daquele instante irrepitível. Bergson dá o exemplo de uma lição que se aprende de cor. É preciso diversas leituras para que se aprenda a lição. Após essas leituras, a lição é aprendida através de uma repetição. No entanto, cada uma das leituras, que certamente contribuíram para que se aprenda toda a lição de cor, teve uma singularidade, com sutis diferenças entre si; ou ainda, cada leitura é única no que tange à sua singularidade. A primeira forma de memória, caracterizada pela repetição e pelo impulso à ação, pela atenção à vida, Bergson postula que não é a memória propriamente dita, mas a chama posteriormente simplesmente de “hábito esclarecido pela memória”. A “memória por excelência” é a segunda, que se refere à particularidade de cada momento, cuja lembrança existe em nós, mas de forma apenas passiva, como potência, mas que não necessariamente tem a força de se atualizar através de uma ação. A “memória por excelência” é composta de fragmentos irrepitíveis,

através de “imagens-lembranças” que armazenam acontecimentos de nossa vida cotidiana sem qualquer preocupação com uma aplicação prática ou utilidade. Como diz Bergson: “(...) para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2006, p. 90).

Em contraposição ao cinema clássico narrativo, que utiliza a memória como recurso funcional, utilitarista nos contornos de uma narrativa que usa o recurso ao passado para justificar uma ação no presente, os filmes-diários de Jonas Mekas nos parecem apontar para uma outra possibilidade da memória, para as características da “memória por excelência” bergsoniana, composta de fragmentos irrepetíveis e singulares, cuja função essencial é nos fazer sonhar e, enquanto sonhamos, somos livres, vivemos.

Videografias de si

Num momento em que se multiplicam as “videografias de si” (COSTA, 2008), estimuladas pela facilidade da captação das imagens pelos novos dispositivos digitais (*webcams*, celulares, pequenas câmeras digitais) e por novos meios de difusão (o *youtube* e portais do gênero), os filmes-diários de Jonas Mekas cumprem ainda um papel mais relevante: o de apontar para a possibilidade de falar de si sem cair no mero exibicionismo. Grande parte das “videografias de si” vistas nesses portais apresenta um descuido cuidadosamente orquestrado (câmeras caseiras na mão, aspecto relaxado, imagens pixeladas), não como forma de subverter o bom gosto plástico das imagens cada vez mais publicitárias do mundo contemporâneo, mas como uma “estética do descuido” [FERRAZ, 2009], um mero protocolo do “caseiro e do espontâneo”. Ao invés de utilizar esses recursos como espelhos de uma autenticidade, revelam-se meramente estratégias protocolares para despertar a atenção para si, meros caminhos no acirramento de um processo contemporâneo de “espetacularização do eu” [SIBILIA, 2008].

Os filmes-diários de Jonas Mekas, e *Walden* em especial, em muito se distanciam da ideia do diário como um espelho de refúgio do mundo, recurso de isolamento do indivíduo em torno de seu próprio interior, ou um “encasulamento” egocêntrico em que o “eu” é o objeto exclusivo da obra. *Walden*, em especial, pode ser visto como uma crônica de costumes de toda uma geração de artistas na Nova Iorque do pós-guerra, em que são diversas as cenas que ilustram encontros com outros artistas de sua geração (como Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Marie Menken) e mesmo mais antigos (como a brilhante aparição de Carl Dreyer). Ao afirmar a comunhão entre os jovens artistas novaiorquinos da época, *Walden* também pode ser visto como um filme sobre a amizade. Os filmes de Jonas Mekas, mesmo que com momentos de melancolia (pois a melancolia também faz parte do mundo) são sempre repletos de pessoas rindo, conversando, se amando, vivendo. Como falamos antes, são acima de tudo cânticos de exaltação à possibilidade de estar vivo.

Referências

ASTRUC, A. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*. L'Écran français. Paris: 1948.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BORDWELL, D. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COSTA, B. Videografias de si: registros do novo ethos da contemporaneidade. *Anais do XVII Compós*. São Paulo: COMPÓS, 2008.

CRARY, J. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.

FERRAZ, M. C. F. "Percepção, tecnologias e subjetividade moderna". *E-Compós* (Brasília), virtual, v. 3, Agosto/2005.

_____. "Interioridade na atual cultura somática". *Anais do XVIII Compós*. Belo Horizonte: COMPÓS, 2009.

FRYE, Brian. *Interview with Jonas Mekas: senses of cinema*. Junho, 2001. Disponível em <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/17/mekas_interview.html>. Acessado em 20/06/2009.

GOMES, Juliano. "Escrita e Presença em Walden". *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Natal, 2008.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film: the american avant-garde, 1943-2000*. London: Oxford University Press, 2002.

YUE, Genevieve. "Jonas Mekas". *Senses of cinema*. Janeiro, 2005. [online] Disponível em <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/mekas.html>>. Acessado em 20/06/2009