

ENSAIO E GESTO EM JONAS MEKAS: DA SOBREVIVÊNCIA AO EXÍLIO, DO EXÍLIO À ACULTURAÇÃO NA AMÉRICA

Barbara Cristina Marques¹

¹Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, Brasil

Resumo

Este artigo explora o diálogo entre *Lost Lost Lost* (1976), filme do cineasta lituano Jonas Mekas, e seu diário escrito, *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person* (1991), a partir do problema do exílio de um sobrevivente dos DP camps, da Segunda Guerra Mundial, tendo em vista discussões que perpassam uma epistemologia do ensaio enquanto gesto político a legitimar um novo regime de visibilidade no cinema tanto quanto problematizar a experiência da subjetividade do ser deslocado. Sob esse ponto de vista, *Lost Lost Lost*, filme mais autobiográfico de Mekas, oferece um singular registro de reconstrução da memória e do processo de aculturação na América. O diário de Mekas, escrito entre 1944 e 1955, constitui-se como matéria fundacional na compreensão de um projeto estético fundado na urgência da primeira pessoa escritural.

Palavras-chave: Mekas; Diário; Exílio

ESSAY AND GESTURE IN JONAS MEKAS: FROM SURVIVING TO EXILE, FROM EXILE TO ACCULTURATION IN AMERICA

Abstract

This article explores the dialogue between *Lost Lost Lost* (1976), a film by the Lithuanian filmmaker Jonas Mekas, and his written diary, *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person* (1991), which documents a dire exile of a survivor from World War II DP camps. Thus, I try to correlate some epistemological discussions of the essay, while a political gesture to legitimize a new regime of visibility in cinema as well as to problematize the experience of the displaced persons' subjectivity. By assuming this viewpoint, *Lost Lost Lost*, Mekas' most autobiographical film, offers a unique record on the reconstruction of memory and the process of acculturation in America. Mekas's diary, written around 1944 and 1955, constitutes a foundational matter in the comprehension of an aesthetic project focused on the urgency of the first-person writing.

Keywords: Mekas; Diary; Exile

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, da Universidade Estadual de Londrina. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina. Pesquisadora nas Áreas de Literatura Comparada, com estudos sobre Literatura, Cinema e outras mídias; de Teoria da mídia, com pesquisa voltada ao estudo da imagem fílmica e às materialidades no Cinema e na Literatura. Membro do GT da Anpoll - Intermedialidades: literatura, artes e mídias, e do Grupo RED Latinoamericana de Investigaciones en Prácticas y Medios de la Imagen. Seu e-mail é: barbara.marques@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6794-4423.



Em 20 de outubro de 1949,

o General Howze entrou no Rio Hudson. Ficamos no convés olhando. 1352 pessoas exiladas com o olhar fixo nos Estados Unidos. A imagem ainda permanece na memória de minha retina. Não é possível descrever a sensação nem a imagem a alguém que não tenha passado por isso. Toda a época da guerra, as misérias dos refugiados no pós-guerra, o desespero e a desesperança, e, de repente, enfrentar um sonho (MEKAS, 2017, p. 283, minha tradução¹).

Assim relata Jonas Mekas na parte 9 (“New York”) de seu diário, escrito entre 1944 e 1955, e publicado em 1991 sob o título *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person*. Nascido em 1922, em Semeniškiai, na Lituânia, Mekas teve sua longa história de vida marcada pelo exílio em campos de trabalho forçado (*DP camps*) durante a Segunda Guerra Mundial, chegando aos Estados Unidos em outubro de 1949. Ele e seu irmão, Adolfas Mekas, aportam em Williamsburg, no Brooklyn, bairro de grande comunidade lituana, e lá permanecem. Tão logo chegam aos Estados Unidos, Mekas e o irmão compram a primeira câmera Bolex, momento em que inicia sua prática como cineasta independente. Já em meados da década de 1950, Mekas é conhecido por inúmeras atividades ligadas ao cinema de vanguarda experimental norte-americano, dentre as quais destacam-se: a criação da Revista *Film Culture* (1955), *The Film-Makers’ Cooperative* (1962), *Film-Makers’ Cinematheque* (1964) e, em 1969, o seu projeto mais ambicioso – a *Anthology Film Archive*, um museu permanente do cinema de vanguarda.

Em razão da morte de Mekas, em janeiro de 2019, aos 97 anos, nada mais justo do que revisitar seu imenso arquivo (literário e fílmico) e olhá-lo como o maior gesto de insubordinação que um *displaced person* podia ter tido na história do cinema. O fetiche pela câmera Bolex foi tão potente quanto a latência de uma escrita agarrada à experiência do não-lugar, aos estranhamentos, aos gestos de vidas que ali se eternizavam. Sobreviver ao maior genocídio do século XX empurrou Mekas à salvação de uma vida inseparável da palavra, do grão mínimo de imagens, elas mesmas vertidas naquilo que Coccia (2010) nomeou como o sensível. Vários pensadores divagaram sobre a experiência manifesta no narcisismo da escrita, na palavra de autoridade (AGAMBEN, 2005) que desloca o ser impossível para a esfera de um “comum partilhado” (RANCIÈRE, 2009). Os signos desse “comum” deram o tom político da reconstrução e do reavivamento que faria a poética de Mekas tão singela quanto desconcertante.

Em 1969, Mekas lança *Walden (Diaries, Notes & Sketches)*, seu primeiro filme montado sob a forma de um filme-diário. O filme, cuja evocação ao *Walden ou A vida nos bosques* (1854), do escritor americano Henry David Thoreau, aponta para o problema de um estar e viver a vida pública e privada. Em Mekas, a forma diarística assume estética e ideologicamente a recusa dos modelos da indústria cinematográfica. À luz dos movimentos da contracultura dos anos 1960 nos EUA, o diário torna-se uma prática literária relevante para o campo da subjetividade, cada vez mais engolida pela cultura capitalista. De outro lado, o ato

político da vanguarda experimental da década de 1960 constrói-se a partir de registros pessoais e domésticos, extrapolando o processo autobiográfico. Esse aspecto é fundamental para a compreensão da forma conceitual dos escritos e dos filmes de Mekas nos quais as práticas representacionais articulam estética e ética de uma vida social. Filmado entre 1964 e 1968, e editado em 1968-1969, *Walden* é um singular registro tanto de um universo íntimo e familiar de Mekas, de alguns amigos dos grupos do *underground* norte-americano, tais como Stan Brakhage, P. Adams Sitney, Allen Ginsberg, Andy Warhol, quanto de um público, figurado na juventude em manifestações pacifistas contra o Vietnã.

Do imenso repertório fílmico de Mekas, gostaria de me deter no filme *Lost Lost* (1976) em diálogo com o livro que compõe seus escritos diarísticos, *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person* (MEKAS, 1991)². O percurso adotado para ler essas obras, com vistas à experiência do exílio, fundamenta-se, de um lado, no ensaio enquanto forma de acolhimento das práticas que deixam de lado as epistemologias insuspeitadas para dar lugar ao sensível da experiência, e, de outro, no signo de uma memória.

Embora *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person* seja uma parte pequena, se considerarmos o imenso material produzido por Mekas durante, pelo menos, meio século de vida, olho para esses diários escritos como um gesto político e estético fundacional de um pensamento sobre o exílio, o arquivo, o cinema e a escrita. É justamente a partir dessa noção de gesto que se pode encontrar o comum sensível da experiência partilhada. Rancière, no prefácio de *Políticas da escrita*, texto a dar origem ao livro *A partilha do sensível: estética e política*, trata, no mesmo campo semântico, do sentido das palavras política, escrita, comunidade, partilha, sensível.

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com as quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. [...] o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição (RANCIÈRE, 2017, p. 7).

A ideia que aqui se inscreve é mapear essa escrita diarística/ensaística como um devir político manifestado nos filmes-diários de Mekas. Para além de uma operação estética, expressa na montagem das inúmeras imagens de um arquivo pessoal recolhido em anos de filmagens, há um pensamento ritualizado das práticas estéticas enquanto processos perceptivos. A experiência de choque do lugar-espço do exilado aparece em camadas temporais divididas entre o caminhar por uma Nova York singularizada como fragmentos de recuperação de um eu, o desenvolvimento como cineasta e a construção de uma vida familiar e social.

Ensaio e gesto em Mekas

Em um dos ensaios mais proeminentes a respeito da história do ensaísmo literário, Starobinski (2018, p. 15) remonta o percurso pouco justo conferido ao ensaio na controversa “zona suspeita da cientificidade”. Muito antes da universidade execrar os textos que surgiam sob o nome excêntrico de “*Essa*”, no século 12, na França, já pairava muita desconfiança e certa “nuança pejorativa” sobre essa forma de escrita a beirar o experimental, o dilentantismo reflexivo, o gosto pelo confessionalismo de um “Eu” pungente e pelas várias meditações humanistas (STAROBINSKI, 2018, p. 15). Por certo, tratar de obras nas cercanias do ensaio representa um desafio na medida em que se procura engessar um vastíssimo material escrito, no caso do literário, a usar sempre a primeira pessoa e não ser essencialmente autobiográfico. Se há um princípio a nortear o processo escritural dessa literatura tão vulnerável, este está, com frequência, na liberdade de qualquer espécie de reflexão, mesmo que de caráter expressamente confessional.

Adorno, em “O ensaio como forma”, viu no ensaio uma espécie de antimétodo diante da rigidez metodológica no trato filosófico. O pensamento e as manifestações do espírito estariam, portanto, subjugados a “uma competência administrativa” cobrada pela ciência formativa e pela “cultura oficial” (ADORNO, 2012, p. 22). Não raro, o ensaio viu-se, ao longo da história da cultura ocidental, marcado por uma subjacência repertoriada na experiência individual desdobrada à experiência pública. Desde Montaigne, autor mais lembrado na historiografia do gênero, as formas ensaísticas, na literatura, no cinema e na imediata reflexão dos discursos, constituem um processo de pensamento a hibridar um eu privado e um eu público.

Logo no início de *Aula*, Barthes questiona o convite recebido pelo Collège de France para proferir sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária. A confissão de um autor como Barthes ao reconhecer ter escrito, ao longo de sua carreira, “somente ensaios” é significativa de uma presença sensível à escritura ambígua. A assertiva de que o ensaio é um “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise” revela o quão tributário é o ensaio de uma enunciação complexa (BARTHES, 2013, p. 7). *Roland Barthes por Roland Barthes*, por exemplo, é uma obra, no mínimo, estimulante desse caráter híbrido de um texto mesclado de teorização literária e sobreposição de uma autobiografia. A tensão entre palavra e imagem nesta obra está configurada no gesto de articular fotografias pessoais, escritas testemunhais de momentos públicos e privados de vida, e na metáfora construída em torno de um modo enunciativo que problematiza as noções de pessoas discursivas, muito semelhante, nesse último caso, à preocupação com a experiência cinematográfica descrita em seu ensaio “Ao sair do cinema” (BARTHES, 2004). Aqui, Barthes a percebe como “dois corpos ao mesmo tempo. [...] um corpo narcisista que olha, perdido no espelho próximo”; de outro, “um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede” (BARTHES, 2004, p. 430). Essa “deriva entre dois corpos” (CORRIGAN, 2015, p. 20), entre um eu pessoal/subjetivo e um eu/narrador, anuncia-se logo na abertura de *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Tudo isso deve ser conside-

rado como dito por um personagem de romance” (BARTHES, 1978, p. 1, minha tradução³). O texto desdobra-se em atravessamentos visuais a testemunhar, juntamente ao relato e à reflexão, não apenas aquela subjetividade autorizada pelos textos biográficos e autobiográficos, mas explora a perturbação do fragmentário das práticas representacionais.

Cartas, diários, anotações são relatos poderosíssimos de um mundo interior e íntimo. No jogo de palavras e imagens, na pretensa e urgente vontade de liberar afetos e reflexões sobre o eu e o mundo, o tempo, do qual todo ser de escrita é vítima, torna-se o primeiro inimigo de atos testemunhais – o imenso desse mundo interior complexo fica diluído em escombros de memórias falhas. É preciso regressar ao processo escritural a fim de se rever. Tal escritura híbrida, observada frequentemente a partir de uma ausência de território próprio, coloca o problema da obra ensaística no contexto de uma não ficção. Talvez, seja menos significativo caracterizá-la enquanto gênero e mais interessante refletir sobre seu caráter experimental e as percepções provocadas por sua absoluta elasticidade. Longe dos protocolos canônicos, o escopo crítico acerca da forma ensaística tem investido com vigor na noção de “organizar formas que pensam como experiências de choque em meio ao marasmo generalizado por aqueles que ainda não perderam a confiança em seu próprio olhar (FONT, 2007, p. 192, minha tradução⁴).

Cabe considerar como as formas do ensaio literário e fílmico mostram-se em expansão de uma zona fronteira que, de saída, coloca problemas não apenas de categorização quanto aos gêneros textuais/literários/fílmicos, mas, sobretudo, àquele da recepção dos materiais. É bem verdade que as reflexões teóricas a respeito do ensaístico tomou mais corpo a partir do início do século XX, reflexo das próprias condições socioculturais de uma modernidade a anunciar, concomitantemente, a sedução pelo progresso e o esvaziamento do lugar do sujeito na história. Corrigan escreve que,

durante o século XX, a atenção para com o ensaio como estratégia representacional singular floresce como questão estética e filosófica distinta, talvez antecipando a provocante afirmação de Jean-François Lyotard, de que o ensaio é a forma quintessencial do pensamento pós-moderno na segunda metade do século XX” (CORRIGAN, 2015, p. 26).

Do extenso mapeamento do ensaio, seja nas raias da filosofia, da crítica literária e da estética, o cinema e as formas do audiovisual absorveram práticas de uma expressividade relacionada às experiências de um sujeito autoral dramatizando a dialética verbal-visual. No célebre texto “*Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*”, parte do manifesto *L’avenir du cinéma*, de 1948, Alexandre Astruc concretiza a ideia mais forte do futuro movimento cinematográfico francês – *Nouvelle Vague* – do qual fariam parte Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Andre Bazin, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute – autores que fusionariam a escrita literária e o potencial fílmico no tempo mais primoroso de um cinema reflexivo europeu. O princípio da “câmera-caneta” deu início ao discurso do “escrever com imagens” para o

qual se volta um cinema (con)vertido “na voz ou na presença efetiva do cineasta” (CORRIGAN, 2015, p. 33). Segundo Astruc, o cinema teria de representar uma paisagem interior do autor/cineasta:

a câmera no bolso direito da calça, a gravação do som e da imagem dos meandros e do lento e maravilhoso desenvolvimento do nosso mundo imaginário, um cinema de confissão, ensaio, revelação, mensagem, psicanálise, obsessão, uma máquina de leitura das palavras e imagens de nossa paisagem pessoal (ASTRUC, 1992, p. 157, minha tradução⁵).

No cinema, a afirmação da prática ensaística é concomitante aos primeiros escritos barthesianos e ao aparecimento de vários filmes de jovens cineastas da década de 1950, tais como Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda. O modo singular como alguns autores mesclam o documental e o ficcional a partir de experimentações de linguagem, provocando novos regimes da imagem fílmica, acabou por encenar o cinema enquanto pensamento. Sob a cultura do pós-guerra, *Toda a memória do mundo* (*Toute la mémoire du monde*, 1956) e *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), de Alain Resnais, *Carta da Sibéria* (*Lettres de Sibéria*, 1958), de Chris Marker, *Lost Lost Lost* (1976), de Jonas Mekas, são alguns exemplos de filmes que experimentam novas temporalidades das imagens, não mais centradas nas geografias narrativas, tampouco fundadas no processo fotográfico-documental.

O ensaio enquanto “pensamento em ato” (ALMEIDA, 2018, p. 25) configura-se na confluência de muitos saberes, percepções e sensorialidades que expõem diversos problemas éticos, políticos e estéticos mais alargados que o documentário clássico. É nesse sentido que a teoria do cinema, em geral, ainda apresenta certa incongruência quanto à construção de uma epistemologia do ensaístico; daí ser fundamental a pesquisa que procure revisitar um conjunto de material que ultrapasse a genealogia fundada nas origens do ensaio literário e fílmico conformados como instâncias estéticas inconsistentes.

Rascaroli afirma que, se há uma ideia a respeito do filme-ensaio, mesmo após décadas de discussões, desde o importante artigo de Hans Richter, na década de 1940, é a de que ele “continua a ser um objeto enigmático que, em razão de sua natureza ‘herética’ e de mudanças de forma, atrai incansavelmente a atenção de críticos, tanto teórica quanto taxionômica” (RASCAROLI, 2016, p. 300, minha tradução⁶). É preciso considerar a dimensão ética com a qual os artistas, em geral, lidam com a subjetividade e com o mundo, segundo Rascaroli, cada vez mais esgotado pela reprodutibilidade [técnica] das imagens. Essa dimensão ética assume, significativamente, o dever político tanto no corpo da linguagem verbal, expressa em falas em voz *off*, quanto nas imagens que tomam uma posição no sentido de uma legibilidade, isto é, de um estado de coisas capaz de expor fiapos de uma memória que não se pode conter (DIDI-HUBERMAN, 2017).

O gesto de filmar, recolher, arquivar, retomar, montar e desmontar traduz-se como força mobilizadora do trabalho de Mekas. A vivência nos campos de trabalho forçado e, conseqüentemente, a condição de um exílio permanente nunca abandonaram o pensamento de Mekas. *Lost Lost Lost* e *I Had Nowhere to Go*.

Diary of a Displaced Person talvez sejam as obras mais reveladoras de uma tensão entre a fala subjetiva e a atividade testemunhal pública de uma gente marcada pela “fratura incurável” daquilo que é “insuportavelmente histórico” (SAID, 2003, p. 47). O homem Jonas Mekas é, como Primo Levi, Elie Wiesel, Charlotte Delbo e Robert Antelme, um sobrevivente; portanto, testemunha da experiência dos campos cuja continuidade da vida está na base urgente de alguma narração. Diferentemente de outras literaturas testemunhais descendentes da experiência concentracionária, o trabalho de Mekas, em filmes-diários, poemas, diários escritos, teve rumo ao universo-limite e radical do exílio. Os vestígios de uma cultura desterrada, cujos traços aparecem em imagens dos movimentos pela independência da Lituânia, em *Lost Lost Lost*, constituem o inescapável monumento da sobrevivência ante ao esquecimento e ao emudecimento.

Figura 01: Frames de *Lost Lost Lost*



Fonte: LOST ... (1976)

Lost Lost Lost, filme que veio a público em 1976, é um ensaio surpreendentemente narrativo no sentido de um rigor formal ao expor o problema do exílio pós-Segunda Guerra Mundial vivenciado por Mekas e pela comunidade lituana de refugiados de Williamsburg. Didi-Huberman, ao falar da montagem como restituição na obra de Harun Farocki, diz ser “preciso, diante de cada imagem, perguntar-se como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 85). Muitos dos filmes comercializados depois da abertura dos campos foram severamente interpelados em nome de uma vulgarização midiática daquelas imagens, elas próprias, violentas demais sem que fosse possível descrever o inimaginável. A construção de uma historicidade pelo ato testemunhal será tão necessária quanto ambígua por potencializar o problema da representação. Como pode a arte se despertar do imperativo da representação? Como pode a linguagem romper os limites de sua própria impossibilidade quando é a memória, não mais a experiência em ato, a narrar, relatar, dizer o indizível?

O relato, em Mekas, circunscreve-se no cotidiano do sujeito cuja terra natal tornou-se a pátria impossível. Separados brutalmente de seu país, de sua cultura e de sua língua, Jonas e o irmão Adolfas encontram na captura das inumeráveis imagens de Nova York, Brooklyn, Williamsburg, uma espécie de geografia afetiva de um rito iniciático na construção de outra identidade. Não sem dor, posto que

a tortura dos campos é presença marcada na pele, Mekas responde à experiência do exílio, sua e de seus semelhantes, a partir do recolhimento e da montagem de formas sensíveis de imagens. Tal qual a obsessão pela escrita dos diários, filmar, para Mekas, transforma-se em ato de restituição da vida. Olhar incessantemente o menor movimento do real, estar aberto a todo gesto insignificante, reter a atenção no grão mínimo de uma imagem para, assim, compreender o passado por sua “conhecibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 243). É nesse sentido que o “eu” de Mekas será antes gesto coletivo, partilhado eticamente, resignificando a noção do “eu” que se dissolve em meio a imagens e a palavras tão disruptivas quanto dialéticas. Cabe lembrarmos a 5ª tese de Benjamin acerca do conceito de história:

A verdadeira história do passado passa *voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. ‘A verdade jamais nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem ha história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela (BENJAMIN, 2012, p. 243).

O “tempo saturado de ‘agoras’”, como diz Benjamin (2012, p. 243), é tão penoso quanto os porões assombrosos de um passado dos campos. Aos sobreviventes de um mundo devastado pelo III Reich restou a dimensão testemunhal, os deslocamentos de quem não tem para onde ir, e as possibilidades de encontrar pertencimento em terras nas quais sempre haverá o sentimento do estrangeiro. A relação de Mekas com as imagens filmadas ao longo da vida acabaram por montar um arquivo quase inabarcável cujo caráter mnemônico espalha-se para além da biografia do exílio; antes, toda essa costura heterogênea – imagens polimorfas, cartas, escritos diários, fragmentos de textos, poemas, desenhos – expressa-se enquanto sintoma de uma cultura através do tempo.

O conceito de arquivo tornou-se fundamental na compreensão de inúmeras práticas discursivas nas quais os atos enunciativos e as próprias condições dos objetos estéticos apropriavam-se de imagens e outras formas de escrituras inscritas no passado. Parece-me que o fundamental, ao olharmos para um conjunto de obras que conjugam uma estética ensaísta ao mesmo tempo em que se serve de formas de arquivo, é pensarmos sobre a produção de sentido (não sob o caráter representacional) a partir de escolhas materializadas na montagem.

Català argumenta que o filme-ensaio, por sua condição de fratura, de incapacidade, acomoda muito bem os “territórios rizomáticos do arquivo” (CATALÀ, 2007, p. 98, minha tradução⁷). Mekas é um caso singular nesse processo. Uma vida de filmagens, ou de simples captação de imagens de qualquer sorte, tornou-se um trabalho perpétuo de criação arquivística. Embora o próprio filme *Lost Lost Lost* traga imagens de cenas que deveriam ser o primeiro filme narrativo dos irmãos Mekas, o gesto de renúncia a um modelo clássico do cinema, mesmo na ordem do documental, implicou subtrair da experiência da observação e do registro pela câmera pessoal um regime estético-político a partir do qual se

diluem os espaços entre privado e público, entre a egotopia da primeira pessoa testemunhal e o social.

Os diários de Jonas Mekas **são o exemplo mais efetivo dessa atividade:** Mekas filma ao longo de sua vida e logo retorna a essas imagens a fim de comentá-las quando já deixaram de ser ‘documentais’ para convertê-las em material de arquivo. O fato de o arquivo ser sua própria vida não altera a questão, caso ele não nos permita perceber uma peculiaridade da memória pessoal que, por ser íntima, parece ligada ao sujeito de modo inalienável, quando, na realidade, tem as características do arquivo. Isso significa que, cada vez que se rememora algo, se revisa novamente a memória e as lembranças sob outra perspectiva: são igualmente vivências deslocadas daquela relação imediata com a realidade que mantiveram em algum momento (CATALÀ, 2007, p. 98, minha tradução⁸).

Isso pressupõe uma reinvenção do momento vivido, da memória esfacelada, da escrita que retorna fantasmal. “Ao reler esses diários já não sei se se trata de verdade ou ficção. Tudo retorna com a nitidez de um sonho ruim que te faz saltar tremendo da cama; leio isso, não como minha própria vida, mas como a vida de um outro, como se o sofrimento nunca tivesse sido meu”. Essas palavras de Mekas (2017, p. 47, minha tradução⁹) revelam, se olhadas no conjunto de sua imensa obra, uma contradição no sentido de proferir um deslocamento do desejo de retorno (como Ulisses em busca de sua **Ítaca**) e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de ser no espaço-temporal do passado. Essa consciência de não pertencimento fundamentou o traço mais potente dos filmes-diários de Mekas, isto é, o esfacelamento do tempo histórico calcado nas noções problemáticas de passado e de futuro. O rastro e o porvir são apenas partes de uma engrenagem suspeita pela impureza da memória.

Figura 02: Frame de Outtakes from the Life of a Happy Man



Fonte: OUTTAKES (2012)

Said, no belíssimo ensaio *Reflexões sobre o exílio*, diz ser “preciso mapear territórios de experiência” para, assim, compreendermos o sofrimento e a solidão do

exílio (SAID, 2003, p. 35). Se a vivência horrorosa dos campos, na Segunda Guerra Mundial, teve fim para os sobreviventes, ela deixou restos irreparáveis, inauditos e indizíveis para aqueles homens e mulheres que tiveram que restituir suas vidas sob o peso da memória latente e o doloroso processo de aculturação no 'outro lugar'. Se a memória é naturalmente indomesticável, então que ela encontre abrigo em algum acontecimento futuro, "lampejos de felicidade", como diria Mekas.

A imagem acima está nos primeiros minutos de *Outtakes from the Life of a Happy Man* (2012). O filme é aberto com Mekas trabalhando em sua mesa de montagem como o cineasta da solidão, que, nas longas madrugadas silentes, percorre seu arquivo pessoal de memórias materializadas em imagens. "Restos de um homem feliz" – eis o fechamento de um ciclo a se encerrar de um modo absolutamente luminoso em que transbordam as experiências domésticas, familiares, singelas de uma vida cercada de plantas, filhos, livros, esposa, gatos, amigos. Os contornos para uma legibilidade dessas imagens, tomadas ao longo de sua história de vida, retomam sentido no árduo trabalho da montagem, mesmo em sua forma mais imprecisa e descontínua. O tempo da narração desloca-se para o tempo da experiência vivida e torna-se um gesto, e "cada gesto torna-se um destino" (AGAMBEN, 2008. p. 11).

Filmar o ritmo da verdade. Tarde da noite. A cidade está dormindo. Todos estão dormindo. Apenas os cineastas estão acordados, assistindo até tarde, tarde da noite. Sim, quando todo mundo está dormindo, e o ar está ficando mais limpo da agitação diária. Quando os ruídos, apenas ruídos... apenas ruídos... Oh, aquelas noites foram noites trabalhando no meu filme. E todo mundo está dormindo, mas aqui estou eu, com meu filme. Este filme que é apenas imagens, imagens sem propósito. Sem nenhum propósito. Apenas para mim. Apenas para mim e alguns amigos. Apenas imagens... apenas imagens que vão passando. Apenas imagens... alguns fragmentos deste mundo de... meu mundo. Nem tão... nem tão diferente de qualquer outro, de qualquer outra pessoa. Mundo. Sim, é tarde da noite. É tarde da noite, de novo, como muitas outras noites... o cineasta, a solidão do cineasta, assistindo, tarde da noite, enquanto todo mundo na cidade está dormindo. [...] minhas imagens são minhas memórias. Não, não, não... isto não são memórias. Isso tudo que você vê é real. Cada imagem, cada detalhe, tudo é real, tudo é real e não é uma memória. Não como... não há mais nada para se fazer com minhas memórias. As memórias se foram, mas as imagens estão aqui, e elas são reais. O que você vê, cada segundo do que você vê aqui... é real, é real. Aqui, na frente dos seus olhos, o que você vê é real. Ali... na sua frente. Sim, nesta tela... **é tudo real**. Quem se importa com memórias? Não, eu não ligo para minhas memórias. Mas eu gosto de como parecem o que eu gravei com minha câmera, e, agora, voltar lá e é tudo real. Cada detalhe, cada segundo, cada quadro é real. E eu gosto... eu gosto do que vejo. Porque por mais que se possa mostrar, compartilhar, e mostrar para você... essas imagens, essa realidade de imagens (OUTTAKES..., 2012).

A compreensão das imagens de Mekas pode, muitas vezes, ser precária, dada a força de um regime de visibilidade que Marks (2000) pensará no cinema enquanto hápticas.

Visualidade háptica difere de visualidade óptica, que vê as coisas de uma distância suficiente para percebê-las como formas distintas em um espaço profundo: em outras palavras, tal qual usamos a visão. [...] A aparência háptica tende a se mover sobre a superfície do objeto em vez de mergulhar na profundidade ilusionista, não para distinguir a forma quanto discernir a textura. Está mais inclinada a se mover do que a focar, mais propensa a olhar do que olhar (MARKS, 2000, p. 162, minha tradução¹⁰).

Somos atravessados o tempo todo por essas imagens, pelo gesto excessivo de uma plasticidade que convulsiona a nossa apreensão. “A imagem háptica força o espectador a contemplar a própria imagem em vez de adentrar a narrativa” (MARKS, 2000, p. 163, minha tradução¹¹). Nosso olhar não mais captura, antes ele é capturado pelo que resiste no presente e sobrevive no corpo das imagens. Talvez seja por esse caminho que possamos compreender a noção de gesto, segundo a abordagem de Agamben. As imagens de arquivo, que a rigor são inscritas nas poeiras do passado, refazem-se num tempo inapreensível, numa espécie de reatualização em *loop*, possível somente na materialidade da imagem. “O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto” (AGAMBEN, 2008, p. 12). Para o autor, o gesto só existe no deslocamento, no movimento sem finalidade, na própria medialidade. Para além da beleza das imagens, *Outtakes from the Life of a Happy Man* traz a voz de Mekas como gesto expressivo de um pensamento elevado à felicidade. De que maneira, então, poderíamos pensar os afetos nas imagens desse filme em associação ao ato enunciativo de Mekas que demonstra, antes de tudo, uma consciência do caráter presentificado e vivo das imagens filmadas? Esse bloco complexo – memória, real, imagens – confirma o agenciamento de uma ordem performativa do filme-ensaio. Nesse aspecto, parece-me ser mais relevante tratar os filmes de Mekas sob a luz do ensaístico e não os confinar apenas à escritura do diário. Leio esse último filme de Mekas como uma espécie de corte, um rompimento que vai operar não uma rasgadura com seu passado, mas com a convalescença da condição de exílio para onde foi atirado sem nada. O real não se separa da memória tanto quanto não existe sem as imagens.

Sing, Ulysses...

As primeiras imagens de *Lost Lost Lost* aparecem diante de nossos olhos ao som da voz protuberante de Mekas, que, tal o cântico de um poema épico, invoca Ulysses, rei de Ítaca. Gesto que permite variadas leituras a começar pelo fato de a *Odisseia* ser o grande símbolo da fundação literária ocidental. Muitos estudos acerca de *Lost Lost Lost* apontam com frequência esse início quase mítico, configurado sob uma espécie de estribilho, mas sem adensar na provocação alegórica a marcar o percurso estreito com as obras de Mekas. O périplo de Ulysses é conhecido pelo desejo de regresso a sua pátria e ao mundo errático dos humanos. Recusando-se sujeitar às maravilhas do mundo mítico, Ulysses não desiste de sua condição de humano e de sujeito. Tanto a invocação a Ulysses, na abertura do filme, quanto a carta dirigida à Penélope, no final do diário escrito de Mekas, passam muito longe do edifício épico, tampouco desafiam espectador/leitor no

sentido de uma assimilação que pressuponha o caráter ordenador do cosmos, a virtude de Ulysses ou o amor indestrutível por Penélope que lhe dá a verdadeira integridade enquanto sujeito. No entanto, creio que esses dois movimentos enunciativos alegorizam um ciclo importante no percurso de passagem pelos *DP camps*, chegada aos Estados Unidos na condição de refugiado de guerra e, finalmente, vivência do processo de aculturação na América.

Figura 03: Frames de *Lost Lost Lost*



Fonte: *LOST ...* (1976)

As imagens acima sequeciam o início de *Lost Lost Lost* articuladas de forma a compor o início de uma narrativa autobiográfica. O filme é composto por 6 rolos, cobrindo 180 minutos de filmagem, que podem ser divididos, segundo a interessante leitura de MacDonald (2013), em “Expulsão do paraíso” (rolos 1 e 2), “A escura noite da alma” (rolos 3 e 4), e “Renascimento” (rolos 5 e 6). Os dois primeiros rolos mostram a vivência de Mekas e de seu irmão na chegada aos Estados Unidos, notadamente expressa por meio de imagens captadas das ruas, do desembarque dos imigrantes e do envolvimento dos irmãos com a comunidade lituana de Williamsburg. Diferentemente de *I Had Nowhere to Go*, o filme *Lost Lost Lost* não abarca o período em que os irmãos estiveram nos campos de trabalho, entre 1944 e 1949. O diário, que se inicia em julho de 1944, nos dias em que os irmãos seguem viagem rumo a Elmshorn, cidade próxima a Hamburgo já bombardeada pelos nazistas, onde se concentram três campos de prisioneiros e as fábricas nas quais trabalhavam os *displaced persons*, estende-se aos primeiros anos de Mekas em Williamsburg/Manhattan.

A aparição de Mekas no filme, em duas imagens subsequentes – ele e Adolfas brincam diante da câmera no espaço da casa e Jonas em primeiro plano –, após um quadro no qual se anuncia a compra da primeira câmera Bolex, sinaliza um processo de tensão por meio de um movimento autorreferencial no flerte com a imagem de si ao mesmo tempo em que sobrepõe sua voz *off* na invocação de Ulysses.

Oh, cante, Ulysses
 Cante suas viagens
 Conte onde você esteve
 Conte o que você viu
 E conte a história de um homem
 que nunca quis deixar seu lugar
 que era feliz
 e vivia entre as pessoas que conhecia
 e falava sua língua.
 Cante como ele foi jogado no mundo (LOST ..., 1976).

É justamente esse ponto de costura entre a *persona* Mekas e o chamamento de Ulysses, imagem constitutiva do imaginário ocidental da sobrevivência em luta com o destino, que expõe *Lost Lost Lost* como um gesto dialético a ser compreendido na medida em que a subjetividade é performada na superfície das imagens tanto quanto a arquitetura do exílio e o desejo de regresso revelam-se enquanto história coletiva. Se o diário é sempre a história de um outro além do eu, é possível, então, que Ulysses, sendo a encarnação mais radical da violação do lugar de origem, subsista como alegoria de um valor fantasmal – “um ser do passado que não para de sobreviver” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29). Há, portanto, dois movimentos importantes provocados por esse gesto invocatório: de um lado, a apropriação de uma realidade agônica, cujo limiar está sempre na antinomia vida e morte; de outro, um contraste, flutuante, é verdade, assumido em várias cenas que mostram a alegria dos irmãos na nova terra. De Ulysses, empresta-se a perda do lar e a consequente desorientação de rumo, o desejo de regresso, a solidão do mundo, o estado melancólico daquele que não quer perder a memória. Segundo Gagnebin, a luta de Ulysses é, “antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2009, p. 15).

Tal qual Ulysses, Mekas resiste à ausência de futuro dos campos pelo corpo da escrita; é ali, nesse espaço do insondável, que se desnatura o horror da guerra, que se desobedece a relação de forças, que se desconstrói a punição dos submetidos à desonra, que se aprende, de algum modo, a suportar o insuportável. “Não sou um soldado nem um partidário. Não estou apto física e mentalmente para esse tipo de vida. Sou um poeta. [...] Não quero tomar parte nessa guerra. Não é minha Guerra” (MEKAS, 2017, p. 49, minha tradução¹²).

I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person, talvez, percorra mais intensamente a figura secularizada de Ulysses a partir da tríade exílio/memória/regresso ao revelar que, de algum modo, é possível verter a fragilidade da memória e, mais ainda, a experiência do inenarrável em algo narrável. O livro, inscrito como diário, está dividido em 13 partes subtituladas. Depois de uma apresentação sensível, na qual Mekas conta sua infância, seus familiares, a vida no vilarejo lituano, seguem as seguintes partes: “*Campo de trabajos forzados*”; “*Hacia la libertad*”; “*La vida en un campo de desplazados*”; “*Ansiedad. Los siete cuchillos empiezan a perforar*”; “*¡Qué bella eres de lejos!*”; “*La vida continúa*”; “*En el medio*”;

“*El último verano en Europa*”; “*Nueva York*”; “*Abriéndose camino en Brooklyn*”; “*Entre Escila y Caribdis*”; “*Abriéndose camino en Manhattan*”; “*Las raíces en un desierto o retorno a Ítaca*”. Todas essas partes do Sumário compreendem, ainda, anotações sobre o assunto a ser tratado em cada um dos blocos: “A vida continua: Solidão. Desespero. Os livros de Stefan George salvos dos escombros da guerra. O suicídio de um jovem refugiado por conta da nostalgia. A neve e o começo da imigração” (MEKAS, 2017, p. 438, minha tradução¹³). Esse é um ponto significativo referente ao trabalho de montagem do livro, pois, além de esgarçar a forma genérica do diário, cartografa uma série de reflexões acolhidas pelo fluxo clandestino do ensaio. Embora o diário escrito de Mekas contenha um percurso cronológico e, por esse motivo, traga uma dicção linear, o projeto não se furta de uma estética fragmentária, na qual se acumulam pequenos poemas, notas, contos curtíssimos, relatos de sonho narrado em terceira pessoa, cartas, escrita diária “sem data”. Nesse sentido, a primeira pessoa diarística perde um tanto de sua espessura dando lugar a uma matéria discursiva oscilante. Nesse vaivém subversivo da escritura diarística/ensaística, o livro **é encerrado com uma carta de Ulysses/** Mekas dirigida à Penélope.

“Querida Penélope. Não sei quanto tempo passei nessa cidade, mas sinto que ela se converteu em parte de mim: suas ruas, seus parques, suas noites. Não quero abandoná-la nunca. Nunca. Sinto como se estivesse outra vez em casa. Oxalá nunca tivesse que deixar essa cidade. Ou melhor, tenho tentado não fazê-lo... Estou tentando desesperadamente criar um conjunto completamente novo de recordações com as quais devo enfrentar as doces vozes que me chamam de volta para a casa. A uma casa, não sei, para onde se apagaram todos os caminhos. Ontem, conheci uma mulher. Tinha viajado por todo o mundo, mas nunca encontrou um lugar como esse, disse. Porque essa é a sua casa. E depois me perguntou: onde é sua casa e de onde vem? Não pude respondê-la. Às vezes, sinto-me como um cão. Passo a gostar de qualquer lugar onde fico mais de um dia. [...] Minhas recordações agora vêm de muitos lugares, de todas as partes nas quais estive nesse caminho; e já não sei realmente de onde venho. No entanto, nunca quis viajar”.

“Querida Penélope. Estou agora muito perto de **Ítaca**... Penso sempre em minha infância e nos lugares onde costumávamos brincar e caminhar. As primeiras recordações. Os campos de batatas. O mel da abelha. Vou muito atrás das recordações em busca de casa. Primeiro, costumava lembrar somente do dia de ontem. Não queria lembrar mais de antes. Temia olhar para trás. Só há pouco tempo pude perceber de que minhas recordações vêm de muito mais longe, de lugares desaparecidos há tempo. [...] Penélope. Hoje, quando estava sentado e olhava para a água e, outra vez, para a paisagem, logo tive a impressão de que meu passado tinha sido tomado pelo meu presente. Cheguei quase ao ponto de partida. Senti minha infância voltar com força até mim. Quase chorei. [...] Vi-me caminhando com meu pai pelo campo, com minha pequena mão na dele; e o campo queimava com flores vermelhas e amarelas, podia senti-lo todo como antes, e, ali, cada aroma e o azul do céu... Estava sentado ali e tremia de recordações” (MEKAS, 2017, p. 435-436, minha tradução¹⁴).

O Eu-Mekas que se fratura e, ao mesmo tempo, se amalgama ao personagem homérico põe em relevo não apenas o problema constitutivo da relação memória e escrita (lembrar-esquecer), como também esboça o lugar-limite daquele que precisa tomar uma posição. Mekas teve de fazer a dura escolha: voltar e não se reconhecer mais em terras lituanas ou permanecer e não ser jamais como os outros, ser para sempre um *displaced person*. A compreensão justa sobre o motivo do aparecimento de Ulysses, no livro e no filme, está no valor ardente da memória. “Estar muito perto de Ítaca” é, talvez, ter dado destino às memórias; ter eleito as memórias da infância, do tempo inverso àquele da atrocidade, como a matéria a ser lembrada. No último dia (“*Sin fecha*, 1955”) do diário, lemos um diálogo muito bonito entre Lilly e Mekas:

- Qual é seu verdadeiro lugar?
- Na realidade não... Não há... Na cultura ocidental?
- [...]
- Minhas recordações vieram me buscar, me perseguem. Há todo um período da vida que atravessei como em um transe, sem saber na realidade o que via. Agora, sou como uma reação atrasada, tudo volta a mim. As pessoas não me preocupam. São os objetos. A lembrança das coisas vistas e ouvidas As imagens dos lugares. Sempre quis ir adiante. Tentei esquecer tudo. Mas cada mínimo detalhe permaneceu guardado. E agora queima (MEKAS, 2017, p. 434, minha tradução¹⁵).

Toda matéria mnemônica implica sempre um complexo jogo de temporalidades não absolutas, onde não se reconhece o começo e o fim, em que apenas se percebe o corpo habitado por elas. As memórias que perseguem Mekas e aderem seu corpo são elas próprias corpos latentes reativados na vida dos objetos e dos lugares, nas imagens contraídas de um passado sombrio que sempre se reatualiza, por mais que se “tente esquecê-lo”. O que queima no homem Mekas é o real. É a permanência da memória na imagem que explode e atravessa o campo do presente.

Sirvo-me, aqui, da hipótese levantada por Didi-Huberman de que “a imagem arde em seu contato com o real”. O que me atina nessa provocação do autor diz respeito a essa ardência da imagem na profusão da memória. Quando Mekas diz a Lilly: “E agora queima”, estamos diante do corrosivo da memória. Não se trata, pois, como diz Didi-Huberman, do puro ato imaginativo. Antes, as imagens a queimar no corpo de Mekas são retornáveis porque dão sentido à compreensão do ser-histórico, e, por isso mesmo, “arde pela memória, quer dizer que todo modo arde, quando já não é mais cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Lost Lost Lost dá prosseguimento, tendo em vista o diário escrito, à procura de Mekas por um novo caminho, não mais de trânsito, mas de paragem, onde seja possível estabelecer algum tipo de comunhão. Como compreender a passagem? Como transfigurar as ruínas, os vestígios, os restos de um passado pregado ao corpo e à memória impossível de ser apagada? Se é possível perceber um certo rigor narrativo no filme, devemos entendê-lo deslocado do princípio da representação. Da experiência nos campos ao exílio, do exílio à aculturação na América,

as imagens de *Lost Lost Lost* são como resíduos vivos de uma memória embaralhada entre o testemunho e o porvir anunciado no presente ainda em construção.

No rolo 5 vemos uma sequência de 56 imagens-haikus, em que a voz de Mekas assume novamente uma terceira pessoa, um “ele” no limite de sua busca por algum pertencimento que extrapola completamente o espaço geográfico. As árvores, o vento, a casa, a nuvem, a noite, a infância são imagens que abrigam a experiência no mundo. A luta pelo fim do caminho onde se poderá ter um encontro com um novo eu, para quem a origem ficou embaçada, transparece na superfície de imagens trêmulas, desconexas, mas que vibram no encontro com as palavras:

Ele costumava trabalhar como todo mundo. E, então, parou e olhou para o horizonte. E quando as pessoas costumavam perguntá-lo: Ei, o que há de errado com você? Por que fica olhando para o distante? Ele lhes respondia: Quero saber o que há no fim desse caminho... Sim. Ele queria saber o que há no fim do caminho. Não, ele não achou nada. [...] e o caminho não levava a lugar nenhum (LOST ..., 1976).

O que aqui parece ser um ponto final, um rompimento com a cultura e o lugar de origem, dá-se como o puro gesto da insubordinação. Logo adiante, o rosto de Mekas se inscreve de vez nas imagens. Eis como Mekas passa a existir efetivamente na visibilidade da imagem. A partir do rolo 5, muda-se a natureza estética do filme. Alguma coisa naquelas imagens nos escapa, elas não se organizam mais de modo que possamos verdadeiramente ver ou apreender seu sentido. Talvez, aqui, possamos pensar como Deleuze (1992) – ser preciso rachar as coisas, rachar as palavras. Encontrar outra territorialidade e construir nova travessia.

Figura 04: Frames de *Lost Lost Lost*



Fonte: LOST (1976)

Em outra sequência de imagens-haikus no rolo 5, intitulada “Haikus de um louco”, vemos Mekas dividir a cena com amigos. Em uma espécie de exercício coletivo, o corpo de Mekas ocupa o espaço da imagem de modo a compor uma espécie de adentramento a um campo paisagístico que passa a ser o seu também. De algum modo, percebemos o deslocamento daquele Mekas dos primeiros rolos; um distanciamento que o coloca como sujeito filmado em par com sua própria voz ao fundo a falar de um “Ele” que, agora, terá de agenciar o “longo caminho” ainda a ser percorrido. O “Ele” da imagem que “não olhará mais para trás e foi cantando para o imprevisível e o desconhecido” (LOST ..., 1976). Nesse aparente modo tensivo, entre a opacidade e a transparência do acolhimento de nosso olhar de espectador, há um campo fílmico atravessado pela experiência do sujeito em (re)territorialidade e pela singularidade de um pensamento sobre cinema. Como diz Deleuze (2007, p. 248), se “a memória põe em comunicação dentro e fora [...], é bem preciso que um fora e um dentro absolutos se defrontem e sejam co-presentes”. Nos rolos 5 e 6 seremos cada vez mais atingidos pela presença de Mekas e por imagens, agora mais coloridas e iluminadas, que existem na sensação e na esfera do sensível. Como compreender as diversas portas de passagem, abertas entre a captação das imagens de *Lost Lost Lost* e o filme montado, ele mesmo atravessado permanentemente pela voz de um homem que já não é mais aquele do momento vivido das imagens?

Parece-me que, no sentido de uma travessia, o rolo 6 mostra imagens destituídas de uma temporalidade marcada por eventos próprios daquele sujeito plantado em terras estrangeiras, como vemos em todos os outros rolos. Boa parte das imagens do último rolo de *Lost Lost Lost* nos conduz a um outro modo de perceber os contornos dessa travessia. Nosso olhar é recolhido aos movimentos trêmulos, ao excesso do grão da imagem, vemos tudo tão de perto que, muitas vezes, não é mais possível distinguir os objetos e nem o que realmente é dado a ver. Tudo se torna matéria sensível.

Não por acaso, os últimos dez minutos do filme (*A visit to Stony Brook*), nos quais se abrem dois quadros – “*Ken’s footage*” e “*Jonas’s footage*” –, encerram-se nas imagens do mar, na beleza das pedras coloridas da praia, onde Barbara e Debbie são capturadas inúmeras vezes como corpos de uma presença viva da felicidade, da leveza, da liberdade. Mekas, desde o rolo 5, insiste na dupla face do estar dentro e fora da imagem, no lugar onde vemos movimentos de passagens entre Mekas filmando e as imagens filmadas por ele. Esse espaço fragmentado, constituído de imagens sobrepostas, que, a partir da montagem de Mekas, permite ao nosso olhar ver a alternância de focalização como um gesto puramente cinematográfico, constitui uma espécie de sintaxe do silêncio. Nesse caso, cabe-nos perguntar qual o sentido da montagem. Se *Lost Lost Lost* constitui o filme mais autobiográfico de Mekas, guardadas todas as flutuações e imprecisões que essa categoria suscita, há algo verdadeiramente acentuado quanto a uma presença insuperável de Mekas, seja por sua voz *off* a recontar sua história anos depois a partir do recolhimento da matéria arquivado/pessoal, seja pelo modo como são fixados traços do sujeito que busca se reencontrar. Nesse sentido, a transmutação

da experiência do exílio e sua aculturação na América é encenada no trânsito entre imagens reais e seu valor expressivo. Seria, portanto, “a mesa de montagem um aparelho dialético por excelência”; seria “tomar o tempo que for para recindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los ‘remontados’ para melhor cindir a violência do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 156-157). Mekas termina sua montagem valendo-se de um conjunto de paisagens exteriores onde a luz explode e o movimento se agita – consagração de um encontro que pode, agora, ser apreendido. Nas palavras de Mamula (2013):

As complexas interações entre o exílio de Mekas, suas escolhas estéticas e suas percepções do cinema levantam questões importantes a respeito do papel da linguagem e da experiência do deslocamento, bem como seu lugar nos filmes feitos sob a égide dessa experiência (MAMULA, 2013, p. 5, minha tradução¹⁶).

Figura 05: Frames de *Lost Lost Lost*



Fonte: *LOST ...* (1976)

A dura experiência do desterro é celebrada, no fechamento do filme, com a sobreposição dessas imagens reluzentes e o tom poético da fala de Mekas.

Estávamos felizes. Todos os problemas foram levados pelas águas. Pelas cores do outono. Às vezes ele não sabia onde estava. O presente e o passado, descontínuos, sobrepostos. E, então, já que nenhum lugar era realmente seu, nenhum lugar era realmente o seu lar, ele tinha esse hábito de se apegar imediatamente a qualquer lugar. Ele costumava brincar: “Oh, deixem-me num deserto. E voltem na semana seguinte, e me acharão. Terei minhas raízes profundas e amplas”. Ele lembrou-se de outro dia. Dez anos atrás, ele sentou-se nessa praia, dez anos atrás, com outros amigos. As memórias, as memórias, as memórias... tenho memórias novamente. Tenho uma memória deste lugar. Já estive aqui antes. Realmente já estive aqui antes. Já vi esta água antes. Sim, eu andei sobre essa praia, esses seixos (*LOST...*, 1976).

Nenhum plano exatamente fixo e toda a impossibilidade de poder reter a estranheza daquelas imagens. Talvez os mesmos dez anos que separaram Ulisses de sua Ítaca; os dez anos que marcam seu regresso, seu reencontro com a pertença em terras onde se pode fincar novamente os pés e seguir adiante. Tal qual Rimbaud, Mekas “escrevia os silêncios, as noites; anotava o inexprimível. Fixava as vertigens” (RIMBAUD, 1957, p. 61).

Notas

1. No original: “*el General Howze entró en el río Hudson. Nos quedamos en la cubierta mirando. 1352 personas desplazadas con la mirada fija en los Estados Unidos. Todavía permanece la imagen en la memoria de mi retina. No es posible describir la sensación ni la imagen a alguien que no lo haya atravesado. Toda la época de la guerra, las miserias de los refugiados en la posguerra, la desesperación y la desesperanza, y después, de pronto, enfrentar un sueño*”.
2. Usarei a edição argentina publicada pela editora Caja Negra (MEKAS, 2017), cujo título ficou *Ningún lugar adonde ir*.
3. No original: “*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*”.
4. No original: “*organizar formas que piensan como experiencias de choque en medio del marasmo generalizado por parte de quienes todavía no han perdido la confianza en su propia mirada*”.
5. No original: “*la caméra dans la poche droite du pantalon, l'enregistrement sur une bande image-son des méandres et du lent et frénétique déroulement de notre univers imaginaire, le cinéma-confession, essai, révélation, message, psychanalyse, hantise, la machine à lire les mots et les images de notre paysage personnel*”.
6. No original: “*continues to be an enigmatic object which, on account of its 'heretical' and shape-shifting qualities, tirelessly engages critics' attention, theoretical as much as taxonomic*”.
7. No original: “*territorios rizomáticos del archivo*”.
8. No original: “*Los diarios de Jonas Mekas son el ejemplo más efectivo de esta actividad: Mekas va filmando a lo largo de su vida y luego regresa sobre esas imágenes para comentarlas cuando ya han dejado de ser 'documentales' para convertirse en material de archivo. El hecho de que el archivo sea de su propia vida no varía la cuestión, si acaso nos permite darnos cuenta de una peculiaridad de la memoria personal que, por ser íntima, parece ligada al sujeto de manera inalienable, cuando en realidad tiene las características del archivo. Es decir, que cada vez que se rememora algo, se está revisando de nuevo la memoria y los recuerdos aparecen bajo una nueva perspectiva: son igualmente vivencias desplazadas de aquella relación inmediata con la realidad que en algún momento mantuvieron*”.
9. No original: “*Al releer estos diarios ya no sé si se trata de verdad o ficción. Todo retorna con la nitidez de un mal sueño que te hace saltar temblando de la cama; leo esto, no como mi propia vida, sino como la vida de otro, como si el sufrimiento nunca hubiera sido mio*”.
10. No original: “*Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. [...] Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to gaze than to gaze*”.

11. No original: *“The haptic image forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative”*.
12. No original: *“No soy un soldado ni un partisano. No estoy apto física ni mentalmente para ese tipo de vida. Soy un poeta. [...] No quiero tomar parte en esta guerra. No es mi Guerra”*.
13. No original: *“La vida continúa: Soledad. Desesperación. Los libros de Stefan George salvados de los escombros de la guerra. El suicidio de un joven refugiado a causa de la nostalgia. La nieve y el comienzo de la emigración”*.
14. No original: *“Querida Penélope. No sé cuánto tiempo pasé en esta ciudad, pero siento que se convirtió en parte de mí: sus calles, sus parques, sus noches. No quiero abandonarla nunca. Nunca. Siento como si estuviera otra vez en casa. Ojalá nunca tuviera que dejar esta ciudad. O más bien, estoy intentando no hacerlo... Estoy intentando desesperadamente crear un conjunto completamente nuevo de recuerdos con los que enfrentar las voces dulces que me llaman para que vuelva a casa. A una casa para la cual, lo sé, se borraron todos los caminos. Ayer conocí a una mujer. Había viajado por todo el mundo pero nunca encontró un lugar como éste, dijo. Porque éste es su hogar. Y después me preguntó: ¿dónde está tu hogar y de dónde vienes? No pude contestarle. A veces me siento como un perro. Empieza a gustarme cualquier lugar donde me quede más de un día. [...] Mis recuerdos ahora provienen de muchos lugares, de todas las partes en las que me detuve en el camino; y ya no sé realmente de dónde vengo. Pero que yo nunca quise viajar”. [...]*
“Querida Penélope. Estoy muy cerca de Ítaca ahora... Pienso muy seguido en mi infancia, y en los lugares donde solíamos jugar y caminar. Los primeros recuerdos. Los campos de papas. La miel de abeja. Voy muy hacia atrás en los recuerdos en busca del hogar. Primero solía recordar solo el día de ayer. No quería recordar más hacia atrás. Temía mirar hacia atrás. Solo hace poco pude darme cuenta de que mis recuerdos vienen de mucho más lejos, de lugares que desaparecieron hace tiempo. [...] Penélope. Cuando estaba sentado hoy y miraba hacia el agua, y otra vez hacia el paisaje, de pronto tuve la impresión de que mi pasado había sido atrapado por mi presente. He llegado casi al punto de partida. Sentí que mi infancia volvía con fuerza hacia mí. Casi lloré. [...] Me vi caminando con mi madre por el campo, con mi pequeña mano en la suya; y el campo ardía con flores rojas y amarillas, y podía sentirlo todo como entonces, y allí, cada aroma y azul del cielo... Estaba sentado allí y estaba temblando de recuerdos”.
15. No original: *“– ¿Cuál es tu verdadero hogar?
 – En realidad no... Ya no... ¿En la cultura occidental? [...]
 – Mis recuerdos salieron a buscarme, me persiguen. Hay todo un período de la vida que atravesé como en un trance, sin saber en realidad qué era lo que veía. Ahora soy como una reacción retardada, todo vuelve hacia mí. No me preocupan las personas. Son los objetos. El recuerdo de las cosas vistas u oídas. Las imágenes de los lugares. Siempre quise ir hacia adelante. Intenté olvidarlo todo. Pero cada mínimo detalle siguió bien metido adentro. Y ahora quema”*.
16. No original: *“The complex interactions between Mekas’s exile, his aesthetic choices and his views on cinema raise a number of important questions regarding the role of language and vision in the experience of displacement, as well as their place in films made under the aegis of that experience”*.

Referências

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. 2. ed. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p. 15-46.
- AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- _____. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 09-16.
- ALMEIDA, G. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018.
- ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo. *Trafic*, n. 3, été, 1992, p. 151-158.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Julieta Sucre. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- _____. Ao sair do cinema. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 427-433.
- _____. *Aula*. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CATALÀ, J. M. Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. In: WEINRICHTER, A. (Org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p. 92-109.
- COCCIA, E. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio*. Desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas/SP: Papirus, 2015.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *A imagem-tempo: Cinema II*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*. Belo Horizonte. v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 204-219.
- _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- _____. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- FONT, D. Un epílogo que podría ser un prólogo: en el Maremagnum de la ficción. In: WEINRICHTER, A. (Org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno ao cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p. 192-202.
- GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- MACDONALD, S. Completamente perdido diante de *Lost Lost Lost*. Tradução de Augusto Calil. In: MOURÃO, P. (Org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2013, p. 143-164.
- MAMULA, T. *Cinema and language loss: displacement, visuality and the film image*. Nova York: Routledge, 2013.
- MARKS, L. U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Londres: Duke University Press, 2000.
- MEKAS, J. *I Had Nowhere to Go. Diary of a Displaced Person*. Nova York: Black Thistle Press, 1991.

- _____. *Ningún lugar adonde ir*. Traducción de Leonel Livchits. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Preta, 2017.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- _____. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- RASCAROLI, L. The idea of Essay Film. In: PAPA ZIAN, E. A.; EADES, C. (Eds.). *The essay film: dialogue, politics, utopia*. Nova York: Columbia University Press, 2016, p. 300-305.
- RIMBAUD, J. A. *Uma Temporada no Inferno e Iluminações*. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? Tradução de André Telles. In: PIRES, P. R. (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 12-27.
- THOREAU, H. D. *Walden ou A vida nos bosques; A desobediência civil*. Tradução de Astrid Cabral. 7 ed. São Paulo: Ground, 2007.

Filmografia

- LETTRES de Sibérie. Dir. Chris Marker. FRA, cor/pb, 1958, 61'
- LOST lost lost. Dir. Jonas Mekas. EUA. 1976, 16 mm, cor/pb, 180'
- NUIT et brouillard. Dir. Alain Resnais. FRA, pb, 1955, 33'
- OUTTAKES from the life of a happy man. Dir. Jonas Mekas. EUA/Inglaterra, 2012, 16 mm, cor, 68'
- TOUTE la mémoire du monde. Dir. Chris Marker. FRA, pb, 1956, 22'
- WALDEN – Diaries notes and sketches. Dir. Jonas Mekas, EUA, 1969, 16 mm, cor, 2h56'

Recebido em: 23/07/2020

Aceito em: 03/11/2020