JONAS MEKAS

Organização: Patrícia Mourão

Screen test, Andy Warhol – Malanga / Warhol

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

JONAS MEKAS

CCBB-SP 30 de janeiro a 17 de fevereiro de 2013
CINUSP 04 a 19 de fevereiro de 2013

JONAS MEKAS

Patrocínio
Banco do Brasil

Realização
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção e Organização
Vai e Vem Produções e Aroeira

Produção executiva
e Coordenação de produção
Liciane Mamede

Curadoria
Patrícia Mourão

Assistência de curadoria
e Produção local
Maria Chiaretti

Produção de cópias
Fábio Savino

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Jonas Mekas
David E. James
P. Adamws Sitney
Patrice Rollet
Pip Chodorov
Scott MacDonald

AGRADECIMENTOS

Angelika Ramlow (Arsenal-Institut
für Film und Videokunst e.V.)
Cecília Lara
Christophe Bichon (LightCone)
Denah Johnston (Canyon Cinema)
Festival Internacional de Curtas
de Belo Horizonte
Georges Borchardt, Inc.
Karin Schindler
Lila Foster
Lúcia Monteiro
Mateus Araujo
MM Sera (The Film-Makers Coop)
Pedro França
Rubens Machado
Tiago Mesquita
Tracy Stephenson (The Museum
of Fine Arts, Houston)

J76 Jonas Mekas / Patrícia Mourão (org.). –
São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil;
Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária -
USP, 2013. 256 p. il. ; 21 X 15,5 cm

Inclui bibliografia e filmografia.
Vários autores.
ISBN 978-85-85688-53-0

1. Cineastas 2. Mekas, Jonas, 1922-
3. Avant-garde 4. Cinema experimental
5. Crítica I. Mourão, Patrícia II. Título.

CDD 791.4230 92
CDU 791
FIAF F81(81)*mekas

Organização e Coordenação editorial:
Patrícia Mourão
Assistência: Maria Chiaretti
Colaboração: Lila Foster
Projeto gráfico: Joana Amador
Tradução: Ana Siqueira, Augusto Calil,
Daniel Pelucci Carrara, Gabriela Linck,
Tatiana Monassa
Revisão: Rachel Ades

© textos – os autores

Fonte: Tradegothic Family e DTL Documenta
Papel: Offset 75 g/m^2
Impressão: Cinelândia
Tiragem: 500

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam Jonas Mekas, um panorama dos filmes mais importantes do cineasta lituano, radicado nos Estados Unidos. Com 90 anos e ainda em atividade, Jonas Mekas é hoje figura central na história do cinema experimental norte-americano.

A mostra possibilita ao público um contato maior com a produção do importante cineasta, que tem sua carreira associada a uma extensa filmografia e a seus filmes-diário, marcos inaugurais do cinema dito autobiográfico. Mekas utiliza os recursos da câmera para fazer filmes de poesia visual incomparável e explora as potencialidades da câmera na mão como recurso expressivo.

Ao abrir espaço para esse singular cineasta em sua programação, o Centro Cultural do Banco do Brasil oferece ao público mais uma oportunidade de encontro com obras inéditas e lança luz sobre um material que se diferencia pela criativa e substancial utilização de imagens de arquivo e registros.

Centro Cultural Banco do Brasil

1 **SALVE JONAS** | Patrícia Mourão **11**

2 **FILM CULTURE**

Primeira declaração do Novo Cinema Americano **31**
Notas sobre o Novo Cinema Americano **36**
Notas sobre alguns filmes novos e a felicidade **44**

3 **MOVIE JOURNAL**

1959
Pull My Daisy e a verdade do cinema **57**

1960
Como transcender a arte **58**
Sobre filmar *Guns of the Trees* **59**
Sobre as sensibilidades femininas **62**

1961
A alegria criativa do cineasta independente **63**
Marilyn Monroe e o mundo sem amor **64**
Sobre improvisação e espontaneidade **65**

1962
Elogio a Marie Menken, cine-poeta **68**
A linguagem mutante do cinema **70**
Sobre a crítica de cinema **73**
Sobre a crítica de cinema e sobre mim mesmo **73**
Sobre as fronteiras mutantes do cinema **74**
The Connection e a incerteza do homem **76**

1963
Cinema em 8 mm como arte popular **78**
Os Mozarts do cinema **78**
Sobre o cinema baudelaireano **79**
Sobre as mulheres no cinema **81**
Mudanças técnicas do cinema **82**
Sobre o *cinéma vérité* e a verdade da voz humana **84**

1964
Sobre a obscenidade **86**
Manifesto *underground* sobre a censura **87**
Sobre o engajamento social **89**
Espiritualização da imagem **90**

1965
Filmando *The Brig* **92**
Novas tendências, a antiarte, o velho e o novo na arte **97**
Não existe cinema abstrato: todo o cinema é concreto **98**

1966
Sobre a consciência expandida e o olho expandido **99**
Sobre a arte, o ofício do artesão e o anonimato na arte **101**
Sobre o compromisso social e a vanguarda **102**

1967
Como de fato atingir o público **107**
Sobre a mutação do olho **108**
Os artistas devem desmoronar quando os tempos mudam? **108**
Sobre a "montagem" como processo intuitivo **110**

1968
Toda arte é real e concreta **111**
A história de um homem que foi à Frick Gallery para ver a obra de Vermeer **112**
Construção *vs.* Destruição, ou deixem os mortos em paz **114**

1969
Sobre os cine-estruturais **115**
Mais sobre forma, estrutura e proporção **117**

1970
Sobre romantismo e Gerard Malanga **119**
Sobre Bob Branaman **120**
Sobre Andrew Noren, o mestre da textura **122**
Sobre a miséria do filme de arte comercial **124**
História do cinema, futuro do cinema **126**
Sobre continuidade cultural **127**

4 **ENSAIOS**

O filme-diário **131**
Jonas Mekas

Completamente perdido diante de *Lost Lost Lost* **143**
Scott MacDonald

Diário em filme / Filme-diário:
prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas **165**
David E. James

A morte não devora **206**
Patrice Rollet

O retrospecto de Mekas **219**
P. Adams Sitney

5 **FILMOGRAFIA** | **247**

1

Salve Jonas

PATRÍCIA MOURÃO*

A verdadeira poesia pode, às vezes, ser aceitável para a massa quando se disfarça de alguma outra coisa. Mas, em geral, a nossa é uma civilização em que a palavra "poesia" evoca um sarcasmo hostil ou, na melhor das hipóteses, uma espécie de frio desprezo que a maioria das pessoas experimenta ao ouvir a palavra "Deus".

George Orwell

O artista está sempre certo, mesmo quando está errado.

Jonas Mekas

Sendo este o primeiro de uma série de textos sobre Jonas Mekas, permito-me começar do início: 1949, ano em que Jonas Mekas e seu irmão Adolfas chegam aos Estados Unidos. Lituanos, eles imigram para a América depois de passar quatro anos em diferentes campos para "displaced persons", os "D.P. camps" como ficaram conhecidos os campos criados pelas forças aliadas no final da II Guerra para acolher os prisioneiros libertados e que não podiam retornar aos seus países de origem, então sob controle da União Soviética. Jonas e Adolfas terminam a guerra trabalhando como camponeses em uma fazenda no norte da Alemanha, onde foram parar depois de escapar de um campo de trabalhos forçados em Hamburgo. Eles foram enviados para o campo sem grandes explicações quando tentavam chegar a Viena, fugindo da Lituânia, então sob ocupação alemã, onde Mekas temia ser preso depois de ter tido roubada a máquina de escrever com que fazia um jornal *underground* antinazista (o reconhecimento dos tipos da máquina como sendo os mesmos do jornal levariam as forças soviéticas até ele).

* Patrícia Mourão é curadora da retrospectiva Jonas Mekas.

Os irmãos Mekas chegam aos Estados Unidos sedentos por arte, literatura e cinema, com o desejo de poder finalmente escrever, atividade que tentaram precariamente desenvolver nos campos, e pela qual Jonas já tinha algum reconhecimento na Lituânia. Tendo passado seus primeiros anos em meio à comunidade lituana no bairro de Williamsburg, no Brooklyn, rapidamente aproximaram-se de uma cena artística e cultural efervescente que já dava seus melhores sinais na literatura *beat*, e na qual germinava grande parte da força criativa que explodiria no final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Assim que chegam aos Estados Unidos eles compram uma câmera 16 mm Bolex – esse momento originário está no início do diário que cobre esses primeiros anos, *Lost Lost Lost* (1976), que abre com a cartela: "Uma semana depois de chegar à América, pegamos dinheiro emprestado e compramos uma Bolex". Alguns projetos de cinema surgem desde cedo, por exemplo, o de um filme sobre a comunidade de lituanos, como eles, refugiados na América. Embora nunca finalizado, essas imagens serão depois retomadas em *Lost Lost Lost*, *Williamsburg Brooklyn* (2002) e *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972).

Não será, entretanto, por seus filmes que Mekas se fará primeiro reconhecido, mas por todas as outras atividades ligadas ao fortalecimento do cinema de vanguarda norte-americano, dentre as quais se encontra a fundação da revista *Film Culture*[1] em 1955; a coluna "Movie Journal"[2] que manteve no jornal nova-iorquino independente *Village Voice*; a criação em 1962 da Film-Makers' Cooperative, cooperativa de distribuição controlada pelos próprios cineastas; a Film-Makers' Cinematheque, fundada em 1964; e em 1969, consolidando o florescimento do cinema de vanguarda norte-americano, a criação do Anthology Film Archives, "o museu permanente para o cinema de vanguarda", e o estabelecimento da coleção "Essential Cinema", com a qual pretendia reunir os "monumentos da arte do cinema".

É aqui, em 1969, que começa a segunda fase pública da vida de Jonas Mekas, dessa vez com o lançamento de *Walden (Diaries, Notes & Sketches)*. Como a batalha pelo cinema experimental era um trabalho de tempo integral e sem muitas brechas para outras atividades, sua prática como cineasta foi sendo deixada pouco a pouco de lado. No início da década de 60, antes do momento mais intenso do cinema *underground* (a partir de 63), ele ainda finaliza dois longas: *Guns of the Trees* (1962) – inspirado pelo *ethos beat* já presente em outros filmes da época como *Shadows* (1959) de John Cassavetes e *Pull My Daisy* (1959) de Alfred Leslie e Robert Frank, – e *The Brig* (1964), documentário com o Living Theatre, que saiu premiado de Veneza. Em seguida, suas atividades em torno da Coop e da Cinematheque, mais todas as batalhas que ele compra em defesa do cinema de vanguarda, o afastam cada vez mais de um projeto de fazer um filme. Não há tempo, não há energia.

Para não "perder a prática" com a câmera ele continua filmando, algo que ele já fazia desde 1949. Há dias em que filma apenas um segundo, em outros, dez, às vezes apenas alguns fotogramas, e outras vezes, dois minutos. Levando para sua prática o mesmo espírito de liberdade defendido nas crônicas publicadas na "Movie Journal", ele filma seu dia a dia, a Coop, seus amigos, passeios, a cidade de Nova York e a efervescência cultural e artística na qual se vê envolvido. São breves notas e impressões colhidas ao longo do tempo, e que não parecem ter grandes pretensões de dar conta de uma totalidade. Em 1969, uma parte mais recente dessas imagens recolhidas durante 20 anos serão reunidas em *Walden*. Ali, edita imagens gravadas "no calor da hora", entre 66 e 69.

Filmar tornara-se um hábito, uma prática de vida. Ao entender que todas as imagens que vinha colhendo sem fim previsto, fora o de manter a prática com a câmera, funcionariam se editadas em um filme, Mekas encontra o seu modo de fazer cinema. Assim, a partir dos anos 70, começa a montar novos "capítulos" ou "cadernos" desse longo diário: *Reminiscences of a Journey to Lithuania, Lost Lost Lost, In Between* (1978) e *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)* (1979). Nos anos 80, *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985), e em 2000, *As I Was Moving Ahead I Ocasionally Saw Brief Glimpses of Beauty*, com imagens feitas entre 1975 e 2000. Em 2012 ele finalizou *Outtakes of the Life of a Happy Man*.

Se agrupados, todos os seus filmes comporiam um único e lon-

1 Ver p. 29.
2 Ver p. 55.

go diário de aproximadamente 1.200 minutos, no qual teríamos nada menos que 63 anos da vida de Mekas. Que se saiba, nenhum realizador levou tão a sério o convite que Béla Balázs lançou em 1930 para as gerações futuras:

> Reter de modo constante em um filme as impressões e as experiências vividas de um ser humano. Nenhuma fábula artificial e no entanto uma sequência de eventos vividos na qual a existência aparece. Uma personalidade que só é visível pela sua maneira de ver. Não seria isso a possibilidade de um diário íntimo, de uma autobiografia filmada? Um gênero que os cineastas amadores devem inventar e que poderia ter uma enorme importância documental, assim como os diários e autobiografias escritas. Ter todos os dias a câmera ao alcance da mão por 20, 30 anos. Não apenas para captar os belos espetáculos e as coisas interessantes, mas também os desgostos, as emoções. Como um diário íntimo. O caminho da vida como montagem.[3]

Em Mekas, esse "caminho da vida como montagem" é uma enorme colcha de trama solta e vazada composta por momentos fugidios, breves registros de paisagens, celebrações, rostos e lugares que o tocaram em algum determinado momento. Da vida de Mekas temos muito pouco. Temos seu rosto, sua voz com seu sotaque inconfundível acrescida durante a edição, temos imagens de páginas de seu diário escrito, mas sabemos pouco ou quase nada dos movimentos que regem sua intimidade, seu casamento ou a vida de seus filhos.

Essa obstinação em filmar seu cotidiano durante tanto tempo não seria tão surpreendente se não viesse acompanhada de uma potente investigação formal perseguida ao longo dos anos. É importante chamar a atenção para esse aspecto da obra de Mekas, sobretudo nesse momento em que os filmes-diário e as investigações de ordem autobiográfica configuram-se cada vez mais como um "gênero" atraente tanto para jovens cineastas quanto para o público. Não cabe aqui levantar os motivos

3 BALÁZS, Béla. *L'esprit du cinema.* Paris: Petite Bibliothéque Payot, 2011. p. 270.

que levaram a esse interesse crescente pelo diário e a autobiografia[4], mas gostaria de marcar uma diferença essencial entre a ênfase que nessa produção recente se coloca sobre o Eu e a investigação de si, e o que acontece não só em Mekas, mas em vários cineastas do *underground,* para quem o problema é antes de tudo formal, e só então – quando o é, pois pode não ser – subjetivo. É surpreendente o número de cineastas que naquele momento se dedica a projetos autobiográficos e diarísticos: Stan Brakhage, Andrew Noren, Howard Guttenplan, Jerome Hill, Warren Sonbert, Hollis Frampton e Chantal Akerman. Esse fenômeno é contemporâneo ao que acontece no teatro, na dança e nas artes plásticas, em que práticas do cotidiano e experiências pessoais dos artistas passam a ser matéria para trabalhos – Yvonne Rainer, Roman Opalka, Tehching Hsieh, Bruce Nauman e Vito Acconci – e segue uma tendência que na literatura já era evidente em Michel Leiris, Gertrud Stein ou Georges Perec. Em todos eles entende-se o eu, ou a apreensão da vida, como um problema colocado à forma, um problema que questiona a forma, ou exige que ela seja tensionada – Leiris comparando a atividade do escritor à de um toureiro para quem o "risco" da exposição à morte está ligado a uma regra e a um ritual; Perec a dizer que os problemas de sua interioridade lhe interessam muito pouco; e Gertrud Stein que pode escrever a autobiografia de sua companheira e, por que não?, a de todo mundo.

Mais do que um mergulho na própria subjetividade, filmar o cotidiano é uma adesão a uma lógica processual que Mekas compartilha com seus contemporâneos. Não se trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho: filmar todo dia, filmar fragmentos por dia; reagir imediatamente ao fluxo dos acontecimentos. Desde a primeira imagem, Mekas usa sempre o mesmo modelo de câmera, uma Bolex 16 mm. Anos usando a mesma câmera permitiram-lhe adquirir tamanha intimidade com ela, a ponto de ter se tornado natural e automático usá-la a seu favor. Ele explora variações na velocidade, foco, mudanças de luz, superposições, *zoom*

4 Nesse campo, Ilana Feldman vem desenvolvendo uma pesquisa de fôlego. Recomendo ainda a leitura de SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

e câmera na mão como formas de resposta imediata aos estímulos do mundo, mantendo na edição tudo tal qual filmado. Um dos aspectos mais singulares dessa total integração entre câmera e homem é o uso que ele faz do *single shot frame* e das variações de velocidade. Gravando em velocidades que podem variar de 1 a 64 fotogramas por segundo (mas prevendo a exibição em 24 quadros por segundo) e frequentemente alterando essas velocidades no mesmo registro, Mekas produz imagens que operam por saltos, intermitências, vazios. São imagens em *staccato*, nas quais se vê, um a um, cada fotograma passando e então desaparecendo. Ou melhor, vê-se o fotograma *e* sua passagem; o fotograma *e* o que está fora dele, o que o separa de outro fotograma. A imagem pisca, e memórias negras (uma linha que separa o fotograma?) imprimem-se na retina. "Fotogramas, fotogramas isolados", ouviremos ele dizer no último rolo de *Walden*: "O cinema está entre os fotogramas". A unidade do plano é abolida, tanto em termos de composição (com imagens sempre tremidas e em movimento) quanto em termos de duração, pois há imagens que não duram mais que três ou quatro fotogramas – imagens de mais de 10 segundos são uma raridade, algumas vezes desejada pelo espectador que se confronta com esses filmes pela primeira vez. Com efeito, um dos problemas que essas imagens nos colocam é a definição do que é um plano em seu cinema. O ritmo intermitente das imagens e do registro mais a presença reiterada dos intervalos entre os fotogramas tornam impossível determinar onde começa e onde termina cada plano.

Dessa desnaturalização do movimento constante dos fotogramas e do consequente tensionamento entre, de um lado, a afirmação da imagem fixa e, de outro, a sua impermanência, desdobra-se uma dimensão que se poderia chamar de fotográfica: a relação entre presença e ausência, duração e instantaneidade. A fotografia, sabe-se, é capaz de presentificar algo há muito perdido, ao mesmo tempo em que se afirma como presença dessa ausência. O passado está sempre no passado, e a fotografia existe como esse estranho lugar onde o que já passou (o isso foi) acena para o presente, toca-o, ao mesmo tempo em que afirma-se como passado. Fotografar é separar para sempre o presente do passado, é quebrar um relógio, é marcar a descontinuidade ontológica do tempo. E olhar uma fotografia é sempre encontrar esse instante fugidio em que o presente acenou para o futuro enquanto era arrastado para o passado. Os filmes de Mekas lidam com essa experiência do fugidio, de um presente sempre passando, de um presente sempre passado. Eles celebram o presente, ao mesmo tempo em que instauram a nostalgia daquilo que passa. Coloca-se aí, já no seu modo de filmar, a tensão, fundadora de seu cinema, entre a experiência da perda e a celebração do presente e da beleza.

Paraíso perdido

Desde cedo, filmar constitui-se para Mekas como uma necessidade de construir uma memória futura em oposição ao terror de ser desapropriado, ou "arrancado", como ele dirá logo no início de *Lost Lost Lost*, de seu passado e de sua casa. "Eu já perdi muito", diz no mesmo filme, "mas agora eu tenho esses pedaços". Pedaços de filmes, de memória. A angústia de ser despossuído de uma memória está colocada logo no início desse filme quando, introduzindo imagens da comunidade dos lituanos imigrantes que vivia no Brooklyn, uma cartela anuncia: "Eles sentavam lá, sem memórias". Memórias de onde?: daquele lugar; da América. Pois as memórias dos lituanos, como as de Mekas naqueles primeiros anos, eram de um país para o qual eles não podiam retornar, um país perdido (senão para sempre, pelo menos enquanto Stalin estivesse vivo). Sua adaptação aos Estados Unidos está intimamente ligada à sua prática de filmar e ao fato de que essa prática lhe permite ter memórias para as quais ele possa retornar, ao contrário da Lituânia, fechada até o fim da União Soviética. O final do filme encerra essa adaptação com a conquista de sua memória coincidindo com a recuperação de sua identidade: sobre imagens feitas em uma visita à praia, acompanhado por Ken Jacobs, sua esposa, Flo, mais outros amigos, diz: "Ele se lembrou de outro dia, dez anos atrás. Ele se sentou nessa praia com outros amigos. As memórias, as memórias."; e deslocando-se repentinamente da terceira para a primeira pessoa: "Mais uma vez, eu tenho memórias. Eu tenho lembranças desse lugar. Eu já estive aqui". Nesse deslizamento da terceira

para a primeira pessoa do singular, afirma-se também o tempo da ilha de edição, o lugar de onde ele observa esses fragmentos de passado.

Essa transferência da memória para a materialidade, e a possibilidade que ela lhe assegura de poder retornar a uma experiência passada de beleza, fica mais evidente à medida que o tempo passa e ele tem mais imagens acumuladas. "Isso não está perdido ainda", anunciará uma cartela em *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, na transição entre uma cena de sua esposa e uma imagem de sua ilha de montagem. Afirmação que prepara o encerramento do filme, quando outra cartela, dessa vez com os dizeres "Mais real que a realidade passada", introduzirá a ultima sequência com cenas de Mekas e sua família em um passeio dominical pelo parque.

Mais de 50 anos de imagens colhidas permitem a Mekas, a partir de um determinado momento, voltar às imagens guardadas, ora inéditas, ora já conhecidas de outros filmes, e reordená-las em elegias e retratos de amigos próximos – e falecidos – como Andy Warhol, George Maciunas, John Lennon e Jerome Hill. Em alguns momentos, essas elegias cobrem uma coletividade, como *Birth of a Nation*, sobre a comunidade do cinema *underground*.

Logo no início de *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997), no qual filma os rituais seguintes à morte do poeta e amigo Allen Ginsberg, ele diz: "Todas essas filmagens de pessoas mortas. Nos meus filmes as pessoas nascem, crescem, morrem". Reconhecemos aqui o mesmo espírito do narrador de *Sans Solei* (Chris Marker, 1983) quando ele diz, sobre imagens que fez em Tóquio: "Elas substituíram minha memória, elas são minha memória. Eu me pergunto como as pessoas que não filmam, que não fotografam, se lembram. Como a humanidade fazia para se lembrar".

De certo modo, se é na ilha de montagem que Mekas reencontra seu passado, é na prática cotidiana de filmar que o inventa. Suas imagens são como sinais de radar que ele lança ao futuro. Se há melancolia aí, há também assombro e beleza. Não quero aqui dizer a beleza de uma composição bem feita, um bom enquadramento, ou uma gama de contrastes. Falo da beleza assombrosa experimentada diante da aparição única de uma coisa distante.

Lampejos de beleza

Parece haver um enorme anacronismo no entendimento que Mekas tem da beleza e da felicidade e cujo partido ele assume já em alguns seus títulos de seus filmes[5]: *Outtakes of the Life of a Happy Man*, *As I Was Moving Ahead I Suddenly Saw Glimpses of Beauty*. Essa postura parece opor-se diretamente ao desconforto sentido pela arte no pós-guerra com qualquer ideia de beleza ou ordenação que pudesse anestesiar o homem dos horrores pelos quais o mundo havia passado. A esse desconforto acrescenta-se na contemporaneidade o avizinhamento da ideia de beleza com uma cosmética da imagem em que a beleza passa a ser a simples composição do real segundo modismos sempre aperfeiçoados.

As cenas do mundo que chamam a atenção de Mekas não estão muito distantes das que integram o repertório publicitário dos bancos de imagens que disponibilizam imagens de felicidade adaptáveis para qualquer novo produto (seja ele um novo remédio contra desarranjo intestinal ou um pacote de turismo). São imagens de crianças, passeios no parque, piqueniques, pores do sol, flores, brincadeiras na neve. E no entanto nada mais diferente. Não existe para Mekas algo como "as flores", ou "a neve", ou "a infância", cada flor, cada árvore sem folhas, cada indício do inverno parece renovar o encanto de um primeiro encontro, e ele os registra com energia e desejo tal qual nunca o houvesse feito antes. Isso porque uma flor não vira uma imagem estável de flor, uma criança não vira uma imagem de criança passível de substituir todas as outras imagens de criança. Seu envolvimento é com o presente, com a experiência da flor ou da criança, ou que circunda o momento em que ele os viu. Não há uma experiência genérica, e portanto não há possibilidade

5 Se procedêssemos a uma análise de humores nos títulos de Mekas, encontraríamos dois preponderantes. De um lado teríamos a alegria, sustentada na tríade beleza / felicidade / paraíso (a *Outtakes* e *As I Was Moving Ahead* acrescentaria-se *This Side of Paradise*, *Paradise Not Yet Lost* – para não dizer *Walden*, que pode ser entendido como a construção, pelo homem, de uma versão pessoal do paraíso). De outro, a melancolia, ligada à perda (*Lost Lost Lost*). Obviamente esses humores não agem separadamente e um sempre carrega a sombra do outro (Descartes / felicidade; paraíso / perdido; lampejos – por excelência passageiros – e beleza). Essa convivência entre esses dois estados, um assombrado pelo passado perdido e outro que se abre a uma experiência intensa, é a mesma que marca a fotografia.

de representação genérica. Nas imagens de Mekas vibra (e elas vibram nervosamente na tela) e pulsa o vestígio de uma experiência ligeira e intensa de encontro com a beleza e a felicidade. No seu passar ligeiro e intenso pela tela, experimentamos um pouco a sensação de se estar diante de algo que não queremos deixar ir, mas sabendo que passará.

Vale destacar uma estratégia de Mekas para capturar a beleza. Na rapidez de seus filmes tem-se com frequência dificuldade para identificar o que se move: se é o mundo diante da câmera, Mekas diante do mundo ou os fotogramas passando pelo projetor. Pois enquanto a câmera faz um chicote para a direita, um ponto luminoso corta diagonalmente o quadro da esquerda para a direita ao mesmo tempo em que um outro parece pular – em função das variações de velocidade durante o registro – do canto para o centro. Por vezes não identificamos nem mesmo se esse ponto é uma luz, um sol poente ou uma tocha de fogo. Mais eis que no meio desse passar frenético, e com frequência fora de foco, um *zoom*, uma mudança de velocidade, um foco, uma desaceleração da imagem conduz nossa atenção para uma malabarista. E é como se estivéssemos no circo, extasiados com um espetáculo que não conhecemos, sem saber em que nos fixar, para onde olhar; e então uma bailarina vem e nos seduz, nos faz esquecer por instantes que o leão está ali ao lado, e que o mundo gira e passa, e vai embora. O mesmo acontece nas cenas nas quais há muitas pessoas, quando alguns rostos amigos brotam, duram, e imobilizam-se por algumas frações de segundos em meio a um fluir abstrato de pontos negros, luminosos ou vermelhos. Nesses instantes é como se Mekas agisse como um fotógrafo, retirando do fluxo da vida (e da vida do filme por vir) um pequeno fragmento para uma memória futura. Assim como o fotograma interrompe o movimento contínuo do cinema, essas estratégias de pontuação, ou respiro, ordenam o aparente caos das imagens projetadas na tela.

Sobre isso gostaria de acrescentar ainda um último comentário. Mekas, além de partilhar a sensibilidade romântica dos impressionistas[6], parece atualizar para o cinema alguns dos problemas colocados à forma pelos impressionistas: como pintar a luz?; como dar conta de uma experiência fugidia?; como responder sem premeditação a uma sensação?; como fazer que o esboço seja não apenas um passo para a obra, mas a obra?; como lidar instantaneamente com a experiência da visão? Como transpor para uma superfície não o mundo visto, mas a experiência de tê-lo visto?

A experiência da beleza em Mekas surge, não do mundo restituído pela imagem, mas da própria restituição, do gesto impreciso, "impressionista" – e diga-se de passagem, nem sempre aprazível ao olho acostumado a uma ordenação clássica do mundo –, que tenta devolver ao olhar uma experiência fugaz. Assim como na pintura impressionista vê-se as pinceladas com as quais se tenta dar conta de uma realidade fugidia, nos filmes de Mekas vê-se o movimento dos fotogramas que tentam dar conta de uma experiência desde sempre destinada a se transformar em passado.

A velocidade de seu registro aliada ao uso radical e livre da câmera na mão nos dá imagens em que a luz ou os rastros luminosos de uma passagem constituem a matéria primordial para a sensação visual. As luzes pulsam, vibram, e tornam-se estranhas ao mundo de onde elas vieram. Entretanto, suas imagens jamais chegam a ser abstratas (como acontece com frequência com um cineasta como Stan Brakhage): há sempre o mundo por trás. Mas ainda assim, as luzes que nos chegam não são mais luzes do mundo, elas parecem vir de um outro reino, parecem habitar outras realidades. Reconhecemos uma bailarina, uma noiva sob uma luz estroboscópica, uma flor, um pôr do sol, mas não o vermelho luminoso, o branco azulado, o vermelho esverdeado ou amarelo incandescente com o qual essas imagens nos chegam. São cores peliculares, "celuloidais". Mekas parece entender que o cinema não é apenas a transferência, por contato luminoso, do mundo para o filme, mas a sua restituição no momento da projeção. Mais do que isso, ele entende que algo acontece nessa restituição, que algo se perde: a materialidade do mundo; e que o que fica é apenas uma fina camada luminosa, imprecisa, esfumaçada e, não obstante, mágica. É essa magia que ele busca. E é ela que faz com que seus filmes sejam "mais reais que a realidade há muito passada".

6 David E. James, no seu excelente ensaio sobre *Walden*, incluído nessa publicação, aborda as semelhança entre a pintura de Monet e os filmes de Mekas. Ver: Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas, p. 165.

Isto é um filme político

A partir de *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, Mekas começa a salpicar seus filmes com a cartela "Isto é um filme político". Quando o entrevistei no final de 2012 e lhe perguntei sobre seu significado, ele me respondeu: "Eu tomo posição pela beleza e pela felicidade. Meu filme [*As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glipmses of Beauty*, no qual também aparece a cartela] é um filme de propaganda pela beleza e felicidade. A beleza atinge o outro, transforma o outro e a nós mesmos. A beleza não é neutra. Há muita feiura no mundo, é preciso fazer algo de belo".

Na associação entre a beleza e a política é que melhor se coloca a convergência entre o cinema praticado por Mekas e o projeto de cinema defendido por ele na *Film Culture*, "Movie Journal", Film-Makers' Cooperative e Cinematheque. A ideia de política em Mekas está, isso é bem claro, distante da que marcou os projetos dos cinemas novos alinhados à esquerda política e orientados por um desejo de usar o cinema para responder e intervir na realidade sociopolítica de seu tempo, atuando no sentido da tomada de consciência do homem de sua situação de opressão e alienação, o que lhe permitira quebrar as correntes que o mantinham aprisionado, retomando as rédeas do desenvolvimento histórico. Mekas, ao contrário, desconfia de qualquer projeto político, por mais bem intencionado que ele seja, que se sobreponha à liberdade e à individualidade de cada homem. Em *Notes on Utopia* (2005) ele diz: "Por trás das melhores ideias há sempre uma arma, e quando elas falham há um tanque ou um exército". Com efeito, Mekas está muito mais próximo das ideias de Thoreau, de quem inclusive toma de empréstimo o título para o seu primeiro filme-diário (*Walden*), para quem qualquer autoridade que não respeite inteiramente o indivíduo deve ser rechaçada. A busca pela liberdade não passa pelo estabelecimento de um novo projeto comum de liberdade que aspire substituir através de um enfrentamento ideológico o anterior, mas por uma retirada. Nessa retirada está a possibilidade do desenvolvimento espiritual do homem e de uma nova comunidade ligada, não por obrigações ou hierarquias impostas, mas por um desejo comum que precisa ser sempre renovado e reafirmado.

Todas as suas atividades em prol do cinema de vanguarda foram nesse sentido. Jamais aspirando ocupar o lugar do cinema industrial, ele batalhava para estabelecer um lugar à margem, subterrâneo, onde essa produção pudesse desenvolver-se livremente. Isso não quer dizer não enfrentar o cinema industrial e todo o sistema de valores a ele associado: boa parte de seus textos na "Movie Journal" é um ataque à crítica, aos exibidores, programadores e censores que ignoravam ou destinavam à invisibilidade os filmes de vanguarda. Mas não se tratava de nocauteá-los para então ocupar o seu lugar, mas pleitear um espaço autônomo de criação em que não se aplicassem os mesmos critérios morais e estéticos válidos para o cinema industrial. A criação da Film-Makers' Coop faz parte desse projeto de escapar à ditadura do "gosto médio". Além de ser um centro de distribuição para filmes independentes, a "Coop", como ficou conhecida, era *não exclusiva*, *não discriminatória*, e dirigida pelos próprios cineastas. Ela aceitava todo e qualquer filme submetido para distribuição, e em nenhum momento critérios estéticos ou qualitativos eram admitidos na submissão dos filmes. Não caberia portanto aos censores ou aos distribuidores determinar o que valeria a pena ser visto ou não, ou que o gosto médio ou a moralidade média aceitaria ou não. Haveria o lugar para o gosto médio, e o lugar para o "desviante".

A partir desses lugares seria possível começar uma lenta e utópica "revolução" das sensibilidades e que tem na experiência da beleza uma arma privilegiada. Essa ideia aparece em vários textos da "Movie Journal". Em 25 de janeiro de 1962, ele escreve: "Apenas o cinema que está sempre acordado, sempre mudando, pode revelar, descrever, nos conscientizar, dar pistas do que somos ou do que não somos, do que amamos e do que precisamos, ou revelar a verdadeira beleza"[7]. Em outro momento, falando sobre a responsabilidade da crítica: "Cheguei a uma conclusão: o mal e a feiura que cuidem de si mesmos; é o belo e o bom que precisam do nosso cuidado"[8].

A beleza é o que escapa às formas da cultura e permite ao homem reencontrar nele mesmo um sentimento de humanidade para o qual ela o tinha anestesiado. Ela aspira ao Novo Homem: "Estamos fartos da

7 Ver: A linguagem mutante do cinema, p. 70.
8 Ver: Sobre a crítica de cinema, p. 73.

Grande Mentira na vida e nas artes. Não somos apenas pelo Novo Cinema, somos também pelo Novo Homem", lê-se na Primeira declaração do Novo Cinema Americano[9]. O Novo Cinema liga-se ao Novo Homem na medida em que suas imperfeições permitem revelar os movimentos de um subconsciente "sufocado, assustado e adormecido pela cultura" que começa a acordar. Poundiano (o artista é a antena da raça), ele acredita que nos gestos incertos e inseguros dos novos realizadores, nos gemidos de James Dean, Marlon Brandon ou Ben Carruthers e no ritmo sincopado de Ginsberg ou Kerouac está um pacote de energia latente capaz de "semear as flores mais frágeis, mais subversivas e mais secretas do bem e do mal..." [10].

A inspiração baudelaireana não esconde uma postura que, isolada, poderia parecer demasiada elitista. É o caso, por exemplo, de sua defesa de *Blonde Cobra* (1963) de Ken Jacobs e Bob Fleisher, obra-prima do cinema que batizará de "baudelaireano": "**Assim como há poetas apreciados apenas por outros poetas** (William Carlos Williams foi um destes poetas durante muitos anos), há agora um cinema para poucos, terrível demais e "decadente" demais para o homem "médio" de qualquer cultura organizada. Mas, pensando bem, se todos gostassem de Baudelaire, de Sade ou de Burroughs, o que seria da humanidade, meu Deus?"[11] Mas é preciso entender essa postura como a cara de uma moeda cuja coroa é o anarquismo derrisório e destrutivo das vanguardas dos anos 60. Mekas partilhava com Andy Warhol e principalmente com o Fluxus a aspiração de uma arte indistinta da vida e para a qual é necessário a completa abolição e anarquização dos meios e suportes específicos de criação.

O manifesto Fluxus é claro naquilo que defende: uma "arte-diversão", "**simples, divertida, voltada para insignificâncias, e sem necessidade** de qualquer habilidade ou ensaio". Se essa ideia está presente nas caixas de sabão Brillo ou nas latas de sopa Campbell, ela também está na propaganda que **Mekas faz dos filmes de David Wise, um menino de oito anos de idade, que mora na Rua 13**; dos planos de um pôr do sol feito por uma mulher do Bronx; ou dos planos desajeitados dos amadores com suas câmeras 8 mm.

Se o Fluxus defende uma antiarte, no sentido de uma recusa a todos os saberes específicos de um campo, Mekas defende um cinema liberto das regras do "bem fazer", do "ar viciado do profissionalismo rançoso"[12], aberto ao imprevisto e às surpresas dos planos fora de foco, tremidos, superexpostos ou subexpostos, resultantes de uma relação não profissional com a câmera, um cinema que acolha sua própria juventude. Não se trata de pleitear uma estética amadora em substituição a uma profissional, o que seria o mesmo que reivindicar a substituição de um cânone por outro, mas abrir o cinema a qualquer possibilidade, ao novo, àquilo que pode ser sempre inventado e para o qual não há nenhum modelo de comparação. Aí está, para Mekas, a única possibilidade de uma beleza genuína, verdadeira e não obstante revolucionária: "É o filme em 8 mm que irá nos salvar"[13].

Há, pode-se dizer, um otimismo demasiado retórico em uma afirmação como essa. Mas talvez seja o humor, o humor puro e simples de quem não se leva muito a sério mesmo nos seus momentos mais passionais e iluminados. O humor de quem sabe que qualquer ideia muito séria pela qual se está disposto a lutar é ameaçadora. No fim, a maior ameaça a qualquer liberdade vem sempre daquele que se leva demasiado a sério. É isso o que ele diz, com humor, em uma crônica de 27 de junho de 1967: "Se queremos progredir no campo da arte, nosso ego deve morrer tão logo entremos na sala de cinema. Fim do sermão"[14].

***

Essa retrospectiva foi concebida num esforço de contemplar todas as dimensões da "grande" obra de Mekas: seus textos, seus filmes e as atividades que empreendeu pelo Novo Cinema Americano. Assim, além

9 Ver p. 31.
10 **Ver: Sobre improvisação e espontaneidade, p. 65.**
11 **Ver: Sobre o cinema baudelaireano, p. 79.**
12 **Ver: A linguagem mutante do cinema, p. 70.**
13 Ver: Cinema em 8 mm como arte popular, p. 78.
14 **MEKAS, Jonas. Music and Cinema. In:** *Movie Journal*: The Rise of the New American Cinema 1959-1971. Nova York: Macmillan, 1972.

de uma seleção considerável e amplamente representativa dos filmes de Mekas, exibiremos cinco programas do "Essential Cinema", a coleção, interrompida quando tinha já 330 títulos, na qual Mekas, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, James Broughton e Ken Kelman tentaram reunir as obras essenciais para uma história do "cinema como arte". Do "Essential" tentamos trazer filmes que foram particularmente importantes para Mekas ou que marcaram de forma irrevogável a história do cinema de vanguarda nos anos 1960. Desses, pelo menos três representaram momentos de virada na produção *underground: Pull My Daisy* de Robert Frank e Albert Leslie que, junto com *Shadows* de Cassavetes, marca em 1959 o início da mobilização em torno do Novo Cinema Americano; *Flaming Creatures,* de Jack Smith, que simboliza, em 1963, o afastamento da tradição realista, dentro da qual os dois primeiros se encontravam, em direção a um cinema de desengajamento e nova liberdade; e *Wavelength* de Michael Snow, passagem já em 1968 para um cinema da percepção, o cinema "estrutural", como foi logo batizado por P. Adams Sitney, para o qual a experiência do filme dependia da apreensão de sua forma. *Scenes from Under Childhood*, filme monumental de um cineasta monumental (Stan Brakhage), não representa em si nenhuma mudança estética tão evidente, mas o filme sobrevive como uma das grandes obras de um cineasta que é, sozinho, um capítulo incontornável em toda a história do cinema experimental. Além desses filmes, traremos um programa com curtas-metragens de Marie Menken, cujo lirismo, simplicidade e aparente precariedade no uso da câmera na mão foram uma enorme inspiração para Mekas e também Stan Brakhage; e *Film Portrait* (1972) autorretrato de um artista cuja ajuda – com frequência financeira – para o cinema experimental foi determinante em vários momentos. O "Essential Cinema" e o Anthology Film Archives existem graças ao apoio[15] de Jerome Hill.

No que diz respeito a essa publicação, tentamos trazer o máximo possível de textos de Mekas. Na primeira parte, dedicada à revista *Film Culture*, traduzimos, além da inspiradora "Primeira declaração do Novo Cinema Americano", dois outros textos de Mekas nos quais ele tenta dar conta de forma mais extensa do cinema de vanguarda norte-americano. Na segunda parte, traduzimos 45 crônicas publicadas ao longo de 12 anos na sua coluna "Movie Journal". Mais do que documentos preciosos para retraçar a década mais importante para o cinema de vanguarda norte-americano, nesses textos vibra ainda a energia e a respiração ofegante de quem está no meio de uma grande ação. A última parte traz poucos, mas seminais, textos sobre Jonas Mekas, nos quais se destaca a precisão e o rigor das análises. A tarefa de analisar um filme experimental não é fácil e coloca desde o princípio uma dúvida em relação ao método. Toda nova obra coloca essa dificuldade a quem se vê no lugar de escrever sobre ela: a partir de que lugar e em relação a quais parâmetros deve-se olhar? Essa dificuldade não era estranha nem mesmo a Mekas, que em um dos momentos de humor irônico diz lamentar não ter nascido sobre a mesma estrela de Andrew Sarris, a voz mais forte do cinema de autor na crítica americana, e ter sido assim determinado a gostar de filmes narrativos, sobre os quais é mais fácil escrever. "No momento", diz ele em uma coluna de 8 de janeiro de 1970, "já devo ter assistido aos filmes de Bob Branaman umas dez vezes e ainda não sei como e o que escrever sobre ele. (…) "Vocês já notaram que eu praticamente nunca escrevi uma crítica sobre um filme de Brakhage, o melhor cineasta fazendo filmes hoje?". Os textos que aqui publicamos são exemplares como esforço de análise para o cinema experimental. Que eles sirvam de inspiração, tanto quanto a vida e a obra de Mekas, para todos aqueles que também não nasceram sob a mesma estrela de Sarris.

15 Mekas também narra que Jerome Hill foi o responsável por salvar os *Cahiers du Cinéma,* em um momento em que a revista corria risco de falência, através de uma manobra que previu o lançamento americano da revista.

2

Film Culture

O primeiro número da *Film Culture* saiu em janeiro de 1955. Fundada por Jonas Mekas, que também era o editor-chefe, a revista tinha ainda George Fenin, Louis Brigante, Edouard de Laurot e Adolfas Mekas no seu corpo editorial. O subtítulo da revista "America's Independent Motion Picture Magazine" indicava sua atitude e seu campo de interesse, e no editorial do primeiro número Mekas defendia "a reavaliação dos padrões estéticos dos cineastas tanto quanto dos espectadores". Inicialmente inspirada por um modelo de crítica europeu, a revista não assume a defesa do cinema de vanguarda norte-americano desde o princípio. De fato, no terceiro número da revista Mekas condena "o temperamento adolescente", a "conspiração homossexual", a "rudez técnica e a limitação temática", e a "falta de inspiração criativa" do cinema experimental americano. Essa tendência começa a mudar em 57, quando a revista dedica um número ao cinema experimental. No editorial Mekas justifica a decisão enfatizando o desejo da *Film Culture* de "revitalizar o 'movimento experimental' dormente. (…) há sinais de que ele esteja começando a andar novamente. Há uma grande onda de atividades começando nas duas costas [americanas]". Mas será só em 1959, em grande parte em função do impacto causado pelos filmes *Shadows* (John Cassavetes, 1959) e *Pull My Daisy* (Robert Frank e Alfred Leslie, 1959), marcos do cinema *beat* e louvados por Mekas por seu "senso de imediatismo", que a revista irá se transformar efetivamente na voz da vanguarda. O editorial do número 19, já um esboço do que seria a "Primeira declaração do Novo Cinema Americano", publicada dois anos depois, traz um chamado a uma nova geração de realizadores

e estabelece o Independent Film Award, a ser distribuído anualmente com o objetivo de chamar a atenção para o melhor da produção feita fora do sistema comercial. No número duplo 22-23 de 1961 é publicada a "Primeira declaração" com os princípios dos jovens cineastas independentes e cuja voz a revista assume. Defendia-se naquele momento a emergência de um cinema de baixo orçamento, "off-Hollywood" – assim como havia um teatro "off-Broadway" – e semelhante aos novos cinemas que apareciam no mundo. A fundação da Film-Makers' Cooperative é um desdobramento do projeto anunciado com a "Primeira declaração" e visa estabelecer um circuito de distribuição com o propósito de reestruturar este setor, retornando aos artistas o controle da circulação de suas obras. Além de ser um centro de distribuição para filmes independentes, a "Coop", como ficou conhecida, era *não exclusiva*, *não discriminatória*, e dirigida pelos próprios cineastas. A consequência disso foi a aproximação da produção independente com uma de vanguarda não ligada aos modos de produção do cinema, mais livre e ainda mais radical no seu projeto estético. A partir de 1963, virá dessa produção as principais obras do cinema de vanguarda americano.

Nessa pequena seleção de textos da *Film Culture*, incluímos dois textos paradigmáticos de Jonas Mekas dessa primeira fase do Novo Cinema Americano: a Primeira declaração do Novo Cinema Americano e uma versão editada das Notas sobre o Novo Cinema Americano, na qual ele tenta mais extensamente estabelecer quais são as características morais e estéticas desse cinema; mais um texto do segundo momento, Notas sobre alguns filmes e a felicidade, no qual se pode ver os desdobramentos do cinema de vanguarda norte-americano.

Os textos foram traduzidos a partir das versões publicadas em SITNEY, P. Adams (org) *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Square Press, 2000.
Agradecemos a Jonas Mekas por nos autorizar a tradução e publicação dos textos.

Primeira declaração do Novo Cinema Americano*

O GRUPO

Em 28 de setembro de 1960, um grupo de 23 cineastas independentes, reunidos a convite de Lewis Allen, produtor de teatro e cinema, e Jonas Mekas se encontraram no endereço 165 West 46th Street (no Producers Theatre) e, por unanimidade, se uniram em uma organização livre e aberta do Novo Cinema Americano: O Grupo.

Um conselho executivo temporário foi eleito, consistindo em Shirley Clarke, Emile de Antonio, Edward Bland, Jonas Mekas e Lewis Allen.

Os participantes desse encontro foram:

Lionel Rogosin (*On the Bowery; Come Back, Africa*);
Peter Bogdanovich (*The Land of Opportunity*, em produção);
Robert Frank (*Pull My Daisy; The Sin of Jesus*);
Alfred Leslie (*Pull My Daisy*);
Edouard de Laurot *(Sunday Junction; The Quarantine*, em produção);
Ben Carruthers e Argus Speare Juilliard (atores em *Shadows* e *Guns of the Trees*, seu primeiro filme, *Sunday*, em produção);
Jonas Mekas (*Guns of the Trees*);
Adolfas Mekas (*Hallelujah the Hills*, em produção);
Emile de Antonio (distribuidor de cinema);
Lewis Allen (produtor, *The Connection*);

* "The First Statement of the New American Cinema Group" foi publicado no verão de 1961, no número 22-23 da *Film Culture*. Traduzido do inglês por Ana Siqueira.

Shirley Clarke (*Skyscraper; Bullfight; The Connection*);
Gregory Markopoulos (*Psyche; Charmides; Lysis; Serenity*);
Daniel Talbot (gerente, The New York Theatre);
Guy Thomajan (longa-metragem em produção);
Louis Brigante (*Hot Damn; Uncle Sam!*, em produção);
Harold Humes (*Don Peyote*);
Irmãos Sanders – ausentes – (*A Time Out of War; Crime and Punishment, U.S.A.*);
Bert Stern (*Jazz on a Summer's Day*);
Don Gillin (distribuidor e produtor de cinema);
Walter Gutman (produtor);
Jack Perlman (advogado de teatro e cinema);
David C. Stone (produtor);
Sheldon Rochlin (longa-metragem em produção);
Edward Bland (*The Cry of Jazz; The Hero*, em produção).

Primeira declaração

Ao longo dos últimos três anos, estamos testemunhando o crescimento espontâneo de uma nova geração de cineastas – o Free Cinema na Inglaterra, a Nouvelle Vague na França, os jovens movimentos na Polônia, Itália e Rússia e, neste país, o trabalho de Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern e dos irmãos Sanders.

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

Se o Novo Cinema Americano tem sido até agora uma manifestação inconsciente e esporádica, sentimos que chegou a hora de nos unirmos. Somos muitos – o movimento está alcançando proporções significativas – e sabemos o que deve ser destruído e o que defendemos.

Como nas outras artes hoje nos Estados Unidos – pintura, poesia, escultura, teatro, em que ventos frescos têm soprado nos últimos anos –, nossa rebelião contra o velho, oficial, corrupto e pretensioso é sobretudo de caráter ético. O que no concerne é o Homem. O que nos concerne é o que está acontecendo com o Homem. Não somos uma escola estética que constringe o cineasta dentro de um conjunto de princípios mortos. Sentimos não poder confiar em qualquer princípio clássico, seja na arte ou na vida.

1. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela.

2. Rejeitamos a censura. Nunca assinamos qualquer lei de censura. Tampouco aceitamos relíquias tais como o licenciamento de filmes. Nenhum livro, peça ou poema – nem mesmo uma música – precisa de licença de ninguém. Tomaremos medidas legais contra o licenciamento e a censura de filmes, incluindo a das autoridades alfandegárias americanas. Filmes possuem o direito de viajar de um país a outro, livres dos censores e das tesouras dos burocratas. Os Estados Unidos deveriam tomar a dianteira ao iniciar um programa de trânsito livre de filmes de um país a outro.

Quem são os censores? Quem os escolhe e quais são suas qualificações? Qual é a base legal para a censura? São questões que precisam de respostas.

3. Estamos em busca de novas formas de financiamento, trabalhando rumo a uma reorganização de métodos de investimento em filmes, estabelecendo as bases para uma indústria de cinema livre. Vários investidores argutos já colocaram dinheiro em *Shadows* [John Cassavetes, 1959], *Pull My Daisy* [Alfred Leslie e Robert Frank, 1959], *The Sin of Jesus* [Robert Frank, 1961], *Don Peyote* [Harold Humes], *The Connection* [Shirley Clarke, 1961] e *Guns of the Trees* [Jonas Mekas, 1962]. Esses investimentos foram feitos segundo um fundamento de parceria limitada, como tem sido costumeiro no financiamento de pe-

ças da Broadway. Muitos investidores teatrais entraram no campo da produção de filmes de baixo orçamento na Costa Leste.

4. O Novo Cinema Americano está abolindo o Mito do Orçamento, provando que filmes bons, e internacionalmente vendáveis, podem ser feitos com um orçamento de 25 a 200 mil dólares. *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Little Fugitive* [Moris Engel, 1953] são a prova. Nossos orçamentos realistas nos libertam de estrelas, estúdios e produtores. O cineasta é seu próprio produtor e, paradoxalmente, filmes de baixo orçamento permitem uma margem de retorno maior do que os de alto orçamento.

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

5. Tomaremos uma posição firme contra as atuais políticas de distribuição e exibição. Há algo decididamente errado com todo o sistema de exibição fílmica; é tempo de implodi-lo por inteiro. Não é o público que impede filmes como *Shadows* ou *Come Back, Africa* [Lionel Rogosin, 1959] de serem exibidos, e sim os distribuidores e donos de salas. É triste o fato de que nossos filmes tenham que primeiramente estrear em Londres, Paris ou Tóquio antes de chegarem às nossas próprias salas.

6. Planejamos estabelecer nosso próprio centro de distribuição cooperativa. Essa tarefa foi confiada a Emile de Antonio, nosso membro-fundador. O New Yorker Theatre, o Bleecker Street Cinema, o Art Overbrook Theatre (Filadélfia) são os primeiros cinemas a se aliarem conosco se comprometendo a exibir nossos filmes. Juntamente com o centro de distribuição cooperativa, iniciaremos uma campanha de publicidade que prepare o ambiente para o Novo Cinema em outras cidades. A American Federation of Film Societies terá importante contribuição nessa tarefa.

7. Já é tempo da Costa Leste possuir seu próprio festival de cinema, que serviria de lugar de encontro para os novos cinemas de todo o mundo. Os distribuidores puramente comerciais jamais farão justiça ao cinema. O melhor do cinema italiano, polonês, japonês e uma grande parte do cinema moderno francês é completamente desconhecido neste país. Tal festival trará a esses filmes a atenção dos exibidores e do público.

8. Apesar de compreendermos totalmente os propósitos e interesses dos sindicatos, consideramos injusto que as exigências feitas a um trabalho independente, orçado em 25 mil dólares (cuja maior parte é diferida), sejam as mesmas de um filme de um milhão de dólares. Devemos nos reunir com os sindicatos para chegar a métodos mais razoáveis, similares aos que existem ao largo da Broadway – um sistema baseado na dimensão e natureza da produção.

9. Comprometemo-nos a guardar uma certa porcentagem dos lucros de nossos filmes com o intuito de criar um fundo que seria usado para auxiliar nossos membros a finalizarem seus filmes ou a servir de garantia para os laboratórios.

Ao nos unirmos, queremos deixar claro que há uma diferença básica entre nosso grupo e organizações tais como a United Artists. Não estamos nos unindo para ganhar dinheiro. Estamos nos unindo para realizar filmes. Estamos nos unindo para construir o Novo Cinema Americano. E o faremos juntamente com o restante dos Estados Unidos e com o restante da nossa geração. Crenças comuns, conhecimento comum, raiva e impaciência comuns nos liga – e também nos liga aos movimentos de cinemas novos do resto do mundo. Nossos colegas na França, Itália, Rússia, Polônia ou Inglaterra podem contar com nossa determinação. Tal como eles, estamos fartos da Grande Mentira na vida e nas artes. Tal como eles, não somos apenas pelo Novo Cinema, somos também pelo Novo Homem. Tal como eles, somos pela arte, mas não às custas da vida. Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos da cor de sangue.

Notas sobre o Novo Cinema Americano*

JONAS MEKAS

Desde que o artigo sobre o cinema da nova geração foi publicado nestas páginas há dois anos[1], tem havido uma contínua discussão acerca do Novo Cinema Americano. Material novo foi fornecido para discussão na Spoleto Film Exposition, no verão de 1961, que se dedicou exclusivamente aos cineastas independentes americanos e foi, até agora, o mais representativo programa com seus filmes reunidos para o exame minucioso do público.

Uma vez que houve muitos mal-entendidos a respeito desse novo cinema, é oportuno apresentar uma investigação mais completa e em primeira mão acerca das ideias, estilos e avanços do Novo Cinema Americano; indagar sobre as motivações por trás dele, empenhar-se em descrever o que o novo artista sente, como funciona sua mente, por que ele cria da forma que o faz, por que escolhe seu estilo particular para expressar as realidades físicas e psicológicas de sua vida.

Tentarei entender o novo artista em lugar de dizer-lhe o que fazer. Deixarei que os críticos ergam teorias abstratas e julguem o trabalho do novo artista por detrás das latrinas da Cultura. Não quero nenhum pedaço do jogo da Grande Arte. O novo cinema, assim como o novo homem, não é em nada definitivo, em nada concluído. Ele é algo vivo.

1 MEKAS, Jonas. Cinema of the New Generation. In: *Film Culture*, 1960, número 21. [N.E]

* "Notes on the New American Cinema Group" foi publicado na primavera de 1962, no número 24 da *Film Culture*. Publicamos aqui uma versão editada do texto, do qual excluímos a primeira parte, dedicada a comentários sobre alguns filmes lançados naquele período. Traduzido do inglês por Ana Siqueira.

Ele é imperfeito, errante. A despeito disso, é o artista, com todas as suas imperfeições, a antena (E. Pound) de sua raça, não o crítico. Tudo o que o crítico pode fazer é tentar compreender o artista, interpretá-lo, explicar o estado da sociedade através dos trabalhos de seus artistas – e não vice-versa. Aí está o ponto em que nossos críticos fracassam unanimemente.

"Pintura – qualquer tipo de pintura, qualquer estilo de pintura – para simplesmente ser pintura, na realidade – é hoje um modo de vida, um estilo de vida, por assim dizer."

Willem de Kooning

"Um poeta é o produto combinado de tamanhas potências internas, a ponto de modificar a natureza de outros; e de tamanhas influências, a ponto de excitar e sustentar essas potências; ele não é apenas um, e sim ambos. Toda mente humana é, a esse respeito, modificada por todos os objetos aos quais um dia admitiu agir com sua consciência; é o espelho em que todas as formas são refletidas e no qual compõe uma forma. Poetas, do mesmo modo que filósofos, pintores, escultores e músicos são, em certo sentido, os criadores e, em outro, as criaturas de sua era. Dessa sujeição, o mais altivo não escapa"

Percy Bysshe Shelley, prefácio de *Prometheus Unbound*

Parte 2: Algumas declarações sobre o novo artista americano como um ser humano

Como o poeta, o novo cineasta não está preocupado com a aceitação do público. O novo artista sabe que a maior parte do que é dito publicamente nos dias de hoje é corrompido e distorcido. Ele sabe que a verdade está em outra parte, não no *The New York Times* ou no *Pravda*. Ele sente que deve fazer algo a esse respeito, por sua própria consciência, que deve se rebelar contra a rede estreita das mentiras.

Alguns escritores, conterrâneos e estrangeiros, acusaram o novo artista de niilismo e anarquia. O artista americano poderia cantar ale-

gre e negligentemente, sem desespero em sua voz – mas então não refletiria nem sua sociedade nem a si mesmo, seria um mentiroso como os demais. Com a alma do homem sendo arrancada em todos os quatro cantos do mundo, quando os governos estão usurpando seu íntimo com o maquinário gigantesco da burocracia, da guerra e da comunicação de massa, ele sente que a única maneira de preservar o homem é encorajando seu sentido de rebelião, seu sentido de desobediência, mesmo com o custo da anarquia aberta e do niilismo. Toda a paisagem do pensamento humano, tal como é aceito publicamente no mundo ocidental, deve inverter-se. Todas as ideologias, valores e modos de vida devem ser postos em dúvida, atacados. "Cheire e fique chapado, talvez dessa forma todos nós encontremos a resposta! Não abandone o navio!", exclama Allen Ginsberg. Sim, o artista está chapando com a morte de sua civilização, inalando seus gases venenosos. E sim, definitivamente nossa arte é afetada por isso. Nossa arte é "confusa" e *all that jazz, jazz, jazz* (Taylor Mead). Mas nos recusamos a prosseguir com a Grande Mentira da Cultura. Para o novo artista, o destino do homem é mais importante do que o destino da arte, mais que importante do que as confusões temporárias da arte. Vocês criticam nosso trabalho a partir de um ponto de vista purista, formalista e classicista. Mas dizemos a vocês: para que serve o cinema se a alma humana apodrecer?

Stan Brakhage:

Parece-me que a toda a sociedade humana está inclinada a destruir aquilo que está vivo dentro de seus indivíduos (exemplificados de forma mais contemporânea pelo artista), para que a sociedade possa provavelmente continuar como a máquina que é, às custas daqueles que a compõem. Isso é algo que senti tanto pessoal quanto objetivamente, assistindo a vida de outros em sua luta e, mais particularmente, ao observar a morte do ser humano médio pressionado pela sociedade durante sua adolescência.

Dick Preston:

Artistas, poetas, cineastas: você são os últimos herdeiros da consciência do mundo, os visionários e profetas do século XX. As vozes dos nossos "líderes" são como trilhas sonoras ao inverso. Os parlamentos e as igrejas dos homens pregam dissenso e confusão.

Parte três: resumindo. Conectando o estilo ao ser humano.

Dessa maneira, podemos dizer que o novo movimento de cinema independente – como as outras artes hoje nos Estados Unidos – é primeiramente um movimento existencial ou, se quiser, um movimento ético, um ato humano; ele é apenas secundariamente de ordem estética. Mas então alguém pode dizer que toda arte em qualquer época foi, primeiramente, um ato existencial. Mesmo quando nossos filmes parecem completamente descolados da realidade, como os trabalhos de Robert Breer, ou Brakhage – eles vêm de uma insatisfação com os conceitos estáticos, ultrapassados, da vida e da arte. Poderia-se dizer que há uma *moralidade no novo*.

Um aparte sobre a moralidade do novo

Pode-se perguntar, às vezes, por que sou tão obcecado com o novo e a razão desse ódio ao velho. Eu acredito que a verdadeira sabedoria e conhecimento são muito antigos; mas essa sabedoria e esse conhecimento foram cobertos por camadas e camadas de cultura estática.

Se sabemos algo sobre o ser humano, é isso: deve ser permitido que ele se realize na vida, que ele a viva da forma mais completa possível. O beco sem saída da cultura ocidental está sufocando a vida espiritual do homem. Sua "cultura" está enganando seus pensamentos e intuições. Minha posição é a seguinte: tudo o que mantém o homem nos moldes da cultura ocidental impede que ele viva sua própria vida. Certamente uma das funções do artista é ouvir a verdadeira voz do ser humano.

O novo artista, ao direcionar seu ouvido para dentro, está começando a capturar fragmentos da verdadeira visão do ser humano. Simplesmente por serem *novos* (ou seja, ao escutarem mais profundamente que seus contemporâneos), Brakhage e Breer contribuem para a liberação do espírito humano da matéria morta da cultura; abrem novos panoramas para a vida. Nesse sentido, uma arte velha é imoral – ela mantém o espírito humano atado à Cultura. A própria destrutividade

do artista moderno, sua anarquia, como nos *happenings*, ou ainda, na *action painting* é, portanto, uma confirmação da vida e da liberdade.

Uma nota sobre a improvisação

Ouvi, com excessiva frequência, tanto críticos americanos quanto estrangeiros rirem diante das palavras "espontaneidade" e "improvisação". Eles dizem que isso não é criação, que nenhuma arte pode ser criada sem preparação. Será preciso que eu declare aqui que tal crítica é pura ignorância, que representa apenas uma compreensão esnobe e superficial do sentido de "improvisação"? A verdade é que improvisação nunca exclui condensação ou seleção. Ao contrário, a improvisação é a mais alta forma de condensação, ela aponta para a própria essência de um pensamento, de uma emoção, de um movimento. Não é sem razão que Adam Mickiewicz chamou seu célebre monólogo de Konrad Wallenrod de improvisação. Improvisação é, repito, a mais alta forma de concentração, de consciência, de conhecimento intuitivo, quando a imaginação começa a dispensar o que está arranjado de antemão, as estruturas mentais forjadas, e vai diretamente para as profundezas da matéria. Esse é o verdadeiro significado de improvisação, e não é de forma alguma um método; é, antes, um estado do espírito necessário para qualquer criação inspirada. Trata-se de uma habilidade que qualquer verdadeiro artista desenvolve através de uma vigilância interna constante e ao longo de toda vida através do cultivo – sim! – de seus sentidos.

Uma nota sobre a "câmera tremida"

Estou farto e cansado dos guardiões do Cinema-Arte que acusam o novo cineasta de produzir um trabalho de câmera tremida e pouca técnica. Da mesma maneira, acusam o compositor moderno, o escultor moderno, o pintor moderno de desleixo e pobreza técnica. Tenho pena desses críticos. Eles são sem esperança. Eu preferiria gastar meu tempo anunciando o novo. Maiakovski disse certa vez que há uma área da

mente humana que pode ser acessada somente através da poesia, e apenas através da poesia que está desperta e é mutável. Poderia-se também dizer que há uma área na mente (ou coração) humana que apenas pode ser acessada através do cinema, através daquele cinema que está sempre desperto, sempre em mutação. Apenas esse cinema pode revelar, descrever, nos tornar conscientes, sugerir o que somos ou o que não somos, ou espalhar a verdadeira e mutável beleza do mundo ao nosso redor. Somente esse tipo de cinema contém o vocabulário e sintaxe apropriados para expressar o verdadeiro e a beleza. Se estudarmos a poesia do filme moderno, descobriremos que mesmo os erros, as tomadas fora de foco, as tomadas tremidas, os passos incertos, os movimentos hesitantes, os trechos superexpostos e subexpostos tornaram-se parte do vocabulário do novo cinema, sendo parte da realidade psicológica e visual do homem moderno.

Segunda nota acerca da improvisação

Foi em sua busca pela liberdade interior que o novo artista chegou à improvisação. O jovem cineasta americano, como o jovem pintor, músico, ator, resiste à sua sociedade. Ele sabe que tudo o que aprendeu de sua sociedade a respeito da vida e da morte é falso. Ele não pode, dessa forma, chegar a qualquer criação verdadeira, criação como revelação da verdade, retrabalhando e reciclando ideias, imagens e sentimentos que estão mortos e inflados – ele tem que descer muito mais profundo, abaixo de toda essa desordem, ele tem que escapar da força centrífuga de tudo o que aprendeu de sua sociedade. Sua espontaneidade, sua anarquia, mesmo sua passividade, são seus atos de liberdade.

Sobre a atuação

O frágil, tateante estilo de atuação do jovem Marlon Brando, de James Dean, de Ben Carruthers é apenas o reflexo de suas atitudes morais conscientes, de sua ansiedade em ser – e essas são palavras importantes

– honesto, sincero, verdadeiro. A verdade do filme dispensa palavras. Há mais verdade e inteligência real em seus "resmungos" do que em todas as palavras pronunciadas claramente na Broadway em cinco temporadas. Sua incoerência é mais expressiva que mil palavras. O jovem ator de hoje não confia em nenhum desejo senão em seu próprio, o qual, ele sabe, é ainda muito frágil e, desta maneira, inofensivo – não é desejo algum, apenas os acenos e movimentos e vozes e gemidos distantes, profundos, de um Marlon Brando, um James Dean, um Ben Carruthers, esperando, escutando (do mesmo modo que Kerouac está escutando a nova palavra e sintaxe e ritmo americanos em suas improvisações, ou Coltrane em seu jazz ou De Kooning em suas pinturas). Desde que os críticos "lúcidos" fiquem de fora, com toda sua "forma", "conteúdo", "arte", "estrutura", "clareza", "importância", tudo estará bem, apenas os deixem de fora. Pois a nova alma ainda é um botão, ainda atravessa seu estágio mais perigoso e sensível.

Considerações finais

Diversas coisas devem estar claras a essa altura:

O novo artista americano não pode ser culpado pelo fato de que sua arte é desordenada. Ele nasceu em meio a essa desordem. Ele está fazendo de tudo para sair dessa desordem.

Sua rejeição ao cinema "oficial" (Hollywood) nem sempre é baseada em objeções artísticas. A questão não é dos filmes serem artisticamente bons ou ruins. A questão é do aparecimento de uma nova atitude diante da vida, uma nova compreensão do homem.

É irrelevante pedir que o jovem artista americano realize filmes como aqueles feitos na Rússia ou na França ou na Itália, suas necessidades são diferentes, suas ansiedades são diferentes. Conteúdo e forma não podem ser transplantados de um país a outro como se fossem sementes.

Pedir ao artista americano que faça filmes "positivos", limpe – a esta altura – todos os elementos anárquicos de seu trabalho, significa pedir-lhe que aceite a ordem social, política e ética de hoje.

Os filmes que estão sendo realizados pelo novo artista americano, ou seja, os independentes, não são de forma alguma a maioria. Mas temos que nos lembrar que são sempre os poucos, os mais sensíveis, que são os porta-vozes dos verdadeiros sentimentos, das verdades de qualquer geração.

E, por fim, os filmes que estamos fazendo não são os que queremos fazer para sempre, não são nosso ideal de arte: são os filmes que *temos* que fazer se não quisermos nos trair e trair a nossa arte, se quisemos seguir adiante. Esses filmes representam apenas um período específico no desenvolvimento de nossas vidas e nossos trabalhos.

Posso pensar em vários argumentos que os críticos ou leitores destas notas podem lançar contra mim ou contra o jovem artista americano tal como ele é aqui descrito. Alguns podem dizer que ele está em uma estrada perigosa, que possivelmente nunca sairá de sua confusão em apenas um trabalho; que pode conseguir destruir tudo, que não terá nada a oferecer em seu lugar, etc., etc. – os argumentos usuais que são lançados contra qualquer coisa nova, incipiente, desconhecida.

Eu, no entanto, olho para o novo homem com confiança. Eu acredito na verdade (vitória) do novo.

Nosso mundo é excessivamente desordenado com bombas, jornais, antenas de TV – não há lugar para que um sentimento ou uma verdade sutis possam descansar. Mas os artistas estão trabalhando. E, com cada palavra, cada imagem, cada novo som musical, a confiança no novo homem vibra, amplia-se a entrada para o coração,

Processos naturais são incertos, a despeito de sua legalidade. Perfeccionismo e incerteza são mutuamente excludentes. Pesquisa sem equívocos é algo impossível. Toda pesquisa natural é, e foi, desde seu início, exploratória, "ilícita", instável, remoldando-se eternamente, em fluxo, incerta e insegura, mas ainda em contato com processos naturais reais. Pois esses processos naturais objetivos são, em toda sua legalidade básica, variáveis ao máximo grau, livres no sentido de irregulares, incalculáveis e irrepetíveis.

Wilhelm Reich (Funcionalismo orgonômico)

Notas sobre alguns filmes novos e a felicidade*

JONAS MEKAS

Filmes: *Little Stabs at Happiness*, de Ken Jacobs; *Eat*, de Andy Warhol; *Mothlight*, de Stan Brakhage; *Yes*, de Naomi Levine; *Scotch Tape*, de Jack Smith; também, *Blazes* e *Eyewash*, de Robert Breer; *Fleming Faloon*, de George Landow; *Invocations of Canyons and Boulders*, de Dick Higgins; *Glimpse of the Garden* e *Go! Go! Go!*, de Marie Menken; *Chumlum* e *Senseless*, de Ron Rice; *Hallelujah the Hills*, de Adolfas Mekas; *Pat's Birthday*, de Robert Breer; (também as caixas inúteis, ou "caixas para trabalho inútil" de Walter de Maria, Andy Warhol, George Brecht; máquinas para "barulhos aleatórios" de Joe Jones; "pintura aleatória" de George Maciunas); também *Home Movies*, de Taylor Mead; *Blonde Cobra*, de Bob Fleischner e Ken Jacobs; *Christmas on Earth*, de Barbara Rubin; *Shower*, de Robert Whitman.

1. *Eat*: um homem está comendo um cogumelo (ou uma laranja, ou uma maçã talvez; não importa). Ele não faz mais nada, e por que deveria? Ele só come. Há pensamentos e divagações aparecendo em seu rosto, e desaparecendo de novo, enquanto ele continua a comer. Nenhuma pressa, nenhum lugar para ir. Ele gosta do que come, e podia levar um milhão de anos comendo. Sua falta de pretensão nos impressiona. Por que ele não pensa em outra coisa para fazer; por que ele não quer mais nada? Ele não busca nada importante? Seu mundo termina com o cogumelo? Ele não lê livros, talvez? Sim, ele nos decepciona, porque só come seu cogumelo. Não estamos – ou não estamos mais – acostumados a tal humildade de existência; a felicidade nos parece suspeita.

Que estúpidos arrogantes nós somos!

2. Esses filmes são como jogos, não são nada "sérios". Nem mesmo parecem cinema. Ficam felizes em se chamarem "filmes caseiros". Jogos inúteis, "insensatos", "infantis", sem grande "intelecto", sem "nada" a "dizer"; algumas pessoas sentadas, caminhando, pulando, dormindo, ou rindo, fazendo coisas inúteis, desimportantes, sem "intenções", sem "mensagens" – parecem estar ali apenas por estar. Que irresponsável! Motivos de asas de mariposa, pétalas de flores, desenhos aleatórios: onde está e qual é o significado "profundo" de toda essa brincadeira? Stan Brakhage, com 30 anos, ainda brinca com asas coloridas de mariposas[1]... ou Marie Menken: na Cinemathèque Française riram e fizeram barulhos estranhos durante seus pequenos filmes: por que ela mostrou flores, e pássaros, e fontes? Nada "dramático", nada realmente para os adultos que, afinal, estão aqui para fazer coisas grandes!

3. Olhamos as caixas de Andy Warhol ou Walter de Maria esperando que algo aconteça, algum tipo de onda estética que nos capture e nos agite. Mas as caixas não fazem nada; pequenos filmes não "agitam": eles existem por conta própria, de maneira despretensiosa.
Lentamente, o silêncio persistente das caixas, a atitude lúdica dos filmes de Marie Menken, ou dos filmes de Joseph Cornell, ou a despretensão de *Eyewash* fazem a nossa própria arrogância começar a desabar.

Os únicos sinais, os únicos traços visíveis pelos quais podemos dizer ou detectar que *Little Stabs* ou Cornell ou Menken passaram por aqui são as gotas de felicidade que ficam em nossos rostos, toques de alegria. Sua arte é tão desprovida de ação.

4. "Quando cheguei ao restante da sua carta (tirando o 'prazer de falar através do espaço' como você coloca), eu confrontei A outra tentação da minha vida, que pode ser melhor caracterizada pela sua pergunta (na carta recebida esta manhã): 'Não somos aqueles que no final irão tomar o controle desta Sociedade e Cultura?'. Após lutar com tais sussurros (graças aos céus eles foram calados nestes dias) desde que recebi sua

* "Notes on Some New Movies and Happiness" foi publicado no verão de 1965, no número 37 da *Film Culture*. Traduzido do inglês por Ana Siqueira.

1 Ele se refere a *Mothlight*, filme de 1963 de Stan Brakhage. [N.E]

primeira carta, estou preparado para responder com um firme e sonoro (nem precisando ser retumbante) NÃO!... ao menos estou renunciando a qualquer intenção nesse sentido; e, para equilibrar minhas recentes experiências com magia negra em L.A., tenho toda uma bateria de experiências em Nova York, etc., que clarificaram para mim a segunda tentação tão solidamente quanto a primeira era originalmente conhecida, como tal, nove ou dez anos atrás, quando conscientemente parei de manipular as vidas dos outros, mesmo em nome do Drama, afinal desisti do drama *como* essa forma de manipulação". (Stan Brakhage, em carta a Michael McClure, maio, 1964.)

5. *Little Stabs at Happiness*: Uma mulher sentada numa cadeira. Ela está sentada lá, e balança, para frente e para trás, para frente e para trás, sem que nada aconteça. Ela nem mesmo se move ou olha muito ao redor. É um belo dia de verão, em algum lugar no centro da cidade; poderia ser Orchard Street, ou Avenue B. O tempo passa, e ela balança, e nada mais acontece. Isso é demais. Mostre-nos algo da vida real, como Kurosawa, ou De Sica, ou mesmo Bergman. Deve estar ocorrendo Drama naquelas casas, naquelas ruas, naqueles dias de verão. Não estamos acostumados a tal paz interior, a tal silêncio, a não fazer "nada". Sim, esta é uma das cenas mais tranquilas de todo o cinema, uma das cenas mais profundamente felizes, e mais simples – uma imagem que tenho levado na memória desde a infância, algo que nunca tinha voltado a ver, até que a vi em *Little Stabs* de novo.

6. *Yes*: Um homem corre num campo com flores em seus ombros, em sua cabeça; ele corre, cai quando crianças o puxam pelas pernas, e eles rolam no chão, entre as flores.

Hallelujah the Hills: Na floresta, entre as árvores, perto da fogueira eles dançam, embebidos dos últimos dias de verão, outono, ar livre, amizade – como dois felizes palhaços, e eles rolam no chão, e trocam golpes na barriga, engasgando de rir, completamente malucos.

Ou outra imagem: No alto da estrada, na ampla paisagem de outono, no primeiro dia de neve, tudo branquinho, eles abrem os braços e gritam: AAADEEEEUUUUS! num gesto de tamanha exuberância e de tamanha felicidade indescritível que seu gesto permanece lá, impresso, o gesto de adeus mais bonito da tela.

7. Oh! Felicidade! Alegria.

Êxtases não têm sentido, não têm propósito, acabam em si mesmos; e tolos, e insensatos, e não ganham o pão, e não aram os campos: Vamos atrelar rouxinóis aos arados; vamos pôr as flores para trabalhar!

8. A loucamente sensual Naomi Levine tem um problema interessante. Ela visitou Porto Rico por diversão, e ver seu estado cativo a deixou enojada. Ela voltou decidida a fazer uma denúncia pública; pediu emprestada uma pequena 16 mm, começou. E agora ela está desesperada porque tudo que filma parece lânguido, adorável, com crianças nuas, flores, e natureza por toda parte. Ela cria tramas ainda mais perversas, cheias de assassinatos, e seus espectadores nadam em poesia. "Houve assassinatos?", eles perguntam no final. Sabe, essa infeliz mulher de feições egípcias reage ao horror, mas não consegue expressá-lo. Naomi de araque, que tipo de revolucionária é você? Você insiste para nós que é muito raivosa, nos diz que vai lançar bombas, então vai e reveste tudo o que toca de amor. Está tentando dificultar o trabalho de categorizá-la para a *New Yorker*? Isso é impossível. Querida Naomi, doce. (Ken Jacobs, numa carta, 1964.)

9. O "compromisso" da *direita* e da *esquerda* é *mudar o mundo*. Elas têm mudado o mundo desde que ele começou. E elas o deixaram em boa forma.

O "compromisso" do artista "inútil" é abrir-se para o mundo, abarcar o mundo; em vez de tentar mudar o mundo, ele se deixa mudar pelo mundo. De tal forma ele é humilde e maluco a respeito de si mesmo.

10. *Soup opera*: Morda, morda o doce, Jane. Você sabe que nada mais importa a não ser o doce, e você, AGORA. Esse jogo que está jogando; esse filme; esse doce, esse chiclete. Desprezar o doce é desprezar Deus.

11. É o chamado cidadão sério e engajado que endurece as "armaduras" da humanidade ao desencaminhar o homem com soluções e mudanças falsas, ao adiar para o homem a percepção do fato de que ele não conhece as soluções e não pode mudar nada, realmente. Mais do que isso: que ele não tem de mudar, realmente, nada: que tudo está aí para ele, toda a beleza que se pode tomar está aí, e sempre esteve aí.

12. Essa felicidade, essa alegria que vemos nesses filmes, é uma alegria sem desilusão, sem complexos de engajamento sexual e moral.

É uma alegria do tipo mais lúdico. É um sorriso que nada tem que ver com a *New Yorker*, ou o *Simplicissimus*, ou *Krokodil*, ou Pfeiffer, ou o humor de *The Realist*. Esse sorriso me lembra mais alguém que viajou 10 mil milhas a pé para ver o que há no fim da estrada (que sonhou com isso desde a infância) e descobriu, na chegada, que na verdade não havia nada no fim da estrada, nada a não ser uma pequena pilha de bosta de coelho. Então olha para ela e sorri.

13. Falar o que sobre o "mal" no mundo de hoje? Este artista (ou homem) aprova o que está acontecendo no mundo hoje?

Sim! Diga-nos, o que está acontecendo de verdade?

Uma bomba caiu em Nagasaki.

Mas Brakhage fez *Mothlight*.

Por sua presença, pela presença de belos artistas, bela poesia, belos homens, o pensamento e a ação dos outros serão e são modificados, mudados, tornam-se menos "ativos".

É a isso que a arte está "engajada".

14. Nós nos sentamos à beira do lago, comendo maçãs: Eu disse: "O que você propõe? Qual é a saída?". Leo disse: "Qual é a saída para uma árvore ou uma maçã?". Permancemos em silêncio. Eu disse: "O homem não é uma maçã. A maçã é passiva". Leo disse: "Diga-me se souber: O que é ação?". Leo terminou sua maçã e jogou o miolo no lago. Nós o observamos.

15. Vi, na minha infância, as mulheres do meu vilarejo sentadas costurando nas janelas, ou nas portas, imóveis, imersas em seus bordados e desenhos e flores vermelhas e verdes e amarelas e pontos e sóis por dias e dias. Enquanto crescia lentamente, no olho da minha memória podia vê-las, tanto quanto posso me lembrar, sentadas ali sem fazer nada além disso: achei-as ali quando nasci, e deixei-as ali quando me tornei um Menino Grande, e talvez elas ainda estejam ali, costurando, sem museus para exibir suas obras-primas, ninguém chamando-as de obras de arte – e se alguém diz algo agradável, elas ruborizam, ou respondem algo, e nem sempre é agradável o que dizem.

Era felicidade o que estavam costurando, e ainda não encontrei tal felicidade, rostos como aqueles, ou muito raramente, em alguma outra vila distante e quieta.

16. Mas as mulheres da minha infância costumavam cantar as canções mais tristes que já ouvi. Com frequência, ouvindo-as cantar nos campos, eu mesmo sentado em algum lugar na beira do campo, ou sob uma árvore, eu pensava, tinha a sensação de que os próprios campos choravam.

17. Não é nem coincidência nem algo estranho o fato de que exatamente os mesmos homens que provaram uma felicidade enorme nos dão também as mais profundas intuições do sentido trágico da vida.

Não conheço nenhuma outra arte hoje que tenha sido perpassada por um lamento mais comovente do que aquele que ouvimos em *Blonde Cobra*. Todas as outras tragédias, *An American Tragedy*, todas as nossas tragédias escritas e filmadas, depois de *Blonde Cobra*, parecem doces limonadas com água de rosas.

18. Sim, há lampejos de felicidade em algumas das pinturas primitivas dos séculos XVIII e XIX. Também há a alegria das coisas como elas são, como elas foram; de um campo calmo, com um caminho levando ao longe, uma flor na beira da estrada, ou uma árvore, e um roseiral talvez.

Imitação da emoção verdadeira. Sentimentalidade. Não unicidade. Nenhuma paz verdadeira. (Quem sabe o que é paz verdadeira?) Nostalgia das coisas da natureza. Ou estamos indo para um neorromantismo? E o que isso significa? Ou eu estou indo para um neorromantismo? E este ensaio não é nada mais do que pedaços do meu novo filme? Talvez. Mas devo continuar:

19. *Christmas on Earth*: uma mulher; um homem; o preto do pelo púbico; as montanhas da Lua e abismos da boceta. Enquanto o filme progride, imagem após imagem, os territórios mais privados do corpo nos são revelados. O primeiro choque se transforma em silêncio, e depois em perplexidade. Raramente vemos tal beleza puramente corporal, real como só a beleza (humana) pode ser: beleza terrível que é o homem, que é a mulher, que é o Amor.

Eles não têm mais vergonha? Essa moça de 18 anos, ela não tem nenhuma vergonha, olhar e mostrar o corpo de maneira tão despida. Apenas anjos não têm vergonha. Mas não acreditamos em anjos; não acreditamos mais no Paraíso, nem no Natal; estivemos Fora por muito tempo. "Orfeu esteve muito tempo no Inferno." – Brakhage.

Um silogismo: Barbara Rubin não tem vergonha; anjos não têm vergonha; Barbara Rubin é um anjo.

Sim, Barbara Rubin não tem vergonha porque ela foi beijada pelo anjo do Amor.

A câmera de cinema foi beijada pelo anjo do Amor. De agora em diante, a câmera não conhecerá mais vergonha.

O cinema descobriu tudo do homem: como fizeram a pintura e a escultura desde o começo. Mas por outro lado: o cinema ESTÁ em seu próprio começo.

20. "Todos os belos e poéticos jovens cineastas do Novo Cinema Americano têm feito ultimamente filmes sujos, nus, porque nos disseram para não fazê-los – somos atrevidos, não? Vocês pensam que sim, pensam que somos atrevidos ao olhar para corpos, ao pensar em nossos órgãos, ao aplicar os processos do nosso intelecto e imaginações para determinar quais são as necessidades do corpo, ao sermos guiados por nossos corpos. Vocês são guiados por seus corpos, Leitores, quer saibam disso ou não. A maioria das terríveis tensões de suas vidas vem das discrepâncias entre o que os seus corpos pedem de vocês e suas perversas recompensas. Todos os ardentes jovens diretores filmaram nus no último verão. Naomi Levine fez um filme em que crianças se golpeavam com mãos cheias de enormes flores brancas. E as calças de algumas crianças estavam caindo – revelando-as... NUAS!... BUU!!" (Jack Smith, numa carta.)

21. "Não colho mais flores. Colher, quebrar as flores significaria ação, e abandonei toda a ação." (Barbara Rubin, julho, 1964.)

22. Precisamos de muito tempo (alguns de nós) para ver algo que sabíamos desde o início:

que não vale a pena criticar; que você não pode mudar ou melhorar ou salvar o homem de fora para dentro; que o verdadeiro trabalho precisa ser feito por dentro; que os outros podem ser alcançados apenas através da beleza de seu próprio eu; que não vale a pena incomodar os outros; cada um de nós deveria cuidar de nossos próprios assuntos; que o trabalho, portanto, o verdadeiro trabalho precisa ser feito primeiro em você mesmo (eu mesmo); toda mudança precisa começar dentro de você (de mim); que apenas as almas belas e verdadeiras (iluminadas) podem mudar o mundo e trazer ou transferir algo da Beleza ou da Verdade aos outros (a maior parte da Beleza e da Verdade chega a cada um de nós como Graça).

que, além disso, uma simples pincelada pode fazer mais para o homem, deleitar sua alma e alcançá-lo e mudá-lo mais profundamente do que toda a arte moral e socialmente "consciente";

que aquilo que Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim disse sobre a música, muito tempo atrás, pode ser dito sobre todas as artes:

Todas as atividades artísticas são operações mágicas... o mistério do universo exercendo o poder todo unificador na natureza... as esferas produzem tons do núcleo de tudo que existe, e os homens que podem imitar essa harmonia celestial seguiram suas pegadas de volta a esse reino sublime onde, movendo-se de acordo com essas figuras ideais, eles podem então capturar o significado mágico dos primeiros ritos sagrados; movimentos que fazem os deuses exultarem e que ecoam para assombrarem os planetas, criando grandes forças curativas (libertadoras).

23. Teatro (Cinema) da Crueldade? Sim.

Teatro (Cinema) do Absurdo? Sim.

Teatro (Cinema) da Felicidade? Sim.

Teatro (Cinema) da Alma? Sim.

24. "*Ich freue mich meiner selbst. Ich freue mich meiner und der Welt. Wenn ich so richtig in mir zuhause bin, dann ist die Welt um mich und ich bin in der Welt.*"[2] (Robert Klemmer, 1964.)

25. Felicidade e inocência são o que vêm de *Little Stabs*, *Scotch Tape*, *Christmas on Earth* ou do trabalho de Marie Menken, Stan Brakhage, George Landow. Esses filmes são ao mesmo tempo jogos e documentos, livros de registro de novas correntes e subcorrentes que começam a aparecer e vibrar no inconsciente do ser humano.

Por isso a Cinemateca Francesa não os pôde suportar.

Por isso os cidadãos sérios de todo o mundo não podem suportar esses filmes.

Eles lembram-lhes o Paraíso Perdido.

2 Eu me alegro a mim mesmo. Eu me alegro a mim e ao mundo. Se estou realmente em casa em mim mesmo, então o mundo está ao meu redor e eu estou no mundo.

Eles não mais acreditam que o Paraíso possa ser Recuperado.
Mas o homem que come seu cogumelo sabe mais.

26. “Enquanto estava ali sentada eu pensava e mergulhava na tarde, meio século atrás (o momento de repasto infinito) num piquenique perto de uma floresta profunda, fria e densa, galhos negros balançando o Sol para lá e para cá, contra uma tempestade de borboletas de neve. Eu me aventurei na floresta toda a tarde pela primeira vez, onde cresce o cogumelo amenita, sarapintado de neve, cada folha, cada movimento, cada som das inúmeras plantas me distanciava mais dos caules curvados das flores. Esses frescos corredores de lima do verão me deram conhecimento e me despiram de todo o fino manto translúcido que prendia meu corpo. A casa da minha alma estava nua, e o lento levantar e golpear em toda a vegetação dessa floresta e a alegria e estrelas e reis e rainhas emanaram e eram os *marshmallows* para a comida das borboletas.” (Naomi Levine, numa carta.)
Agosto de 1964

3

Movie Journal

Apresentamos aqui uma seleção de textos publicados na coluna "Movie Journal", que Jonas Mekas manteve entre o final de 1958 e meados de 1971 no jornal independente nova-iorquino *Village Voice*. Cada vez mais envolvido com o cinema de vanguarda, Mekas usará a coluna para defender filmes normalmente condenados à invisibilidade pela crítica, distribuidores, censura e salas de cinema, que recusavam-se a projetá-los ou a falar sobre eles. Foram raras, quase inexistentes, as críticas ou análises de filmes propriamente ditas, em geral tratavam-se de cantos de louvor ou manifestos entusiasmados. Entendendo que seu papel seria o de cuidar de um cinema ainda frágil, nascente, ele usa a coluna para defender o novo cinema, ajudando-o a fortalecer-se. Olhando retrospectivamente para o período, Mekas dirá que sentiu a obrigação de pegar uma espada e improvisar-se como "ministro da defesa e da propaganda do Novo Cinema Americano". Em Mekas a metáfora militar comum às vanguardas encontra uma outra mais ligada à vida que à morte: a parteira. No prefácio da publicação com a reunião de suas crônicas para a "Movie Journal"[1], ele escreve: "Aqueles que dão à luz ou que criam obras de arte estão muito vulneráveis no momento do nascimento. É por isso que os animais se escondem em lugares inacessíveis quando vão parir: eles também tentam se colocar o mais longe possível dos críticos de cinema. (...) rapidamente eu abandonei o chapéu de crítico para me tornar praticamente uma parteira".

O "Movie Journal" cobre a década mais rica e fértil para o cinema de vanguarda norte-americano e constitui um documento excepcional do período – talvez, equivalente apenas aos próprios filmes de Mekas. Ao longo dos textos, acompanhamos todos os movimentos e etapas pelas quais passou esse cinema naquela década: a primeira fase (1959-1963) de uma tendência mais realista, com os novos caminhos abertos por *Shadows* (John Cassavetes, 1959), *Pull My Daisy* (Alfred Leslie e

1 MEKAS, Jonas. *Movie Journal*: The Rise of The New American Cinema. Nova York: Macmillan, 1972.

Robert Frank, 1959), e na qual se encontra a produção de dois filmes do próprio Mekas, *The Brig* (1964) e *Guns of the Trees* (1962); um segundo momento de desengajamento e nova liberdade, representado pelo cinema de Ken Jacobs, Jack Smith, Bob Fleischer, ou pelo lirismo poético de artistas como Marie Menken e Stan Brakhage; as experiências com o cinema expandido a partir de 1965 e, a partir de 1967, o cinema estrutural de Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton e Peter Kubelka. Quando Mekas decide encerrar a "Movie Journal", o cinema dito *underground* era uma realidade histórica e estética inegável e os textos publicados na coluna tinham sido decisivos na consolidação desse cinema.

Para encerrar, cabe uma última nota sobre a termo *underground*, com o qual o leitor irá se deparar ao longo dos textos. A inspiração vem de Duchamp, que em 1961, em uma conferência na Filadélfia, profetizava que "o grande artista de amanhã será subterrâneo (*underground*)". Na conferência o artista sugeria que uma reação à mediocridade que se disseminava nas artes visuais, consequência de sua mercantilização e da reconfiguração da relação do público com as obras, estava em gestação. No cinema, o termo substitui depois de um tempo a expressão Novo Cinema Americano, muito ligada a uma "Nouvelle Vague" Americana ou ao cinema direto. Diferentemente do que aconteceu com a expressão, rapidamente instrumentalizada pela crítica, o termo não pretendia circunscrever um movimento, ao contrário, tratava-se de salvaguardar um espaço de criação que não se deixasse apropriar por nenhum discurso nem projeto, um espaço de exceção, cambiante e livre. "Diabos, isso não é um movimento – é uma geração", dirá Mekas em uma crônica de 27 de setembro de 1962. Mais tarde, Mekas será criticado por fazer o *underground* entrar na moda, e de ter promovido um *star system* na *Film Culture* e na "Movie Journal". Movimento ou geração, o vocábulo *underground* não é unânime, e mesmo aqueles que o empregaram primeiro (Jonas Mekas e Stan VanDerBeek) passaram a usá-lo com reserva depois de alguns anos.

A seleção e tradução dos textos foi feita tendo como apoio o livro MEKAS, Jonas. *Movie Journal:* The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. Nova York: Macmillan, 1972. Agradecemos a Jonas Mekas por nos autorizar a tradução e publicação dos textos.

1959

18 de novembro

Pull My Daisy e a verdade do cinema

Pull My Daisy [1959] de Alfred Leslie e Robert Frank está finalmente em cartaz no Cinema 16, e aqueles que o assistiram entenderão agora, eu espero, por que eu era tão entusiasta a seu respeito. Não vejo como resenhar qualquer filme após *Pull My Daisy* sem tê-lo como ponto de referência. Ponto de referência no cinema como *The Connection*[1] no teatro moderno. Ambos, *The Connection* e *Pull My Daisy,* apontam claramente para novas direções, para novos caminhos fora do academicismo e da senilidade das artes no nosso século em curso, para novos temas, uma nova sensibilidade.

A própria fotografia, sua nitidez, seu preto e branco direto, tem uma beleza visual e uma verdade completamente ausentes nos filmes americanos ou europeus recentes. A perfeição asséptica dos nossos filmes contemporâneos, sejam eles de Hollywood, de Paris ou da Suécia, é uma doença contagiosa que parece se alastrar no espaço e no tempo. Ninguém parece ter aprendido nada, nem de Lumière, nem dos neorrealistas. Ninguém parece perceber que a qualidade da fotografia no cinema é tão importante quanto o conteúdo, as ideias, os atores. É a fotografia a parteira que transporta a vida da rua para a tela, e dela depende que esta vida chegue ainda viva na tela. Robert Frank conseguiu transplantar a vida – e já no seu primeiro filme. E este é o mais belo elogio que eu posso imaginar. Na sua realização, *Pull My Daisy* é um retorno ao ponto em que o verdadeiro cinema começou, ao ponto em que Lumière o deixou. Quando vemos os primeiros filmes de Lumière – a chegada de um trem à estação, o almoço do bebê, uma cena de rua –, confiamos nele, acreditamos que ele não está simulando, não está fingindo. *Pull My Daisy* nos lembra desse senso de realidade e de imediatismo que é a propriedade primeira do cinema.

1 Espetáculo teatral montado em 1959 pelo The Living Theatre, a partir de uma peça escrita por Jack Gelber. [N.T.]

Não me entendam mal: existem diversas maneiras de fazer cinema, isso depende da consciência de cada um, de sua sensibilidade, do seu temperamento, do estilo escolhido e isso também depende do estilo mais característico de seu tempo. O estilo do neorrealismo não foi um simples acidente. Ele surgiu das realidades do pós-guerra, surgiu de seu tema. O mesmo ocorre com o novo cinema espontâneo de *Pull My Daisy*. De certo modo, Alfred Leslie, Robert Frank e Jack Kerouac, o narrador-autor do filme, estão apenas interpretando sua época ao modo dos profetas: a época exprime suas verdades, seus estilos, suas mensagens, suas desesperanças através de seus membros mais sensíveis, frequentemente sem que eles percebam. Por isso considero *Pull My Daisy,* com todas suas inconsequências, o mais vivo e o mais verdadeiro dos filmes.

1960

11 de maio

Como transcender a arte

Na literatura temos Joyce, e também Spillane. Um homem inteligente jamais confundirá os dois, mesmo que goste de ambos. Um homem inteligente não acusará Spillane de não ser "literatura". Isto não faria sentido. Mas um homem que acusa um filme hollywoodiano de não ser cinema é um homem que possui padrões artísticos elevados...

As jovens obras do Novo Cinema Americano são criticadas pelo público e pelos jornalistas por sua rudeza e por suas imperfeições técnicas. Lemos somente livros que sejam perfeitas obras de arte? Em *Yugen* n° 6, há uns 30 poemas de uns 20 jovens poetas, e são todos bons. Ora, seria estúpido dizer que existem hoje – numa só revista – 20 bons poetas. Na realidade, não há um único Blake nesta revista. No entanto, há grandes coisas em *Yugen* n° 6. E há, do mesmo modo, grandes coisas em *Come Back, Africa* [Lionel Rogosin, 1959], *Jazz on a Summer's Day* [Aram Avakian e Bert Stern, 1960], *Shadows* [John Cassavetes, 1959], e mesmo num filme ruim como *Private Property* [Leslie Stevens, 1960]. A arte se alimenta das margens, poderíamos dizer. Assim como *Yugen* é a fronteira viva da nova poesia americana, esses filmes são a fronteira viva do Novo Cinema Americano. (Um interessante "filme-fronteira" é *Too Soon to Love* [1960], dirigido por Richard Rush, que foi lançado e prontamente desapareceu. Procurem-no.)

Alguém me disse: "Dormi em *The Would-Be Gentleman* [Jean Meyer, 1958] – não havia cinema ali." Se ele tivesse ido com a intenção de ver a *comédie française*, ele teria tido, como eu, momentos agradáveis. Mas ele foi para ver a arte do cinema. Não poderia tomá-lo pelo que é: uma peça filmada. Deveria buscar algo mais. Outros não conseguem tomar *Jazz on a Summer's Day* pelo que é: precisam procurar um roteiro e um diálogo (como o fez um resenhista).

Ora, se pudéssemos apenas sentar, de olhos abertos, completamente acríticos, e ser antiarte, anticinema por dez minutos, passando por uma espécie de "lição do olhar" do *Actors Studio*, poderíamos começar uma revolução em nós mesmos.

Outro dia, meu amigo Leo Adams, que é uma espécie de mestre zen e vive no lago Erie, veio ver *Come Back, Africa*. Seu anfitrião em New York, um rato de cidade, ainda ignorante e cheio de ideias sobre arte, saiu durante uma longa cena de discussão, totalmente entediado. "Que vergonha!", disse Leo, "eu pensei que você estivesse acima da arte," e se manteve sentado durante toda a cena, se virando como podia – completamente feliz, absorvido, tomando as coisas boas como boas e as coisas ruins como ruins, assim como só um mestre zen poderia fazer.

22 de setembro

Sobre filmar *Guns of the Trees*

Do diário de *Guns of the Trees*:

29 de julho: Filmagem das cenas com Gregory e Frances na praia. Como foi decidido que haveria aviões ao fundo, escolhemos a praia do

aeroporto Idlewild[2] – um lugar de acesso proibido para pessoas de fora. O único jeito de chegar até lá é pela água. Pegamos dois barquinhos de Sarris e transportamos os equipamentos e os atores. O tempo estava contra nós. O nevoeiro provocado pela poluição era o pior já visto. Ele engolia nossos olhos. Visibilidade zero. Mesmo assim, conseguimos filmar alguma coisa.

À noite encontramos nossos barcos encalhados na costa por causa da maré, e deu um bom trabalho colocá-los de volta na água. Completamente molhados, cheios de sal e areia, Al e Sheldon levaram os barquinhos de volta para Sarris, com Alice na proa. As ondas eram muito altas e não queríamos colocar o equipamento em risco. O resto de nós e os equipamentos foram contrabandeados para fora do aeroporto com a ajuda de um simpático motorista de caminhão; fomos escondidos, agachados no chão do caminhão, que era esburacado pra caramba.

30 de julho: Planejamos partir para Catskills pelas nove da manhã. Acordamos e chovia como se o mundo estivesse desabando. Agora estamos em casa, sentados, olhando pela janela. Liguei para o aeroporto: o mesmo tempo em Catskills. Edouard tem de ir ao hospital ver o pé. Ontem, filmando na praia, saltitando pra lá e pra cá, ele deu uma topada em um grande prego enferrujado. Não consegue andar. Danny terá que dirigir. Devemos partir à tarde.

... *Guns of the Trees,* pelo que me parece, será bancado pelos meus amigos. Eu disse a mim mesmo: vou testar a amizade deles com a prova mais difícil de todas: dinheiro. Poucos conseguem passar nessa prova, mas alguns estão firmes.

... Noite passada, procurando locações em Long Island, andamos umas 20 milhas a mais para chegar até a casa do Sr. S., só pra conseguir um pouco de comida, café e bolo (que nós só conseguimos porque por acaso um dos pirralhos dele estava fazendo aniversário) – tivemos até que jogar *baseball* com a criançada, tudo por uma singela refeição. Que jeito de se fazer filmes!

3 de agosto: Instalamos nossas câmeras na beira de um pequeno lago em Long Island. Bem na hora que íamos começar a filmar, veio um policial e disse para irmos embora. Propriedade particular. Pertence ao dono de uma sala de cinema, que se chama Calherin ou algo do tipo.

No caminho para casa, fomos parados de novo pela polícia, porque passamos um sinal fechado. Muito cansados para enxergar todos os malditos sinais. Conseguimos sair dessa convencendo os policiais de que éramos turistas franceses indo para o México.

Muita fome – horrível. Nenhum pão, nada. Paramos no Sr. A, em Great Neck, mas ele também não tinha nada. Compramos um pouco de comida em um armazém e comemos em frente a uma sinagoga, tarde da noite. Um rabino apareceu para a checagem e então nós caímos de joelhos e fingimos que estávamos rezando, disparando frases em várias línguas, entre elas o latim; o qual, depois, descobrimos não ter nada a ver com o hebraico. De qualquer forma, terminamos nossa refeição em paz. Sheldon foi pedir pão em uma das casas da redondeza e conseguiu. Eles acharam que ele era um dos garotos da escola tentando fazer algo maluco para conseguir entrar em uma das fraternidades, não acreditaram que ele estivesse mesmo com fome.

4 de agosto: Edouard continua buzinando nos meus ouvidos que Sheldon precisa de mais disciplina. Ele tem de fazer o que mandam, tem que obedecer sem questionar, etc. E isso é bem verdade. Ainda assim, acho que está tudo errado. Não seria errado na Europa, mas é errado aqui. Porque uma das principais características da geração de Sheldon (ele tem 21) é a sua desobediência, o seu desrespeito pelas normas oficiais, a sua anarquia. Essa geração é, por necessidade, uma geração de irresponsabilidade, de desobediência. Mais do que isso: eu acho que essas características "negativas" devem ser encorajadas, e desenvolvidas em longo prazo. O sistema oficial ainda é muito forte. Ainda será necessária muita desobediência e irresponsabilidade para desequilibrá-lo.

Edouard diz que deveríamos ter escolhido um operador de câmera *alemão*!

5 de agosto: Ontem, tarde da noite, procurando por locações, fomos parar em Hoboken. Que lugar triste para se ficar à noite. Inacreditável. Fiquei imaginando quem consegue viver aqui, nesta cidade morta,

2 Como era chamado o aeroporto John F. Kennedy (em Nova York) até 1963. [N.T.]

preta, com longas ruas monótonas e o cheiro azedo do porto circulando no ar. Mas nós comemos um *cheeseburguer* por 35 *cents* que era muito mais saboroso do que os *cheseburguers* de 60 *cents* de Nova York.

... Nenhum dinheiro. Todo o material filmado durante as últimas três semanas permanece pouco desenvolvido, empilhado no chão. Nem mesmo sei o que tenho lá. Toda vez que escuto a palavra dinheiro – e isso acontece pelo menos dez vezes por dia, a maldição –, meu queixo cai e eu procuro uma cadeira pra sentar. De qualquer maneira, isso só prova mais uma vez que os filmes não são feitos com dinheiro. Filmes são feitos com convicção, paixão, entusiasmo, persistência, etc. – com qualquer coisa, menos com dinheiro.

6 de agosto: Está chovendo, mórbido, escuro. É o segundo dia sem filmar. Deprimente. O tempo está sendo desperdiçado. Os dias se arrastam. Estamos muito atrasados com nosso cronograma. Estou tentando organizar os atores para ensaiar amanhã, porque só assim vamos conseguir começar as filmagens

17 de novembro

Sobre as sensibilidades femininas

Sobre *The Sin of Jesus* [Robert Frank, 1969]: Aqui está outro filme com uma protagonista mulher. Deve haver algum significado para isso. Talvez seja a reação ao longo reinado da desumanidade na automatização dos poderes executivos ? Somente as sensibilidades que ainda valem a pena para um retrato de arte parecem ser aquelas que pertencem às mulheres e aos homossexuais. Assim os homossexuais e as mulheres estão se tornando os heróis das artes modernas. Quem quer livros ou filmes sobre executivos? *The Sin of Jesus,* assim como *The Savage Eye* [Ben Maddow, Sidney Meyers, Joseph Strick, 1959], *Another Sky* [Gavin Lambert, 1954], ou *Hiroshima, meu amor* [*Hiroshima, Mon Amour,* Alain Resnais, 1959], é 100% um filme sobre a mulher. Ou, mais precisamente, a mulher vista pelo homem. Ou, ainda mais precisamente, o destino de uma mulher, visto através dos olhos de uma mulher, concebido por um homem. Eu escutei mulheres se desmanchando em lágrimas durante a projeção de *The Sin of Jesus.*

1961

12 de janeiro

A alegria criativa do cineasta independente

Jornais e críticos estão à procura de ondas. Podem procurá-las, adeus, adeus! Existe um novo cinema, e houve, durante bons 15 anos, o cinema experimental, mas os críticos não o enxergaram. O motivo é simples: eles não sabem identificar aquilo que estão procurando. É como no conto Zen:

> É claro demais e, por isso, é difícil de ver:
> Houve tempo em que o homem procurava o fogo
> usando uma lanterna de papel
> se soubesse o que era o fogo,
> teria aprendido a cozinhar seu arroz mais cedo.

A Nouvelle Vague francesa não é assim tão nova – e nem tão diferente do restante do cinema comercial francês, nem de nenhum outro cinema. Se são assim tão convencionais aos 20, imagine como serão aos 40!

Os mais originais dentre os novos filmes americanos nunca tiveram sequer a intenção de concorrer com o cinema comercial. Começando com *The Quiet One* [Sidney Meyers, 1948] e seguindo pela mesma linha até chegar a *On the Bowery* [Lionel Rogosin, 1956] e *The Sin of Jesus* [Robert Frank, 1961], este cinema é marginal, *outsider*, e seus autores o sabem. Eles não estão em busca de outra Hollywood; Hollywood está fazendo seu trabalho muito bem sem eles.

Com frequência falei contra o profissionalismo. *Next Stop 28th Street* é um bom exemplo do que quero dizer. Neste filme a sombria e triste poesia do metrô é capturada de uma maneira nunca antes feita (exceção feita a Peter Orlovsky), que nunca será alcançada por uma Hollywood com suas dezenas de toneladas de luzes e cenários de estúdio. Ah, a impotência dos profissionais, e a alegria criativa do artista do cinema independente, vagando pelas ruas de Nova York, livre, com

sua câmera de 16 mm, no Bowery, no Harlem, em Times Square e nos apartamentos do Lower East Side – o poeta do Novo Cinema Americano, que não se importa nem um pouco com Hollywood, com a arte, com os críticos nem com mais ninguém.

9 de fevereiro
Marilyn Monroe e o mundo sem amor

Marilyn Monroe, a santa do Deserto de Nevada. Depois de tudo ter sido dito a respeito de *Os desajustados* [*The Misfits*, John Huston, 1961], o quanto o filme é ruim e tudo o mais, ela continua lá, MM, a santa. E ela nos assombra, é impossível esquecê-la.

O filme é MM. Uma mulher que conheceu o amor, conheceu a vida, conheceu os homens, foi traída pelos três, mas manteve seu sonho do homem, do amor e da vida.

Ela conhece aqueles homens durões, Gable, Clift, Wallach, em sua busca pelo amor e pela vida; encontra o amor em toda parte e chora por todos. Ela é a única coisa bela em todo o feio deserto, em todo o mundo, em todo este buraco de aspereza, bomba atômica, morte.

Todos desistiram de seus sonhos, todos os homens durões do mundo se tornaram cínicos, exceto MM. E ela luta por seu sonho – pela beleza, inocente e livre. É ela que luta pelo amor no mundo, enquanto os homens lutam apenas nas guerras e posam como durões. Os homens desistiram do mundo. É MM que diz a verdade neste filme, que acusa, julga, revela. E é MM que corre para o meio do deserto e, na sua impotência, grita: "Vocês estão todos mortos, estão todos mortos!" – na imagem mais poderosa do filme – e não sabemos se ela está dirigindo tais palavras a Gable e Wallach ou para todo o mundo sem amor.

Estaria MM interpretando a si mesma ou criando uma personagem? Será que Miller e Huston criaram uma personagem ou simplesmente recriaram MM? Talvez ela esteja até manifestando seus próprios pensamentos, sua própria vida? Não importa muito. Há tanta verdade nos seus pequenos detalhes, em suas reações diante da crueldade, da falsa masculinidade, natureza, vida, morte, que ela se mostra arrebatadora, uma das personagens mais trágicas e contemporâneas do cinema moderno, e outra contribuição à Mulher como Heroína Moderna em Busca do Amor (ver *Another Sky* [Gavin Lambert, 1954]; *Os amantes* [*Les amants*, Louis Malle, 1958]; *Hiroshima, meu amor* [*Hiroshima, Mon Amour,* Alain Resnais, 1959]; *The Savage Eye* [Sidney Meyers, 1960]; etc., etc.).

É estranho como, pouco a pouco, o cinema é capaz de compor uma personagem. O cinema não é feito apenas de belas composições nem de histórias bem amarradas; o cinema não está apenas em padrões visuais nem no jogo de luzes. O cinema também cria personagens humanas.

Estamos sempre procurando pela "arte", ou por boas histórias, drama, ideias, conteúdo nos filmes – como estamos acostumados a fazer nos livros. Por que não esquecer a literatura, o drama e Aristóteles?! Vamos assistir ao rosto do homem na tela, o rosto de MM, conforme este muda, reage. Sem drama, sem ideias, apenas um rosto humano em toda a sua nudez – algo que nenhuma outra arte pode fazer. Vamos assistir a este rosto, a seus movimentos, a suas nuances; é este rosto, o rosto de MM, que consiste no conteúdo, na história e na ideia do filme – que consiste no mundo todo, na verdade.

2 de março
Sobre improvisação e espontaneidade

"A pintura – qualquer tipo de pintura, qualquer estilo de pintura – para ser mesmo pintura, de verdade – é hoje um modo de vida, um estilo de vida, como se diz."
WILLEM DE KOONING

Toda vez que menciono *Shadows* ou *Pull My Daisy,* posso ouvir os gemidos das melhores mentes da nova geração: isso não é arte; não há uma criação consciente aqui; isso é uma confusão espontânea. Maya Deren (*Village Voice*, 21 de julho de 1960) resumiu tal atitude para todos: esta criação espontânea "lembra-me nada mais do que um criminoso amador em um apartamento desconhecido, retirando todos os quadros da parede, cortando os colchões, arrancando o papelão detrás

das fotos dos porta-retratos e, em geral, fazendo uma bagunça inacreditável e desastrada, numa busca frenética por uma única nota importante". Ao passo que, na criação verdadeira, ela disse: "Começa-se com um conceito, um imã carregado de convicção e concentração".

O filme moderno americano, contudo, é, como a poesia e a prosa, criado por novos homens com novas sensibilidades. Marlon Brando, James Dean e Ben Carruthers são os que melhor expressam o novo estilo de atuação fílmica.

Segundo a antiga tradição de dirigir um filme, o diretor impõe sua vontade para o ator. Carregado de convicção, como diz Maya Deren, o diretor pega um ator como se pegasse qualquer tipo de material bruto e começa a construir a partir disso uma engenhoca própria.

Mas é esse tipo de direção que está massacrando nosso cinema, nosso teatro e nossos atores.

Você ainda pode fazer coisas como essa na Europa e tudo bem. A escola europeia de atuação no palco e no cinema, comparada a Brando, Dean e Carruthers, é uma peça de museu. Mas nós entendemos e perdoamos isso: é uma peça de museu, mas não é imoral. A alma de um europeu é cheia de profundas ranhuras, formas e modelos de culturas passadas. Ele pode até morrer com suas ranhuras, sem escapar delas. Este é o seu destino.

Na América a situação é diferente. Qualquer um, em qualquer arte, que perpetua modelos, que persiste em velhos estilos de atuar, ou de escrever, ou de dançar, comete um ato imoral: em vez de libertar os homens, os arrasta para baixo.

Mas não é fácil colocar para baixo a nova geração (e com isso quero dizer uma grande parte da geração pós-guerra). Um diretor europeu, trabalhando pela primeira vez com um grupo de jovens atores americanos, repara imediatamente em sua sensibilidade constantemente questionadora, sua busca pela alma e sua vigilância.

O novo homem americano, perdido e instável, penetrante, frágil, desfilando em um cenário de incerteza moral, resiste a qualquer tentativa de que o usem de maneira pensada, preconcebida; em qualquer criação que comece com uma clara ideia do que se quer fazer, porque ele sabe que muito do que sabemos está errado.

Tenho observado o Sr. S. Acho que S. está meio dormindo mesmo quando está mais acordado. Seu estado normal é uma espécie de meio dormindo. E é assim que é a geração dele (ele tem 21). Ele é sensível, receptivo. Muitas coisas podem ser projetadas nele, ele capta as ideias. Mas isso funciona como que de modo hipnótico: ele quase não tem vontade própria. E então a gente se pergunta: O que está acontecendo nesse estado meio dormindo dessa geração, nessa existência meio amebiana? Por que as leis da vida quiseram que fosse assim? Uma coisa está clara: não se trata de uma matéria morta ou que está morrendo. É exatamente o contrário: é um pacote de energia potente, latente ou adormecida, muito viva. Existiria algo sendo projetado num subconsciente adormecido, algo que salvará a América e a raça humana? Algo que não pode ser projetado e não pode crescer em nenhum outro lugar – como no subconsciente de homens de negócios e generais? Como essa geração é menos protegida, mais passiva, ela pode estar propícia a semear as flores mais frágeis, mais subversivas e mais secretas do bem e do mal...

Ninguém pode, portanto, culpar a geração mais jovem por ser sensível demais, por não confiar na vontade das outras pessoas, por estar preocupada demais consigo mesma, com a verdade, com a sinceridade. O jovem ator de hoje não confia mais na vontade de um diretor. Ele não acha que o papel que está interpretando é apenas um papel, e que ele é apenas um ator. Ele se funde totalmente com o seu papel, isso se torna um problema moral para ele, e um problema da existência. Por isso, ele não confia em nenhuma outra vontade a não ser na sua, e que ele, não obstante, sabe que é tão frágil, tão inofensiva – sem nenhuma vontade de fato, apenas ondas profundas e distantes, e movimentos e vozes e gemidos de um Marlon Brando, James Dean, Ben Carruthers – , esperando, escutando (do mesmo modo que Kerouac está escutando as novas palavras, a nova sintaxe e o novo ritmo americano em suas espontâneas improvisações; ou John Coltrane; ou Alfred Leslie). Contanto que os críticos "mentalmente lúcidos" fiquem de fora com suas ideias de "forma", "conteúdo", "arte", "estrutura", "estilo", "clareza", "importância" e toda essa porcaria, tudo ficará bem; apenas mantenha-os longe. Porque a nova alma ainda está florescendo, passando pelo seu momento mais perigoso e sensível. É preciso deixar de fora todas as vontades fortes com suas ideias preconcebidas e resolvidas.

Mesmo os animais se escondem antes de dar à luz. E as mulheres, elas quase podem ouvir através das paredes... Esta é uma questão muito particular, e sensível demais. E o mesmo acontece com o "subconsciente total" de um país, continente ou raça que passa dolorosamente pelo seu nascimento: a cultura americana começa com os gemidos de James Dean e Brando e Carruthers. Não faz sentido que nós tenhamos que apoiar o "estilo de vida americano": não existia nenhum verdadeiro estilo de vida americano antes de James Dean – havia apenas uma Europa bastarda. É verdade que o novo homem é uma bagunça. E assim também é sua arte ("Processos naturais são *incertos*, apesar de sua validade legal. Perfeccionismo e incerteza são mutualmente excludentes" – Wilhelm Reich). Porém ele não está em uma busca frenética por uma "única nota significante" – ele sequer liga para a significância –, ele está à procura do significado da vida em si.

1962

4 de janeiro

Elogio a Marie Menken, cine-poeta

Começarei o ano celebrando a poeta.

A retrospectiva de Marie Menken na semana passada no Charles Theatre foi um acontecimento importante para todos os interessados em cinema. Não vi um crítico de jornal diário ou semanal na projeção; nunca os vejo em nenhuma projeção importante de obras experimentais ou poéticas. Archer Winsten, o único crítico que veio, saiu depois dos dois primeiros filmes. O prazer ficou todo para o público. O público está mais preparado para aprender e explorar o desconhecido do que nossos críticos.

A obra de Marie Menken, tal como apresentada no Charles, era sistematicamente poética e sistematicamente boa. Quatro de seus filmes, *Arabesque for Kenneth Anger* [1961], *Bagatelle for Willard Mass* [1961], *Notebook* [1962], *Glimpse of the Garden* [1957], devem constar entre os melhores que podemos encontrar na poesia cinematográfica atual.

A poesia cinematográfica passou por vários períodos históricos. Houve a vanguarda francesa: Cocteau, o período simbólico-surrealista; houve o cinema experimental americano dos anos 40: Maya Deren, Harrington, Anger, Maas – mitologia, simbolismo freudiano; Brakhage e Menken representam a ponta de lança do terceiro período, uma poesia cinematográfica livre do simbolismo óbvio e de influências artísticas ou literárias, uma poesia em que a sintaxe fílmica alcança uma fluidez espontânea e, na qual as imagens são realmente como palavras que aparecem, desaparecem e se repetem, criando configurações e manchas de significados visuais, de impressões.

A obra de Marie Menken é o oposto do cinema de prosa (drama, episódio, narrativa). Há obras de ficção que contêm poesia; mas não há boa poesia, e particularmente boa poesia lírica, que contenha prosa – e Marie Menken é uma poeta lírica. A estrutura das frases fílmicas de Menken, seus movimentos e seus ritmos são os da poesia. Ela transpõe a realidade em poesia. É através da poesia que Menken nos revela os aspectos sutis da realidade, os mistérios do mundo e os mistérios de sua própria alma.

Menken canta. Sua objetiva está focada no mundo físico, mas ela o vê através de um temperamento poético e com uma sensibilidade aguçada. Ela capta os pedaços e fragmentos do mundo ao seu redor e os organiza em unidades estéticas que se comunicam conosco. Sua linguagem fílmica e seu imaginário são frescos, claros, maravilhosos. Há momentos em *Arabesque* e em *Notebook* que estão entre as frases mais inspiradas da poesia cinematográfica.

Menken transpõe a realidade? Ou a condensa? Ou ela simplesmente vai direto à sua essência? A poesia não é mais realista do que qualquer realismo? O realista só vê a fachada do prédio, os contornos, uma rua, uma árvore. Neles, Menken vê o movimento do tempo e do olho. Vê os movimentos do coração em uma árvore. Vê através e além deles. Retém uma memória visual de tudo o que vê. Recria momentos de observação, meditação, reflexão, fascínio. A chuva que ela vê, uma chuva suave, torna-se a memória de todas as chuvas que ela já viu; um jardim que ela vê torna-se a memória de todos os jardins, de toda cor, todo perfume, todo verão e todo sol.

O que é poesia? Uma experiência exaltada? Uma emoção que dança? Uma flecha no coração de um homem? Somos convidados a uma comunhão, quebramos nossas vontades, nos dissolvemos no fluxo de suas imagens, experimentamos entrar no santuário da alma de Menken. Sentamos em silêncio e tomamos parte de seus pensamentos, admirações e êxtases secretos, tornando-nos assim mais belos. Ela põe um sorriso nos nossos corações. Nos salva de nossa própria feiura. É isso o que a poesia faz, o que Menken faz.

Há poetas que estão apenas começando a cantar. Você vê suas frases desajeitadas, seu imaginário vago e confuso, seus movimentos incertos. Tateando, eles procuram se movimentar na tela. A obra de Marie Menken é muito perfeita e madura. São raros os versos inacabados ou inseguros na sua linguagem. Os dez filmes exibidos no Charles representam o trabalho de sua vida, e tal trabalho, esses 60 minutos, a colocam ao lado do nosso melhor cinema poético contemporâneo.

"A verdadeira poesia pode, às vezes, ser aceitável para a massa quando se disfarça de alguma outra coisa. Mas, em geral, a nossa é uma civilização em que a palavra 'poesia' evoca um sarcasmo hostil ou, na melhor das hipóteses, uma espécie de frio desprezo que a maioria das pessoas experimenta ao ouvir a palavra 'Deus'."

George Orwell

25 de janeiro

A linguagem mutante do cinema

Wasn't That a Time [1962], segundo filme de Michael e Philip Burton (o primeiro deles foi *Journey Alone* [1961]), será exibido em 29 de janeiro no New Yorker Theatre, junto com *Operation Abolition* [1960] e *Operation Correction* [1960]. O filme dos Burton, como sabem alguns de vocês, critica o Comitê de Atividades Antiamericanas, mostrando alguns dos efeitos de suas investigações. Vemos o cantor *folk* Pete Seeger sendo levado para a cadeia; vemos Carl Braden, integracionista que está cumprindo pena de um ano por desobediência ao Congresso; vemos Barbara Sherwood, a esposa de William Sherwood que cometeu suicídio quando convocado perante o comitê. O filme ajudará a reparar alguns dos erros cometidos por *Operation Abolition,* o hediondo bebê bicéfalo de J. Edgar Hoover & Cia.

Wasn't That a Time é um filme importante. Ao longo dos últimos cinco anos tenho argumentado constantemente, muitas vezes fazendo papel de bobo, em prol da causa do novo cinema (e do novo homem). Ainda existem pessoas que pensam que não existem, nem o novo cinema, nem o novo homem. Elas estão ficando gagá por causa da Nouvelle Vague, mas não veem que uma revolução muito mais profunda está acontecendo bem aqui, não escutam os sons de uma nova linguagem cinematográfica desenvolvida pelos experimentalistas e documentaristas, em Nova York, em Boulder, em São Francisco. O diretor italiano, Vittorio De Seta, disse após ter visto *Pull My Daisy*, *Sunday* [Dan Drasin, 1961] e os filmes de Stan VanDerBeek: "Estes são os primeiros filmes que vi que abordam o homem como ele é hoje, não como ele era no passado. Este é o cinema moderno".

A mudança começou com *In the Street* [Helen Levitt, Janice Loeb, James Agee, 1948], com James Agee, Sidney Meyers, Morris Engel e Stanley Brakhage. Mas ainda foi preciso esperar alguns anos, até a tecnologia alcançar o temperamento do novo homem, até a chegada de Ricky Leacock, Don Pennebaker, um grupo de jovens documentaristas de TV (sendo que três deles são os irmãos Al e David Maysles e Nicholas Webster), até aguardar as câmeras síncronas e portáteis.

O cinema começa a se mexer. O cinema toma consciência de seus passos. O cinema não fica mais embaraçado com seus murmúrios, hesitações, passos errantes. O cinema, até o momento, se movera apenas como um robô, em faixas planejadas, em linhas previamente traçadas. Agora começa a se mexer com liberdade, por si só, de acordo com seus próprios desejos e caprichos, traçando seus próprios passos. O cinema está se afastando do teatro, o cinema está à procura de sua própria verdade, o cinema está murmurando, como Marlon Brando e James Dean. Trata-se de tudo isso: novos tempos, novos conteúdos, nova linguagem.

Wasn't That a Time continua a evolução iniciada por *Primary* [Robert Drew, 1960], *Pull My Daisy*, *Sunday*. Ele tenta dar novos passos.

Ele não tem medo de parecer feio. Ele ousa dar as costas para a arte. Não encontramos um só enquadramento "planejado". Nenhuma foto "bonita" para colocar na sua parede. Nenhuma montagem de ideias. Tudo emana do tema. A verdade é o que conta. O novo cineasta é filho de seu tempo: ele já teve o bastante da pré-fabricação, da falsa inteligência.

Mesmo os erros, os planos fora de foco, os planos tremidos, os passos inseguros, os movimentos hesitantes, os pedaços superexpostos ou subexpostos fazem parte do vocabulário. As portas para a espontaneidade se abrem; o ar viciado do profissionalismo rançoso e respeitável escapa.

O que a velha geração esperta crê importante, o novo artista acha sem importância, pretensioso, entediante e, além do mais, imoral. Ele encontra mais vida e "importância" nos pequenos e insignificantes detalhes secundários. O insignificante, o efêmero, o espontâneo são as passagens que revelam a vida e que possuem todo o entusiasmo e a beleza.

Estou cansado dos esnobes e dos pretensiosos que acusam os novos cineastas de câmeras trêmulas e de pobreza técnica, da mesma maneira em que acusam o compositor moderno, o escultor moderno, o pintor moderno de negligência e pobreza técnica. Tenho pena de tais críticos. Eles vivem no passado. Eles perdem o ritmo, o espírito, a essência da época em que vivem – tempos de mudança. Tudo bem gostar de antiguidades. Mas suas antiguidades são falsas, como falsos Vermeer. E não estou mesmo interessado em lhes explicar isto por mais tempo. São incorrigíveis.

No entanto, irei passar meu tempo anunciando o novo. Maiakovski disse um dia que há uma zona na mente humana que pode ser alcançada apenas através da poesia, e só através daquela poesia que está constantemente acordada, mudando. Poderíamos dizer ainda que há uma zona na mente humana que pode ser alcançada através do cinema, daquele que está sempre acordado, sempre mudando.

Apenas o cinema que está sempre acordado, sempre mudando, pode revelar, descrever, nos conscientizar, dar pistas do que somos ou do que não somos, do que amamos e do que precisamos, ou revelar a verdadeira beleza; apenas este cinema possui as palavras apropriadas para isso. O filme de Burton é parte deste cinema. Ele captura a realidade contemporânea pela cauda – e ela se torna tão próxima quanto jamais

esteve num filme documentário. Ir além é o domínio e – como dizer? – o negócio da arte.

10 de maio

Sobre a crítica de cinema

Talvez sejam estas palavras "crítica" e "criticar" que nos induzam tão frequentemente ao erro. Quem nos colocou na cabeça que um crítico deve "criticar"? Cheguei a uma conclusão: o mal e a feiura que cuidem de si mesmos; é o belo e o bom que precisam do nosso cuidado. É mais fácil criticar do que cuidar; por que escolher o caminho mais fácil?

Se a crítica possui uma função, é a de procurar em torno de si o bom e o belo, algo que possa ajudar o homem a crescer internamente; de tentar chamar a atenção dos outros, explicar, interpretar – e não coletar alguns pequenos pedaços de sujeira, erros, imperfeições. Como se estes pequenos erros e imperfeições afinal tivessem alguma importância.

28 de junho

Sobre a crítica de cinema e sobre mim mesmo

Gostaria de ter uma breve conversa com alguns de meus leitores. Por que tanta ansiedade em torno do fato de eu não ser um crítico de cinema? Querem mesmo que eu me rebaixe a tal ponto, tornando-me um crítico de cinema, uma dessas pessoas que escrevem críticas? Não sabem que toda forma de crítica é sem sentido e sem significado? Não sabem que tudo aquilo que se move na tela pode ter algum significado para alguém do público, mesmo que este alguém seja um velho que tenha passado os últimos 30 anos cego – que uma crítica de verdade deveria ser escrita em tantas versões diferentes quanto há espectadores diferentes, com análises completas de suas vidas?

Não sabem que, pensando bem, tenho um gosto quase ilimitado? Posso gostar da poesia de Brakhage, dos filmes mudos de Griffith e Eisenstein, dos filmes de Hawks e Ulmer, dos filmes pornográficos de

Hoboken[3], dos filmes de VanDerBeek, dos filmes psiquiátricos exibidos no Cinema 16, dos *western*s exibidos apenas em 42nd Street e, dependendo do meu humor, de praticamente qualquer coisa que se mova na tela? Passei uma das minhas noites de cinema mais animadas assistindo aos filmes caseiros de outra pessoa que os registrou com uma câmera de 8 mm durante uma viagem em que atravessou o interior do país.

Por isso, não sejam esnobes. Afinal, o mais fácil é criticar. Tentem viver sem criticar! O problema do nosso cinema é que temos críticos. Estamos levando nossos jornais demasiadamente a sério. É um desastre.

27 de setembro
Sobre as fronteiras mutantes do cinema

Enquanto estava em Vermont juntando as folhas e trabalhando em *Hallelujah the Hills* [Adolfas Mekas, 1963], confiei minha coluna, como já o fiz com frequência, a Andrew Sarris. Somos velhos amigos, Andrew e eu, e o considero um dos nossos melhores críticos de cinema. Contudo – e não digo isso contra ele –, seu interesse, ao menos até agora, esteve direcionado apenas ao cinema comercial.

Apesar de sua juventude, o cinema se dividiu em uma ampla variedade de gêneros e de formas. Mesmo na crítica literária, encontramos com frequência críticos de romance que possuem um conhecimento insuficiente da poesia moderna, e vice-versa. Há pouquíssimos críticos que têm o conhecimento e o amor por todos os gêneros e formas da literatura. Vale o mesmo para o cinema. Temos críticos especialistas em cinema narrativo (usualmente chamado de "comercial"), em cinema documentário ou em cinema poético ("experimental"). Temos ao menos três ou quatro críticos que têm autoridade para escrever sobre o cinema comercial, mas existe apenas um crítico que possui familiaridade com a história e com os problemas estéticos do cinema poético-experimental,

3 Porto e cidade-dormitório de Nova Jérsei. Em um texto de 7 de setembro de 1961, Mekas irá opor os filmes "Hoboken", como ele chamará os filmes pornô B em que tudo é pretexto para o sexo, aos filmes hollywoodianos. Para Mekas nos filmes "Hoboken" há muito mais verdade, realismo e espontaneidade que nos outros. [N.T.]

e este homem é Parker Tyler. O jovem P. Adams Sitney (da *Filmwise*) pode se tornar outro com o tempo – mas isto é tudo.

Quando um crítico, cujo domínio é o cinema comercial, dá uma passada de olhos no cinema experimental-independente e declara, como Andrew fez, que aquilo não vale nada, não podemos dizer grande coisa após uma declaração dessas. Tudo que podemos dizer é que os nossos críticos de cinema não são melhores do que os nossos críticos literários. Todos, ocasionalmente, gostam de fazer grandes afirmações sobre assuntos de que nada sabem. Ou agitam a bandeira da tradição e dos modelos universais, ou sacodem os cassetetes com os quais baterão nas cabeças de tudo aquilo que não parecer familiar ou que não estiver de barba feita. O suplemento literário do *New York Times* continua esmagando, de modo similar, a nova literatura americana.

É a falta de familiaridade com a criação artística como manifestação de um espírito humano em constante mudança que nos deu, recentemente, essas declarações insensatas sobre o assim chamado Novo Cinema Americano. (Deveria abandonar este nome! Quando o usei pela primeira vez, não suspeitei que os tolos fariam disso uma bandeira.) O cinema independente não é, como Andrew diz, "um movimento primitivo", mas a Rua 10[4] (ou o que ela costumava ser) do cinema – a fronteira viva, em plena exploração, mutante, o Vietnam do cinema. Graças a Deus, isso não é um movimento – é uma geração. O Charles Theatre é apenas uma de suas pequenas galerias, um pequeno campo de batalha. Precisamos de vários deles.

Desde o início dos anos 40, quando toda uma geração de cineastas experimentais foi reunida em São Francisco ou Nova York, não havia tal dinamismo no cinema *underground*. Mesmo os erros de alguns desses cineastas são mais interessantes do que os sucessos de vários cineastas de Hollywood ou da Nouvelle Vague hoje. Minnelli é um cineasta sólido. Bem como Hawks. Mas são Rice, Brakhage, Menken, Breer, Leacock, que estão fazendo a verdadeira revolução de formas e de conteúdos no cinema.

4 Ao leste de Manhattan, rua de galerias de arte onde se concentravam os "expressionistas abstratos" americanos. Sinônimo de vanguarda e ruptura com o passado. [N.T.]

4 de outubro

The Connection e a incerteza do homem

Nada acontece em *The Connection* [Shirley Clarke, 1962] (em cartaz no novo D. W. Griffith Theatre). Eles falam, eles perdem tempo com bobagens, eles tocam jazz. Não há ideias surgindo, nem clímax dramáticos acontecendo – ou, caso aconteçam, são de pequena importância, não mudam nada. É aqui que está o sentido (ou um dos sentidos – o que me interessa no momento) de *The Connection*: nesse nada, nessa falta de importância. Aí se vê algo da essência de nossas vidas hoje: porque o filme não trata de nada. Não aponta uma verdade – coloca a verdade em movimento, sugere-a.

Em uma cultura pronta, fechada, um homem pode se expressar por meio de enredos dramáticos, símbolos, metáforas, ideias verbalizadas: existe um claro código de valores e símbolos. Não vivemos em tal tipo de cultura. Os poucos que pensaram sobre os nossos tempos com intuição o bastante sabem que o homem está passando por um período de transição; que as conquistas do socialismo e das democracias, na realidade prática e objetiva, são equivocadas, incompletas e trágicas quando têm apenas um lado; que os artistas modernos mais intuitivos disseram isso repetidas vezes em suas obras; que essa transição é dolorosa; que existem buscas sutis por verdades metafísicas e subjetivas marchando em silêncio no subconsciente angustiado do homem.

Sob a suposta falta de sentido de *The Connection,* por baixo de todas as andanças, conversas bobas e improvisações de jazz, uma espécie de autópsia espiritual do homem contemporâneo é interpretada, e suas feridas são abertas. As verdades que teriam deslizado pelas formas herméticas do drama clássico foram capturadas pela suposta falta de forma de *The Connection.* Falsos conflitos dramáticos externos nos teriam levado para longe do verdadeiro drama; ideias grandiosas pronunciadas teriam escondido nossa verdadeira espontaneidade; mesmo as metáforas teriam se tornado mentiras. As questões colocadas pela geração de *The Connection* ainda não podem ser respondidas (e nem as próprias questões são claras o bastante para serem postas em palavras). Temos de lidar com o período de entressafra e não podemos fazer absolutamente nada sobre isso, em certo sentido, a não ser aceitar esperando, e observando como alguns de nós são massacrados ou ficam loucos no meio do caminho. (Jacques Rivette, em seu belo filme *Paris nos pertence* [*Paris nous appartient*, 1958], que vocês verão nesta temporada no Cinema 16, mostra que o mesmo está acontecendo na França: ele está em todo lugar, esse terror sem nome.)

Alguns de nós tentam fazer alguma coisa. Mas acabamos fazendo mais bombas ou protestando contra elas. Contudo, quando estamos sentados sozinhos, e pensamos em silêncio, não sabemos de fato por que fazemos isso ou aquilo, ou contra o que e a favor do que estamos exatamente, ou qual é a verdadeira causa. Ainda assim, temos que fazer.

Então, – onde eu estava mesmo? – esse filme (assim como a peça), essa nova arte sofredora e temperamental, não é de fato uma previsão do desastre, mas um sinal jubiloso de que existe um profundo desespero se processando em algum lugar dentro de nós – um sinal de que nem tudo é tão climatizado (como costumávamos dizer) e morto no homem –, que está aí para que saibamos que quanto mais profundo é o nosso desespero, mais perto ficamos da verdade, e da saída. Logo, *The Connection* – como a maioria da nova arte "niilista", "dadaísta", "escapista", etc. – é uma arte positiva, que não mente, falseia ou finge sobre nós mesmos. Ela vai além da arte naturalista, pragmática e superficial, e mostra algo da essência.

Nem todos estão prontos para ouvir ou sentir o que *The Connection* está dizendo, para ter a experiência do que o filme é – nem nós sabemos exatamente do que ele trata realmente. Cada um de nós se aterá a coisas diferentes nele. Esse filme, que é, em sua superfície, sobre nada, não apresenta nenhuma ideia, lida mais com o absurdo do que com o sentido, e não tem nenhuma ação ou drama particular; é um filme que sugere, intui as verdadeiras ideias, a verdadeira ação e o verdadeiro sentido.

Existem muitas outras formas de dizer algo sobre os homens. Pode ser também verdade que *The Connection* não seja cinema puro (como não foi teatro puro) ou que seria mais bem filmado no Harlem, etc., etc., mas isso tem pouco a ver com o que estou falando. E tampouco é de importância essencial. É através da variedade de formas artísticas e objetos artísticos – ambos perfeitos e imperfeitos – que a totalidade da exis-

tência interior e exterior do homem é com sutileza revelada a nós por completo, e a consciência de nós mesmos é estimulada. A experiência estética é entremeada por muitas outras experiências, de modo que, no final das contas, o homem que observa a obra de arte o faz segundo seus julgamentos pessoais. Porque, de fato, ninguém pode julgar o artista – talvez só outro artista, mas nem isso é bem assim.

1963

18 de abril

Cinema em 8 mm como arte popular

Vocês sabem de uma coisa? É o filme em 8 mm que irá nos salvar. Ele está chegando. Você devem achar que enlouqueci. Mas eu conheço as pessoas, pessoas com muito talento, que estão fazendo filmes em 8 mm. Está chegando o dia em que os filmes amadores em 8 mm serão colecionados e apreciados como uma bela arte popular, como as canções e a poesia lírica que foram criadas pelo povo. Como estamos cegos, ainda levaremos alguns anos até entendermos isso, mas algumas pessoas já compreendem. Elas veem a beleza do pôr do sol filmado por uma mulher do Bronx viajando através dos desertos do Arizona; estilo documentário, com planos desajeitados, mas que começam a cantar de repente de maneira surpreendente e maravilhosa; planos da ponte do Brooklyn; planos de cerejeiras em flor; planos da Coney Island; planos da Rua Orchard – o tempo os recobre com uma pátina de poesia.

Os Mozarts do cinema

Vi há pouco tempo cinco ou seis curtas-metragens feitos por David Wise, um cineasta de oito anos de idade. Ele mora na 13th Street. Filmes feitos por crianças não são novidade, filmes feitos no jardim da infância, nas escolas, sob a supervisão de professores, como projetos de grupo, como exercícios terapêuticos. Os filmes de David Wise nada tem a ver com o mundo da educação. Sua obra é feita de trechos e momentos de expressão criativa livre. Trata-se de algo ainda jovem e frágil, mas, através do nome de seus professores (não se trata de educadores, e sim de artistas de primeira linha, como Len Lye, Francis Lee e Stan VanDerBeek), pode-se ver o embrião de um conjunto particular de imagens líricas, um mundo que é um pequeno país das maravilhas quando se entra nele. Tive a sensação de estar caminhando pela morna chuva da primavera; senti nas minhas narinas o cheiro verde dos botões. A primavera chegou, a primavera chegou. Foi-se o frio racionalismo de Len Lye, ou o abstracionismo moderno de Francis Lee. O que vemos é o desajeitado embrião do lirismo do pequeno David Wise. A música teve seu menino-prodígio – por que o cinema não poderia ter o seu? O cinema também precisa de seus Mozarts. Agora é a hora de começar a fazer filmes, antes de aprender a ler livros, antes de ter os sentidos corrompidos pela boa e pela má literatura.

Ouço alguns dizerem que exagerei ao comentar a "degeneração" do Flaherty Awards, etc. Sou favorável aos exageros! Estou cercado por uma camada tão profunda de mediocridade que preciso gritar muito alto para conseguir levar alguém a se mexer, de um jeito ou de outro. Na maioria das vezes não me importo em que sentido será o movimento nem com o quanto tenho razão. Certo e errado não são minhas preocupações. Contanto que nos desloquemos para algum lugar, não importa aonde, temos a chance de chegar a algum lugar. No momento estamos em lugar nenhum.

2 de maio

Sobre o cinema baudelaireano

Há muitos bons motivos para chamar a atenção para isto. Recentemente, surgiram no *underground* vários filmes que, ao que me parece, estão marcando uma virada muito importante no cinema independente. Assim como *Shadows* e *Pull My Daisy* marcaram o fim da tradição do cinema experimental de vanguarda dos anos 40 e 50 (o cinema sim-

bolista-surrealista de significados intelectuais), agora surgem obras que marcam uma virada no chamado Novo Cinema Americano – uma virada que se afasta da escola realista de Nova York (o cinema de significados de "superfície" e do engajamento social) e avança para um cinema de desengajamento e nova liberdade.

Os filmes que tenho em mente são *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* [1963], de Ron Rice; *Flaming Creatures* [1963], de Jack Smith; *Little Stabs at Happiness* [1963], de Ken Jacobs; *Blonde Cobra* [1963], de Bob Fleischner – quatro obras que compõem a verdadeira revolução atual no cinema. Estes filmes estão iluminando e expondo sensibilidades e experiências nunca antes registradas na arte americana; um conteúdo que Baudelaire, o Marquês de Sade e Rimbaud deram à literatura 100 anos atrás e que Burroughs deu à literatura americana há três. É um mundo de flores do mal, de iluminações, de carne dilacerada e torturada; uma poesia que é ao mesmo tempo bela e terrível, boa e má, delicada e suja.

O espectador médio pode se assustar com o fato de este cinema estar trilhando o limiar da perversidade. Estes artistas não têm inibições, sejam sexuais ou de outro tipo. Estes são, nas palavras de Ken Jacobs, filmes "boca-suja". Todos contêm elementos de homossexualismo e lesbianismo. Por causa de sua existência fora das convenções morais oficiais, o homossexualismo liberou sensibilidades e experiências que têm estado na base de boa parte da grande poesia desde os primórdios da humanidade.

Sem dúvida, *Blonde Cobra* é a obra-prima do cinema baudelaireano, e trata-se de uma obra difícil de ser superada em termos de perversidade, riqueza, beleza, tristeza e tragédia. Creio que seja uma das grandes obras do cinema pessoal, tão pessoal que soa ridículo falar em cinema "de autor". Sei que o público mais amplo vai se equivocar na interpretação e no entendimento destes filmes. Assim como há poetas apreciados apenas por outros poetas (William Carlos Williams foi um destes poetas durante muitos anos), há agora um cinema para poucos, terrível demais e "decadente" demais para o homem "médio" de qualquer cultura organizada. Mas, pensando bem, se todos gostassem de Baudelaire, de Sade ou de Burroughs, o que seria da humanidade, meu Deus?

25 de julho

Sobre as mulheres no cinema

Falando sobre as mudanças: existem novidades no cinema também. Novidades muito importantes. Elas estão estritamente ligadas ao que estou dizendo. Isto não é absolutamente uma coincidência. As mulheres estão chegando ao cinema.

O cinema de grande produção e equipamento pesado era uma ocupação e uma arte muito masculina. A procura de novas sensibilidades destruiu o aspecto mecânico da arte cinematográfica, adaptou o cinema a uma expressão de si mesmo sem esforço (na medida do possível), que culminou em *Blonde Cobra* [Ken Jacobs, 1963], *Flaming Creatures* [Jack Smith, 1963] e no cinema em 8 mm.

"Não acredito em cineastas mulheres", dizia Sarris outro dia. E ele estava certo. Quero dizer, estava certo até agora. Neste momento, o cinema se tornou acessível a todos. Agora novas sensibilidades estão chegando ao cinema.

Naomi Levine acaba de finalizar seu primeiro filme. Ele não se parece com nenhum filme que você já viu. A rica sensualidade de sua poesia inunda a tela. Ninguém jamais fotografou flores e crianças como Naomi o fez. Nenhum homem seria capaz de ter sua poesia, seus movimentos, seus sonhos. São os sonhos de Naomi, e eles nos revelam a beleza que nós, homens, somos incapazes de arrancar de nós mesmos – a própria beleza de Naomi.

Storm De Hirsch, o poeta, trancado num secreto *loft* em Nova York por três meses a partir de agora, está montando seu primeiro filme. Eu mesmo, pertencendo à Sociedade de Espiões da Beleza, humilde monge da Ordem dos Tolos, fui autorizado a espiar seu filme, e não pude acreditar na beleza que atingiu meus olhos, na sensualidade invisível.

Barbara Rubin, da Ordem dos Tolos, brilhante e ardente de alucinações, filmou seu primeiro filme com a excitação de uma freira santa, febrilmente comprometida em arrancar de seu subconsciente e do mundo fragmentos de revelações veladas as experiências e visões sensoriais deste triste século sem amor, derramando seu coração para fora.

Linda Talbot se embebeda de imagens de Vermont, de visões adolescentes.

Não, Marie Menken não está mais só, com seu coração-flor que floresce sob os telhados do Brooklyn.

Eu te digo, você verá em breve quão pouco temos visto do mundo nas telas; que o cinema é sem fim, sem início, contínuo; que uma nova beleza virá; que os clássicos têm razão, mas são clássicos, e que há coisas novas que dizem respeito apenas a nós mesmos, e tão febrilmente, que nos deixam loucos, e precisamos falar sobre elas com as nossas palavras, de acordo com o nosso próprio temperamento, senão estamos quebrados.

8 de agosto

Mudanças técnicas do cinema

Existem algumas pequenas coisas técnicas que são apenas expressões de avanços, de pesquisas e de rupturas interiores, mas que devem-se notar aqui.

Movimento: Agora o movimento pode ir da imobilidade completa ao brilho estonteante de milhões de velocidades e de êxtases imprevisíveis (a obra de Brakhage, por exemplo). O vocabulário cinematográfico clássico permite (ou reconhece) apenas a câmera lenta, respeitáveis movimentos de câmera aos moldes de BBSP[5]– a fixidez, a imobilidade que é chamada de uma imagem "boa", "clara" e "fixa". Essa respeitabilidade, essa imobilidade de espírito que impede o cinema europeu, mesmo o melhor, por exemplo, de se abrir a sensibilidades e conteúdos verdadeiramente novos. Não há nada no cinema europeu que já não foi dito pelos escritores faz tempo. Aqui está todo o ridículo da Grove Press[6], que está inserindo à força no cinema as ideias escritas e viciadas de seus autores europeus. É ridículo ainda que os autores fossem bons. Os autores da Grove Press manterão o cinema amarrado a velhas sensibilidades. Grove Press, deixe o cinema em paz!

Certos cineastas americanos liberaram o movimento. O movimento de câmera já pode ir para qualquer lugar – de uma claridade, de uma paz idílica da imagem a um êxtase frenético e febril do movimento. A escala completa das nossas emoções pode ser registrada, refletida, clarificada – para nós mesmos, se não puder ser para ninguém mais. A câmera pode ser tão febril quanto nossas mentes. Nós precisamos desta febre para escapar desta pesada pressão de uma cultura suspeita. Não existe "movimento normal" ou "imagem normal", "boa imagem" ou "imagem ruim". (Não preciso lhes dizer que tudo isso vai radicalmente contra a estética aceita por nosso cinema clássico e profissional.)

Iluminação: Ela pode ir atualmente do "corretamente" exposto e iluminado a uma completa destruição do "correto"; da brancura completa (superexposição) ao negrume completo (*Blonde Cobra* [Ken Jacobs, 1963], por exemplo). Agora nos são oferecidas milhões de nuances, a poesia das sombras, as super e as subexposições. Isso mostra que alguma coisa boa está acontecendo em alguns de nós, caso contrário nós não veríamos este acontecimento no cinema.

Estes novos acontecimentos no nosso cinema revelam que o homem está crescendo, alcançando novas zonas em si mesmo, zonas que são ao mesmo tempo sufocadas, assustadas e adormecidas pela cultura. Acrescentem ao que eu já mencionei o completo desrespeito da censura, o abandono dos tabus sexuais, linguísticos, etc., e terão alguma ideia sobre o alcance e a liberdade do que está acontecendo. Cada vez mais os cineastas estão percebendo que não há uma só maneira de expor (ver) as coisas; que a fixidez, a nitidez, a limpidez (e seus opostos) não são virtudes ou propriedades absolutas de nada; que, na realidade, a linguagem cinematográfica, como qualquer outra linguagem ou sintaxe, evolui constantemente, muda a cada mudança do homem. Frequentemente ignorada, frequentemente mal interpretada, a evolução do homem continua. Por vezes ele cresce por tanto tempo em silêncio que, quando seu crescimento se manifesta abertamente, ele acaba chocando alguns de nós com sua beleza inédita e angelical.

5 No original Mekas escreve "Brooks-Brothers-suit paced", o que traduzido literalmente seria "terno cuidadoso dos irmãos Brook". Mekas faz alusão aos irmãos alfaiates que faziam ternos tradicionais para os homens de negócios. [N.T.]

6 Editora americana fundada em 1951, responsável pela publicação de autores franceses nos Estados Unidos. [N.T.]

31 de outubro

Sobre o *cinéma vérité* e a verdade da voz humana

Agora podemos filmar tudo. Mas é necessário ter um tema.
Pierre Juneau a Jean Rouch (*Gazette Littéraire de Lausanne*)

Uma das diferenças entre a escola franco-canadense do *cinéma vérité* (Rouch, Brault, Juneau) e a americana (Leacock, Maysles) é que os franco-canadenses partem de um tema, de uma ideia. Leacock parte de um homem, de seu temperamento, de suas ações. Para Leacock, eu poderia parafrasear assim o comentário de Juneau: "Agora podemos filmar tudo. Mas é necessário ter um homem".

É o homem que aparece em *Eddie Sachs* [Richard Leacock, 1961], *Football* [Richard Leacock, 1961], *Crisis* [Robert Drew,1963], *The Showman* [Albert e David Maysles, 1963]. Estes filmes não vendem soluções ou opiniões prontas sobre os homens que mostram. Certamente não são retratos acabados: isso tomaria toda uma vida. Estes filmes ficarão como fragmentos dos homens que mostram. E depende de nós extrair do material que vemos uma certa compreensão das pessoas neles retratadas.

No entanto, em *The Lonely Boy* [Wolf Koenig e Roman Kroitor, 1962], um filme canadense, desde o início a moral dos realizadores é exposta como uma ferida no dedão, desaprovando seu próprio tema. Maysles me disse: "Em *Lonely Boy* eles não tem respeito algum pelo homem. Os realizadores não são humildes o suficiente".

Começa a ficar claro que só hoje temos o primeiro cinema verdadeiramente "falado". Mais do que isso. Temos cinemas nacionais, intraduzíveis. Todos nós achamos que o cinema poderia romper a barreira da língua. Estávamos enganados. Ao menos em parte. Surge agora um cinema tão difícil de se traduzir quanto a boa literatura: Rouch, Marker, Brault; Jack Smith, Ken Jacobs, Bob Fleischner, MacLaine; Leacock, Maysles. A "palavra", ou talvez mais precisamente, a voz humana chegou ao cinema.

O cinema usou palavras e vozes desde seu início. Mas era sempre uma voz de palco, mecânica, literária. A voz humana com todas as suas nuances foi alijada do cinema, como se não valesse a pena. Se ela apareceu nele, foi mais por acidente, nos filmes de terceira categoria. As vozes nos filmes ruins são sempre mais ricas e sutis. O cinema sofreu de um complexo "literário". Somente agora, com os filmes de Leacock, Rouch, Brault e Smith, que descobrimos a beleza auditiva da língua humana. O cinema está mais seguro de si como arte e não tem mais medo de ser "impuro", de parecer "não arte". Não é mais possível traduzir a obra destes cineastas com legendas. A voz, sua cadência e sua cor é muito mais uma parte da forma, do conteúdo e do estilo de sua obra.

Alain Resnais, em *Image et Son*, número 161:

> Algumas ideias têm a vida dura. Por exemplo, a ideia que "a boa música de filme é aquela que não escutamos". Ou que "um bom comentário não deve ser notado". Eu prefiro um comentário que passe desapercebido a um comentário penoso, insuportável, ruim, ruidoso; mas não há razão para que, a pretexto de estarmos numa sala "de cinema", não devamos atribuir importância à palavra e à voz. Atrevo-me a dizer que se um dia alguém me mostrasse um filme no qual as imagens consistissem apenas em raios e oposições de luz, e que a banda sonora consistisse em palavras ritmicamente associadas à luz, eu diria: "Isto é cinema!".

Lembro-me da primeira projeção de *Blonde Cobra,* quando de repente tivemos

consciência desta nova situação: sabíamos que tínhamos acabado de ver uma obra de arte, um filme de uma tremenda força poética e de uma riqueza que trouxe o cinema ao nível da melhor "poesia maldita". Não havia nenhuma dúvida sobre isso. Mas também não havia nenhuma dúvida de que *Blonde Cobra* tinha integrado a palavra e a voz de maneira tão perfeita e definitiva que se tornara intraduzível; que jamais seria, para um francês ou um italiano, o mesmo que era para nós; que, no futuro, haveria dolorosos esforços para traduzir este filme e que eles fracassariam, como fracassaram todas as traduções de poesia.

Contudo, um aspecto permanecerá acessível a todos (e este aspecto pode ser mais importante que o significado literal das palavras): é a qualidade da voz, suas nuances emocionais, suas cores dramáticas, sua "alma". Em *Blonde Cobra* o significado do que a voz está dizendo pode

escapar a alguém, mas não as nuances da voz. Ela estará lá com sua fantástica riqueza, acrescentando uma outra dimensão ao filme. Sempre existirá um outro extremo, a abstração da voz humana (*Twice a Man* [Gregory Markopoulos, 1963] constitui o exemplo mais brilhante disso até agora). Mas a poesia da voz humana permanecerá aqui para enriquecer o cinema tanto quanto o rosto humano o faz.

1964

12 de março

Sobre a obscenidade

A polícia, os licenciadores, os censores, os detetives da promotoria pública e todas as cortes criminais finalmente se interessaram pela arte. A arte está realmente dando saltos nesta cidade. Isso é o que eu chamo de ação. O prefeito Wagner e o governador Rockfeller obviamente aprenderam algo com os russos. Eles estão em pé de guerra contra ratazanas e artistas. O Living Theatre continua fechado, e as aranhas estão lá dentro tecendo seus bordados extravagantes. As leituras de poesia da cidade inteira estão confinadas em clubes. E agora os cineastas independentes estão sendo atacados: o Pocket Theatre, o Gramercy Arts, o New Bowery Theatre, e a Film-Makers' Cooperative.

As exibições da cooperativa são e continuarão sendo não licenciadas, porque não acreditamos em obras de arte licenciadas. É bem possível que a maioria dos nossos filmes passasse seguramente pelos censores. Mas este não é o ponto. Existem outras obras que não passariam, e não queremos sacrificar uma única delas. A cooperativa não distribui apenas *Flaming Creatures*; ela também distribui outros filmes "obscenos", tais como o filme de Ken Jacobs e [Bob] Fleischner, *Blonde Cobra*, o de Brakhage, *Window Water Baby Moving,* o de Rice, *Queen of Sheba Meets the Atom Man*, o de Genet, *Un Chant d'Amour,* o de Naomi Levine, *Yes,* o de Kenneth Anger, *Scorpio Rising,* o de Barbara Rubin, *Christmas on Earth*, a obra de Andy Warhol, e outros que possivelmente fariam os censores corarem.

Não existe nada de surpreendente no fato de, de repente, uma onda de "obscenidade" ter inundado a arte. Apenas os artistas se tornaram um pouco mais francos. Ao menos eles tentam ser mais francos. Esta é apenas a conversa mole inicial da franqueza. Basta passar os olhos pela arte religiosa e secular do passado para perceber que a nossa está ainda vivendo sua infância. Podemos ver pequenas explosões dela em algumas das recentes exposições; na poesia; na revista *Fuck You*; no cinema; e com a estreia da peça de LeRoi Jones *The Eighth Ditch* na semana que vem em New Bowery, também no teatro. Vamos admitir: todos os homens, incluindo os juízes, a polícia e o promotor público, estão nus por debaixo de suas roupas, e fazem amor de pelo menos meia dúzia de jeitos diferentes.

Sendo assim, podemos afirmar o seguinte, só para que vocês saibam como nos sentimos a respeito disso tudo:

Manifesto *underground* sobre a censura

Obras de arte estão acima da obscenidade e da pornografia – ou, mais corretamente, estão além do que a polícia entende por obscenidade e pornografia. A arte existe em um plano espiritual, estético e moral mais elevado.

O novo cineasta americano não acredita em restrições legais aplicadas em obras de arte; ele não acredita em licenciamento ou em qualquer forma de censura. Deve haver, talvez, uma necessidade de se licenciar cães e armas, mas não obras de arte.

Da mesma forma, nos recusamos a esconder nossas obras em sociedades cinematográficas restritas, clubes privados ou associações. Nossa arte é dirigida a todas as pessoas. Ela deve ficar à disposição de qualquer um que deseje vê-la.

As leis atuais estão levando a arte para o *underground*.

Recusamo-nos a aceitar a autoridade da polícia para emitir um julgamento do que é e do que não é arte; do que é e do que não é obscenidade na arte. Sobre o assunto, preferimos confiar em D. H. Lawrence e Henry Miller em vez de na polícia ou em qualquer funcionário público. Nenhuma entidade jurídica pode atuar como um crítico de arte.

Hollywood criou uma imagem na cabeça das pessoas de que cinema é só divertimento e negócios. O que estamos dizendo é que o cinema também é arte. E os significados e valores da arte não são decididos em cortes ou prisões.

A arte está preocupada com o espírito do homem, com o subconsciente do homem, com as necessidades estéticas do homem, com todo o passado e o futuro da alma humana. Como qualquer outra arte, como a pintura, a música ou a poesia, a nossa arte não pode ser autorizada ou censurada. Não há ninguém entre nós que possa julgar isso. Temos não apenas o direito constitucional, mas também o direito mais importante, que é o direito moral de comunicar nosso trabalho a outras pessoas.

Considerar *Flaming Creatures* obsceno por causa de algumas imagens, sacadas do contexto, e fazer disso um caso criminal, sem nenhum esforço para entender a obra como um todo ou o verdadeiro significado dos detalhes, é de fato uma forma restrita, ingênua e nada inteligente de olhar para as coisas.

O investigador do escritório da promotoria que nos prendeu na última terça-feira com [a cópia] *Flaming Creatures* disse que não estava interessado no filme como obra de arte; mas também admitiu que não era competente para julgar a questão. Ele disse que estava olhando para o nosso trabalho como uma questão estritamente de "dever": que estava procurando apenas por imagens "censuráveis" de acordo com sua interpretação da lei.

Até aí tudo bem, na medida em está em causa o dever de um funcionário – mas que diabos isso tem a ver com verdade ou justiça? O significado e a essência de um detalhe em uma obra de arte só podem ser compreendidos no seu contexto global.

É nosso dever, como artistas e como homens, mostrar as melhores obras de nossos contemporâneos para as pessoas. É nosso dever chamar a atenção para o ridículo e a ilegalidade das leis licenciadoras e obscenas. O dever do artista é ignorar as leis ruins e lutar contra elas em todos os momentos de sua vida. O dever do cidadão e do artista é não deixar que a polícia e a lei abusem dos direitos das pessoas, tanto dos direitos constitucionais quanto dos direitos morais que não estão no papel.

Dizemos que as cortes, ao tomar tais decisões para si, estão abusando da liberdade de expressão básica do ser humano, como descrita na Constituição, e obtida pelo homem ao longo de milhões de anos de desenvolvimento espiritual.

Todas as obras de arte, todas as expressões do espírito do homem, precisam ser permitidas, precisam estar disponíveis para o povo.

Quem – quando mesmo os melhores de nossos artistas, os melhores críticos de nossa arte discordam sobre arte (e eu tenho certamente mais autoridade nisso do que qualquer policial ou qualquer corte) – entre vocês se atreve a posar de juiz de nossa arte, ao ponto de arrastá-la para as cortes criminais? Que época é esta que vivemos, quando obras de arte são identificadas como trabalhos criminosos?

Que bela insanidade!

26 de março
Sobre o engajamento social

Sim, o engajamento social! Diríamos que os artistas estão mudando a direção do engajamento. Foi preciso um bom tempo (para alguns de nós) para vermos algo que sabíamos desde o início: saber que de nada serve criticar a ordem existente ou o pobre estado da alma humana; que não podemos mudar, aperfeiçoar ou salvar o homem a partir do exterior; que o verdadeiro trabalho deve ser feito no interior; que os outros podem apenas ser tocados pela beleza deles mesmos; que não podemos proteger a humanidade através do "mudar o mundo"; uma mudança pode ser tão ruim quanto qualquer outra (desde o surgimento do mundo, o homem não parou de mudá-lo); que o trabalho deve portanto ser feito em nosso próprio eu (em si mesmo); que toda mudança deve começar em nós (em mim); que só as almas verdadeiras e belas podem mudar o mundo e trazer ou transmitir a beleza e a verdade aos outros; que, além do mais, uma simples pincelada pode fazer mais pelo homem, exaltar sua alma, tocá-lo e mudá-lo mais profundamente que toda arte explicitamente social e moral; que há uma beleza das almas que se manifesta através das formas puras e absolutas, de cores, de tons, de movimentos e que o homem sempre soube

disso mas não parou de esquecer e de relembrar, e nós estamos começando a relembrar isso tudo mais uma vez.

Saúdo então a nova comédia cinematográfica americana; louvo a arte inútil e desengajada.

25 de junho
Espiritualização da imagem

Coisas muito estranhas estão acontecendo no cinema. E a coisa mais estranha é que não há nada de estranho nisso.

Primeiro houve uma imagem estática de um trem entrando numa estação (se começarmos por aí). Depois houve peças filmadas. Depois houve histórias e filmes cômicos. Depois os poetas se liberaram das intrigas e das narrativas. Os poetas dos anos 1960 se libertam em grande parte da imagem representativa. A câmera agora capta lampejos, fragmentos de objetos e pessoas, e cria impressões efêmeras de objetos e ações, à maneira dos *action painters*. Um nova realidade espiritualizada de movimento e de fotografia é criada na tela, como nas obras de Brakhage ou Jerry Joffen. Em *Dog Star Man* [1961], Brakhage abandona o fotograma em si. Inserindo pedaços de filme colorido bem no meio de um fotograma preto e branco, ele transforma seus fotogramas em mosaicos. Gregory Markopoulos introduz a montagem de fotograma por fotograma. A TV comercial introduz imagens subliminares repetindo apenas um fotograma. A realidade de *flashes* e vislumbres que vemos através das janelas dos carros e aviões se tornou nossa experiência visual cotidiana. Nosso olho está passando por mudanças físicas. Gysin está criando imagens visionárias com a máquina de sonhos.

Vocês ouviram falar da destruição da tela, das experimentações que podemos ver até na Feira Internacional de Nova York: múltiplas telas e múltiplas imagens. Vocês viram projeções com projetores múltiplos e portáteis, múltiplas telas, e a fusão de ações reais e ações filmadas na Judson Church durante a noite do Fantastic Gardens. Aqueles que foram especialmente sortudos puderam entrever o trabalho de Harry Smith, o melhor mágico que trabalha com cinema de animação desde Méliès – suas imagens múltiplas, dispositivos e projetores, seu cinema espacial mágico e cabalístico.

Os limites do material fílmico foram explorados (e não estou falando das imagens em vídeo). Brakhage fez *Mothlight* [1963] sem câmera. Ele simplesmente colou asas de mariposa e flores numa fita de película transparente e a passou na impressora ótica. Storm De Hisch se livrou mesmo da película: ela fez seu filme *Divinations* [1964], ao menos dois terços, perfurando, cinzelando e pintando uma fita de 16 mm, trabalhando com instrumentos minúsculos que trouxera de uma sala de operação cirúrgica.

Naomi Levine pintou e riscou seu filme e nele colocou uma série de coisas que impediram de ser impresso, embora passe no projetor. Existirá apenas uma cópia – já que outras não poderão ser feitas. O mesmo vale para o filme de Barbara Rubin *Christmas on Earth* [1963] – também permanecerá no original. O mesmo ocorre na pintura: nenhuma reprodução jamais poderá recriar o original. Não interessa mais aos cineastas fazer dezenas de cópias. Eles sentem que o filme original é o único verdadeiro e que nenhuma cópia jamais poderá corresponder ao original. Markopoulos, Ken Jacobs, Jack Smith nem mesmo montam numa cópia de trabalho: eles trabalham diretamente sobre o original (e não é apenas uma questão de dinheiro).

Indo ainda mais longe:

Nam June Paik, Peter Kubelka e George Maciunas fizeram filmes em que suprimem a imagem em si, em que a luz se torna imagem. O filme de luz branca de Kubelka me proporcionou uma das experiências visuais mais marcantes.

Indo ainda mais longe: me disseram que Gysin, Balch e Barbara Piccolo em Londres ou Amsterdã ou não sei onde – pouco importa – se livraram do filme, dos projetores e das câmeras: estão trabalhando com fumaças e vapores. Dalí trabalha com lentes de contato que projetarão imagens coloridas em nossas retinas durante nosso sonho.

Nós estamos a um passo do cinema absoluto, o cinema da nossa mente. Na realidade, o que é o cinema, senão imagens, sonhos e visões? Um passo a mais e todos nós abandonaremos os filmes e nos tornaremos filmes: sentados num tapete persa ou chinês, fumando alguma

substância propícia aos sonhos, nós veremos a fumaça e veremos as imagens, os sonhos e as fantasias que estão ocorrendo ali, na mente de nossos olhos: somos os verdadeiros cineastas, cada um de nós, atravessando espaço e tempo e memória – este é o cinema definitivo das pessoas, como tem sido há milhares e milhares de anos.

Tudo isso é real! Não há limites para os sonhos, fantasias, desejos e visões do homem. Isso não tem nada a ver com as inovações técnicas: isso tem a ver com a infinitude do espírito humano, que jamais poderemos confinar em telas, fotogramas e imagens impostas. Ele salta para fora dos limites de todo sonho imposto e busca seus próprios mistérios e sonhos.

Entrevista de Naomi Levine:

Sheila Bick: "Você quer estar no filme, Naomi?"

Naomi Levine: "Não, eu sou um filme."

1965

24 de junho

Filmando *The Brig*

Já que é verão e não há muito mais a fazer, vou contar a vocês tudo sobre *The Brig*. Pensei que isso deveria ser feito como uma espécie de suplemento do livro recentemente publicado sobre *The Brig* e o Living Theatre.

Fui ver *The Brig*, a peça, na noite em que o Living Theatre fechou. Falaram aos Beck que eles deveriam fechar tudo e sair de lá. Dessa vez, a peça foi interpretada com tanta precisão que parecia se desenvolver com a inevitabilidade da própria vida. Enquanto assistia, pensei: imagine se isso fosse uma prisão militar de verdade; imagine se eu fosse um cinegrafista; imagine se eu conseguisse a permissão da Marinha dos Estados Unidos para entrar em uma de suas prisões e filmar o que acontece lá dentro... Que documento se poderia trazer para os olhos da humanidade! Do jeito como *The Brig* estava sendo interpretado, para mim, aquilo era uma prisão de verdade.

Tal ideia se apossou de minha mente e dos meus sentidos tão profundamente que eu saí do teatro. Não queria saber mais nada do que aconteceria a seguir na peça; eu queria vê-la com a minha câmera. Eu *tinha* que filmar.

Enquanto estava sentado lá fora, esperando que a peça terminasse, comuniquei minhas ideias a Judith e Julian Beck. Eles ficaram tão empolgados quanto eu. Decidimos fazer tudo imediatamente. Na verdade, não tínhamos outra escolha: eles precisavam deixar o teatro no dia seguinte. David e Barbara Stone, que foram ver a peça comigo, se deram conta de que também não tinham escolha: estavam presos à outra produção. "Eu suspeitei disso antes de vir", disse Barbara. "Nunca mais vamos te levar em outra peça", completou David.

No dia seguinte consegui o filme e o equipamento. O teatro já havia sido trancado pelo proprietário. Entramos com o elenco e o equipamento dentro do teatro, através de uma abertura lateral por onde se passava carvão, tarde da noite. (Saímos do lugar do mesmo jeito, três ou quatro horas da manhã). Encontramos parte do cenário já desmontada. Os atores colocaram tudo de volta no lugar. Não havia tempo para qualquer teste de equipamentos ou luzes. A iluminação permaneceu a mesma de uma peça de teatro. Coloquei dois holofotes fortes nos assentos da primeira fila, de modo que eu pudesse me mover com bastante liberdade sem que eles aparecessem. Eu tinha três câmeras 16 mm. Câmeras Auricon (sistema único, com som diretamente no filme) com rolos de dez minutos. Eu fiquei trocando de câmera o tempo todo. A representação era interrompida a cada 10 minutos para trocar as câmeras, com a ação sendo retomada com alguns segundos de atraso à cada novo início. Eu filmei a peça em tomadas de 10 minutos, somando 12 tomadas ao todo.

Permaneci dentro da prisão, entre os atores, constantemente atravessando na frente deles, perturbando os movimentos e *mises en scène* usuais. Minha intenção não era mostrar a peça totalmente, mas captar tanto da ação quanto meus olhos "de repórter" conseguissem. Esse tipo de filmagem requer uma concentração exaustiva do corpo e do olho. Eu tinha de operar a câmera; tinha de ficar longe do caminho dos atores; tinha que olhar para o que estava acontecendo e ouvir o que estava

sendo dito; tinha de tomar decisões rápidas sobre meus movimentos e os movimentos da câmera, sabendo que não havia tempo para pensar ou refletir; não havia tempo para refilmagens, nem para erros: eu era um malabarista em uma corda bamba pendurada nas alturas. Todos os meus sentidos estavam ampliados quase a ponto de explodir. (Eu tinha a câmera, o microfone e as baterias comigo, uns bons 35 quilos em equipamento, ao todo; o tamanho do palco não permitia a presença de mais ninguém além do elenco e de mim; eu invejava os equipamentos leves de Maysles e Leacock.) Fiquei tão possuído pelo que estava fazendo que se passaram literalmente semanas até que meu corpo e todos os meus sentidos voltassem ao normal.

Uma das ideias que eu estava buscando – ou tirando de dentro – era a aplicação das chamadas técnicas do *cinéma vérité* (cinema direto) para uma situação de palco. Eu queria abalar alguns dos mitos e mistificações do *cinéma vérité*: O que é verdade no cinema? Em certo sentido, *The Brig* se tornou um ensaio de crítica de cinema. *The Brig,* a peça, era o material perfeito para esse tipo de experimento; a atuação era tão automatizada, tão perfeitamente interpretada, que se movia como um balé de horror. Eu me joguei nele e o usei como material bruto à medida que acontecia, como se fosse uma situação real – o que, na verdade, era. Minha abordagem não era muito gentil com a peça de Kenneth Brown: eu fui um parasita que sugou o sangue dele.

A edição seguiu o mesmo princípio. Agora que tinha visto a peça, disse a mim mesmo: tenho ideias sobre isso, agora não posso editar este material sem ser arrastado para os meus pensamentos e considerações posteriores. Mas havia trechos que já tinham sido arrastados por isso, e eu já sabia, à medida que a câmera trabalhava e a peça avançava. Então eu disse ao meu irmão Adolfas: Você não viu a peça; você não viu as filmagens (ele estava em Chicago na época, editando *Goldstein*); agora, pegue este material e edite, como um completo estranho sem dó nenhum (meu irmão é um sádico, um homem muito cruel, e não tem coração). Eu tratei a peça de Brown como um pedaço de material bruto, sem a intenção de adentrar nos seus "verdadeiros" significados. Judith Malina quase gritava quando eu perdia alguma de suas belas e sutis participações – elas estavam acontecendo do lado esquerdo do palco, enquanto eu estava no

direito; e algumas das falas se perderam; mas eu disse: "Não se preocupe, Judith, não se preocupe – apenas pense no quanto nós perdemos na vida real. Vou pegar o que der". (Na verdade, preciso contar que uma semana depois das filmagens, persuadido por Malina e Brown de que um grande número de falas principais havia sido perdido, passamos por maus bocados e corremos um grande risco ao voltar ao teatro mais uma vez. Nós reconstruímos os cenários e filmamos as partes perdidas. Mas quando vi a nova sequência na tela, percebi que ela não tinha a espontaneidade da filmagem da primeira noite. Eu já conhecia a ação, já conhecia os movimentos e, com frequência, mesmo contra minha própria vontade, comecei a antecipar a ação; o que resultou em algo sem vida, e então joguei a sequência fora.) Agora pegue esse material, eu disse ao meu irmão, e trate com desrespeito e crueldade; corte tudo que não vale a pena ver; esqueça mesmo que era uma peça – nós dois odiamos peças, de qualquer forma; faça comigo o que eu fiz com Brown e os Beck.

E foi isso que ele fez. Projetamos a sequência e meu irmão fez apontamentos e cortou pedaços do filme. Na verdade, foi mais complicado do que isso. Durante as filmagens, duas das três câmeras quebraram. Às vezes o filme rodava 30 quadros por segundo, outras vezes 20. O som vinha muito rápido ou muito lento. Durante a edição descobrimos que o som distorcido era mais impressionante do que o "real" – então muitas vezes deixávamos assim; em outras partes, quando as falas eram importantes, usamos a faixa sonora de "proteção", cortando-a em pequenos pedaços e "dublando a fita"; em outras partes, novamente sobrepusemos as duas faixas sonoras ao mesmo tempo. (Duas faixas sonoras foram gravadas durante as filmagens; uma direto no filme, magnética; outra separada do filme, em uma máquina Wolensak velha.)

E lá fiquei naquela manhã; no chão, exausto, esperando que Pierre voltasse com o caminhão para levar o equipamento. Todos tinham ido embora. O teatro estava vazio e morto agora. Foi a última vez que os Beck se apresentaram em Nova York. Isso de repente se tornou muito triste. Pensei que estava completamente sozinho. Mas então abri os olhos e vi uma garota, 17 anos, pensei, talvez 16, ou podia ter 14 ou 20 – eu estava muito cansado para adivinhar –, e ela começou a caminhar pelo teatro vazio e eu perguntei o que ela estava fazendo, e ela

disse: “Eu moro aqui, sou atriz e esta é minha casa”. “Mas o teatro está fechado”, eu disse. “Eu sei como entrar”, ela retrucou. E ela me mostrou suas coisas, em um canto escuro, no porão; uma malinha, um cobertor e alguns livros. Depois peguei no sono e quando abri meus olhos de novo eu a vi sentada ali na parca luz do teatro vazio lendo uma peça. Ela parecia um gato desgarrado, sozinho, triste e pequeno. Então o caminhão chegou, e nós fomos embora, as ratazanas voltaram e tudo estava acabado. Ela saiu para a rua – nós decidimos tomar um café –, havia uma neve derretida de primavera caindo, ela usava um delicado tênis de verão e a água veio imediatamente e tomou conta dos seus pés – mas ela não disse nada, ela era parte e sangue do Living Theatre, ela era a última a deixá-lo. Observando-a aquela noite eu de repente entendi por que o Living Theatre havia sobrevivido todos esses anos e por que iria sobreviver ainda mais: eles eram tão loucos quanto eu; a devoção deles à própria arte e ao próprio trabalho era fanática e além da razão; aquela garota me ensinou isso e, até onde sei, ela talvez ainda more lá, no subterrâneo, ou nos esgotos. – Ela pode nem mesmo ter sido real, talvez fosse um anjo do *underground*.

No dia seguinte, os agentes literários ficaram irritados, “Por que você não pediu nossa permissão?”, eles perguntaram, “Você não pode fazer coisas assim!”. Os sindicatos cinematográficos pularam no meu pescoço: “Como você se atreve a fazer um filme sem sindicato”. “Mas que inferno”, eu disse. Se alguém quiser fazer um filme “de verdade” em cima da peça de Brown, “adaptá-la” para o cinema – ele pode muito bem fazer. Brown uma vez me contou que ele teve a ideia de realizar uma produção de um milhão de dólares de *The Brig*, com milhares de prisioneiros. Isso deveria ser feito. A importância da crueldade que um homem pratica sobre outro nunca deve ser exagerada. Eu mesmo não estou interessado em adaptar peças, sempre disse isso e estou repetindo aqui de novo. *The Brig,* o filme, é um presente meu para os Beck, dois seres humanos lindos. Minha parte nisso tudo, de verdade, é a dor de cabeça que todo cineasta de *cinéma vérité* sente a maior parte do tempo – e posso dizer pra vocês: dores de cabeça podem ser tão ruins quanto aquelas do coração.

Por sinal: o filme me custou 1.200 dólares.

11 de novembro

Novas tendências, a antiarte, o velho e o novo na arte

Nem tudo aquilo que está ocorrendo na Film-Makers’ Cinematheque este mês é chamado de cinema ou pode ser descrito assim. Parte das atividades não tem nenhum tipo de nome. Os primeiros três programas do New Cinema Festival – as obras de Angus MacLise, Nam June Paik e Jerry Joffen – dissolveram os contornos desta arte chamada cinema num mistério ainda não desbravado. A luz está lá; o movimento está lá; a tela está presente; e, com grande frequência, a imagem filmada também; mas o resultado não pode ser descrito nem vivenciado nos termos com os quais vivenciamos ou descrevemos o cinema de Griffith, o cinema de Godard ou mesmo o cinema de Brakhage.

O suporte do cinema está se libertando, assumindo o controle e avançando cegamente por conta própria. Para onde, ninguém sabe. Fico contente com ambas as coisas: por ele estar avançando para algum lugar e por ninguém saber para onde ele vai. Gosto de coisas fora de controle. Em algum momento, o artista vai fincar o pé no chão, vai parar tudo e começará a doma esse meio de expressão, usando-o para arar os campos de sua própria imaginação – mas o touro continua correndo. Aqueles que assistem ao cinema de vanguarda me perguntam insistentemente: O que há de novo? Quem está trabalhando em novos filmes? E é difícil responder. Pois eles esperam ver ou ouvir mais a respeito do mesmo, mas o que está ocorrendo não é o mesmo. As correntes que estão se movendo dentro de nós, e que são externalizadas pelos artistas, são cheias de novos impulsos e, maduras, vertem jorros incontroláveis com os quais não estamos familiarizados. Assim, os próprios artistas de vanguarda se sentam na plateia, surpresos, repetindo, “O que diabos está acontecendo?”.

Este jorro atual, até o ponto em que se pode fazer generalizações neste estágio precoce (embora não seja tão precoce assim), é marcado por um impulso quase místico no sentido da experiência pura do movimento, da cor e da luz. Tem muito a ver com outras artes, pintura, escultura, *happenings*, ambiente, música, mas os aspectos cinematográficos da luz, da tela (em várias formas diferentes), da imagem (filmadas ou

produzidas por outros meios) e do movimento dominam tais obras. A explosão é ampla e intensa.

Meia centena de artistas diferentes está representada somente na mostra de novembro.

Assim, os artistas de vanguarda, que estão trabalhando numa tradição mais clássica do cinema, estão perguntando a si mesmos o que este novo jorro de arte de luz e movimento fará com sua obra. Nada temam!, gritou o capitão. Nada da boa "velha" arte pode ser invalidada pela "nova" arte. A consequência será uma melhor separação entre a "velha" arte mais genuína e intensa e a "velha" arte superficial e nascida de uma emoção parcial. Na criação, no presente, todos têm sua oportunidade. Mas, na perspectiva do tempo, apenas a arte perdura.

Já faz agora alguns anos que o artista de vanguarda (no cinema e em outras formas de arte) sentiu, e insistiu publicamente, que estava criando algo tão diferente da arte tradicional a ponto de sua obra, achou, poder ser definida como antiarte. E ele tinha razão. Foi necessário adotar tal atitude. O artista está sempre certo, mesmo quando está errado. Esta atitude foi sua libertadora cunha de acetileno perfurando o coração da realidade sempre nova.

Mas, agora, com a perspectiva de cinco, seis ou sete anos, estas obras tão distantes das convenções e tão antiartísticas começam a cair no mesmo tesouro milenar de toda arte. Percebi isto subitamente quando acompanhei a noite dedicada a Nam June Paik. Sua arte, como a arte de La Monte Young, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Jack Smith ou até (sem dúvida) Andy Warhol, é regida pelas mesmas leis milenares da estética, podendo ser analisada e vivenciada como qualquer outra obra de arte clássica.

9 de dezembro

Não existe cinema abstrato: todo o cinema é concreto

Há aqui um paradoxo. O cinema, mesmo na sua forma mais ideal e abstrata, permanece concreto na sua essência; continua sendo a arte do movimento, da luz e da cor. Quando deixamos de fora nossos preconceitos e condicionamentos prévios, nos abrimos para a concretude da experiência visual e cinestética pura, para o "realismo" da luz e do movimento, para a experiência pura do olho, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve de adquirir consciência da matéria da pintura, a *tinta*; ou como o escultor teve de se conscientizar da *pedra*, da *madeira* ou do *mármore*, também a arte do cinema, para atingir sua própria maturidade, teve de se tornar consciente da matéria do cinema – *luz, movimento, celuloide, tela*.

Esta arte tardia, que pensamos ser capaz, na melhor das hipóteses, de recriar a experiência trágica da vida por meio do melodrama, está agora alcançando, por meio de seus poetas, junto com todas as demais artes, iluminações estéticas mais sutis e menos racionais.
São estes os elementos que precisam ser lembrados.

O cinema atingiu sua maturidade e não pode mais ser debatido, resenhado nem tratado – seja pelo público ou pela crítica – como suporte para a narrativa de histórias. Como todas as outras formas de arte, o cinema tem agora dois extremos, muito distantes um do outro.

No dia em que nossos editores perceberem isto, os críticos contemporâneos de cinema serão demitidos por serem repórteres limitados, incompetentes e prejudiciais. Enquanto esse dia não chega, eles continuarão a massacrar o cinema e a enganar as pessoas.

1966

17 de fevereiro

Sobre a consciência expandida e o olho expandido

Há alguns meses, escrevendo no Psychedelic Theatre, afirmei ou pensei que certos consumidores de droga tomam como expansão da consciência somente a expansão do olho, uma capacidade maior de ver.

Desde então, tive outras ocasiões de pensar neste assunto. Um dia, uma jovem dramaturga de vanguarda, após ter assistido a alguns filmes de Stan Brakhage, saiu resmungando "Estes filmes não aumentam

a consciência humana; são feitos apenas para os olhos". Esta era a reação típica de alguns habituados a pensar e ver em termos literais, não visuais, de alguns que confundem cinema e literatura.

"Você quer dizer", eu perguntei a ela, "que sua visão, seus olhos não têm nada a ver com a sua consciência? Sua consciência existe separadamente dos seus olhos? E a música? A música é apenas para os ouvidos? Sua consciência está conectada aos seus ouvidos?". O que é consciência, essa palavra grande? Cada um dos nossos diversos sentidos é uma janela para o mundo e para nós mesmos. O olho, liberto das inibições do ver, nos dá uma nova compreensão do mundo. Essa libertação do olho pode ser obtida através das drogas ou através da educação da mente – este é precisamente o tema de Gerald Oster[7]. Atualmente, muitas pesquisas têm sido feitas nesse campo negligenciado.

Outro dia William Vehr apresentava seu novo filme, *Brothel* [1966]. Alguma coisa me incomodou nesse filme. Ele parecia ser tão rico em texturas, em cores, que em um dado momento eu tive que sair. Depois eu voltei e assisti a mais um pedaço. Eu disse isso a Bill Vehr.

"Faz um ano que venho estudando as artes da Índia", ele disse. "Encontrei lá alguma coisa em comum, espiritualmente, com o que eu quero fazer. Concebo ou faço meus filmes como tapeçarias. Eles podem ser vistos como tapeçarias orientais. Meu filme é um ornamento no tempo, uma tapeçaria fílmica feita de corpos, de *close-ups* de materiais, de cortinas, roupas e manchas de cor reunidos por um contínuo movimento da câmera. Eu nunca fico por muito tempo em um detalhe ou em um rosto. Este rosto, esta silhueta, nunca se torna um personagem, uma pessoa – a câmera continua oscilante, vai à procura do sapato, da perna, da mão, passa pelos olhos e sob uma pulseira – essa tapeçaria não tem fim nem início, poderia continuar assim eternamente. Seria ilegítimo fazer alguma coisa assim na arte?" "É perfeitamente legítimo", admiti. Deus não escreveu em letras de fogo no céu que o cinema (ou qualquer outra arte) é apenas isso ou aquilo. Apenas a história do cinema é finita, o futuro não.

7 Pesquisador conhecido na época por suas experiências na psicologia da percepção. [N.T.]

Sobre a arte, o ofício do artesão e o anonimato na arte

Quando a USCO teve sua mostra, não faz muito tempo, na Cinematheque, eles enfatizaram seu anonimato. "Num mundo de operações simultâneas, não é preciso ser o primeiro para se chegar ao topo", dizia o material impresso da programação. Trata-se de outra ideia nova que tem flutuado por aí ultimamente. Ninguém se surpreende hoje ao ver uma revista literária de faculdade sem nenhum nome de autor impresso ao lado dos poemas. Andy Warhol não assina nem dá título aos seus filmes. A ideia segundo a qual não existe arte, dizendo que tudo é artesanato, e que toda arte é burguesa (segundo o Fluxus), está se tornando cada vez mais abrangente com a disseminação das drogas psicodélicas e das filosofias orientais. Aquilo que fazemos existia antes de nós; é algo que vimos em sonho ou em vidas passadas; identidades podem ser trocadas; nada de novo é criado nem somado àquilo que já existe; tudo é uma ilusão; não há início nem fim, nem lado de cima nem lado de baixo.

Entretanto, mesmo que a palavra "arte" seja substituída pela palavra "artesanato", chegamos ao mesmo lugar: o melhor artesão é o homem mais respeitado, o homem mais procurado – independentemente do fato de ele fazer pinturas ou utensílios cotidianos, vasos, uma caixa de Brillo[8] ou cadeiras. Além disso, todo grande artesão chega ao ponto em que perde a consciência de como faz aquilo que faz: ele apenas o faz.

O aspecto positivo disto é que quando o nome do artista é deixado de lado, quando as obras de arte começam a flutuar livremente como peças de artesanato desvinculadas de qualquer nome, seremos obrigados, gradualmente, a adquirir um conhecimento melhor e mais verdadeiro daquilo que seria o bom artesanato (a boa arte): teremos de fazer nós mesmos todas as escolhas, não haverá mística em torno dos nomes nem o prestígio associado ao artefato para nos ajudar. Em outras palavras: o fim do esnobismo. O nível geral de gosto e a apreciação do belo deverão, portanto, aumentar.

8 Marca americana de sabão que se tornou célebre em uma série de trabalhos de Andy Warhol. [N.T.]

5 de maio

Sobre o compromisso social e a vanguarda

Na semana passada, Louis Marcorelles, um importante crítico de cinema francês e editor da *Cahiers du Cinéma*, passou algum tempo na cidade, procurando filmes para o próximo Festival de Cannes. Antes de deixar Nova York, ele declarou ao *The New York Times* que não haveria jovens cineastas americanos neste ano em Cannes porque "os jovens diretores americanos simplesmente não estão fazendo filmes que vão além de um interesse rotineiro".

Enquanto Louis Marcorelles estava na cidade, Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Louis Brigante e eu tivemos uma longa conversa com ele. Vou reproduzir aqui algumas passagens do que saiu, para que vocês saibam o que as melhores cabeças críticas da Europa pensam sobre o que fazemos aqui.

Louis Marcorelles nos explicou que um dos objetivos de ele vir para Nova York era nos informar que há na Europa uma tentativa de criar um Centro de Distribuição Internacional para o novo cinema.

Jonas Mekas: O que você quer dizer com "novo cinema"?

Louis Marcorelles: O novo cinema, para nós, é basicamente o cinema comercial independente. Ele não existe na América – mas existe no Canadá, no Brasil e na Hungria. São filmes feitos pela nova geração, por gente que tem entre 25 e 35 anos. Depois do macarthismo e do stalinismo, eles ganharam uma perspectiva diferente de suas sociedades. Eles trabalham com ficção e documentário – basicamente com ficção. Em países comunistas, é o Estado que financia os filmes; quando eles trabalham em países capitalistas, trabalham com baixo orçamento, entre 10 mil dólares e 100 mil dólares. A principal diferença entre o Novo Cinema Americano (ou o chamado cinema *underground*) e esse novo cinema é que o cinema *underground* custa pouco dinheiro, é puramente pessoal, e é economicamente livre, enquanto o cinema brasileiro ou o canadense, mesmo quando custa apenas 10 mil dólares, precisa receber esse dinheiro de volta.

(Neste ponto, explicamos ao Sr. Marcorelles como funcionam a Film-Makers' Coop, o Fim-Makers' Distribution Center, e também a filial da cooperativa em Londres que abrirá no mês que vem.).

LM: Mas o que vocês estão fazendo é apenas para o cinema *underground*.

JM: Não. É para todo e qualquer cinema. Estamos fazendo com que todos os cineastas saibam que qualquer cineasta que tenha uma cópia extra do seu filme pode mandá-la tanto para filial da cooperativa em Nova York quanto para a de Londres, e o filme será distribuído, não importa se isso custará muito ou pouco. Não estamos categorizando tipos de filme.

LM: Só que esse cinema hoje conhecido como cinema *underground* não se encaixa exatamente na mesma categoria que chamamos de novo cinema e que é cinema comercial.

JM: Mas estes são termos desnecessários e confusos.

LM: O que eu quero dizer é que esses filmes custaram 10 mil dólares para serem feitos, o que é uma boa quantia, mesmo quando se trata de baixo orçamento.

Shirley Clarke: Quanto você acha que *Scorpio Rising* [Kenneth Anger, 1964] custou?

LM: *Scorpio Rising* está no limiar do que chamamos de cinema comercial.

SC: Não fazemos mais categorias de custos. A cooperativa tem os meus filmes, e os de Rogosin e de Markopoulos – não discutimos categorias. Eles podem custar 200 mil dólares ou 200 dólares.

JM: Cada filme do Centro de distribuição ou da Cooperativa requer um tratamento especial, cada filme tem sua própria audiência – esta é a única diferença. Pode parecer um pouco confuso pra você. Você tem uma ideia muito clara do que quer fazer. E pode parecer que nós não temos. Pode parecer que estamos todos confusos e atrapalhados. Mas isso é parte do que estamos fazendo. Essa mistura, essa confusão é parte do Novo Cinema Americano. Não gostamos de separações. O cinema é um só.

LM: Isso não é realista. Talvez você possa agir assim quando se trata de filmes amadores.

JM: Separar não é realista. E afinal, quem quer ser realista?

Lionel Rogosin: Fico surpreso que você, como crítico, chame nossos filmes de amadores. Você chamaria *Scorpio Rising* de amador? Ou

The Brig? Só porque eles custaram pouco dinheiro para serem feitos? Não entendo.

LM: Eles foram feitos com o dinheiro dos próprios cineastas.

JM: Isso não é verdade. Você não sabe o que Kenneth Anger teve de passar para levantar fundos para seus filmes, ou o que eu fiz por *The Brig*. Mesmo se custasse apenas 100 dólares seria preciso arranjar o dinheiro. Anger teve mais dificuldade para levantar fundos para seu filme do que muito cineasta "comercial" para realizar seus filmes de um milhão de dólares.

SC: Do que você chama *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952]?

LM: Profissional.

SC: Por quê? Foi feito com o dinheiro dele!

LR: A questão é quanto à qualidade do filme – e não se foi feito com um martelo ou com um cinzel.

LM: Talvez você esteja certo. Nosso centro de distribuição eventualmente trabalhará nessa direção também. Não digo que o trabalho de Brakhage, ou de Makopoulos, ou de Anger não sejam importantes. Mas, no momento, os filmes de Shirley, e talvez de Lionel, seriam os únicos a entrar em tal categoria.

SC: Acho que não temos condições de participar de nenhum centro internacional [de distribuição] que pense nesses termos. Nós nos recusamos a fazer esse tipo de separação.

JM: Você enxerga sob o ângulo do quanto-isso-custa; nós enxergamos sob o ângulo do que-tipo-de-filme; qual o seu público, e como conseguir alcançá-lo.

LM: O novo cinema do Brasil, do Canadá e da Hungria é definitivamente muito enraizado socialmente, comprometido. Talvez não seja tão individualista como o cinema *underground*. A luta que esses cineastas estão liderando pode parecer dissociada do *underground*.

JM: A questão não é se eles são engajados ou não. É uma questão de realidades diferentes, de preocupações diferentes em cada país. O artista no Brasil sabe que seu povo tem fome; ele acha que essa é uma realidade importante no seu país; então ele faz um filme sobre pão. Nós achamos que hoje existe uma realidade diferente que é importante na América.

LM: A posição de vocês aqui é completamente diferente da posição da Europa, do Brasil e da Hungria. Vocês têm Hollywood aqui, que controla tudo, até a mente das pessoas. E vocês têm o *underground*, que é vazio, completamente vazio. Não existe um comprometimento real por parte do artista.

LR: Eu discordo. Durante os últimos anos foram feitos pelo menos dez filmes com comprometimento social. E muito do que vem da Europa, e que supostamente é tão maravilhoso, tem zero de comprometimento social.

SC: Existem 30 filmes sendo exibidos na retrospectiva do Novo Cinema Americano no Bleecker Street Cinema, neste e no próximo mês. Queria ver uma programação semelhante em qualquer outro país, tão boa, interessante, variada e socialmente comprometida quanto essa.

LM: Eu, pessoalmente, acho que o cinema deve ser muito comprometido com o social, na linha de Brecht. O cinema deve estar localizado em algum momento, mesmo que poético – em um momento específico, com uma proposta específica.

JM: Mas é isso que estamos fazendo. No Brasil eles têm o problema da fome. Mas aqui nós temos fome na alma. Então, a forma e o conteúdo estão imediatamente conectados com tais necessidades de tempo e lugar. Se você pensasse profundamente a respeito do cinema *underground*, você veria que ele reflete o homem americano tão profundamente quanto o cinema brasileiro reflete o homem brasileiro.

LM: Eu acho que o cinema *underground* está completamente divorciado da América.

JM: Isso porque você não sabe qual é a verdadeira realidade da América, aquela que realmente pede para ser trazida à tona e desenvolvida. O cinema *underground* está tocando em algo que tem sido muito negligenciado. Quando a essência do homem americano começou a morrer, ele estava ficando igual à máquina e ao dinheiro. Agora alguma coisa começou a acontecer. E esta é a coisa mais importante, é nisso que se deve trabalhar. Você pode achar que existe alguma outra coisa mais importante. Mas não existe.

SC: Veja só, não estamos mais famintos por pão. O que temos é fome em nossas almas. Estamos perdendo nossas almas. Estamos perdendo nosso coração.

JM: E o trabalho está sendo feito aqui. É o comprometimento mais profundo que se pode ter com a América hoje. Tenho ainda a impressão de que isso também vale para qualquer outra parte do mundo hoje.

LR: Existem longas que também são comprometidos da forma como Marcorelles está falando. Como *Babo 73*.

SC: Somos duplamente comprometidos.

JM: Por isso é muito importante que Shirley tenha comprado uma câmera 8 mm.

SC: Estou pronto. Isso, pra mim, é como se eu fosse escrever um romance. Agora posso pôr tudo em prática.

LM: Sem som?

SC: O que você quer dizer com sem som? Como você sabe que som eu terei?

LM: Tenho minhas teorias para exprimir.

JM: Ah, existem muitas teorias. Cada cineasta tem a sua própria teoria.

LM: Tenho uma pergunta muito importante para todos vocês, particularmente para Shirley e Jonas. Como vocês se relacionam com as pessoas que assistem a *The Singing Nun* [Henry Koster, 1966]?

JM: Então, a pergunta na verdade é: Por onde você começa? Antes de chegar até uma pessoa que está assistindo a *The Singing Nun,* você tem uma fila de, digamos, 100 pessoas, em uma progressão que vai diminuindo em sensibilidade, desenvolvimento mental e espiritual. Se você realmente desistiu do país, e do homem, então você abre mão de tudo e faz outro *The Singing Nun*, e ganha dinheiro. Mas se você não cede, e se você acredita que o homem pode ser mudado, que ele pode crescer e construir algum tipo de base, e se você mesmo tem algum tipo de base e é um artista, então você começa do topo, dependendo de onde você mesmo está, dependendo da clareza de sua própria visão do homem e de onde você acha que é possível semear essa visão, sem sujá-la ou destruí-la. Aquele que está assistindo a *The Singing Nun* pode nunca ser alcançado, talvez ele seja um caso perdido, e ele morrerá (para renascer, sem dúvida), mas essa não é a questão. Certas coisas estão fora do nosso alcance... Talvez nem o encontremos nesta geração, mas o alcançaremos na próxima – se somos mesmo tão brilhantes.

SC: Você não desiste do país porque as pessoas desse país estão na fila para ver *The Singing Nun.*

JM: É um velho e exasperador problema moral: alcançar por fim aquele único homem. Ele talvez seja encontrado somente por uma graça. Ou por um choque. O que pode dar no mesmo. Não sei. De qualquer forma, ele tem que renascer, no corpo e no espírito.

LM: Para mim a maior arte é aquela que alcança a todos.

JM: Isso também é verdade. Tudo tem dois (e mais) fins. Porque se pode argumentar de outro modo também: que vamos salvar primeiro aquele que está mais perto do precipício – sempre podemos voltar aos outros 99... Se é que se pode falar em "salvação"... Algumas pessoas enlouqueceram pensando nesses termos... É melhor encerrarmos aqui.

1967

9 de novembro

Como de fato atingir o público

Na Universidade de Delaware, vi uma montagem da peça de Kenneth Brown, *The Brig*. Era uma ótima montagem, era a noite de estreia e tinha um bom público. Mas havia algo de muito assustador pairando no ar. Eu olhei para o público, ouvi suas reações e suas questões, e cheguei à seguinte conclusão: se esta peça era realmente chocante há cinco anos e de fato atingiu o espírito do espectador – atualmente a mesma coisa deve ser cinco vezes mais forte para atingir o espírito de quem quer que seja. A *mise en scène* de *The Brig* pelo Living Theatre há cinco anos não teria tido o mesmo impacto hoje. Seria apenas uma verdade moderadamente chocante. Em cinco anos nos tornamos tão habituados à violência cega que algo como *The Brig* realmente parece uma outra peça, não importa a montagem. Eu tive a sensação que a única maneira de atingir o público com a verdade hoje, se você quer instruí-lo ou movê-lo, é "batendo" nele (poderíamos iniciar aqui uma grande discussão para saber se a arte – ou alguém – deveria em algum momen-

to "bater"). É batendo literalmente em um por um com um bastão extensível, diretamente do palco, pou, pou, pou, e salvar-se para não ter que chegar ao fim da "peça". Ou talvez os atores pudessem atirar, ocasionalmente, algumas balas verdadeiras no público para lhe dar um senso de "realidade". E daí eu venho com duas questões: 1) Será que o Vietnam produz esse efeito em nós? 2) Será que tivemos o Vietnam porque nos tornamos o que somos?

Sobre a mutação do olho

Eu tinha o costume de trazer comigo o filme de Tony Conrad, *The Flicker* [1965], às universidades e aos colégios há dois anos. Ou os filmes de Brakhage. E usualmente havia todo tipo de reclamação: "Oh, está muito rápido!", "Que história é essa de planos com um fotograma?", "Que história é essa dessa luz?". Recentemente, observei novas reações aos mesmos filmes nos mesmos lugares – e que mudança! Ninguém menciona os planos de um fotograma – isso parece natural hoje. A primeira vez que exibi *The Flicker,* há dois anos, dois terços das pessoas saíram. Atualmente elas pedem uma segunda exibição. Isso sempre provoca discussões apaixonadas, mas os objetores estão sendo reprimidos por seus próprios colegas – eu nada posso fazer. Está claro que temos uma tendência a subestimar incrivelmente nossas capacidades reais – nossas capacidades de ver, de escutar, de aprender, de perceber, de acumular; e de odiar, de matar, de violar.

Os artistas devem desmoronar quando os tempos mudam?

Há alguma coisa curiosa no ar nas artes e na vida hoje. Os astrólogos nos dizem que a América acaba de entrar num período de 23 anos que será o mais criativo, mais imaginativo até agora. A imaginação criativa da América irá voar. E todos os tipos de movimento, começos de movimento são perceptíveis no ar. Mas ao mesmo tempo, decisões dramáticas estão sendo tomadas. E haverá (e há), por exemplo, aqueles que terão dificuldade de dar o salto para o novo período. Este é o tempo em que ambos, artistas e pessoas, devem tomar suas decisões: fico onde estou e defendo minha posição; ou sigo adiante, em direção ao futuro, quase cego, sem um objetivo claro, apesar de tudo, certo de tomar esta direção. As transições são dramáticas, violentas. Os políticos nos dizem: Por favor, atenção; vá devagar; reeduquem-se. Mas alguns de nós dizemos: Não, somos empurrados para a margem, nossas ações são reações de defesa automáticas, reflexos. Vamos bater, vamos atirar, não nos empurrem, o país irá queimar com a guerrilha.

Alguns dos nossos melhores artistas, devido a toda espécie de conflito, interiores e exteriores, de precipícios, políticos, sociais, emocionais, etc., estão passando por essas mudanças dramáticas. Maior é o artista, mais dramática é a transição. Muitos dentre vocês viram o anúncio de Kenneth Anger na *Voice* de 26 de outubro de 1967. Ele disse: "*In memoriam*, Kenneth Anger, cineasta, 1947-1967". Em 1947, o primeiro filme de Anger, *Fireworks*, foi realizado. O original da imagem e do som de *Lucifer Rising*, seu mais novo filme, foi roubado do artista – testemunho da falta de sentido e da violência acumulada do nosso tempo. Kenneth Anger, especialista em ciências ocultas, personagem torturado e profético, vê e interpreta os sinais dos tempos, e sofre seus efeitos nas suas próprias ações. Então ele declarou a morte do antigo Kenneth Anger. Ele fez o que devia e podia. Ele está entrando na Era de Aquário como um outro homem, e este novo Anger talvez não será um cineasta, diz ele. De qualquer maneira, ele está fazendo um esforço dramático e hercúleo para continuar vivendo, para dar um outro passo como praticamente outro homem – num momento em que muitos dentre nós desistimos. Stan Brakhage, no alto de suas montanhas no Colorado, também atravessa turbulências dramáticas, e o ar treme enquanto esses dois artistas tentam cruzar seus destinos entre duas humanidades, eles mesmos como pontes entre as duas, com suas próprias vidas tentam manter a humanidade unida, dar a ela alguma continuidade e não deixá-la quebrar em pedaços.

Hoje é preciso muita coragem para acreditar no futuro e que o bem irá vencer. Tudo parece tão ermo, se julgarmos pela política e pela

moral. Mas um pequeno número dentre nós sente que nada irá parar a Era de Aquário, a era espiritual, cujos primeiros lampejos podem ser vistos na geração *flower power*; que as ações dos governos e dos políticos, não importa quanto sofrimento e violência produzam hoje, são apenas os últimos movimentos desesperados de velhos governos e velhos políticos – um monstro de Frankenstein no qual não há mais nada de humano e que se move através da paisagem ensanguentada. E como Mel Lyman diz, aqueles dentre nós que são capazes de transcender tudo isso constituem o novo governo. Podemos ver então quanta responsabilidade pesa sob aqueles que possuem uma nova visão sobre as coisas, sejam eles artistas, flores ou crianças. Como posso definir, em termos práticos, essa "nova visão"? Através dos seguintes preceitos, ambos de Santa Teresa (d'Ávila): 1) "Minha intenção era boa, mas minha conduta má; pois por maior que seja o bem, não devemos jamais fazer algo de mal, ainda que bem pouco, para conquistá-lo" e 2) "Temo aqueles que têm medo do diabo mais do que o diabo ele mesmo".

7 de dezembro

Sobre a "montagem" como processo intuitivo

Alguns dizem: "Ei, vocês, cineastas de vanguarda, vocês não montam mais seus filmes; voltem para a escola, rapazes, e aprendam a montar seus filmes". Parem, garotões, tenho alguma coisa a dizer sobre esse assunto, e não há nada para discutir sobre o que estou dizendo: digo isso a vocês como um professor diz para crianças. O que aconteceu durante os últimos dez anos é que o cinema amadureceu. A montagem se tornou um processo intuitivo. Como por exemplo, quando alguém pinta (há montagem em toda arte), o pintor não pensa: "Agora vou movimentar meu pincel para cima, agora para esquerda, agora para cima de novo, agora para baixo, etc.". Nada acontece assim. Ou um poeta, se ele pudesse pensar conscientemente em cada palavra que irá colocar em sequência à outra. Mas no cinema, dizem que há uma certa coisa para ser feita, que existe uma regra! O cineasta de vanguarda hoje faz sua "montagem" da mesma maneira que o poeta e o pintor o fazem: intuitivamente, automaticamente, durante o processo de filmagem (criando). E sobre a preparação? Ah sim, você desenvolveu seu senso estético: vendo outros filmes e frequentando outras artes. Não se pode fazer tudo isso em duas semanas, logo antes da filmagem, *bang*, desse jeito. Isso deve ser feito durante toda sua vida e constantemente: você é o verdadeiro instrumento de sua arte, você é, e não a câmera (você aprende a usá-la em duas horas), todo trabalho deve ser feito em você mesmo. Converse com um cineasta, escute o que ele pensa, o que ele sente: se é grosso, vulgar, pesado, você pode ter certeza que seus filmes também serão assim. Sobre a terra como no céu...

Então, agora que temos todas as ferramentas (dizem que há 8 milhões de câmeras de 16 mm e 8 mm nos EUA hoje) e que todos podem fazer filmes (como todos podem escrever e pintar), podemos abordar outros assuntos mais difíceis (e mais importantes): a arte do cinema. Em breve você começará a me odiar... Aqui é um outro Jonas que fala... (existem vários de mim).

1968

18 de abril

Toda arte é real e concreta

"O cinema experimental é sinônimo de um delírio mental e da fuga da realidade", escreve o crítico francês de cinema Marcel Martin na edição nº 124 da *Cinéma 68*, uma das três principais publicações francesas voltadas para o cinema, em sua resenha da 4ª Quarta Mostra Competitiva de Cinema Experimental de Knokke-Le Zoute. Este tipo de atitude ainda é muito típico entre os europeus.

Nos Estados Unidos esta mentalidade é representada por Amos Vogel (ver seu artigo em *Evergreen Review*). O que me impressiona é o seguinte: como podem os intelectuais (??) franceses, com todas as escolas filosóficas atrás de si, se mostrarem tão primitivos em relação à realidade. Fuga da realidade! Uma cena comum de um filme de

Hollywood (ou de um filme francês) é realidade; mas o filme *The Flicker* [1966], de Tony Conrad, não é realidade... a obra trata da luz. Ou *Wavelength* [Michael Snow, 1967]. A luz não é realidade. Mas a realidade é infinita, são tantos os níveis e ângulos da realidade. O cinema de Hollywood é uma realidade, a obra de Markopoulos, de Snow ou de Brakhage lida com outra realidade. O trabalho do cineasta de vanguarda não é uma fuga da realidade – é justamente o oposto: aprofunda-se ainda mais na realidade, além daquilo que foi visto pelo olhar do cinema narrativo contemporâneo.

Resumindo:

Tudo é real e concreto.
Todos os sentidos são reais e concretos.
Os sentidos estéticos são reais e concretos.
A arte é real e concreta.
O efeito da arte é real e concreto.
A alma é real e concreta.

O efeito da arte na alma e o efeito da alma por meio da arte são reais e concretos.

Agora, vou lhes contar uma história. Minha história poderia se chamar "A história de um homem que foi à Frick Collection para ver a obra de Vermeer".

A história de um homem que foi à Frick Gallery para ver a obra de Vermeer

Era uma vez um homem. Vivia, trabalhava, comia e dormia como todos os outros. Um dia, não sei como nem por quê, ele foi à Frick Collection e se colocou diante de um quadro de Vermeer. Enquanto estava ali, observando o sutil jogo de luz e cor, ele começou a sentir ondas agradáveis percorrendo todo o seu corpo. Mais tarde, em casa e também no trabalho, ele ainda podia sentir a presença de Vermeer. Sentiu uma espécie de eletricidade nas extremidades sutis e minúsculas de seus sentidos, uma corrente que foi além, chegando aos seus pensamentos e ao coração. Ele soube que algo dentro de si, algo que estava se atrofiando e morrendo, tinha subitamente recebido nova vida graças a Vermeer. E isto fez com que ele se sentisse mais completo. Não era um homem encolhido: era um homem em expansão. Durante toda a sua vida ele ouvira dizer que a arte e a beleza eram efêmeras e irreais. Agora ele sabia que, na verdade, tanto a arte quanto seus efeitos eram concretos e reais. Vermeer tinha aprisionado em sua pintura a energia, as sutis vibrações da luz e das linhas que podem despertar e entrar em ação assim que surge um sinal de alguma frequência vibratória análoga no observador – trazendo essa vibração inferior do espectador para seu próprio terreno.

Sabendo isto, o homem passou então a visitar a galeria com frequência para estar na companhia de Vermeer. Era como ir à escola e aprender e crescer – só que os fatos aprendidos não eram os de uma profissão ou ofício, e sim os fatos dos sentidos estéticos. Se na escola ele tinha a sensação de que seus poderes de raciocínio eram reforçados e o conhecimento da maneira de fazer era instilado em sua memória – aqui uma área inteira do seu ser, que ele nem mesmo conhecia, era reforçada e desenvolvida, parecendo agora conferir sentido ao restante. Ele também compreendeu que a expressão que tinha ouvido com tanta frequência na escola e entre os amigos, dizendo que a arte é um reflexo da vida – agora tinha para ele pouco significado. A arte não era um reflexo da vida: a arte *era* a vida. A arte era energia. A arte tinha mais vida do que ele habitualmente tivera... Havia mais alma dentro daquela pintura do que em alguns de seus amigos. A separação não era entre vida e reflexo da vida, e sim entre os fenômenos diferentes. Um homem é uma coisa, uma árvore é outra coisa, uma pedra é ainda outra, e uma pintura de Vermeer ainda outra. E cada uma destas quatro coisas era um campo de energia que agia sobre as demais, e as quatro eram vida.

Conforme os anos foram passando, embora continuasse com as visitas à Frick Gallery, ele começou a parar ocasionalmente diante dos artistas que vendiam quadros nas ruas. E sempre ficava desapontado por não receber deles os sentimentos que Vermeer lhe proporcionava.

Uma confusão de tons borrados parecia brotar destas pinturas amadoras – uma vibração de qualidade e frequência muito mais pesadas, que quase o arrastavam para sua própria frequência, amortecendo seus sentidos, perturbando-os, dando-lhe uma náusea quase física e obrigando-o a se afastar. Àquela altura, ele sabia que os artefatos do homem podem agir de ambas as maneiras – podem nos erguer ou nos arrastar para baixo, dependendo do ponto em que o observador se encontrava em seu próprio desenvolvimento e do ponto em que se encontrava o criador do artefato – "o artista" – quando o criou, do quanto era ele mesmo um instrumento puro e claro, do tipo da nota que ecoaria.

29 de agosto

Construção *vs.* Destruição, ou deixem os mortos em paz

Qual é minha própria posição atual? Só posso lhes dizer qual foi minha posição pessoal até agora. Não sei ao certo onde me encontro no momento. Esta foi minha posição anterior: aqueles que acompanharam o crescimento do Novo Cinema Americano, o cinema *underground*, já devem saber que nossa atitude (minha atitude) ou espírito era construir, criar, e não destruir. Aquilo que consideramos ultrapassado, ou até prejudicial, abandonamos à própria morte inevitável e solitária ao não estender nossa cooperação, ao nos mantermos afastados. Não desperdiçamos energia destruindo a indústria cinematográfica de Hollywood. Canalizamos nossas energias para a criação de um novo tipo de cinema, um cinema mais pessoal, voltado para a libertação da câmera; não desperdiçamos energia na destruição nem no combate aos sistemas competitivos e comerciais de distribuição cinematográfica – criamos nosso próprio centro cooperativo de distribuição, a Film-Makers' Cooperative, com base nas relações humanas não competitivas. Não desperdiçamos energia lutando contra as leis da censura: criamos um cinema que está mudando as leis da censura. Nem mesmo desperdiçamos energia no combate à corrupta mídia de informação pública – criamos nosso próprio cinema informativo *underground*, o *Newsreel*. O mesmo ocorreu com os festivais de cinema: ficamos fora deles. Quer dizer, até agora. Porque agora as coisas são diferentes. O ar está cheio de desespero e vileza. Quem está criando este desespero? Será que tenho uma resposta para ele? Temo que as coisas estejam fora de controle. Mas me parece que é assim que elas sempre estiveram quando as enxergamos do ponto de vista do verme...

1969

22 de maio

Sobre os cine-estruturais

Durante os últimos dois anos (aproximadamente) surgiu todo um grupo de cineastas que parece ter uma série de coisas em comum. Quais são as qualidades que agrupam, ao menos para mim, as obras de Michael Snow, Paul Sharits, Ken Jacobs, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Joyce Wieland, George Landow, e o trabalho recente de Robert Breer? Cada um particularmente está preocupado com a manipulação consciente do movimento e da luz. O movimento e a luz são a essência de seu trabalho. Sitney os chamou de estruturais. Ele acha que a estrutura nas obras deles é o ponto essencial. Eles estão ligados ao movimento da arte minimalista, de um jeito ou de outro. De fato, eles devem ser os únicos verdadeiros minimalistas.

Em todo caso, eu os acho o grupo mais dinâmico e mais produtivo de artistas trabalhando em cinema hoje, e o que traz as contribuições mais interessantes e mais originais.

Na última quarta-feira, o Whitney Museum premiou dois novos trabalhos de Michael Snow, *One Second in Montreal* [1969] e <——> [1969] (é um título gráfico; não possui título fonético[9]). É difícil di-

9 Após a publicação deste artigo, Snow e os críticos passaram a pronunciar *Back and Forth* como título, o que traduzido literalmente para o português resultaria em *Para trás para frente.* Uma alusão aos movimentos de câmera no filme. [N.T.]

zer, depois de ter visto apenas uma vez, se <————> é mais completo que *Wavelength* [1967]. Uma coisa é certa, é uma obra maior. O filme é muito "simples". Parte de uma sala, incluindo uma parede com duas janelas e um canto com um quadro negro (é uma sala de aula), é filmada de um só ângulo, com um tripé fixo. A câmera vai e vem mecanicamente da esquerda para a direita, em panorâmica horizontal, sem jamais ultrapassar os limites fixados, cobrindo sempre o mesmo campo visual. O filme dura 45 minutos e possui uma estrutura de panorâmicas horizontais. Algumas ações acontecem na sala durante a panorâmica – às vezes são pessoas que passam, há mesmo uma espécie de festa, uma aula com os estudantes, etc. Mas eles vão e vem e a panorâmica horizontal (que no último quarto se torna vertical) continua. O filme continua numa velocidade crescente até tornar-se quase um borrão. Paredes, ângulos, perspectivas se fundem transformando-se em superfícies planas, bidimensionais e relativas. Restam apenas energia, luz e movimento.

Eu não tenho nem lugar nem como falar sobre esse filme. Mas sinto que ele é cheio de todos os tipos de ideias e implicações que concernem ao assunto, ao conteúdo e à forma do cinema. Estou às voltas com um aspecto particular em minha cabeça. Ambas as costas, Leste e Oeste, parecem estar preocupadas com o movimento e a luz. Enquanto a Costa Oeste (Sears, Bartlett, Conner, De Witt, etc.) está prioritariamente interessada na imagem eletrônica, no vídeo, que, no meu ponto de vista, tende a desmaterializar toda a realidade (para o melhor e para o pior), na Leste, nas obras dos artistas que mencionei no início do texto, a realidade parece ser transformada em um outro tipo de realidade, em um campo de energia, de energia estética. Não é decorativo, não é simplesmente uma questão de mensagem. Assistir à *Waiting* [1968] de Ernie Gehr ou <————> de Snow é uma experiência (ou uma atividade) cinestésica , física e mental muito mais intensa que assistir aos filmes de Scott Bartlett ou Lauren Sears. Ainda não posso apontar as razões e as diferenças exatas – e, talvez, este artigo inteiro seja apenas uma heresia inútil –, mas essencialmente, deve ser em decorrência das diferenças entre as duas "mídias". Enquanto Sears e etc. estão trabalhando com a tecnologia da TV, Snow e etc. estão trabalhando com o cinema. O cinema é uma realidade secundária e a da TV é primária (necessidade de sobrevivência). O cinema é uma musa; a TV é um deus. O cinema é uma arte e ele pode transformar a realidade em realidade estética (em energia estética); o vídeo está a serviço de seu deus, a eletricidade.

29 de maio
Mais sobre forma, estrutura e proporção

Na última semana escrevi sobre os filmes de Michael Snow, Ken Jacobs, Paul Sharits, etc., explicitando suas preocupações com a luz e o movimento. Creio não ter sido bem-sucedido ao colocar o dedo no ponto central de suas obras. Estas obras escapam uma discussão precisa. Mais ainda, eu não sou um pensador preciso. Talvez eu seja mais um funileiro do que um pensador[10]. De qualquer modo, falar de luz como essência é falar de conteúdo. Mas é a forma que faz de uma obra o que ela é. É através da forma que percebemos o conteúdo, o estilo. O modo pelo qual ele é feito (o ritmo, o andamento) revela, nos diz algo sobre o temperamento, as emoções, os pulmões e o coração do artista (seu andamento pode ser aquele do desespero, ou aquele pacífico contemplativo, ou ...). E isso é algo a se pensar: estrutura. Meu deus, há tantas coisas a se pensar nesse mundo. Fico pensando se conseguirei pensar em todas elas. Em todo caso, estou tentando. Onde eu estava? Estruturando. Nosso senso estético é resposta às estruturas. Não existe arte sem ritmo. Através dele exprimimos o que não podemos exprimir diretamente, em detalhes. Ou seja, não existe nada sem estrutura. Podemos falar de altas e baixas estruturas, talvez. Algumas nos atiram para baixo. A prisão de mulheres é uma péssima estrutura. O atual governo da cidade de Nova York é uma péssima estrutura.

Oh, amigo, estou chegando no interior. Em todo caso, quando você se aproxima dos minimalistas, a estrutura domina. Você não pode dizer muito dos próprios artistas, da sua psicologia, etc., ao ver suas

10 No original: "I am more a tinker than a thinker". [N.T.]

obras. Eles são como cientistas. Outro dia, na Universidade Rockefeller, após a projeção do filme *Arnulf Rainer* [1960] de Kubelka, alguém perguntou: "Você acha que o filme iria parecer diferente se mudássemos alguns fotogramas de lugar?". O que eu disse foi que nós não podemos brincar com as partituras de Beethoven ou com os fotogramas de Kubelka porque ali existem uma lógica de ferro e uma ordem. Sabemos que podemos memorizar a música. Kubelka diz que podemos memorizar filmes e arquitetura. Seja como for, você pode memorizar apenas aquilo que possui uma certa (pouco importa quão escondida) ordem, lógica, ritmo, andamento, estrutura. Arte é ciência, foi isso que eu disse. A intuição do artista é tão precisa quanto a estrutura de um átomo. A arte é tão precisa quanto a ciência. Como a ciência de um átomo. Poetas podem provocar mutações nos átomos.

Continuo a me referir ao átomo por causa do que Richard Foreman disse outro dia. Oh, ele disse, eu sonho com uma arte, um teatro, um cinema que terá a mesma intensidade da descrição da física nuclear da estrutura de um átomo – ou algo com o mesmo efeito. Eu achava que <———> de Michael Snow tinha algo dessa intensidade especial. Encontramos um aspecto mecânico que se situa para além da razão, para além da simples experiência estética. Eu continuo errante, perdoe-me, caro leitor: você certamente não esperaria que eu discorresse com clareza sobre assuntos que ainda não compreendi, esperaria? Estou apenas tentando entendê-los. O processo exato, como funciona uma obra de arte, irá sempre nos escapar. Sim, reagimos à forma do filme. Reagimos cinestesicamente, também, aos movimentos, à luz. Mas através da forma, penetramos mais profundamente no indescritível e no invisível: entramos numa zona de relações, de proporções. Não podemos colocar as mãos em cima. Como o átomo de Richard. Os cientistas falam de átomo, trabalham com o átomo, o dividem – e tudo no papel, através de fórmulas, da matemática – através das relações. Toda a arquitetura, me disseram, é uma questão de relações. Por isso é possível memorizar a arquitetura. Quando duas coisas são colocadas corretamente em relação (proporções e desproporções corretas), elas cantam. Entre os filmes que vejo, no subterrâneo [*undergound*] ou na superficíe, 90% não cantam de jeito nenhum. Eles nem mesmo zumbem. Eles sopram, rosnam, emitem grunhidos, como os porcos – mas não cantam (não tenho nada contra os porcos – porcos são gentis).

Oh, de que adianta. Irei à biblioteca agora ler mais sobre o assunto antes de dizer algo. Acho que preciso de mais instrução.

1970

8 de janeiro

Sobre romanstismo e Gerard Malanga

Existem momentos na vida em que penso que Andrew Sarris nasceu sob uma estrela muito mais abençoada do que a minha. Ele escolheu (ou já era determinado) como seu campo de interesse e fruição o filme narrativo. Ele vai ao cinema assistir a *Topázio* de Hitchcock e escreve uma coluna sobre isso. Ele conta sobre o enredo do filme (o que toma mais ou menos um terço de sua coluna), fala sobre os atores (o que toma outro grande pedaço de sua coluna) e então discute as ideias ou referências ou implicações políticas, sociais do filme, etc., etc. – e lá se vai a coluna dele. Existe muito a se escrever a respeito. Todavia, no momento já devo ter assistido aos filmes de Bob Branaman umas dez vezes e ainda não sei como e o que escrever sobre ele. Como realização estética, no domínio do lirismo fílmico, a obra de Bob Branaman é superior ao último Hitchcock. Mas como falar sobre Bob Branaman? Ou sobre os filmes de Piero Heliczer, também expressões líricas perfeitas? Como discuti-los de modo inteligente e frutífero? Vocês já notaram que eu praticamente nunca escrevi uma crítica sobre um filme de Brakhage, o melhor cineasta fazendo filmes hoje?

Mas deve haver uma forma de falar sobre eles. Pretendo, em minhas futuras colunas – esta é a minha resolução para o ano de 1970 – tentar lidar com esse problema. Semana passada, pela quarta ou quinta vez, assisti aos filmes de Gerard Malanga. Eu costumava desprezar os filmes dele. "Oh", eu costumava dizer, "eis aqui outro poeta que quer fazer filmes. Por que eles não fazem literatura?!" Mas depois das últimas vezes

– e estou falando especificamente de *In Search of the Miraculous* [1967] e *The Preraphaelite Dream* [1968] – consegui escapar de meus próprios preconceitos e hoje não tenho dúvidas de que a obra de Malanga tem seu lugar no repertório cinematográfico.

Imediatamente depois de assistir à obra de Malanga, eu a resumi para mim mesmo: Gerard é um lirista romântico. Por que eu disse isso? Como cheguei a tal conclusão? Meu método deve ser semelhante ao de um crítico de arte. Existe uma tendência, na crítica de cinema, de evitar quaisquer comparações de método que sejam emprestadas de outras artes ou que lembrem outras artes. Acho que tais medos são desnecessários. A verdade é que quando você vê um filme você está absorvendo várias impressões visuais. Eu assisti aos filmes de Malanga, e aos vários detalhes, ao clima dos detalhes, às pessoas, aos rostos, ao ritmo da câmera, às texturas, à escolha das paisagens – todas essas impressões me deixaram em um clima romântico. O ritmo era de uma memória, lânguido. As pessoas, os olhares das pessoas enquanto andavam pelos jardins, parques, ruas; as "ruínas" das civilizações, as cidades; as pessoas jovens (os românticos morrem jovens) lá paradas, com o olhar fixo; o próprio Malanga carregando um grande buquê de rosas vermelhas parado em uma ponte, olhando para o rio (em Roma); tudo contribui para certo lirismo melancólico que impregna o filme.

Sobre Bob Branaman

Em Bob Branaman não há nada do tipo. Não há ritmo, detalhes nem estruturas capazes de me levar a uma disposição romântica. As imagens correm em um ritmo rápido, um *staccato* lírico de fotogramas e imagens, desconectados uns dos outros, mas ligados por certa qualidade de sentimento que abarca um mínimo de emoção. É mais um sentimento de forma e matéria do que uma emoção específica. Imagens: natureza, pessoas, cidades – apenas fragmentos breves –, definitivamente um bloco de notas, um caderno lírico de esboços, memórias poéticas; mas sem grande apego, sem se ater muito em nenhum detalhe ou lugar (ao contrário de Malanga. – Todos os românticos parecem se atrair repetidamente pelos mesmos climas, lugares e "ruínas"; mas não um lirista puro). Há em Branaman certa falta de cuidado na atitude, ou, melhor dizendo, uma falta de brilho na atitude. Um lirista tem bases brilhantes e deixa você em um clima flamejante. O ritmo e a estrutura estão direcionados a esse propósito – enquanto as estruturas de Malanga são mais pesadas, e sempre permeadas de insinuações. Existe uma insinuação em Branaman (ou, digamos, em *Songs* de Brakhage) também. Mas a insinuação é mais uma espécie de qualidade mental do que uma emoção. A forma sempre tem a ver com qualidades mentais, com estruturas de pensamento e matéria. É um absurdo dizer que o poema lírico é sobre "nada". É assim que a arte mergulha na essência das coisas, através da forma – e forma é pensamento. E é aí que reside a verdadeira beleza de um lirista como Branaman, ou como o Brakhage de *Songs.* E também é aí que está a maldição dos românticos: os apegos sentimentais nunca os abandonam completamente, nunca permitem de verdade que eles alcancem o coração das coisas, isto é: a forma pura. Mas não falo isso para menosprezar a obra de Malanga: há beleza e ouro o bastante na superfície de nossa experiência para nos manter ocupados por um longo tempo.

Devido às dificuldades de se discutir sobre o cinema não narrativo, esse tipo de cinema conta apenas com um pequeno círculo de seguidores. E praticamente ninguém escreve sobre ele. Já vi cineastas colocando críticos de cinema de jornais na parede: "Por que você não escreve sobre nossos filmes?". O que eles poderiam escrever? Um crítico de um novo livro de poesia – seja no *The New York Review of Books* ou no suplemento literário de domingo do *New York Times,* ou no *Caterpillar* – pode ao menos mencionar uma linha ou duas. Mas o que o crítico de cinema faz? Ele não pode transcrever filmes. E como não há nenhum enredo para contar, nenhum personagem para falar a respeito e nenhuma ideia política oportuna para se referir – então ele não diz nada. Eu gostaria de ter um programa de televisão para discutir e fazer críticas dos filmes de vanguarda. Quanto às revistas e aos jornais... Ficará para a próxima geração de críticos de cinema a possibilidade de trabalhar com a linguagem, a terminologia e os métodos adequados para discutir o filme não narrativo.

15 de janeiro

Sobre Andrew Noren, o mestre da textura

O filme de Andrew Noren, *Kodak Ghost Poems,* foi exibido muitas vezes durante os últimos três anos, em versões ligeiramente alteradas. Até agora já devo ter assistido a esse filme umas dez vezes, no mínimo. Então posso começar a falar sobre ele.

Durante os próximos anos, haverá mais e mais comparações entre os significados e características das formas literárias e seus paralelos no cinema. O filme de Noren está na categoria de diário ou bloco de notas. Na literatura, diários se afirmam como prosa. Seja André Gide, Kafka ou Whitman (ou *Specimen Days*), trata-se de prosa. O autor é o protagonista invisível de todos os diários. Os melhores diários e filmes do tipo bloco de notas – a obra de Warren Sonbert, Bob Branaman, Andrew Noren, Gerard Malanga, ou mesmo a minha – estão, via de regra, mais próximos do sentimento e da forma poética do que qualquer um dos diários literários. As exceções notáveis são os filmes-diário de Stanton Kaye ou Jim McBride, que são trabalhos de prosa.

Kodak Ghost Poems é um diário que consiste em séries de curtos segmentos (de um a dois minutos e meio). Alguns dos segmentos são pedaços em miniatura de realismo diário, outros são haicais alongados, e outros são ainda pequenos poemas românticos. Falei, na semana passada, de Malanga como um poeta fílmico romântico. Preciso registrar aqui que, hoje, Noren é provalmente "o" romântico sublime do cinema. Suas posturas e seus olhares; as coisas que ele gosta (todos os exuberantes Rubens, as imagens e as vacas de Corot e Courbet); a obra cinematográfica recente dele: tudo é permeado por um espírito de romantismo. Eu o vi (sem que ele percebesse) vagando por aí. Há cerca de um mês, caminhando na 7ª Avenida, com seus passos gigantes, lentos, uniformemente acelerados; com a cabeça levantada, o cabelo parecendo uma árvore fantástica; caminhando pela avenida, cabeça e ombros mais altos do que os das pessoas ao redor dele, com seus olhos sonhadores perdidos em algum lugar à sua frente – ele passou por mim passeando, sem me notar, não notou nem a minha presença e nem a das outras pessoas –, como uma ilha que anda, exatamente do jeito que Cocteau viu a si mesmo no *Testamento de Orfeu,* em câmera lenta. Era como uma visão: um poeta andando ao longo da 7ª Avenida. Eu entendi, naquele momento, por que Nova York, ao contrário de todas as previsões, ainda não foi tomada pelo mar: contanto que um único poeta caminhe pelas ruas de Nova York, a cidade será poupada de sua destruição definitiva.

De qualquer forma, eu estava assistindo ao *Kodak Ghost Poems* de novo, e pela primeira vez consegui tocar em algumas coisas essenciais, ao menos para mim mesmo. O sentimento romântico por si só não faria de *Kodak Ghost Poems* algo tão perene. O que faz isso é a preocupação quase fantástica com texturas e materiais. Não conheço nenhum outro cineasta que tenha tamanha intuição para texturas e materiais. Nós falamos sobre as obsessões ornamentais de Sternberg, sobre a genialidade de Murnau para os humores do homem e da natureza, e sobre as qualidades de Max Ophüls e Fritz Lang – mas nenhum deles atingiu o nível de materialidade que Noren alcança nos *Ghost Poems.* Os tecidos, daqueles azuis fantásticos, aqueles vermelhos e rosas – é quase possível tocá-los. Ele está sempre voltando a eles, repetidamente. Hoje não tenho dúvidas de que essa intuição para a textura-superfície-matéria é também a razão principal de toda a nudez em seus filmes. A nudez no trabalho de Noren, a sequência da banheira que rendeu a ele todo o tipo de problema com os censores – essa nudez está lá pela mesma e única razão. Não, Andrew Noren não é um maníaco sexual. A questão é que ele tem de colocar no filme todas aquelas texturas da pele, todos aqueles corpos. Um corpo, apenas um corpo seco, tudo bem. Mas um corpo molhado, uma textura molhada é muito mais rica do que apenas uma superfície corpórea. Carne: vemos todos os tipos de carne nos filmes de Noren. Apenas um Rubens, ou talvez um Renoir, poderia se equiparar à variedade de cores de carne nos filmes de Noren. E as pessoas nos filmes de Noren não estão apenas sentadas exibindo suas peles, o que seria chato. Não. Elas estão sempre se lavando, esfregando e friccionando suas peles até que fiquem quase transparentes, belamente transparentes. E não apenas as pernas, as costas e os pés, mas também seus peitos, e suas partes mais íntimas, que sempre me constrangeram (não esqueçam que sou um menino do interior). Contudo, uma vez que você entende por que o artista está fazendo seja o que for que ele esteja fazendo, tudo ganha uma nova dimensão, um novo interesse, uma nova beleza.

Então temos este mundo luxuoso e sensual de corpos, detalhes e luz diante dos olhos. Luz, luz e, de novo, luz. Apenas através da luz tais materiais se revelam a nós. Luz que entra pelas janelas, deita-se sobre o chão, nas matérias. E, depois, há ainda as pessoas. Nunca vi ninguém, por exemplo, filmar (ou pintar) um longo cabelo de mulher de forma tão bela e expressiva quanto Noren. Detalhe após detalhe, durante uma hora inteira, *Kodak Ghost Poems* canta o mundo fenomenológico na linguagem e na voz de todos os grandes poetas românticos do passado. E tudo que eu, um mero rabiscador, posso fazer, é prestar minha homenagem a um dos grandes artistas da América, que anda pelas ruas de Nova York com a cabeça nas nuvens e os dedos na sua Bolex.

19 de março

Sobre a miséria do filme de arte comercial

Algumas notas sobre o Grove Press Film Festival:

The Most Beautiful Age [1969] (Tchecoslováquia; Papousek): sentimental, provinciano, mesquinho, juvenil. Alguns esforços formais são visíveis na sobriedade e no controle das imagens e dos atores. O diretor se esforçou para trabalhar com recursos limitados. Mas o que ele fez nunca abandona o nível do banal. O filme não nos faz mal: ele nos aborrece. Notas no programa dizem que Papousek fez escultura antes de trabalhar com cinema. Ele é mais uma prova viva da minha teoria indestrutível: as individualidades mais enfadonhas e imbecis que podemos encontrar estão entre aquelas dos estudantes de arte.

Mr. Freedom [1969] (França; William Klein): uma ilustração crua e sem amor. Parte de uma boa intenção. Uma ilustração dos tempos do Antigo Testamento. O homem, obviamente, nunca ouviu falar do Novo Testamento, ao menos o espírito que o caracteriza. Então, ele combate a raiva com raiva, a estupidez com estupidez, a feiura com feiura, um olho por um olho, a falta de amor com falta de amor. Pobre velha geração raivosa! Klein e seu filme fazem parte de uma geração que deve desaparecer.

Oh! Terrível! O que aconteceu comigo! Por que eu resolvi acompanhar as projeções para imprensa? Por que estou me punindo? Outro dia eu olhei as páginas do *The New York Times* e falei para mim mesmo: Oh, veja todos esses filmes, devo estar perdendo algo! Mas agora vejo que não estou perdendo absolutamente nada. Estou perdendo apenas alguns dos filmes mais horríveis de todos os tempos. Eu fico ouvindo falar sobre *End of the Road* [Aram Avakian, 1970]. Então paguei meus três contos e vi um caco velho. Achava que o cinema tchecoslovaco era banal! O novo e jovem cinema comercial americano é ainda mais banal, mais vulgar. O pior tipo da burguesia caquética. (*EVO* adorou! Sensibilidades burguesas capitalistas!) Joel Oppenheimer beijando um frango, aí está o que eles gostaram. Ele ousou mostrar isso num filme! Que ótimo negócio! É totalmente sem interesse. A humanidade não nasceu nesta manhã. Oh, como estou cansado de filmes comerciais.

Mas lá estão, todos nossos críticos de cinema, velhos e jovens, aqueles que têm barba e aqueles que são amamentados – todos estavam lá no festival da Grove (*Grave*[11]) Press, para assistir à arte de cemitério. E onde eles estavam durante o New Cinema Festival no Elgin Theatre? Oh, quem se importa!

No dia seguinte:

O dragão da maldade contra o santo guerreiro [1969] (Brasil; Glauber Rocha): Eu fiquei pesando por que raios esse filme não entrou no festival da Grove! *O dragão da maldade.* Oh, quanta diferença entre todos os outros novos filmes comerciais e *O dragão da maldade.* Aqui está um filme de carne e osso. Aqui está um filme que lida com algo extremamente real. Provavelmente você não pode apreender verdadeiramente o que é esta realidade, mas a podemos sentir vibrar. *O dragão da maldade contra o santo guer*reiro é um belo filme e muito autêntico. É um filme profundamente político. Todos os filmes documentários, todos os filmes de atualidade se empalidecem quando comparados ao de Rocha. As atualidades, retiradas da vida real, criticando e atacando a vida real, parecem mais pálidas e menos vivas que este filme que recorre à ficção. A coisa mais próxima – politicamente e por seu temperamento – do filme de Rocha que vi é o curta-metragem televisivo que LeRoi Jones fez para PBL em Newark, há um ano.

11 Mekas faz um jogo de palavras entre o nome do festival – Grove - e *grave*, que quer dizer túmulo em inglês. [N.T.]

3 de setembro
História do cinema, futuro do cinema

Já há algum tempo, por três, quatro anos, tenho passado por um período de revisão, de reavaliação de todos os filmes que vi anteriormente, há anos atrás, e que eu tomava por ótimos ou terríveis. E estou descobrindo que fui pessimamente influenciado por todos os livros de história do cinema. Estou descobrindo que a grande maioria dos livros de história de cinema (e a maioria de monografias e de coleções de crítica de cinema atuais) foi escrita após ter visto uma vez, ou no máximo duas, o filme. Enquanto nós, os novos críticos (Kelman, Sitney, Foreman, eu e, em parte, Sarris), não escrevemos nada de decisivo sem ter visto o filme cinco, dez, 20, 30 vezes. Então todos os livros de história do cinema escritos até hoje devem ser jogados na lixeira, eles não possuem valor algum, seu único valor é ser um documento de história social. Eles não tem nada a ver com a história da arte do cinema.

Talvez as únicas vozes em que possamos confiar sejam nas vozes dos próprios cineastas. Não quando analisam os significados de seus filmes (aqui, a frase de Matisse – "Deveríamos cortar a língua dos artistas" – continua a ser verdadeira), mas quando dizem sobre como o filme foi feito, as etapas, o processo, os impulsos, as atitudes, alguns dos raciocínios e alguns outros assuntos que nos ajudam a entender o processo criativo de fazer filmes e que constituem as primeiras sementes de uma crítica das formas.

Lá estávamos nós, no seminário de cinema Flaherty, começando a tentar aprender alguma coisa sobre o cinema, discutindo até uma hora da manhã. Era mais de uma hora quando fomos dormir. Era uma noite escura. Víamos as estrelas mas, no nosso entorno, a escuridão era total. Enquanto andávamos, olhando o céu e o contorno quase invisível do lago, de repente vimos uma forma escura sentada na estrada, na escuridão quase completa, eu quase passei por cima dela.

Me agachei e reconheci a silhueta de uma jovem garota da Harpur College, uma das estudantes de Ken Jabobs. Ela estava sentada no chão no escuro, tinha uma Bolex nas mãos e estava ali imóvel e silenciosa como parte integrante da noite, e naquele momento ela clicou sua câmera: ela filmava. Olhei ao longe – tinha algum tipo de luz ali. Não havia nada mais. Eu não tinha a menor ideia do que ela estava filmando, e continuo sem saber. Mas ela estava lá, completamente tomada pelo que estava fazendo, à uma hora da manhã, e estava claro que, enquanto eu me agachava e a olhava, ela sabia perfeitamente o que queria, enquanto aquilo para nós foi um mistério total – então nós paramos por um momento e continuamos a caminhar em seguida. Brevemente sua silhueta desapareceu na escuridão, ela se fundiu na noite: uma cineasta no trabalho, na escuridão profunda da noite de Connecticut. Aí está onde o cinema nasceu, seminário ou não, livros ou não: o processo criativo continua na sua própria noite de intimidade.

1º de outubro
Sobre continuidade cultural

Encontrei uma cópia do *Le Monde* no avião. Li (na segunda edição de setembro) um ensaio sobre a "Nouvelle Avant-Garde":

"Vitória da imaginação sobre a razão; experiência acima do conhecimento; inversão da percepção; submersão em outra realidade que deve ser explorada, apresentada – abolição das velhas leis e dos antigos critérios. Como separar o bom do ruim, o permanente do impermanente? Como classificar as obras em uma escala de importância se as próprias obras não mais existem, mas sim se manifestam como descargas elétricas?"

Eu li isso e pensei: quem lançou a ideia de que a nova cultura *underground*, radical e revolucionária, é diametricamente oposta à antiga? Acho que essa ideia foi inventada pelos inimigos dos processos de mudança. A questão não é "virar do avesso" os valores e a cultura, mas aprofundar e purificar esses valores e essa cultura, recuperá-los. Ao dizer que os revolucionários e os radicais opõem os valores à cultura, eles fazem com que revolucionários pareçam tolos e justificam seu próprio apego falando de "outros" e "antigos" valores e outra e antiga cultura, enquanto na verdade esses "outros" e "antigos" valores não são de fato valores, mas distorções de valores, e a cultura deles é uma cultura

bastarda. Revolucionários que rejeitam a cultura e a arte perpetuam a falta de compreensão e a distorção da arte e da cultura, ajudando assim o inimigo. Em vez disso, o que eles poderiam dizer é a verdade, e a verdade é: os revolucionários e o *underground* são realmente os restauradores da cultura, eles estão atacando as vulgarizações e os usos equivocados da cultura, da arte, etc. Eles estão protestando contra o uso da arte como mercadoria.

"Vitória da imaginação sobre a razão". *Não é* a vitória da imaginação sobre a razão: a nova arte revela que a imaginação é também razão. Não é a "experiência acima do conhecimento": experiência é também conhecimento. Não é a "inversão da percepção": é o aprofundamento, a ampliação da percepção. Etc., etc... A cultura antiga e banalizada continua olhando para o novo por meio de oposições e negações, enquanto, na verdade, o processo é de aprofundamento, purificação, expansão, ampliação, acréscimo. A questão é o quanto alguém pode ampliar ou acrescentar sem desestabilizar o equilíbrio das pessoas, a ponto de elas encararem isso como "oposto" ao que já sabem. A chance de isso acontecer é proporcional à inteligência e ao esclarecimento da pessoa. Quanto mais inferior a mente e o corpo, menor é a mudança no conhecimento e na experiência requerida para o sujeito sair do equilíbrio, para bradar: Eles estão contra a cultura e os valores!

Crédito das traduções para o português

Textos traduzidos por Augusto Calil
A alegria criativa do cineasta independente \ Marilyn Monroe e o mundo sem amor \ Sobre a crítica de cinema e sobre mim mesmo \ Os Mozarts do cinema \ Sobre o cinema baudelaireano \ Novas tendências, a antiarte, o velho e o novo na arte \ Não existe cinema abstrato: todo o cinema é concreto \ Sobre a arte, o ofício do artesão e o anonimato na arte \ Toda arte é real e concreta \ A história de um homem que foi à Frick Gallery para ver a obra de Vermeer \ Construção vs. Destruição, ou deixem os mortos em paz

Textos traduzidos por Gabriela Linck
Sobre filmar *Guns of the Trees* \ Sobre improvisação e espontaneidade \ *The Connection* e a incerteza do homem \ Sobre a obscenidade \ Manifesto *underground* sobre a censura \ Filmando *The Brig* \ Sobre compromisso social e a vanguarda \ Sobre romantismo e Gerard Malanga \ Sobre Bob Branaman \ Sobre Andrew Noren, o mestre da textura \ Sobre continuidade cultural

Textos traduzidos por Maria Chiaretti
Pull My Daisy e a verdade do cinema \ Como transcender a arte \ Sobre as sensibilidades femininas \ Elogio a Marie Menken, cine-poeta \ A linguagem mutante do cinema \ Sobre a crítica de cinema \ Sobre as fronteiras mutantes do cinema \ O cinema em 8 mm como arte popular \ Sobre as mulheres no cinema \ Mudanças técnicas do cinema \ Sobre o *cinéma vérité* e a verdade da voz humana \ Sobre engajamento social \ Espiritualização da imagem \ Sobre a consciência expandida e o olho expandido \ Como de fato atingir o público \ Sobre a mutação do olho \ Os artistas devem desmoronar quando os tempos mudam? \ Sobre a "montagem" como processo intuitivo \ Sobre os cine-estruturais \ Mais sobre forma, estrutura e proporção \ Sobre a miséria do filme de arte comercial \ História do cinema, futuro do cinema

4

O filme-diário*

JONAS MEKAS

Reminiscences [*of a Journey to Lithuania*] tem a forma de um caderno de notas, ou de um diário, uma forma que grande parte do meu trabalho mais recente parece assumir. Não cheguei a ela por cálculo, mas por desespero. Durante os últimos 15 anos fiquei tão envolvido com o cinema independente que não tive tempo para mim mesmo, para minha própria produção cinematográfica – entre a Film Makers' Cooperative, a Film Makers' Cinematheque, a revista *Film Culture* e agora o Anthology Film Archives. Quero dizer, não tive longos períodos para preparar um roteiro, depois passar meses filmando, depois editar, etc. Tive apenas pedaços de tempo que me permitiram filmar apenas pedaços de película. Todo o meu trabalho pessoal tomou a forma de notas. Pensava que devia fazer tudo o que pudesse naquele momento, do contrário poderia não achar mais tempo livre por semanas. Se posso filmar um minuto – filmo um minuto. Se posso filmar dez segundos – filmo dez segundos. Aproveito o que posso, por desespero. Mas por muito tempo não vi o material que coletava dessa maneira. Pensava que o que estava fazendo era praticar. Eu estava me preparando, ou tentando manter o contato com a minha câmera, de modo que, quando chegasse o dia em que tivesse tempo, faria então um filme "de verdade".

* Palestra sobre *Reminiscences of a Journey to Lithuania* proferida no International Film Seminar em 26 de agosto de 1972 e posteriormente publicada com o título de "The Diary Film" em Sitney, P. Adams (org). *The avant-garde film.* A reader of Theory and Criticism. Nova York: Anthology Film Archives, 1987. pp. 190-198. Agradecemos a Jonas Mekas por nos autorizar a publicá-la aqui. Traduzido do inglês por Daniel Peluci Carrara.

Na segunda semana após ter chegado aqui em 1949, peguei dinheiro emprestado de pessoas que conhecia e que tinham chegado antes e comprei a minha primeira Bolex. Comecei a praticar, filmar, e pensei que estivesse aprendendo. Por volta de 1961 ou 1962, vi pela primeira vez todo o material que tinha coletado durante todo aquele tempo. Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias conexões nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos fios unificadores, mesmo naquela forma desorganizada. Percebi que havia coisas nesse material que voltavam de novo e de novo. Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa . Mas não era assim. Não era sempre "outra coisa". Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens. Como, por exemplo, a neve. Praticamente não há neve em Nova York; todas as minhas notas de Nova York estão cheias de neve. Ou árvores. Quantas árvores você vê nas ruas de Nova York? Enquanto estudava esse material e pensava sobre ele, tornei-me consciente da forma de um filme-diário e, é claro, isso começou a afetar minha maneira de filmar, meu estilo. E em certo sentido isso me ajudou a ter paz de espírito. Eu disse para mim mesmo: "Bem, muito bem – se não tenho tempo para dedicar seis ou sete meses à produção de um filme, não vou me abalar; irei filmar notas curtas, dia a dia, todos os dias".

Pensei sobre outras formas de *diário*, em outras artes. Quando você escreve um diário, por exemplo, você se senta, à noite, sozinho, e reflete sobre seu dia, em retrospecto. Mas ao filmar, ao manter um caderno de notas com a câmera, o maior desafio consiste em como reagir com a câmera no instante, durante o acontecimento; como reagir de modo que a filmagem reflita o que senti naquele exato momento. Se escolho filmar certo detalhe no decorrer da minha vida, deve haver boas razões pelas quais separei esse detalhe específico de milhares de outros. Seja no parque, na rua ou numa reunião de amigos – há razões pelas quais escolho filmar certo detalhe. Pensei que estivesse fazendo um diário bastante objetivo da minha vida em Nova York. Mas os amigos que viram a primeira edição de *Walden* (*Diaries, Notes & Sketches)* me disseram: "Mas esta não é a *minha* Nova York! A minha Nova York é diferente. Na sua Nova York eu gostaria de viver. Mas a minha Nova York é fria, deprimente...". Foi então que comecei a ver que, realmente, eu não estava fazendo um caderno de notas *objetivo*. Quando comecei a ver meus diários em filme de novo, notei que eles continham tudo que Nova York *não possuía*... Era o oposto do que originalmente pensei que estivesse fazendo... Na verdade, estou filmando minha infância, não Nova York. É uma Nova York de fantasia – ficção.

Percebi outra coisa. No começo pensei que houvesse uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é um processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu diário em filme, pensei, eu estava fazendo algo diferente: estava capturando a vida, pedaços dela, enquanto ela passa. Mas percebi bem cedo que não era tão diferente, afinal. Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado pela minha memória, meu passado. De forma que esse filmar "direto" também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, vim a perceber que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram. Portanto, não vejo mais diferenças tão grandes entre um diário escrito e um diário filmado no que diz respeito ao processo.

Quando decidi ver meus primeiros dez anos de filmagem, já tinha usado três Bolex. Era a época da libertação do cineasta independente, em que as concepções do fazer cinematográfico mudavam radicalmente. Como muitos outros, durante os anos 1950 e 1960, eu queria ser um cineasta "de verdade" e fazer filmes "de verdade", e ser um cineasta "profissional". Eu estava bastante preso às convenções cinematográficas herdadas. Sempre carregava um tripé... Mas então examinei todo o meu material filmado e disse: "A cena do parque, e a cena da cidade, e a árvore, está tudo lá, no filme, mas não é o que vi no momento em que filmei! A imagem está lá, mas falta algo essencial". Captei a superfície, mas perdi a essência.

Naquela época, comecei a entender que o que faltava em meu material era *eu mesmo*: minha atitude, meus pensamentos, meus sen-

timentos no momento em que olhava para a realidade que estava filmando. Aquela realidade, aquele detalhe específico, no começo, atraiu a minha atenção por causa das minhas lembranças, do meu passado. Eu destaquei aquele detalhe com todo o meu ser, com o meu passado total. O desafio agora é capturar aquela realidade, aquele detalhe, aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir. Tratava-se de uma aceitação e de um reconhecimento das conquistas do cinema de vanguarda dos últimos 50 anos. Isso afetou o tempo de exposição, movimentos, ritmo, tudo. Tive de descartar as noções acadêmicas de exposição "normal", movimento "normal", normal e apropriado isso, normal e apropriado aquilo. Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos.

Antes de prosseguirmos, gostaria de dizer algo sobre essa coisa chamada "realidade". Realidade... Nova York está lá, é "real". A rua está lá. A neve está caindo. Não sei como, mas está lá. Ela leva sua própria vida, é claro. O mesmo com a Lituânia. Então, agora, entro na imagem. E com a câmera. Quando caminho com a minha câmera, algo cai em meus olhos. Quando caminho pela cidade, não conduzo meus olhos conscientemente disso para aquilo e para aquilo. Ao contrário, caminho e meus olhos são como janelas abertas, e vejo coisas, as coisas caem lá dentro. Se ouço um som, claro, olho para a direção do som. O ouvido se torna ativo, e direciona o olho; o olho está buscando aquilo que fez o barulho. Mas na maioria das vezes as coisas ficam caindo lá dentro – imagens, cheiros, sons, e elas vão sendo separadas na minha cabeça. Algumas coisas que caem chamam a atenção talvez por sua cor, pelo que representam, e começo a olhar para elas, começo a reagir a este ou àquele detalhe. Claro, a mente não é um computador. Mas ainda assim, ela funciona mais ou menos como um computador, e tudo que cai lá dentro é mensurado, corresponde a lembranças, a realidades que foram registradas no cérebro, ou onde quer que seja, e é tudo muito real.

A árvore na rua é realidade. Mas aqui, eu a destaquei, eu eliminei toda a outra realidade que a cerca, e escolhi apenas aquela árvore específica. E a filmei. E se agora começo a examinar o que filmei, o que coletei, tenho uma coleção de muitos desses detalhes destacados, e todas vez que eles apareceram, eu não os busquei, eles me escolheram, e reagi a eles por razões muito pessoais, e é por isso que todos eles se conectam, para mim, por uma ou outra razão. Todos eles significam algo para mim, mesmo se não entendo por quê. Meu fime é uma realidade destacada por mim através desse processo muito complexo, e, é claro, para quem o consegue "ler", esse material diz muito sobre mim – na verdade, mais sobre mim do que sobre a cidade em que filmei: você não vê a cidade, só vê esses detalhes destacados. Portanto, quando se sabe "lê-los", mesmo que eu não apareça falando ou andando, pode-se dizer tudo sobre mim. No que diz respeito à cidade, é claro, você também poderia falar algo sobre ela partindo de *Walden* – mas apenas indiretamente. Ainda assim, caminho por essa realidade concreta, representativa, e essas imagens são todas registros da realidade concreta, mesmo se apenas em fragmentos. Não importa como eu filme, rápido ou devagar, como seja a exposição, o filme representa certo período histórico concreto. Mas, como um grupo de imagens, ele diz mais sobre a minha realidade subjetiva, ou você pode chamar de minha realidade objetiva, do que sobre qualquer outra realidade.

Usei o processo de eliminação, cortando partes que não funcionavam, as partes "mal escritas", e deixando as partes que funcionavam praticamente sem mudança alguma. Isso significa que não editei as sequências individualmente Deixei as partes que, achei, capturavam algo, significavam algo para mim, e que não me ofendiam técnica e formalmente. Mesmo quando algumas partes captavam algo da essência, se me incomodavam formalmente eu as descartava. Costumo brincar que Rimbaud tinha *Iluminações* e eu tenho somente eliminações.

Passei muito tempo pensando, experimentando como este ou aquele detalhe, como esta nota ou aquele esboço funcionavam na totalidade do rolo. Foi um problema menor em *Reminiscences*, mas com *Walden* (*Diaries, Notes & Sketches*) tive realmente de trabalhar duro e por muito tempo. Depois de você ficar sentado por duas horas assis-

tindo a um filme, é importante o que acontece durante a terceira hora. Surge a questão da repetição. Por vezes tenho de eliminar até mesmo partes de que gosto, porque muito de uma coisa acaba sobrando. Nesse caso, no caso de *Reminiscences*, a edição foi muito rápida. Hans Brecht, da Norddeutscher Television, me ajudou a pagar a película e a Bolex em troca dos direitos de exibição na televisão alemã. Mas em seguida voltei e me esqueci completamente de Hans Brecht. E ele se esqueceu de mim. Mas, então, no dia de Natal ele me ligou. "Está pronto? Preciso dele para o dia 20 de janeiro." "Em 20 de janeiro? Por que não me disse isso mais cedo?" Fui para minha mesa de edição e comecei a trabalhar. Após ter voltado da Lituânia, fiquei pensando: "Como vou editar o filme?". Esse material me era muito próximo. Eu não tinha nenhum distancimaneto. E mesmo agora, hoje, tenho pouca distância. Tinha mais ou menos o dobro do material que se vê no filme. Então parava e pensava comigo mesmo: "Bem, muito bem. Essa urgência me ajudará a tomar decisões". Por dois ou três dias eu não toquei no material, pensava sobre a forma, a estrutura do filme. Depois de ter decidido sobre a estrutura, apenas juntei as partes, muito rápido, em um dia. Sabia que era a única forma de lidar com esse material: trabalhar de forma totalmente mecânica. Outra maneira teria sido trabalhar muito tempo nele e fazer um filme completamente diferente, ou destruir o material no processo.

Mudei a sequência temporal apenas em poucas ocasiões. Em *Reminiscences* mantive a sequência temporal. Em *Walden* (*Diaries, Notes & Sketches*), quando tinha dois longos esboços lado a lado, empurrava um deles mais para frente no tempo, ou para trás, por razões estruturais.

Aqueles de vocês que viram a primeira edição de *Walden* (*Diaries, Notes & Sketches*), e agora *Reminiscences*, verão a diferença entre os dois. A base de *Walden* é o quadro único. Há muita densidade ali. E quando estava indo para a Lituânia pensava que fosse trazer material no mesmo estilo. Mas, de alguma forma, quando estava lá, simplesmente não pude trabalhar no estilo de *Walden*. Quando mais permanecia na Lituânia, mais ela me mudava, e me empurrou para um estilo completamente diferente. Havia sentimentos, estados, rostos que não podia tratar de maneira demasiado abstrata. Certas realidades podem ser apresentadas em cinema apenas através de certas durações de imagens. Cada tema, cada

realidade, cada emoção afeta o estilo que você filma. O estilo que usei em *Reminiscences* não foi o ideal para o filme. É um estilo de concessão. Explicarei por quê. Por exemplo, cometi um erro grande que nunca repetirei. Minha terceira Bolex estragou pouco antes da minha viagem. Já a tinha consertado diversas vezes, mas dessa vez não consegui mais consertá-la. Então comprei uma nova Bolex. O material lituano foi o primeiro que filmei com essa nova Bolex. Mas mesmo se duas Bolex fossem totalmente idênticas, o simples fato de você nunca ter carregado a nova em suas mãos tem um efeito sobre você. Você tem de se acostumar a cada nova câmera, de modo que, durante a filmagem, ela reaja a você, e você conheça suas fraquezas e seus caprichos. Porque, mais tarde, quando comecei a filmar, descobri que a minha nova Bolex não era de forma alguma idêntica à antiga. Ela era, na verdade, defeituosa, nunca mantinha uma velocidade constante. Eu a ajustava em 24 quadros, e após três ou quatro cenas ela estava em 32 quadros. Você tinha de olhar constantemente para o mostrador, porque as velocidades de quadros por segundo afetam a iluminação, a exposição. E quando finalmente me dei conta de que não havia jeito de consertá-la ou de fixar a velocidade, decidi aceitar e incorporar o defeito como um dos recursos estilísticos, usar as mudanças de luz como um meio estrutural.

Quando notei que as velocidades mudavam constantemente (em especial quando filmava sequências curtas, trechos breves), sabia que não seria capaz de controlar as exposições. Não quero dizer que queria ter uma iluminação "normal", "equilibrada". Não, eu não acredito nisso. Mas consigo trabalhar dentro das minhas irregularidades, dentro do meu estilo de choque entre quantidades de luz, apenas quando tenho o controle completo, ou ao menos o controle "normal" sobre as minhas ferramentas. Mas aqui esse controle me escapava. A única maneira de controlar era aceitar e usar isso como parte da minha maneira de filmar. Usar as superexposições como pontuações; usá-las para revelar a realidade sob, literalmente, uma luz diferente; usá-las para imbuir a realidade de uma certa distância; para compor a realidade.

Quando fui para a Lituânia, foi-me oferecida uma equipe e câmeras, e poderia tê-las usado. Mas não o fiz. Sabia que, embora as imagens filmadas por esses técnicos, seguindo minhas instruções, tivessem

sido "melhores" profissionalmente, elas teriam destruído o tema que eu estava perseguindo. Quando você vai para casa, pela primeira vez em 25 anos, você sabe, de alguma forma, que as equipes de cinema oficiais não pertencem àquele lugar. Por isso escolhi a minha Bolex. Minha filmagem tinha de permanecer totalmente privada, pessoal, e "não profissional". Por exemplo, nunca conferi a abertura da minha lente antes de filmar. Eu corria meus riscos. Sabia que a verdade teria de depender e girar em torno dessas "imperfeições". A verdade que captava, o que quer que fosse, teria de depender de mim e da minha Bolex. Quando você filma com uma Bolex, você a segura em algum lugar, não exatamente onde está o seu cérebro, um pouco mais abaixo, não exatamente onde está o seu coração – um pouco mais acima... E então você dá corda, você lhe dá uma vida artificial... Você vive continuamente, dentro da situação, em um *continuum* de tempo, mas você filma apenas em trechos, tanto quanto permita a corda... Você interrompe sua realidade filmada constantemente... Você a retoma de novo...

Não gosto de nenhuma forma de mistério. Quanto mais puder contar sobre as pessoas em meus filmes, mais feliz eu fico. Em todos os meus últimos filmes uso cartelas para contar o que você vê. Gosto de contar com antecedência o que você vai ver, o que vai acontecer, tanto quanto puder. Claro, não há necessidade de contar tudo; há limites.

Meus amigos me perguntam: "O que seus irmãos estão fazendo lá? De onde você vem? Como é lá?". Ponho todas essas informações nas legendas. Kostas tem tomado conta do celeiro por dez anos, e poderá ser sua vida por mais dez anos. O outro é agrônomo, tem sido agrônomo desde que saiu da escola.

Decido mais tarde, depois da filmagem, que sons vou usar. Coleto os sons sempre que posso. Usualmente finalizo com certa sequência e certos sons cercando a mesma situação. Vejo meu material como lembranças e notas, da mesma maneira que vejo meus sons coletados durante o mesmo período. No caso da música para a parte lituana de *Reminiscences*, foi uma coincidência eu ter recebido uma gravação que admirava muito. Trata-se de uma música escrita por volta de 1910 por um jovem compositor/pintor lituano, Ciurlionis, que morreu muito cedo em um asilo para loucos. Gravei certas passagens repetidas vezes,

algumas partes dela. Talvez haja influências de Scriabin nela (é o que alguns disseram), mas essencialmente é música lituana. Há certas notas que me dizem algo, e costumava ouvi-la o tempo todo até que o disco foi roubado junto com o fonógrafo há mais ou menos dez anos. De forma que essa música significa algo para mim, me é muito próxima, e por isso a usei. Usei-a como um motivo recorrente, em certo sentido. Achei que iria me ajudar a juntar todos os pedaços separados por meio dessa recorrência sonora. Usei Bruckner para a sequência de Kubelka em Viena porque Bruckner era um dos compositores favoritos de Kubelka. O madrigal que usei na biblioteca de Kremsmuenster era um dos madrigais favoritos de Kubelka. Assim, é tudo muito pessoal.

Achei um pequeno quadrado preto em minhas primeiras filmagens. Estava fazendo experiências, em 1950, tentando fazer divisões num filme, como capítulos num livro, e pensei em usar um quadrado para indicar os diferentes capítulos do filme. Mas nunca cheguei a usá-lo, até que o descobri de novo, enquanto trabalhava em *Reminiscences*. Vocês vão notar que uso os números de 1 a 100 apenas na parte lituana. Em todas as outras partes uso o quadrado preto para a separação de capítulos. Ou talvez sejam apenas parágrafos. Não consegui pensar, sob pressão de prazo, em outra coisa que pudesse fazer. Não queria usar a tela preta.

Digo no filme: "O tempo na Lituânia permaneceu suspenso para mim, por 25 anos, e agora está começando a se mover de novo". De modo que quando as pessoas me perguntam com é a vida lá agora, estou começando a tentar responder. Mas até agora tenho evitado fazê-lo. Com frequência digo: "Oh, veja meu filme, está tudo lá, não tenho mais nada a dizer, não sei nada sobre isso". Porque a verdade é que não vi a *vida real* lá. Eu estava sempre procurando pelo que restou das lembranças do que *existiu*, do que *foi* há muito tempo atrás. Não vi a realidade de *hoje*, ou a vi através de um véu. Há dois tipos de viajantes, de pessoas que saem de casa. Uma categoria é de pessoas que deixam sua casa, seu país por conta própria. Você decide, "Oh, odeio tudo isso, vou ganhar mais dinheiro em outro lugar; as pessoas vivem melhor em outro lugar; a grama é mais verde lá...". Você vai e se estabelece noutro lugar. E, é claro, ocasionalmente você pensa em sua antiga casa, em seus velhos parentes; mas afinal você cria novas raízes, e esquece aquilo tudo. Oca-

sionalmente você pode pensar que talvez fosse mais bonito lá, na velha pátria. Mas não sofre por isso.

Por sua vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas de suas casas à força – seja por força de outras pessoas ou por força das circunstâncias. Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. Você pensa na sua antiga casa, a romantiza, isso cresce e cresce. Você tem de vê-la de novo, voltar lá e começar tudo do princípio. Você tem de deixar a sua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar. Por isso em *Walden* eu filmava Nova York, mas era sempre como se filmasse a minha antiga casa. Então, agora, depois que voltei, tudo isso muito provavelmente começará a mudar.

Ken Jacobs me disse que *Reminiscences* lhe interessou a princípio porque representa a experiência de uma Pessoa Deslocada[1], uma experiência que ele nunca teve, mas pela qual se sente atraído, devido à sua própria infância em Williamsburg, Brooklyn, que praticamente não existe mais. Então, temos, nos Estados Unidos, uma terceira categoria de Viajante: aquele cuja casa é constantemente varrida de sob seus pés pelo moderno código de construção.

Tenho lido muito ultimamente. Escolhi *Wilhelm Meisters Wanderjahre*[2], de Goethe, sobre seus anos de viagem. Eu o tinha lido há muitos e muitos anos atrás. Mas agora comecei a lê-lo e ele adquiriu um significado completamente diferente para mim. Enquanto Wilhelm viaja e conhece pessoas diferentes, vê lugares diferentes, comecei a pensar sobre meus diários em filme. Comecei a ver conexões interessantes. Ele também visita lugares e conhece pessoas, vai a monastérios, como fiz na Áustria. Mas ele viaja por escolha própria. Ele decidiu

1 No original *Displaced Person*, expressão utilizada no final da II Guerra Mundial pelas forças aliadas para designar os quase oito milhões de sobreviventes dos campos de trabalho forçado, prisioneiros de guerra e refugiados políticos (na sua maioria opositores do regime soviético) que eles acabavam de libertar. Em 1946, seis milhões haviam sido repatriados – expontaneamente ou à força –, os outros dois milhões, dentre os quais muitos lituanos, permaneciam nos "Displaced Person camps", ou "D.P. camps". Sempre que o sentido não for prejudicado, usaremos o termo mais familiar à nossa língua: "refugiado" – apenas quando for importante privilegiar a singularidade histórica do "displaced person", como é o caso aqui, usaremos "deslocado" ou "pessoa deslocada". [N. E]

2 Lançado no Brasil com o título *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meisters* pela Editora 34. [N. E]

deixar a sua casa e ver o mundo, conhecer diferentes tipos de pessoas, aprender. O *Wanderer* de Goethe é de um século diferente. Minhas viagens representam um *Wanderer* típico de meados do século XX – e você encontrará esse Viajante em todos os continentes e em todos os países hoje: um Deslocado. O Deslocado, o Exilado, como o Viajante. Existe tal coisa, e não é um conceito abstrato. Uma Pessoa Deslocada, uma P.D., é uma realidade de hoje. Devido aos níveis e complexidades das civilizações contemporâneas, temos o Deslocado. Sou uma delas. E um Deslocado não é idêntico a Wilhelm de Goethe. O Deslocado não pode escolher, não escolheu deixar sua casa. Ele foi atirado no mundo, na Viagem, foi forçado a isso.

Reminiscences não é dominado por tristeza. Há muita alegria, ou ludicidade no filme. Ele é equilibrado, acho. O que acontece, na verdade, é que na maioria dos casos, em arte, a tristeza é descartada como parte da experiência humana, como se houvesse algo de errado com ela. Mas não há nada de errado com a tristeza. Ela é uma experiência necessária, essencial. A tristeza é um estado muito real. Precisamos dela. E, claro, como a tristeza é com frequência censurada, quando você a vê num filme pensa que é triste *demais*.

A verdadeira diferença entre esses dois viajantes está apenas no começo de suas jornadas. No primeiro caso, busca-se algo conscientemente, procura-se algo; no segundo caso, aceita-se o que vem. As pessoas sempre me dizem: "Você não quer ir a esse ou àquele lugar", e eu sempre respondo: "Não, não quero ir a lugar nenhum! Nunca quis viajar. Estou muito feliz aqui". "Sim", elas dizem, "mas você foi até esse lugar e aquele e aquele outro." "Mas não. Nunca quis ir a nenhum desses países; sempre fui levado ou à força ou pela necessidade, quando não me restava mais nenhuma escolha." Wilhelm vai, e busca, e procura certas coisas; ele quer educar-se, descobrir o mundo, ver o mundo. Mas eu nunca quis ver o mundo. Estava muito feliz lá, no mundinho, e não tinha necessidade ou desejo de ir para outro lugar. Mas aqui estou... E é uma situação ligeiramente diferente daquela de Wilhelm.

Mas, por vezes, esses dois destinos se encontram...

Quando um Deslocado se torna consciente da Viagem, então ambos, Wilhelm Meister e o Deslocado, começam a se encontrar. Ao

menos no meu caso isso está acontecendo. Wilhelm Meister e um Deslocado se encontram numa nova casa, e descobrem que ambos têm a mesma casa: a Cultura.

Mas haverá pouquíssimos casos em que os destinos de Wilhelm Meister e de um Deslocado se encontrarão na Cultura. Na maioria das vezes eles irão morrer, a primeira geração de Deslocados irá morrer com todas as lembranças de suas antigas casas em seus olhos.

Completamente perdido diante de *Lost Lost Lost**

SCOTT MACDONALD**

Creio que o homem não vai apenas perdurar: vai prevalecer.
Ele é imortal, não por ser a única entre as criaturas
a possuir uma voz inesgotável, mas por ter uma alma, um espírito
capaz de compaixão, sacrifício e persistência. O dever do poeta,
do escritor, é escrever sobre tais coisas. É seu privilégio ajudar o homem
a persistir ao elevar seu coração, ao lembrá-lo da coragem, da honra,
da esperança, do orgulho, da compaixão, da pena e do sacrifício
que foram a glória do seu passado. A voz do poeta não precisa ser
apenas o registro do homem, podendo consistir num dos apoios,
um dos pilares que o ajudam a perdurar e prevalecer.
William Faulkner, discurso de recebimento do Prêmio Nobel

A maioria dos professores e críticos de cinema tem consciência da importância de Jonas Mekas no desenvolvimento do cinema norte-americano de vanguarda. Sua defesa tenaz e corajosa (ou fanática, como diriam alguns) daquilo que ele chamou de Novo Cinema Americano em sua coluna no *Village Voice* e no trabalho como editor da *Film Culture*, e o papel central desempenhado por ele na criação da Film-Makers' Coope-

* Publicado em *Cinema Journal* 25, inverno de 1986, com o título *Lost Lost Lost over* Lost Lost Lost. Agradecemos ao autor por nos autorizar a publicação aqui. Traduzido do inglês por Augusto Calil.

** É crítico, ensaísta e professor visitante da Hamilton College. Publicou artigos nas principais revistas de cinema americanas e é autor de uma importante coleção de cinco volumes, *A Critical Cinema:* Interviews with Independent Filmmakers (University of California Press, 1988-2006), reunindo longas entrevistas com cineastas independentes ao redor do mundo.

rative e do Anthology Film Archives fizeram do seu nome um sinônimo de um dos conjuntos de filmes mais fascinantes da história do cinema. Muitos também sabem que Mekas é um cineasta produtivo. É irônico, no entanto, que boa parte das melhores obras do homem que nos contou de maneira tão entusiasmada a respeito de tantas outras seja desconhecida ou mal compreendida pela maioria. O manuseio livre que Mekas aplica à câmera em *The Brig* (1964), sua poderosa documentação/interpretação na linguagem do cinema direto da produção da companhia de teatro The Living Theatre e o errático e frenético movimento de câmera, velocidade e sensibilidade fotográfica usados em *Walden*[1], único diário de Mekas que circulava completo nos anos 60, podem ter deixado a impressão de que Mekas seria menos um artista de cinema num sentido rigoroso do que um prolífico e informal registrador visual do seu ambiente diário, demonstrando periodicamente grande destreza, ainda que também autoindulgência em demasia. De que outra forma se poderia explicar o fato de *Lost Lost Lost* (1976) ter sido recebido com pouco interesse em meados dos anos 70, visto como nada mais do que "apenas outro diário de Mekas"?[2] *Lost Lost Lost* é um filme narrativo notável, um dos mais notáveis dos anos 70, um filme construído com densidade e precisão sutis, dignas de atrair a admiração de William Faulkner.

É provável que poucos leitores da *Cinema Journal* tenham tido a oportunidade de assistir a *Lost Lost Lost* e, por isso, tento dar uma ideia do formato e de algumas das preocupações do épico de Mekas, bem como definir vários dos contextos estéticos e sociais dentro dos quais

1 O título original era *Diaries, Notes & Sketches* (aka *Walden*). Após a conclusão de outros "volumes" (como Mekas os chamava) do diário, Mekas decidiu referir-se a cada parte dos *Diaries, Notes & Sketches* por suas designações particulares: *Walden*, *Lost Lost Lost*, *In Between* (1978), *Notes for Jerome* (1978), *Paradise Not Yet Lost* (aka *Oona's Third Year*) (1979).

2 O filme foi resenhado aqui e ali. Richard Eder, do *New York Times*, escreveu: "É belo, ao menos em parte, mas parece hoje algo datado e pretensioso. Agora que perdeu o atrativo da novidade, as peripécias do Sr. Mekas e seus amigos nos lembram de crianças que protestam contra a falta do que fazer com caretas e vaidades... Uma realidade moribunda pode ser o material de um filme esplêndido; um vazio vivo raramente o é" (15 de setembro de 1976). Alan Williams apresentou uma visão respeitosa e sensível do filme nas páginas da *Film Quarterly*: "*Lost* é um filme particularmente comovente por causa da distância entre o Jonas Mekas que filmou – e escreveu – o material usado na obra e o Jonas Mekas que o montou nos anos 70. Nesta distância jaz o objeto de interações poderosas entre níveis de experiência... Mekas respondeu de maneira esplêndida ao desafio de tal tarefa, e este é um início épico ainda que autoral, para seus diários". *Film Quarterly* 30, nº.1 (outono de 1976), pp. 60-62.

este filme foi desenvolvido. Minha esperança é que os leitores se sintam suficientemente intrigados a ponto de buscarem uma forma de assistir a este notável filme, e que meus comentários proporcionem um material útil para pesquisas posteriores e análises mais aprofundadas desta obra.

1. Rolos um e dois: Expulsão do Paraíso. A filmagem daquilo que posteriormente se tornaria *Lost Lost Lost* teve início pouco depois da chegada de Mekas aos Estados Unidos em 1949, prosseguindo com regularidade até 1963. Em 1975 Mekas montou trechos selecionados do material produzido durante os anos anteriores, somando a eles uma grande quantidade de intertítulos de contextualização, completando um total de seis rolos.[3] Cada rolo traz um clima distinto e um desenvolvimento coerente, sendo *também* uma parte integral da estrutura do filme como um todo. No começo do primeiro rolo encontramos Jonas e Adolfas Mekas em 1949 e, nos 45 minutos seguintes, exploramos a comunidade dos lituanos exilados reunida na região de Williamsburg, Brooklyn. O rolo um e dois são repletos de imagens pungentes, agridoces e por vezes comoventes que retratam pessoas afastadas do próprio país trabalhando obstinadamente para sustentar a si mesmas e à própria herança, tentando manter o ânimo. Vemos os refugiados lituanos num preto e branco granulado que evoca a fotografia realista dos anos 30, embora imagens ocasionais os mostrem em cores – como o material já tinha 27 anos quando Mekas selecionou e montou os trechos, o processo de desgaste da cor já estava num estágio avançado, transformando o equilíbrio de cores original em algo novo, muito sutil e gracioso. Embora o filme como um todo seja organizado cronologicamente, Mekas assume liberdades com a ordem cronológica de imagens específicas para criar um efeito de colagem mostrando o inevitável processo de mudança dentro da comunidade lituana. No início do primeiro rolo vemos os refugiados[4] no píer e vagando pelas ruas; posteriormente vemos as amizades que se formaram, lugares escolhidos para passeios agradáveis, pessoas empregadas, uma equipe lituana de futebol; perto do fim do rolo vemos

3 Mekas calcula que tenha usado na versão completa de *Lost Lost Lost* cerca de um sétimo do material filmado durante seus primeiros anos nos EUA. Uma pequena parte das primeiras imagens já tinha aparecido no trecho inicial de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972).

4 Ver nota 1, p. 40. [N. E]

homens lituanos vestindo uniformes do exército americano e testemunhamos a celebração do batismo de Paulius Landsbergis – indicando que por mais que os refugiados aguardem a chance de voltar para casa, suas vidas como americanos começam a tomar forma. Mas o rolo termina com uma afirmação final de que os refugiados continuam a ser lituanos e a se enxergar como tal: um adorável trecho colorido registra duas danças folclóricas lituanas.

Além da cronologia geral que estrutura cada rolo há um segundo princípio organizador que se mantém consistente no decorrer dos seis rolos: eles funcionam aos pares, sendo o primeiro rolo de cada par mais envolvido diretamente com a vida pessoal e familiar, e o segundo mais envolvido com a vida política. O rolo dois começa com imagens do Professor Pakstas, que, de acordo com o que nos diz Mekas, tinha nos velhos tempos a ideia de que os lituanos deveriam mudar-se para uma ilha, pois jamais haveria paz entre Alemanha e Rússia. A isto seguem-se imagens de várias manifestações da comunidade lituana contra a União Soviética e da apaixonada polêmica de Mekas contra as "superpotências": "Que minha câmera registre o desespero dos países pequenos. Como eu as odeio, grandes nações, com seus grandes rios, grandes montanhas, grandes histórias, grandes exércitos e grandes guerras, sempre reunindo-se como nas Nações Unidas, onde se proclamam os Três Grandes ou os Quatro Grandes, sempre pensando que são os únicos, e que os outros, sabem, os outros deveriam ser apenas uma parte sua ou falar a sua língua. Que venha a Ditadura dos Países Pequenos". O rolo inclui reuniões políticas e uma leitura de um texto, "Sob o cavalo branco da Lituânia" (em *Lost Lost Lost* os intertítulos aparecem em letras maiúsculas na maioria das vezes), do poeta e patriota lituano Juozas Tysliava.

Misturado às imagens políticas do segundo rolo há um outro conjunto de imagens que dá continuidade ao tema da dupla história da comunidade lituana: cenas de um casamento situadas na metade do rolo, por exemplo, mostram cada vez mais a história da comunidade ocorrendo no novo país, enquanto a distância em relação à vida anterior continua a aumentar. De fato, o fim do rolo dois é cheio de desespero. Vemos um grupo de lituanos reunidos em Camp Oscawana para um piquenique, algo que Mekas chama em sua narração de "nossos últimos momentos juntos": "Comecei a sentir", explica ele, "que se houver algo que possa ser feito pela Lituânia, isto só poderá ser feito pelas pessoas que moram aqui... como os observei naquele dia cantando com os rostos transfixados, transportados de volta à Lituânia. Não, jamais poderão arrancá-la de suas consciências, seus corações, das próprias células de seus corpos". A narração de Mekas acrescenta uma pujante evidência à verdade de sua afirmação: seu inglês revela implicitamente a aculturação nos EUA, mas o lituano ainda está nos ritmos de sua fala. As imagens dos lituanos celebrando o fim do ano em 1953, logo antes da conclusão do rolo, são acompanhadas pela íntegra da canção popular "Kiss of Fire" ("I touch your lips and all at once the sparks go flying / those devil lips that know so well the art of lying / and though I see the danger, still the flame grows higher / I know I must surrender to your kiss of fire"[5]). A ideia que Mekas apresenta parece clara – a contínua crença dos refugiados segundo a qual logo voltarão para casa se transformou lentamente numa fantasia obsessiva. O fato de "Kiss of Fire" ter sido uma canção americana popular enfatiza a distância entre a celebração do ano novo por parte dos refugiados e o sonho de sua terra natal. O segundo rolo termina de maneira abrupta: a tela fica escura e Mekas diz: "Este foi um de nossos últimos momentos juntos. Tive a sensação de estar me desfazendo em mil pedaços. No dia seguinte deixei o Brooklyn e me mudei para Manhattan".

Embora a sensível crônica que Mekas faz da comunidade lituana seja o aspecto mais comovente dos dois primeiros rolos, e por mais que a intenção original destas imagens tenha sido documentar a experiência de ser um refugiado, os lituanos não são o tema central de *Lost Lost Lost*. Já nos primeiros rolos, o desenvolvimento pessoal de Mekas – e, principalmente, seu desenvolvimento como cineasta – parece ser um princípio fundamental de organização. Desde o início Mekas está presente diante da câmera. Antes mesmo de vermos as primeiras imagens de refugiados no rolo um, o primeiro intertítulo do filme – "Uma semana

5 Toco seus lábios e subitamente os pensamentos saem voando / lábios diabólicos que conhecem tão bem a arte de mentir / e, embora perceba o perigo, as chamas continuam a aumentar / sei que devo me render ao seu beijo de fogo.

depois de chegarmos à América (Brooklin) pedimos dinheiro emprestado & compramos nossa primeira Bolex" – apresenta os irmãos Mekas brincando diante de sua nova câmera, fazendo a seguir truques mágicos semelhantes aos de Méliès: objetos aparecem e desaparecem, são vistos em dupla exposição. A trilha sonora confirma a autoconsciência fílmica das primeiras imagens. Mekas entoa uma evocação rítmica da tradição épica: "Cante, Ulisses, cante/Cante suas viagens/Conte onde esteve/Conte o que viu/E conte a história de um homem/Que nunca quis deixar seu lar/Que era feliz/E vivia entre aqueles que conhecia/E falava a língua deles/Cante como ele foi então arremessado de lá para o mundo" (A pontuação e as maiúsculas refletem as pausas dramáticas de Mekas).

Ao se apresentar como cineasta, e ao comparar sua posição de protagonista à dos heróis viajantes tradicionais da literatura épica (de Homero a Whitman e Joyce), Mekas reconhece implicitamente uma diferença básica entre si e o restante dos lituanos. A situação dos refugiados pode ser trágica, mas, para os irmãos Mekas, a chegada aos EUA marca o início de uma aventura numa nova forma de arte, sendo ela própria o produto da cultura mecanizada, industrializada e moderna em meio à qual eles se veem. Em outras palavras, quando *Lost Lost Lost* começa, a implicação é a de que os irmãos Mekas já estão envolvidos num processo de aculturação que vai finalmente separá-los da comunidade lituana de Williamsburg tão completamente quanto esta comunidade está separada de sua terra natal. A cor desbotada das imagens dos primeiros rolos enfatiza esta ideia: há uma lacuna temporal entre os refugiados e o Mekas que faz *Lost Lost Lost* em 1975 (e seus subsequente público). Ainda podemos nos comover com o drama deles, mas esta comunidade está distante (uma distância quase pitoresca).

As diferentes atividades de Mekas enquanto cineasta se tornam cada vez mais próximas do foco do filme conforme *Lost Lost Lost* se desenvolve, mas, já nos primeiros rolos, vemos Mekas usando o filme de variadas maneiras. A ideia do documentário social e do compromisso jornalístico com a composição respeitosa, funcional e discreta pode ser central nestes rolos, mas, a partir das primeiras imagens com efeitos, o interesse de Mekas em outras abordagens fílmicas pontua a narrativa mais ampla. Na metade do rolo dois vemos uma cativante imagem de "Adolfas perto de 1952" composta de maneira a mostrar o rosto de Adolfas num plano próximo na frente de uma roda-gigante em movimento que preenche o quadro. O poderoso movimento da roda-gigante, da esquerda para a direita, combinado com o rosto imóvel de Adolfas cria um incisivo impacto formal (e, possivelmente, uma imagem da dificuldade encontrada por ele e por Jonas na tentativa de manter o equilíbrio durante este período de mudança). Num ponto posterior do rolo, "Na casa dos Maciunas", vemos imagens de uma mulher trabalhando em meio às folhas carregadas pelo vento de um dia de brisa, evocando alguns dos momentos mais adoráveis de *Um dia no campo* [*Partie de campagne,* 1936], de Renoir.

O filme também documenta o contínuo desenvolvimento de Mekas enquanto escritor. Tanto seu trabalho anterior como poeta na Lituânia quanto sua carreira de crítico nos EUA (ele começou a publicar uma coluna semanal no *Village Voice* em 1958) são parte do filme desde o início, ao menos de maneira indireta. Há ritmos poéticos numa série de intertítulos no começo do primeiro rolo: "Enquanto o Brooklin dormia" "Pelas ruas do Brooklin" "Pelas ruas do Brooklin caminhei" "Caminhei com o coração chorando de solidão" – cada um é separado do seguinte por um breve trecho de imagens apropriadas. Algumas passagens têm uma clareza que evoca a emoção direta de Langston Hughes: "Aqueles eram longos e solitários crepúsculos, longas e solitárias noites; foram muitas as andanças e caminhadas pelas ruas de Manhattan. Acho que nunca me senti tão só".[6] Durante os dois primeiros rolos vemos de tempos em tempos Mekas na máquina de escrever. No rolo um, Mekas explica: "3 de outubro de 1950. Tentei escrever com um lápis, mas meus dedos de fato não conseguem segurá-lo direito, não como o faziam há um ou dois anos. O trabalho na fábrica endureceu meus dedos. Eles não se dobram. Perderam a sutileza de seus movimentos. Há neles músculos que não tinha visto antes. Parecem mais gordos. Seja como for, não consigo segurar um lápis. Assim, procuro a máquina de

6 O refrão "Eu estava lá", tão evidente no rolo dois, também parece estar relacionado, mas, como a voz de Mekas soa demasiadamente autoconsciente aqui, me parece que a repetição é menos eficaz que os outros recursos poéticos.

escrever e começo a digitar, usando apenas um dedo". Uma das formas mais sugestivas por meio da qual o Mekas escritor se torna evidente nos primeiros rolos de *Lost Lost Lost* é uma série de planos próximos mostrando páginas datilografadas, que vemos periodicamente nos rolos iniciais. Tais planos funcionam tanto como sinais de que a escrita de Mekas está se desenvolvendo ao mesmo tempo em que seu trabalho cinematográfico (pode-se ver que ele escreveu muito mais do que aquilo que nos é dado a ler) quanto como comentários a respeito das experiências às quais estamos assistindo. O movimento da câmera sobre uma determinada página permite que leiamos apenas algumas frases desconexas, mas estas passam a funcionar como revelações semelhantes a um haiku: no começo do primeiro rolo, por exemplo, vemos duas páginas e conseguimos ler "aço pesado", "em minha mão", "se eu realmente for", "castanhas", "Broadway", "espeluncas baratas", "pesadelo", "A manhã", "acordei", "tentei dormir", "por aí na minha", "esgotado", "meio do", "ele se agita", "Ele arremessa", "as luzes", "escuridão se aproxima", "tenta dormir"...

O entrelaçamento de informações visuais e auditivas de Mekas nos primeiros dois rolos merece comentário. Em geral, os diferentes elementos da trilha sonora (a narração de Mekas, música, os sons da cidade, das pessoas conversando) são justapostos com a imagem visual e o material de texto de modo a fazer com que aquilo que ouvimos crie um contexto ampliado para aquilo que vemos, e vice versa. Com frequência as relações são bastante diretas – música de casamento quando vemos um casamento; narração sobre a doceria de Ginku enquanto vemos Ginku diante da doceria; a palavra "NUNCA" escrita em alguma superfície, enquanto Mekas diz, "você nunca saberá o que eles pensam". Em outras situações a justaposição funciona de maneira mais dialética – vemos lindas imagens coloridas de pessoas que parecem se divertir em Prospect Park acompanhadas por um canto comunicando a agonia particular de um povo expulso de sua pátria. No conjunto, a composição de imagens e sons feita por Mekas permite que ele revele seu desenvolvimento pessoal e o início da história dos refugiados nos EUA dentro de um contexto múltiplo que dramatiza as muitas pressões, problemas e distrações daqueles anos. O fato de nenhuma parte da imagem e do

som do filme estarem em sincronia era um detalhe técnico inescapável da tecnologia de 16 mm e da situação econômica de Mekas, mas esta limitação favorece o filme. Nossa consciência da lacuna entre o registro das imagens visuais e a construção da trilha sonora volta a enfatizar a distância entre o agora e o então; o material visual se assemelha ainda mais à uma memória frágil.

2. Rolos três e quatro: A escura noite da alma. Depois que a comunidade lituana é deixada para trás, o desejo dos irmãos Mekas de se tornarem artistas torna-se o centro do filme. O rolo três começa com os irmãos diante de uma parede de tijolos e posando em meio a árvores em flor, e com uma imagem de Adolfas datilografando. Na trilha sonora Jonas explica: "Naquela primavera meu irmão voltou do exército. Instalamo-nos em Orchard Street e começamos a escrever, ou continuamos a fazê-lo. Queríamos ser escritores". Esta passagem de abertura ecoa a imagem original dos irmãos no início do rolo um (sendo ecoada posteriormente no começo do rolo cinco), mas, embora o contexto seja a primavera e eles já estejam se desenvolvendo criativamente, seu humor nestas imagens de abertura é um pouco sombrio. As coisas estão avançando numa direção positiva. Conhecemos seus novos amigos – Gideon [Bachmann], Dorothy [Brown] e, mais tarde, Storm [De Hirsch] e Louis [Brigante], Arlene [Croce] e Edouard [de Laurot]; e ficamos sabendo que a "*Film Culture* segue a todo vapor em Lafayette". Independentemente disto, Mekas ainda está passando por um período difícil do ponto de vista emocional: "Foi um período de grande tristeza. Vivíamos à base de sanduíches miseráveis e café. Escrevíamos. Trabalhamos muito na escrita, com o café devorando nossas barrigas".

Perto da abertura do rolo três Mekas apresenta o primeiro filme feito por ele e Adolfas. Descreve os acontecimentos da narrativa enquanto assistimos ao material original: "Esta mulher [interpretada por Lily Bennett]... levanta de manhã. O sol está entrando pela janela. Ela se veste. Sai para a rua e, subitamente, vê que está em casa, ou o imagina...: seu marido está... lavando o rosto... Depois ele está na rua. Chove um poco, garoa. Há um carro. Há um carro e pronto. Ele está na poça... Ela é despertada do devaneio por um acidente de carro, como o que acabara de ver...". Levando-se em consideração o contexto dos dois primeiros

rolos, é difícil não ler este filme-dentro-do-filme como uma alegoria da vivência anterior dos Mekas. A primeira morte sugere o fim da Lituânia que eles conheciam: estão agora tão distantes dela que esta parece um sonho. A segunda morte sugere o fim de sua segunda vida, enquanto refugiados lituanos que sonham com a terra natal. A relevância de tal interpretação é enfatizada pelo fato de, após ver a segunda morte, a mulher do filme ficar muito perturbada. "Não consegue ir ao trabalho. Vai ao parque em vez disso. Precisa caminhar para esquecer o choque. É claro que foi apenas mais um dia na cidade. Isto acontece todo dia, mas ela precisou caminhar, andando e andando pelo parque...". A ideia de "caminhar para esquecer" da dor sentida é ecoada durante este rolo pelas frequentes caminhadas do próprio Mekas, que vemos e sobre as quais somos informados: "Sabe-se muito pouco a respeito deste período da vida de nosso protagonista. Sabe-se que ele... se sentia muito sozinho durante aquele período. Costumava fazer caminhadas longuíssimas. Sentia-se próximo do parque, das ruas, da cidade".

Durante o restante do terceiro rolo vemos os Mekas em diferentes apartamentos, em viagens para fora da cidade, trabalhando em seus textos, indo ao cinema (com Peter Bogdanovich em determinado momento), vendo obras de arte, ouvindo poesia (uma das passagens finais foi gravada no Living Theatre onde Ginsburg, Imamu Baraka [então LeRoi Jones] e outros estavam lendo); o rolo termina com imagens de Robert Frank filmando *The Sins of Jesus*. E, como nos rolos anteriores, vemos que as obras cinematográficas do próprio Mekas continuam a se desenvolver. Além do filme inacabado mostrado no começo do rolo, vemos Mekas dirigindo uma parte de seu longa-metragem de ficção *Guns of the Trees* (1962). Sua narração revela uma consciência mais desenvolvida de seu papel como autor de um diário: "É de minha natureza registrar... Perdi coisas demais e, agora, tenho estes trechos pelos quais passei". As mudanças estilísticas também são evidentes. Na metade do rolo, enquanto Mekas está brincando no parque com o filho pequeno de um amigo (George Fenin), vemos pela primeira vez o tipo de trabalho de câmera na mão livre e solto que, na época de *Walden*, já tinha se tornado um marco estilístico da obra de Mekas. O terceiro rolo termina com a interpretação do próprio Mekas de seu estado: "Estávamos voltando de carro a Nova York com Bellamy. Eu olhava para a paisagem. Sabia que estava nos Estados Unidos, 'O que estou fazendo aqui?', perguntei a mim mesmo. Não houve resposta. A paisagem não me respondeu. Não houve resposta". Mekas se afastou do estagnado sonho dos refugiados lituanos com a terra natal e está em movimento, mas ainda não há em vista um objetivo final.

No rolo quatro vemos o lado político da nova vida de Mekas em Manhattan. A atividade política não envolve mais especificamente a questão lituana, e sim a questão mais ampla das armas nucleares e do desarmamento. Mas, por mais que Mekas confesse não saber ao certo se jamais compreendeu completamente os manifestantes (ele se vê à parte nestes eventos), podemos ver que o registro destes feito por ele é tão político quanto sua documentação anterior da comunidade lituana. Mais uma vez os manifestantes em marcha são grupos comparativamente pequenos lutando contra o poder de grandes países. Ele é atraído para um grupo de mulheres que passam o dia de pé no frio da esquina da 42nd Street, protestando pela paz no posto de recrutamento da Times Square, e para um grupo de homens e mulheres que parecem protestar sozinhos num dia gelado diante da sede da ONU.

O registro persistente de Mekas das manifestações de rua durante o escuro e gelado coração do inverno faz do quarto rolo o momento mais sombrio de *Lost Lost Lost*. (O rolo três e o quatro são compostos por imagens em preto e branco; a trilha sonora do rolo quatro é dominada pelo rigor da música sinfônica de *Parsifal*, de Wagner, e pelo lamento agudo que lembra uma sirene de bombardeio aéreo.) Mas, sob o seu clima lúgubre uma nova vida está começando, quase invisível. Os passeios de Mekas por Nova York não permitem apenas que ele "caminhe até esquecer" suas perdas anteriores, sendo também um meio para que ele explore este novo ambiente e o torne seu: "Assim, estive com vocês, manifestantes. Tive de estar. Vocês eram o sangue de minha cidade, o bater do seu coração. Quis sentir seu pulso, sentir sua excitação. Sim, esta era a *minha* cidade". Talvez ele não saiba "quais ventos estão me levando, e aonde me conduzem", mas ele não quer "olhar para trás, não ainda, ou não mais. Adiante, é para frente que quero avançar".

3. Rolos cinco e seis: Renascimento. Perto do começo do primei-

ro rolo, imediatamente após aquelas primeiras imagens da nova câmera dos Mekas e dos seus primeiros truques com a câmera, vemos várias imagens de um pequeno quintal murado no qual há uma árvore cercada pelas superfícies retas de pedra do jardim. As muitas imagens desta árvore (das quais uma desce lentamente pelo tronco até chegar nas raízes), apresentadas em silêncio como as primeiras imagens do Brooklyn presentes no filme, proporcionam uma quase inevitável leitura metafórica de múltiplos níveis. Num sentido, a árvore remete à comunidade lituana (pessoas de um país rural com profundas raízes históricas, agora encurraladas numa cidade remota, mecanizada e estranha). No decorrer dos dois primeiros rolos, a conservação da vida dos lituanos e seu envolvimento uns com os outros enquanto comunidade é justaposta com a natureza. Há passeios a Stony Brook e Camp Oscawana e caminhadas entre árvores em flor em Prospect Park; homens e mulheres cuidam da grama; os participantes da dança folclórica no fim do primeiro rolo estão cercados por flores. Boa parte destas belas imagens é colorida; isto sugere a cultivação do sonho cultural dos lituanos. Num outro sentido, a árvore encurralada representa os irmãos Mekas: seu envolvimento com a comunidade lituana no Brooklyn ao mesmo tempo fomenta e limita seu desenvolvimento criativo. Depois que os irmãos Mekas se afastam da comunidade lituana e do seu sonho, o clima muda; as imagens da natureza que são mostradas posteriormente foram registradas em preto e branco, chamando pouca atenção. Independentemente disso – como fica evidente nas tentativas de Mekas de caminhar até esquecer da dor no Central Park e nas viagens periódicas para fora da cidade – a natureza continua a ser vista como fonte potencial de rejuvenescimento espiritual.

Adequadamente, no rolo cinco e no seis a recuperação de Mekas se dá num contexto natural que não é particularmente diferente daquele que imaginamos que a Lituânia teria proporcionado. As primeiras cenas do rolo cinco marcam uma mudança na atmosfera em relação ao terceiro e ao quarto rolo. Mais uma vez os irmãos Mekas são apresentados, mas, desta vez, parecem sentir no coração uma leveza ainda maior do que aquela do início do rolo um, e seu humor é refletido na adorável granulação de neve destas imagens introdutórias. O celuloide parece

tão energizado quanto os dois irmãos. A exuberância da abertura é sugerida também pelo fato de o quinto rolo (e, mais tarde, o sexto) começar com imagens em vez de um texto introdutório; é como se as coisas estivessem caminhando bem agora, sem que haja tempo para formalidades. Assim que os Mekas são apresentados, o rolo nos transporta para Vermont, onde, de acordo com a explicação de Mekas na trilha sonora, "Havia tanto sol que ficávamos bêbados com o verão, com a floresta, os lagos e a amizade". Esta passagem introdutória é seguida por cenas de um chalé em Vermont onde a luz do sol transborda pelas janelas (passagem que lembra o trabalho de Ernie Gehr em *Morning*), da luz refletida num lago, até com a luz estourada no fim de um rolo de película – como se houvesse tanta luz a ponto de a câmera não conseguir contê-la. Como no rolo um e no rolo três, amigos são apresentados, e estas apresentações também refletem a mudança de humor: cada um dos pequenos retratos de amigos – Peggy [Stephens], Herman [Weinberg], Marty [Greenbaum] e Peter [Beard] – é anunciado como um "Screen test". Nas seguidas sequências a nova liberdade de Mekas em relação ao pesado passado é refletida na sua autoconsciência e autoconfiança cada vez maiores enquanto cineasta, enfatizadas pelo tema recorrente de Mekas filmando a si mesmo enquanto filma: vemos isto pela primeira vez logo no início do rolo quatro, quando ele filma a si mesmo datilografando, e o vemos durante a passagem inicial das imagens de Vermont.

O renascimento criativo de Mekas tem seu momento mais evidente num notável trecho no começo do rolo cinco intitulado "Haikus de cocô de coelho", uma sequência de 56 brevíssimos haikus fílmicos que revelam um equilíbrio único entre natureza, filme e linguagem. A duração dos haikus varia de aproximadamente um segundo até vários segundos. Alguns são belos de uma maneira que hoje parece semelhante à obra de Barry Gerson e aos primeiros filmes de Larry Gottheim: um movimento de câmera ascendente percorrendo uma linda árvore congelada (nº 9) enquanto na trilha sonora alguém diz "a geada", um pôr do sol em meio aos galhos das árvores (nº 47). Muitos combinam um registro de eventos naturais (e pessoas envolvidas com a natureza) com uma exploração consciente da câmera e do processo de fazer filmes. Nos primeiros três haikus, Adolfas, Ed Emshwiller e outros se preparam

para firmar trechos da amalucada comédia *Hallelujah the Hills* (1963), de Adolfas; este fica em pé com uma claquete e Emshwiller ajusta a câmera. Outros revelam Mekas explorando diferentes velocidades para o obturador da câmera (no nº 6 vemos Adolfas em velocidade acelerada fingindo estrangular uma escultura de neve; o nº 34 consiste num segundo de nuvens granuladas vistas entre os galhos de árvores; o nº 41 é uma granulada imagem da Lua com nuvens...), aberturas do diafragma (o nº 2 começa com uma luz estourada; no nº 14 Mekas sai pela porta do chalé e a imagem estoura até o branco como se imitasse o efeito de sermos cegados pelo brilho da neve; no nº 25 o diafragma muda para fazer com que a imagem passe da escuridão para a exposição normal e então para o branco puro em questão de um segundo), focos (no nº 32 a câmera está dentro do chalé olhando para fora de uma janela – no começo o foco está na moldura da janela, mas muda para o tronco de uma árvore do lado de fora da janela; no nº 29 Mekas coloca o foco duas vezes em alguns galhos de árvore) e movimentos de câmera. Empunhada nas mãos, a câmera de Mekas continua a se libertar. As composições deliberadamente "clássicas" dos lituanos nos primeiros rolos deram lugar a uma liberdade gestual que evoca cada vez mais a busca de Brakhage pelo enxergar como uma criança, sugerindo cada vez mais a aculturação americana, em particular, da linha poética de Whitman e do jazz (e também dos experimentos verbais conduzidos nos diários escritos de Mekas quando estes ainda eram registrados em lituano).[7]

O uso que Mekas faz do som e do silêncio também é experimental. Alguns dos haikus são acompanhados por sinos de vento (que neste contexto evocam a imagem romântica da harpa eólica), por trechos de música de acordeão e, em quase metade dos haikus, por palavras ditas por Mekas, com frequência repetidas três vezes: "As árvores, as árvores, as árvores", "Emshwiller, Emshwiller, Emshwiller". Todos os sons são

7 Quando entrevistei Mekas, ele explicou que tinha lido alguns textos de Whitman traduzidos para o alemão nos anos 40 e que os tinha lido na íntegra já em 1950 ou 1951: "Naquele período Whitman *era* importante para mim. Sandburg também". Ele também conhecia a obra de William Carlos Williams; de fato, em 1955 Mekas e Williams se conheceram, reunindo-se em torno da ideia de uma parceria para um filme sobre o poeta americano. Mekas está preparando os diários escritos para a publicação. Durante algum tempo após sua chegada aos Estados Unidos, os diários foram escritos intermitentemente em lituano e inglês. Já em meados dos anos 50 eram registrados inteiramente em inglês.

cuidadosamente coordenados com as imagens visuais. Às vezes vemos imagens e ouvimos sons continuamente, ou regularmente, no decorrer de um haiku; em outras ocasiões – depois de termos criado expectativas rítmicas – o silêncio é usado para contextualizar ritmicamente os sons; e, de vez em quando, há um haiku inteiramente silencioso. Na maior parte das vezes, as palavras repetidas simplesmente reconfirmam e "poetizam" as especificidades das imagens. Mas, num único caso, a conexão é mais geral: em quatro vezes (nº 6, 12, 31, 51) ouvimos "A infância, a infância, a infância". A implicação é óbvia: a experiência em Vermont é uma segunda infância para Mekas, desta vez uma infância americana; isto reconfirma todas as outras sugestões de que a sombria noite da alma de Mekas chegou ao fim com o nascimento e o desenvolvimento de uma nova vida.

As seções individuais dos "Haikus de cocô de coelho" são mantidas num conjunto coeso pela numeração sucessiva, pela repetição de sons e imagens e pelo clima geral de aceitação filosófica e ajuste, que tem sua alegoria na dupla repetição da lenda do "homem que não conseguia mais viver sem saber o que havia no fim da estrada" e daquilo que encontrou quando chegou lá: "Ele encontrou uma pilha, um pequeno amontoado de merda de coelho no fim da estrada, e voltou para casa, e quando as pessoas perguntavam a ele: 'Ei, para onde a estrada leva?', ele respondia: 'Para lugar nenhum. A estrada não leva a lugar nenhum, e não há nada no fim dela a não ser um monte de cocô de coelho'. Contou-lhes, mas ninguém acreditou nele". Como os quatro primeiros rolos de *Lost Lost Lost* deixam claro, Mekas foi obrigado pelos eventos políticos e pela necessidade pessoal a vagar pelo mundo. O rolo cinco e, especialmente, os "Haikus de cocô de coelho" revelam que suas viagens simplesmente o levaram, como pessoa e como artista, de volta aos ciclos e processos da natureza. Não há resposta, apenas a própria vida – e a prova (no cocô de coelho, nos haikus e nos diários em geral) de que um ser vivo passou por ali.

Na seção seguinte do rolo cinco descobrimos que o clima animado da vida privada de Mekas está se estendendo à sua vida profissional de organizador de filmes. Imagens do trabalho da Film-Makers' Cooperative são cheias de luz (embora o rolo cinco não tenha cores). Mesmo quando "P. Adams Sitney passeia na chuva" a luz é refletida na água. A

passagem e o rolo são resumidos quando vemos um plano próximo de uma lagarta, uma flor e uma palavra que, no começo, não podemos ler; então a câmera muda o foco e lemos "maravilhamento". Um desenvolvimento adicional da nova alegria de Mekas é evidente num segundo conjunto de haikus – "Haikus de um tolo", 13 breves minifilmes em geral semelhantes aos "Haikus de cocô de coelho", mas também significativamente diferentes deste primeiro conjunto. Os "Haikus de cocô de coelho" dão a sensação de serem um exercício meditativo; Mekas está feliz e cercado por amigos, mas, na maior parte das vezes, parece distante daquilo que está se passando. Mesmo quando ele brinca em sua nova infância e é filmado por um amigo, seu humor brincalhão é muito diferente da câmera calma e funcional que o filma, e não existe interação entre Mekas e a pessoa que está filmando. Seu humor já está diferente na primeira parte do rolo cinco, mas, em seu coração, ele ainda não é totalmente parte da comunidade. Entretanto, nos "Haikus de um tolo", percebemos que as coisas continuam a mudar. Muitos dos haikus desta série mostram o envolvimento de Mekas com os outros. No nº 2 uma mulher "o abençoa com uma erva" e ele fica de ponta cabeça sobre as mãos – uma terceira pessoa filma suas atividades; no nº 7 uma mulher corre e é perseguida pela câmera subjetiva de Mekas; no nº 8 vemos a mulher presente no nº 7 e Jonas: ele tira o pulôver e os dois desfilam com formalidade enquanto a câmera faz um círculo ao seu redor; no nº 9 duas mulheres no lago de um parque da cidade correm na direção da câmera subjetiva, jogando água em Mekas. Somente em dois dos "Haikus de um tolo" vemos Mekas sozinho (em ambos ele filma o próprio rosto enquanto caminha, como faz George Kuchar em *Hold Me While I'm Naked* [1966], e demonstra um humor parecido). O desenvolvimento que ocorre aqui é reconfirmado pelo Mekas narrado durante o haiku nº 8: "Ele sabia que estava fazendo papel de tolo, mas aquilo tinha de ser feito. Ainda havia um longo caminho a percorrer". E é reconfirmado pelo fato de, no fim dos "Haikus de um tolo", Mekas alternar para a cor, para lindíssimos tons profundos de azul e verde. A surpresa da cor é enfatizada pelo silêncio na trilha sonora.

O fato de ainda haver certa distância a ser percorrida até que Mekas possa estar em paz consigo mesmo é enfatizado pelos momentos finais do rolo cinco, embora haja implicações anteriores. Durante o 15º "haiku de cocô de coelho" vemos Mekas tocando um acordeão no sofá (e ouvimos música de acordeão na trilha sonora); então, após um minúsculo clarão – como uma transição para a memória – há duas tomadas breves de um cavalo branco, que evoca, principalmente dado o contexto musical, o simbólico "Cavalo branco da Lituânia" mencionado no rolo dois (e ao qual é feita nova referência no rolo seis). Algo semelhante ocorre durante os "Haikus de um tolo" nº 10 e nº 11. Ao vermos uma das mulheres lavando o cabelo, Mekas explica: "Ele olhava para o rosto dela, seu cabelo. Já tinha visto aquele cabelo antes. Tentava se lembrar onde tinha sido. Vira aquele cabelo antes, aqueles fios de cabelo. Não, não, ele não vai olhar para trás, avançou cantando para o imprevisível e o desconhecido".[8] Temos uma ideia de onde ele viu o cabelo antes, mas sua recusa em ser mais específico indica que, como Nick Adams em "Big Two-Hearted River" e "Now I Lay Me", de Hemingway, ele se sente demasiadamente inseguro a respeito do poder potencial de seu passado perturbado para dar liberdade à própria memória: de tempos em tempos ele precisa sufocar o passado para afastá-lo. O rolo cinco chega ao fim com imagens em preto e branco de "Uma visita ao hospício", com a resposta de Mekas ao *Howl* de Ginsberg ("Não, aquelas não eram as melhores cabeças de minha geração atrás das janelas. Não, não sei onde estão as melhores cabeças de minha geração. Avanço em qualquer direção. Não sei para onde vou e não confio em nenhuma consciência desde que deixei meu lar. Foram as melhores cabeças de minha civilização que me trouxeram para esta estrada, esta estrada que não tem fim, esta estrada, esta jornada que não tem fim").[9] Há também uma imagem de uma nota manuscrita ("10 de agosto: pior do que *Além da imaginação*"), e uma única imagem de Mekas na Coop com uma aparência cansada e triste. Mas esta conclusão chocante chega tarde demais para alterar o impacto do quinto rolo (e, ironicamente, até esta imagem é cheia de luz, e há

8 As transcrições da trilha sonora do próprio Mekas indicam que a fala é: "Avançou cantando para o imprevisível e o desconhecido". Neste caso e em todos os demais, cito diretamente da trilha sonora.

9 "Vi as melhores cabeças de minha geração destruídas pela loucura, famintas histéricas nuas..." – primeiros versos de *Howl*, Allen Ginsberg (San Francisco: City Lights, 1959).

reflexos coloridos nas lentes da câmera que registra a cena). A vida está melhorando para Mekas, embora reconheçamos que a luta pessoal com o passado pode ser uma parte permanente de sua vivência.

O sexto rolo revela um desenvolvimento da sensibilidade política de Mekas análogo às mudanças pessoais mostradas no quinto rolo. No primeiro e no segundo rolo o papel de Mekas como cineasta o conecta à luta política da comunidade de refugiados lituanos e, simultaneamente, o afasta dela. Os próprios meios que ele usa para registrar a agonia da tentativa de sua comunidade de manter sua integridade étnica tiveram um papel crucial nos desenvolvimentos econômicos e tecnológicos dos mesmos "Grandes Países" cujos constantes conflitos tornaram tão difícil para que os países pequenos vivessem em paz. Pode ter havido uma época – antes dos anos mostrados em *Lost Lost Lost* (os diários escritos de Mekas esclarecem este ponto) – em que Mekas sentia que seu trabalho como artista era uma parte da sociedade lituana. Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) Mekas explica que ele e Adolfas deixaram a Lituânia originalmente para escapar dos ocupantes alemães que tinham descoberto uma prensa de tipos móveis ilegal que eles usavam para publicar panfletos pró-Lituânia e antinazistas. Mas, no Brooklyn, o desenvolvimento artístico de Mekas e seu envolvimento político com os refugiados lituanos criam um dilema que ele tenta solucionar mudando-se para Manhattan. Em Manhattan ele descobre a empatia com o movimento pacifista americano, que insiste em caminhar pelas ruas sem que aparentemente ninguém repare em suas manifestações. E, ainda assim, ele parece quase tão afastado quanto nos rolos anteriores. Não está marchando com os manifestantes por estar interessado em se manifestar; está com eles porque sua luta é muito comovente e porque eles merecem ser lembrados pelo seu envolvimento. Os meios de registrar e, certamente, o fato de registrar os manifestantes não parecem criar um conflito particular com os ideiais dos manifestantes. Ainda assim, a câmera continua sendo um emblema de uma parede entre Mekas e aqueles que registra: está com eles, mas não faz parte deles completamente. Entretanto, no rolo seis, Mekas encontrou uma maneira de resolver sua ambivalência. Pela primeira vez em *Lost Lost Lost*, seu tema e seus meios podem funcionar de maneira sinérgica.

Como o rolo cinco, o seis começa num tom positivo – que chega até a entreter! –, com um lindo trecho de imagens azuis e granuladas de Tiny Tim tocando o ukulele, seguido por "Premiere de Twice a Man", outro trecho colorido no qual Mekas filma um desfile pela cidade como se este fosse uma homenagem ao filme de Markopoulos. Na época, tanto Tiny Tim quanto Markopoulos estavam usando sua arte como forma de afirmação política (neste caso, uma afirmação sexualmente política). Então chegamos a uma longa passagem em preto e branco (não tão sombria quanto o preto e branco do rolo quatro e nem tão luminosa quanto o preto e branco do rolo cinco) e numerada, intitulada "Noticiário Flaherty". Suas seções detalham uma ação de guerrilha estética empreendida por Mekas, Ken e Flo Jacobs, e Tony Conrad, em nome de *Blonde Cobra*, de Ken Jacobs, e *Flaming Creatures*, de Jack Smith – e, implicitamente, do corpo mais amplo de filmes pessoais e independentes no qual estas duas obras eram tidas como representantes.[10] Quando são "rejeitados pelo Seminário[11]" (ou são ao menos proibidos de participar de sua pauta), eles dormem ao relento no frio da noite de Vermont. A subsequente ênfase no frio da manhã não é apenas uma irônica referência às cenas do despertar de *Nanook of the North*, de Flaherty (Mekas chama a manhã gelada de "uma manhã de Flaherty"). É também algo que evoca as manifestações pela paz ocorridas no inverno, documentadas no rolo quatro. Mas o filme apresenta este pequeno grupo de manifestantes de maneira bem diferente. Quando os "guerrilheiros" acordam na manhã fria, eles apreciam a beleza do lugar e respondem à rejeição por parte do seminário registrando imagens para comemorar o momento – as imagens que estamos vendo. A câmera de Mekas não é mais uma parede entre ele e as pessoas que se envolvem numa ação política: é o meio de

10 Falta uma seção numerada ("3...") no trecho, que vai de "2. A CAMINHO DE BATTLEBORO COM NEGATIVOS DE FLAMING CREATURES & BLONDE COBRA" para "4. REJEITADOS PELOS SEMINÁRIO FLAHERTY DORMIMOS AO RELENTO NO FRIO DA NOITE DE VERMONT". O número faltante pode representar a exibição que não ocorreu.

11 O Robert Flaherty Film Seminar é o evento de cinema mais antigo dos EUA e reúne anualmente cineastas, pesquisadores, programadores, críticos, estudantes e entusiastas em torno de uma programação de filmes e conversas. Criado em 1955, por iniciativa de Frances Flaherty, o seminário acontecia inicialmente na fazenda do casal, em Vermont. Para manter um ambiente propício à troca, o número de participantes aceitos é limitado. [N.E]

uma nova forma estética de ação política. Além disso, o fato de Jacobs também estar registrando imagens que são usadas no filme acabado faz de Mekas algo maior do que um cineasta participante e engajado: ele é parte de uma colaboração artística, que é imaginada como uma ordem religiosa: "Era um grande silêncio, como numa igreja, e nós éramos os monges da Ordem do Cinema". Os guerrilheiros formaram um novo espaço, não entre duas megassociedades no sentido geográfico, mas ao mesmo tempo dentro e fora das megassociedades. Trata-se de um espaço que Roland Barthes poderia enxergar como análogo à posição do texto: "O texto em si é atópico, se não no seu consumo, ao menos na sua produção. Não é um jargão, uma ficção: nele o sistema é superado, desfeito... Entre dois massacres de palavras, entre duas presenças sistemáticas impositivas, o prazer do texto é sempre possível".[12] A produção de textos fílmicos por parte dos guerrilheiros é a base para uma comunidade estética que está agora sustentando-os e revigorando-os.

O rolo seis chega ao fim com "Uma visita a Stony Brook", longo trecho em cores composto por "a. Imagens de Ken" (trecho de tonalidade azulada mostrando duas mulheres que brincam vestidas nas ondas, Mekas registrando imagens e vários outros detalhes da visita deles à praia de Stony Brook, encerrando com Mekas filmando um cavalo branco quando estão voltando para casa), e "b. Imagens de Jonas" (o material, ou parte dele, que supostamente vimos Mekas registrar nas imagens de Jacobs). Em várias instâncias Mekas usa a câmera subjetiva para interagir com o belo cavalo branco. Na representação de Jacobs este incidente apresenta uma empatia bem menor do que na de Mekas, na qual é grande a empatia com o animal; mas é claro que a importância deste momento (e do Cavalo Branco da Lituânia) jamais poderia ser plenamente evidente a não ser para Mekas. É claro que o papel desempenhado por ele na construção de uma nova comunidade, que demonstra o tipo de qualidades que ele admirava nos refugiados, mas com as quais ele nunca consegue assumir plenamente um compromisso como artista, deu a ele a força necessária para confrontar o símbolo do passado e para começar a fazer do passado uma parte construtiva de sua nova vida. Esta

12 BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

ideia também fica clara na trilha sonora. Bem no final do rolo seis, quando vemos algumas últimas imagens das mulheres e de Jacobs na praia, Mekas comenta: "Ele se lembrou de outro dia, dez anos atrás. Sentou-se nesta praia há dez anos, com outros amigos. As memórias, as memórias, as memórias. Novamente, tenho memórias. Tenho uma memória deste lugar. Já estive aqui antes. Realmente já estive aqui antes. Já vi esta água antes. Sim, já caminhei nesta praia, nestas pedrinhas". O fato de, mais uma vez, Mekas ter memórias – um passado novo e vital – deixa claro que sua nova vida é agora forte o bastante para permitir que ele encare e aceite as dolorosas memórias da vida anterior. O uso que ele faz da terceira pessoa ao expressar suas lembranças reflete a distância entre o "ele" daquela época e o "eu" de sua vivência presente, e o fato de seu momento final de aceitação ser registrado numa praia – uma margem física entre terra e mar – reconfirma a natureza de sua nova comunidade. Para aqueles que conhecem *Reminiscences of a Journey to Lithuania* as cenas na praia são ainda mais enfáticas, já que, durante a primeira parte deste filme anterior, vemos imagens dos refugiados em Stony Brook, supostamente durante o passeio do qual Mekas se recorda aqui.

Resta um último passo para Mekas. O cavalo branco é apenas um símbolo pessoal. Para tornar-se inteiro novamente ele precisa lidar com a realidade. E é isto – ou quase isto – que ele faz durante os anos entre o fim da filmagem e a conclusão de *Lost Lost Lost*. Para montar o filme e produzir a forma final e complexa que estamos explorando, Mekas teve de retornar àquela época dolorosa – ao menos ao registro que permanece dela – durante muitos meses, e com intensidade suficiente para construir sua complexa e coerente interpretação pessoal dela. Além da necessidade de selecionar e rejeitar partes do vasto material registrado durante aqueles anos, foi preciso desenvolver uma ampla narrativa de contextualização. Os sons do gravador ligando e desligando no decorrer de *Lost Lost Lost* antes e depois dos comentários de Mekas nos mantêm continuamente conscientes deste período posterior, e a frequente emoção evidente nos comentários é um sinal do poder que estas memórias fílmicas retiveram para ele décadas depois do seu registro original. Independentemente disso, a conclusão do épico pessoal de Mekas é a prova final de que este desenvolvimento em três etapas chegou a um fechamento bem-sucedido.

Na minha opinião, *Lost Lost Lost* é o melhor filme de Mekas até o momento (setembro de 1983), e também um dos melhores filmes da década de 70. Trata-se de uma tentativa de oferecer um argumento pequeno e persuasivo contra a posição do cinema dominante enquanto forma de arte tecnológica a serviço das superpotências. Em vez de usar o filme para divinizar heróis e heroínas fantasiados que incorporam de maneira mítica o orgulho e o poder nacional, Mekas registrou as lutas cotidianas e a obstinada coragem de pessoas forçadas a praticar um heroísmo real, elaborando a partir de seus registros uma obra narrativa que demonstra sua capacidade para o crescimento e a criatividade individual, e até o êxtase, apesar dos traumas do mundo. A tripla repetição no título parece ser mais do que uma simples ênfase na profundidade ou extensão da dor sentida por Mekas por perder sua terra natal e sua comunidade étnica, e mais do que um reflexo da estrutura tripartite do filme. É também uma frase rítmica (steinesca?) que sugere a alegria sentida por Mekas ao superar o período solitário e descobrir uma nova vida, e ao poder finalmente lidar com os registros fílmicos deste processo de uma maneira que respeite o passado ao mesmo tempo em que se mantém fiel aos compromissos do presente.

Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas*

DAVID E. JAMES**

O amador é – ou talvez será – o artista contraburguês.
ROLAND BARTHES, *Barthes por Barthes*

Preparemos também nossa câmera,
e deixemos que o sol pinte as pessoas.
RALPH WALDO EMERSON, "Palestra sobre a Atualidade"

Desde *Visionary Film* (1974) de P. Adams Sitney, se tornou claro que um grande grupo de cineastas americanos encontrou seu principal conjunto de referências no campo estético mapeado inicialmente pelos poetas românicos ingleses, seja na sua forma social ou, especialmente, conforme mediada pela tradição nativa do transcendentalismo literário. Destes foram herdados tanto a situação prototípica do artista moderno (o artista como artista) quanto as categorias da prática artística: a obra de arte como unidade orgânica, formalmente autônoma e criada na solidão rural ou numa comunidade formada por outros artistas, proposta como paliativo para a alienação da modernidade desmitologizada em geral e, em particular, da cultura industrial. Por quase 200 anos após a revolução in-

* Uma primeira versão desse texto foi publicada em 1992 no livro *To Free the Cinema:* Jonas Mekas & The New York Underground, editado pelo próprio autor, David E. James, em 1992. A versão aqui traduzida foi revista pelo autor para publicação em *Power Misses:* Essays across (Un) Popular Culture, em 1996. Agradecemos ao autor por nos autorizar a tradução e publicação do texto. Traduzido do inglês por Augusto Calil.

** É crítico, ensaísta e professor da faculdade de cinema da University of Southern California. Autor e organizador de diversos livros voltados para o cinema experimental americano, dentre os quais: *Allegories of Cinema*: American Film in the Sixties (Princeton University Press, 1989), *The Most Typical Avant-Garde*: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles (University of California Press, 2006), *To Free the Cinema*: Jonas Mekas and the New York Underground (org., Princeton University Press, 1992), *Power Misses*: Essays Across (Un)Popular Culture (org., Londres: Verso, 1996), *Stan Brakhage*: Filmmaker (org., Temple University Press, 2005) e *Optic Antics*: The Cinema of Ken Jacobs (org., Oxford University Press, 2011).

dustrial, a arte se opôs recorrentemente ao comércio nestes termos, mesmo quando os dois foram reconhecidos como complementares, as metades separadas de um todo perdido. O deslocamento cultural representado por esta divisão foi abordado primariamente na criação de obras de arte esteticamente autônomas que faziam da alienação seu objeto. Mas provocou também uma resposta contrária: ataques contra a autonomia da própria estética e, portanto, contra a categoria da arte como termo fundador dentro da ideologia burguesa, com o objetivo de recriar a práxis integrada da vida que precedeu sua racionalização. A partir do Romantismo e de outras reações contrárias ao Iluminismo, o movimento principal produziu a vanguarda modernista mais sofisticada, enquanto estas últimas eclodiram esporadicamente como vanguardas antimodernistas, das quais o Dadaísmo, conforme demonstrado por Peter Bürguer, seria o momento exemplar. Teoricamente os dois projetos eram incompatíveis, sendo um o objeto do ataque do outro. Mas, na verdade, mostravam-se com frequência mutuamente imbricados. Mesmo no Dadaísmo, a tentativa de devolver a arte à práxis da vida se converteu no seu oposto, a criação da beleza, por mais que neste processo o conceito de beleza tenha sido redefinido.

O fato de o cinema ter a característica da reprodutibilidade mecânica – em outras palavras, sua modernidade e industrialização intrínsecas – tornou especialmente complexa a tarefa de situá-lo em meio a tais tradições. Por causa da força hegemônica dos usos capitalistas deste meio, a criação da arte autônoma em forma de filme tem sido difícil; e a racionalização do processo de filmagem em si, sua dependência em relação à tecnologia avançada e sua integração com outras formas de produção tornaram seu retorno à práxis da vida praticamente inconcebível. Levando-se em consideração também o grau profundo da penetração cultural do valor como *commodity* observado atualmente, as formas de produção cinematográfica que parecem anunciar uma prática verdadeiramente popular costumam revelar-se apenas reservas administradas dentro do sistema industrial mais amplo, em que suas condições são internalizadas. Os *home movies*, por exemplo, são cercados pela publicidade, por manuais de instruções e coisas do tipo, que buscam devolvê-los aos códigos do cinema comercial (CURTIS, 1971, pp. 56-7). Este confinamento do amador dentro do industrial é o contexto dos inquietos e hesitantes comentários de Barthes a respeito das implicações políticas da arte amadora. Afinal, embora todas as noções de um cinema utópico partam necessariamente da possibilidade de uma produção externa às relações comerciais e contrária a elas, toda prática contraburguesa viável precisa também opor-se à distinção mais fundamental da sociedade burguesa, aquela entre o industrial e o amador em si, entre trabalho e brincadeira, entre o labor e o lazer que o renova.

A obra de toda uma vida de Jonas Mekas, expulso da Lituânia rural pela II Guerra Mundial e vivendo desde então como imigrante em Nova York, propõe um cinema utópico deste tipo. Suas negociações com o cinema foram determinadas por vários esquemas sobrepostos que se influenciaram mutuamente: sua maneira de viver a narrativa suprema do modernismo, a história da expulsão do orgânico e do rural pelo industrial e o urbano; sua tentativa de resgatar uma identidade perdida do confronto entre os imperialismos americano e soviético; a contínua circulação entre escrita e filme em sua obra, com os recursos de um suporte sendo regularmente trazidos para o outro; e seu compromisso com um cinema verdadeiramente populista. O envolvimento dele nestes cenários tem sido tão completo que a precipitação das tensões históricas encarnadas nelas, se não a sua resolução, tem sido sem dúvida uma obra fílmica magistral e sem precedentes. Isto culminou numa série de "filmes-diário", cujo imenso significado teórico estamos apenas começando a enxergar por trás da ambição obstinada que os motiva. Levando-se em consideração a complexidade dos temas compactados nesta obra, nenhum vocabulário específico pode ser suficiente para descrevê-la. A presente abordagem heurística a divide num gesto duplo, distinguindo entre as diferentes implicações do *diário em filme* e do *filme-diário*.

Oscilando dentro do trocadilho do próprio "filme" como designação de um meio de atividade e, ao mesmo tempo, um artefato completo, a metamorfose do diário em filme de Mekas em seus filmes-diário é representativa das condições por meio das quais uma prática cultural amadora negocia seu contexto na sociedade burguesa. Tanto quanto um diário escrito, um diário feito na forma de filme privilegia o autor, o processo e o momento de composição; e a montagem inorgânica de partes heterogêneas e desarticuladas em lugar de um todo estético. Trata-se de

um evento privado (o diário codificado ou trancado) no qual o consumo, em especial o consumo por parte de outros, é ilícito: um simples valor de uso. Mas um filme-diário se encontra numa economia de *filmes*, economia esta que privilegia o artefato completo como um todo, o momento da projeção, o público espectador e, de uma forma ou de outra, o valor de troca. Ao trazer suas inovações do primeiro aspecto para o segundo, o projeto antimodernista de Mekas passou a existir dentro das condições sociais do cinema modernista de vanguarda. As tensões entre seu diário em filme e os filmes-diário subsequentemente montados por ele a partir do mesmo material – e cada um deles deve ser considerado um texto individual com propriedades formais específicas situadas entre as atividades sociais que o produzem e as relações sociais igualmente específicas que são postas em movimento por tal texto – são encontradas na intervenção dele no cinema. O *diário em filme* inaugurou funções para o aparato que recusaram radicalmente tanto o uso industrial quanto o de vanguarda, com as extravagâncias, deficiências e contradições do novo (não) gênero desafiando as formas hegemônicas do suporte numa nova prática privada do cinema que o integrou à práxis da vida. O *filme-diário* devolveu tal prática privada a um contexto público e à produção de um produto, uma obra de arte esteticamente autônoma.

Entre os filmes de Mekas, *Walden* (1969) será o objeto especial de nossa atenção no presente texto, sendo o primeiro dos filmes pertencentes a forma madura e, assim, o local em que o diário em filme foi montado pela primeira vez como filme-diário. As condições desta transação também nos permitem responder a todo peso do título do filme para tratá-lo como uma referência específica, em vez de como uma referência obscura ou importante, a um momento clássico na América dissidente. A evocação de Thoreau nos direciona ao ponto em que as tensões entre uma cultura privada e outra pública são elaboradas pela primeira vez, se não no início de uma vivência especificamente americana, então certamente no seu "Renascimento".[1] Além disso, há também claramente um paralelo claro entre o diário de Thoreau – jamais publicado enquanto o

1 A importância desta era na literatura americana foi anunciada primeiro por F. O. Matthiessen em *American Renaissance:* Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (1941), é claro.

autor era vivo, embora claramente escrito com o leitor em mente – e a forma publicada de uma seleção reescrita do texto como *Walden*, e, do outro lado, o diário em filme de Mekas e a divulgação da seleção montada por ele como filme-diário, também chamada de *Walden*.

I - O diário em filme

Um diário, um livro que deverá conter um registro
de toda a sua alegria, seu êxtase.
Thoreau, *Journal*, 13 de julho de 1852

Como veremos, as relações entre o *Walden* de Mekas e seu ancestral de mesmo nome são múltiplas e complexas, mas subentendendo em todas elas sua afirmação comum da prioridade atribuída à autobiografia. Embora a afirmação de Thoreau em *Walden* – segundo a qual aquilo que ele desejava de todo autor era "um relato simples e sincero de sua própria vida, e não apenas o que ele ouviu a respeito da vida de outros homens" (1971, p. 3) – possa se referir a muitas produções deste tipo na literatura, ao ser transposta para o filme a demanda confronta a virtual ausência de uma autobiografia na história deste meio.[2] Em várias ocasiões, Mekas descreveu as circunstâncias de sua ruptura com a própria história e sua subsequente preocupação com aquele que era então um novo tipo de cinema. Depois da conclusão de *The Brig* em 1964, ele tinha sido desviado

2 Praticamente desde o seu início, os estudos sobre o cinema e a autobiografia (que começaram essencialmente nos anos 70) foram levados numa direção equivocada graças a um ensaio infeliz, "Eye for I" (1980), de Elizabeth Bruss. Defendendo que "não há um verdadeiro equivalente cinematográfico para a autobiografia", Bruss tomou uma noção obsoleta do objeto autobiográfico – "um eu que existe independentemente de um determinado estilo de expressão e logicamente anterior a todos os gêneros literários e até à própria linguagem" (p. 298) – e a impôs à suposição desinformada segundo a qual a linguagem cinematográfica não teria uma maneira de inscrever a autoria. Como a erudição cinematográfica acadêmica em geral, a argumentação dela era ao mesmo tempo ignorante do cinema não industrial e da erudição não acadêmica, principalmente do texto "Autobiography in Avant-Garde Film" (1977) de P. Adams Sitney. Para uma crítica adequada de Bruss, ver LEJEUNE, 1987. Os vários debates a respeito do *status* extratextual do objeto autobiográfico foram bem resumidos em EAKIN, 1985, pp. 181-278. Os igualmente extensos textos sobre a contingência do objeto autobiográfico no humanismo pós-Iluminismo começam, na sua forma moderna, em "Conditions and Limits of Autobiography" (1956), de Georges Gusdorf.

das tentativas de fazer seus próprios filmes independentes pelos muitos projetos diferentes envolvendo outros cineastas e as instituições do cinema americano alternativo: *Film Culture*, Film-Makers' Cinemateque, Film-Makers' Cooperative e, por fim, Anthology Film Archives. Durante este período, ele manteve o hábito de filmar fragmentos ocasionais de sua vida cotidiana conforme o permitido pela ocasião, hábito que teve início pouco depois de sua chegada a Nova York em 1949. Ele sempre entendera esta atividade como mera preparação, uma maneira de manter a familiaridade com o meio até que chegasse o momento de retomar devidamente seu pleno envolvimento:

> Não dispus de longos períodos para preparar um roteiro, e então de meses dedicados à filmagem e depois à edição, etc. Tive apenas breves momentos que me permitiram registrar meros trechos com a câmera. Todo o meu trabalho pessoal se tornou semelhante a anotações. Pensei que seria melhor fazer aquilo que fosse possível no próprio dia, pois, se não o fizesse, poderia me ver sem nenhum tempo livre durante semanas. Se posso filmar apenas um minuto, filmo um minuto. Se posso filmar apenas dez segundos, filmo dez segundos. Por desespero, aproveito aquilo que posso. Mas, durante muito tempo, fiquei sem olhar para o material que fora filmado e acumulado desta maneira. Pensei que o que eu estava fazendo era na verdade um treinamento. Estava me preparando, ou tentando me manter em contato com a câmera para que, quando finalmente chegasse o dia em que eu tivesse tempo, pudesse fazer um filme "de verdade". (1978, p. 190)

No decorrer de um determinado período – e que deve ter sido em todo [ele], menos em 1969, quando, após um incêndio ter quase destruído todo o trabalho reunido nos quatro anos anteriores, ele preparou para exibição pública uma "primeira versão" de *Walden* (*Diaries, Notes & Sketches*) –, sua atitude em relação ao material filmado foi transformada. Aquilo que ele tinha enxergado como privado, provisório e informativo do momento e do local do registro passou a ser reconhecido como sua própria justificação e seu próprio telos. O que antes era o resíduo de um contínuo adiamento passou a entrar em foco como algo importante em si.

Se antes Mekas acreditava estar meramente treinando até que chegasse o momento de poder fazer filmes sobre "as vidas de outros homens", agora ele compreendia que registrar fragmentos da própria vida era sua prática cinematográfica. A partir de então e também retrospectivamente, o treino concebeu a si mesmo como práxis.

Descobertas deste tipo foram feitas por toda parte na cultura dos anos 60. A obra de Robert Rauschenberg na lacuna entre a arte e a vida anunciou o colapso da autonomia estética do expressionismo abstrato e anunciou uma década de projetos paralelos, o uso de movimentos naturais na dança, por exemplo, ou o teatro no qual peças encenadas em público eram extrapoladas a partir da interação real dos atores. Da mesma forma, literatura de todos os tipos também renegociou sua relação com a experiência do escritor: nos romances de não ficção nos quais o autor se tornava o protagonista de maneira ainda mais explícita do que nos romances autobiográficos da era *beat*; em várias obras poéticas confessionais; e até numa nova valorização do diário do poeta em em maneiras que se estendiam da poesia diferindo dos diários em algo como a assíntota de um fio de cabelo. (*The Fall of America*, de Allen Ginsberg, *Notebook 1967-68*, de Robert Lowell)[3] até a publicação de cadernos com verdadeiros registros diários de autores como Robert Creeley e Ed Dorn em 1972, por exemplo.

Esse contexto forneceu a nova importância atribuída ao diário na cultura americana em geral. Se a atitude percebida em relação à forma fora resumida pelo comentário de W. H. Auden em seu poema "The Horatians", dizendo que "a maioria / não produz impacto memorável / a não ser em nossos amigos e cães", depois dos anos 60 o diário foi cada vez mais valorizado como prática literária de autodescoberta, autorrenovação e até como lugar no qual o "eu" poderia ser construído. As ambiguidades políticas das afirmações infladas de várias formas do "Novo Diário" são reais, já estando implícitas em toda a história do gênero como função da

3 Ginsberg publicou tanto diários em si (por exemplo, seus *Indian Journals*) quanto, depois de *The Fall of America* em 1972, poesia que consistia em transcrições editadas de diários registrados com um gravador de fitas durante suas viagens. Habitualmente creditado por ter influenciado Robert Lowell no crescente uso de coloquialismos em sua obra posterior e, possivelmente, na publicação de *Notebook 1967-68*, ele também exerceu grande influência sobre Mekas, aparecendo em vários de seus filmes e lendo textos na trilha sonora de *Guns of the Trees*.

subjetividade do Iluminismo.[4] Mas o fato de o diário moderno não ser inevitavelmente tão solipsista foi comprovado pelos diários escritos por mulheres nos anos 70, nos quais a introspecção e a autoconsciência foram compreendidas como participação individual numa recuperação histórica coletiva. Consequentemente, as mulheres investiram pesado na política dos diários, chegando ao ponto em que esta forma aberta, não hierárquica e impermanente pôde ser proposta como intrinsecamente feminista, definida em oposição à sua irmã completa, teleologicamente ordenada, permanente e, portanto, masculina, a autobiografia em si (como exemplo, ver DUPLESSIS, 1985, p. 141). Nas apropriações cinematográficas do gênero, sua suposta "feminilidade" foi sugerida na tradição de filmes envolvendo "autoras" de diários perturbados (sendo todos eles dirigidos por homens, no entanto): *Diário de uma garota perdida* (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, G. W. Pabst, 1929), *Segredos de alcova* (*Diary of a Chambermaid,* Jean Renoir, 1946), *Diário de uma camareira* (*Le Journal d'une Femme de Chambre,* Luis Buñuel, 1965), *Quando nem um amante resolve* (*Diary of a Mad Housewife*, Frank Perry, 1970) e assim por diante.[5] Conforme as mulheres se tornaram cada vez mais

4 As promessas terapêuticas daquilo que se tornou conhecido como *The New Diary* (RAINER, 1978) corresponderam à reelaboração dos modelos contemporâneos pós-estruturalistas da construção do "eu" na linguagem; sua comercialização mais notória costuma ser vista nos *workshops* e seminários Intensive Journal do Dr. Ira Pogroff. Ver MALLON, 1984, pp. 87-91. Para o surgimento do diário como gênero no Iluminismo e suas associações com o autoexame puritano, ver FOTHERGILL, 1974, pp. 11-37, e NUSSBAUM, 1988, pp. 129-33.

5 Embora fosse uma recriação cinematográfica, *O diário de Anne Frank*, de George Stevens (1959) foi adaptado a partir de uma história real. As principais exceções a esta tradição, ou seja, filmes que apresentam protagonistas masculinos, são *Diário de um padre* (*Journal d`un Curé de Campagne,* Robert Bresson, 1951) e *Shinjuku dorobo nikki* [Diário de um ladrão Shinjuku], Nagisa Oshima, 1970). Mesmo quando, no caso de *Anne Frank*, estes são adaptados a partir de diários reais, o termo "diário" não possui nenhuma força genérica além de indicar uma história pessoal. As principais exceções são, mais uma vez, *Shinjuku dorobo nikki*, que, embora tenha como protagonista principal um homem, emprega a mistura de fantasia, realidade e outras convenções do *nikki*, forma de diário feminino comum na literatura japonesa durante a era Heian, e *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), que, excluída a autocontradição do seu fim, consiste numa imitação sólida de um diário. Estes e outros filmes-diário fictícios, entre eles *Viver a vida* [*Vivre Sa Vie,* 1962], de Godard e *Georg*, de Stanton Kaye (1964), são melhor compreendidos em paralelo com romances escritos na forma de diários; estes foram objeto de pesquisas históricas empreendidas por Abbott (1984) e Martens (1985). Em março de 1973, o MoMA apresentou uma série de projeções intitulada "O Filme-Diário", refletindo uma definição bastante branda do gênero, incluindo não apenas *Walden* e outros exemplos daquilo que defendo aqui como verdadeiros filmes-diário, como também diários fictícios (*Viver a vida*, *Diário de um padre*), filmes feitos a partir de diários literários (*The Daybooks of Edward Weston*, de Robert Katz) e exemplos de outras formas de crônica.

ativas como cineastas após o início dos anos 70, uma forma do diário em filme em si, que para todos os efeitos fora inventada por Marie Menken, mostrou-se viável para cineastas tão diferentes quanto Chantal Ackerman, Storm De Hirsch, Sue Friedrich, Marjorie Keller, Yvonne Rainer, Amalie Rothschild, Carolee Schneemann e Claudia Weill.[6] Mas, em vários casos notáveis dos anos 70, quando os modos de vanguarda desenvolvidos nos anos 60 tinham em geral perdido sua autoridade, o diário em filme também ofereceu uma práxis modelo para os homens, com a obra de Andrew Noren, Robert Huot, Howard Guttenplan, Ed Pincus e Jonas Mekas sendo as mais significativas.[7] Este florescimento deve ser entendido historicamente como uma contração da política utópica dos cinemas independentes dos anos 60 e, simultaneamente, uma afirmação contínua de uma prática fílmica anti-industrial e antiesteticista. Coincidindo com a desintegração das contraculturas de oposição e o cinema *underground* sustentado por elas, isto reflete a internalização das aspirações sociais, que somente o feminismo foi capaz de manter como projeto público; mas tratou-se de algo que possibilitou um meio de mobilização e subjetividade, sem o qual ela estaria presa entre a racionalidade impessoal do cinema estrutural de um lado e, do outro, a preocupação com o campo da subjetividade por pessoas de cor, mulheres e gays.

Formas originais do diário em filme tinham sido fundamentais no cinema americano de vanguarda. Pode bem ser que, como afirma Mekas, "mais ou menos até os anos 60, nenhum cineasta estava de fato filmando sua própria vida" (MACDONALD, 1984, p. 89), mas, já em meados da década, registros cinematográficos pessoais e domésticos – filmes de família e/ou diários em filme[8] – forneceram uma matriz de

6 *The Man Who Envied Women*, de Rainer (1986), por exemplo, foi chamado de "filme caseiro virtual da esquerda intelectual ocidental nos últimos anos" (STORR, 1986, p. 159).

7 A respeito da obra de Huot, ver MACDONALD, 1980; sobre o trabalho de Guttenplan, ver SANDERSON, 1977.

8 Como afirmo que o diário em filme como gênero surgiu como adaptação da estilística e da função social dos *filmes de família*, além de destacar o processo de adaptação, em geral omito neste ensaio as diferenças entre eles. Uma taxonomia mais completa atenderia às diferenças entre os gêneros com respeito à autoria (em vez de individuais, os *filmes de família* costumam ser da família), estilística (sua maior convencionalidade) e modos de distribuição. Outras formas cognatas como a carta-filme também merecem atenção. Sobre o *filmes de família* como gênero, ver em especial CAMPER, 1986 e CHALFDEN, 1975.

práticas influentes: como modelos de estilo, matéria-prima para a manipulação formal, conceito referencial ou possibilitador –, ou até mesmo como filmes de família, por exemplo *My Home Movies*, de Taylor Mead (1964). Os demais aspectos extremamente diferentes das obras de Ken Jacobs e Warren Sonbert indicam aquilo que poderia ser extraído a partir do filão. Mas, no início dos anos 70, imagens registradas diariamente e representadas como tal – como filme, e não como ponto de partida para um filme – conquistaram nova autoridade.[9]

Estes contextos só poderiam ter estimulado uma propensão bem estabelecida no próprio Mekas. Desde quando deixou a Lituânia ele manteve um diário escrito; boa parte de sua poesia é num formato diarístico e documental; e ele já tinha se apropriado do gênero como metáfora para aquela que foi durante muitos anos sua intervenção mais visível no cinema, sua coluna "Movie Journal" publicada semanalmente no *Village Voice* (coluna esta que era frequentemente reproduzida a partir de seus "diários gravados em fita" [MEKAS, 1972, p. 101]), que fora precedida durante um curto período em 1955 por "Film Diary" no *Intro Bulletin*. A "Movie Journal" não consistia em resenhas no sentido convencional (algo que ele sempre criticou de maneira amarga), mas um registro polêmico e apaixonado de suas reflexões pessoais e atividades em torno do cinema independente, incluindo relatos de seu próprio trabalho cinematográfico e sua promoção da vanguarda. Durante quase 20 anos (1958-76), o diário de cinema *sobre* os filmes (a coluna) e aquele *em forma de* filme foram buscados lado a lado e, se os valores manifestados no primeiro ficam explícitos de maneira mais completa no segundo mais do que em quaisquer outros filmes, as descobertas feitas por ele no seu próprio trabalho cinematográfico também informaram os critérios expostos na sua escrita.[10]

Embora agrupamentos sub ou paragenéricos possibilitem a taxonomia e a genealogia, o diário de cada pessoa é virtualmente *sui generis*;

9 Assim, em 1977, P. Adams Sitney pensou que o filme-diário seria "um gênero de grande importância hoje" (p. 103), mesmo destacando que ele "parte do puramente lírico, com frequência tornando-se difícil de distinguir em relação a este" (Ibid., p. 104).

10 Mekas afirmou que seus diários escritos e filmados são "quase idênticos"; "Mudei apenas minhas ferramentas" (MACDONALD, 1984, p. 94).

devemos concordar que "um diário é aquilo que uma pessoa escreve quando diz, 'Estou escrevendo no meu diário'" (FOTHERGILL, 1974, p. 3).[11] Entretanto, "escrever no meu diário" é algo mais específico como modo de produção literária: implica (embora sem exigir) a autoria individual; uma composição serial e espontânea de certa regularidade; uma identificação que inclui além de autor, narrador e protagonista também o leitor;[12] e no mínimo uma existência inicial fora das relações de *commodity* da maioria das outras formas de escrita.[13] Mas as propriedades materiais da escrita e do cinema determinam uma composição distinta nos dois suportes, permitindo que o diário em filme tenha funções diferentes daquelas do diário escrito: uma relação diferente com o tempo e uma relação diferente com a subjetividade.

No diário escrito, os acontecimentos e o seu registro costumam ser separados, mas, no filme, eles coincidem. Thoreau, que levou seu diário consigo e o compôs "em sua própria estação e no lado de fora ou em sua própria localidade, seja ela onde for" (Op. cit. CAMERON, 1985, p. 86), foi um caso excepcional; na maioria das vezes o tempo verbal usado no diário é o passado, a memória de eventos e estados de espírito que já passaram. O único *presente* que pode ser registrado é aquele do momento da composição e do comentário reflexivo no ato da escrita: "Faço então meu primeiro registro do dia" (THOREAU, 1981, p. 5). Em contraste, o registro da imagem e do som não podem escapar do presente e da conjugação no presente, pois a filmagem só pode capturar os eventos conforme estes ocorrem. Esta diferença material leva a conteúdos diferentes; sendo independentes da ação, as palavras

11 Para uma lista de formas subgenéricas, ver FOTHERGILL, 1974, p. 14. Nos termos de Fothergill, *Walden* pode ser visto como uma combinação de diário de viagem e diário de consciência.

12 Lejeune sustenta que a autobiografia em si pode ser diferenciada da ficção autobiográfica em virtude do "pacto", implícito na folha de rosto desta última, que autor, narrador e protagonista são idênticos (1989, p. 14). Minha extensão desta identidade como definição do diário de modo a incluir o leitor é possível somente no caso dos diários não publicados. Por analogia, isto distingue também o diário em filme do filme-diário.

13 Tais condições não são essenciais; alguns diários (Lewis e Clark, os irmãos de Goncourt) têm autoria múltipla, e a linguística pós-estrutural nos livrou da ideia de uma subjetividade única existente antes e sua produção no e como texto; alguns dos mais celebrados diários de Pepys em diante revelam uma composição errática e extensos processos de reescrita; e a privacidade do diário pode, é claro, levar a uma subjetividade autobeneficiadora tanto quanto à verdade.

podem descrever qualquer evento, independentemente do quanto este seja extraordinário ou inesperado, inoportuno ou impossível. Por outro lado, excluídas as exceções notáveis (as imagens de Zapruder e, com frequência cada vez maior, imagens feitas por amadores mostrando acontecimentos noticiosos não planejados), uma câmera de cinema é empregada de maneira mais conveniente em eventos corriqueiros ou rituais sociais previamente organizados (a gravação de um filme comercial é paradigmática), em relação aos quais o operador da câmera guarda certo grau de distanciamento. Os relatos de Pepys descrevendo suas aventuras sexuais espontâneas, por exemplo, não interrompem nem determinam as aventuras mas, quando as relações sexuais de Andrew Noren ou de Robert Huot aparecem em seus diários em filme, eles traçam um sujeito dividido *in situ* entre performance e registro. Tal divisão, ou duplicação, é onipresente nos diários em filme, e quando o autor do diário inclui imagens feitas por outros – como Mekas faz com frequência – isto marca uma dispersão paralela da autoria. De maneira similar, a discursividade da escrita permite a subjetividade autoral – a afirmação direta dos sentimentos – mas também a reflexão e a interpretação envolvendo os acontecimentos registrados, facilmente transformando *histoire* em *discours*[14]. Mas o sujeito da filmagem é constituído com menos clareza do que o "eu" da enunciação verbal e, assim, as condições de representar o autor e da inscrição da subjetividade são bastante diferentes. O diário em filme precisa ir mais longe para incluir o autor (registrando imagens no espelho ou sombras, ou fazendo com que outra pessoa cuide da câmera); caso contrário a autoria precisa ser inscrita no estilo.

Mekas foi o primeiro cineasta a articular plenamente esta combinação de imperativos: a necessidade de responder imediatamente com a câmera *ao* e *no* presente, e a necessidade de inscrever a subjetividade por meio da criação de um estilo pessoal de filmagem. Ao canalizar estas condições essenciais do diário em filme no sentido de obter o máximo possível, ele foi finalmente capaz de investir a atenção fílmica na vida cotidiana, conferindo a ela um sentido religioso.

14 Em francês no original. [N.T]

A prática de registrar o mundo fenomenal numa maneira consoante com a ontologia única do meio, expressando ao mesmo tempo a subjetividade da maneira permitida pela discursividade verbal e a composição posteriores ao fato no diário escrito, levou Mekas a compreender a filmagem como disciplina emocional, técnica e, acima de tudo, visual:

> Fazer um diário em filme (registrado pela câmera) é reagir (com a câmera) imediatamente, agora, neste instante: ou fazemos o registro agora, ou não o fazemos nunca mais. Voltar e fazer a filmagem posteriormente exigiria uma reencenação, seja dos acontecimentos ou dos sentimentos. Para que o registro seja feito agora, no momento em que acontece, é necessário o domínio total das ferramentas usadas (neste caso, a câmera Bolex): ela precisa registrar a realidade à qual reajo e precisa também registrar o estado dos meus sentimentos (e todas as memórias) enquanto reajo. O que significa também que tive de cuidar de toda a estrutura (montagem) ali mesmo, durante a filmagem, na câmera. Todo o material que virem nos Diários está exatamente como foi feita pela câmera. *(Film-Makers' Cooperative Catalogue*, 1989, p. 362)

É claro que a afirmação segundo a qual os diários montados preservam apenas composições espontâneas é enganadora. Até *Walden*, cuja produção está por trás destes comentários, omite boa parte do material registrado durante o período que o filme abrange, enquanto filmes posteriores (especialmente *He Stands in a Desert*) modificam a cronologia de maneira explícita e extensa; todos os filmes contêm legendas e títulos interpolados; e mesmo que a rejeição da edição seja interpretada como referência apenas à montagem intrassequencial, a adição de música e de trechos falados afetam substancialmente o material visual. Apesar destes poréns (que, tomados em conjunto, definem o filme-diário), é claro que, para Mekas, aquilo que está essencialmente em jogo no diário em filme jaz no momento da filmagem.

A reconceitualização da filmagem como ato autotélico a define contra sua instrumentalidade na proteção do material para cenários pré-arranjados ou para a manipulação posterior na montagem: a filma-

gem torna-se em vez disso um momento de atenção e meditação com foco na vida cotidiana. Este objetivo permite que o projeto de Mekas seja visto como recapitulação fílmica do modernismo Romântico na pintura, ou seja, Impressionismo.[15] Em ambos os casos a representação da visão espontânea, figurada sumariamente como o *olhar de relance*, é combinada com uma tentativa de representar a vida moderna e, como veremos abaixo, seguem-se contradições paralelas. Inicialmente o rastro de uma vida vista e vivida deliberadamente, o diário em filme se torna o veículo desta visão e desta vivência deliberadas e, finalmente, a práxis de vida de sua filmagem é transcendentalmente alçada à condição de meio para a redenção da própria vida. A crença é anunciada como paródia do *cogito* cartesiano numa das primeiras falas da trilha sonora de *Walden*: "Faço *home movies* – logo vivo. Vivo – logo faço *home movies*". E, numa legenda de *He Stands in a Desert* que cita o *Diário* de Kafka, a oração é proposta como a analogia mais adequada: "Schreiben als Form des Gebetes"[a escrita como uma forma de oração]. O surgimento desta estética na "Movie Journal" e a forma que assume nas imagens de diário que permanecem em *Walden* podem ser brevemente rascunhadas, junto com suas inevitáveis contradições.

As qualidades formais do novo modo são primeiro detectadas como aberrações dos códigos do filme industrial, como erros amadores.[16] Como no início dos anos 60 Mekas abandonou gradualmente sua

15 Dentro da estética impressionista, este desejo é expressado por uma oposição entre sensação (a impressão da retina) e percepção (interpretação), sendo comumente descrito de maneira figurativa como a visão de um homem que nasceu cego, mas que, de repente, recupera a visão. O *locus classicus* da versão deste conceito nos filmes é a noção de "visão não instruída" de Stan Brakhage, ou seja, a visão que não é filtrada por categorias verbais, como a de um bebê. O mesmo desejo é onipresente entre os impressionistas, no desejo de Cézanne de enxergar como uma criança, por exemplo, e em Monet, que invocava a visão súbita de um homem até então cego. Charles F. Stuckey tinha encontrado as origens deste tema recorrente em *The Elements of Drawing*, de Ruskin, e sua recomendação no sentido de "recuperar aquilo que poderíamos chamar de *inocência do olhar*; ou seja, uma espécie de percepção infantil destas manchas de cor, apenas como tal, sem a consciência do seu significado – como um homem cego as veria se fosse subitamente agraciado com o dom da visão" (1984, p. 108).

16 Há paralelos diretos entre "filmes caseiros" e "filmes", de um lado e de outro, "fotos" e fotografias; a estética das fotos costuma se referir a aberrações das convenções da fotografia. Assim sendo, entre as "características que compõem o vernáculo da foto", King (1986, p. 49) relaciona um horizonte titulado, o corte não convencional, o enquadramento excêntrico, a imagem borrada, o excesso de luz e a sombra do fotógrafo. O florescimento do filme-diário nos anos 70 pode estar correlacionado à moda dos "Novos Fotógrafos" como Garry Winogrand, Lee Friedlander, Nancy Rexroth e William DeLappa, que imitavam os efeitos dos fotógrafos amadores.

esperança de um cinema narrativo reformado e moldado a partir das novas ondas europeias, o trabalho de filmagem amador adquiriu para ele um novo *status*.[17] Os tipos de infrações associados a isto passaram a ser reconhecidos como um vocabulário plenamente articulado com implicações éticas intrínsecas: vislumbres da vida cotidiana se tornaram mais importantes do que ficções de narrativa abrangente; uma imagem "lírica" fragmentária, insubstancial e imperfeita era preferida em lugar de uma imagem realista, completa e consciente da própria presença; e o equipamento rudimentar de 16 ou 8 mm passou a ser mais valorizado do que o aparato de estúdio. Associando estéticas a aspirações políticas vulgares, Mekas pôde vislumbrar uma grande revolução cultural proletária no filme e por meio deste. Um exemplo de 1964:

> Todos os prazeres se tornaram perversos, na fronteira da autodestruição. As palavras "amador" (de "amor") e "caseiro" são usadas para descrever algo ruim.
> Mas eu poderia afirmar que algumas das mais belas poesias cinematográficas serão reveladas algum dia no material de 8 mm dos filmes caseiros – poesia simples, com crianças no gramado e bebês nas mãos de suas mães, e com todo aquele constrangimento e brincadeira diante da câmera. (1972, p. 131)
> A câmera agora registra relances, fragmentos de objetos e pessoas, e cria impressões fugazes, tanto dos objetos quanto das ações, à maneira dos pintores de ação. Uma nova realidade espiritualizada do movimento e da luz é criada na tela. (Ibid., p. 191)[18]

17 A etimologia do termo "amador" feita por Maya Deren, que encontra sua origem no termo latino para "amante" (evocado com regularidade por Brakhage) permitiu a ela que apontasse para a versatilidade superior do equipamento rudimentar e sua maior capacidade de resposta ao "complexo sistema de suportes, juntas, músculos e nervos que chamamos de corpo humano" (1965, p. 46).

18 Para mais exemplos, ver especialmente as colunas "Movie Journal" de 11 de maio de 1960, 4 de outubro de 1962, 25 de outubro de 1962, 18 de abril de 1963, 9 de abril de 1964, 23 de abril de 1964, 14 de maio de 1964, 17 de dezembro de 1964, 24 de junho de 1965, 22 de julho de 1965, 7 de dezembro de 1967 e 17 de julho de 1969. Nesta época *Walden* já tinha sido exibido, e o filme-diário como gênero já fora plenamente conceitualizado; substituindo o *home movie* como modelo da práxis adequada, este passou a ser subsequentemente evocado nos seus próprios termos, até em consideração por outros cineastas de filmes-diário como, por exemplo, Andrew Noren (15 de janeiro de 1970. [Ver pp. 58, 76, 78, 92, 122 dessa publicação].

Esta teoria do cinema foi elaborada nas colunas do *Voice* durante meados dos anos 60, sendo 1964 o ano crucial de sua formulação. Ela já estava sem dúvida completa e informando a própria prática em junho de 1965, quando ele filmou a produção de *The Brig*, de Kenneth Brown, criada pelo Living Theatre. Embora este não seja um filme-diário em si – sendo também sua última grande obra a não se enquadrar neste gênero –, o fato de Mekas filmá-lo numa única longa tomada (interrompida apenas para a troca da película na câmera) fez com que ele fosse obrigado a responder com imediatez à peça, no presente contínuo de sua percepção.

A inscrição de tal "realidade espiritualizada de movimento e luz" exigiu a maestria de um virtuoso na câmera de mão Bolex e a transformação das variações do diafragma, enquadramento e obturador em funções expressivas de maneiras que, fora do *underground*, eram consideradas não realistas e, portanto, não gramaticais. Tais recursos tinham sido desenvolvidos de maneira mais completa e coerente por Brakhage (que desempenhou para o *underground* a mesma síntese e totalização das inovações anteriores que Griffith fizera para a narrativa de Hollywood), mas, dentro desta linguagem, Mekas estabeleceu um idiolecto preciso. Seu trópico dominante é a sinédoque. A suposição temática geral de que sua própria vida poderia ser de importância para o público é reencenada espacial e temporalmente no seu estilo de filmagem: espacialmente numa preocupação com os *closes* não necessariamente enquadrados dentro de *master shots*, e temporalmente no *single frame*.[19]

Os breves estouros na fotografia e, especialmente, o recurso ao *single frame* para tomar nota(s) do caráter adorável da vida cotidiana costumam envolver ágeis modulações no foco e no diafragma, que transformam as cores e contornos de um objeto natural ou cena – mais precisamente: pintando com o Sol. A câmera em constante viagem cria uma corrente contínua de impressões visuais, pousando numa epifania depois da outra – um rosto, uma xícara de café, um cacto, um pé, um cachorro se coçando, outro rosto, uma câmera de cinema. É quase impossível recriar tais imagens com palavras, mas o trecho seguinte, na sua detalhada sensualidade e seu movimento com nuances em torno de diferentes tomadas de uma cena visual e na sua carinhosa consciência da materialidade do mundo, chega perto de fazê-lo:

> O sol apareceu num espaço claro no horizonte e caiu no leste do lago e da colina e, nesta súbita chama de luz sobre as folhas de grama, imóveis e frescas, formou-se um lindo contraste com a escuridão anterior, que ainda nos cercava... O vulto de cada moita e árvore ficou mais ou menos distinto, num crescente prateado, com a luz refletida no lado inferior das folhas mais novas. (THOREAU, *Journal*, 28 de agosto de 1860. Op. cit. CAMERON, 1985, p. 12)

Assim como Thoreau afirmou que em seu diário escrevia "apenas sobre as coisas que amo. Minha afeição por algum aspecto do mundo" (Op. cit. CAMERON, 1985, p. 50), num trecho de narração em *Walden*, Mekas explica seus gritos como uma "celebração" daquilo que vê.

O *single frame* produze uma disjunção entre as imagens a partir da qual o filme é derivado e aquelas que ele subsequentemente torna disponíveis, disjunção que marca os limites do documentário ou do modo representacional dentro do diário em filme. Se, como afirma outro trecho da narração de *Walden*, "o cinema está entre os fotogramas", então quanto mais hiperbólica for a distensão das lacunas entre os quadros, mais poderoso será o cinema de celebração gerado por elas. A percepção registrada no diário não é então fiel à ótica do olho, e sim, em vez disso, específica ao meio e, portanto, tecnologicamente – e ideologicamente – mediada. Seguindo princípios neoformalistas que recuam pela crença de Maya Deren segundo a qual o filme "precisa deixar de simplesmente registrar realidades que nada devem de sua existência real ao instrumento do cinema" (1960, p. 167) até o câmera-olho de Vertov, a arte de Mekas deve ser compreendida como a desfamiliarização, não o registro da sensação visual, mas a transformação desta.[20] De fato, em pontos cru-

19 Tomadas com um só fotograma, ou com velocidades variadas, de forma que o fotograma seja evidenciado durante a projeção, são base estrutural do cinema de Mekas. [N. E]

20 As muitas semelhanças entre Vertov e Mekas – seu compromisso com o jornalismo cinematográfico, seu interesse comum na montagem feita com a própria câmera, a preferência pela câmera-olho em lugar do olho humano e o compromisso com a documentação não roteirizada da vida cotidiana – terminam com a inclusão de intertítulos por parte de Mekas, algo que Vertov consideraria uma intrusão do não fílmico.

ciais, quando seria mais lógico que a visão desse um salto e se libertasse da mediação da câmera, esta última é mais insistente. A "Movie Journal" recomenda que, quando não se tem película para filmar, é melhor fingir e continuar filmando, seguir olhando através da lente. O objetivo final não é a transcendência da câmera, e sim a identificação do sujeito humano com o aparato; é por isso que Ed Emshwiller é celebrado por querer "tornar-se ele mesmo uma câmera" (MEKAS, 1972, p. 387). E o olho não é um participante necessário, pois o próprio Mekas costuma filmar com a câmera na altura da cintura ou em outros momentos nos quais nem mesmo olha pelo visor.

Tal projeto pode ser coerente dentro de uma estética construtivista como a de Vertov, fazendo parte de um programa geral de industrialização. Mas ele contradiz fundamentalmente o organicismo que de outra maneira informa a filosofia de Mekas, ocasionando momentos de cegueira, contradições que não podem ser articuladas nem explicitadas na teoria dele, mas que não podem ser inteiramente ocultadas na sua prática; finalmente e inevitavelmente elas forçam o diário em filme no sentido do filme-diário. Os vários contextos nos quais estas contradições operam podem ser melhor abordados por meio do papel desempenhado – na vida e no pensamento de Mekas – pela infância no pequeno vilarejo lituano de Semeniskiai.

Como veremos, a narrativa central dos filmes-diário é a tentativa de recuperar este paraíso rural perdido, missão que tem vários componentes cujo isomorfismo e fungibilidade fornecem a imensa energia do mito de Mekas. O mito tem um componente psicanalítico: a recuperação da mãe; um componente social: a recuperação da comunidade orgânica do vilarejo; um componente ambiental: a recuperação da cena rural; e um componente filosófico-estético: a recuperação de uma prática cultural apropriada a estes. O modelo para tal prática não pode ser finalmente aquele da alta vanguarda modernista, que foi construído, tanto lógica quanto historicamente, em complementaridade antitética à cultura industrial. Em vez disso, só poderia ser a vanguarda antimodernista e antiesteticista – o momento do Dada – proposto como retorno às condições sociais que precederam tanto a industrialização quanto a hipostasiação kantiana/coleridgeana da arte que a industrialização

engendrou. Era preciso – tal formulação foi feita já em 1960 – "transcender a arte", ser "completamente não crítico, e ser antiarte, anticinema" (MEKAS, 1972, pp. 15-16)[21]. A metáfora que resume esta prática é a "arte popular":

> Está chegando o dia em que o material caseiro registrado em 8 mm será colecionado e apreciado como maravilhosa arte popular, como canções e poesia lírica que foram criadas pelo povo. Cegos como somos, precisaremos de mais alguns anos para enxergá-lo, mas alguns já o percebem. Veem a beleza do pôr do sol filmado por uma mulher do Bronx quando esteve no deserto do Arizona; imagens de registros de viagens, um material desajeitado que vai subitamente cantar com um êxtase inesperado; as imagens da ponte do Brooklyn; imagens das cerejeiras florescendo na primavera; imagens de Coney Island, imagens de Orchard Street – o tempo está jogando sobre elas um véu de poesia. (Ibid., 1972, p. 83)[22]

Aqui a metáfora do poeta se faz presente de maneira residual, e a estética burguesa continua implícita na ênfase de que os filmes-caseiros-como-arte-folclórica serão *colecionados*. Independentemente disso, o trecho rejeita não apenas a indústria do cinema como também o seu complemento, a estética de vanguarda, colocando-se ao lado de uma prática que substituiria ambas as coisas e, portanto, recuperaria o momento anterior à sua bifurcação. Este é o paradoxo fundamental do diário em filme. Mekas tentava usar um aparato de reprodução mecânica, integrado quase totalmente na produção cultural moderna em geral, para celebrar uma sociedade orgânica pré-industrial e seus valores.[23]

Estas tensões determinam as maneiras específicas com as quais Mekas é capaz de representar sua vida na antítese da Lituânia rural, ou seja, a vida na cidade moderna. Enquanto a poesia romântica e pós-romântica

21 Íntegra deste texto na p. 58.
22 Ver p. 78.
23 O próprio Mekas não fez a mudança para a película de 8 mm, embora, estimulados pelo desenvolvimento de sofisticadas câmeras Super-8 nos anos 70 e pelo rápido aumento no custo dos filmes, Huot, Guttenplan e a maioria dos outros diaristas o tenham feito.

foram virtualmente incapazes de abordar a industrialização e mesmo a urbanização passados mais de 100 anos da Revolução Industrial, o cinema (bem como outras formas de fotografia) foi compreendido como inerentemente (e não apenas historicamente) privilegiado nesta tarefa. Em sua pintura da vida moderna, tentando reunir a sensibilidade da poesia com a reprodução mecânica do filme, Mekas se viu novamente na posição dos impressionistas, representando a cidade nos termos do interior.

A tentativa impressionista de equilibrar o desejo de representar o lazer urbano, novas formas de cultura de massa, a vida boêmia e a moda dentro do desejo pela beleza que tinha se tornado convencionalmente associada à natureza reaparece virtualmente sem nenhuma mudança nos filmes de Mekas, com o recorrente tropo do piquenique no parque da cidade sendo o seu principal exemplo. Sua tentativa de descobrir a Lituânia em Manhattan estabelece um paralelo específico com a tentativa de Monet de pintar a paisagem moderna. Durante um breve período na primeira metade da década de 1870, vivendo em meio à industrialização e à rápida expansão do subúrbio parisiense de Argenteuil, Monet conseguiu pintar paisagens que independentemente disso incluíam os sintomas da modernização, geralmente nas paisagens da própria Argenteuil e, principalmente, na estrada de ferro que estava transformando o subúrbio num dormitório para trabalhadores cujos empregos ainda eram em Paris.[24] Sua estratégia para resolver os impulsos contraditórios consistia em representar a paisagem urbana sob a neve (ou seja, numa forma "renaturalizada") ou incluir um trem dentro de uma cena rural.[25] O *Train dans la neige* (1875) reúne as duas estratégias. Logo as tensões sociais se tornam grandes demais para tal assimilação, e Monet deixou Argenteuil em busca de ambientes menos desenvolvidos, chegando finalmente ao seu jardim e às ninfeias. Mekas empregou a mesma estratégia inicial: com curiosas exceções como um plano de trabalhadores deixando uma fábrica no início de *He Stands in a Desert* (cuja referência aos

24 Para uma exposição exemplar destas tensões, ver TUCKER, 1982.

25 São exemplos, respectivamente, *Le Moulin d`Orgemont, neige* (1873), *Neige à Argenteuil* (1874), *Croix Blanche* (1875), *Neige à Argenteuil II* (1875) e *Boulevard Saint-Denis* (1875); e *Argenteuil, le pont en réparation* (1872), *Le pont du chemin de fer à Argenteuil* (1873), *Le pont du chemin de fer, Argenteuil* (1874) e *La Promenade avec le pont du chemin de fer* (1874).

Lumière acaba o levando de volta à história do cinema), a indústria moderna permanece em geral fora de seu foco,[26] embora sua vida cotidiana em Manhattan o aproxime constantemente da reconstrução mecânica da cidade. Como Monet, ele representou a modernidade ao figurá-la nos trens ou na cidade coberta pela neve. Assim, *Walden* contém quatro grandes jornadas de trem, a partir das quais os elementos naturais aparecem numa beleza pujante, enquanto o ruído do metrô de Nova York, onipresente na trilha sonora, costuma soar como o vento da primavera que sopra durante todo o filme. E Nova York, quando não é o palco de um esplendor bucólico, é vista em geral sob a neve; como o próprio Thoreau, Mekas é um "inspetor de nevascas autonomeado".[27]

Função complementar do fascínio de sua infância rural e sua vida boêmia em Nova York, a inabilidade de Mekas de abordar diretamente a modernidade em seu diário significa que esta prática do cinema não pôde permitir que recuperasse a completude social lembrada da época da Lituânia. Para que isto seja cumprido, o confinamento do diário em filme na presente percepção do indivíduo tem que ser ampliado para uma forma de maior discursividade, capaz de extensão social e de lidar com a história... Na produção de *Walden* e dos filmes-diário subsequentes, todos os componentes da prática do diário em filme foram transformados: a montagem substituiu a filmagem como o momento crucial da percepção; fragmentos de filme substituíram a textura visual da vida cotidiana como objeto privilegiado do olhar; a inscrição da subjetividade assumiu a forma, não do quadro individual somaticamente ajustado e da manipulação da íris na visualização pela câmera, e sim nos cortes e no acréscimo de intertítulos e trilhas sonoras na sala de montagem. Juntas, estas mudanças voltaram à prática no sentido da projeção, que antes mal tinha sido vislumbrada. E, assim, em vez da internalização das relações sociais como objetos da visão individual no diário em filme, a nova prática implicou em um espectador; na verdade, em uma comunidade de espectadores.

26 Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, por exemplo, Mekas declara sua absoluta falta de interesse no progresso tecnológico obtido durante a sovietização, seu desejo era apenas ver a Lituânia.

27 Assim, "praticamente não há neve em Nova York; mas todos os meus cadernos de Nova York estão cheios de neve" (MEKAS, 1978, p. 191).

II - O filme-diário

O passado não pode ser apresentado.
THOREAU, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*

Se a prática cinematográfica madura de Mekas se tornou possível quando ele concebeu como prioritárias a estética e a ética de seu diário em filme em relação a todo projeto de filme ao qual viesse a se dedicar, um movimento contrário esteve envolvido em sua decisão de levar seleções montadas desse material como obras de arte autônomas – como *filmes* – a instituições públicas de cinema, mesmo as instituições informais e relativamente não alienadas de vanguarda. Enquanto seu uso do filme para a percepção privada tinha rejeitado a história do meio como prática pública, os filmes-diário retornaram à esfera pública. Fossem quais fossem os motivos pessoais que o influenciaram a mudar da prática para o produto desta maneira, a decisão não pode ser separada da questão política da forma que um cinema em genuína oposição ao capital poderia assumir. A afirmação feita por Mekas na narração de *He Stands in a Desert*, segundo a qual este seria "um filme político", pode sugerir uma continuidade com os filmes antiguerra de suas primeiras ambições, mas também manifesta uma noção diferente de política.

A decisão de produzir um artefato cinematográfico continha um gesto duplo. De um lado, quebrava o compromisso do diário com o tempo presente e o processo de percepção, quebra à qual outros cineastas resistiram em crises semelhantes: Jack Smith, por exemplo, tirou seus filmes de circulação para protestar contra aquilo que via como institucionalização e, portanto, traição da vanguarda, processo no qual Mekas foi, é claro, fundamental. Por outro lado, ao reempregar em público alguma forma das inovações de composição do diário, seu caráter utópico e recalcitrante, Mekas expandiu significativamente as possibilidades culturais do meio, apresentando novas funções sociais para ele. Estas tensões habitam e determinam o próprio *Walden*. Trazem-nos mais uma vez de volta a Thoreau, mas, agora, a um padrão de semelhanças e diferenças entre ele e Mekas, padrão determinado em parte pelas condições materiais diferentes de seus respectivos suportes e, em parte, pelas diferenças na maneira que cada um deles encontrou de se sentir em casa nos Estados Unidos.

O argumento formalista segundo o qual as obras literárias mais autênticas e essenciais dos transcendentalistas americanos seriam seus diários – argumento aplicado não apenas a Thoreau e Emerson, mas também a Bronson Alcott, Margaret Fuller e Charles King Newcomb – também possui uma dimensão social.[28] A "relação deliberadamente assistemática, irregular, quase retardatária ao tempo do calendário" da "indústria artesanal" de Concord de manter um diário tem sido entendida tanto como "uma rejeição parcial do ritmo americano" quanto como "uma rejeição parcial do capitalismo mecânico e mercantil americano" (ROSENWALD, 1985, p. 89). A este respeito, e na sua recusa dos gêneros literários convencionalmente validados, a redação transcendentalista de diários resistiu à constituição do modo predominante da produção literária e do seu consumo em torno do livro como *commodity*. Atravessando a distinção entre amador e profissional, o compartilhamento e a circulação dos diários sustentaram uma esfera literária semipública, fora da arte e também do comércio, existindo entre o domínio privado da consciência individual e o domínio público dos livros publicados comercialmente. Resistindo à crescente conversão da escrita em *commodity*, isto também implicou numa resistência mais generalizada às relações com base no valor comercial da sociedade burguesa como um todo e, com isso, significou e contribuiu ao mesmo tempo para o projeto social utópico do transcendentalismo.

A ultimação de *Walden* por Thoreau como livro e o marketing público feito por ele da obra nesta forma (por maior que tenha sido seu fracasso comercial durante a vida do autor) em certa medida voltou as costas para a prática utópica desenvolvida Concord. Modernizado e traduzido do diário e da esfera literária para o filme-diário e o cinema, o ato de Thoreau foi reencenado um século mais tarde por Mekas quando ele lançou publicamente um filme completo, também feito a partir de uma reelaboração de

28 Esta argumentação é apresentada por Lawrence Rosenwald (1985), que releu os diários de Emerson à luz da sugestão de Harold Bloom, segundo a qual "os diários de Emerson são sua obra autêntica", e foi feita para refutar uma tradição que vai de Henry James a F. O. Matthiessen para a qual as obras de Emerson "não eram nem um pouco compostas". Para uma argumentação paralela que diz que o *Diário* de Thoreau é sua maior obra, ver CAMERON,1985.

seus diários. Se tivesse produzido uma *commodity* passível de uma comercialização real fora da comunidade de referência do seu diário – uma história encenada de sua vida, por exemplo, ou uma versão mais popular de algo como o *Film Portrait* [1971] de Jerome Hill (e a exibição remunerada de *The Chelsea Girls* [1966], de Andy Warhol, tornou a ideia da circulação maciça de filmes *underground* menos inconcebível em meados dos anos 60 do que em qualquer outra época) – então seu *Walden* teria realmente apresentado uma reação tão negativa à prática do diário quanto o *Walden* de Thoreau. Mas, na verdade, os paralelos estão incompletos. Embora o *Walden* de Mekas esteja disponível ao público para aluguel ou até compra, o modo de sua existência social se assemelha mais ao dos diários de Thoreau do que de seu *Walden*. Sua subjetividade extrema e complexidade formal sem precedentes garantiram que seu público seria pequeno e seu valor como *commodity* desprezível; e o filme permaneceu fora dos gêneros tanto da vanguarda esteticista quanto da indústria de filmes comerciais, apontado contra os diferentes tipos de reificação que cada um deles acarreta. Enquanto *Walden* sustenta muitas das funções da produção amadora de filmes, ele avançou no sentido de uma discursividade bastante indisponível para o diário em filme e, com isto, no sentido de uma função diferente na vida de Mekas.

Stanley Clavell destacou o peculiar paralelo entre escrever e viver na obra de Thoreau por meio do qual as ações descritas em *Walden* reencenam metaforicamente o ato da escrita:

> Cada chamado – aquilo que o escritor... quer dizer ao falar em "campo" de ação ou trabalho – é isomórfico em relação aos demais. É por isso que construir uma casa e capinar e escrever e ler (e, poderíamos acrescentar, caminhar e preparar comida e receber visitas e martelar um prego e vasculhar o gelo) são alegorias e medidas umas das outras. Toda construção verdadeira e somente ela é edificante. Todas as ações edificantes e somente elas são dignas da habitação humana. Caso contrário não merecem a vida. Se a sua ação, neste campo, não resistir a tal medida, trata-se de um sinal de que o campo não é seu. Esta é a garantia do escritor de que sua escrita não é uma substituta para a vida, e sim sua maneira de processá-la. (1972, p. 60)

A argumentação segundo a qual *Walden* é a casa cuja construção sustentou a vida de Thoreau se aplica igualmente à obra de Mekas. Como seu *home movie*, *Walden* é ao mesmo tempo seu filme e sua casa, "não um substituto para a vida, e sim sua maneira de processá-la". Mas a maneira peculiar com a qual a Lituânia perdida torna problemático qualquer lar americano que Mekas possa encontrar ou que ele seja capaz de construir torna especialmente complexa a forma cinemática de sua vida. Tanto em sua vida quanto em sua arte, o presente é constantemente sabotado pelo passado lituano e por sua incapacidade de *torná-lo presente*, de trazê-lo ao presente seja de maneira temporal ou espacial. Os *home movies* de Mekas têm como premissa a negação; partem do fato de que para ele, todo lar – social ou fílmico – sempre será habitado pela perda. Assim como a demanda de Thoreau pela autobiografia a especificava como "um relato tal que seria capaz de trazer seus parentes de uma terra distante" (1971, p. 3), *Walden* e os filmes subsequentes de Mekas são cartas do exílio, abrangendo a percepção de que o exílio será o único lar que ele poderá ter. Se o diário em filme era sobre aquilo que era presente, os filmes-diário são a respeito daquilo que está ausente. Junto com o caráter provisório e suplementar de toda recompensa, a ausência é inscrita no método de manufatura dos filmes e nas propriedades formais determinadas por este método, e também na história que eles são levados a contar.

Como a arte de Thoreau era a escrita, o livro/casa que ele construiu foi capaz de integrar num texto singular e contínuo tanto seus registros originais no diário quanto suas posteriores elaborações retrospectivas a respeito destes. Assim como toda mudança de direção ou falso começo são subsumidos na teleologia narrativa da estada na floresta e no retorno à civilização, também o processo de revisão é ocultado na uniformidade visual do livro impresso, o processo de manufatura que permite que *Walden* pareça uma unidade orgânica do ponto de vista material, temático ou formal. Mas, para Mekas, o passado é preservado em fragmentos de filme que não podem ser modificados internamente nem tornados contínuos pela revisão presente dos mesmos. Se o diário em filme vivia no presente da percepção imediata, em seu presente o filme-diário confronta as ruínas de um tempo agora irrecuperavelmente perdido. Esta perda precede crucialmente o ato da autobiografia, pois se a autobiografia é a

"revelação da situação presente do autobiógrafo [em vez] de desvendar seu passado" (EAKIN, 1985, p. 56), então a revisão destes traços de um passado que não pode ser "tornado presente" nem fílmica nem ontologicamente deve ser a articulação da perda. Já que cada trecho do material de um diário em filme é ao mesmo tempo obstinadamente inacessível em seu próprio tempo e discursivamente impossível de misturar, tudo que a montagem pode fazer é acrescentar material que possa clarificar a compreensão atual. Se a prática visual pura do diário em filme privilegiava um único sentido e um único sistema textual, o filme-diário cerca estas imagens originais com sons e material visual distinto.[29] Mas estes, em sua inevitável heterogeneidade e descontinuidade, precisam também sublinhar a separação entre o agora e o então.

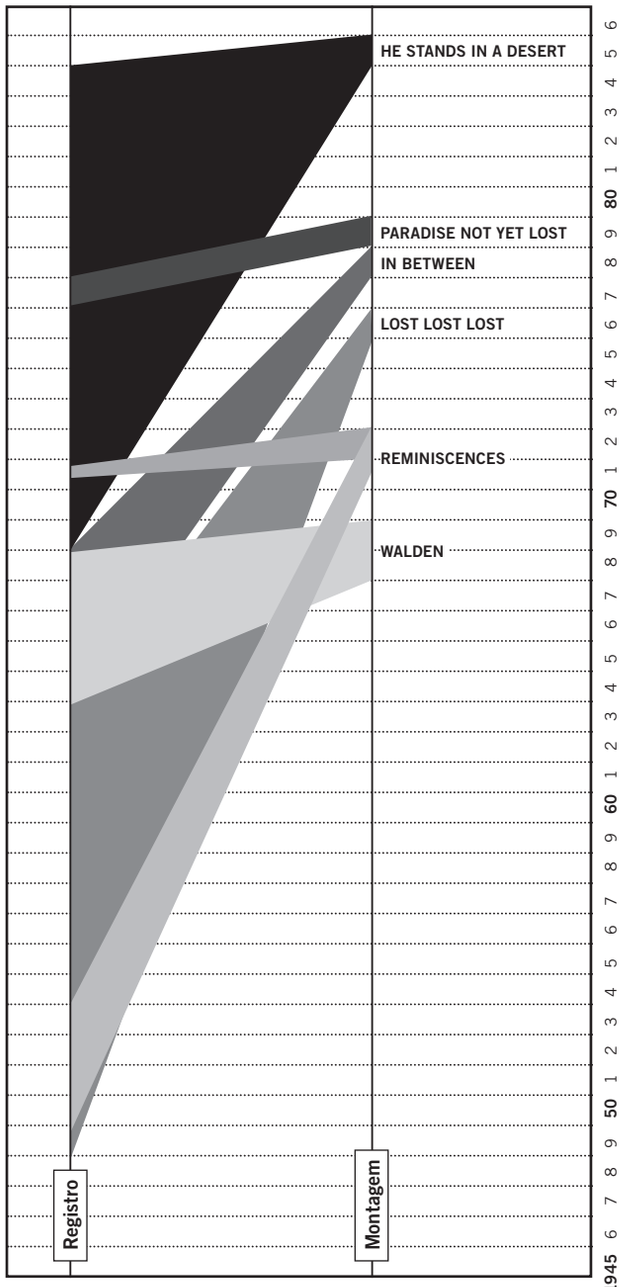
O *Walden* de Mekas foi, portanto, uma inevitável reunião inorgânica e macarrônica destas camadas temporalmente distintas da percepção e modos distintos de representação, ou seja, "diários, notas e esboços", sendo que nenhum destes modos foi capaz de assumir a hegemonia. Se o problema geral e endêmico da subjetividade autobiográfica é o relacionamento do sujeito falante com o objeto ou tema de sua fala – o Mekas que representa contra o Mekas que é representado –, este é aqui duplicado no confronto das versões temporalmente distintas de cada um, preservadas separadamente nas várias tecnologias de reprodução mecânica. Os múltiplos afastamentos psíquicos e a inter-relação dialógica de subjetividades irreconciliáveis são sedimentados nos vários sistemas textuais que compõem *Walden*: imagens não trabalhadas do diário em filme; os curtas-metragens interpolados, anteriormente montados e lançados em projeções anteriores; e o material de todos os graus intermediários de retrabalho.[30] Embora fuja tanto do roteiro quanto do diálogo sincronizado

29 Comparar com Cameron, "Se em *Walden* Thoreau está preocupado com a descoberta do som... em *Journal* ele explora as complexidades da visão" (1985, p. 14).

30 *Walden* inclui *Hare Krishna*, *Notes on the Circus* e *Cassis*, todos eles curtas-metragens montados em 1966, sem integrá-los ao novo conjunto. A passagem de "diário" para "filme" nestas instâncias recorda a revisão pela qual, na prática dos transcendentalistas, um dado material foi em diferentes momentos registro de diário, palestras e ensaio. Uma instância contrária é *Lost Lost Lost*, que também inclui muitos estilos diferentes de filmagem e fragmentos de filmes inacabados, mas que organiza a sucessão de modos estilísticos dentro da teleologia do estilo maduro do diário (ver JAMES, 1989, pp. 114-18). Como todos os trechos que Mekas filmou depois de montar *Walden* foram de natureza diarística, seus filmes posteriores não apresentam a mesma heterogeneidade radical.

(as maneiras habituais de se organizar um filme com as palavras), *Walden* é sempre habitado e atravessado pela antítese semiótica da iconicidade do diário em filme, ou seja, pela escrita: na apropriação inicial de um gênero literário como modelo; na inclusão de cartelas e vozes gravadas; nas fotografias de páginas de Thoreau; e na narração do próprio Mekas com seus comentários. A estas são acrescentadas conversas e música gravadas ao vivo no passado, e nova música e outros sons mais recentes. E embora sirva como moldura de todos os outros discursos, o comentário autoral na trilha sonora é incapaz de incorporá-los por completo, ou mesmo colocá-los numa hierarquia sob seu controle.

A subjetividade assustadoramente autônoma preservada no material antigo permite que a consciência presente crie ficções do passado nas quais possa ser acomodada e, assim, as narrativas que o filme monta reestruturam significativamente a cronologia. Em termos formalistas, a "história" (a sequência histórica da vida de Mekas, estando inexoravelmente sedimentada no diário em filme) é transformada em "trama" (a sequência de eventos num dado filme-diário e nos filmes como um todo na medida em que constituem uma sequência). As circunstâncias que envolvem esta reescrita são elas próprias sujeitas ao tempo, às mudanças da ideia que Mekas faz do formato de sua própria vida e de como esta poderia ser expressada como filme. O gráfico (p.192) ilustrando a errática montagem de Mekas para as imagens do diário nos proporciona alguma indicação da complexidade temporal envolvida na recuperação do passado (embora não do material do diário que ainda não foi incluído num filme acabado). Conforme varia o período entre o passado e o presente no qual seus restos são contemplados, variam também os termos do diálogo possível entre cinegrafista e editor. Quanto maior a distância, maior a sensação de perda e maior a sensação de irrecuperabilidade do tempo, ao passo que quanto mais próxima for a montagem da filmagem, menor é a impressão da incidência dos flagelos do tempo. Assim sendo, as imagens de *Walden*, recentemente registradas no momento de sua montagem, apresentam questões inteiramente diferentes para o Mekas-montador do que as imagens do fim da década de 40 de *Lost Lost Lost*, que só foram montadas 30 anos após terem sido registradas. Estas variações fornecem o drama narrativo da sequência



JONAS MEKAS:
Principais filmes-diário

como um todo e, dentro disso, o drama de cada filme separado. Aqui as questões sociais podem ser melhor abordadas dentro da metanarrativa dos filmes-diário como um todo, especialmente na maneira em que foi formulada pela primeira vez em 1969 em *Walden*.

Os escritores costumam destacar que, retrospectivamente, seus diários revelam padrões que não eram visíveis no momento de sua escrita; Virgina Woolf, por exemplo, achava curioso que, ao reler seus registros no diário, ela "buscasse coisas lembradas por acaso, e encontrasse significado em pontos que na época não pareciam importantes" (1953, p. 14). O próprio Mekas destacou descobertas semelhantes (MACDONALD, 1984, p. 96), frequentemente feitas muitos anos depois quando, tarde da noite, ele relê seu diário. Nas narrações e nos intertítulos acrescentados, ele comenta as imagens preservadas, elaborando seu mito da perda traumática da Gemeinschaft [vida em comunidade] da infância e sua recuperação na arte e na comunidade de artistas. É o mito secularizado e interiorizado da cristandade, elaborado de maneira mais completa em *O Prelúdio* de Wordsworth, ainda que onipresente no Romantismo.[31] Esta, a narrativa mestra da obra como um todo, é moldada por completo em *Walden*, e as obras subsequentes desenvolvem variações dela, a deslocam para outras amplitudes temporais, ou se concentram mais detalhadamente em estágios particulares: *Lost Lost Lost* (1976) confronta uma perda dupla, a da Lituânia e a dos primeiros anos em Nova York, mas, apesar da relutância da narração, também esboça os primeiros estágios da recuperação – a fundação da *Film Culture* e da comunidade de cineastas representada por Ken Jacobs e Barbara Rubin.

Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), Mekas volta a confrontar imagens feitas no início dos anos 50, mas as justapõe ao ma-

31 A formulação mais completa da herança do Romantismo britânico na vanguarda americana ainda é *Visionary Film:* The American Avant-Garde (1979), de Sitney; mas sua *Autobiography in Avant-Garde Film* (1977) também é valiosa ao rastrear as origens da autobiografia cinematográfica até Wordsworth, bem como St. Agostinho e Rousseau. Além das continuidades que ele isola, outra deve ser mencionada: o subgênero dos poemas românticos que descobrem a possibilidade e o processo de sua própria composição durante relatos da impossibilidade de se escrever poemas. *O Prelúdio* é o épico desta forma, e "Frost at Midnight", de Coleridge, seria seu equivalente lírico. A estrutura envolve completamente *Lost Lost Lost*, mas já é visível em *Walden*, por exemplo, na inclusão dos filmes curtos de montagem orgânica que representam o caminho não trilhado.

terial reunido por ocasião do seu retorno à Lituânia; embora ele se reúna lá com a mãe, nem sua infância e nem a sociedade rural anterior à guerra podem ser recuperadas; e ele não pode ficar na Lituânia, pois fazê-lo significaria a perda dos anos posteriores à guerra passados em Nova York – o duplo vínculo que aterroriza todos os exilados. Em *Paradise Not Yet Lost* (aka *Oona's Third Year*) (1979), sua nova esposa e a filha deles o compensam inicialmente pela perda, e a filha lhe proporciona uma experiência substituta para sua própria infância;[32] mas ele então projeta nela sua perda, prevendo que os "fragmentos do paraíso" capturados no filme acabarão se tornando tão vagos e irrecuperáveis para ela quanto seus próprios fragmentos da Lituânia, que, agora com sua própria família americana, ele visita mais uma vez. Em *He Stands in a Desert* (1985), o lamento em voz *over* é descartado, mas a documentação do que se revela uma vida social surpreendentemente bem-sucedida ainda tem o desespero de um homem se protegendo de sua ruína com lembranças de seus momentos no estilo de vida dos ricos e famosos.[33]

Jonas Mekas: principais filmes-diário

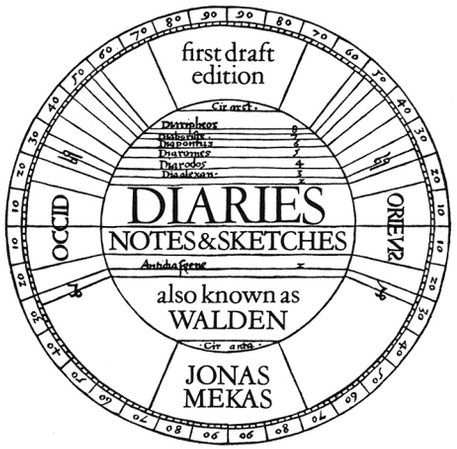
Nestas obras, a perda não é apenas o mito central; é a condição de sua produção. Levando-se em consideração a diferença categórica entre o diário em filme e o filme-diário que apontamos – o primeiro registrando aquilo que era presente, enquanto o segundo confronta o passado que é retratado neles –, os fragmentos filmados são todos formas suplementares ou metáforas para as cenas impossíveis, o filme-diário de sua infância na Lituânia. Além de nunca ter sido filmado, este, o centro ausente que estrutura todo o projeto, é histórica e logicamente inconcebível, dado que a introdução da reprodução mecânica em Semeniskiai teria destruído a condição de pré-modernidade que é sua definição. Ao ser construída por meio de ausência tão categórica, sendo também contingente dela, toda a prática de Mekas recria o diário puritano da autoavaliação diária movida pela busca por uma graça inatingível. Esta busca é, no entanto, secularizada; seu objeto é social, e a busca por ela é vivida como alienação inevitável.

Walden inaugura o mito geral num argumento duplo com Thoreau. No movimento dominante, Mekas reorganiza os termos da utopia de Thoreau; mas, num subtexto, retorna a eles. Para Thoreau, vivendo numa América de industrialização incipiente, o lago Walden proporcionava a solidão, onde a natureza era definida contra a comunidade humana. O principal movimento do mito de Mekas desafia esta possibilidade; recordando a vida pré-moderna do vilarejo lituano, Mekas identifica inicialmente a natureza e a comunidade dentro da trindade redentora de Wordsworth composta pelos amigos, pela natureza e pela arte; em seu *Walden*, a comunidade é descoberta na natureza, seja pela reelaboração de Manhattan pela ótica de suas lacunas rurais (principalmente o Central Park) ou em visitas a artistas que vivem fora da cidade. Mas há um segundo movimento contrário a este, mais estritamente thoreauniano, um tema recorrente que no fim volta a conter o otimismo do primeiro; afinal, mesmo enquanto Mekas se descobre dentro da vanguarda dos cineastas, ele finalmente afirma sua diferença em relação a esta e se compromete com uma prática elaborada diferentemente, com um isolamento que lembra o de Thoreau. Uma vez que a riqueza textual do *Walden* de Mekas atrai intensamente a atenção do espectador para o seu presente, submergindo a forma de sua trama no caos aparentemente paratático e sem motivação da vida cotidiana, deve-se recuperar o primeiro movimento em detalhe da transcrição (*figura 1*) do próprio Mekas, e depois, mais sumariamente.[34]

32 A estratégia de Mekas neste filme é semelhante ao uso que Brakhage fez dos próprios filhos em *Scenes from Under Childhood* (1967-70), e também ao filme de Gunvor Nelson sobre a filha dela, *My Name Is Oona* (1969).

33 "O filme consiste em 124 breves esboços... de meus amigos cineastas, como Hans Richter, Rossellini, Marcel Hanoun, Adolfo Arrieta, Henri Langlois, Cavalcanti, Kubelka, Ken Jacobs, Kenneth Anger, Kuchars, Breer, Willard Van Dyke, Frampton, etc. ou apenas amigos, como John Lennon, Jackie Onassis, Lee Radziwill, John Kennedy Jr. & Caroline, Tina e Anthony Radziwill, Peter Beard, Andy Warhol, Richard Foreman, P. Adams Sitney, Yoko Ono, Raimund Abraham, Allen Ginsberg, George Maciunas e incontáveis outros..." (*Film-Makers' Cooperative Catalogue* 1989, pp. 366-7). A decisão de Mekas de excluir deste filme tanto o material "pessoal" quanto o "abstrato" deste período é especialmente infeliz e, além de garantir a desconfortante obsessão com os famosos (especialmente John Lennon e os Kennedy), ela reitera a separação entre público e privado cuja subversão costuma marcar a importância de sua obra.

34 Isto foi reproduzido a partir de "First Draft Edition Diaries, Notes & Sketches, also known as Walden", as notas que acompanhavam as primeiras exibições em 1969. As palavras em maiúsculas representam intertítulos. Aquelas notas indicam que se tratava de uma versão provisória, e o filme hoje em circulação difere substancialmente desta, mas não no trecho de abertura considerado aqui.



Este filme sendo o que é, ou seja, uma série de notas pessoais sobre acontecimentos, pessoas (amigos) e natureza (estações) – o Autor não se importará (ele está quase o encorajando) se o Espectador escolher assistir a apenas algumas partes do trabalho (filme), de acordo com sua disponibilidade, de acordo com suas preferências, ou por outra qualquer boa razão. Afim de ajudar o Espectador nesse assunto, particularmente em casos em que o filme foi visto repetidas vezes (permitam ao Autor tal presunção), o sumário a seguir – uma lista das cenas acompanhada de uma tabela de tempo, bobina por bobina – foi preparado.

Uma nota no início diz que este é o Primeiro Esboço dos Diários. Por que então o Autor deveria permitir, alguém pode se perguntar, uma versão desajeitada ou meio acabada ser lançada? Sua resposta é, ele acha que apesar da aspereza no som e em algumas partes das imagens, ainda existe algo que – ele sentiu – pode interessar a alguns de seus amigos e a alguns estranhos. Em vez de seguir para a nova fase do acabamento, ele sentiu que ainda deveria olhar para as imagens tal como elas são, muitas e muitas vezes mais, e ganhar mais perspectiva – aí está o porquê desta versão. Há outra razão. Há alguns meses, de repente ele viu seu quarto se encher de fumaça – ele não podia nem mesmo ver as latas dos filmes – e só mesmo uma feliz coincidência deteve o fogo ao lado, que teria consumido cinco anos de seu trabalho. Então, ele prometeu a si mesmo finalizar o mais rápido possível esta versão do Primeiro Esboço, e ele está lá, e espera que alguns de vocês encontrem algum prazer no que irão ver.

Dezembro de 1969 O Autor

Jonas Mekas

ROLO
00

DEDICADO À LUMIÈRE
DIÁRIOS, NOTAS E ESBOÇOS
TAMBÉM CONHECIDO COMO WALDEN
close-up do autor
EM NOVA YORK AINDA ERA INVERNO
Central Park, neve dispersa
MAS O VENTO ESTAVA CHEIO DE PRIMAVERA
galhos sem folhas ao vento
o autor tocando acordeão
O JARDIM FLORIDO DE BARBARA
Barbara planta flores no peitoril da janela
Film-Makers' Cinematheque, 4th St.
SITNEY TEM AS IMPRESSÕES DIGITAIS COLHIDAS
PELA POLÍCIA COMO DIRETOR DA CINEMATHEQUE

Barulho da rua e do metrô / *Chopin*

1 min. Sitney, *close-up* de sua mão
CORTO MEU CABELO, PARA LEVANTAR DINHEIRO,
TOMANDO CHÁ COM SENHORAS RICAS
o autor mostrando seu corte de cabelo, girando
notas dos gastos diários
DOMINGO NOS STONES
o autor comendo; David e Barbara Stone também

Barulho da rua e do metrô

2 min. ATRAVESSEI O PARQUE, HAVIA UM SENTIMENTO
FANTÁSTICO DE PRIMAVERA NO AR
botões de macieira
grupo de garotos com camisa esportiva pulando no Central Park
TONY CONRAD E BEVERLY GRANT
E SUA CASA NA 2nd AVENUE
vemos Tony Conrad e Beverly Grant na porta
eles olham para o quintal, para as árvores

3 min. FOTOGRAFE O PÓ CAINDO SOBRE A CIDADE,
SOBRE AS JANELAS, SOBRE OS LIVROS, EM TODA PARTE
o autor, na cama, não consegue dormir, se mexe
PENSEI EM CASA
o lago do Central Park
WALDEN

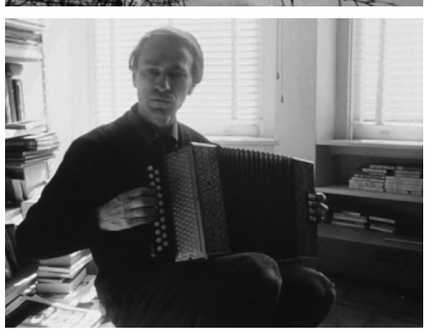
1. Programa para a "primeira versão montada" de *Walden*

2-17. Primeiras sequências de *Walden*; legendas nas palavras do próprio Mekas

2. "*Close-up* do autor"

3. "Central Park, neve dispersa"

4. "Galhos sem folhas ao vento"

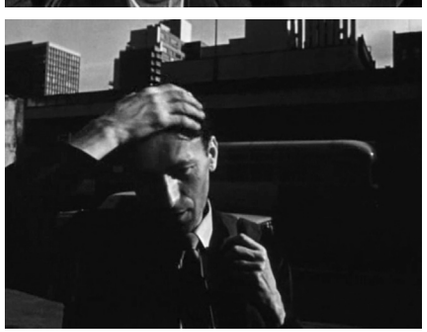


5. "O autor tocando acordeão"

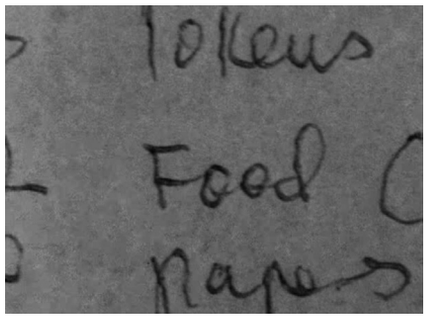
6. “Barbara planta flores no peitoril da janela”

7. “Film-Makers’ Cinemateque, 4th St.”

8. “Sitney, *close-up* de sua mão”



9. “O autor mostrando seu corte de cabelo, girando”



10. “Notas dos gastos diários”

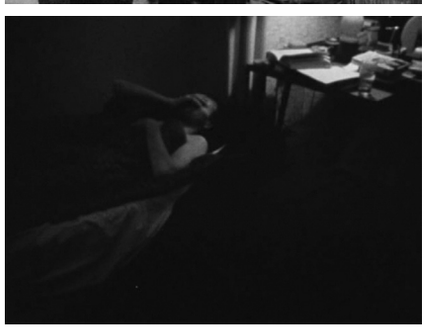
11. “O autor comendo”

12. “David e Barbara Stone também”

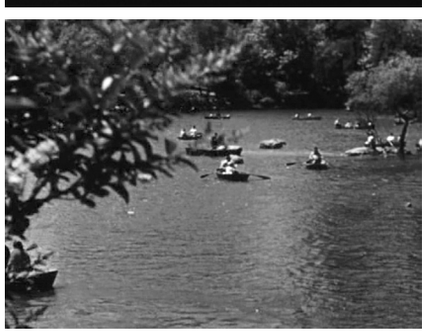
13. “Botões de macieira”

14. "Grupo de garotos com camisa esportiva"

15. "Tony Conrad e Beverly Grant na porta"



16. "O autor, na cama, não consegue dormir, se mexe"



17. "Lago do Central Park"

A seção de abertura de abertura (*Figuras 2-17*) estabelece o centro temático que será desenvolvido pelo filme. Manhattan, onde Mekas viveu profundamente e que, como para Thoreau, sugou até esgotar "todo o tutano da vida", foi descoberta como Walden; para ele este é o lugar onde arte, amigos e natureza coincidem. O filme anuncia aquilo que vai emergir como sua reflexividade integral, sua documentação das amizades e outros aspectos do cinema independente que o legitimam e lhe fornecem o contexto no qual ele adquire significado. Os eventos da vida cotidiana são a construção das instituições do cinema independente; seus amigos são os agentes deste cinema; e, ao redor, tudo é belo. Como Thoreau, ele pode ter se sentido "confinado" em Manhattan, mas por toda parte a cidade ganha vida com as flores, as árvores, o pôr do sol e outras formas da natureza. Na neve, Mekas encontra o elemento que lhe permite ver Nova York como a Lituânia, onde a figura de Bibbe Hansen, loira e de pernas nuas arrancando folhas da grama do parque no último plano da sequência, é a própria imagem da camponesa lituana.

Depois desta composição inicial, o filme começa seu principal desenvolvimento. Os eventos de 1964-68 são, seguindo o modelo de Thoreau, condensados muito grosseiramente num ano prolongado de três fases, cada uma ocupando dois rolos: uma primavera que é seguida até o outono; um inverno; e outro outono. Na primeira, após a sequência de abertura, o primeiro dos casamentos que pontuam cada uma das três seções é mostrado, proporcionando uma ocasião para a narração que compara a produção de *home movies* com a vida. Seguem-se visitas de outros cineastas, artistas e intelectuais: Jerome Hill, P. Adams Sitney, a família Stone, Tim Leary, Gregory Markopoulos, Allen Ginsberg e hippies da religião hare krishna. A segunda parte começa em meados do inverno com mais cenas de cineastas nova-iorquinos, um *flashback* de sete anos antes mostrando manifestações pela paz, atividades da *Film Culture* e da Cooperativa, caminhadas de inverno pelo interior, cenas de rua e festas de Natal, e uma viagem de trem com longa visita à família Brakhage em sua casa nas montanhas cobertas pela neve.

Os Brakhage e seus filmes de família estão no centro do filme, e também do seu sistema ético; ao ser recebido no lar deles e ao partilhar de sua produção caseira e participativa de filmes, Mekas é iniciado na

ideia do cinema ideal. Mas, como tal retorno ao lar prejudica a posição da verdadeira Lituânia no mito de sua própria vida, é preciso também que este seja problemático; e, assim, na seção seguinte, acompanhando imagens de imigrantes lituanos envolvidos numa dança folclórica, ele relata seus vários medos mórbidos e o fato de não mais se lembrar de seus sonhos, perguntando então, "Será que estou perdendo tudo aquilo que trouxe comigo de fora?", cortando então para uma sombria canção folclórica lituana. A justaposição dos traços da Lituânia da infância com a forma ideal de sua recriação é a crise do filme; esta é resolvida pela aceitação da compensação da perfeição da vida cotidiana – inclusive da vida no Novo Mundo – e da comunidade de cineastas independentes. Assim, na terceira seção, ele retorna a Nova York, ao ambiente do Novo Cinema Americano, reconhecendo-o como Walden nos termos que já exploramos. Ao descobrir seu lar no cinema, ele descobre uma América na reencenação individual da origem do país.[35] Mas não completamente; ele também preserva seu isolamento, rejeitando finalmente a assimilação total a esta comunidade e o tipo de filme que ele começou a fazer.

No último movimento do filme, depois de voltar da casa dos Brakhage, ele esclarece sua própria prática como uma percepção pessoal. Mas esta é definida nem tanto contra Hollywood nem quanto contra a vanguarda, que agora é revelada como degradada, pois tornou-se comercial e sensacionalista. O tema contrário é dramatizado numa sequência longa em que Adolfas dirige cenas de seu filme, *Hallelujah the Hills*, para o proveito de uma equipe alemã de TV que faz um documentário sobre o cinema *underground*. É também articulado discursivamente numa narração em que, destacando a ausência de drama ou suspense em suas imagens, Mekas afirma que estas são "apenas imagens para mim e alguns outros. Não é preciso assisti-las, mas, quem quiser fazê-lo, pode". Esta rejeição do objeto orgânico da arte em benefício do

35 Novamente estou lendo Mekas por meio de Cavell, que destaca a mudança de Thoreau para Walden no feriado da independência: "Sabemos o dia específico do ano específico no qual todos os ancestrais da Nova Inglaterra fizeram seu abrigo na floresta. Aquele momento de origem é o evento nacional reencenado nos eventos de *Walden*, desta vez com o objetivo de fazê-lo da maneira correta ou provar que é impossível; de descobrir e se instalar nesta terra, ou a questão desta terra, de uma vez por todas" (1972, p. 8).

definitivamente amador, feito para si e "alguns outros", culmina no último rolo quando, ridicularizando e criticando amargamente aqueles que se tornaram clichês do *underground*, ele volta a filmar sua vida cotidiana, afirmando que o faz apenas para si, encerrando o filme com uma amiga num lindo dia de outono no Central Park.

Ao descobrir o Novo Cinema Americano como compensação para a Lituânia perdida, mas propondo então dentro e contra o cinema *underground* a revisão obsessiva dos fragmentos de seu diário em filme, esta narrativa reafirma alegoricamente o jogo entre os fragmentos do passado e sua contemplação presente que informa o processo de composição. A mesma história de sucesso e fracasso na tentativa de integrar vida e cinema é contada nos processos de exibição e consumo, com o cinema sugerido e criado pelo filme, reproduzindo tanto a pluralidade quanto as infrações do texto. A recusa a qualquer gênero aprovado – a recusa em manter o privado simplesmente privado e separado do público – e a recusa em apoiar uma posição estável seja dentro ou contra o *status* de *commodity* e as relações sociais, seja do filme-*commodity* ou de suas alternativas, tornam quase inevitável a rejeição dos cinemas reconhecidos. Pois nem a domesticidade isolada dos filmes amadores, nem os cinemas marginais da vanguarda estética e nem os cinemas públicos da indústria do filme podem afinal ser um lar para uma prática cinematográfica que recusa todas as racionalizações – separadas mas independentes – que eles acarretam.

Bibliografia e referências bibliográficas

ABBOT, H. Porter. *Diary Fiction:* Writing as Action. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes.* Nova York: Hill and Wang, 1977.

BRUSS, Elizabeth. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In: OLNEY, James. *Autobiography:* Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CAMERON, Sharon. *Writing Nature:* Henry Thoreau`s Journal. Nova York: Oxford Press, 1985.

CAMPER, Fred. Some Notes on the Home Movie. In *Journal of Film and Video,* 38, nº 3-4, 1986.

CAVELL, Stanley. *The Senses of Walden.* Nova York: Viking Press, 1972.

CHALFDEN, Richard. Cinema Naivete: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication. In *Studies in the Anthropology of Visual Communication,* 2, 1975. pp. 87-103.

CREELEY, Robert. *A Day Book.* Nova York: Scribness, 1972.

CURTIS, David. *Experimental Cinema.* Nova York: Delta Books, 1971.

DEREN, Maya. Cinematography: The Creative Use of Reality. *Daedalus,* 1960. pp. 150-67.

_____. Amateur versus Professional. *Film Culture,* nº 39, 1965, pp. 45-46.

DORN, Ed. From The Day and the Night Book. In: CLARK, Tom (org). *All Stars.* Nova York, Grossman, 1972.

DUPLESSIS, Rachel. For the Etruscans: Sexual Difference and Artistic Production – The Debate Over a Female Aesthetic. In: EISENSTEIN, Hester; JARDINE, Alice (orgs). *The Future of Difference.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1985.

EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography:* Studies in the Art of Self-Invention. Princeton: Princeton University Press, 1985.

EMERSON, Ralph Waldo. *Nature, Addresses, and Lectures.* Boston: Houghton Mifflin, 1885.

FILM-MAKERS' COOPERATIVE. *Film-Makers' Cooperative Catalogue.* Nova York: Film-Makers' Cooperative, 1989.

FOTHERGILL, Robert A. *Private Chronicles:* A Study of English Diaries. Londres: Oxford University Press, 1974.

GINSBERG, Allen. *Indian Journals.* São Francisco: City Lights, 1970.

_____. *The fall of the America: Poems of These States.* São Francisco: City Lights, 1972.

GUSDORF, Georges. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, James. *Autobiography:* Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1956.

JAMES, David E. *Allegories of Cinema:* American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989.

KING, Graham. *Say "Cheese!". The Snapshot as Art and Social History.* Londres: William Collins, 1986.

LEJEUNE, Philippe. Cinéma et autobiographie: Problèmes de vocabulaire. In: *Revue belge du cinéma*, nº 19, 1987.

_____. *On Autobiography.* Minneapolis: Minnesota University Press, 1989.

LOWELL, Robert. *Notebook 1967-68.* Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.

MACDONALD, Scott. Surprise! The Films of Robert Huot: 1967 to 1972. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5, nº 3, 1970. pp. 297-318.

_____. Interview with Jonas Mekas. In: *October*, nº 29, 1984. pp. 82-116.

MALLON, Thomas. *A Book of One`s Own:* People and Their Diaries. Nova York: Penguin, 1984.

MARTENS, Lorna. *The Diary Novel.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MATTHIESSEN, F. O. *American Renaissance:* Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. Nova York: Oxford University Press, 1941.

MEKAS, Jonas. Notes on the New American Cinema. In: *Film Culture,* nº 24, 1962. pp. 6-16.

_____. First Draft Edition, Diaries, Notes & Sketches also known as Walden. (programa) Nova York: Anthology Film Archives, 1969.

_____. *Movie Journal:* The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. Nova York: Macmillan, 1972.

_____. The Diary Film. In: SITNEY, P. Adams (org). *The Avant-Garde Film:* A Reader of Theory and Criticism. Nova York: New York University Press, 1978.

NUSSBAUM, Felicity. Towards Conceptualizing Diary. In: OLNEY, James (org). *Studies on Autobiography.* Nova York: Oxford University Press, 1988.

OLNEY, James. *Autobiography:* Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

RAINER, Tristine. *The New Diary.* Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1986

ROSENWALD, Lawrence. *Emerson and the Art of the Diary.* Nova York: Oxford University Press, 1985.

SANDERSON, Alister. The Diary of Howard Guttenplan. In: *Millennium Film Journal* 1, nº 1, 1977. pp. 60-106.

SITNEY, P. Adams. Autobiography in Avant-Garde Film. In: *Millennium Film Journal* 1, nº 1, 1977. pp. 60-106.

_____.*Visionary Film.* Nova York: Oxford University Press, 1979.

STORR, Robert. The Theoretical Come-On. *Art in America,* abril, 1986. pp. 159-65.

STUCKEY, Charles F. Monet's Art and the Act of Vision. In: REWALD, John; WEITZENHOFFER, Frances. *Aspects of Monet.* Nova York: Harry N. Abrams, 1984.

THOREAU, H.D. *Walden.* Princeton: Princeton University Press, 1971 [1845].

_____. *Journal,* Vol. 1. Princeton University Press, 1981 [1837-1844].

_____. *Journal,* Vol. 2. Princeton University Press, 1984 [1842-1848].

THUCKER, Philip Hayes. *Monet at Argenteuil.* New Haven: Yale University Press, 1982.

VERTOV, Dziga. *Kino Eye:* The Writings of Dziga Vertov. MICHELSON, Annette (org). Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1984.

WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary.* Londres: Hogarth Press, 1953.

A morte não devora[1]

PATRICE ROLLET*

A única coisa que lhe resta é seu riso.
JONAS MEKAS, *Zefiro Torna*

Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (1992), de Jonas Mekas, começa e termina – de maneira falsamente simétrica, pois o filme em pouco mais de meia hora desvia seu tom dramático do entusiasmo inicial do encontro com o artista à melancolia final suscitada pela morte precoce deste último – com dois madrigais de Monteverdi, o músico preferido do fundador do Fluxus, a quem ele teria apreciado se juntar no céu para poder descobrir suas óperas perdidas.

O primeiro, *Chiome d'oro, bel tesoro* (Cabeleira de ouro, belo tesouro), baseado em um poema de um autor desconhecido, é tirado do *Sétimo Livro* do compositor de Cremona. Nesta cançoneta a duas vozes – iniciada e pontuada pelos três refrãos de uma breve sinfonia para violinos e baixo contínuo, que o cineasta nos permite ouvir por inteiro –, a letra já enuncia, em contraponto às cadências alegres mas vigorosas da música e para além das flores da retórica de seu tempo, as armadilhas nas quais a paixão amorosa pode cair ("*tu mi leghi in mille modi / se t'annodi, se ti snodi*"), os riscos sofridos pelo amante exposto ao sorriso estelar da amada ("*Vive stelle, che si belle / e si vaghe risplendete / se ridete m'ancidete*") e a morte deliciosa na qual seu desejo noturno ao mesmo tempo se engendra e se desfaz ("*O bel nodo per cui godo! / O soave uscir di vita! / O gradita mia ferita!*"). Ainda assim, trata-se apenas de uma amizade – embora a que mais contaria tanto para Mekas quanto para Maciunas, unidos pela origem lituânica, um exílio americano e um projeto estético em comum. E se esse madrigal preliminar ilumina com sua soberania radiante, pelo ímpeto e vivacidade de seu ritmo, os compassos inaugurais das imagens em preto e branco – ainda em estado primitivo, semidocumentais, semifilme de família, consagradas desde 1952 a George e aos seus, com seu pai Aleksandras, sua mãe Leokadija e sua irmã Nijole divertindo-se no interior ou à porta de sua casa em Levittown –, ele as impregna desde o início de todas as ambiguidades do destino futuro do artista, antes que a cor da emulsão se encarregue da emoção e que o cineasta tome a palavra.

O segundo, *Zefiro torna* (Zéfiro retorna), tirado do *Nono Livro* póstumo, retoma um dos *Scherzi musicali* e é também uma *chaconne* a duas vozes, cujo concerto sofisticado contrasta com o *ostinato* hipnótico do baixo. O texto de Ottavio Rinuccini é em si a reescritura, se não a paráfrase, de um poema do *Canzoniere* de Petrarca, *Zefiro torna e'l bel tempo rimena* (Zéfiro retorna e o bom tempo restitui), que Monteverdi havia musicado à época em seu *Sexto Livro*. Este madrigal cujo título o filme adota, mas do qual Mekas só nos oferece à leitura (na cartela final) os primeiros versos, animados pelo sopro do vento na água e nas folhagens de uma natureza reencontrada ("*Zefiro torna, e di soavi accenti / l'aer fa grato e 'l piè discoglie a l'onde, / e, mormorando tra le verdi fronde...*") – enquanto o derradeiro terceto do texto enfatiza o desamparo amoroso do poeta abandonado em tal local ("*Sol io, per selve abbandonato e sole, / l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento / come vuoi mia ventura, hor piangio, hor canto*") – sucede sozinho à voz no entanto pudica do cineasta quando chega o momento de ecoar as imagens da agonia do artista. Como se apenas a graça dessa música – que, em uma única e paradoxal

1 Texto publicado em *Trafic*, nº 80, "20 ans, 20 films", inverno 2011, pp. 141-149. A presente tradução foi feita a partir de uma versão revisada pelo autor e publicada no encarte do DVD de Jonas Mekas "The Sixties Quartet", lançado em 2012 pela Re:voir Vídeo. Agradecemos ao autor por nos autorizar a publicação. Traduzido do francês por Tatiana Monassa.

* É cofundador e membro do comitê de redação da revista de cinema francesa *Trafic* desde 1991. Foi o organizador, ao lado de Jean-Claude Biette, da edição mais completa das obras do crítico Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde* (P.O.L., 2001-2002). Também publicou *Passages à vide - ellipses, éclipses, exils du cinéma* (P.O.L., 2002), com um conjunto de ensaios seus, dentre os quais "La solitude de l'exilé de fond", sobre o cinema de Jonas Mekas.

consumação do amor e da morte, Maciunas havia escolhido para acompanhar o cerimonial duplo de seu casamento Fluxus e de seu funeral vindouro – fosse suportável diante de um sofrimento e de um luto que nenhuma palavra, por mais próxima que fosse, poderia afrontar.

Os dois madrigais, apesar do acúmulo persistente de afetos que a passagem do filme deixa em nós, apesar de suas diferenças aparentes de ritmo e de harmonia, manifestam um discurso comparável à palavra poética, equívoco e dividido, proporcionando emoções antinômicas, no limite indefiníveis. Mas eles se esforçam, com uma mesma *sprezzatura* – para empregar uma célebre expressão do *Cortegiano* de Castiglione, do qual a música da época fez antes de tudo seu néctar –, uma mesma desenvoltura ou indolência assumida, uma mesma arte consumada da dissonância no *recitar cantando*, o falar cantando, defendido por Monteverdi quando quis se reconectar com a origem grega da melodia. Segundo as palavras do escritor, uma "desenvoltura que esconde a arte e que mostra que o que a arte fez e diz veio sem esforço e quase sem pensar", e da qual a vida e a obra, a vida como obra, de um Duchamp ou de um Warhol definem, para alguns, o horizonte inultrapassável. Assim como o fim da arte, em todos os sentidos do termo, caracterizaria talvez na mesma medida as atividades tão diversas, tão surpreendentes, de Maciunas e do movimento Fluxus, a despeito das inúmeras dificuldades materiais que ele encontrou durante sua curta existência. A obra conta infinitamente menos do que a vida que ela põe em jogo, na qual reinam, na imanência do acontecimento produzido, esse humor zen e essa presença de espírito dos corpos, que o cinema de Mekas, inevitavelmente lacunar e ao mesmo tempo esburacado e trôpego, tentou captar. "George, mestre do insignificante", observa ele em seu diário escrito de 16 de abril de 1977. "Seria a guerra, a existência de um refugiado, o que o levaria a buscar – ao menos, em sua postura teórica ou retórica – o insignificante, em vez da grande arte e suas instituições? Da poesia do insignificante, do sem importância, do invisível e do discreto ele fez a sua busca." Estas linhas, não utilizadas no filme, mas que sintetizam com tanta justeza a arte sutil, evanescente e meio que pelo avesso de Maciunas, precedem imediatamente (no mesmo dia) as que Mekas começa a ler com uma voz inexpressiva, com uma emoção contida mas uma eloquência constante.

Sua elocução rápida, um pouco convulsiva, parece habitada por um sentimento de urgência, uma necessidade inerente que intensifica a contagem regressiva da vida de George. A leitura deve ir até o final e, custe o que custar, casar com as raras imagens que no fim das contas Jonas pôde salvar da existência do seu amigo, sem sobrecarregá-las.

O entrelaçamento apaixonado das vozes nas composições de Monteverdi – distintas nesse sentido das polifonias mais soltas do madrigal clássico – nos sugere, além do mais, que o filme tratará, mais do que das cenas da vida de Maciunas, sobretudo das cenas das vidas combinadas de George e de Jonas, situando-se no cruzamento de seus respectivos caminhos – como já tinham sido *Notes for Jerome* (1978) e *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990), com o subtítulo preciso de *Friendships and Intersections*. Ao encontro da exterioridade e da linearidade por demais visíveis da forma biográfica, *Zefiro Torna* relata 30 anos de uma amizade ininterrupta, mas ao fio de temporalidades disjuntas, jogando com o intervalo (e até com o contraponto) existente entre as páginas do diário escrito durante a fase terminal do câncer que levou o artista e as filmagens mais antigas do diário em filme que nos lembram sua infatigável efervescência no seio do Fluxus. Mekas não hesita tampouco, tanto em um como no outro, em praticar mínimas mas significativas interpolações na cronologia geral dos acontecimentos. Tal página de 1º de agosto de 1989 sobre a proximidade de Warhol e de Maciunas comungando em uma mesma celebração lúdica do nada se intercala, assim, com duas outras, mais trágicas: uma datada de 15 de março de 1978, sobre Seymour Stern trabalhando ainda na véspera da morte em sua monumental biografia de Griffith, e outra de 3 de abril do mesmo ano sobre os riscos do tratamento com enzimas de George na Jamaica, que deveria compensar os detestáveis hábitos alimentares que acabaram com ele (que tinha um gosto infantil por leite em pó, latas em conserva ou almôndegas pré-preparadas). A montagem do diário em filme não se priva, igualmente, de bagunçar a ordem dos biografemas, de trançar a contrapelo alguns fiapos da existência de Maciunas, de associá-los livremente a alguns acontecimentos da vida artística do Fluxus. Uma ação do Ontological-Hysteric Theatre de Richard Foreman, o *Paris-N.Y. Telephone Call* de 24 de junho de 1972 – apresentado na sequência

das inflexões coletivas, de "bicicleta" ou "esqui", do *Flux Vehicle Day* –, precede por exemplo o *Fluxus Hudson Trip* de 1º de julho de 1971, que conduz de barco muitos *fluxfriends* da época, na esteira das reuniões festivas da *George's Dumpling Party*, do *John Lennon's Birthday* ou do *Dinner at Raimund's*. *Zefiro Torna* é o folheio temporal de três décadas de diários íntimos, lidos 10 ou 20 anos após terem sido escritos, às vezes montados 20 ou 30 anos após terem sido filmados, reativados após o acontecido pelo eterno presente da anamnese cinematográfica. Mas é também a câmara de eco, abafada, de palavras e imagens para sempre dessincronizadas por aquilo mesmo que as reuniu, e que não pode ser escrita ou filmada sem alguma obscenidade: a morte de um amigo. Mekas não pretende tampouco contar a história de um movimento flutuante como o nome, Fluxus (que Maciunas lhe conferiu), e cambiante como o fluxo heraclitiano do rio no qual nunca se pode banhar duas vezes do mesmo modo. Ele tira como quem não quer nada os retratos, captados de improviso, de inúmeros de seus protagonistas históricos, de Almus Slacius (que lançou a galeria AG nos anos 60) a Nam June Paik ou Yoko Ono, de Dick Higgins a Geoffrey Hendricks ou Larry Miller. E nos restitui, com igual frescor, muitas das performances mais engraçadas do Fluxus, como uma luta de boxe à distância ou um jogo de futebol sobre pernas-de-pau.

Se é verdade que Maciunas não cessou de reivindicar este estado de espírito ("O que me caracterizava era que eu era sempre a favor do humor, em cinema, em música, em arte e até em arquitetura") – ao ponto que Mekas pôde descobrir nele, mais do que um homem-orquestra, um "verdadeiro Circo Barnum do movimento" –, não se deve negligenciar, no entanto, sua tripla formação de arquiteto, historiador da arte e grafista, que o conduziu a encenar o efêmero no espaço de geometria variável da rua, da galeria ou do museu (depois de ter elaborado um *Prefabricated Building System* e ao mesmo tempo em que fundava as *Fluxhouse Cooperatives* que facilitaram a acessão dos artistas ao bairro do SoHo), a tirar as medidas do fim presumido da arte e a marcar com um estilo tipográfico imediatamente identificável a maioria das produções Fluxus: objetos, caixas, cartazes, catálogos, e às vezes maquetes, diferentes a cada número, para a revista *Film Culture* (das quais a mais original segue sendo, sem dúvida, a de *Metaphors on Vision*, de Stan Brakhage, em papelão recortado). *Zefiro Torna* consegue nos fazer sentir tanto a leveza quanto a gravidade de Maciunas, a esquizofrenia responsável pela força insuspeita de suas atividades (longe da amnésia de uma grande parte da arte contemporânea), divididas entre uma atração atemporal pela escultura romana, os motivos ornamentais das civilizações nômades (citas ou mongóis), os instrumentos antigos, ou a música de antes de Bach (a de Guillaume de Machaut, de Monteverdi ou de Schütz) e a obrigação imperiosa de intervir no ápice mais vivo do presente, defendendo a música segundo Cage, organizando *shows* de La Monte Young, ou simplesmente saboreando os discos de Bob Dylan. O que Mekas problematizou perfeitamente em *Letter from Nowhere*: "Quem o atraiu para o temporário, o efêmero, o impalpável? Ele poderia, como todos os outros, ter caído de joelhos diante dos cânones da grande arte clássica". Um moderno (ou um pós-moderno?) quase à revelia dele mesmo, contra a sua vontade, como é frequentemente todo verdadeiro moderno.

Nada, em *Zefiro Torna*, retrata melhor essa interrogação que toca em todos os domínios da arte e, mais secretamente, na própria questão da identidade sexual do artista, do que o momento inesquecível do filme (testemunhado aliás pelas belas fotos de Hollis Melton) que retraça a última ação pública, a mais perturbadora aos nossos olhos, de George Maciunas: a *Black and White Piece*, na qual se cruzam os signos do masculino e do feminino. Ele seguia, em 25 de fevereiro de 1978, no *loft* de Jean Dupuis na Broadway, seu *Flux Wedding* com a poetisa Billie Hutching, alguns dias depois de seu casamento real. Esta peça, *queer* e transgênera à frente de seu tempo, mostra George e Billie em trajes de casados, ele de fraque preto, ela de vestido branco, trocando lentamente suas roupas antes de partirem novamente, ele de mulher e ela de homem. Ela revelou à comunidade artística nova-iorquina uma tendência mais antiga de Maciunas pelo travestimento, atestada em seguida pela descoberta de autorretratos fotográficos com meias de *nylon* e peruca, tirados com temporizador desde 1966, e que Billie confirmaria dedicando maliciosamente seu livro *Unsettled Oranges* a "Madame George", em uma dupla homenagem a seu defunto esposo e à canção

homônima de Van Morrison. Mas ao descrever assim a *Black and White Piece*, nada dizemos precisamente sobre a fascinação exercida pelo seu cerimonial, da melancolia que dele emana ou da violência cromática que opõe a brancura dos casamentos atuais à negrura do luto virtual. Ignoramos especialmente a esteira emocional na qual estas imagens se inserem. Ora, elas intervêm no filme um pouco depois das de George acamado no hospital St. Vincent de Nova York, brincando com seu conta-gotas; depois das de George emagrecido, o rosto esquálido e coberto pela metade pelos seus óculos grossos, perdido em seus pensamentos ou lendo o jornal sob um raio de sol invernal que passa pela janela de sua casa de Barrington; depois, invernal que passa pela janela de sua casa de Barrington; depois, ainda, das de George não podendo mais comer, nem mesmo o pão da Lituânia trazido por Amy Taubin; George encurvado, esgotado, por cima de sua mesa, antes de ter que se ocupar dos preparativos do casamento. Estes últimas chamas do movimento Fluxus, esta *vita nova* fugitiva do artista e de sua companheira, seu renascimento em novas identidades, são arrancados desta dor, da coragem de enfrentá-la a dois, da aliança inesperada destes dois corpos a princípio em desacordo, o doente e prematuramente envelhecido de George e o radiante da jovem Billie.

Enfim, o que impressiona em primeiro lugar, à visão e audição das cenas da vida de George Maciunas, contrariamente àquelas, mais caladas, das vidas de Jerome Hill, de Andy Warhol ou de Jackie Kennedy em *This Side of Paradise* (1999) –fragmentos de uma biografia inacabada que a mulher do presidente assassinado lhe havia encomendado –, é não apenas a presença, incomum a este ponto, da voz de Mekas, que parece não querer ceder nada às imagens, de tanto que ela precisa enunciar a experiência limite que, em troca, o divide; mas sobretudo a clivagem temporal e afetiva, que vai diminuindo ao longo do filme até a impossível conjunção final entre a tristeza insondável da leitura em voz *off* do diário escrito e a alegria exuberante que emana das imagens de Fluxus. *Zefiro Torna* brinca à sua maneira com a "dissociação entre o visual e o sonoro", cada um "heautônomo", mas preso a uma "relação de incomensurabilidade muito precisa" que nunca se reduz à "ausência de relação" que Deleuze menciona em *Imagem-Tempo* a respeito

do trabalho de Duras ou Straub. O filme opera uma "síntese disjuntiva (ou equivalente)" das duas séries de acontecimentos que cindem a vida de Maciunas – para emprestar um conceito anterior do autor de *Lógica do sentido*, que ele opõe às sínteses, simples demais, de tipo "conectiva (se..., então)" e "conjuntiva (e)", no contexto aparentemente bem diferente da comunicação dos acontecimentos incorporais no antigo estoicismo (ainda que a impassibilidade resoluta do artista diante da morte convoque a referência).

Esta própria disjunção da palavra e da imagem se desdobra, vertiginosamente, quase ao infinito, sob o efeito das ondas sucessivas da memória.

Do diário escrito que ele redige desde 1944, Mekas só seleciona, em primeiro lugar, o que diz respeito a Maciunas (e que lhe importa suficientemente para que ele tenha publicado pelo menos quatro vezes, em versões imperceptivelmente diferentes: a do catálogo *Le Je filmé* em 1995, as análogas do livro *Fluxfriends* e do libreto da edição em vídeo do filme em 2002, e a de *Letter from Nowhere* em 2003); em seguida, da história dessa amizade, ele só guarda para leitura em voz alta, com um gosto da anedota que não teria desagradado aos Antigos, o mais concreto, o mais factual, o mais literal, tirando, excepcionalmente, as considerações mais abstratas sobre o espírito Fluxus, as mais polêmicas sobre uma de suas artistas (Yoko Ono), ou as mais distanciadas sobre seu país de origem (a Lituânia).

O mesmo vale para o diário em filme que ele mantém desde 1950, este imenso canteiro dos *Diaries, Notes & Sketches*, dos quais *Zefiro Torna* constitui um dos derivados, com seus três tempos distintos que se encavalam, se prolongam e se relançam: no início, são as notas cinematográficas feitas no dia a dia para treinar, se exercitar em vista de rodar um documentário, que não será feito, sobre a comunidade lituânica em exílio, ou uma ficção que, esta sim, será feita (*Guns of the Trees*, em 1962), mas lhe causará uma repulsa eterna às limitações acarretadas por uma produção mais pesada, mesmo independente. Em seguida, com *Walden*, vem a tomada de consciência, nos anos 60, do projeto autobiográfico que se esboçou meio que à sua revelia, nas filigranas das imagens acumuladas, que ele teve que radicalizar formalmente desenvolvendo

uma dimensão pontilista, indo mais longe (pelas redes, sobreimpressões e *pixilation*) na subjetivação das respostas da câmera aos impulsos do real. E é chegado enfim o tempo – antecipado por tal passagem de *Walden*, como "Flowers for Marie Menken", por tal retrato de amigo, como *Notes for Jerome*, ou de família, como *Paradise Not Yet Lost* (1979), dedicado à sua filha Oona – em que Jonas, após ter se identificado por muito tempo à figura de Ulisses, à sua errância e aos seus combates, percebe que não há uma Ythaca (a não ser que se abra as fronteiras à universalidade da cultura, ou se deseje, com o poeta Cavafy, que a estrada que leve até lá seja longa) e se comporta doravante como Penélope.

Mekas parece desfazer, à noite de sua vida, a tapeçaria cinematográfica que teceu pacientemente durante 40 anos. Paralelamente à busca da grande forma dos diários em filme – com seus títulos mais e mais longos, cuja fermata é *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), avesso intimista, amoroso e familiar do mais aberto *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985) –, ele descostura algumas peças do *patchwork* relacionadas a alguns entes próximos mortos recentemente, conhecidos ou menos conhecidos e, a fim da celebrá-los uma última vez, reagencia os materiais esparsos no seio de um gênero inédito para ele: o do retrato, da crônica ou da historieta, em uma pequena forma mais modesta e mais breve, a dos *Quartets* e dos *Anthropological Sketches*, que reúne os pedaços dispersos de uma existência no feixe único de uma só luz. Poderíamos listar a genealogia dos motivos herdados dos *Diaries*, às vezes comuns a vários filmes, que encontramos em *Scenes from the Life of Andy Warhol*, *Happy Birthday to John* (1996, *This Side of Paradise* ou *Birth of a Nation* (1997), este mosaico de cineastas livres de título ambiciosamente griffithiano, como para melhor desenhar os contornos de uma geração ainda invisível. Assim sendo, *Zefiro Torna* retoma de *Lost Lost Lost*: os planos de George e de sua família diante de sua casa (já acompanhados de um madrigal de Monteverdi) ou dos tambores mecânicos de Joe Jones e de *He Stands in a Desert...*, para os anos 50, e a maioria dos planos, montados então diferentemente e sem comentários, de George e do Fluxus, desde a *Dumpling Party*, a *Hudson Trip*, a *Richard Foreman's Call* ou o *Dinner at Raimund's*, até as diversas passagens pelo hospital e o funeral, passando pelo *Flux Wedding* e a *Black and White Piece* (com a música de *Zefiro Torna* desejada pelo artista), para os anos 70. Com suas imagens recorrentes e seus sons divergentes, o *work in progress* de Mekas, obra proteiforme, continuamente remanejada e de unidade incerta mas sempre reafirmada ("*Unity? Yes, my film has unity. It's all spliced together*" [Unidade? Sim, meu filme tem unidade. Está todo emendado]), diz uma cartela gentilmente provocadora de *He Stands in a Desert...*) revela-se enfim "*more real than the reality gone now*" [mais real que a realidade agora passada]. A carta sofredora precisa, para chegar ao seu destino, ser devolvida ao remetente. Uma forma, para Jonas, de devolver ao outro para além da morte o que este lhe ofereceu durante sua vida. Uma maneira, para nós, de entender o "*This is a political film*" [Isto é um filme político] entoado por tantas de suas criações tardias: uma política da doação, do legado e da transmissão.

Donde o fato da forma estritamente autobiográfica do diário em filme não ser mais realmente essencial, dando lugar àquelas (antigas para a arte e a literatura, novas para o cinema) da galeria de retratos ou de vidas de homens ilustres; mas sem cerimônia nem ostentação, em toda a intimidade. A subjetividade reina. Seja qual for o gênero ou o registro abordado, ela dá o tom, a cada haiku, a cada epifania, a cada instantâneo cinematográfico marcado *a priori* com o selo anônimo e impessoal da notação pura.

Não vejo, a este respeito, cena mais intensa e dilacerante em *Zefiro Torna* do que aquela, anunciada em voz *off* e precedida de uma simples cartela: "*I visit George in Hospital. Boston, May 5, 1978*" [Visito George no hospital. Boston, 5 de maio de 1978], que mostra-no-lo sobre a cama que o conduz ao fracasso de uma derradeira operação. São as últimas imagens dele vivo. Na fraca luz azulada do corredor do hospital, o rosto de George, tornado irreconhecível pela doença, mal é perceptível. O filme, que derrapou na câmera, parece tremer de emoção e nos furtar a representação que, em um mesmo gesto, ele leva à incandescência, como se o ponto de virada da existência de George só pudesse ser o centro necessariamente ausente da obra de Jonas. Este é o instante que o cineasta escolheu para se apagar. Sua voz se calou. A música de Monteverdi sobe, enquanto, como um pêndulo enlouquecido, o tem-

po suspende seu voo a fim de inscrever no coração do filme a cesura da morte (como o havia feito *Notes for Jerome*, dividido também por um antes e um depois da morte do amigo, e no qual Mekas revisita alguns anos depois a casa desertificada de Cassis, que então ecoava o *Lamento d'Ariana* do mesmo compositor). Coisa rara em um cineasta que prefere, para intensificar a vida, a velocidade da aceleração ou do imagem por imagem, Mekas filma em câmera lenta, no momento do funeral de Maciunas em 11 de maio de 1978, o reencontro de seus companheiros na esplanada que os leva ao Fresh Pond Crematorium no Queens, logo antes que sua câmera se perca na brancura ressuscitada de uma cerejeira em flor, no próprio diapasão das palavras do madrigal que ele oferece então aos nossos ouvidos e leitura serenados.

Durante a cerimônia, em uma homenagem feita a seu filho, Leokadija menciona algumas das palavras de George na véspera de sua morte: "Por enquanto, me contento com música e plantas". Ele sonhava igualmente, nos diz Mekas em seu filme, com "gotas de chuva sobre o capim". Monteverdi, que gostava de brincar com o significado de seu nome (monte verde), já solicitava a ajuda de seus protetores para que "a pequena montanha de [s]eu gênio se tornasse cada dia mais verde", ao mesmo tempo em que fingia acreditar que era "uma planta verde, mas de uma natureza que só produz folhagem e flores sem odor". O próprio Mekas, imarcescível filho de camponeses, não pode viver sem verde, o da grama e das árvores, dos parques e dos campos. O verde sobe à superfície de sua obra inteira, por mais *underground* que ela seja, ao ponto de virar uma coda sensual quando, ao fim de *Sleepless Night Stories* (2011), na aurora destas mil e uma noites citadinas, betuminosas e alcoolizadas, ele consegue torná-lo não apenas visível e audível mas quase tátil e odorante. Só lhe resta se embrenhar neste verde totalmente, da cabeça aos pés.

Evitemos, pois, ver nessas cenas da vida de George Maciunas (assim como naquelas de Jerome Hill, de Andy Warhol, de John Lennon ou de Allen Ginsberg) um epitáfio, uma oração fúnebre, uma lição das trevas ou um túmulo, ainda que poético (como foram no cinema, em diferentes graus, *Três canções para Lênin* [*Tri pesni o Lenine*], de Dziga Vertov, *O túmulo de Alexandre/Elegia para Alexandre* [*Le Tombeau d'Alexandre*], de Chris Marker, ou *História(s) do Cinema* [*Histoire(s) du cinéma*], de Jean-Luc Godard, ao mesmo tempo tão próximo e tão distante do *Birth of a Nation* de Mekas e de seu otimismo *apesar de tudo*). Seria esquecer sua alegria paradoxal, sua dança com a morte e os fragmentos de eternidade salvos da *ananque* do tempo que passa, dedicados cada vez mais tão somente à celebração do instante presente à medida que seu autor se aproxima do termo de sua própria vida. No oposto da monumentalidade fria e petrificada do túmulo, *Zefiro Torna*, tanto o filme quanto o madrigal, nos relembra o lema de Clément Marot, "A morte não devora"[1], e nos ensina que com a dispersão das cinzas tudo pode voltar, tudo pode verdejar novamente para quem é capaz de disseminá-las, de abandoná-las ao capricho da brisa ou ao curso inconstante da água. O retorno de zéfiro, o vento do oeste, suave e benéfico, é cantado por Fílis e Clóris, as ninfas com os cabelos adornados de flores, e festejado por Tétis, vestida com seu manto azul-celeste.

Como retratar o vento? Com a poesia?, quando ele "leva embora as palavras" do *Canzoniere* de Petrarca? Com a pintura?, quando esta não pode evitar de paralisar Zéfiro raptando Clóris em *A Primavera/Alegoria da Primavera* [*Primavera*] de Botticelli? Com a música?, quando Monteverdi hesita em fazer os ventos cantarem em um hipotético *Casamento de Tétis*? ("Como eu poderia imitar a linguagem dos ventos, se eles não falam? E como eu poderia provocar emoção através deles?") O cinema, arte do registro mais do que da imitação, tirou suas conclusões, de *Repas de bébé* dos irmãos Lumière, no qual farfalham as folhas das árvores, a *Notes for Jerome*, dedicado por Mekas ao vento da Lituânia, que intuímos atrás do baixo contínuo do mistral do Campo, caro a Laura e a Petrarca.

1 No original: "la mort n'y mord", frase que também dá título a este texto. Clément Marot, autor do século XVI, considerado um dos primeiros poetas franceses modernos, empregou a frase pela primeira vez como subtítulo de sua segunda coletânea de poemas, *La Suite de l'adolescence* (editado em 1534), o que leva a crer que a frase se refira à sua própria obra: "a morte não morde *aqui*". Mas, ao que tudo indica, trata-se também de uma referência indireta a Petrarca – autor influente e amplamente lido na época – e ao tratamento dado por este último ao tema da morte, sobretudo em sua obra *I Trionfi* ("Os triunfos"): "*Omnia mors mordet*" (Cf. *Les Poètes français de la Renaissance et Pétraque*, Jean Balsamo (org.), Genebra, Droz, 2004). Em português, esta frase em latim poderia ser lida como "a morte devora tudo". Considerando que o verbo "morder" em português não evoca exatamente a mesma rede semântica do "mordre" francês, decidimos deixar de lado o jogo de palavras entre *mort* ("morte") e *mord* ("morde"), e traduzir a frase por "a morte não devora", preservando o sentido mais profundo, que remete à Morte como um tema privilegiado das discussões artísticas e morais, assim como uma certa estranheza causada pela ausência de referência explícita ao *que* é "mordido". [N.T.]

O cineasta conta, em *Zefiro Torna*, como o artista tinha, por um momento, imaginado colocar suas cinzas em uma estátua em miniatura, uma tânagra em torno da qual os seus se reuniriam quando do velório. Um *Maciunas Wake* de certa forma, com a diferença de que seria preciso ver aí mais uma despedida do que o velório do artista, pois, conforme seu desejo, as cinzas foram, definitivamente, espalhadas no Mar Amarelo. Isso não impede, precisa Mekas em seu livro *Anecdotes*, que o poeta Tomas Venclova tenha levado para a Lituânia alguns átomos seus, em um frasco de água retirada do canal de Long Island, pois ele tinha certeza de que, depois de um longo desvio, alguns teriam fatalmente chegado ali.

Que estranha história de cinzas em sofrimento, de retorno ao país natal, de fluxo e refluxo, este derradeiro gesto – que me evoca, para terminar, uma imagem que assombra desde sempre a escrita e o cinema de Mekas (de *I Had Nowhere to Go* a *Letter from Nowhere*, de *Lost Lost Lost* a *Paradise Not Yet Lost*, *This Side of Paradise* e, hoje, mesmo a instalação *Fragments of Paradise*): a imagem remanente de uma chuva de ínfimos fragmentos de paraíso que recaem lentamente sobre a terra. Um paraíso nunca perdido para quem sabe recolhê-los sob todas as suas formas, aqui e agora, no seio de uma comunidade de amigos. E não é o que fazemos quando partilhamos, por nossa vez, a intimidade de uma vida que, sem ser a nossa, parece no entanto destinada a nós?

O retrospecto de Mekas*

P. ADAMS SITNEY**

Trinta e um anos se passaram entre as estreias de *Walden* [1969] e *As I Moved Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*[1] (2000). Durante esse intervalo, Jonas Mekas lançou 21 filmes e 10 vídeos. A maioria deles, ou talvez todos, são elementos da sequência em andamento *Diaries, Notes & Sketches*. Em escala, ultrapassa qualquer dos filmes seriais de Brakhage, e é mais longa até do que *Magellan*, de Frampton, se ele o tivesse concluído de acordo com os seus planos. As variedades de suas formas, a consistência de sua visão e a abrangência de suas emoções tornam o filme de Mekas um dos maiores feitos do cinema de vanguarda americano. Se uma das consequências da série cinematográfica na tradição nativa foi projetar e elaborar um mundo ao redor do sujeito-cineasta central, nenhum trabalho – nem mesmo todo o *corpus* dos filmes de Brakhage – povoou, de forma tão convincente, um mundo fílmico com outros seres sem sacrificar a intensa autorreflexão do cineasta quanto *Diaries, Notes & Sketches*.

1 Apesar de as legendas, datilografadas no começo e escritas à mão no fim do filme, estarem no passado (*As I Moved*...), Mekas frequentemente se refere a elas como se estivessem no passado contínuo (*As I Was Moving...)*. Na canção final ele canta o verso no presente contínuo, "As I am moving ahead...", mas em nenhum trecho do filme o passado contínuo aparece.

* O presente ensaio é um capítulo do livro de SITNEY, P. Adams. *Eyes Upside Down*: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Nova York: Oxford Press, 2008. Do mesmo livro recomendamos ainda a leitura do capítulo "Jonas Mekas and the Diary Film". Agradecemos ao autor por nos autorizar a publicação. Traduzido do inglês por Daniel Pelucci Carrara.

** É cofundador do Anthology Film Archives e professor da faculdade de cinema da University of Princeton. Próximo de Jonas Mekas desde os anos 1960, Sitney é um dos maiores especialistas em cinema de vanguarda americano. É autor de *Modernist Montage*: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature (Columbia University Press, 1992), *Eyes Upside Down*: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson (Oxford University Press, 2008). Organizou *Visionary Film*: The American Avant-Garde, 1943-2000 (Oxford University Press, 2002) e a coletânea de textos publicados na revista fundada por Mekas, *Film Culture Reader* (Cooper Square Press, 2000).

As I Moved Ahead é o equivalente de Mekas ao *The Book of the Family*, de Brakhage. Surpreendentemente, um espectador inocente do filme de quase cinco horas não saberia que o casamento celebrado nele estava no fim, apesar das alusões estranhamente persistentes que Mekas faz como narrador ou nas legendas a momentos muito obscuros, aparentemente no passado distante. Enquanto as obras-primas seriais comparáveis, seguintes ao fim de um casamento, *Hapax Legomena* de Frampton e *Visions in Meditation* de Brakhage (bem como sua série *Faust*), nunca aludem diretamente ao casamento, o filme de Mekas o celebra "extaticamente". O adjetivo *brief* [breve] em seu longo título indica que as visões de "beleza" que observamos através dos olhos do cineasta cintilam contra um horizonte mais obscuro, invisível. De forma semelhante, o título dantesco dos diários que ele construiu a partir do material dos últimos 15 anos, *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985) estabelece a representação de momentos privilegiados no topo de retiro ascético e testes de privação. A voz *over* e, em certa medida, as legendas de As *I Moved Ahead* são as mais explícitas reflexões feitas por Mekas sobre seu fazer cinematográfico dentro dos próprios diários. Enfatizando o fato de que ele fala a partir do momento da edição, muitos anos, até mesmo décadas, depois de a maioria do material ter sido filmada, ele se dirige a nós como seus amigos enquanto ele está sozinho, sempre tarde da noite, montando o filme.

David James criticou pertinentemente o conteúdo de *He Stands in a Desert* pouco depois de o filme ter sido lançado: "Em *He Stands in a Desert*, o lamento em voz *over* é descartado, mas a documentação do que se revela uma vida social surpreendentemente bem-sucedida ainda tem o desespero de um homem se protegendo de sua ruína com lembranças de seus momentos no estilo de vida dos ricos e famosos".[2] A isso ele adicionou uma nota de rodapé: "A decisão de Mekas de tirar

2 JAMES, David E. "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*. In David E. James, *To Free the Cinema:* Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. p. 168. [Uma versão revisada e atualizada desse ensaio encontra-se traduzida nessa mesma publicação. Ver "Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em *Walden,* de Jonas Mekas", p. 165. Para a citação ver p. 194]

desse filme tanto o material "pessoal" quanto o "abstrato" do período é especialmente infeliz e, não só afirmando a desconfortável obsessão com os famosos (especialmente John Lennon e os Kennedys), ela também reinstaura a separação de público e privado cuja subversão marca a importância do restante de seu trabalho".[3]

Quando James escreveu isso, ninguém poderia conhecer, talvez nem mesmo o próprio Mekas, a escala e a ambição do filme sobre a vida familiar que o cineasta estava desenvolvendo. Com quase cinco horas, *As I Moved Ahead* é de longe seu filme-diário mais longo. Tanto *Walden* quanto *Lost Lost Lost* têm aproximadamente três horas de duração.[4] Ao contrário deles, trata-se de um filme sem extensos interlúdios ou episódios autônomos.

Surpreendentemente, prestes a completar 80 anos, Mekas nos deu seu filme mais comovente e exuberante. Sob alguns aspectos é também seu filme mais difícil. Ele nos informa, ao falar de dentro do filme, que, sobrecarregado com o material que havia reunido, se resignou a montá-lo em grande parte ao acaso, dispondo imagens de sua vida familiar aleatoriamente em 12 capítulos. Contudo, após um terço do caminho, ele aconselha seus espectadores a ler o filme cuidadosamente, a interpretar o que está nos mostrando, mesmo que mais tarde defenda que essas imagens são imediatamente transparentes, que significam apenas elas mesmas. Contradições desse tipo sobejam em *As I Moved Ahead*; seu texto em voz *over* é o mais rico e complexo já produzido pelo cineasta. Por vezes ele nos dá dicas cruciais para o entendimento do contorno geral da obra; outras vezes parece estar respondendo localmente às lembranças e emoções evocadas pela justaposição aleatória de acontecimentos filmados; ainda em outras vezes ele representa o estado de espírito do cineasta, trabalhando sozinho tarde da noite nos últimos dias do século XX. A certa altura, o "eu" falante se dirige de forma vigorosa a uma sequência de seres que ele chama de "você" ao longo do filme. Cumulativamente, essas falas esboçam uma série de relações triádicas

3 Ibid., p. 194, nota 32.

4 Os trabalhos em vídeo de Mekas são por vezes ainda mais longos. *The Education of Sebastian or Egypt Regained* (1992) tem seis horas, e a instalação de 2003 *Dedication to Leger* dura 24 horas.

(por exemplo, “eu”, “você”, as imagens do filme) que geram as interações dialéticas entre os capítulos.

O jogo entre comentário em voz *over* e legendas impressas é ainda mais intrincado aqui do que nas primeiras partes de *Diaries, Notes & Sketches*, pois em nenhuma outra parte desse vasto filme serial a linguagem assume um papel tão importante. Em contraponto à estrutura aparentemente repetitiva dos capítulos, que faz desse longo elemento um filme serial por si mesmo dentro da grande série, as legendas e textos falados articulam a temporalidade do filme, revelando o poder corrosivo do tempo ao negá-lo insistentemente. Em vários pontos desses comentários em voz *over* pouco usuais, abundantes e especulativos, Mekas insiste que este é um filme sobre o nada, com efeito, “uma obra-prima do nada”. A recusa de desenvolvimento cronológico, a repetição de legendas, a ênfase em voz *over* tanto em momentos de êxtase quanto de lembranças involuntárias, e a própria duração do filme deliberadamente nos impedem de compreender de imediato sua forma geral ou de mapear facilmente o seu desenvolvimento.

Os três capítulos mais longos (8, 10 e 12) duram aproximadamente 28 minutos; o mais curto (9), apenas 14 minutos. Eles constituem unidades semiautônomas, através das quais o cineasta refoca suas interconectadas odes à vida familiar e à relação do cinema com a memória. Cada capítulo reexamina as alegrias da vida cotidiana e as maravilhas em sua evanescência; cada capítulo introduz material novo, alterando ligeiramente a perspectiva autoral e ao mesmo tempo afirmando a continuidade com relação aos capítulos prévios. No fim, a alternância rítmica de capítulos articula a crise dinâmica do filme como um todo.

Com frequência Mekas fala em cima da trilha sonora, perto do começo de um capítulo, para comentar sobre o progresso, ou a nulidade, do filme até o momento. Com frequência ele ri de si mesmo e da sua autoconsciência ao falar com seus espectadores. Uma vez até nos diz que está editando durante os últimos minutos dos século XX, esperando pela mudança de milênio. As legendas abundantes reforçam a temporalidade retrospectiva da voz *over*. Na voz *over* de abertura, Mekas confessa um ceticismo epistemológico como a base para seu método de editar o filme:

> Nunca fui capaz de determinar onde minha vida começa e onde ela termina. Nunca, nunca fui capaz de determinar tudo isso, o que significa tudo isso. Então, quando comecei agora a juntar todos estes rolos de filme, a uni-los, a primeira ideia era de mantê-los em ordem cronológica. Mas em seguida desisti e comecei a montá-los ao acaso, da maneira como os achava na estante, porque realmente não sei a que lugar pertence cada pedaço da minha vida.

Apesar de repetidamente reconhecer sua ignorância, tanto nas falas quanto nas legendas, com a mesma frequência ele afirma que sem dúvida “vislumbrou breves momentos de felicidade e beleza” e que esses momentos são inquestionavelmente reais. Com efeito, ele termina o filme à sua maneira órfica, cantando com acompanhamento do seu acordeão:

> ... Não sei o que é a vida.
> Não sei nada do que seja a vida.
> Nunca entendi a vida,
> a vida real.
> Onde vivo realmente?
> Eu não sei; eu não sei
> de onde venho e para onde vou.
> Onde estou? Onde estou?
> Eu não sei.
> Eu não sei onde estou,
> e para onde estou indo,
> e de onde estou vindo.
> Não sei nada da vida.
> Mas vi alguma beleza.
> Eu vi alguns breves, breves
> vislumbres de beleza e felicidade.
> Eu vi, eu sei
> eu vi alguma
> felicidade e beleza.
> Eu não sei onde estou.

Eu não sei onde estou.
Eu não sei onde estou.
Mas sei que vivi
alguns momentos de beleza,
breves momentos de beleza
e felicidade
enquanto sigo em frente, enquanto
sigo em frente, enquanto
sigo em frente, meus amigos!
Eu vivi, eu sei que
vivi alguns breves, breves
momentos de beleza, meus amigos,
meus amigos!

Enquanto canta essa canção culminante, ele mostra de novo o título do filme, desta vez escrito à mão, ao que acrescenta: "Sim, a *beauté*, e ainda é linda em minha memória, tão real quanto à época. Sim, tão real quanto este filme".

Ao esclarecer e expandir os princípios de realismo psicológico que subtendem o filme (e também seus filmes-diário anteriores), ele está certo de que os eventos que filmou são reais, mesmo que tenham sido coloridos por sua perspectiva. Fantasia, sonhos e desilusão não desempenham um papel significativo no cinema de Mekas. Apesar disso, no capítulo 7, ele reconhece: "Posso nem estar filmando a vida real. Posso estar filmando apenas as minhas lembranças. Não me importo". Esse reconhecimento é de pouca consequência, na medida em que o cineasta insinua ao longo da obra que a memória representa acuradamente a realidade. Além disso, como ele descreve, a relação da memória com a realidade é estruturalmente paralela àquela do cinema. Essa analogia tem duas consequências: ela justifica o poder representativo da memória e, ao mesmo tempo, aponta para a qualidade subjetiva ou pessoal das imagens fílmicas. As imagens de Mekas exibem "o calor e a intimidade" que William James atribuiu às lembranças.[5] A outra qualidade crucial que James observou, "a direção passada do tempo" ou o sentimento de passado inerente às lembranças, pode não ser intrínseca ao cinema como Mekas o concebeu, mas ele insere essa dimensão no seu filme ao repeditamente reconhecer a perspectiva temporal do momento de edição quando todas as filmagens são passado – algumas delas com décadas de idade.[6]

O título, reforçado por seus comentários *over* acentuados, insiste que lampejos de alegria iluminaram o contínuo passar de sua vida, "uma epifania depois da outra", como David James descreve o estilo de Mekas.[7] A ênfase na brevidade desses momentos não apenas descreve seu modo característico de filmar, mas também sugere que os brilhos de beleza e felicidade se destacam contra um pano de fundo de angústia prolongada. No primeiro capítulo lemos a legenda: "Sobre um homem cujos lábios estão sempre tremendo de dor e sofrimento vividos no passado que só ele conhece" – de maneira significativa, uma imagem do cineasta, tocando o acordeão, imediatamente precede essa legenda. Mekas, como Orfeu, canta uma canção sem palavras sobre essas imagens e sobre as cenas subsequentes de chuva e raios. Ele ainda está cantando quando uma legenda mais episódica se segue:

> Eu me lembro da manhã que passei por Avignon. O Nice Express cruzava a França. Acordei, e olhei pela janela, e vi a manhã. Era a manhã mais pastoral, mais pacífica que tinha visto desde a minha infância. Oh, a paz perdida, pensei. Em seguida adormeci de novo, um sono atormentado, doloroso, com estilhaços de lembranças.[8]

5 JAMES, William. *Principles of Psychology*, vol. I. Nova York: Dover, 1950. p. 650.

6 David E. James reconheceu a alegoria fundamental de *Walden* como o "jogo entre os fragmentos do passado e sua contemplação presente que informa o processo de composição." JAMES, D. Ibid., p. 176. [p. 203 dessa publicação]

7 Ibid., p. 157. [p. 180 dessa publicação] "A câmera em constante viagem cria uma corrente contínua de impressões visuais, pousando numa epifania depois da outra – um rosto, uma xícara de café, um cacto, um pé, um cachorro se coçando, outro rosto, uma câmera de cinema."

8 Em *Just like a Shadow* ele oferece um comentário dessa experiência: "Quando se passa pelo que passei, as guerras, ocupações, genocídios, campos de trabalho forçado, campos de deslocados, e ficar deitado num vasto campo de batatas – nunca esquecerei a brancura das flores –, minha face voltada para a terra, depois de pular a janela enquanto soldados alemães seguravam meu pai contra o muro, arma em suas costas – então você não entende mais os seres humanos." MEKAS, Jonas. Just Like a Shadow. *Logos*, 2004. www.logosjournal.com.

A causa e a natureza da dor do cineasta não são explícitas em seus diários em filme, talvez não possam ser, na medida em que precederam a aquisição de uma câmera, ou talvez ele não suporte falar sobre isso.

O esquema temporal revelado aqui, de uma alegria presente automaticamente ligada a uma lembrança da infância, insinuando os tempos obscuros e atormentados entre elas,[9] lança luz retrospectiva sobre uma legenda anterior: "A beleza do momento o arrebatou e ele não se lembrou de nada que precedeu aquele momento". A compensação de beleza tão intensa é o esquecimento das agonias pregressas; beleza, para Mekas, redime, ou ao menos ofusca nossa visão da Queda. A legenda aparece pouco antes de uma imagem de sua esposa, Hollis Melton, remando numa canoa – pelo movimento e pela posição da câmera fica claro que Mekas está sentado na canoa atrás dela, filmando. A cena no assento de trás da canoa, com folhas pendendo de árvores e passando pela câmera, é um tropo com longa linhagem no cinema de vanguarda americano, apesar de não parecer que o cineasta esteja tentando evocar aqui *Ai-Ye*, de Ian Hugo. Esse momento encapsula o humor arrebatador da abertura do filme, antes do começo da primeira crise. Mas quando, logo após as passagens da canoa, Mekas fala em *over* em cenas que conectam encontros com velhos amigos (dominados pela presença de sua filha, Oona, em diferentes fases de sua infância), ele desenvolve seu tropo de paraíso sem invocar o mito gnóstico de seu filme de 1979:

> Sem saber, ignorantemente carregamos, cada um de nós, carregamos conosco em algum lugar profundo algumas imagens do Paraíso. Talvez não imagens – algum sentimento vago, vago, de que estivemos em algum lugar – existem lugares, existem lugares em que nos achamos em nossas vidas, estive em alguns lugares em que senti, ah, assim deve ser o Paraíso, este é o Paraíso, o Paraíso era assim, algo assim, um pequeno fragmento do Paraíso. Não apenas os lugares – estive com amigos, muitas vezes, e sentimos, todos sentimos algum tipo de união, algo especial, e estávamos exultantes e sentimos, ah, sentimos como se estivéssemos no Paraíso. (risos) ... Mas estavamos bem aqui, bem aqui nesta terra. Mas estávamos no Paraíso... Esqueça a eternidade, aproveite, sim, nós aproveitamos esses breves momentos, esses momentos, essas noites, e houve muitas noites assim, muitas noites assim, meus amigos, nunca irei esquecê-las, meus amigos...

Aqui novamente a aporia epistemológica é central para a teologia da memória de Mekas, segundo a qual, sem sabermos, retemos fragmentos de paraíso, como Adão o fez na parábola do "Paraíso ainda não perdido". Isso significa que, de maneira imprevisível, acontecimentos reais podem ser revestidos com a ressonância daqueles sentimentos paradisíacos de exultação, em que saímos do tempo (êxtase), ou comprimimos o tempo. A metáfora do "vislumbre" no título localiza a compressão do tempo no âmbito da visão. Por consequência, fazer filmes se torna um instrumento de descoberta do paraíso desconhecido.

Na maior parte do tempo, Mekas segue o uso de seu amigo, Peter Kubelka, quando este fala do êxtase como o superlativo estético fundamental. Na sua melhor forma, Kubelka alega, o cinema induz a um estado de êxtase ao exibir até 24 "articulações fortes" por segundo. Uma legenda recorrente em *As I Moved Ahead* declara "Êxtase de verões e de estar em Nova York". Então podemos nos sentir tentados a considerar sua fala no capítulo 7, "Que êxtase apenas filmar", como simplesmente uma expressão de sua alegria ao filmar:

> Sou obcecado por filmar. Sou realmente um *filmador*... Sou eu e a minha Bolex. Vou pela vida com a minha Bolex e tenho de filmar o que vejo, o que está acontecendo bem ali. Que êxtase apenas filmar. Por que tenho de fazer filmes quando posso apenas filmar?!... Posso nem mesmo estar filmando a vida real. Posso estar filmando apenas as minhas lembranças. Não me importo!

Ou, no capítulo 8, êxtase pode ser entendido como a resposta emocional do artista ao acontecimento da sua percepção e gravação:

9 Aqui gostaria de expandir a brilhante análise de David E. James a respeito das correntes subterrâneas de todo o projeto em diário de Mekas. James alega que a impossibilidade de ter imagens em filme da infância lituana do cineasta é "o centro ausente de todo o projeto" (Ibid., p. 168). Numa revisão do ensaio [aqui publicada, ver p. 165], ele o chama de "centro ausente e estruturante".

> Não estou fazendo filmes, estou apenas filmando. O êxtase de filmar, apenas filmar a vida ao meu redor, o que vejo, aquilo a que reajo, aquilo a que meus dedos, meus olhos reagem, este momento, agora, este momento em que tudo está acontecendo, ah, que êxtase!

Contudo, entendo o êxtase de "apenas" filmar como uma descrição ontológica, bem como psicológica, do processo. Mekas sente êxtase ao filmar e seu modo de filmar é extático: ele reconfigura a temporalidade dos acontecimentos diante da sua câmera. Em vez de reduzir a imagem daqueles acontecimentos ao ritmo mecânico para o qual a máquina foi projetada, sua câmera os filma como ele os vê, de maneira extática; ou seja, numa intensa alternância microrrítmica entre compressão e dilação. A temporalidade extática de seus quadros únicos e "vislumbres" gestuais está a meio caminho entre a memória e o paraíso de momentos epifânicos. Se, como Emerson sugeriu, a etimologia liberta a "poesia-fóssil" das palavras, podemos ler na palavra *glimpse* (vislumbre) do título tanto o seu *glance* (olhar) oblíquo, anguloso, sobre o objeto quanto o *glimmer* ou *glow* (brilho ou calor) do objeto atraindo o olho: a raiz g^hlend(h) abarca palavras para *shining*, *gold*, *sheen*, e *ilumination* (brilho, ouro, esplendor e iluminação).

Mekas não parece estar de forma alguma ansioso para resolver as muitas aparentes contradições de suas intervenções verbais. Por exemplo, no capítulo 7, numa sequência em que sua jovem filha puxa seu nariz, ele parece disposto a ceder a autoridade epistemológica que vinha reivindicando à memória e ao cinema:

> Vocês podem me chamar de romântico... Eu não entendo. Nunca entendi, nunca vivi realmente no assim chamado mundo real. Eu vivi, vivi no meu próprio mundo imaginário, que é tão real quanto qualquer outro mundo, tão real quanto os mundos reais de todas as outras pessoas ao meu redor. Vocês também vivem em seus mundos imaginários. O que estão vendo é o meu, o meu mundo imaginário, que para mim não é em absoluto imaginário. Ele é real. É tão real quanto qualquer outra coisa sob o Sol. Então vamos continuar...

As contradições são centrais para o significado do filme. Elas indicam as alternâncias em grande escala de confiança e desespero que oscilam ao longo do filme em ondas. Apesar de cada capítulo conter momentos de afirmação e sutis contracorrentes de dúvida, as dinâmicas fundamentais do filme ocorrem nas interações entre os capítulos. A incessante profusão de vibrantes acontecimentos locais obscurece essas estruturas.

Por todo o vasto projeto de diário de Mekas, as crises que estruturam os ritmos de seus estados de espírito são reprimidas em vez de diretamente representadas. Ele não é um cineasta que nos avisa sobre as mudanças de seu pensamento, ou que desenha os contornos de suas superestruturas, mesmo quando intervém para nos contar como o filme foi montado. Nunca sabemos para onde ele irá nos levar. Os mais significativos desses elementos estruturantes imprevisíveis seriam as expressões de angústia, que servem de contraponto às imagens de alegria dos três primeiros capítulos e desvanecem para não mais voltar. Como não há nada dentro do filme que reconheça essa mudança ou que nos assegure que a narrativa de dor não voltará, essas intervenções iniciais estabelecem o potencial para que a melancolia submersa ressurja a qualquer momento até o fim, dando sua ressonância ao canto triunfal final.

No começo do filme vemos, e lemos, na primeira legenda em meio a imagens fragmentárias, "O batismo de Una Abraham" (a filha de Henny e Raimund Abraham, o arquiteto, figura proeminente do filme). Esse rito católico serve para iniciar a sacralização do próprio filme. É a Abraham, na mesma película, que Mekas revela que sua leitura do prefácio de 1887 de *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche, levou-o a abandonar seu emprego e a se concentrar na produção de *Guns of the Trees*. Em particular, ele vinha sendo estimulado pela confissão retrospectiva do filósofo de que ele deveria ter abordado seu tema como poeta, e não como estudioso: "E, com efeito, essa 'nova alma' deveria ter cantado, não falado. Que pena que não pude contar como poeta o que precisava ser contado!". O batismo filmado e a história da reação do cineasta ao texto de Nietzsche são tropos para a predestinação artística do cineasta. Entre esses dois epicentros de encarnação poética, o filme foca seu entusiamo na "beleza do calor de verão quando você colhe mo-

rangos silvestres" e a subsequente cena da canoa. Este é o ponto em que a ideia de esquecimento aludida na legenda "A beleza do momento o arrebatou..." começa a operar no filme como o ápice do estilo epifânico, que estabelece o estado de espírito dos minutos de abertura. A fala em *over* sobre o paraíso parece confirmar isso.

Contudo, as pretensões desse influxo poético são tão altas que não podem ser sustentadas. Então, há um leve sinal de declínio quando vemos Hollis com seu pai caminhando pelo que Mekas chama, em outra legenda, de "Campos da infância". Mas esse *diminuendo* não nos prepara para a crise que eclode nas legendas, primeiro indiretamente, identificando o cineasta como "um homem cujo lábio está sempre tremendo" e em seguida explicitamente, com o passageiro no trem passando por Avignon, cuja manhã de extraordinária paz só serviu para exacerbar seu "sono atormentado, doloroso". A dialética que David James tão claramente articulou em seu estudo de *Walden* opera aqui entre o editar e o filmar, a linguagem e a imagem, para esculpir uma consciência subjetiva que não apenas olha em retrospecto para cenas gravadas, mas também as compara com o sofrimento passado. O primeiro capítulo acaba sem resolver essa tensão, e o segundo começa sem mencioná-la. Em vez disso, sua primeira legenda nos encoraja, "A vida continua".

Três festas de aniversário – para Almus, um antigo amigo lituano; para Sebastian, jovem filho de Mekas; e para Dizzy Gillepsie – marcam o polo festivo do segundo capítulo, em que o irmão de Mekas, Petras, chega de visita da Lituânia. Talvez de maneira mais central, quatro retratos formais pontuam esse capítulo: vemos Hollis fotografando dois deles; um "fotógrafo do Soho" tirando o retrato de uma mulher toda amarrada; e o próprio Mekas no Chelsea Hotel posando para seu autorretrato fílmico. Ele confessa de maneira hesitante que sua solidão criativa o leva a refletir sobre si mesmo:

> Então, aqui estou, apenas eu e os gatos e minhas imagens e meus sons e eu, eu, especulando, especulando sobre mim mesmo. Na verdade, talvez esteja exagerando. Não estou realmente especulando, só estou fazendo o meu trabalho.

Aquele trabalho acaba sendo uma versão do êxtase de filmar absorto no momento:

> Não tenho certeza do que estou fazendo. Tudo é acaso. Estou examinando todos os rolos de sons... juntando tudo ao acaso, o mesmo com as imagens, o mesmo, exatamente como quando originalmente as filmei, por acaso, sem plano, apenas de acordo com o capricho do momento, com o que senti no momento que filmei, isso ou aquilo, sem saber por quê.

Com [a palavra] *capricho* Mekas emprega uma palavra-chave do vocabulário de Emerson. Em "Self Reliance", ele se vangloria: "Evito pai e mãe e esposa e irmão quando meu gênio me chama. Eu escreveria no lintel de uma porta: *Capricho*". No momento da filmagem, o gênio de Mekas o domina; ele o chama de novo quando confia a edição ao acaso. Mas como o amanuense da Fortuna, Mekas se dá permissão para cantar sua "canção de mim mesmo".

Como que fornecendo título ao autorretrato formal, o cineasta mostra, depois de posar, uma longa legenda em que pergunta: "Eu deveria me retirar para algum lugar silencioso e resolver tudo sozinho?". Ele escreve que uma "voz" lhe diz para não se retirar, e sim buscar "salvação junto aos outros". A rápida sequência de imagens que aparecem após a legenda glosa "junto aos outros": uma faixa do Anthology Film Archives, ao qual devotou suas energias por mais de 30 anos, uma rápida inserção de estátuas de santos, vislumbres de textos religiosos, um Buda de gesso, um sapo pulando, flores e uma guerra de bolas de neve remetendo brevemente a *Le Sang d'un poète* [O sangue de um poeta, 1930], de Cocteau. Nessa montagem há várias imagens de Hollis, tanto sozinha quanto com Sebastian bebê, e uma cena com Oona. A sequência atinge o clímax com a legenda mais surpreendente do filme: "Seu rosto estava sempre sobre mim". Com quem ele está falando?[10] A fórmula bíblica sugere que a legenda é uma oração, como

10 Quando perguntei a Mekas sobre isso (4 de outubro de 2004), ele disse: "Isso permanecerá um mistério". Ele também se recusou a identificar o "você" do texto do diário que finaliza o capítulo 3.

na bênção de Aarão (Números 6:24, "O Senhor faça brilhar seu rosto sobre ti"). Na metáfora bíblica, o rosto do Senhor é um sol que brilha dia e noite. Se Mekas está aqui reconhecendo o favor divino, o "sempre" indica extraordinária autoconfiança; pois, na cena seguinte, a última do capítulo, nós o vemos tocando o acordeão, o ícone da sua predestinação órfica. Explorando a metáfora luminosa, poderíamos presumir que ele estava sentado diante de Deus para seu retrato nesse capítulo. Mas o destinatário pode também facilmente ser Hollis, e nesse caso a legenda poderia ser interpretada: "Sua imagem está na minha mente durante toda a produção deste filme". Por hipérbole, o "você" pode ser sua família, que o tem apoiado numa dimensão atemporal. Mais remotamente, podemos ler "Seu rosto" como um chamado ao público à maneira de Whitman; pois Mekas invoca com frequência o espectador em seu discurso eu-você. De qualquer forma, a necessidade de estabelecer uma segunda pessoa, tanto no sentido gramatical quanto no sentido epistemológico, é a base do uso da linguagem, escrita e falada, nesse filme; através do "você", o cineasta distingue implicitamente seu projeto do sublime egotista de Brakhage. Aqui o mistério e a ambiguidade do pronome permitem que as três potenciais referências se fundam, conferindo um ar sagrado ao pacto que une o cineasta à divindade, à família e aos espectadores.

Consequentemente, um epitalâmio abre o terceiro capítulo, enquanto a voz em *over*, em tom animado, proclama a surpresa desse casamento. Mas a surpresa real acontece quando ele identifica Hollis e a si mesmo como "os protagonistas deste filme". A meio caminho, o foco do capítulo pula para a infância de Oona (seu nascimento só irá aparecer no capítulo 6). Contudo, até mesmo esse capítulo é assombrado, na trilha sonora, por uma poesia de desespero: Angus MacLise (1938-79) musica um longo texto que Mekas escreveu numa crise de 1966:

> A dor é mais forte do que nunca. Vi pedaços do paraíso e sei que tentarei voltar mesmo se doer... Agora quero filmar meu caminho através de mim até a noite profunda de mim mesmo. Dessa forma eu mudo meu curso, indo para dentro, assim estou pulando dentro da minha própria escuridão.

No fim, ele se dirige a um antigo caso de amor não identificado:

> E estou sentado aqui sozinho e longe de você e é noite e estou pensando em você... Vi felicidade e dor nos seus olhos e reflexos dos paraísos perdidos e recuperados e perdidos de novo, essa terrível solidão e felicidade.

As ironias da voz *over* são múltiplas e complexas. MacLise, que morreu com 41 anos, substitui Mekas, então com 44, ao ler: "É com 40 que morremos, aqueles que não morreram com 20... Cheguei perto do fim agora, a questão é se irei conseguir ou não".[11] Numa incrível metalepse, o cineasta parece estar fundindo abertamente o texto de 1966 com as imagens de seu casamento e primeiro filho (do começo dos anos 1970), como se ilustrasse como superou a "terrível solidão" de uma época prévia, enquanto, sob a sombra de uma solidão renovada, lamenta a perda daquele casamento e da época do nascimento ao editar o filme. Nessa radical inversão do antes e do depois, ele reduz o ricamente ambíguo "você" do fim do capítulo 2 ao desconhecido e distante "você" de 1966, quando a leitura é interrompida de forma abrupta sobre a tela preta: "E eu reflito sobre isso e penso em você, como dois pilotos solitários no frio espaço sideral, enquanto estou aqui sentado, tarde da noite, sozinho, e penso sobre isso".

Ainda assim, Mekas consegue rir de si mesmo ao simular um pedido de desculpa pelo quarto capítulo: "Bem, meus caros espectadores, chegamos ao capítulo 4. Lamento que nada de mais, nada de extraordinário tenha acontecido até agora neste filme, nada muito extraordinário. Tudo são atividades diárias muito simples". A mudança decisiva no quarto capítulo é a diminuição dramática do subtom de angústia, que estruturou os primeiros três capítulos. Ele não desaparece de todo. Há um momento em que ele cita antigos diários escritos, dizendo duas vezes: "Estive tão completamente sozinho comigo

11 Mekas não sabia que MacLise iria morrer quando pediu que ele gravasse a passagem do diário, mas quando a editou no filme, certamente estava consciente do significado da morte prematura para a reputação quase mítica do músico.

mesmo por tanto tempo". Mas essa breve declaração de solidão é mero subterfúgio para a intervenção subsequente, em que ele explica a sua relação com o espectador:

> Meus caros espectadores, agora é meia-noite. Estou falando com vocês e é muito, muito tarde em meu quartinho... Estas são as imagens que têm algum significado para mim, mas podem não ter significado algum para vocês. Então, subitamente pensei (risos): não há imagem que não se relacione com ninguém. Quero dizer, todas as imagens ao nosso redor, que passam por nossas vidas, e as vou filmando, elas não são tão diferentes do que vocês viram ou viveram... Todas as nossas vidas são muito, muito parecidas... Somos tudo e nada, não há grande diferença, diferença essencial entre mim e vocês.

Ao ouvirmos essa declaração de congruência com o espectador, vemos Jonas e Hollis no local do sublime americano por excelência: o Grand Canyon. Em certo ponto eles nadam, sem camisa, numa cachoeira. Apesar de Mekas ter sido um aberto defensor da liberdade sexual no cinema, seus filmes são tão carentes de *eros* ou mesmo de nudez que esse momento e uma cena de ambos acordando no quinto capítulo se destacam. Apenas nesse caso ele parece ter se desviado da herança de Walt Whitman, que de outras maneiras paira sobre os *Diaries, Notes & Sketches*. Até mesmo o tom das confidências noturnas de Mekas ecoa o "posfácio"que Whitman, já idoso, acrescentou a seu livro em "A Backward Glance o'er Travel'd Roads":

> Talvez a melhor das canções escutadas, ou de todo e qualquer amor verdadeiro, ou os episódios mais agradáveis da vida, ou cenas desafiadoras de marinheiros, de soldados na terra ou no mar, seja o resumo delas, ou de qualquer uma delas, muito tempo depois, olhando para as circunstâncias há muito passadas, com todas as suas excitações práticas desaparecidas. Como a alma adora flutuar entre tais reminiscências!
> Então aqui estou, sentado mexericando na primeira luz de vela da idade avançada – eu e meu livro –, lançando olhares sobre nossa estrada percorrida.[12]

Na altura do quarto capítulo, Mekas parece querer que os espectadores aceitem que o filme não terá desenvolvimento interno discernível. A repetição de algumas legendas sublinha a similaridade do material que forma a matriz de todo o filme. As legendas "Cenas caseiras" e "A vida continua" aparecem em quase todos os capítulos, até mesmo mais de uma vez. Começando no quarto capítulo, "Nada acontece neste filme" aparecerá quatro vezes. Mas da mesma forma que os cartões com títulos podem enfatizar os ciclos repetitivos do filme, as legendas que entram mais tarde e depois se repetem podem sugerir novas modulações. Até mesmo a dramática legenda "A beleza do momento o arrebatou e ele não se lembrou de nada que precedeu aquele momento" do primeiro capítulo reaparece no quarto entre as vistas do Grand Canyon e as imagens do casal na água. Contudo, é só no capítulo final que a legenda mais proustiana aparece; duas vezes lemos: "Naquele momento tudo voltou para mim, em fragmentos", que faz referência à legenda recorrente desde o sexto capítulo: "Um fragmento do paraíso".

O ilusionismo do próprio cinema pode ser descrito como aquele em que "tudo voltou... em fragmentos", uma vez que o mecanismo atomizante da câmera isola fragmentos estáticos do mundo animado, de forma que o movimento aparente, e por consequência a imagem do mundo ("tudo"), volta quando a tira de filme atomizada é projetada. Esse fato banal se torna significativo para Mekas, pois seu estilo extático implica um afinamento manual da atomização quadro a quadro. Mesmo quando invoca paraíso e plenitude, ele não pode evitar suas formas fraturadas.

A repetitiva e anacrônica organização de cenas e a insistência de que nada acontece neste filme servem para reprimir o reconhecimento da condição temporal do casamento, o contratema não declarado do filme. Dessa forma, quando o cineasta insere no capítulo final uma legenda afirmando hiperbolicamente que este é "Um filme sobre pessoas

12 WHITMAN, Walt. *Selected Poems 1855-1892:* A New Edition. ed. Gary Schmidgall. Nova York: St. Martin's, 1999. p. 377.

que nunca têm discussões ou brigas e que se amam", ele implicitamente admite que seu filme reivindica seu poder de uma elipse idealizante. Esse é, com efeito, ao contrário de *Just like a Shadow*, não um filme sobre outros, mas um filme "todo sobre mim mesmo, conversas comigo mesmo". Nessa conversa consigo mesmo, Mekas repele o trabalho corrosivo do tempo em sua vida familiar. Sua refutação do "suspense" no capítulo 4 é um momento crucial nessa conversa, na medida em que ele luta contra toda e qualquer narrativa de tempo.

Com uma invocação do "nada" no começo do capítulo 5, o cineasta abandona as grandes evasões dos primeiros quatro capítulos. Ao batizar seu filme de "uma espécie de obra-prima do nada", e em seguida ao descrever exemplos do nada como "milagres do dia a dia, pequenos momentos de paraíso que existem aqui e agora, no próximo momento talvez tenham ido embora..." bem no momento em que vemos imagens do "Batizado de Oona, 26 de junho de 1975", ele monta o palco para uma mudança de tom que irá dominar os celebratórios capítulos intermediários. Nas cenas finais do capítulo – uma série de autorretratos no "Chelsea Hotel" (uma metonímia para o período imediatamente anterior ao seu casamento) – ele cita uma voz interior aconselhando paciência e prometendo recepção poética: "A voz disse: você não precisa ir a lugar algum... seu trabalho virá, ele virá por si mesmo. Tenha confiança e discernimento e esteja aberto e pronto".

O que ele irá receber? O que irá chegar? Na lógica reconstruída de *As I Moved Ahead*, o poder de recepção é exemplificado pelo magnífico capítulo 6, o verdadeiro centro do filme. Sua invocação bem-humorada esconde uma declaração crucial. Irei citá-la em sua totalidade:

> No momento em que um espectador, esse é você, chega ao capítulo 6, espera-se, esse é você, você espera, você espera descobrir mais sobre o protagonista, esse sou eu, o protagonista deste filme. Então não quero decepcioná-lo. Tudo que quero lhe contar, está tudo aqui. Estou em cada imagem deste filme, estou em cada quadro deste filme. O único problema é: você tem de saber ler estas imagens. Como? Todos esses caras franceses não lhe disseram como LER as imagens? Sim, eles lhe disseram. Então por favor LEIA estas imagens e você poderá saber tudo sobre mim. Portanto, aqui está, capítulo 6.

Se o espectador se lembrar de que a mesma voz tinha afirmado no começo do capítulo que "Hollis e eu" somos "os protagonistas deste filme", chega como uma nova surpresa ouvir que há apenas um protagonista e que ele está em cada quadro e em cada cena – um choque ouvi-lo declarado explicitamente, mesmo que o espectador tenha suspeitado disso todo o tempo. Ele nos desafia a "ler" essa mudança de orientação junto a tudo o mais no filme.

No centro desse capítulo central, ele coloca as cenas que fez de Hollis dando à luz Oona. É a única vez em todas as cinco horas de filme que ele se dirige diretamente à sua esposa:

> Quando a estava vendo naquele momento, pensava que não havia nada mais lindo ou mais importante nesta terra, entre o céu e a terra, enquanto você era um com eles, um com o céu e com a terra, dando a vida, dando a vida à Oona. Eu a admirei naquele momento e sabia que você estava completamente em outro lugar, um lugar em que eu nunca poderia estar, algo que nunca pude entender totalmente, a beleza do momento, aquele momento, estava além de qualquer palavra.

Se o epitalâmio (capítulo 3) temporariamente liga o filme a um sujeito na primeira pessoa do plural, a ode à natividade (capítulo 6) não apenas reafirma o protagonista na primeira pessoa do singular, mas também explicita uma hierarquia da segunda pessoa, tornando Hollis agora a destinatária privilegiada (transcendendo o entendimento do narrador e assumida numa beleza além da sua linguagem) e tornando os espectadores os intérpretes secundários que devem aprender a ler as imagens (e palavras) mediatas para poderem conhecer, não o mundo, mas o cineasta. Nesse ponto, a versão de Mekas do sublime se aproxima tanto dos precursores filmes de nascimento de Brakhage (*Window Water Baby Moving*, *Thigh Line Lyre Triangular*, *Song 5* e *Dog Star Man: Part Two*) que ele tem de sustentar sua autonomia com som virtualmente sincrônico e a consequente dicotomia eu-você.

Assumindo o manto de poeta, ele cita a *Autobiografia* de William Carlos Williams, segundo a qual "o negócio do poeta... (é) no particular descobrir o universal". Como que retornando ao seu próprio mito das origens poéticas, ele faz do texto do diário de 1960 lido no capítulo 4 uma legenda em cartão, "Ele se senta sob uma árvore no parque escutando as folhas", para introduzir quatro cenas de uma árvore, continuamente mudando a exposição do tronco para capturar "o que vi naquela árvore enquanto olhava." Desta vez, mais do que capturar o vento na árvore ou sua energia, a filmagem de Mekas revela a textura e a solidez do tronco, suas macias folhas e seu apetite por luz, como se ela, como Hollis dando à luz, fosse o ponto de conexão entre terra e céu (paraíso).

A segunda metade de *As I Moved Ahead* se esforça para evitar o subtexto de melancolia dos capítulos iniciais, mas é apenas no oitavo capítulo que a ameaça de uma recaída se torna explícita. Apesar de rejeitar firmemente categorias psicanalíticas, ele quase chega a oferecer uma teoria da repressão na crise do capítulo 8. A crucial passagem com voz *over* começa com a única alegação sem reservas de autorreflexão em todo o filme: "Enquanto monto estes pedaços de filme, tarde da noite, estou pensando em mim mesmo". Então ele admite seu descontentamento: "Eu me cobri com camadas de civilização, tantas camadas que agora eu mesmo não vejo quão facilmente as feridas são feitas lá no fundo... Não sei nada. Mas continuo indo em frente, indo em frente, devagar, e alguns vislumbres de felicidade e beleza aparecem no meu caminho".

A profundidade e invisibilidade das feridas tornam os inesperados vislumbres de felicidade possíveis e visíveis. A repressão mais explícita em seu modo de fazer filmes é a um plano ou projeto. A compensação por reprimir o esquema geral é o êxtase de filmar. Filmar, como ele o faz, até mesmo separa acontecimentos e pessoas de seus planos e propósitos, transportando-os ao momento extático sem passado ou futuro que ele sublima como "fragmentos de paraíso". Em sua fala no começo do quarto capítulo, Mekas havia dito: "Não gosto de suspense". Suspense no cinema é o modo dominante de sujeição do acontecimento extático, fragmentado, a um plano e a um propósito cujo momento é provocadoramente atrasado. Sob a pressão desse adiamento, o encontro entre o filmador e o mundo diante dele perde seu caráter extático. Êxtase e expectativa são irreconciliáveis. Beleza e felicidade aparecem em seu caminho "quando (ele) não espera por elas." Ainda assim, a repressão mais profunda é ao trauma do passado.

A centralidade da repressão traumática distingue de maneira significativa a celebração do presente de Mekas daquela de Brakhage, cuja jovem crítica ao suspense e ao drama, *Metaphors on Vision*, Mekas publicou na época em que passava do cinema narrativo para o diário. Ao contrário de Brakhage, Mekas baseia seu projeto no caráter singular e incomensurável de seu trauma pessoal. Isso não o impede de, por vezes, afirmar o oposto, que ele é exatamente como seus espectadores, que suas experiências são comuns e ordinárias. Mesmo se essa ficção não fosse desmentida pela enorme presença de celebridades artísticas e sociais em seus diários, e pela encantadora idealização da vida familiar tanto na urbana Nova York quanto na rural Lituânia, a aporia entre a incessante e exuberante cachoeira de fragmentos visuais e a voz taciturna e atormentada do cineasta, por vezes em desespero, por vezes forçando-se à alegria, com frequência soando contente mesmo quando expressa ansiedade,[13] situaria Mekas como um autobiógrafo na linha de Jean-Jacques Rousseau, um homem como nenhum outro, e não naquela de Santo Agostinho, que escreveu sobre sua vida sob a convicção teológica de que era idêntico a todos os outros homens.

Uma legenda confessa: "Invejo os outros. Eles parecem estar bem no centro de gravidade. De minha parte, pareço viver num permanente voo ansiando por descanso". Entre a voz em *over* e a legenda, Mekas nos mostra uma viagem de barco ao redor de Manhattan, uma variação afluente sobre a viagem na Linha Circular de Menken em *Excursion*. As luzes de Natal e o "jogo da Lua" de seu *Notebook* também irão ecoar por esse capítulo, quando o cineasta retorna de seu foco em Hollis e Oona para expandir novamente o campo de sua atenção para as ruas de Nova York e para seus amigos. Os "outros" da legenda são manifestamente os seres humanos, seus iguais, talvez especificamente os ricos e famosos do barco, em vez de seus rivais poéticos. Além disso, não seria em absoluto típico de Mekas professar inveja de seus colegas cineastas: seu

13 No capítulo 12, ele nos diz numa legenda: "Quando estou nervoso me sinto ótimo, ele disse".

constante modo de autoafirmação se tem manifestado na promoção e celebração de seus pares e influências. Em 4 de janeiro de 1962[14], ele festejou Menken em sua coluna "Movie Journal" no *Village Voice*, em linguagem que estaria de acordo com seu próprio projeto cinematográfico que tomava forma naquela época:

> Menken canta. Sua lente está focada no mundo físico, e ela o vê através de um temperamento poético e com sensibilidade intensificada. Ela capta os pedaços e fragmentos do mundo a seu redor e os organiza em unidades estéticas que se comunicam conosco. Sua linguagem cinematográfica e suas imagens são firmes, claras e maravilhosas...
> Menken traspõe a realidade? Ou a condensa? Ou simplesmente vai direto à sua essência? A poesia não é mais realista do que qualquer realismo? O realista vê apenas a frente de um prédio, os contornos, uma rua, uma árvore. Menken vê neles o movimento do tempo e o olho. Ela vê os movimentos do coração numa árvore. Ela vê através deles e além. Ela retém uma memória visual de tudo que vê. Ela recria momentos de observação, de meditação, de reflexão, de maravilha. Uma chuva que ela vê, uma suave chuva, torna-se a lembrança de todas as chuvas que já viu; um jardim se torna a lembrança de todos os jardins, toda a cor, todo o perfume, todo o alto verão e o sol.
> O que é poesia? Uma experiência exaltada? Uma emoção que dança? A ponta de uma lança no coração do homem? Somos convidados a uma comunhão, rompemos nossas vontades, nós nos dissolvemos no fluxo de suas imagens, recebemos permissão de entrada no santuário da alma de Menken. Nós nos sentamos em silêncio e participamos de seu pensamento secreto, admirações, êxtases, e nos tornamos mais belos. Ela põe um sorriso em nossos corações. Ela nos salva de nossa própria fealdade. É isso o que faz a poesia, é isso o que faz Menken.

14 Ver p. 68.

Antes de fazer *As I Moved Ahead*, Mekas foi ao seu arquivo de filmagens para escavar uma elegia, *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990), que ecoa a visão em *fast motion* de Menken do ícone da Pop Art, *Andy Warhol* [1965]; e pouco antes de se concentrar no longo filme, ele teve um gesto extraordinário ao montar cenas de quase todos os cineastas e figuras da comunidade cinematográfica que já havia fotografado para construir um hino a seus colegas em forma de catálogo, *Birth of a Nation*; ao cantar essa litania dos colegas artistas, ele estava preparando o espaço para sua ode extática à vida familiar. Ainda assim, Menken e Brakhage podem estar entre os "outros... (que) parecem estar bem no centro de gravidade" em suas relações com a órbita de inspiração poética, invejável na medida em que eles parecem receber a inspiração com autoridade inquestionável. Mekas, por outro lado, se desculpa repetidas vezes por seu trabalho, até mesmo justifica o estilo fragmentário como uma consequência dos "pequenos pedaços de tempo" (capítulo 9) que ele pode devotar à produção de filmes, presumivelmente devido à sua ocupada agenda de trabalho em favor de outros cineastas.

Em cima da trilha sonora do capítulo 10, Mekas fala esperando a virada do milênio:

> Estou celebrando todos os anos passados neste material, neste filme... Cada um de nós tem seus próprios milênios, e eles podem ser mais longos ou mais curtos, e quando olho para esse material, olho de um ponto completamente diferente, estou num lugar completamente diferente agora. Este sou eu, lá, aqui, e não é mais eu, porque sou o que está olhando agora, para mim mesmo, para a minha vida, meus amigos, os últimos 25 anos do século.

Enquanto fala, ele nos mostra cenas centradas em Oona aprendendo a andar. Revertendo a afirmação prévia de seu próprio reflexo em cada imagem e da necessidade de aprender a ler essas imagens, ele agora alega: "Essas imagens gravadas casualmente em épocas diferentes, muito tempo atrás,... significam apenas o que elas significam, apenas o que são, e nada mais além delas mesmas". Então, ao confrontar a aporia da autorreflexão em seus traços descontínuos, ele precisa achar uma

nova autonomia nas imagens extáticas. Uma concentração incomum de passagens datadas – quatro datas quase em sequência em pouco mais de três minutos – recupera uma ilusão de continuidade que culmina no nascimento de Sebastian, que chegará para dominar uma passagem central do capítulo. A sequência de legendas alinha o nascimento de Sebastian ao trigésimo aniversário de chegada do peregrino lituano aos Estados Unidos. A identificação projetiva de pai e filho é intensa nessa passagem. Duas cenas mostram Sebastian quando criança apontando para além do enquadramento, indicando fenômenos a ele interessantes, como se estivesse dirigindo seu pai como *cameraman*. Outra o superpõe contra a janela de um trem em movimento como se estivéssemos vendo a paisagem através de seus olhos. De maneira mais dramática, Mekas corta de um concentrado olhar do bebê para cenas de um circo, assim construindo uma troca de cena-contracena em que seu filho repete uma experiência central ao empreendimento estético de Mekas. O *Notes on the Circus* (1966), de 12 minutos, foi o mais ambicioso de seus primeiros filmes líricos e uma passagem central em *Walden*.

O penúltimo capítulo dirige a palavra diretamente a Oona, Sebastian e Hollis:

> Enquanto estou sentado em meu quarto, tarde da noite, olhando para algumas das imagens ao fazer a montagem, juntando-as, eu me pergunto, me pergunto quanto de vocês mesmos vocês verão e reconhecerão nestas imagens... Estas são as minhas lembranças. Suas lembranças dos mesmos momentos, se as tiverem, serão muito diferentes... Acho que estava filmando minhas próprias lembranças, minha própria infância, enquanto filmava as suas infâncias... São vocês, são vocês em cada quadro deste filme, apesar de serem vistos por mim. Mas são vocês... estou aqui sozinho, olhando para essas imagens, fragmentos da minha vida e das suas, falando neste microfone, sozinho, sozinho.

A dialética fundamental do filme é um ciclo frequentemente repetido de isolamento, acaso, e compensação. Outra das muitas maneiras de analisar essa inter-relação seria chamar os elementos dessa dinâmica de eu, outros (amigos e família) e êxtase. Por vezes o cineasta insinua que a tríade seja realidade, fragmentação e memória, ou mesmo filmar, montar (a que devemos adicionar nomear, apesar de ele nunca ter reconhecido abertamente a centralidade da ação verbal) e ler. Essas tríades se alternam e algumas vezes se sobrepõem, na medida em que subscrevem as posturas oscilantes que o comentário em voz alta assume em relação e esse trabalho em deselvolvimento durante os sucessivos capítulos.

O capítulo final é emblematicamente o único sem uma legenda datada. Em vez disso, ele coroa o filme com uma declaração proustiana de sensações recuperadas:

Ainda estou na Provença, esta noite, aqui, na minha sala de edição, tarde da noite. Estou na Provença! Sinto o sol, sinto a luz, vejo a paisagem, as árvores. As flores. Posso respirar o ar da Provença e posso sentir a felicidade... Ah, a felicidade, o êxtase daquele verão. Ainda é aqui, agora, comigo neste exato momento, e é mais forte do que qualquer coisa que tenha vivido, experimentado, hoje, hoje, agora e em Nova York, é muito mais forte e próximo e mais real.

Apesar de o *pathos* da hipérbole representar uma intensidade de perda, a insistência no triunfo do amor, beleza e felicidade é profundamente comovente.

Ao longo de sua carreira, Mekas tem sido meticuloso ao acumular imagens de si mesmo. Repetidamente, ele põe a câmera num tripé para um retrato formal. Ele também a segura com a distância de um braço, filmando assim seu rosto para gravar suas expressões ao deslizar de um monte de neve no Central Park. Outras vezes, ele cederá a câmera a Hollis ou a outro amigo para capturar seu envolvimento na cena em questão. Ele carrega de tal forma os minutos finais de *As I Moved Ahead* com impressionantes exemplos desses autorretratos que sua frequência anuncia o iminente fechamento da longa obra.

Após as últimas três aparições da legenda "Naquele momento tudo voltou para mim, em fragmentos", ele insere um breve vislumbre de Una Abraham em seu batismo (a primeira cena com legenda do capítulo 1), indicando que o alcance da memória abarca todo o filme. Apesar de o espectador não saber que restam apenas oito minutos de filme, tais gestos indicam uma reorientação formal, na medida em que

o cineasta não mais permite que o acaso exerça um papel dominante no sequenciamento de seu trabalho. Ele interrompe o clímax final com dois minutos de refeições, festas de aniversário e crianças brincando, marcados pelas familiares legendas "Rotinas diárias" (desta vez, com ironia, uma única cena de uma barata andando em círculos), "A vida continua", "Vento nas folhas", "Cenas caseiras" e "Nada acontece neste filme". A passagem termina numa dança frenética em que o cineasta parece carregar uma criança nos ombros. É durante essa cena que ele começa a cantar a longa canção de fechamento que começa: "Não sei o que é a vida", e continua, "Enquanto vou em frente, enquanto vou em frente, meus amigos! Vivi, eu sei, eu sei que vivi alguns breves, breves momentos de beleza, meus amigos, meus amigos!". A insistência da canção sublinha a fragilidade e a brevidade dos vislumbres de beleza que ele igualou à felicidade.

No fim, há uma cena radiantemente feliz de Hollis beijando Jonas no rosto enquanto ele bebe uma taça de vinho. Claramente ele pôs a câmera sobre um tripé para filmar essa cena íntima. É o ápice da conclusiva ode à felicidade do capítulo; o cineasta evidentemente a reservou para essa posição culminante. Ao colocá-la ali, ele brinda à sua esposa, a seus anos juntos, e saúda seus futuros espectadores. De maneira surpreendente, a essa cena segue-se uma legenda já vista uma vez: "As venezianas batem com o vento. Não consigo dormir. Eu observo a janela, sua escuridão". No fim do capítulo 8, esta legenda em cartão precedeu uma panorâmica de venezianas e uma imagem do cineasta tocando o acordeão diante das janelas fechadas. Para o final do filme, contudo, ele inseriu outro autorretrato após a citação. Ele o fez quando terminava a edição; o poeta de 70 anos olha para a câmera e, figurativamente, para nós e para as imagens passadas de sua vida. Ao inserir a imagem final de si mesmo 20 anos mais velho do que o vemos na maior parte do filme, ele dramatizou o salto do tempo entre a filmagem e a edição.

5

Filmografia

* Os filmes sinalizados com ◢ estão na retrospectiva brasileira.
** a data dos filmes está separada entre registro / montagem quando há diferença significativa entre um período e outro.

◢ ***Guns of the Trees*** | **As armas das árvores**
EUA, 1962, 35 mm, pb, 87’
Interlúdios poéticos escritos e recitados por Allen Ginsberg
Música: Lucia Dlugoszewski
Com Ben Carruthers, Argus Speare Juilliard, Frances Stillman, Adolfas Mekas, Frank Kuenstler, Leonard Hicks, Sudie Bond, Louis Brigante, Barbara Tucker, George Maciunas

Film Magazine of the Arts | EUA, 1963, 16 mm, pb/cor, 20’
Música: Storm De Hirsch
Câmera: Jonas Mekas, Ed Emshwiller e David Brooks
Montagem: Jonas Mekas e Barbara Rubin
Com Andy Warhol, Jasper Johns, Jerry Joffen, Erick Hawkins, Lucia Dlugoszewski, Robert Whitman

Dalí Oster Newsreel | EUA, 1964, 16 mm, pb, 20’

◢ ***Award Presentation to Andy Warhol*** | **Premiação de Andy Warhol**
EUA, 1964, 16 mm, pb, 12’
Câmera: Jonas Mekas e Gregory Markopoulos

◢ ***The Brig*** | **A prisão**
EUA, 1964, 35 mm →16 mm, pb, 68’
Montagem: Adolfas Mekas
Com The Living Theatre

◢ ***Cassis*** | EUA, 1966, 16 mm, cor, 5’

◢ ***Report from Millbrook*** | **Boletim de Millbrook**
EUA, 1966, 16 mm, cor, 12’

◢ ***Notes on the Circus*** | **Notas sobre o circo**
EUA, 1966, 16 mm, cor, 12’

◢ ***Hare Krishna*** | EUA, 1966, 16 mm, cor, 4’

When... | EUA, 1967, 16 mm, cor, 2’

◢ ***Time & Fortune Vietnam Newsreel*** |
Reportagem do Vietnam à maneira de Time ou Fortune
EUA, 1968, 16 mm, cor, 4’
Com Adolfas Mekas

◢ ***Walden (Diaries, Notes & Sketches)*** |
Walden (diários, notas e esboços)
EUA, 1964-68/1968-69, 16 mm, cor, 180’
Com Timothy Leary, The Velvet Underground,
Stan Brakhage, Hans Richter, Ed Saunders,
P. Adams Sitney, Shirley Clarke, David Stone,
Barbara e Alexandra Stone, Tony Conrad,
Harry Smith, Carl Th. Dreyer, Amy Taubin,
Marie Menken, Gregory Markopoulous, Lionel Rogosin,
Louis Brigante, Jerome Hill, Judith Malina,
John Lennon, Yoko Ono

◢ ***Reminiscences of a Journey to Lithuania*** |
Reminiscências de uma viagem para a Lituânia
EUA, 1971/1972, 16 mm, cor/pb, 82’
Música: Konstantinas Ciurlionis
Com Jonas e Adolfas Mekas, Pola Chapelle, Peter Kubelka,
Hermann Nitsch, Annette Michelson, Ken Jacobs

◢ ***Lost Lost Lost*** | EUA, 1949-63/1976, 16 mm, cor/pb, 180’
Com Jonas e Adolfas Mekas, a comunidade
lituana de imigrantes, Robert Frank, LeRoi Jones,
Allen Ginsberg, Frank O’Hara, Ken Jacobs, Storm
De Hirsch, Louis Brigante, Tiny Tim.
Com cenas de manifestações pela paz, da Film-Makers’
Cooperative; gravações de *Hallelujah the Hills,*
de Adolfas Mekas; da viagem ao Seminário Flaherty;
e do lançamento de *Twice a Man,* de Gregory Markopoulos

◢ ***In Between*** | **Entre dois**
EUA, 1964-68/1978, 16 mm, cor, 52’
Com Richard Foreman, Amy Taubin, Mel Lyman,
Peter Beard, David Wise, Andrew Meyer, Salvador Dalí,
Jerome Hill, David e Barbara Stone, Adolfas Mekas,
Diane di Prima, Allen Ginsberg, Norman Mailer,
Ed Sanders, Gordon Ball, Henry Roney, Jack Smith,
Shirley Clarke, Louis Brigante, Jane Holzer

◢ ***Notes for Jerome*** | **Notas para Jerome**
EUA, 1966-74/1978, 16 mm, cor, 45’
Com Taylor Mead, Bernadette Lafont, Charles Rydell,
Barbara e David Stone, Noel Burch, Judith Malina, Julian Beck,
o coletivo The Living Theatre, Ms. Chaliapin, Jean-Jacques Lebel,
Michel Fontayne, Alec Wilder, P. Adams Sitney, Julie Sitney

◢ ***Paradise Not Yet Lost (aka Oona’s Third Year)*** |
Paraíso ainda não perdido (aka o terceiro ano de Oona)
EUA, 1977/1979, 16 mm, cor, 96’

Self-Portrait | EUA, 1980, vídeo, cor, 20’
Câmera: Robert Schoenbaum
Filmado na casa de Sally Dixon, em Saint-Paul

Robert Haller's Wedding | EUA, 1980, 16 mm, cor, 3'

Cup/Saucer/Two Dancers/Radio | EUA, 1965/1983, 16 mm, cor, 23'
Com Kenneth King e Phoebe Neville

Erick Hawkins: Excerpts from "Here and Now with Watchers" / Lucia Dlugoszewski Performs | EUA, 1963/1983, 16 mm, cor, 6'
Com Erick Hawkins e Lucia Dlugoszewski

Street Songs | EUA, 1966/1983, 16 mm, pb, 10'
Com The Living Theatre

◢***He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*** | **Do deserto ele conta os segundos de sua vida**
EUA, 1969-1984/1985, 16 mm, cor, 150'

Mob of Angels: a Baptism | EUA/França, 1990, vídeo, cor, 61'
Produzido para La Sept (Paris), nunca exibido.

◢***Scenes from the Life of Andy Warhol: "Friendship and Intersections"*** | **Cenas da vida de Andy Warhol: amizades e interseções**
EUA, 1965-82/1990, 16 mm, cor, 35'
Música: Velvet Underground, 1966
Com Lou Reed, Nico, Edie Sedgwick, Gerard Malanga, Andy Warhol, Allen Ginsberg, Ed Sanders, Barbara Rubin, Tuli Kupferberg, Peter Orlovsky, John Lennon, Yoko Ono, George Maciunas, Vincent Fremont, Henry Geldzahler, Paul Morrissey, Karen Lerner, Jay Lerner, Peter Beard, John Kennedy Jr., Lee Radziwill, Tina Radziwill, Joe D'Alessandro, Caroline Kennedy, Mick Jagger, Jade Jagger

A Walk | EUA, 1990, vídeo, cor, 58'

Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum
EUA, 1950/1991, 16 mm, pb, 29'
Filmado por Jerome Hill e montado por Jonas Mekas

◢***Quartet Number One*** | **Quarteto número um**
EUA, 1974-1985/1991, 16 mm, cor, 8'
Com Ken Jacobs e família, Richard Foreman, Kate Mannheim, Hollis Melton, Sebastian e Oona Mekas

The Education of Sebastian or Egypt Regained
EUA, 1992, vídeo, cor, 228'

◢***Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas*** | **Zefiro Torna ou cenas da vida de George Maciunas**
EUA, 1952-78/1992, 16 mm, cor, 34'
Com George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon, Andy Warhol, Joe Jones, Almus Salcius, Billie Hutching

Imperfect 3-Image Films | EUA, 1995, 16 mm, pb-cor, 6'

On My Way to Fujiyama I Met...
EUA, 1983-91/1995, 16 mm, cor, 25'

◢***Cinema is Not 100 Years Old*** | **O cinema não tem 100 anos**
EUA, 1996, vídeo, pb, 5'

◢***Happy Birthday to John*** | **Feliz aniversário, John**
EUA, 1971-80/1996, 16 mm, cor, 24'
Com John Lennon, Yoko Ono, George Maciunas, Ringo Starr, Allen Ginsberg

Memories of Frankenstein
EUA, 1966/1996, 16 mm, cor, 95'
Produzido por Jerome Hill
Com The Living Theatre

◢***Birth of a Nation*** | **Nascimento de uma nação**
EUA, 1997, 16 mm, cor, 85'
Música: Wagner e Hermann Nitsch

Narração: leitura de uma conferência sobre *Parsifal* por Jean Houston
Com P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Ken Kelman, Hollis Melton, Ken Jacobs, Larry Jordan, Harry Smith, Henri Langlois, Annette Michelson, Hollis Frampton, Sidney Peterson, James Broughton, Steven Dwoskin, Jimmie Vaughan, Kenneth Anger, Andrew Noren, Jacques Ledoux, Ed Emshwiller, Saul Levine, Pascale Dauman, Taylor Mead, Michel Snow, Ricky Leacok, Stan Brakhage, Barry Gerson, Willard Van Dyke, Morris Engel, Stan VanDerBeek, Amy Greenfield, Bruce Baillie, Chantal Akerman, Sally Dixon, Robert Creeley, Adolfas Mekas, Charles Levine, Claudia Weil, Peter Gidal, Kurt Kren, Wilhelm Hein, Malcolm Le Grice, Amy Taubin, Tom Chomont, Peter Weibel, Robert Huot, David Curtis, Barbara Rubin, Anna Karina, Gregory Markopoulos, Robert Beavers, Robert Kramer, Jerome Hill, David Wise, Ernie Gehr, Richard Foreman, Leni Riefenstahl, Louis Marcorelles, Viva, Paul Shrader, Shirley Clarke, La Monte Young, George Maciunas, Alberto Cavalcanti, Jim McBride, Peter Bogdanovich, Rosa von Praunheim, Hans Richter, Roberto Rossellini, Lionel Rogosin, Robert Haller, Storm De Hirsch, Marcel Hanoun, Bruce Conner, Paul Sharits, Carolee Schneemann, Adolfo Arrieta, Louis Brigante, Charles Chaplin, Len Lye, Allen Ginsberg, Valie Export, Hermann Nitsch, Andy Warhol, Jack Smith, Robert Breer

Letters to Friends... From Nowhere... Video Letter # 1
EUA, 1997, vídeo, cor, 88'
Com Jonas Mekas, Julius Ziz, Dominique Dubosc, Fabiano Canosa, Jeff Perkins, Ben Vautier, Nina Hagen, Ken Jacobs, Agnes B., Brigitte Cornand, Dominique Noguez, Peter Kubelka, Hollis Melton, Sebastian e Oona Mekas

◢***Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit*** **|**
Cenas dos últimos três dias na Terra de Allen como espírito
EUA, 1997, vídeo, cor, 67'
Com Peter Orlovsky, Patti Smith, Gregory Corso, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Hiro Yamakata, Anne Waldman

Letter from Nowhere/Laiškai iš niekur n.1 | EUA, 1997, vídeo, cor, 75'

◢***Song of Avignon*** | **Canção de Avignon**
EUA, 1998, 16 mm, cor, 9'

Laboratorium Anthology | EUA, 1999, vídeo, cor, 63'

Notes on Film-Makers' Cooperative | EUA, 1999, vídeo, cor, 40'

A Few Notes on the Factory | **Algumas notas sobre a Factory**
EUA, 1999, vídeo, cor, 64'

◢***This Side of Paradise: Fragments of an Unfinished Biography*** |
Esse lado do paraíso – fragmentos de uma biografia inacabada
EUA, 1968-73/1999, 16 mm, cor/pb, 35'
Com Jackie, Caroline e John Jr. Kennedy; Lee, Anthony e Tina Radziwill; Andy Warhol; Peter Beard

◢***As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*** | **Ao caminhar entrevi lampejos de beleza**
EUA, 1970-99/2000, 16 mm, cor, 288'
Música: Auguste Varkalis

Autobiography of a Man Who Carried His Memory in His Eyes
EUA, 2000, vídeo, cor, 53'

Mozart & Wein and Elvis | EUA/Áustria, 2000, 35 mm, cor, 3'

Requiem for a Manual Typewriter | EUA, 2000, vídeo, cor, 19'

Silence, Please | EUA, 2000, vídeo, cor 6'

Remedy for Melancholy | EUA, 2000, vídeo, cor, 20'

A Letter to Penny Arcade | EUA, 2001, vídeo, cor, 15'

◢ ***Ein Märchen aus alten Zeiten*** | EUA, 2001, vídeo, cor, 6’

Mysteries | EUA, 1966/2002, 16 mm, pb, 34’
Música: Philip Glass, John Gibson e Howie Statland
Com The Living Theatre

◢ ***Williamsburg, Brooklyn***
EUA, 1950-72/2002, 16 mm, cor/pb, 15’

Ar Buvo Karas? Was There a War?
EUA, 1949-52/2002, 16 mm → vídeo, pb, 149’

Travel Songs | EUA, 2003, 16 mm, cor, 28’

A Visit to Hans Richter | EUA, Alemanha, 2003, 16 mm, cor, 9’

A Letter from Greenpoint | EUA, 2004, vídeo, cor, 80’

Father and Daughter | EUA, 2005, vídeo, cor, 5’

Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese
EUA, 2005, vídeo, cor, 80’
Câmera: Jonas e Sebastian Mekas

◢ ***Notes on Utopia*** | **Notas sobre a utopia**
EUA, 2005, vídeo, cor, 55’

Lithuania and the Collapse of the USSR | EUA, 2008, vídeo, cor, 289’

I Leave Chelsea Hotel | EUA, 2009, 16 mm → vídeo, pb/cor, 4’
Câmera: Gideon Bachmann

A Daydream | EUA, 2010, vídeo, cor, 1’

WTC Haikus | EUA, 2010, 16 mm → vídeo, cor, 14’

Correspondencia / Jonas Mekas – J. L Guerín
EUA/Espanha, 2009-2011, vídeo, cor

First Class Flight | EUA, 2011, vídeo, cor, 19’

◢ ***Re: Maciunas and Fluxus*** | **Re: Maciunas e Fluxus**
EUA, 2011, vídeo, cor, 87’
Com George Maciunas, Nam June Paik, Ben Vauthier,
Joseph Beuys, Yoko Ono, La Monte Young, Sebastian Mekas

◢ ***Sleepless Nights Stories*** | **Histórias de insônias**
EUA, 2011, vídeo, cor, 114’
Câmera: Thomas Boujut, Jonas Lozoraitis,
Benn Northover, Louis Garrel
Com: Raimund Abraham, Marina Abramovic,
Thomas Boujut, Louise Bourgeois, Simon Bryant,
Phong Bui, Pip Chodorov, Louis Garrel, Björk
Gudmundsdóttir, Flo Jacobs, Ken Jacobs,
Harmony Korine, Lefty Korine, Kris Kucinskas,
Hopi Lebel, Jean-Jacques Lebel, Diane Lewis,
DoDo Jin Ming, Hans Ulrich Obrist, Yoko Ono,
Carolee Schneemann, Patti Smith, Adolfas Mekas,
Oona e Sebastian Mekas

My Paris Movie | EUA/França, 2011, vídeo, cor, 159’

MT. Ventoux | EUA/Japão, 2011, vídeo, cor, 3’

My Mars Bar Movie | EUA, 2011, vídeo, cor, 87’

◢ ***Reminiszenzen aus Deutschland*** | EUA, 2012, vídeo, cor, 25’

◢ ***Outtakes from the Life of a Happy Man*** |
Restos da vida de um homem feliz
EUA/Inglaterra, 2012, 16 mm, cor, 68’

Foto: Liz Wendelbo